Дивним є не те, що вірші збуваються, а те, що містичний збіг поетичної та історичної реальностей майже нікого не дивує. Десь на початку 20-х років Володимир Свідзінський написав:

В полум 'ї був спервовіку

І в полум'я вернуся знову…

І як те вугілля в горні

В бурхливім горінні зникає,

Так розімчать, розметають

Сонячні вихори в пасма блискучі

Спалене тіло моє…

("В полум'ї був спервовіку…")

Приблизно через два десятиліття, восени 1941 р., поета дійсно спалили живцем представники репресивних органів комуністичного режиму. Поточне мовлення зазвичай виявляється безпорадним перед насущною потребою висловити отакий містичний досвід. Синтаксис візій, пророцтв і контемпляцій докорінно відмінний від завчених прийомів побудови реальності. Засадничо сингулярний, він змінюється з кожним наступним осяянням і множина цілком придатних у повсякденні підметів капітулює перед океанічною присудковістю нероздільності й непоєднуваності минулого, теперішнього, майбутнього часів. Зовсім не надається до опису невимовних переживань інструментарій наукового дискурсу з його обов'язковими процедурами аналізу та верифікації, з невитравним сумнівом щодо остаточності здобутих результатів пізнання

й пам'яттю про їхню історичну зумовленість, а отже, відносність. Як послідовно виповісти те, що сутнісно перед-мовне й поза-раціональне? Моє тіло спалене — що й слід було довести. Мабуть, найкраще розв'язання полягало б у безпосередньому прилученні до переживання повні трьох часів, містична причетність, у якій розчиняються означник і означуване, де понадзнаковим текстом стає сам адресат. Двотомник Володимира Свідзінського, нещодавно виданий "Критикою" в чудовому, направду академічному форматі, неабияк сприяє таким вправам із містичної партиципації. Ретельно вивірені тексти, реконструйована цілість збірки "Медобір", скрупульозні наукові коментарі, глибока й проникліва стаття Елеонори Соловей, алфавітний покажчик творів — усе це на вже звичному злиденно-неохайному тлі видаваної поезії справляє враження зненацька воскреслого літературного свята, яке перетинає одноманітний плин профанного часу, з головою занурюючи нас у позачасову сферу сакрального дійства. Це той рідкісний випадок, коли щось відбувається вперше (а перед нами — перше повне видання поетичних творів Свідзінського), одразу ж стаючи взірцевим. Ми вперше маємо змогу ознайомитись із зібраними воєдино збереженими листами поета, з його соціально-економічним аналізом ткацького та килимарського промислів, поновити в пам'яті майстерні переклади комедій Аристофана або "Русалки" Пушкіна. Високий фаховий рівень упорядника й коментаторів убезпечив видання від будь-яких поважних зачіпок, і нам залишається уважно вчитатися в тексти, звернувшись до самих поетичних речей.

***

Кілька років тому Олег Лишега поставив мені питання, на яке, признаюся, я не зміг відповісти. Сьогоднішнє знайомство з найповнішим корпусом поетичної творчості Свідзінського дозволяє зробити перші наближення до прояснення справи, яка хвилювала Лишегу, а за його посередництвом не давала спокою і мені. Отже, питання звучало так: "Чому Володимир Свідзінський, поет тієї ж духовної формації, що й Зеров та неокласики, пішов настільки відмінним шляхом? Чому замість плекання "ясної, дзвінкої закінченості сонета" він віддавав перевагу

нерегулярним формам вірша, зокрема, верліброві? Адже Зеров і Свідзінський "припадали" до одних і тих самих джерел — до творів грецьких і римських класиків, обидва мали добру освіту, обидва були талановитими перекладачами, вільно оперуючи різноманітними стилями і метричними формами, адекватно передаючи їх у своїх тлумаченнях. Навіть характери їхні у чомусь здаються схожими — обидва "тугі бібліофаги", схильні до інтроверсійних блукань внутрішніми просторами снів і візій, з неминучою для таких мандрів дрібкою неврозу, відчуження від соціального, з приступами самотності, лихих передчуттів, з нещасливим подружнім життям і безмежним обожненням єдиної дитини. Чому, відтак, для Зерова верлібр був "дуже небезпечним" і підозрілим, свідчив радше про авторську невправність і своєрідне "дикунство", а Свідзінський використовував вільний вірш нарівні з конвенційними формами, і там, і там досягаючи неперевершених результатів?"

Схоже, що запитуючи отак, Олег Лишега шукав якоїсь легітимізації або, іншими словами, традиції для власної, майже всуціль верліброві, творчості. Адже верлібр в українському домі часто виявлявся небажаним гостем — забродою, чужинцем, Іншим. Якщо недовіра Зерова до цієї форми диктувалася суто технічними міркуваннями досвідченого майстра, вболіванням над нерозробленістю поетичної мови й турботою про розвиток стилю, то подальша цензура народницько-соцреалістичного штибу ґрунтувалася на упередженнях ідеологічного характеру. Незважаючи на те, що вкраплення верлібру (властиво триударного акцентного вірша) зустрічаються ще в "Слові про похід Ігорів", конгеніально витлумаченому Свідзінським, або в численних українських думах, ця форма для блюстителів догматично витрактуваної "традиційності" асоціювалася насамперед із розтлінним впливом занепадницької Європи. Після нетривалого періоду розквіту у 20-х роках, верлібр надовго покинув сторінки поетичних збірників українських авторів, проникаючи на терени СРСР контрабандою — у вигляді перекладів із "правовірних", тобто належним ідеологічним чином зорієнтованих західних авторів. Короткочасне послаблення цензури в 60-х роках сприяло поверненню верлібра в часопростір

актуального літературного процесу, однак шедеври Василя Голобородька, Тараса Мельничука, Грицька Чубая, того ж таки Олега Лишеги, як і багатьох інших поетів, що сприймаються нині як невід'ємна складова класики українського модерну, дуже скоро стали речами забороненими й надовго пішли в підпільний самвидавний обіг. Тому вищезгадане питання Лишеги дійсно є питанням про традицію, але традицію паралельну, переважно знехтувану й репресовану. Вдаючись до верлібра, Свідзінський відкривав потужні евристичні ресурси, притаманні цій формі, вивільняючи нову експресію модерного дискурсу. Натомість у руках пересічних дилетантів і графоманів, якими аж кишіли 20-і роки (втім, і 60-і), верлібр обертався пласким жестом агресивного невігластва, носієм руйнування попередніх цінностей, що не могло не викликати справедливої критики рафінованих і, врешті, відповідальних за своє мистецтво майстрів-неокласиків. Сам Зеров, швидше за все, вільних віршів Свідзінського не знав, а якби знав, то міг би вказувати на них як на взірцеві артефакти по-іншому побудованої регулярності. У своїй чудовій статті ""Роботи і дні" поета" відома дослідниця та популяризатор Свідзінського Елеонора Соловей пояснює унікальність його поезії іншим варіантом розвитку традиції — поза розривами й деформаціями, спричиненими багатьма позалітературними чинниками. На думку дослідниці, прорив, здійснений Свідзінським, був проривом до справжнього європейського модернізму, а не його поверховою імітацією, запропонованою попередниками поета. Наголошуючи на цілковито мирному характері революції Свідзінського, на відсутності войовничих гасел або маніфестів, Соловей слушно звертає увагу на її українську специфіку, коли замість нігілістичного бунту проти традиції вирішальним рушієм оновлення стає якраз органічна причетність до цієї традиції та вільний добір тих джерел, від яких ти хотів би походити. Замість руйнування традиції відбувається перехід на якісно новий щабель, зумовлений іманентним розвитком самої літератури. "Загадкова енергія цього прориву має щонайменше кілька передумов: силу й цілісність поетової особистости, його особливі стосунки з традицією, напрочуд сміливе розпросторення поезії у сфери ірраціонального, містичного, несвідомого, нарешті — новий рівень дозрілости та сформованости самої мови для такого поетичного оновлення… Рішуча

актуалізованість суб'єктивного плану в його творчости — безумовно від модернізму; але зауважмо, наскільки вона тонка й неагресивна: лише "недослівність" слова й "неоднозначність" значення. Не як програма чи девіз — як самозрозумілі речі, як аксіома. Як цілковита сумісність класичних строф і вільного вірша, як достеменне існування не лише буття, а й не-бут, за-буття, інобуття", — окреслює Елеонора Соловей визначальні прикмети тихого модернізму Свідзінського.

***

Сумісність вільного й регулярного вірша у творчості Свідзінського відкриває нам очі й на містичний синтез позірно непоєднуваних речей, властивий світосприйняттю поета. Всупереч звичним логічним моделям дискурсивного мислення/мовлення світло й пітьма, жар і холод або ж традиція та модерн (ланцюжок цих пар можна тягнути в нескінченність) не є членами бінарної опозиції, утворюючи нерозщеплюване ціле, заґрунтоване на досвіді містичної єдності. Поезія Свідзінського містить чималу кількість несподіваних образів unio mystica, покликаних проілюструвати первісне переживання не-двоїстості. Ось як закінчується витончена пейзажна замальовка:

І я неначе на грані

Якогось краю чарівного,

Де вільно бавитись весні

При домі вересня сумного,

Де жар і холод, блиск і мла

Живуть край себе в супокою,

Як на рослині два стебла,

Одною плекані рукою.

("Як гомонять сади нагірні!")

А яскраве порівняння одного з треносів, присвячених пам'яті дружини, не поступається виразністю давньокитайській символіці Інь і Ян:

…ночі і дні.

Перше були вони як крила ластівки:

Верх чорний, спід білий, а крило одно.

("Коли ти була зо мною, ладо моє…")

Однак справжньою вершиною голономного світосприйняття слід вважати сонет "В руці ледь-ледь колишеться удильно…", де спадний рух одночасно є рухом висхідним. У близькому за образним строєм сонеті Зерова "Kosmos" зринання-занурення латаття було символом людського народження та смерті, правильною послідовністю лінійного початку і кінця; тим часом запаморочливе падіння вгору, створене Свідзінським, може символізувати безмежний екстаз подиху без фаз вдихання й видихання, смак нірвани, вихід у Єдине:

І покіль віку, тихо, без упину,

Все буду занурятися туди,

Де хмари стали в безмірі води.

("В руці ледь-ледь колишеться удильно…")

Повністю поділяючи жаль Елеонори Соловей із приводу неможливості з'ясування того, "яким саме шляхом приходили до поета ці ідеї: безпосередньо з першоджерел чи як складові духовного клімату тієї доби, що формувала його", доводиться вдаватися до ризикованих припущень. Ризик полягає в сумнівності самого поняття "вплив": зацікавлення Свідзінського проміжними станами між явою та сном (зразком яких є щойнозгаданий сонет) дійсно могли сформуватися під впливом Фройда, ідеї щодо вічного повернення — внаслідок читання Ніцше тощо. Разом із тим не можна виключати, що у випадку Свідзінського маємо справу із суто "авторськими" спробами психоаналізу, з індивідуальною космогонією та приватною сотеріологією. Переклади з Аристофана або Овідія — лише видима частина айсберга, тоді як невидимим залишається істотніше: хто з античних і новітніх авторів був улюбленцем Свідзінського, кого він читав, а може, і перекладав, за велінням серця, а не кишені ("... сьогоднішній день знаменний тим, що я почав перекладати "Птахи" Аристофана, без нічийого замовлення і без надії коли-небудь побачити його в друку, просто так, з любові до мистецтва", — з прихованою гордістю та з легкою самоіронією повідомляє поет в одному з листів до Марії Пилинської). Ідейні ресурси Свідзінського, його теми, мотиви, відверті та приховані вірування складають багатоярусний феномен, де нашарування християнських, припустімо, символів не суперечать гностичним (тобто єретичним із погляду християнства) ідеям, а модерна обстанова сучасного міського життя вглибає корінням в архаїчні поклади архетипних знань та сюжетів ("Безпритульний", "В колі світла електричного...", "Коли пізній бродяга-трамвай..." та інші). Ця по-своєму барокова амальгама завдасть головного болю ще не одному археологові знань Свідзінського. Так, здавалося б, вірш "В полум'ї був спервовіку..." виразно вказує на знайомство поета зі вченням Геракліта Ефеського та є співчутливою ремінісценцією його фрагментів, як, зрештою, і вірші "Настане день мій сумний..." або "Світлий день — уста медяні...". Як ми пам'ятаємо, для Геракліта вогонь був первісним началом, з якого постають і в якому заникають усі речі в кінці космічного циклу. Славетний елегійний дистих Свідзінського, який, між іншим, міг би стати неголосним гаслом кожного послідовного модернізму — "Страшно, кажу

я, на думку, що в постаті звіра ходив я. Страшно, — нащадок мій скаже, — що був я колись чоловіком", — теж міг бути навіяний відповідними фрагментами Геракліта ("Найкраща з мавп — погана в порівнянні з людським родом. Наймудріший із людей являється супроти бога як мавпа своєю мудрістю, красою та всім іншим"). Однак інший вірш із тієї ж збірки "Вересень" ("Ой навіщо ви з'єднались..."), заснований, здавалося б, на споріднених мотивах "огневого світу" й "безбережного вогню" виказує знайомство поета й творче засвоєння цілковито відмінних традицій і вчень. Наскрізний образ "золотих порошинок" запозичений, найпевніше, з поеми Лукреція "Про природу речей", де він є ілюстрацією руху атомів:

Певне, ти бачив не раз, як у темряві наших покоїв

Сонця яскравого промінь знадвору нараз промикнеться, —

Безліч тоді порошинок дрібних, найдрібніших ти бачив,

Як вони в паруску сонця танцюють і всі метушаться

У безупинній борні, у зваді й лихій колотнечі,

Як вони тиснуться тлумом, хвилини спокою не знають,

То до єднання змагаючись, то розлучаючись знову.

(Переклад Миколи Зерова)

Уривки зеровського перекладу цієї поеми друкувалися в "Червоному шляху" (№ 10,1925), де наступного року було опубліковано й кілька віршів Свідзінського і де він сам почав працювати незабаром. Не виключено, що саме за посередництвом зеровського перекладу і з'явився образ "золотих порошинок" (збірка "Вересень", у якій

надруковано "Ой навіщо ви з'єднались...", видана в 1927 р.); проте він міг бути навіяний і самостійним читанням Лукреція — в оригіналі.

Проблема, втім, полягає в іншому: поема Лукреція містить спростування філософічної доктрини Геракліта щодо вогню як світородної матерії; тим часом у вірші Свідзінського мотиви обох філософів-поетів мирно узгоджуються своєрідною "космічною симпатією", збагачуючись на додаток питомо гностичними ідеями забуття про первісну вітчизну. Свідзінський укладає власний мозаїчний образ космогонії з тих камінців, які йому найбільше подобаються, не звертаючи уваги на їхню історичну ворожнечу й принципову неприпасованість. З одного боку, поетові явно не чужа думка про реінкарнацію ("Воріття"), як і замилування християнською обрядовістю ("Зелені свята", "Каплиця", "Ой красно ти, яблунько..." тощо), з іншого — не можна не зауважити, що всі ці теми з'являються переважно в першій його збірці "Ліричні поезії". Вже в наступній книзі вміщено вельми показову поезію "Не в бога смерти і рабства..." — символ навряд чи християнської віри, просякнутий пантеїстичним "привітанням життя" та характерним духом визволення — очевидно, від надмірних вимог "бога смерти і рабства". Подальша еволюція поета засвідчує, що християнська атрибутика стає поверховою та декоративною (смутний янгол у вірші "Туман, туман і холод..."), часом із пейоративними конотаціями ("Товстий чернець хамаркає псалом" у поезії "Листок на холод скаржиться листку..."). Звичайно, слід враховувати надзвичайно жорстку антирелігійну цензуру тих часів, проте не варто ігнорувати й факт відмови юного поета від продовження навчання в духовній семінарії, як і тих поезій "Вересня", де виразно прочитується концептуальна зневіра в безсмерті людської душі, властива, до речі, і матеріалістові Лукрецію, на відміну від Геракліта, котрий вірив у переселення душ ("І цей листочок...", "В полум'ї був спервовіку...", "Настане день мій сумний...", "Як дощу мигтіння прозоре..." та інші). Найповніше тема одноразовості людського життя розгорнена в "Медоборі", де цикли "Mortalia" і "Пам'яті З. С-ської" з усією можливою відвертістю фіксують безповоротність утрати, остаточність розлуки, відсутність бодай найменших натяків на зустріч у потойбіччі (яка має

місце у візіях християнина Данте). З огляду на ці факти навряд чи можна погодитись із тезою Елеонори Соловей про те, що "у поезії Свідзінського безконфліктно поєдналися антагоністичні типи світовідчування — християнський і поганський". Мову слід вести радше про раннє розчарування християнським віровченням, яке тільки поглиблювалося з роками. Сьогодні, озираючись на страхітливу смерть поета, ми можемо поставити питання, яке Свідзінський неодноразово міг сформулювати й сам, спостерігаючи репресії та голодомор 30-х: який бог здатний узяти на себе відповідальність за це? Ті, кому вдалося зациліти в роки геноциду, емігрувавши, скажімо, під час війни за кордон, могли не тільки зберегти віру, але й зміцнювати та поширювати її; але ті, хто згорів живцем, мовчать, і це мовчання промовистіше за будь-яку проповідь.

Дуже спокусливим бачиться варіант інтерпретації, де Свідзінський поставав би таким собі українським Гельдерліном, що, втративши пов'язання з християнством і з сучасною йому добою, знайшов свою вітчизну й Теперішнє в античності, вибудовуючи дещо еклектичний різновид пантеїстичного стоїцизму. Адже рай у поета завжди знаходиться у "вчора", досить рідко — "сьогодні", і ніколи (за винятком "Воріття") — "завтра". Питомо еллінське замилування красою біжучого дня, аполонічний сон наяву, глорифікація Природи ("Єдина, безліччю свідомостей..."), увага до конкретних життєдайних деталей побуту, безмежна сонячність відкритого простору, а також деякі алюзії та відповідні способи версифікації просто таки підштовхують провести паралель із автором "Гіперіона", визнавши заодно, що такі вірші, як "Був я в південній землі...", "Хліб, запашне молоко...", "Пух золотої верби...", "Рано прокинусь, на світлий полудень...", "Полем ідуть — і повільна хода їм..." тощо, роблять українську поезію безпосередньо причетною до загальноєвропейських культурних джерел та моделей, вказуючи не лише на ґрунтовну ерудицію автора, сформованого класичними взірцями, а й на його приватну, самотужки створену релігію без бога.

***

Однак "античний" Свідзінський — це ще не ввесь Свідзінський. Існує чималий блок поезій, де поет напрямки працює з колективним позасвідомим свого етносу. Вичерпно описуючи цей аспект поетичного світу Свідзінського, Елеонора Соловей наполягає на органічному злитті індивідуальної свідомості поета зі спадщиною колективної творчості, наслідком чого стає створення символів одної — фольклорної — природи. На думку дослідниці, це "є ієрархічно найвища форма взаємин літератури з фольклором, коли відтворюється самий тип породжуючої свідомості". У поетичному слові Свідзінського воскресає прасвіт українських замовлянь, загадок, казок, ба навіть голосінь. Його розгорнені метонімії часто перетворюються на мініатюрні міти, сказати б, "мітонімії", як, наприклад, у вірші "Поривалась підлетіти вгору...", де звичайне атмосферне явище — хмари, підсвічені призахідним сонцем, — постає трагедійним фіналом мітичного полювання. "Свідзінський, — вказує дослідниця, — напрочуд вільно володіє особливостями казкового вимислу, особливою логікою казки як "немотивованої реальності": зображення казкового чуда як даності й сама інтонація оповіді про неймовірне як про безсумнівне, нарешті, здатність бачити казкове навіть крізь буденність і прозу сумного й потворного побуту — питомі риси його поезії". Разом із тим не можна забувати, що справжня казка обов'язково має щасливе закінчення. У Свідзінського це не завжди так — достатньо переглянути "казковий" цикл "Зрада", щоби переконатись у скасуванні основного закону казки. Пам'ятаючи, що казка є полегшеною копією міту й ритуалу ініціації, доцільно було б запитати, чи не складають окремі вірші з казковим антуражем спроб символічного переходу через досвід смерті, спроб — варто одразу зазначити, невдалих — другого народження? "Така точка зору здивує тільки тих, хто розглядає ініціацію виключно як ознаку людини традиційних суспільств. Сьогодні ми починаємо розуміти, що "ініціація" співіснує з життям людства, що будь-яке життя складається з безперервного ланцюга "випробувань", "смерті", "воскресінь", незалежно від того, якими словами користуються для передачі цього (первісно релігійного) досвіду", — писав Мірча Еліаде. Внаслідок численних невдач, пов'язаних зі спробами символічно померти й народитися вдруге, мрія про

безболісний, магічний вплив на штивну самість супроводжує поета до останніх років його життя ("Як хочеться покинути себе...").

До того ж, те, що здається обрисами казки, яка просвічує крізь неприваблиу буденність побуту, подеколи має зовсім інше походження. Любов поета до "незайманих слів" і відчуття безмежної потенції номінування ґрунтується на усвідомленому дарі інакомовлення, непрямого називання й гармонійного співставлення/злиття віддалених понять, що пов'язує тихий модернізм Свідзінського не так із сучасним йому сюрреалізмом, як із значно віддаленішими в часі течіями іспанської літератури "золотого віку", зокрема, з ґонґоризмом і консептизмом XVII ст. Леонід Пінський, видатний учень Миколи Зерова, невипадково звертав увагу на "близькість консептизму Ґрасіана до модерністської естетики XX століття, тієї ролі, яку і тут, і там виконує освіченість, "культура" аудиторії, "школа швидких асоціацій"". Інколи Свідзінський сам виховує свою аудиторію, прихильно демонструючи читачеві, яким чином створюються концепти, у яких звичні явища, істоти або речі проявляються "в чужій постаті, щоб не міг Я тебе пізнати":

Іде він далі, а ранній гудок

Виповняється, стигне, росте,

То як лебідь згинає шию,

То як дерево розцвітає.

Задумався хлопчик: гудок —

Як дерево розцвітає!

("Іде хлопчик по місті...")

Ці вигадливі порівняння не перетворюють гудок на казкову істоту; поет показує блискавичне перетворення свідомості, мить дотепності гострого розуму (грасіанівської agudeza), чудо витонченої, парадоксальної мови. У своїй лекції "Поетичний образ у дона Луїса де Ґонґори" Ґарсія Лорка, описуючи визначальні прикмети "темного" стилю "іспанського Гомера", наводить розмаїті приклади його запаморочливих метафор, порівнянь і метонімій, засадничу перифрастичність, стимульовану як "дотепністю розуму", так і позалітературними чинниками. Так, вимушене замовчування еротичного захвату жіночою красою, спричинене духовним саном поета, спонукає до створення вишуканих тропів: ""Поліфем і Галатея" — поема, до краю насичена еротикою, але це, якщо так можна висловитись, сексуальність квітів — сексуальність тичинок і маточок у хвилюючу пору весняного польоту пилку". Про прямий вплив ґонґоризму або консептизму на Свідзінського, звичайно, не доводиться говорити; тут радше простежується дія колективного засвідомого, яке продукує нові способи обробітку слова в межах топіки літературних прийомів. У цьому випадку пов'язання із казкою або загалом із фольклором викликають застереження: блискучий вірш Свідзінського "Були квітами" розповідає містичну історію про містичну сексуальність, перегукуючись не з народнопісенними мотивами перетворення дівчини або хлопця на рослину, а з "темною" образністю Ґонґори або ж, якщо занурюватися глибше, з мотивами платонічного й куртуазного кохання:

Я став біля пагорка,

Ти оддалі, біля рову.

Я здійняв золоту чашу.

Ти — сапфіро́ву.

Заклекотіло в сонячнім горні,

Двигнула тілом ріка.

Твій подих пахущий

Торкнувся мене, як рука.

Переганялися зайчики бистрі

На білястій корі.

Ти припадала світлом полудня,

Я — блиском зорі.

Ми здрімалися. Голубооке

Навіяло тінь вечорову.

Лелю, полелю! Закрило нам чаші,

Мою — злотну, твою — сапфірову.

("Були квітами")

Цей позірно казковий, а насправді містичний вірш є вагомим доказом реальності (і немарності) іманентного розриву первісійного зв'язку української поезії з материнським лоном фольклору й переростання затісної спадщини Батька Тараса, що зазвичай випромінювала соціальну критику та прихований садомазохістський комплекс (досить згадати вельми показову в цьому плані "Лілею" Тараса Шевченка, написану за вісімдесят чотири роки перед "Були квітами").

Відлуння теми безконтактної "сексуальності квітів" простежується і в інших поезіях — від ранньої "Відійшла ти з померхлого світу..." до таємничої "дівчини світла" ("Пізно вночі вертаю додому...") і, особливо, у дивовижно гарній поемі "Стася". Можна сказати, що містична атмосфера любовної єдності, яка переповнює "Стасю", була основним джерелом натхнень/страждань поета й основою його світосприйняття в цілому. Любов, що не прагне опанувати, якась антиніцшеанська відсутність волі до влади, безмовний захват екстазу та благоговіння перед життям — не перед абстрактним поняттям, а перед конкретним існуванням усіх цих трепіток, наголоваток і піскових чортів, уміння бачити й показувати печальний чар речей, пам'ятаючи про зниклих і про загальну рокованість тих, що лишилися, небажання переходити процес ініціації в дорослість — бо "необрізане" дитинство у стократ цінніше, і пам'ять про нього — єдине, що схоже на безсмертя, — усі ці засадничі мотиви поетики Свідзінського прочитуються в "Стасі", написаній "з за́трудом, ламко", реченнями, побудова яких нагадує шкільний твір або запис у юнацькому щоденнику — на пам'ять. "Така пам'ять — цілісна, жива, неушкоджена подальшим забуванням, фрагментуванням — постає потужним джерелом особливих, таємних знань: хто не розлучився остаточно з дитинством, залишився, як Антонич, "дітваком" — той бачить більше, сприймає й розуміє повніше, йому відкрито певні неочевидні зв'язки. Поезія ніби апелює до тієї "універсальної духовної дитини", що є або мала би бути десь бодай на самому денці дорослої душі; саме так дитина й дитинство набувають значення складної філософсько-поетичної категорії", — справедливо констатує Елеонора Соловей.

Поетичне послання Володимира Свідзінського структурується як вічне освідчення, перший і одночасно останній досвід любові, досвід спасенний, тому що любов ця — взаємна, незважаючи на відсутність/неприпустимість фізичного контакту (або, чого доброго, його юридичного оформлення в державних інституціях).

"Ти мене любиш?" — спитала Стася.

"Люблю", — сказав я з за́трудом, ламко.

"Я тебе також, — озвалася Стася, —

Тільки більш не кажім нічого".

("Стася")

Завжди вільна, містична любов відмовляється слугувати родовому й соціальному началу, вона затята у своїй самодостатності, і плідність її іншої природи — вона породжує не дітей, а твори. Як проміння давно змерхлих зірок, ці твори рано чи пізно все ж добуваються й нашої землі. Володимир Свідзінський — це таке минуле, від якого хочеться походити, і від нього дійсно ведуть нерегулярну послідовність Василь Голобородько, Микола Воробйов, Олег Лишега та інші представники сучасного українського модернізму, створеного як аперіодично повторюваний процес. Водночас поезія Свідзінського — таке Теперішнє, з яким хочеться провадити діалог, і ми справді зустрічаємо його — на рівні спільних тем, інтонаційних ходів або способів інакомовлення — у творах поетів, чий зрілий талант дозволяє вільно спілкуватися з великими. Ось хоча б і Василь Герасим'юк, загалом стриманий щодо верлібру, несподівано пропонує нам містерійний міт "Єзавель", у якому можна безпомилково вирізнити фрагменти, що постали в результаті спілкування зі Свідзінським, зокрема, із циклом "Mortalia". Можна не сумніватися, що майбутнього, у якому відсутній Володимир Свідзінський, тепер, завдяки "Критиці", у нас більше нема.