

Ростислав РАДИШЕВСЬКИЙ
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ЕПІФАНІЇ РАННЬОЇ ПОЕЗІЇ ЧЕСЛАВА МІЛОША

Розглянуто зародження одного із ключових прийомів поетики Чеслава Мілоша, що був застосований уже в перших, доеміграційних збірках поета – «Поема про застиглий час», «Три зими», «Порятунок».

Ключові слова: Чеслав Мілош, катастрофізм, епіфанія, апокатастазис.

The birth of one of the key techniques of poetics of Czesław Miłosz, which was used already in the first poetry collections – «Poem of frozen time», «Three winters», «Salvation» – were considered.

Key words: Czesław Miłosz, catastrophe, epifaniya, apokatastazys.

W artykule poddano analizie genezę jednego z kluczowych tropów poetyki Czesława Miłosza, który został zastosowany już w pierwszych, doemigracyjnych jego tomach: «Poemacie o czasie zastygłym», «Ocaleniu».

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, katastrofizm, epifania, apokatastazys.

Доеміграційний період життя і творчості видатного польського поета, лауреата Нобелівської премії Чеслава Мілоша (1911–2004) увібрив у себе ідилічні враження дитинства у шляхетському обійсті над річкою Нев'яжею в Шетейнях, досвід двадцятиліття польської незалежності, митарств під час Другої світової війни, встановлення комуністичного режиму в Польщі. Уже за часів гімназійної і студентської молодості у Вільно майбутній поет цікавився філософськими та світоглядними проблемами.

У цей період він зазнав також сильного впливу свого родича – французького поета Оскара Мілоша, який мешкав у Парижі. Відтак став поборником глибоких внутрішніх зв'язків естетики й метафізики, послідовником ідей відомого містика Емануеля Сведенборга та кабалістів. Спілкування з Оскаром Мілошем, відкриті завдяки ньому метафізичні книжки, дозволили поетові краще зрозуміти й самого себе, і власні естетичні відчуття, усвідомити своє місце як поета в суспільному житті, в історичному та культурному часі. На молодого митця здійснював вплив і Ярослав Івашкевич, листування з яким вказує, що його перші поетичні спроби черпали з традицій естетизму.

На початку 1930-х років, будучи членом літературного об'єднання «Жагари», поет-початківець виявляв прихильність до літератури соціальної проблематики. Про дебютну поетичну збірку «Поема про застиглий час» (1933) Чеслав Мілош через п'ять років звирявся: «Перша моя збірка віршів є слідом такої суворості щодо себе, спробою самознищення й перетворення на людину натовпу, так несправедливо

позбавлену прагнень, більших, ніж прагнення їжі та спокою. Я був разом із ними, одним із них, я нічого не значив, разом піднімав руку на привітання вождя; я міг убивати легковажно, з легкістю, яку дає переконання, що моя смерть і смерть інших – це лише втрата кількох лусок на шкідливій драконі людства, на величезній, лискучій поверхні, яка безмежно відроджується» [10]. Відмовляючись у такий спосіб від своєї індивідуальності, молодий автор ставав на бік суспільно заангажованого радикалізму, переводячи катастрофічну неминучість майбутніх змін і знищень у героїзм власного самозречення.

Про особливості парадигми світосприймання і розуміння завдань поезії в новій суспільній ситуації найкраще свідчить початковий вірш збірки під назвою «Оповідь», у якому герой: «...Здійснював дослідження над суттю форми, її виникненням та існуванням. / Хотів використати з цією метою усі п'ять чуттів, / Але влада їхня тривала тільки у сні. / Припинялася зі світанком» (цитата у дослівному перекладі. – Р.Р.).

У плані поетики перша збірка Ч. Мілоша багато взяла від першого (краківського) авангарду і поетичної програми Тадеуша Пайпера. Але моралістичні тенденції, історіософська перспектива, втілена в катастрофізмі, а також пов'язані з ним трагізм і піднесена тональність свідчили про самостійне мислення поета і його особність серед тенденцій першого міжвоєнного десятиліття. Розпізнання трагічної – як індивідуальної, так і колективної – долі людини першої половини ХХ століття споріднювало поезію Ч. Мілоша з творчістю митців, належних до «другого авангарду»: Ю. Чеховича, В. Себили,

Ю. Лободовського, С. П'єнтака, М. Чухновсько-го, які за світовідчуттям були катастрофістами.

Поступово Ч. Мілош почав відходити від молодечого бунтарства, зрештою, притаманного всьому поколінню, відмовляючись від сприйняття поезії лише як естетизованого знаряддя суспільного впливу, віршованої публіцистики. Він почав розуміти, що протиставляти мистецтво наявній дійсності поет може, лише пильнуючи свою творчу індивідуальність. Лише в такий спосіб він зможе захиститися як від стихії суспільних настроїв, так і від домінуючих літературних стилів і течій. Ці погляди відбилися, зокрема, в публіцистичному виступі поета під назвою «Лист до захисників культури», опублікованому у віленському журналі «Po prostu».

Виходу другої збірки «Три зими» передувала переоцінка свого місця в мистецтві й суспільстві та перегляд естетичних поглядів і бачення завдань поезії. Критика сприйняла збірку як прояв катастрофізму. Однак це окреслення не вичерпувало всіх її ідейно-естетичних сенсів, майстерно творених за принципом парадокса: хитання між міфом про Аркадію та передчуттям швидкого апокаліпсиса, між потребою життєствердження, захоплення красою природи та передбаченням цивілізаційного катаклізму, неминучого кінця світу в наявній його іпостасі.

«Поема про застиглий час» і «Три зими» відрізнялися перспективами бачення. Якщо в першій збірці історія сприймалася швидше в перспективі поточних політичних подій, то в «Трьох зимах» поет надає їй есхатологічних вимірів, не прискорює її неухильний біг, а намагається відчутти майбутнє, передбачити рух історії в загальнофілософському масштабі, в якому зло – не продукт конкретних політичних учинків, а сутність існування світу. Відтак і прагнення спокутувати гріхи історії є невіддільними від потреби розхитати онтологічні основи буття всього людства. «Епізодично виявлене зацікавлення до побутової деталі й одиничних доль, відчуття зернистості матерії й «брилуватості» речей – говорячи словами тієї епохи, – епічність натрапляють на опір у сфері яви, яка не дозволяє зануритися в повільний перебіг «ночей і днів» чи затриматися на поверхні явищ», – писав про цю збірку Здзіслав Лапінський [8, с. 17].

Поетика парадокса притаманна майже кожному віршеві «Трьох зим». Своєрідним «спогадом про майбутнє» є вірш із «жанровою» назвою «Елегія». У ньому, замість розповідати про ідилічне минуле, як диктують властивості жанру, постає

образ прийдешньої неминучої смерті. У такий спосіб автор веде критичний діалог (завжди йому притаманний) із літературною традицією, якої він був свідомий протягом усього свого творчого життя, винісши з авангардистського досвіду переконання в тому, що форма вже сама по собі є значущою. «Елегія» Мілоша перебуває дуже близько до профетичної (пророчої) традиції романтиків, а відтак, до літератури, спрямованої не в минуле, а в майбутнє. Таким чином, сугеруючи в назві твору барокову традицію елегійної літератури, вже в першій строфі поет заперечує її романтичною профетичністю, щоб у другій поєднати обидві традиції (барокову й романтичну) в мотиві подорожі. Третя строфа, пропонуючи юдейсько-християнський мотив очікування на Месію, знову повертається до романтичного бачення. Активне ставлення до літературних традицій наштовхує на думку про аналогію з романтичним пілігримом, який подорожував у пошуках духовної батьківщини, очікуючи на прихід Месії, котрий мав урятувати світ і ототожнювався зазвичай із Польщею та її особливою Христовою місією серед інших народів. Людські голоси з «Елегії» Ч. Мілоша, що вістують очікування на Месію, лунають з-під землі, наводячи на думку про «голос минулих поколінь», але звернені вони радше до втомленого мандрівника-пілігрима, якого у сні навідує прозріння: «В зиниці заспані б'є світу хвиля строга / Остерігає час, аж переступить тіло» (пер. Д. Павличка) [2, с. 51].

Смерть, до того ж побачена з перспективи померлих, стає темою пророцтва, що з'являється вві сні. У цьому вірші читач має справу з епіфанією – поетичним осяянням, яке стане переломним знаком поезії міжвоєнного двадцятиліття. Деякі дослідники переконані, що провісником цього зламу стала саме «Елегія» Мілоша [4, с. 80–84].

Подібний діалог із традиціями – як поетично-національною, так і загальнокультурною, християнською – пропонує вірш «Повільна ріка». Контрастна поетика цього вірша полягає в протиставленні утопічного образу світу як «дому радості» реалістичним образам крематоріїв, поневолених і безвільних натовпів, які існують у світі з порушеною ієрархією цінностей. Початок вірша міг би бути продовженням теми «Елегії»: тут в усталених декораціях постає перед нами традиційний ідилічний образ річки, втілення ідеалізованої батьківщини ліричного героя. Ця річка, в якій можна спершу побачити ріку померлих Стікс, все більше нагадує ріку часу Геракліта. Якщо перший рядок вірша експлікує образ чудової весни, то вже в другому

двовірші з'являється мотив мандрівника, «по-дорожнього світу»:

Такої гарної весни, як ця, давно вже
Не було; буяє в пору сінокосу
Рясно зрошена трава. Ніч бринить від ігрищ
У прибережних очеретах, рожева зграя
Спочиває на сході до самого світанку.
О цій порі волання кожне здається співом
Тріумфальним...
(Пер. Н. Сидяченко) [2, с. 51–52].

Буйній рослинності й конвенційній гармонії природи протиставляється похмурість ліричного «адресата», який наділяється поетичною силою (знову за зразком романтичного поета, якого Провидіння наділило такою місією). Уже цей новий ліричний герой, пілігрим, бачить країну як минулий, миттєвий образ, хоча й закорінений в історії. «Повільна ріка» є моментом ініціації, втіленим у романтичному народженні поета, та виконання його профетичної місії в очікуванні епіфанії, онтологічної повноти світу, істини. В есхатологічній метафориці вірша прочитується суперечність між людськими мріями про існування райського, ідеального світу та Історією, яка вічно повертається – для того, щоб розбити наші ідеалізовані прагнення вічного, «природного» світового ладу.

Черговою варіацією вічної драми непогдження людини з нищівними силами історії став вірш «Брами арсеналу». Тодішній стан історії, яка нависла над людством катастрофічною іпостассю близького апокаліпсиса, асоціюється з польською національною традицією, втіленою в гротескному образі суспільного обряду. Ліричний герой здійснює вечірню прогулянку по осінньому парку. «Декорації сцени» наштовхують на думку про свято («хороводи й вінки»), пов'язане з національною символікою легендарних історичних подій – Листопадового повстання. Скульптури людей і звірів, військовий оркестр, який крокує довгою вулицею, – усе це навіює нам враження парку Лазенки і вулиці Агриколі, заповітні місця польської національної історії. Звернення до цього монументального й закріпленого в літературній традиції міжвоєнного двадцятиліття образу національно-патріотичних обрядів святкування має у «Брамах арсеналу» іронічне забарвлення. Іронія також полягає у протиставленні: ідилічного образу світу (сад, флейта, зграї беріз, які дзвонять у дзвіночки хмаринок тощо) і передчуваної катастрофи (Помпея, вершники, обернені

до заходу сонця, крила дерев, що летять у диму). Контрастові підігрує символічний музичний супровід вірша: звуки флейти як неодмінного атрибута елегійної тональності й грізні звуки фортепіано, назавжди асоціативно пов'язані з романтичними етюдами Шопена та їхніми поетичними інтерпретаціями в поезії Ц.К. Норвіда. Іронічною є драма людини, яка поєднує в собі трагічну пам'ять історії зі святом і буденністю актуального життєвого моменту, коли на сходах сидять закохані, по клумбах гуляють собаки, хлопці йдуть із патріотичного параду – і все це перед лицем близької катастрофи. І в «Елегії», і в «Повільній ріці», і в «Брамах арсеналу» людина приречена на провисання між двома світами – теперішнього побутового моменту та історією, яка існує в неодмінних повторах апокаліптичного циклу.

Лише в одному вірші другої збірки, у «Хмарах», образ світу позначений невідворотним песимізмом. Тут людина, яка отримує епіфанічне осяяння, прагне втекти у сферу сну, де реальність не матиме над нею влади:

Хмари, страшні мої хмари,
Як серце б'ється, який смуток з вами,
Хмари, хмарища білі безслівні,
дивлюсь на вас, засліплений сльозами,
і знаю: пиха, пристрасть моя досі,
моя жорстокість і презирства зерня
для сну мертвотного сплітають постіль,
брехні прекрасні фарби на щодення
закрили правду. Опускаю очі
і вихор чую – він крізь мене віє –
сухий, палючий. О, мене страхає
ваш вигляд, хмари. Ви – сторожа світу.
Заснути... Милосердям ніч хай вкряє.
(Пер. С. Шевченка) [1, с. 21].

«Хмари» своєю образністю й тональністю є відлунням і посиланням на вірш Адама Міцкевича «Над чистою й великою водою». Автор звертається також до романтичної конвенції образотворення, що полягає в множенні образу завдяки багатьом (дзеркальним і водним) відображенням, чим досягається ефект позбавлення однозначності. Знаменно, що першою назвою вірша було «Пробудження», тобто знову йдеться про епіфанічний момент між сном і явою, між сном і дійсністю, на межі свідомості, де й відкриваються людині метафізичні таємниці. Ліричний герой сповідається (його гріхами є пиха, пристрасть, жорстокість і презирство), але сповідь не приносить йому заспокоєння й

полегшення, вона сприймається як прохання – неможливе для здійснення – повернутися знову в солодкі обійми сну, втекти від жорстокої правди реальності.

Хоча катастрофізм становив неодмінний знак тієї епохи, збірка Ч. Мілоша «Три зими» була оригінальним явищем у польській літературі середини 1930-х років і стала навіть несподіванкою для багатьох читачів і критиків. Адже Ч. Мілош оперував «темними символами, але це був символізм, глибший, ніж молодопольський, темніший, ніж символізм Я. Івашкевича і Б. Лесьмяна, розширений на історіографію, апокаліптичний. Екстатичні образи, піднесена тональність вірша, емоційність сповіді настільки потужні, що здавалися пророцтвом, мушили просто приголомшувати читача, який звик до іншого поетичного мовлення: до скамандритської або авангардистської легкості, до раціоналістичної дисципліни слова. «З погляду «Скамандру» чи «Авангарду» це були вірші як мінімум сюрреалістичні, таємничі, як незнані магичні заклинання. У сприйнятті ровесників Ч. Мілоша це була поезія темна і віща, повна неспокою й побоювань, песимістична і спрагнена віри. Сила поетичної уяви «Трьох зим» переходила межі відомих поетичних систем, нехтувала відстанню між сучасністю й традицією, творила потужну, всеохопну стихію поезії» [11, с. 62–64]. Проте усвідомлення кризи, загрози для культури та цивілізації викликала в цій поезії не тільки острах, почуття власної провини й спільної відповідальності, а й змушувала ставати на позиції героїзму і стоїцизму. У своїй другій збірці поет підпорядкував тему індивідуальної і колективної долі людини категоріям метафізики та есхатології.

Раптове розгортання війни, втрата малої батьківщини, Литви, поділ Польщі між двома імперіями зла митець сприйняв як здійснення апокаліпсиса, як величезний історичний катаклізм, якому неможливо було дати адекватну оцінку по гарячих слідах. «Inter arma silent Musae: які ж насправді непроминальні витвори поезії постали в гуркоті зброї під час II Світової війни?», – писав Ч. Мілош у «Році мисливця» [9, с. 249–250]. Опинившись у ролі переслідуваного дикого звіра в окупованій Варшаві, поет здобув під час війни безцінний досвід і накопичив величезні знання про епоху, в якій йому довелося жити, а також знання про людину як суб'єкт й об'єкт екстремального досвіду. У Варшаві Ч. Мілош майже відразу надрукував у підпільних умовах нову збірку поезій «Вірші».

На зламі 1943–1944 років Мілош переживає новий етап духовного розвитку: він захоплюється англійськими поетами, вплив яких на його становлення відтепер не менший, ніж французьких митців у попередній період. До закінчення війни він уже перекладав В. Шекспіра, Т. Еліота, Ж. Марітена; особливо цінував Т. Еліота та його «Безплідну землю» – з цим письменником відчував багато спільного. На той самий час припадає написання дуже важливих оригінальних творів, серед яких «наївна поема» «Світ», цикл «Голоси бідних людей», вірш «Campo dei Fiori». Ці твори, разом із багатьма іншими, склали першу повоєнну збірку Мілоша «Ocalenie» («Порятунок»), видану 1945 року.

«Порятунок» з'явився відразу після війни у видавництві «Czytelnik». У переломному значенні цієї збірки для творчості поета були переконані не тільки критики, в колі яких вона викликала жваві дискусії, а й сам поет. Катастрофічна візійність двох попередніх збірок у «Порятунку» змінилася на цілковито реалістичний образ Варшави і загалом Польщі часів окупації. Ясна річ, ця реалістичність не позбавлена гірких роздумів і експресії відчуттів, пов'язаних із безпосереднім досвідом трагічних подій. Такі, скажімо, вірші, як «Місто», сповнені ліризмом і сумом. Із поезій подібної тональності («Ранок», «Блукаючи», «Річка», «Книга з руїн», «Вальс») найбільш популярним і найчастіше цитованим є «Campo di fiori», темою якого є одна з найтрагічніших подій окупації – винищення мешканців варшавського гетто. Автор використовує прийом алегоричного порівняння: у Римі, на площі Кампо ді Фьорі, серед квітів і фруктів стоїть пам'ятник спаленого за свої переконання ренесансного філософа Джордано Бруно. Цей образ покликаний підкреслювати подібний приголомшливий контраст – охопленого полум'ям єврейського гетто поруч із кружлянням людей на каруселі, прямо під його мурами. У такий спосіб назва площі Кампо ді Фьорі набуває символічного значення розпачливої самотності тих, хто гине.

Завершено «Порятунок» програмним віршем із промовистою назвою «Передмова» – своєрідним ідейно-естетичним заповітом поетичним дебютантам часу війни. Цей вірш можна сприймати як підсумковий для катастрофічного напрямку, для поезії «Другого авангарду». Митець порушує принципове питання про сенс і мету поезії після здійсненого апокаліпсиса: «Що є поезія, яка не рятує / Ані народів, ані людей? / Пособниця офіційних брехонь, /

Пісенька для п'яниць, яким за мить переріжуть горлянку, / Читанка для салонів шляхетних дівиць?» (пер. Н. Сидяченко) [2, с. 82].

Назву всієї збірки Ч. Мілош пояснює тут, наполягаючи на рятівній меті поезії, яка не є ні «спільницею офіційної брехні, ні читанкою шляхетної панночки», адже вона приносить пізнання й очищення, бо за своєю природою є катарсичною. Тому в «Порятунку» звучить також тема трагічної дилеми митця, який мріє про чисте мистецтво, але мимохіть стає перед вимогами, що переростають завдання поезії, – перед пафосом громадського обов'язку. Наслідком таких почувань стали вірші, з яких проглядає прагнення цілковитого звільнення від диктатури історії. Подібні настрої синтезовані у вірші «Рівнина», який сугестивно передає переживання польського краєвиду, але разом із тим і того, що постає з погідних пейзажів батьківщини як підтекст – передчуття трагічних для її народу подій. Ще радикальніше звільнення від досвіду історії бачимо у віршах «Країна поезії», «Пастуша пісенька» та «День творення». Останній вірш є втіленою мрією поета про мистецтво як вираження захоплення красою світу та майстерністю у схопленні цієї минущої краси.

Саме завдяки вітальним настроям потужним мотивом збірки є образ втраченої малої батьківщини поета – Литви: «У моїй вітчизні, куди не вернуся, / Є таке велике озеро у лісі. / Там хмари прекрасні, роздерті, пір'їсті / Пригадую, коли в минуле оглянуся» (пер. С. Шевченка) [1, с. 25].

Подібним протиставленням реальності та ідеалу характеризуються й центральні цикли книжки: «Світ. Наївна поема» та «Голоси бідних людей». У «Голосах...» майже реалістична конвенція опису співіснує з іронічним тоном, потрібним для відсторонення, а відтак і ширшої перспективи, яка дозволяє відійти від незрілої візійної поезії попереднього періоду. У віршах «Бідний християнин дивиться на гетто», «Бідний поет», «Пісня громадянина», «Станіслав Ігнаці Віткевич», «Кав'ярня» автор використовує цю перспективу для реєстрування конкретних подій глобальної катастрофи – у більшості випадків саме сцен із життя окупованої Варшави. А в поезії «Пісенька про кінець світу» з автотематичною іронією обіграє свої катастрофічні орієнтації довоєнного періоду, протиставляючи і своїм пророчим візіям, і реальним переживанням Другої світової війни ті істини, які відкрилися йому в «країні поезії».

Так само у циклічній поемі «Світ» відбулося протиставлення світу, яким він «повинен

бути», тому, яким він є під час війни. У цій, за визначенням Мілоша, «наївній поемі», автор здійснює креативний акт утечі від жахиття воєнної дійсності до ідеальної країни дитинства, де панує патріархальний устрій, чітка ієрархія цінностей і моральний лад. Попри видиму простоту форми вірша, витриманого майже у стилі дитячої читанки, на тлі цієї простуватої барвної описовості й аркадійних тонів у картинах райського дитинства прочитуються складні філософські, трансцендентальні образи, які укладаються в цілу систему великої метафізичної поеми. Інтерпретуючи цей твір, видатний мілошезнавець Александер Ф'ют парадоксально назвав його «ненаївною поемою». «Казочка для дітей, філософська й моралістська параболо, метафізичний трактат, голос у дискусії поколінь, цикл віршів-епіфаній – і це, напевно, ще не всі лики «Світу», – пише літературознавець [5, с. 49].

Характеризуючи свій твір багато років по тому, Ч. Мілош визнав: «Я вирішив написати про світ, яким він повинен бути. Це радше іронічна операція» [7, с. 63]. Ці слова свідчать про амбівалентність твору й авторського задуму: за наївністю приховується іронія, за ідилією – реальність, за надією – тверезий погляд. Достатньо лише зняти серпанок дитячого погляду, як розпочнеться невтримний біг часу, в якому повертаються приспані суперечності історії, природи й естетики.

Створивши «Світ», Ч. Мілош протиставив себе «спокусі розпачу», яка природно виникала в сумні часи окупації. Поему, яка складається з окремих віршів, в одну цілість об'єднують постаті дітей, матері, батька, а також простір, у якому вони перебувають, тобто «світ». І хоча чимало елементів художнього світу описані з дитячого погляду, ліричний суб'єкт лише враховує її у формуванні поетичної оповіді. Поема є алегоричною розповіддю про пізнавальний процес. Однак світ не можна пізнати за допомогою самого лише розуму й знання – про це свідчить центральний вірш поеми «Притча про мак» (маківка виступає тут символом космосу), яку розповідає не батько, а якийсь вищий наратор.

Дорослі у поемі відіграють роль медіаторів, алегоричних провідників пізнання. Батько пов'язаний із мотивом і символом книги, розумним началом, а перспектива матері асоціюється з образом природи. Саме від імені матері сприймається в рамках поеми триптих «Віра», «Надія», «Любов», яким автор дає метафізичні характеристики. Якщо у «Притчі про мак» можна відчитати алюзії щодо відносності про-

стору: «Земля – це зернятко, не більше диво, / А інші зернятка – планети й зорі» [1, с. 21], то у вірші «Біля півоній» ідеться про відносність часу: «Маги спинилась біля півоній, / Квітку в задумі одну розхилила. / Трепетний дотик відчули долоні... Квітці, мов рік, протікає хвилина» (пер. С. Шевченка) [1, с. 41].

Перед лицем неоднозначності буття, яке не можна збагнути самим лише розумом, і виникає релігійна, християнська перспектива «Віри», «Надії» й «Любові», завдяки яким світ може утримуватися й не перетворюватися на хаос. «Бо лише предметом віри, а не інтелектуальної певності, може бути існування світу, яким порядкує розумна необхідність; а визнання, що цей світ не є проекцією розумного пізнання й що його можна вхопити за допомогою п'яти чуттів, буває лише надією; нарешті, любов міститься в акті відмови від суб'єктивності та інтенціональної готовності виконувати плани Провидіння, навіть усупереч власній волі» [6].

Діти в кінцевих партіях твору також набувають метафізичного сенсу: вони стають вже не тільки дітьми батька-людини, а й дітьми Бога. Мандрівкою до «лісу» випробовується їхня «віра». Однак «батько» не залишає своїх дітей. Уже в наступному вірші «Віднайдення» він виявляє свою присутність, вказуючи на безпідставність їхньої тривоги й показуючи простий шлях виходу. Над темрявою знову сходить сонце, починається світанок. Ці фрагменти поеми дуже нагадують книгу псалмів, які в поетичному світі Мілошевого твору були почуті Богом: поема закінчується образом сонця, символу істинного життя, Абсолюту. На сонце наратор навіть не рекомендує прямо

дивитися, щоб не осліпнути. Бог як творець і основа всесвіту створив цей світ ніби «поему», але художник хай не прагне повторити Божий акт творіння – він має покійно прийняти таємницю трансценденції у доступному його людським почуттям вигляді: «Хай зір потупить, на коліна стане / І промінь ловить, від землі відбитий. / Зірки й троянди, сутінки й світання – / Там знайде все, що довелось лишити» (пер. С. Шевченка) [1, с. 47].

Збірка «Порятунок» була останньою доеміграційною книжкою Ч. Мілоша, в якій уже виявилися риси поетики апокатастасису – своерідної терапії. У пізніших збірках, уже еміграційних, дедалі помітнішим стане згадуване нами явище епіфанії – несподіваного осяяння, об'явлення вищої істини, знайдення влучного образу. Ця властивість стилю органічно пов'язана зі світоглядом митця, з переконанням, що єдиним способом пізнання загальних буттєвих істин – історії, природи, культури, долі окремої людини чи суспільства – є спостереження за конкретним, одиничним, яке оприсутнюється миттєво, в моментальному проблиску осяяння, якоюсь неважливою, на перший погляд, деталлю пейзажу, в раптовому почутті страждання, болю, тривоги або, навпаки, радості, насолоди, щастя, натхнення. Саме через те Ян Блонський [3] назвав поезію Ч. Мілоша «антисимволічною», адже переконання Ч. Мілоша в тому, що поетичним є саме неповторне, а не загальне, абстраговане, його схильність до оперування конкретними, одиничними образами прямо суперечить фундаментальним принципам символічної поетики й філософії, згідно з якою будь-яка матеріальна конкретика є символом «абсолютних» явищ вищого ряду, архетипом чи представником вічного світового ладу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Мілош Ч.* Вибрані поезії / Ч. Мілош. – Львів: Каменяр, 2000. – 127 с.
2. *Мілош Ч.* Вибрані твори / Ч. Мілош. – Київ: Юніверс, 2008. – 350 с.
3. *Błoński J.* Miłosz jak świat / J. Błoński. – Kraków: Znak, 1998. – 238 s.
4. *Elegia // Cz. Miłosz.* Trzy zimy. Głosy o wierszach / Red. R. Górczyńska i P. Kłoczowski. – Londyn: Aneks, 1987. – VIII. – 135 s.
5. *Fiut A.* Poema nienaiwne / A. Fiut // W stronę Miłosza. – Kraków: Znak, 2003. – S. 263-286.
6. *Fiut A.* Świat Miłosza / A. Fiut // Tygodnik Powszechny. – 1980. – Nr 45. – S. 1-4.

7. *Górczyńska R.* (E. Czarna) Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze / R. Górczyńska (E. Czarna). – Kraków: WL, 1992. – 365 s.
8. *Łapiński Z.* Między polityką a metafizyką. O poezji Czesława Miłosza / Z. Łapiński // Poznawanie Miłosza 2. – Cz. 1 / Pod. red. A. Fiuta. – Kraków: WL, 2001. – S. 48-51.
9. *Miłosz Cz.* Rok myśliwego / Cz. Miłosz. – Kraków: Znak, 1991. – 333 s.
10. *Miłosz Cz.* Zejście na ziemię / Cz. Miłosz // Pióro. – 1938. – Nr 1. – S. 16-24.
11. *Zawada A.* Miłosz / A. Zawada. – Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996. – 274 s.