

ЛІРИКА ІГОРЯ КАЛИНЦЯ: КОСМОС, СОТВОРЕНИЙ ЗІ СЛОВА

Ірина БОРИСЮК,

доцент Національного університету «Києво-Могилянська академія»

У статті розглянуто проблему репрезентації концепту письма в ліриці І. Калинця крізь призму колективного і приватного досвідів. Подвійна природа письма як повідомлення, зафіксованого в матеріальній формі, обумовлює той факт, що письмо є одночасно діяльністю передачі інформації та встановлення зв'язку, але також і річчю, причетною до окреслення приватного простору.

Ключові слова: Ігор Калинець, шістдесятники, вісімдесятники, письмо, фрагментарність.

THE POETRY OF IHOR KALYNETS:
THE UNIVERSE CREATED FROM A WORD

Iryna BORYSIUK,

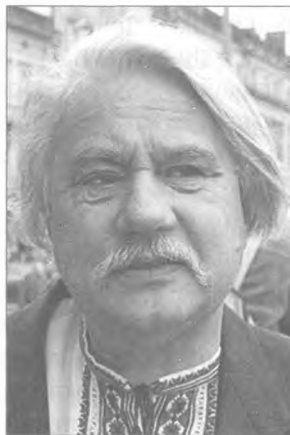
Associate Professor of Philology, National University of "Kyiv-Mohyla Academy"

The article is focused on the questions of representing collective and private experiences through the concept of writing in Kalynets' poetry. The dual nature of writing as a message fixed in the material form explains the fact that writing is both a process of information transfer and liaising, and a thing outlining the poet's private space.

Key words: Ihor Kalynets, the 1960s literary generation, the 1980s literary generation, writing, fragmentariness.

Ігор Калинець був і досі залишається принциповим нонконформістом, тим «вічним революціонером», що йому властиве гостре усвідомлення розбіжності між його візією ідеальної спільноти та недосконалою, викривленою, несправедливою реальністю. Свідченням цього є не тільки десятиліття, відбуте поетом в ув'язненні й засланні за радянського часу, а і його відмова від ордена князя Ярослава Мудрого – як протест проти російщення української культури, що триває й досі. Як політв'язень, дисидент, громадський діяч І. Калинець належить до когорти славних, представлених іменами В. Стуса, І. Світличного, М. Горбала. Як поет І. Калинець ближчий навіть не до шістдесятників (адже представником цього покоління він є за принципом хронології), а до вісімдесятників, якщо трактувати це покоління широко, залічуючи до нього також поетів Київської школи, Т. Мельничука, Г. Чубая, О. Лишегу.

І. Калинець, можливо, є чи не найбільш концептуальним поетом сучасності – не дарма Данило Гусар-Струк назвав його вільну від «псевдо-фольклорної меляси» лірику церебральною (розумовою, раціональною на противагу емоційній розчуленості). Варто додати, що сам принцип поетового мислення є архітектурним. Це мислення не образами чи темами окремої поезії, а циклами і збірками, адже йдеться не про «окремі вірші, що пишуться з тієї чи тієї нагоди, а потім механічно добираються до книжки» [4, с. 457]. Хоча І. Калинець ніколи й не називав М. Бажана серед тих, хто вплинув на його творчість, але на думку одразу спадає саме цей поет із його архітектурними метафорами й довершеним багатоголоссям. Як зазначає Д. Гу-



Ігор Калинець

сар-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 водночас ретельно промальовуючи деталі, не покладаючись на миті осяяння 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» [7, с. 371]. Проте під архітектурністю лірики можемо розуміти 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 та 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].

І. Калинцю цікава не лише універсальна божиста мова сакральних смислів, а й дуже конкретне, прив'язане до ситуації чи культурного контексту слово в різноманітності його втілень і проявів. Слово в його ліриці функціонує подібно до того, як це відбувається в прозовому творі, через вбудовування в мовно-культурний контекст: давньоруська і старослов'янська лексика з'являються в Калинцевих середньовічних сюжетах («Явлені

письмена» [6, с. 354–366], «Вітер» [5, с. 17–18]], специфічні архаїзми співвіднесені з козацькими часами (збірка «Міт про козака Мамая» 1976 року), латинська музична термінологія фігурує в поемі «М. Березовський. Концерт. Соль мінор. 1776», питомо українські назви рослин – у «Зільнику» [6, с. 245–252] й «Містерії зілля за Ксенофонтом Сосенком» [5, с. 173–176] тощо. Д. Гусар-Струк зазначає, що «раніше до ув'язнення у нього форма вірша головно виринала зі змісту даного вірша», натомість у хронологічно пізніших збірках «він вибирає дану форму і в неї вливає зміст» [2, с. 16].

Така контекстуальність і гранична конкретність слова, обумовлена точністю словесних виявів, пов'язана з важливою рисою Калинцевої поезії, що її дослідники поетової творчості окреслювали як бароковість. Слід сказати, актуалізація бароко в літературі другої половини ХХ ст. була так чи так пов'язана зі спробами окреслення культурної тяглості, що передували намаганням захитати струнку систему спадкоємності радянської літератури, яка трималась на концепції доступного та зрозумілого письма для народу. До бароко як до епохи високосимволічного тексту апелювали автори химерного роману, а в поезії – шістдесятники й вісімдесятники. І на це були свої причини. По-перше, світоглядна система бароко базується на засадах теоцентризму (Бог перебуває в центрі світу й мислення), на протизагн ренесансному світогляду, що в центр світу ставить людину. З одного боку, це неодмінно тягне за собою розмову про християнські засади й символіку. З другого – ідеться про ідеологічну протипокладеність «підпільної» поезії офіційно визнаних – протипокладеність, що полягала не тільки в підпорядкованості чи непідпорядкованості радянській доктрині, а й у глибокій світоглядній відмінності «витісненого покоління» й шістдесятників, що саме активно друкувалися в часі появи дебютної збірки І. Калинця «Вогонь Купала» (1966).

Лірика шістдесятників, яку метафорично можна окреслити як рух вперед і назовні, була засадничо антропоцентричною: людина, що виростає до космічних масштабів, а також космічний масштаб людської праці були чи не найчастотнішими образами в ранній поезії шістдесятників (див. вірш «Космос» Д. Павличка 1965 р. чи «Етюд про хліб» І. Драча 1962 р.). У ліриці Київської школи, Львівського кола, вісімдесятників людина є не так об'єктом осмислення, як суб'єктом мовлення (В. Моренець), а у творчості М. Григорова, М. Воробйова, О. Лишеги й цей суб'єкт як носій певного світогляду та визначальних для нього цінностей зникає, стоншується до ракурсу, точки зору, з якої відбувається спостереження за саморозгортанням світу. Антропоцентричний проєкт шістдесятників зазнає фіаско перед лицем Іншого, утіленого в природі

(О. Лишега, М. Григорів, М. Воробйов), Богові (І. Калинець, В. Герасим'юк, І. Римарук) чи іншій людині. Принципове протиставлення Я та Іншого не лише ускладнює світ і спосіб його пояснення, а й позбавляє цей світ прозорості, передбачуваності й, найголовніше, – підпорядкованості людській волі. У ліриці І. Калинця людина позбавлена властивості шістдесятникам самообумовленості: вона є передусім носієм Божої волі й дослідником Божого замислу, голосом пам'яті, фокусом самоусвідомлення світу.

Власне, Калинцева концепція людини як голосу, що описує складність світобудови, теж має барокову природу – варто згадати бодай барокові хроніки, що за зразком середньовічних починали викладати події від сотворення світу, чи барокову епіграму, яка в конденсованій лаконічній формі відбивала не тільки складність світу, а і його всепов'язаність. У зв'язку з докладними й розгалуженими Калинцевими каталогами, що прагнуть зафіксувати всю наявну різноманітність у вичерпності числового, кольорового, буквенного та іншого символізмів, одразу спадає на думку моральний і соціальний компендіум Климентія Зиновіїва, у якому з усією можливою ретельністю зафіксовано перелік людських справ, якостей і намірів. Хоча, як зазначає Ю. Шерех, на відміну від «каталогів» Зиновіїва, який зосереджується на зовнішньому, описовому, Калинцеві цикли збудовано на «багатстві символів і асоціацій, філософських узагальнень, несподіваних ракурсів і мисленнєвих зсувів» [8, с. 114]. Т. Пастух пояснює Калинцеву спробу витворити «системний погляд на світ» зверненням до міфомислення [7, с. 373]. Особливістю його класифікацій є те, що поет тяжіє до витворення циклів у межах тих символічних систем, що мають скінченну кількість елементів. Такими скінченними елементами є чотири стихії (збірка «Спогад про світ»), дванадцять місяців (цикл «Місяцеслов» зі збірки «Міт про козака Мамая»), дванадцять знаків зодіака і відповідних їм дорогоцінних каменів («Знаки Зодіака» і «Лapidарій» зі збірки «Тринадцять алогій»), десять неодмінних атрибутів козака («Лицаря» зі збірки «Міт про козака Мамая»), сім смертних гріхів («Семигини» зі збірки «Міт про козака Мамая»), сім кольорів («Кохання у семи барвах» зі збірки «Тринадцять алогій»), тринадцять чисел («Числа» зі збірки «Тринадцять алогій»), літери поетового імені («Мій азбуковник» зі збірки «Тринадцять алогій») тощо.

Характерно, що подеколи кількість елементів у поетових циклах визначається впливом іншої символічної системи. Так, «Числа» не вичерпуються дев'ятьма чи бодай десятьма цифрами, як це можна було б очікувати з огляду на математичний символізм циклу, а визначаються християнською парадигмою (Христос із дванадцятьма апостолами).

Так само в сім кольорів І. Калинця входять не барви веселки, а основні, базові кольори плюс чорний і білий. Що цікаво, у дужках поет посиляється на В. Кандинського, чия теорія відповідностей (кольорів, звуків, ароматів, геометричних фігур тощо) справила величезний вплив на мистецтво ХХ ст. До чотирьох стихій поет додає п'ятий елемент – камінь, натомість земля є ареною для взаємодій і впливів, що виникають між стихіями. Далеким від канонічного є перелік сімох гріхів, найтяжчим із яких є заздрість, і до якого потрапляє також одна з християнських чеснот (смирення в Калинця є боягузством), натомість гріх відступництва подвоюється на відступництво і потурнацтво.

Така увага до символізму на числовій основі зумовлена наявністю ідеї про скінченність елементів, із яких було створено світ, а отже – принциповою пізнаваністю світу, крізь який просвічує Божий замисел. Гармонійна співвіднесеність чисел, стихій, літер, кольорів обумовлена концепцією світу-як-письма, в якому можливий переклад із мови кольорів на мову звуків, літер, стихій. Проте барокова каталогізація мала на меті описати наявне, доступне, що складається з елементів напohваті, аби мовою наявного й пізнаваного описати невимовне. Натомість у ліриці Калинця гармонійність божественного опосередкована зникомістю людського; поет – це ще й заручник пам'яті, що має фіксувати в словах і ритмах крихітку людської культури, яка щезає. Саме тому такою непохопністю, незавершеністю (чи навпаки – відкритістю в нескінченність) позначено цикли «Червоне поле» і «Листівки»; тут поет має справу з нескінченністю елементів (адже кожна спроба охопити, перекласти мовою слова живописні цикли чи творчість окремого мистця приречена на неповноту чи й навіть нездійсненність) і скінченністю речі як такої. Тут ідеться про спробу зберегти, зафіксувати у слові світ високого мистецтва, який фізично зникає – так, як було знищено вітражі А. Горської, монументальні розписи М. Бойчука та інші твори мистецтва.

Крім того, якщо зважати на обставини Калинцевої долі, побачимо, що найпоспідовніші спроби витворити упорядкований, організований космос слова припадають на період поетового заслання – період не тільки розлуки з рідними, а й відлучення від космосу рідної культури. Цю рису поезії найвиразніше можемо спостерегти саме в ліриці поетів Київської школи, Львівського кола, вісімдесятників – функціонування поетичного слова в якості магічного. Особливістю магічного слова є принципова тотожність речі і слова, що її позначає, рівноцінність вербального і речового. Така магія імені в ліриці останньої третини ХХ ст. пов'язана з концептами відсутнього, пам'яті, втрати. На думку Д. Гусара-Струка, «одержимість генерації поетів, до якої належав Калинець своїм культурним корін-

ням», є наслідком «офіційної і систематичної нівеляції української культурної спадщини» [9, с. 20]. Майже фізичне відчуття порожнечі від втрати підставових, фундаментальних речей, пов'язаних з образом себе, самототожністю, самовиповіданням, неабияк уплинуло на формування лірики вісімдесятників, Київської школи, Львівського кола (у зв'язку з цим варто пригадати геніальну у своїй проникливості метафору поета з іншого покоління, з іншими втратами Михайла Ореста – «державна слова»). Найбільшою травмою, як можна припустити, виявилися саме маніпуляції з історією й пам'яттю, а отже, з окресленням ідентичності, неможливістю вибудувати адекватний образ себе на витіснених спогадах і сфальшованій мовно-культурній моделі світу. Саме тому такими важливими в ліриці останньої третини ХХ ст. виявляються концепти свого/чужого голосу, пам'яті, ідентичності. Власне, функціонування поетичного слова в якості магічного полягає в тому, щоб не тільки якнай докладніше окреслити втрачене, а й зробити це втрачене частиною живої присутності. Так, І. Калинцеві йшлося не просто про якнайповніше стихійне занурення на чужині в рідний мовний і культурний простір, а про реконструкцію, відтворення моделі світу (про це свідчить утілена в його поетичних циклах спроба впорядкування, приборкання стихійності). Тому в ліриці І. Калинця маємо радше протипокладеність не емоційного/раціонального, а стихійного/впорядкованого: потреба поета в зрівноваженому космосі не так ситуативна, як ідеологічна. Монолітній версії радянської моделі світу можна було протиставити тільки монолітність автентичної (так, дев'яностники й особливо двотисячники змушені будуть давати собі раду з фрагментарністю світу, а десятичники застановлятимуться над відновленням його цілісності).

Слово для поетів Київської школи – так само, як і для вісімдесятників, – є визначальною категорією, сенс якої розкривається в контексті протиставлень слово/тиша (мовчання), своє/чуже, усне/письмове, сакральне/профанне, істинне/фальшиве слово. Найперше слово пов'язане з родовим і культурним спадком, тому осмислюється як збережене, не-моє, почуте-підслухане – варто пригадати нічні голоси І. Римарука як метафору культурної пам'яті, родові історії В. Герасим'юка, концепт жіночого голосу в О. Забужко й непромовленого слова – в Н. Білоцерківець. Причому це непомилкове, істинне слово найчастіше є прихованим – невимовленим, неозвученим або замаскованим, упосадженим у семантично непроникині, непрозорі образи й метафори. Звідси – поширені, особливо в ліриці поетів Київської школи й вісімдесятників, концепти тиші (яка є не відсутністю слова, а втіленням його повноти), мовчання (добровільної відмови від того, щоб бути почутим), невербальної мови (мови ре-

чей, станів, подій, явищ), сакрального, магічного слова (непрозорого, затемненого, максимально віддаленого від буденної мови). У зв'язку з цим варто пригадати один із найбільш знакових віршів Римука «Глосолалії», в якому мовлення жерців і пророків є концептуальним способом висловлювання. Вісімдесятникам особливо йшлося про витворення іншої мови – тієї, яка б не збігалася з фальшивим словом офіційного мовлення. Саме родова й культурна пам'ять була в радянські часи протитрутою до сфальшованої історії.

З огляду на це можна припустити, що напруга між витісненою пам'яттю й офіційною історією, яка для вісімдесятників частково перетиналася з ширшим протиставленням національного і радянського, впливала й на протиставлення усного/письмового слова. Для вісімдесятників словом пам'яті було переважно усне слово, а словом історії – переважно писемне. У зв'язку з цим варто пригадати важливий для вісімдесятників (особливо для О. Забужко, В. Герасим'юка, І. Римука) концепт утрачених (знищених або й ненаписаних) архівів. Відтак довіра до пам'яті була обумовлена довірою до усного слова: незбріханого слова обрядового фольклору, прихованого слова родинних оповідей, замовчаного слова рідного культурного спадку, слова втрачених цінностей.

У цьому сенсі лірика І. Калинця являє собою вельми промовистий виняток. З одного боку, слово в нього безумовно пов'язане з пам'яттю, як і в усіх вісімдесятників – причому йдеться про слово усної традиції та культурного спадку. Із другого – дуже важливим для нього є концепт письма. Для поета письмо є втіленою в матеріальних знаках культурною пам'яттю, архівом, що засвідчує культурну тяглість, живим потвердженням неілюзорності митного. На відміну від утіленої в усному слові, ця пам'ять є передусім тілесною, матеріальною. І тут поетові відкриваються цікаві можливості для експериментів із такими властивостями письма, як упорядкованість, структурованість, матеріальність (предметність) і контекстуальність – тобто рисами, цілком суголосними з поетикою Калинцевих текстів і циклів. Крім того, важливим для поета є концепт письма як палімпсесту, взаємоперетину дискурсів, текстів, досвідів. Певна річ, у зв'язку з цим одразу спадає на думку лірика В. Стуса, в якій ідеї письма-палімпсесту й культури-палімпсесту є ключовими. Іще одна паралель зі Стусовою лірикою – письмо попри те, що є живим утіленням колективного культурного досвіду, міцно пов'язане зі сферою приватного простору. Безперечно, ставлення до письма як до продовження тіла, включеність його до сфери інтимно-особистісного варто розглядати передусім через призму біографічного-пережитого: в ув'язненні письмо було єдиним засобом встановлення причетності до того життєвого

контексту, без якого неможливе буття людини як особистості. Певно, що тут важить також подвійна природа письма як повідомлення, зафіксованого в матеріальній формі: письмо є одночасно діяльністю передачі інформації та встановлення зв'язку, але також і річчю, причетною до окреслення приватного простору. Парадоксально, але для дев'яностників письмо так само окреслює сферу приватного, як для В. Стуса й І. Калинця, проте з іншої причини, адже в публічному просторі функціонує переважно усне слово, натомість письмо (як лист, листівка, записка чи електронне повідомлення) позначає особистий простір.

У ліриці І. Калинця можна побачити надзвичайно цікаві приклади функціонування письма і як процесу, і як матеріального знаку, представлені в циклах «Явлені письма» та «Віршові надписи» зі збірки «Міт про козака Мамаю». Уміщення поетичних сюжетів в історичний контекст дає змогу сфокусувати увагу на матеріальності, предметності письма; письмо стає свідченням, пам'яткою, емблемою, а не тільки процесом запису слів. Так, цикл «Явлені письма», сюжетно зіпертий на корпус графіті на стінах Софійського собору, безпосередньо звертається до ідеї культури як палімпсесту. Написи на стінах, приховані під культурними шарами пізніших часів, є не просто найдавнішим свідченням епохи, коли собор було щойно збудовано, – вони проступають у своїй чарівній фрагментарності крізь шар завершених, викінчених текстів високої культури як живі голоси. Автор особливо підкреслює прив'язку до претексту – всі вірші циклу мають назви за номерами опублікованих софіївських графіті, про що свідчить подана на початку примітка. Амбівалентність культури взагалі й конкретно взятої культурної ситуації зокрема є для Калинця визначальною. З одного боку, поет розпочинає цикл цитатою з церковного уставу, в якій недвозначно наголошено, що «різати по церковних стінах / все одно мертвих у гробі совлачати / церковна татьба єсть» [6, с. 354]. Проте саме ці приклади «церковної татьби» – фрагментарні й цілісні, інформативні й не дуже, приватні чи суспільні – стають для поета джерелом натхнення. Як уже було сказано вище, І. Калинець, як і В. Стус, приймає ідею культури як палімпсесту. Це передусім означає вкоріненість, адже будь-який текст має під сподом інший текст; а вкоріненість для І. Калинця була ідеєю не умоглядною, а глибоко особистісною, що й потверджено частотою вживання в його ліриці метафори кореня, укоріненості, глибини, землі, рослинності, саду. Із концептом укоріненості пов'язана ідея палімпсесту як вертикалі – йдеться про спадкоємність культури, глибоку культурну обумовленість кожного явища.

Проте в основі циклу «Явлені письма» лежить ідея палімпсесту як горизонталі, тобто куль-

тури як немонолітної, неоднорідної сфери. У цьому проступанні неоковирних, подеколи бешкетних («дай козу мою») написів крізь урочисту визначеність високої культури, утіленої в сюжетній завершеності фресок, у гармонійній сумірності будівлі, у контексті визначеного правилами й приписами церковного канону можна побачити, якщо вдатися до сучасної термінології, передусім протиставлення високої і масової, але також упорядкованої і стихійної культури. Це протиставлення з певною мірою умовності можна потрактувати як одну з визначальних стратегій існування української культури, коли взаємодія між двома її полюсами здійснювалась у сміховому полі – варто пригадати й потужний масив фольклорних молитов-пародій, і творчість мандрованих дяків, і сам факт появи нової української літератури з комічного «перелицювання» античного героїчного епосу.

Проте йдеться не тільки про високу і масову культуру. Подеколи ми бачимо протиставлення язичництва і християнства, народної і церковної культури. У світогляді І. Калинця переважає християнське начало, на що звернув увагу М. Ільницький [4, с. 37]. Із цього випливає, що поет не протиставляє різко язичницьке і християнське – для нього перше є органічною частиною другого. Лише у вірші «Ч. 109» [6, с. 354–355] автор використовує графіті «не видіх тебе» як розгортання оповіді про втрату: «ні в Десятинній / ні в Пирогощі / ні в ста храмах / ані в серці своїм / не видіх тебе / у ньому хори священних дібров / коляда зоресійний / у ньому / волають берегині / понад берег у Видубичах / видибай наш Сподарю срібноусий / зганьблений володарю блискавиць / з мулкого дна / Великоріки» [6, с. 354–355]. Вельми промовистим є використання мовних засобів, зокрема улюбленої автором гри з інверсією загальних/власних назв через цілеспрямоване вживання малої чи великої літери. У великому ідеологічному зіткненні позначене великою літерою одиничне, що є належним до витісненої традиції, зникає не тільки з культури, а й із мови – так, автор вживає не ім'я Перун, а описову конструкцію «Сподарю срібноусий», посилаючись на відомий за повчанням «Про ідолів Володимирових» опис статуї Бога-воїна (насправді голова статуї Перуна була срібна, а вуса – золоті [3, с. 98]). Позначені великою літерою, із нової моделі світу зникають не тільки Видубичі як важливе для язичницької традиції місце пам'яті, а й Великоріка як ключовий концепт міфологічного світоустрою (Дніпро в християнській моделі світу поступається місцем Почайній). Натомість написані з малої літери коляда і берегині залишаються – яко дрібні біси – маргінальною частиною нової культури, адже окреслена малою літерою ідея множинності в умовах панування ідеологічно однорідної християнської

культури, що ґрунтується на фундаментальній ідеї одиничності, має шанс бути тільки тінню.

Власне, такими витісненими з офіційної культури, проте активно практикованими в побуті є й ретельно прописані в межах язичницької традиції прикмети й ворожіння. У «Ч. 3» ідеться про так звані громники, чию неабияку популярність potwierджує факт належності до індексу заборонених церквою книг. Ворожіння на першому гromі базувалося на точному визначенні часу події – про це, власне, і пише І. Калинець: «Св. Мученику Євтропію / громовий повелителю / твого дня ся немилюсть / «в літо 1052 марта / в 3-є розгрімилось» / сохрани нас / од мокви од грому / од мору од погару / од чвару од нашестя / од княжої смерти» [6, с. 355–356]. Поет узагалі дуже уважний до чисел, а відтак – до скінченних послідовностей (таких, як знаки зодіака, місяці тощо), хоча в цьому випадку число на позначення дати ще й дає змогу зробити прив'язку в часі до точно визначеної події, і так розсунути, розглибити осяжність рідної культурної традиції. Неспростованість цієї дати корелює для поета з неспростованістю спадкоємності – отже, належність культурної спадщини Русі до української традиції стає доконаним фактом (на цю тенденцію звернув увагу ще Ю. Шерех, аналізуючи сам факт існування двох поетів – І. Калинця і О. Зуєвського – із княжими іменами [8, с. 119]). Власне, це і є послідовною роботою конструювання традиції, до якої вдаються вісімдесятники та поети Київської школи. Різниця в тому, що розроблювані вісімдесятниками сюжети переважно хронологічно ближчі, натомість представники Київської школи звертаються як до історичної традиції (приміром, ідеться про киеворуські сюжети в ліриці В. Кордуна чи козацькі сюжети у В. Голобородька), так і до позаісторичності фольклору (М. Воробйов, В. Голобородько), міфу (В. Кордун) і навіть тієї генеалогії, яка дає змогу простежити зв'язки мови й міфу (М. Григорів).

Ясна річ, будь-якій культурі притаманна не тільки практика витіснення, а й практика всотування елементів, явищ і навіть сюжетів попередньої культурної епохи. Калинець цілеспрямовано намагається окреслити всі можливі сценарії взаємодії язичницької і християнської культур, указуючи на досить широкий спектр такої взаємодії – від знищення, витіснення й аж до ситуації так званого двовір'я (синтезу). Позаяк точка зору ліричного суб'єкта позиційна, обумовлена контекстом, оповідь ведеться то з позицій витісненої (як-от плач за знищеним Перуном), то з позицій панівної культури (як-от сюжет про Кузьму, що «попаше поросю» у піст [6, с. 361]). Власне, оця двоїстість культури свідчить про її палімпсестну, багаточарову природу – нашарування християнських на язичницькі елементи, проступання витісненого тексту крізь

наявний подібне до проступання графіті крізь на-
шарування попередніх культурних епох. Як при-
клад неконфліктного двовір'я І. Калинець вико-
ристовує комплекс новорічної обрядовості, пов'я-
заний із міфологічною постаттю кози. При цьому
автор відштовхується від настінного напису цілком
побутового змісту: «що за панянка / наша Маланка
/ водить козу на мотузку / по Бабинім торжку / го-
го коза / го-го сіра / а коза бородою / а коза бодає
/ за одним махом / усіх побивахом / рогами в бік /
за кожним словом / будьте здорові / на новий рік /
аж тут / “дай козу мою”» [6, с. 362]. Що цікаво, він
окреслює не тільки часову вертикаль язичництво/
християнство, а й фольклорно-міфологічну гори-
зонталь, розгортаючи оповідь від казки («кізонько
люба / кізонько мила / чи ти їла чи ти пила» [6,
с. 361]) через витіснену християнством традицію
скоромоства («а моя дуда / триголосо гуда / міх із
кози чинений / передні ратички одчинені / кізонь-
ку годую / в головицю дую / наставляйте вуха /
кізонька дмуха / руки у боки / скоромохи в скоки
/ аж тут / “дай козу мою”» [6, с. 362]) аж до ниніш-
нього сучасного стану безконфліктності-співісну-
вання народної традиції і християнства, що скла-
лася внаслідок пакладання на язичницьку кален-
дарну обрядовість церковного календаря. Підказа-
ний текстом напису рефрен («дай козу мою») ніби
натякає, що двовір'я – ситуація порівняно з часом
прийняття християнства зовсім недавня; варто зга-
дати численні церковні устави, спрямовані проти
язичницьких звичаїв. Впадає в око, що часто-густо
текст графіті працює не як сюжетна матриця, яка
накреслює (а заразом і обмежує) потенційну мно-
жину історій, а як поштовх до розбудови сюжету,
що позірно з первісним імпульсом не пов'язаний.
Можна припустити, що «дай козу мою» стосуєть-
ся якоїсь побутової ситуації, натомість для поета
«коза» пов'язана передусім із культурним контек-
стом, фольклором, міфологією й обрядовістю.

У зв'язку з цим можна припустити, що, власне,
усі графіті мають подвійну, амбівалентну природу

– будучи письмом, вони тим не менше функціону-
ють як усне слово, уклинюючись в однорідність,
завершеність архітектурного тексту випадковими,
чужорідними вкрапленнями. З усним словом гра-
фіті споріднює їхня фрагментарність, обірваність
– згадаймо, що подеколи ці написи не утворю-
ють більш-менш цілісного висловлювання, іноді
складаються навіть із одного слова. Письмо, на
відміну від усного висловлювання, передбачає на-
явність чіткіше окресленого наміру, цілеспрямова-
ності, воно не є спонтанним, оскільки спирається
на більшу чи меншу завершеність фрази. Натомі-
сть обірвані, розхристані висловлювання-гра-
фіті є принципово незавершеними – не так через
пошкодженість часом, як через прив'язаність до
живого контексту ситуації (так само, як будь-яке
усне висловлювання неможливе поза контекстом
розмови). «Справжнім» письмом є Софійський
собор – композиційно врівноважений, продума-
ний, завершений текст, на тлі якого проступають
не враховані, не передбачені первісним задумом, а
тому живі голоси графіті. Саме тому цикл «Явлені
письмена» подібний до вивершення споруди, адже
є нічим іншим, як поверненням контексту, вибудову-
ванням цілісності з фрагментів. Будучи включе-
ними в смислову завершеність тексту, фрагменти
втрачають неокресленість, а отже, із живого голосу
перетворюються на письмо.

Серед усіх авторів «витісненого покоління»
І. Калинець найбільш охоче звертається до кон-
цепту письма, за його допомогою досліджуючи
спосіб взаємодії в культурі наявного/витісненого,
приватного/публічного, цілісного/фрагментар-
ного. Різні властивості письма виявляються тоді,
коли письмо функціонує як палімпсест, емблема,
приватне повідомлення чи речовий доказ. Поет
розглядає письмо не тільки з інструментальної
точки зору, як процес і результат фіксації повідо-
млень, а й з огляду на специфічний тип чуттєвості,
обумовлений предметністю, матеріальністю пись-
ма (запис як річ).

Література

1. Бахтин М. Слово в романе / М. Бахтин // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – Москва: Художественная литература, 1975. – С. 72–233.
2. Гусар-Струк Д. Невольничка муза, або Як орати метеликами / Д. Гусар-Струк // Калинець І. Невольничка муза: вірші 1973–1981 роки. – Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1991. – С. 7–31.
3. Іларіон Митрополит. Дохристиянські ві-
рування українського народу / Митрополит Іларіон. – К.: Обереги, 1994. – 424 с.
4. Ільницький М. Ключем метафори відікнені
вуста...: поезія Ігоря Калинця / М. Ільницький. – Париж–
Львів–Цвікау: Зерна, 2001. – 190 с.

5. Калинець І. Зібрання творів: у 2 т. / І. Калинець.
– К.: Факт, 2004. – Т. 1: Пробуджена муза. – 416 с.
6. Калинець І. Зібрання творів: у 2 т. / І. Калинець.
– К.: Факт, 2004. – Т. 2: Невольничка муза. – 544 с.
7. Пастух Т. Київська школа та її оточення. Модерні
стильові течії української поезії 1960–90-х рр. / Т. Пастух. –
Л.: Львівський національний університет імені Івана Фран-
ка, 2010. – 700 с.
8. Шерех Ю. Про двох поетів з княжими іменами /
Ю. Шрех // Сучасність. – 1992. – Ч. 4. – С. 105–119.
9. Husar Struk D. The Summing-Up of Silence: The poetry
of Ihor Kalynets / D. Husar Struk // Slavic Review. – 1979. –
Vol. 38 (no. 1). – P. 17–30.