

УДК 821.161.2.09:801.661

Борисюк І. В.

## СВІЙ / ЧУЖИЙ ПРОСТІР У ЛІРИЦІ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ

*У статті розглянуто проблему свого / чужого простору в ліриці Ігоря Калинця. Ці категорії є вельми важливими, оскільки стосуються не тільки поетикального, а й ідеологічного виміру. В основі просторового поділу світу лежить концепція місця як гармонійної взаємодії ландшафту і людини, про що може свідчити пристосованість тіла людини, способу її життя до існування в певних умовах або рукотворні елементи, які вписуються в природний простір. Величезну роль у цьому вибудовуванні автентичної моделі світу відіграє символічна географія, в основі якої лежить упорядкування простору відповідно до критерію сакральності / профанності, що накладається на або поєднується з опозицією свого / чужого. Адже чужий (і в сенсі ворожий, і в сенсі інакший) простір тут окреслений переважно географічно і топографічно, меншою мірою – мовно, а свій простір представлений множиною культурних символів із гранично сконденсованим значенням. Стратегія перетворення чужого простору на свій передбачає як маркування простору за допомогою вербальних і візуальних знаків, так і актуалізацію свого мовно-культурного простору через поєменування.*

**Ключові слова:** Ігор Калинець, ідентичність, свій / чужий простір, фітосимволіка, символічна географія.

Ігор Калинець є одним із найконцептуальніших поетів сучасності – не дарма Данило Гусар Струк термінологічно окреслив його вільну від «псевдо-фольклорної меляси» лірику як церебральну (розумову, раціональну, на протизагальну емоційній розчуленості). Я б іще додала, що поетове мислення є архітектурним – це мислення не образом чи темою окремого вірша, а циклом і збіркою, адже йдеться не про «окремі вірші, що пишуться з тієї чи тієї нагоди, а потім механічно добираються до книжки» [5, с. 57]. Хоч І. Калинець ніколи й не називав його серед тих, хто вплинув на його творчість, але на думку одразу спадає М. Бажан із його архітектурними метафорами й довершеним багатоголоссям найкращих поем. Як зазначає Данило Гусар Струк, «Калинець перекликається з поетами двадцятих років – Бажаном і Тичиною, які в своїх ранніх творах теж оспівували змішування поганської

давнини, раннього християнства та фольклорних вірувань із власними осмисленнями сучасності» [2, с. 10]. Так мислить радше прозаїк, тримаючи в пам'яті конструкцію в цілому і разом із тим ретельно промальовуючи деталі, не покладаючись на миті інсайту й щасливо схоплену настроєвість фрази. На думку Т. Пастуха, мислення циклами – це «своєрідний вияв системної візії світу, характерної для міфологічної свідомості; прагнення широко охопити та структурувати навколишню дійсність» [8, с. 371]. Проте під архітектурністю лірики я розумію не тільки високу структурованість і співвіднесеність деталі з цілим, а й надзвичайну пластичність слова, палітра втілень якого майже безмежна. Тут доречно згадати міркування М. Бахтіна про особливості поетичного і прозового мислення: поет прагне діяти як винахідник мови, скасовуючи своїм письмом наявні

в мові конвенційні смисли, натомість прозаїк прагне всі ці смисли охопити, привласнити, змусити працювати на цілісність літературного твору [1, с. 99–100].

### **Своє в чужому: розбудова власного простору як форма опору**

Величезну роль у вибудовуванні автентичної моделі світу відіграє символічна географія, в основі якої лежить упорядкування простору відповідно до критерію сакральності / профанності, що накладається на або поєднується з опозицією свого / чужого. Особливо чітко функціонування цієї моделі простежується на прикладі збірок «Карпат, або Посельська книжка», в якій у дуже цікавий спосіб моделюється взаємодія між своїм і чужим і відбувається символічне привласнення чужого простору, і «Ладі й Марені», де окреслюються сакральні локуси й культурні матриці свого простору. Лейтмотивом «Карпата» є співіснування двох моделей світу, взаємодія свого і чужого простору, головною особливістю якої є її асиметричність. Адже чужий (і в сенсі ворожий, і в сенсі інакший) простір тут окреслений переважно географічно і топографічно, меншою мірою – мовно, а свій простір представлений множиною культурних символів із гранично сконденсованим значенням. Показово, що й інверсія значень (ми не тільки як належні до свого простору, а і як чужинці, пришлі) виявляється цілком умотивованою.

Та найголовнішим є те, що наслідком співіснування двох культурних систем є не взаємозбагачення, а руйнування, що полягає у взаємному скасуванні пам'ятей: «на туземних покладках / слов'янська квочка / що таке Кицекен / або Зудир / вгадай / хто з варнаків / а хто з повстанців / Королівства Польського / з бурятськими очима / із диканським соняхом / давно відмерло старе коріння / під немилостиво сліпучим сонцем / навіть кладовище / з короткою пам'яттю / як виїденим яйцем / на могилках» [7, с. 389]. Спустошення пам'яті поет окреслив вельми промовистими метафорами відмерлого коріння і виїденого яйця. Так, обидві метафори апелюють до тривалості культурної пам'яті, але перша, з огляду на ширший, накреслений не тільки окремим віршем, а й усією збіркою контекст, – ще й до минулості тілесного досвіду. Прийшли (байдуже, чи варнаки й повстанці, чи «пришляки з кайданного шляху» [7, с. 392]) перекривають знаками своєї присутності культурну пам'ять цієї землі, що стала для них чужиною (Ігор Калинець разом із дружиною Іриною

відбував заслання в селищі Ундіно-Посельє, що на Забайкаллі). Більше того, вона виявляється для них цілковито герметичною, непроникною, не втіленою ані в культурних матрицях і конденсованих культурних знаках, ані в живій саморепрезентації. Спроба окреслити наявне ведеться з точки зору символічної системи прийшлих рільників: відмерлий корінь – це метафора, що просто не могла постати в автохтонному середовищі кочової тваринницької культури. Так само за метафорою виїденого яйця на могилках стоїть цілий пласт українських Великодніх обрядів: у Поминальну неділю звичай велів залишати на гробках крашанки і паски.

Крім того, образ відмерлого коріння апелює не тільки до культурної, а й до приватної тілесної пам'яті, вкладаючись у сформульовану М. Фуко концепцію біополітики, яка передбачає вплив репресивного механізму держави на тіла своїх громадян [14, с. 256–257]. У Радянському Союзі таким репресивним засобом впливу на тіло є ув'язнення в таборах і заслання, тобто гвалтовне відлучення людини від власного середовища. У цьому контексті варто згадати педагогічні дослідження трансформації (чи то пак вироблення) нової людини, генетичні експерименти І. Іванова зі створення гібрида людини і мавпи, дослідження І. Мічуріна з «перевиховання» рослин, масштабні проекти зі зміни ландшафтів і клімату. Безумовну наукову вартісність таких експериментів було опосередковано потужною ідеологічною складовою, етикою якої була обумовлена цілковитим знеціненням одиниці (людини, тварини, місця). Все це відбувалося в межах ідеології, збудованої на концепції абсолютної влади, втіленої спочатку в постаті вождя, а згодом – в екстеріоризованому, унезалеженому від волі окремої людини державному апараті з його тотальним контролем над життям окремого індивіда. Власне, покарання таборами і засланням передбачало щонайбезпосередніший вплив на тіло, зміну тілесної поведінки, поневолення тіла через уміщення його в геть чужорідне, принципово інакше середовище. І річ була не тільки в нелюдських побутових умовах і суворому кліматі: всі автоматичні дії й реакції, весь набір поведінкових патернів людини потребували перегляду і трансформації, оскільки не узгоджувалися з новим середовищем. У буквальному сенсі йшлося про глобальну зміну координат: «там Захід / а наш схід / в і с х і д / сходження» [7, с. 409], й саме тому метафора відмерлого кореня стосується також тілесної пам'яті, а не тільки невидимих чи герметичних культурних смислів, пов'язаних зі сприйняттям «пришляками» автохтонної культури.

Пам'ять, із якою стикаються поселяни і яка до них промовляє, – це біологічна і топографічна пам'ять місця і рослини, а не культурна пам'ять автохтонів, зафіксована хіба в етимологічній непроникності назв. У ліриці «Карпата» зринає передусім топографія: селище («новий / морозо-посуhostийкий / цупкий гібрид-гуран<sup>1</sup> / через дефіс / Ундіно-Посельє» [7, с. 390]), річка («очистивши золото / зі спокійною душею / гладить коріння / сопок» [7, с. 391]), сопки («у соняшниках фотографуємось / але чужина / вперто / виписує над нами / лінію сопок / на овиді» [7, с. 393–394], «щоденно / сонце впадає / у сопку» [7, с. 408]), ліс («знайомі літери / дерево / куш / ягода / гриб / складаю в слово / але не складається» [7, с. 426]). Простір, явлений у безвідносності ландшафтів, може бути лише відторгнутий, маркований як чуже – не інакше, а вороже, нечисте місце («всі вітри світу / свищать гасають / на ньому / як відьми / на Лисій горі» [7, с. 406], «знову був вітер / тарабанив віконницями / шибками видзеленькував / як зубами / вишарпував клоччя / з-поміж зрубів / висмоктував як упир / дух із хати» [7, с. 402], «в яких норах / пропадає тьма гріховна / де притулився / як тінь / сибірський домовик / тільки чистим поглядом / відгорнувши фіранку / можна вітати / на язичницькій землі / й Самого Бога» [7, с. 400–401]). Чужина – це не просто географічно, кліматично, культурно інакша земля, а нечисте, вороже місце, щодо якого й сам ліричний суб'єкт є не просто інакшим, а чужим: поет мовить про «двох пришляків / з кайданного шляху» [7, с. 392], «зайд» [7, с. 405], чужинців («ці ніжні квітки / з яких я не відчарую очей / мовлять / що я чужинець») [7, с. 422].

На простір чужини екстраполюється міфологічне потрактування чужого як простору природи і тамтого світу померлих – про це свідчить хоча б вірш «Могильники» [7, с. 414–415]. Могила – це такий локус, що забезпечує взаємодію пам'яті й історії, культурних моделей і приватного досвіду; могили рідних символізують вписування приватних досвідів у великий історичний наратив, а могили героїв і видатних діячів унаочнюють, матеріалізують історію в площині приватного досвіду. На чужій землі могили не співвідносяться ані з культурно-історичною, ані з приватною пам'яттю: «побиті звітрілі плити / на сиротливих цвинтарях / що ні сіл ні міст / не породили / без фігур без символів / без письмен» [7, с. 415]. Ідеться не так навіть про

герметичність, непроникність чужого досвіду, пов'язаного з незрозумілим культурним контекстом, як про відсутність будь-яких слідів пам'яті, що свідчили б про наявність цього контексту (тут варто пригадати здійснений П. Рікером аналіз пам'яті як проблеми, що містив посилення на давньогрецьке тлумачення спогаду як сліду, позначки, карбу [10, с. 68]). Цей кочовий культурний досвід, що не залишив слідів (ні сіл, ні міст, ні символів, ні письмен), постає як позачасовий, співвіднесений радше з географією, ніж з історією. Мислимий як частина ландшафту, а не поданий у сукупності культурних артефактів, цей досвід ближчий до необумовленості природного, ніж до каузальності історичного. Орда – це радше непідзвітність природної стихії, ніж пов'язане з інерцією руйнування зло, впосажене в рамки людської етики. Адже навіть лиховісна слава номадів обумовлена їхньою безумовною чужістю, інакшістю, яка тому не підлягає людським законам, що сама орда сприймається поза контекстом «упорядкованого» людського на протигагу «стихійності» природного: «як багато могил / але й живих / вистачило з лиховою / для лихої гунської слави / від китайської стіни / і до угорських пушт» [7, с. 414]. Недарма поет згадує легенду, яка ще більше укріплює зв'язок орди з ландшафтом, географією, впосаджуючи її в царину природного, а не людського: «і ще легенду / приховала / дика земля / задовго до пришествия / декабристів / про Сосновий Бір / на Ононі / висаджений ордою» [7, с. 414]. Пов'язані з ордою «червількові» стовбури сосон більше промовляють про неї, аніж навіть могильники, окреслюючи її належність до стихійного, природного, позачасового. Таким чином поет апелює безпосередньо до міфології, в межах якої світ померлих співвідноситься з цариною природи – більше того, сприятливість чи несприятливість природного середовища обумовлюється прихильністю чи неприхильністю предків. Отже, між ритуальною поведінкою людини і сприятливістю середовища вибудовується пряма залежність. Зважаючи на це, варто пригадати пов'язане з магічною практикою руйнування могил уявлення про чужих (нерідних) мерців, які завжди є ворожими до прийшлих. Це уявлення спирається на концепцію місця як гармонійної взаємодії ландшафту і людини, про що може свідчити пристосованість тіла людини, способу її життя до існування в певних умовах або рукотворні елементи, які вписуються в природний простір. Таким чином послідовно прописуваний концепт чужини як ворожого середовища базується також і на міфологічній картині світу, що пов'язує місце

<sup>1</sup> На Забайкаллі гуранами називали нащадків змішаних шлюбів між росіянами й представниками корінних народів – бурятів, евенків, монголів, маньчжурів.

і людину в єдності свого простору, а незалюднений (або залюднений іншими) простір трактує як чужий.

Що цікаво, останні рядки вірша демонструють акт включення чужого в етичну орбіту свого (читай – людського): «марно я / з ляком / вдивлявся / поміж виструнчену / почесну варту – / червinkові ряди стовбурів / чи не звергне земля / зі стогоном / золоту гробницю / Чингiсхана» [7, с. 414–415]. З міфологічного погляду тут діє магія імені, адже поійменованими в межах символічної сфери своєї культури теж вважаються лише свої. Чужий, що перебуває на маргінесах чи навіть за межею обжитого простору, може виявитись як духом померлого, так і природним стихійним духом (з цим пов'язано уявлення про те, що іногородці мають магічні здібності, і про те, що нечиста сила може втілюватись в образах іноземців [12, с. 416–417]). Як зазначає М. Попович, для багатьох традицій, зокрема й для слов'янської, характерним було поминання померлих не за іменами, а загальним «душечки» [9, с. 71]. Нечиста сила, як можемо пригадати з фольклорних текстів, могла мати кілька імен, що пов'язане з табуванням її справжнього імені; називання нечистої сили людськими іменами (Антипко, Грицько) обумовлене заміною справжнього імені на «безпечніші» [12, с. 52]. Називання імені (Чингiсхан) неминуче переводить персонажа зі сфери чужого до сфери свого, а значить, йдеться про включення його до царини своєї (людської) етики. Характерне для всіх осілих культур покарання-прокляття («щоб тебе земля не прийняла») резонує не тільки зі способом життя чи традиційною діяльністю, а й зі світоглядними уявленнями, адже бути похованим у землю значило мати запоруку відродження по смерті в новому тілі (про це свідчать численні факти – як поховання померлого в позі зародка, зокрема в межах тшинецько-комарівської археологічної культури [11, с. 73], так і численні табу і приписи, що свідчили про уподібнення мертвого тіла до зерна, що проростає, покладене в землю [3, с. 121–122]). Це прокляття резонує з магічною практикою руйнування могили і свідчить про лімінальність померлого, перебування його між світами живих і мертвих, у такій собі часовій і просторовій пастці, з якої немає виходу ані у світ живих, ані у світ мертвих. Власне, називання імені закріплює цей лімінальний статус, оскільки померлі не мають імені, бо належать уже до іншого світу. Таким чином, через ретельне прописування деталей поет оприявнює глибинні міфологічні структури, на яких ґрунтується система образів його поезії.

### Своє / чуже крізь призму фітосимволіки

Крім того, в Калинця нерідко йдеться про перетворення чужого простору на свій через діяльність (і в цьому сенсі діяльність і поійменування як перетворення простору є рівноцінними). З огляду на це найбільш експансивною є саме діяльність перетворення ландшафту – Калинець згадує про догляд за городом, висаджування рослин, створення рокарію. Що цікаво, освоєння, приручення чужого простору відбувається не просто через висаджування рослин (у межах міфологічного світогляду тільки зусилля людини, її праця здатні перетворити елементи чужого простору на свій), а через висаджування «своїх» городини, дерев і квітів. У зв'язку з цим варто пригадати виразно явлену концепцію своєї (автохтонної, місцевої, дикої) рослинності на протигагу чужий (завезений, окультурений) у ліриці Петра Мідянки, для якого розмежування місцева / завезена рослинність є важливим маркером окреслення свого простору. Проте якщо в Мідянки опозиція дикого / окультуреного зі зрозумілих причин не завжди збігається з опозицією свого / чужого, то в Калинця ця співвіднесеність є більш однозначною. Так, до своїх рослин у Калинця належить передусім городина: «у соняшниках фотографуємось» [7, с. 393–394], «і фасолі / неквапну панію з України / знеацька заскочили / приморозки / вмерла до останнього стручка / проте / цибуля-семилітка / ще довго опісля нас / прошивати-ме землю / і лободу / во славу нашу» [7, с. 394]. Що цікаво, в Калинцевій знаковій системі символічна роль городини не менша, ніж суто утилітарна, оскільки йдеться про рослини візуально виразні, що можуть бути сприйняті як маркер, який позначає межі свого простору – адже саме соняшники і квасолі здалеку впадають в око, коли йдеться про українські городи.

Не менш символічними рослинами засаджено сад і квітник: «дві вітром покривлені / тополі / от і сад / хіба що прутики вербички / принесені влітку / з-над річки / вросли у бур'ян» [7, с. 395], «зібрано з клумби / цілий пук політку / дрібні маківки» [7, с. 395], «а в заможному / сусідському саді / білі спеленалі купи смородини / і три розлогі черемхи / у голосному цвірінькоті / у пишному інеї / щастить-бо людям» [7, с. 395–396]. Ці рослини апелюють радше не до візуальних, а до літературних (тополі, черемхи, верби) і до фольклорних (верби, мак) асоціацій. Інакше кажучи, з українською флорою ці рослини пов'язані не менше, ніж з українською моделлю світу. Ба більше, поширеність рослини чи її автохтонність, пов'язаність із певною

екосистемою ще не є запорукою її входження до символічної сфери певної культури. Найвиразніший приклад – тополя, що з'явилась в Україні не раніше XVIII ст., проте посіла почесне місце в символічному фітословнику не в останню чергу завдяки Шевченковій ліриці. Тут варто згадати також Антоничеві черемхи й Тичинину вербу. Щодо верби й маку, то про ці рослини йдеться в багатьох жанрах українського фольклору, від прислів'їв і приказок до ліричних пісень і замовлянь. Отже, належними до свого простору в ліриці Калинця є передусім ті рослини, що асоціюються з українською символічною сферою й українською мовною моделлю світу (термін Л. Вайсгербера), оскільки для своїх рослин існують свої назви.

Натомість автохтонні рослини належать до чужого простору не тільки тому, що репрезентують місцеву флору, а й тому, що не мають назви в українській моделі світу. Про це свідчить бодай вірш «Мар'їн корінь» [7, с. 412–413], у якому рослинна символіка поєднується з проблематикою слова і пам'яті. Поет цілеспрямовано не шукає відповідника назві місцевої рослини (українська назва півонії вузьколистої – воронець), що є маркером чужого простору, але подає опис-пояснення («повняться / молоді долини / диною півонією / мар'їним коренем» [7, с. 412–413]), у такий спосіб перекладаючи рідною мовою реалії чужої семіосфери. Саме тому зовсім не випадково в цьому вірші з'являється проблема пам'яті / забування слів: «цієї весни / серед біло-рожевих купин / я хотів би забути / усі слова / окрім / корінь і стебло / листя – пупляхи / окрім / долина повітря воля» [7, с. 412–413].

Як бачимо, проблема означення свого простору в Калинця найчастіше окреслюється через рослинні метафори, й саме образ кореня найбільш точно відбиває належність до своєї культури. Вельми симптоматично, що перерахована поетом низка слів починається з кореня, а закінчується волею. Збережені слова є символічним листом у позачасся, де пам'ять чи забування не мають сенсу: «я хотів би писати / тільки тими словами / як променем / листи / на біло-рожевих пелюстках / на осипаних / і на тих / що розів'ються завтра / вам / що у брудному камені / без вчора і сьогодні / вмуровані» [7, с. 413]. Адже й пам'ять, і забування (а отже, й слова) можливі лише в часі. Таким чином Калинець застановляється над пошуком історичного часу, що в його ліриці безпосередньо пов'язаний із проблемою суб'єктності, позаяк тільки суб'єкт історії може окреслити себе через минуле, через «вчора і сьогодні». Цікаво, що лейтмотивом збірки «Ос» сучасної

поетки Ірини Шувалової є драма дорослішання і пов'язане з цим фатальне змагання з часом – її персональним чудовиськом. Отже, можемо констатувати зміщення акценту з культурно-історичного, колективного часу, на чому зосереджена лірика останньої третини XX ст., і зосередження уваги на персональному, особистісному часові в ліриці початку XXI ст.

Рослинний код для Калинця є найадекватнішим способом здійснення самоозначення, що заторкує проблему пам'яті, слова й культурної належності, як ми це можемо бачити в поезії «Багул» [7, с. 422–423]. Поет гранично точний не тільки в окресленні маркерів, що позначають свій і чужий простір, а й у власне ботанічній характеристиці квітки: «екзотичні фіолетові квітки / озорюють довге безлисте пруття / прокидаючись обдуреними / у воді у теплій кімнаті» [7, с. 422]. Як і з мар'їним коренем, Калинець не намагається перекласти назву «багул» (українською – багно звичайне), пошукавши український відповідник і тим самим прижививши знаки чужого простору в межах своєї семіосфери, а залишає автохтонну назву. Таким чином поет розмежовує кордони свого і не-свого світу, послугуючись означеннями екзотичного («екзотичні фіолетові квітки») й чужого («ці ніжні квітки / з яких я не відчарую очей / мовлять / що я чужинець» [7, с. 422]) – найімовірніше, поет не знав про те, що багно звичайне росте на Поліссі й Прикарпатті.

Що цікаво, підґрунтям, на якому тримається свій світ, є пам'ять; слово прив'язане не до середовища (середовище складається з чужих реалій, позначених чужими словами), а до пам'яті. Власне кажучи, розмежування свого і чужого навіть на рівні слів є такою само важливою діяльністю впорядкування свого космосу, як і пошук закономірностей через число. Позаяк суб'єктивна, приватна пам'ять є значно менш надійним підґрунтям для вивершення свого простору, ніж різноманітність і всеохопність середовища, вона потребує постійного перегрупування і переструктурування спогадів. За великим рахунком, розмежування між своїм та чужим простором перетворюється не в останню чергу на постійно здійснюване розмежування між пам'яттю і сприйняттям (середовища): «що я чужинець / що моя пам'ять / вперто забарвлена / в інші імпресії / та всепоглинаюче серце / згоджується / на вечорові мерехти / фіолетових зірок» [7, с. 422]. Відтак єдиною реальністю, що її прагне розбудовувати навколо себе суб'єкт лірики, стає пам'ять, послідовно витворювана як наратив з утіленого в слові космосу рідної

культури, з якою жодним чином не резонує реальність чужого простору, що оточує ліричного суб'єкта. Про це свідчить також і уявна проекція в майбутнє, завдяки якій поет прагне вписати своє слово в рідний культурний простір: «я хочу / аби мої вірші / також / бралися блідавим квітням / на давно зрізаних / голих гілках» [7, с. 422–423]. Поет таким чином розглядає ситуацію, в якій уже його власні слова – як частина культурного поля – стануть чиеюсь пам'яттю навіть у ситуації, коли через знищене середовище свого простору єдиним способом існування цього культурного поля стане існування в пам'яті. Власне, метафора зрізаних голих гілок у цьому вірші резонує з метафорою відмерлого коріння у вірші «Село» – як позначення відриву від рідного культурного середовища. З огляду на це можна сказати, що відповідальність за збереження національної пам'яті належить до найчастіше повторюваних мотивів у ліриці Київської школи, Львівського кола й вісімдесятників.

Що цікаво, Калинець намагається передбачити всі можливі варіанти взаємодії свого і чужого простору, особливо коли йдеться про перекладність чи неперекладність реалій – у межах чітко окресленої смислової рамки, утвореної координатами своя / чужа назва і своя / чужа / спільна річ. Так, поет залишає місцеву назву для дикої півонії (чужа назва для спільних, однакових реалій), а про багул пише як про екзотичну рослину (чужа назва для чужих речей). Проте дика півонія чи багно (багул), хоч і є складовими української флори, все ж не входять до українського рослинного коду, на відміну від тополі, соняшника, верби чи маку. Саме крізь призму семантики, а не ботаніки, розглядає поет рослину у вірші «Жовті маки» [7, с. 424]. Для ліричного суб'єкта життєво важливо розмежувати свій і чужий простір, окреслити свій простір через актуалізацію рідного культурного коду, й тому зміна ботанічних і символічних характеристик стає для нього джерелом когнітивного дисонансу: «я перестав дивуватися / задовго до того / як побачив / що маки кров землі / жовті / у спустошеному ґрунті» [7, с. 424].

Проте саме цей незбіг, роздвоєння-розшарування символу дає змогу простежити механізм смислоутворення, окреслити критерії, відповідно до яких певна рослина стає елементом моделі світу, частиною коду. У цьому конкретному випадку таким критерієм, безумовно, є колір, що стає підставою для появи стійкої асоціації червоне-кров-мак: «не можу бути / одним із них / і корінь / не достойно глибокий / і навіть виснажений інстинкт / занурений / у червоне»

[7, с. 424–425]. Попри різноманітність кольорів квітки в природі, мак як складова українського рослинного коду завжди червоний, оскільки символічно пов'язаний із красою, кров'ю, видимим посейбічним світом [13, с. 173–174]. У Калинця мак означає вкоріненість через пам'ять – у цьому вірші він знову звертається до образу кореня, що є «не достойно глибоким» (на мою думку, йдеться тут про лімінальність становища ліричного суб'єкта – відірваність від своєї й належності до чужої культури). Поет окреслює ситуацію, коли певна річ є частиною свого культурного коду, але не є частиною свого простору – за дивним збігом обставин чужа, інша рослина має рідне ім'я.

Якщо в межах рідної семіосфери мак асоціюється з кров'ю, то в межах чужого простору – й відповідно до свого кольору – він асоціюється з вогнем: «цегляста імла / поїдає обрії / сарана чаду / несеться / із маньчжурських степів / та хто / більше обпечений / земля чи серце / відповіді нема» [7, с. 424]. На зв'язок із вогнем указують лексеми «цегляста», «чаду», «обпечений». Саме колір є підставою формування асоціацій, що пов'язують чужу рослину з чужим простором, адже йдеться не просто про особливості різко континентального клімату з його значним перепадом температур (посушлива спека влітку), а й про творене людиною минуле місця. Так, метафора обпеченої землі на рівні мовних асоціацій пов'язана з іншою метафорою – випаленої землі, що натякає на вже згадуване Калинцем минуле краю (про орди Чингісхана поет говорить у вірші «Могильники»). У такий спосіб жовте й червоне утворюють опозицію, що не тільки відповідає поділові простору на свій і чужий, а й віддзеркалює протилежне ставлення до пам'яті. Жовта земля має випалену пам'ять, тому й жовті маки асоціюються з руйнуванням і нищенням, натомість червона квітка маку – як така, що позначає місце вбивства чи героїчної загибелі, – стає втіленням спогаду, окресленням місця пам'яті.

Проте поет розглядає ситуацію не тільки можливого вивітрювання сенсу (окреслене своїм іменем чуже впливає на рідну семіосферу, розмиваючи систему значень), а й його збагачення. Це передбачає не тільки переклад слів, а й переклад культурних смислів, як-от у вірші «Ургуй» [7, с. 444–445]. Переклад значення слова – первоцвіт-ургуй – є тільки першою сходинкою, що позначає процес перекладу, а потім і взаємодії, перетину смислів. Попри те, що Калинець воліє не перекладати ані слів, ані смислів («нині я ще кажу / річка Калангуй / село Сарбантуй /

підсніжник – ургуй / завтра я вимовлятиму слова / яких не говорив / цілу вічність» [7, с. 444–445]), ретельно розділяючи, розмежовуючи сфери свого і чужого, залишаючи чужому простору чужі слова й воліючи перебувати в рідному культурному полі, йому все-таки цікавий навіть не сам діалог смислів, а визначення точок дотику для нього. У середовищі чужої культури всі слова сприймаються як імена – не дарма назву підсніжника (ургуй) подано в контексті власних назв (Калангуй, Сарбангуй). Чужим іменам Калинець протиставляє свої – Шашкевич, Вороний, Лепкий, Франко, в такий спосіб протипокладаючи простір культури простору місця. Проте поет мислить не так іменами (хоч для окреслення рідного культурного простору вони вельми важливі), як текстами, що окреслюють рослинний код уже не фольклору, а літератури: «мій поселський Шашкевич / (“цвітка дрібненька / молила неньку – / весну раненьку...”» [7, с. 444], «услід за Лепким і Вороним / услід за Франковим “У плен ері”» [7, с. 445]. Що цікаво, така цитатність вірша дозволяє поетові продовжити традицію, вписати в окреслений літературний контекст і свої власні слова: «з-під ніг вислизують / камінь ящірка / всохле гніздо осине / прискуче осоння / не наступи / на первоцвіт-ургуй / він притулений / до землі / як немовля / куций / з листям-пушком / мало його чи густо / здається один-однісінький / у цілому краю» [7, с. 444].

У цьому контексті буквальний переклад («ургуй – надія» [7, с. 445]), коли дві полярності, свій і чужий простір, не просто сусідять, а взаємодіють, стає підставою народження смислу, який не вичерпується цариною своєї чи чужої культури, тому є ситуативним. Певна річ, таке включення чужого мовного елементу до власного культурного поля зберігає все багатство асоціацій доти, доки існує відповідний контекст, окреслений потребою збереження власної культури в чужому середовищі. Проте цей подвійний переклад (ургуй як квітка підсніжника і як надія) є вельми промовистим, оскільки засвідчує поетове уважне ставлення до слова – Калинець не просто перекладає слово, що позначає квітку, а робить його етимологічно прозорим для україномовного читача, залучаючи контекст тієї культури, де це слово виникло. Тільки такий переклад не тільки слова, а й смислу уможливорює народження сенсу, зумовлене дотиком двох культур – це дозволяє Калинцеві екстраполовати впольований сенс на ту ситуацію, в якій перебуває ліричний суб'єкт, адже йдеться про передчуття зустрічі з Батьківщиною.

### Пойменування як привласнення

Якщо одна зі стратегій існування людини в просторі передбачає його чітке розмежування, поділ на свій і чужий, сакральний і профанний, то інша полягає в привласненні, освоєнні чужого простору. Це відбувається через пойменування, надання чужим (вважай – безіменним) місцям і ландшафтам «свого» імені: «тепер наш дім / повен мови / предків / вчуйте її що за / мертвецьким плетивом / лози заліза / ще не увінчані / осанною / нашою мовою є: / воскресіння мова / вкраїнська» [7, с. 410–411], «як можливо і той / незнаний / що заніс ім'я / разом із грудкою / землі / що виросла / із його великої / туги / у Карпат» [7, с. 408], «сопка / охрещена зайдами» [7, с. 405]. Привласнення через пойменування є ще одним виявом магічної функції слова в поезії, що до неї так часто вдаються поети «витісненого» покоління. Адже надання речі імені свідчить про включення її у власну символічну сферу; у світі традиційної культури справді існує тільки те, що має назву – неназваного в принципі бути не може [16, с. 10]. Вельми показовим є те, що «безіменні» ландшафти дістають не «вільні» імена, а ті, що вже так чи так пов'язані з певними місцями – точніше, з рідними місцями, що є частиною власної символічної географії. Ідеться, знову ж таки, про послідовне відтворення космосу своєї культури в іменах, знаках, символах, про привласнення через упорядкування. Власне кажучи, й надання імен теж мислиться як одна з форм космогонічної діяльності впорядкування, а не тільки реконструкції свого простору з елементів чужого, найпоказовішим виявом якого є пойменування сопки Карпатом.

Свої рослини окреслюють семіосферу своєї культури й межі свого простору так само, як і інші імена, знаки, речі. Своє приватного простору («потроху відходять речі / то книжки то одяг / якісь дрібниці з полицки» [7, с. 416], «роздаровую / насіння айстр кропу / домовика / посуд» [7, с. 416]) співвідноситься з простором своєї культури так, як співвідносяться сприйняття й пам'ять (адже тільки пам'ять втримує коріння, від якого відірвано суб'єкта лірики, й тільки в пам'яті можна віднайти живу присутність своєї культури як свого простору). Свого часу О. Забужко слушно зауважила, що «підземелля культурної пам'яті» в ліриці І. Калинця говорить не стилізованою, а прямою мовою – «голосом древньої коляди, напису на старовинному куманцеві, погребового голосіння, поганського закляття» [4, с. 9]. Оця культурна пам'ять

найперше спирається на слово-ім'я, що не так позначає наявне, як конденсує наратив у місткій і лаконічній формі: «потопельник / щораз частіше / хапаюся за томик / Шевченка / мене меншає / по краплині» [7, с. 416], «навпроти / цілий кіш м а м а ї в / (ленінградське видання) / відважних / із розхристаними грудьми / а над коминном / теліпається / сивий бунчук диму» [7, с. 392]. Такими конденсованими наративами, окресленими через слово-ім'я, є для Калинця Шевченка і Мамай, що втілюють відповідно множину проявів вербального і візуального коду. Вербальний код також виявляє себе через спонтанність цитати («знову був вітер / зносив літери з книжок / хвилі з транзистора / (гей гей вітре з України)» [7, с. 402]), коли поет намагається окреслити елементи чужого простору («знову був вітер / шибками видзеленькував / як зубами» [7, с. 402]) через мовно-культурний контекст простору свого.

Вільне цитування Руданського тут відіграє роль такого самого маркера свого простору, як і решта знакових для своєї культури імен і текстів – йдеться-бо про майже автоматичне включення суб'єкта лірики в контекст своєї культури через згадування речей і постатей, що містять у собі значно більше, ніж це може позначати їхня назва чи ім'я. Так, Мамай у процитованому вище вірші не тільки окреслює популярний у народному мистецтві візуальний образ, а й принагідно спонукає до залучення контексту, що може бути втілений у множині проявів. Таким контекстом є козацтво як історичне явище, ідеологема чи навіть символ (одна з Калинцевих збірок має назву «Міт про козака Мамаю»), що має стосунок до боротьби, свободи і самоозначення. Зокрема, Калинець зазначав, що збірку «Міт про козака Мамаю» було написано на честь українських політв'язнів, колишніх упівців [2, с. 27]. З другого боку, Мамай як популярне візуальне зображення має безпосередній стосунок до маркування (розмежування) простору, оскільки містилось воно найчастіше на дверях, віконницях, стінах, скринях і кахлях, тобто було пов'язане з окресленням зовнішнього / внутрішнього простору житла і навіть категоріями сакрального / профанного простору. Як це вже було показано, проблема окреслення свого / чужого простору мала для поета надзвичайне значення. Крім того, не варто забувати, що зображення Мамаю мало й іншу назву – козак-бандурист, оскільки було пов'язане не з батальними сценами, як можна було очікувати, й не стосувалося безпосередньо воєнної тематики (кінь і шабля на картині є важливими, але не визначальними атрибутами), а показувало

козака-воїна в стані медитативного спокою, зі схрещеними ногами, з кобзою в руках. Тобто йшлося загалом про архетипні для української культури речі, що у візуальному мистецтві були окреслені, виявляється, значно раніше, ніж у літературі: мистецтво і війна, слово і зброя, громадський обов'язок і вірність своєму покликанню тощо.

Власне кажучи, до добору слів Калинець дуже уважний, оскільки слово є для нього найпершим і чи не найважливішим маркером, що окреслює свій чи чужий простір. І особливого сенсу це набуває в ситуації культурної і мовної неперекладності – поет не шукає відповідника й не намагається вписати чужі реалії у свій простір бодай через вербальні чи візуальні асоціації тоді, коли речі чужої культури не можуть бути окреслені словами, що є в розпорядженні своєї культури. Так, вельми промовистим у цьому сенсі є вірш «Хата взимку» [7, с. 392]. Йдеться в цій поезії про найближчу (після власного тіла) царину свого простору – про житло. Для ліричного суб'єкта це – «чорна холодна ізба», що «ковтає поліно за поліном / аби зігріти у нутрі / двох пришляків / з кайданного шляху». У царині поетичного символізму такою неперекладною культурною реалією є слово «ізба», що ніяк не може бути перекладене словом «хата» з огляду як на суто речову, матеріальну неподібність (очевидно, йдеться тут про так звану курну ізбу, що топилась по-чорному, тобто таким чином, що дим не виводився через димар, а виходив через двері чи невеличкі отвори в стінах), так і вписаність в інший культурний контекст. Отже, коли ліричний суб'єкт говорить про ізбу, він вказує на те, що такий тип простору не вписується в питому модель світу, а отже, є чужим.

Проте вірш має назву «Хата взимку», й це теж не випадково, адже чужий простір (ізба) через освоєння-перетворення-пойменування трансформується вже у свій простір. Власне кажучи, окреслена особистими речами сфера приватного («знадвору / стелажі дров / зі середини / стоси книжок» [7, с. 392]) формується через встановлення зв'язків зі сферою свого-культурного: «над нами сибірська ікона / під вишивкою / по очі зодягнена / у жовту бляху», «навпроти / цілий кіш м а м а ї в» [7, с. 392]. Ікона і мамаї в цьому контексті ілюструють, як працює культурна пам'ять, адже йдеться не просто про слово чи річ, а про концепт із надзвичайно щільним значенням, згорнутий наратив, на який вказує, не вичерпуючи всіх сенсів називанням, слово-ім'я. Слово чи річ тут стають тригером, що запускає процес розгортання наративу



й актуалізації закладених у культурі сенсів – це радше карби, позначки, що дають змогу співвіднести події минулого чи культурний досвід із буттям у теперішньому й підтримують тонус пам'яті повсякчасною присутністю в полі зору. Проте поет вдається й до іншої стратегії, що дозволяє розбудовувати свій простір у чужому середовищі – впосадження чужих реалій у свій мовний контекст: «а над комином / теліпається / сивий бунчук диму» [7, с. 392]. Варто наголосити, що «бунчук диму» в цьому контексті є не просто метафорою – таким чином поет як відсилає до дискурсу козацтва (бунчук перебуває в одному смисловому полі з мамами), так і позначає межі свого простору через актуалізацію свого мовно-культурного коду. Отже, стратегія перетворення чужого простору на свій передбачає як маркування простору за допомогою

вербальних і візуальних знаків, так і актуалізацію свого мовно-культурного простору через поійменування.

Категорії свого / чужого простору в ліриці Калинця є вельми важливими, оскільки стосуються не тільки поетикального, а й ідеологічного виміру. Адже ре(конструкція) культурної пам'яті в ті часи була можлива тільки як відокремлення від офіційної (здебільшого міфологізованої) радянської історії. Ретельне, занурене в деталі й нюанси вибудовування власного простору ґрунтувалось на ідеї відрубності витісненого свого від нав'язаного чужого. З огляду на стратегію розбудови свого простору в умовах культурної (і не тільки) окупації Калинець вдається до тактики відмежування свого від чужого, впорядкування свого простору, привласнення через поійменування.

#### Список літератури

1. Бахтин М. Слово в романе / М. Бахтин // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 72–233.
2. Гусар Струк Д. Невольничка муза, або Як орати метеликами / Данило Гусар Струк // Калинець І. Невольничка муза : Вірші 1973–1981 роки. – Балтимор-Торонто : Смолоскип, 1991. – С. 7–31.
3. Еремина В. И. Ритуал и фольклор / В. И. Еремина. – Ленинград : Наука, 1991. – 207 с.
4. Забужко О. Замість передмови: дві алогії на калинову тему / Оксана Забужко // Калинець І. Зібрання творів : у 2 т. Т. 1 : Пробуджена муза. – Київ : Факт, 2004. – С. 5–14.
5. Ільницький М. Ключем метафори відімкнені вуста... : поезія Ігоря Калинця / Микола Ільницький. – Париж ; Львів ; Цвікау : Зерна, 2001. – 190 с.
6. Калинець І. Зібрання творів : у 2 т. / Ігор Калинець. – Т. 1 : Пробуджена муза. – Київ : Факт, 2004. – 416 с.
7. Калинець І. Зібрання творів : у 2 т. / Ігор Калинець. – Т. 2 : Невольничка муза. – Київ : Факт, 2004. – 544 с.
8. Пастух Т. Київська школа та її оточення. Модерні стильові течії української поезії 1960–90-х рр. / Тарас Пастух. – Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2010. – 700 с.
9. Попович М. В. Мировоззрение древних славян / М. В. Попович. – Киев : Наук. думка, 1985. – 167 с.
10. Рикер П. Память, история, забвение / Поль Рикер ; пер. с фр. – Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
11. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – Москва : Наука, 1988. – 783 с.
12. Славянские древности. Этнологический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – Т. 2. – Москва : Международные отношения, 1999. – 704 с.
13. Славянские древности. Этнологический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – Т. 3. – Москва : Международные отношения, 2004. – 704 с.
14. Фуко М. Нужно защищать общество. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1975–1976 учебном году / Мишель Фуко. – Санкт-Петербург : Наука, 2005. – 312 с.
15. Шерех Ю. Про двох поетів з княжими іменами / Юрій Шерех // Сучасність. – 1992. – Ч. 4. – С. 105–119.
16. Bartmiński J. Causative Functions of Language: the Language of Magic, Poetry, Religion and Politics / Jerzy Bartmiński // Etnolingwistyka: problemy języka i kultury. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (Wydział humanistyczny). – Lublin : UMCS, 2001. – P. 9–12.
17. Husar Struk D. The Summing-up of Silence: The Poetry of Ihor Kalynets / Danylo Husar Struk // Slavic Review. – 1979. – Vol. 38, no. 1. – P. 17–29.

I. Borysiuk

#### OUR / THEIR SPACE IN KALYNETS' POETRY

*The article is focused on the problem of our / their space in Kalynets' poetry. These categories can be interpreted as fundamental in Kalynets' poetry as long as they are connected not only with the sphere of poetics but also with the sphere of ideology. The opposition between our and their space is based on the concept of a place which can be described in terms of harmonic interaction between a landscape and a human being. This is demonstrated by the adaptability of the human body and human lifestyle to the local conditions or by the inclusion of artifacts in the space of the nature.*

*The symbolic geography plays a great part in the re-building of the authentic world model. It is based on the idea of organizing the space in accordance with the criteria of sacred / profane, superimposed on or combined with the opposition between ours and theirs. Their space, hostile and strange at the same time, is defined more geographically or topographically and less linguistically. On the contrary, our space is represented by multiplicity of condensed culture symbols.*

*The strategy of transformation of their space into ours is based both on marking their space with verbal and visual signs of ours and on naming, while the things of their space are identified with the names of our space. The activity of transformation includes modification of the landscape through organizing and planting space as well as the modification of the cultural space through translating and naming. Moreover, planting of our herbs and vegetables can be explained through the fact that for Kalynets, the symbolic role of a plant is as important as the practical one. In other words, our plants are connected with Ukrainian flora as well as with the Ukrainian linguistic model of the world. Plant symbolism for Kalynets is the most appropriate way of identification, connected with problems of the cultural space, memory, and word. The other strategy of space transformation includes naming, which is based on the act of identification of their places and landscapes with our names. What is important, these names are not free but are associated with our landscapes, with our symbolic geography.*

**Keywords:** Ihor Kalynets, identity, our / their space, plant symbolism, symbolic geography.

Матеріал надійшов 06.04.2017

УДК 821.161.2-343.09

Вороновська Д. І.

## СЛОВО, ЩО СТАЛО «МІФОМ»: СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕЗІЙ ОЛЕГА ЛИШЕГИ

*У статті здійснено аналіз шести поетичних текстів: «пісня 212», «пісня 8», «пісня 7», «пісня 55», «пісня 43» та «пісня 3», яких між собою поєднує образ очерету, рослини, що багата своєю символікою. Розглянуто процес творення авторського міфу. Обрані тексти входять до першої частини збірки Олега Лишеги «Великий міст» – «Зима у Тисмениці» і складають єдину історію, тобто взаємодоповнюють один одного. Основою дослідження є спроба показати «історію» одного слова в її розвитку, прочитати «повідомлення» поета, повертаючись до первісних витоків походження цього слова.*

**Ключові слова:** Олег Лишега, «Великий міст», авторський міф, очерет.

«Це – достеменна і максимально конкретна реальність», – читаємо про міф у праці «Діалектика міфу» О. Лосева [7, с. 24]. Коли ж ми говоримо про поетів модерністської епохи, то йдеться про витворення власного авторського міфу, формування «нової естетичної реальності, яка б повернула людині втрачене нею в історії первісне підґрунтя всеєдності суцього» [10]. У праці «Міфологізм української поезії вісімдесятиків» літературознавиця І. Борисюк звертає увагу на нову мову як нову художню реальність у творчості митців 80-х років ХХ століття [2, с. 207]. А в дослідженні Л. Кісельової «Поетика й ідеологія міфу Василя Герасим'юка» читаємо: «на зламі тоталітарних систем бунт проти “ідеології” стає звичним явищем і набуває найрізноманітніших

форм: від дискредитації ідеологічних дискурсів чи принципового відсторонення від “колективних” ідеологій – до творення нової мови опису світу чи реконструкції архаїчних світоспоглядань» [4, с. 12]. У збірнику літературознавчих статей, досліджень та есеїв «Оксиморон» В. Моренець відгукується про вісімдесятиків, до яких відносимо і Олега Лишегу, так: «У 80-ті роки вимальовується поетичний масив, в якому духовний світ поета здобуває нові, вищі ступені свободи і стає незалежним від суспільної мети, в етичному плані – рівновеликим цій меті» [9, с. 211].

У цій статті ми спробуємо на прикладі одного образу, який з'являється в шести «піснях» із «Зими у Тисмениці» Олега Лишеги, показати, як митець витворює власний авторський міф,