

Роксоляна Свято

## **ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ ВИТОКИ ПОЕТИКИ ІВАНА МАЛКОВИЧА**

Упродовж останніх двох століть літературознавство виявляє дедалі більший інтерес до художніх текстів, які в більш-менш чистому (неспотвореному) або навіть трансформованому вигляді зберегли в собі сліди міфологічного мислення (праці О. Лосева, Є. Мелетинського, В. Кубілюса, К. Леві-Строса, О. Потебні та ін.). Останній варіант – себто трансформація фольклорного та міфологічного матеріалу в художньому тексті – навіть цікавіший, адже тут маємо справу з якісно новим типом літератури, що витворюється внаслідок взаємопроникнення індивідуально-авторського бачення світу та універсальних, найфундаментальніших рис людського мислення.

Таке взаємопроникнення може відбуватися на різних рівнях: від суто формального залучення фольклорних форм, сюжетів чи мотивів до свідомого або навіть несвідомого занурення в міфологічний часопростір, мислення архаїчними категоріями. Литовський науковець В. Кубілюс виділяє три можливих рівні («кроки») занурення письменника у фольклорну стихію: *власне стилізацію* (згадане вже формальне уподібнення до тексту-оригіналу), *психологічну трансформацію та інтерпретацію фольклорних образів і мотивів*, а також *міфологізацію* [1]. За Кубілюсом, який співвідносить ці поняття також і з історичним поступом націй, кожен наступний «крок» стає свідченням «просування» національної культури (в цьому разі літератури) на вищі щаблі розвитку.

Саме в згаданому контексті видається надзвичайно цікавою поезія Івана Малковича, який належить до покоління «вісімдесятників» (його дебютна збірка «Білий камінь» вийшла в світ 1984 р.). Власне, ця фольклорно-міфологічна зорієнтованість його



поезії, що так вирізняє її від авангардистських синхронних явищ (літгуртів «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота» чи «ЛуГоСад»), дає підстави говорити також про модерний характер його письма, про належність поета до все ще не завершеного загальноєвропейського «проекту модернізму».

І. Малкович, попри властиву йому іронічність, все-таки модерністськи поважно та серйозно налаштований до світу, себе й до власної творчості. У передмові до останньої збірки «Із янголом на плечі» він пише: *«І коли все ж наважуєшся щось записати, завжди ризикуєш здатися банальним, адже так багато людей любили ці слова, дихали ними. Прагнеш простоти й природної вишуканості, а натомість все частіше доводиться згадувати Горация: "Звідки, наприклад, цей глечик, якщо ти до амфори брався?..."»*.

Аналізуючи поетику Івана Малковича, на багатьох рівнях бачимо проникнення в неї фольклорної стихії. Знаходимо як свідоме використання фольклорних елементів, так і стилізацію (хоча вона все ж залишається явищем оказіональним: автор нечасто вдається до прямого наслідування традиційних форм – наприклад, народнопісенних – чи використання певних кліше – традиційних образів, сталих епітетів, порівнянь тощо).

Головна «проблема», що постає перед автором, котрий свідомо залучає до своєї поезії певні елементи фольклору, – це потреба «переплавити» їх у власний, індивідуальний стиль, втілити поетику народного мистецтва не в сюжеті, а у внутрішній структурі твору, в його настрої, «вільно трансформуючи цю поетику відповідно до власних творчих потреб» [1, 42].

Використання «зовнішньої» фольклорної форми завжди відбувається в Малковича усвідомлено та дуже обережно. Наприклад, стилізуючи вірш під народну пісню («Пісенька про черешню», «Дивна пісенька», «Дівчино моя фіалкова»), Малкович не вдається до звичайного перефразування пісні зі збереженням тільки пісенного ритму, а переймає сам пісенний дух:

Ой та кісточка просвердлить  
сорочку тонку,  
ввійде вона у серденько,  
як в черешеньку...

(«Пісенька про черешню»)

Тут, здається, можемо говорити навіть про «інкрустацію народною піснею» [2, 132] (фактично кожна фраза викликає пісенні та народнопоетичні асоціації). Від народнопісенної твор-



часті знаходимо тут зменшувально-пестливі (димінутивні) форми слів («серденько», «черешенька», «кісточка»), постійні епітети («сорочечка білесенька»), традиційні порівняння («личко, як без»), типовий для народних пісень інверсійний порядок слів у реченні, традиційний пісенний початок фрази («ой...») тощо. Згадані слова та словосполучення є, крім того, так званими словами-емблемами чи словами-сигналами (для українця кожне зі згаданих слів, попри зовнішньо-змістову форму, має також символічне – суто національне – забарвлення).

І хоча тих чи тих фольклорних ремінісценцій у «Пісеньці...» досить багато (навіть незвично багато для цього поета), все ж текст має виразно індивідуальний авторський характер. Це авторське «я» «оприсутнюється» майже непомітно (як правило, тяжко встановити, за допомогою яких саме слів чи засобів це відбувається). Поява в тексті традиційного для поезії Малковича образу «малого хлопчика», що «до стовбура прихилив чоло» (ліричним персонажем Івана Малковича дуже часто є саме дитина), до певної міри «викриває» автора у такому «фольклоризованому» тексті, хоча, ясна річ, це «викривання» також ним передбачене.

Про джерела творчості Малковича виразно свідчить епіграф до іншого твору – «Напередовця» – куплет «Колядки» з «Русалки Дністрової». Розвиваючи головний мотив колядки – оповідь про «*Напередовця – красно́го молодця*», – автор творить власний художній світ. Для розуміння важливе й авторське визначення – «поезобалет», що свідчить про намагання Малковича-поета зблизити, синтезувати різні види мистецтва – літературу (поезію), фольклор, музику і навіть танець.

Незвичним у творі є сам ліричний герой (Напередовець), що виступає в ролі наратора й наближується в цьому до «епічного» (в бахтінському значенні) оповідача, котрий прагне об'єктивно (безсторонньо) передати події, не занурюючись у власні переживання:

...виломив я гіллячку вербову,  
став наперед овець,  
і нарекли мене  
Напередовець.

Його оповідь має виразно фольклорний характер, про що свідчить типове для казок символічне «потроєння» головного мотиву [3, 52] (невдача з першими двома «зніщатками» й успішність «третьої спроби»: «*тріснуло надвоє – почала вилазити з нього // тьма-тьменна худоби кароокої*»). До речі, епітет «кароока» в цьому контексті міг виникнути лише в свідомості гуцула, котрий свято шанує те, що живить його, і тому щиро любить



свою «маржину» (згадати хоча б «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського).

Не менш символічним є і те, що всі події «Напередовця» відбуваються впродовж семи днів. Тут неминучими є біблійні алюзії (сім днів творення світу), тим паче що сам Напередовець стає, до певної міри, Творцем світу поетичного (всі метаморфози породжені його уявою, хоча насамкінець він втрачає свою «владу», і витворений ним світ поглинає його).

Як бачимо, фольклор є не єдиним підґрунтям авторського стилю. Біблійні ремінісценції «Напередовця» є не менш важливими для розуміння поетики Малковича, оскільки саме синтез суто українських фольклорних мотивів із загальноєвропейським культурним (літературним) досвідом визначає своєрідний характер цього письма.

Оповідачеві в «Напередовці», попри його «об'єктивність», притаманна суто малковичівська витонченість та іронічна грайливість. Так, перше зніща він *«вдосвіта перекинув... через хату»*, друге – тільки *«хотів перекинути»*, а воно *«вирвалося і впало»*, а третє – *«перешпури́в...»* (виділення наше. – Р. С.). Саме це експресивне «перешпури́в» позбавляє твір серйозності, витворює іронічну дистанцію між оповідачем та його власною наратцією. Тож навіть символічне закінчення (*«Напередовця яйце затягнуло, а саме зімкнулося»*) не видається страшним, трагедія стає умовною, ніби мініатюрною [4, 128].

Маємо в «Напередовці» також шість пісенних вкраплень, що перебивають головну розповідь Напередовця-оповідача, сприяючи «омузиченню» поетичного твору. Три з них – пісні самого Напередовця (*«Ой був же ж я Напередовцем... і так я співав»*), де він перестає бути оповідачем, а стає «справжнім» ліричним суб'єктом (автор навіть графічно – зміною шрифту – вказує на зміну наративного типу). Він остаточно позбувається епічної безсторонності та «об'єктивності» й уподібнюється типовому ліричному персонажеві Малковича – чутливому, ніжному та турботливому:

вівці мої вівці  
ніжна моя маржино  
не поколить собі губи  
у чорну ожину

У цій пісні рефреном стає перший рядок, що повторюється у всіх трьох куплетах («вівці мої вівці»). Повторювальне звертання (типове для народних пісень), за словами Кубілюса, стає «сакраментальною формулою» [1, 35], центром усієї пісні. Крім того, з кожним наступним повторенням посилюється також й



емоційне звучання, а останнє запитання вже зовсім відрізняється від спокійного тону першого куплету (*«у цій ночі нам не вміститися – // де ж тоді ночувати?»*).

У наступній вставній пісні автор використовує інший пісенний алгоритм (вона побудована за принципом діалогу – чергування запитання-відповіді, при цьому знову ж бачимо типове для фольклору посилення емоційного напруження через ампліфікацію):

ой а хто подоїть моїх корівок  
через камінь дірявий...  
ой не треба – казали корови –  
доїти нас через камінь дірявий...

Характерно, що Малкович повсякчас дистанціюється від власної нарації, але водночас саме таким відстороненням і викриває себе в творі (невідступним є відчуття присутності режисера – самого автора, який керує діями фольклоризованого героя). Маємо, таким чином, протилежну до преромантичної літератури тенденцію – автор творить власний поетичний світ, не «розчиняючи» себе (свою індивідуальну поетику) в наслідуванні народної словесності (він зовсім не має амбіцій стати творцем нового, «авторизованого», фольклору). Проявлення авторського «я» в тексті завжди супроводжується «дрібною самоіронією» [4, 20], завдяки якій ми й можемо виявити самого Малковича навіть у найбільш фольклоризованих формах.

Автор назвав «Напередовця» поезобалетом, вказуючи цим на своє бажання зблизити такі різні види мистецтва – поезію і танець (балет). Цьому слугує вже згаданий візуальний прийом «мінливості» – постійна зміна суб'єкта оповіді (від безстороннього оповідача, власне автора, до не-власне автора та суб'єкта переживання, що втілюється навіть шрифтологічно), манери оповіді. Але принциповим є навіть не це, а наскрізне відчуття руху, суцільна динаміка:

...а було в мене яблуко в руці затиснуте,  
і покотив я ним, покотив щосили,  
і в котрий бік воно котилося –  
земля туди виростала,  
земля виростала,  
але худоби побільшувалося  
іще швидше..

Увесь цей рух є свідомо спроектованим (земля знає, куди «виростати», як і маржина знає, куди «побільшуватися»), відтак навіть відчуття хаотичності цього руху (Напередовець не може



ним керувати) викликає естетичне задоволення (подібне задоволення виникає від перегляду балету). Та й сама хаотичність зрештою приховує в собі певний лад, впорядкованість і доцільність.

Взагалі музикальність поезії Івана Малковича є наслідком не лише його занурення у народнопісенну стихію, а й музичного світосприймання самого автора. Ця естетична особливість його творчості з усією силою заявлена у вірші «Музика, що пішла»:

О мамо, тату, як питають,  
куди ваш син подався з віч –  
скажіть: він музику шукає,  
що босою пішла у ніч.

Інколи музика виступає на передній план вірша, композиційно його структуруючи («Трохи гуцульської джази-манте-лязи», «Пританцьовування на одній нозі» та ін.). Тут Малкович-музикант переймає сам ритм, а кожне слово ніби збагачується власним «нотним» відповідником:

Ой розкажи-но, Яри,и,и,но  
(це ніби сповідь моя),–  
яка полюбе дівчи,и,и,на  
такого кретина, як я?

( «Пританцьовування...» )

Інколи – це просто вірші *про* музику («Концерт», «Хор», «Житіє скрипальок» та ін.). Але здебільшого музикальність віршів Малковича прихована – вона відчутна в мелодійній побудові фрази, в обережному поводженні зі словами, «вільному плині емоцій» [2, 68], вишуканій алітерації («Запаху в липах потоп-лені. // Леви закралися в лан, // порпують лапами в попелі // і наганяють туман»). Малкович слідує, перш за все, самому народнопоетичному духові, отож для нього не так важить пряме використання фольклорних форм (його образна система, метафорика є найвищою мірою індивідуальна й самобутня), а більше – сама логіка їх виникнення, яка спирається на засади народнопісенної гармонії.

Коли пряме використання чи навіть індивідуалізація і психологізація народнопоетичних образів по суті є тільки «філологічною» інтерпретацією фольклору (автори оперують власне словесною частиною фольклорної спадщини, тому казка, пісня або будь-який інший фольклорний жанр використовується як таке ж мистецтво слова, що й авторський текст), то міфологізація – це вже заглиблення автора в саму первіснообщинну



свідомість з усіма її уявленнями про співвідношення Добра та Зла, Життя–Смерті (морально-етичні категорії), уявленнями про людину в соціальному середовищі тощо [1, 25].

Габор Кернер писав про два можливі шляхи засвоєння письменником міфу – «штучний» (інтелектуальний) та «природний» (органічний) [5, 128]. І коли в першому випадку маємо справу з цілком свідомим авторським зануренням у світ міфології, синтезуванням елементів уже наявних міфів (тут усе залежить від міри ерудованості та таланту митця), то в другому – автор може йти «органічним» шляхом і в побудові свого поетичного міфу керуватися власним досвідом. І хоча подібна класифікація виглядає доволі схематичною (зокрема, згадані дослідником імена Свідзинського та Антонича як приклади, відповідно, інтелектуального та природного засвоєння міфу можуть викликати сумніви), припускаємо, що творчість Івана Малковича ближча якраз до другої «моделі». Автор не просто занурюється у світ гуцульської міфології в момент писання, а перебуває в ньому постійно (метафізично), насправді вже довгий час живучи в «цивілізованому» світі (місті).

Проте маємо справу також зі своєрідним «окультуренням» засвоєнням міфу, що зовсім не означає його спрощення чи художнього «утилітарного» використання. Під «окультуренням» маємо на увазі інтелектуальну ревізію міфологічної спадщини («пропускання її крізь призму розуму»), при одночасному дотриманні головної вимоги – віри поета в «реальність» цього міфологічного світу принаймні в процесі творчого акту [1, 43].

Незвичність поезії Івана Малковича зумовлена також і «незвичністю» всієї гуцульської культури та світогляду, що істотно відрізняються від традиційної загальноукраїнської «моделі». Останнім часом з'явилося чимало власне фольклористичних та культурологічних праць, присвячених специфіці гуцульського бачення світу, що синтезував у собі риси язичницької (архаїчної) та християнської моралі [6].

Загалом для Малковича християнське світовідчуття є визначальним. Ідея християнської любові та співчуття до всього світу прочувається чи не в кожному його вірші:

Господи, літа стебельце  
всели до самотніх душ,  
дай кожному звити кубельце,  
і не поруш.  
(«З нічних молитов»)



Власне кажучи, християнство стає тим началом, що «окультурює» архаїчні дискурси поезії Івана Малковича і позбавляє її архаїчної «жорстокості» (життя однієї людини стає так само важливим, як і життя всього Всесвіту): *«Хай кожен в цім світі спасеться...»* Поетичний ландшафт Івана Малковича заселений янголами, що стають для нього знаками присутності Бога на землі, вічними супутниками та захисниками перед Злом. Сам суб'єкт цієї лірики може існувати на цьому світі лише тому, що має свого «янгола на плечі»:

А він йде і йде, хоча  
вже й не дихає свіча,  
лиш вуста дрижать гарячі:  
янголе, не впадь з плеча.  
*(«Із янголом на плечі»)*

При цьому християнській свідомості автора зовсім не суперечать язичницькі елементи гуцульської «генези» (уявлення про природу, її заселеність різними казковими істотами – наприклад, «Іван та щезник»). В іншому вірші ліричний суб'єкт зовсім по-язичницьки сприймає чорта (він не є втіленням Абсолютного Зла, як у християнстві, а скорше нагадує якесь екзотичне звіря):

...у нашій комірчині  
поселився  
маленький чорт  
я носила йому їсти  
говорила з ним...  
*(«Вечір з прабабцею»)*

Християнське світовідчування часто втілюється в євангельськи забарвлених образах дитинства – чи не найніжніших та найвитонченіших у всій поезії Малковича («Пташина елегія», «Сад різдвяний», «Дитинство трьох», «Послання до Т.», «Лубок» та ін). Бачимо тут витворений поетом чарівний світ, де панує щирість та дитяча делікатність, майже казкова ідилія, де *«висиджує дафуики золоті // ялинка – чарівна різдвяна квочка»*, а сама дитина ходить *«з хоругвою колядки // і прославляє урочисто // ровесника, що шоколадки // скидає із небес пречистих»*. Дитина для Малковича – обдарована з неба євангельською чистотою, якої так бракує сучасному світові (*«...скільки в світі // заповідалось ніжності!.. скажи-но // куди дівається вона?»*) – стає посередником між буденним світом та небесами:



із нас одні лиш діти  
найближчі до пташок  
і янголів брати...  
(«Пташина елегія»)

Коли ж казати про «жорстокість», «варварство» та «дикість», то носіями цих якостей є саме «цивілізація» (урбанізований світ), протипокладена світові гуцульському, арахайчному. Особливо в ранніх збірках поета («Білий камінь» та «Вірші») виникає досить традиційний образ міста-монстра, що вбиває все людське довкола і де поетові (як і кожній живій душі) майже несила існувати («Облога», «Загублений рай», «Житіє міського судді», «Урбанізм»).

Такий страх перед «новітнім» Злом зближує персонажа Малковичевої лірики з Маленьким Принцом Сент-Екзюпері [4, 20] (він все ще залишається «хлопчатком в сорочці рваній», що по-дитячому наївно прагне порятувати весь світ: «Я – подорожник, // прикладайте мене до рани...» («Подорожник»). Світ власного дитинства стає для Малковича його «золотим віком» [5, 132], що його тільки й можна протиставити сучасному (недосконалому) світові. Постійне повернення до нього є для поета екзистенційно важливим, адже там він віднаходить власну ідентичність, себе самого:

Давно залишив я удома  
те дерево, з-за котрого мені  
сходило сонце.  
(«Послання до Т.»)

Сприйняття міста як утілення Всесвітнього Зла (винятком є вірш «Івано-Франківську чи Станиславову» та кілька ліричних етюдів про Львів) цілком зрозуміле в творчості митця, що вийшов зі світу, де ще панує прадавня, не порушена людиною гармонія:

тут  
де ми тепер долітовуємо це літо  
плакали колись ведмеді рудошерсті  
і довго нюхали прив'ялі чорнобривці...

І навпаки джерелом страху стає сама можливість втратити зв'язок із гуцульським світом, який для суб'єкта цієї лірики тривалий час був єдиною реальністю та правдивим. Тут одним із наскрізних є символ «коріння» (ліричний герой Малковича все ще живе за архаїчними – родовими – цінностями, тож відчуття власних коренів є для нього принципово важливим).



Живеш у місті. На двадцятий поверх  
коріння не дотягується – значить,  
й землі не чуєш, і небес діброви  
далеко теж... Душа з жалів кріпачить.

(«Загублений рай»)

Подібна метафора виникає також в іншій поезії («Там де мені добре»): тут навіть рідні гори мають власні корені («і я дуже тяжко прийшов до розуміння// що невисокі вони тому – // бо ж ростуть углиб»). «Закоріненість», таким чином, стає ознакою справжності та автентичності явища. Це пояснює також і страх поета перед міською цивілізацією – вона не має коренів, і тому – постійно загрожена.

Я. Поліщук, характеризуючи специфіку часового осмислення в українському модернізмі, писав також про «іншу свідомість часу»: «часові площини [тут] сприймаються не відосібно та стало, а їх взаємозв'язок та взаємопереплітання стають органічною потребою художнього мислення» [7, 261]. Сам дослідник наголошує на тому, що таке сприйняття часу дуже близьке до міфологічного і фольклорного (минуле сприймається не як «колись», а як «завжди» і «скрізь»). У поезії Івана Малковича історія також не є категорією закостенілою і непорушною. Ліричний персонаж є однаково автентичним як у теперішньому (майже вся аналізована поезія), так і в історичному минулому («Літопис», «Казка», «Інтермедія з князем»), і навіть не втрачає своєї ідентичності в умовному – ритуально-міфологічному – хронотопі (напр., цикл «Вертепчик»).

При цьому безпосереднє занурення в історію України доволі нетипове для Малковича-поета, і, як слушно зауважив К. Москалець, «київськоруські літописи, козацькі хроніки присутні на другому плані, – або ж як данина спільному й доволі таки незбагненному сьогодні захопленню 80-х років усіма цими “княжими мечами”, “кімерійськими сріблами і куницями”, “рештою аналогічного антуражу...”, або ж “ця данина опосередкована іронією”» [4, 17] (тобто знову маємо справу з дистанціюванням автора від власної нарації). Справді, тут відбувається своєрідна ліризація історії: Малковича цікавить не опис кривавих баталій, а відтворення самого духу доби чи середовища. Особливо показовою в цьому плані є його південна лірика:

Хіть землі невтолена й крута  
В них струмує з дикістю ріки.  
Глянь – хоробрих воїнів полки  
Дозрівають в їхніх животах.

(«Український південь»)



У циклі «Вертепчик», що формувався поступово – з кожною новою збіркою примножувався новими творами («Іван і щезник», «Місячний кант», «Іван і Ваня», «Іван і Пречиста Панна», «Золотий ланцюг», «Рибалка» та ін.), перед нами відкривається ритуальний часопростір (ритуал розглядаємо як одну з форм репрезантації міфу [8, 442]).

Твори цього циклу побудовані за традиційним для вертепу діалогічним принципом, причому одним із двох дійових персонажів завжди є *Іван*. Як пише М. Кіяновська, імена є «невід'ємним елементом міфу», «ключем до міфологічної системи, однією з необхідних умов упізнавання міфів чи їхніх мотивів» [9, 115]. Без сумніву, ім'я Іван має свій міфологічний «надтекст», а надання його ліричному персонажеві, ще й у ритуалізованому творі, призводить до його часткової деіндивідуалізації – явища в ліриці достатньо загрозливого. Однак у Малковича ця деіндивідуалізація усвідомлена та спроектована, а відтак – контрольована, а її позитивним ефектом стає увиразнення персонажа, котрий набуває понадчасових та понадситуативних рис. Цей персонаж залишається суто малковичівським – самоіронічним, веселим, з надзвичайно тонкою – музичною – душею (це відчуття присутності автора посилюється також збігом імені персонажа з іменем самого поета), хоча його дії, як і розмови, часто зведені до виконання певного ритуалу:

Іван:

А що просиш за ласкавість таку,  
копитатий мій пане?

- Твоє серце, Іване.
- Мно-о-го просиш, мій пане.
- А що даєш, Іване?
- Бери голову, мій пане...

(«Іван і щезник»)

Цікавим є твір «Іван та Ваня», оскільки тут автор вдається до іронічного (часом навіть саркастичного) зіставлення двох неподібних між собою національних «облич» – українського та російського. Завдяки мовній грі (по суті, імена персонажів є однаковими, проте належать до різних етнокультурних просторів) поет обережно підводить реципієнта до цілком логічного висновку – до розвінчання «єдинокровності» двох слов'янських народів. Водночас цей вірш цікавий тому, що гостра публіцистичність засвідчує широту інтонаційного реєстру Малковича:

(Де не візьмись) Ваня:

Что ти распелся, едрі тваю в дишла! –



Вроде і не п'ян і гармонікі не слішна...

Іван:

Та вже вибачайте, добрий чоловіче:

Ото, знаєте, йде старий дурень та й собі мугиче.

З публіцистичною злободенністю зустрічаємося і в інших віршах цього циклу, зокрема «Весела Небіжчиця», де автор по-гуцульськи (читаймо: по-язичницьки) святкує смерть «москви», «імперійки», «мавзолейки» і т. ін.

Вірш «Коло» самою назвою наводить на думку про міфологічне (циклічне) мислення. Для автора коло має не тільки згадане суто міфологічне прочитання (мотив постійного повернення), але також набуває певного символічного (зрештою не менш давнього) смислу, вказуючи на обмеженість простору, в якому поет вкорінений:

...і ти накреслиш коло,  
розтягши циркуля аж до самого краю:  
о, як же тісно в колі тім довкола,  
а в нім живуть, радіють і вмирають.

Окремої уваги заслуговує категорія національної ідентичності. Все пов'язане з нею є особливо актуальним для літератур країн Східної Європи (української, польської та ін.), для яких питання національного/загальнолюдського й досі обтяжене багатьма політичними чинниками. Сам факт причетності до універсальної (загальнолюдської) культурної спадщини традиційно сприймається як антонім до маргінальності та нерозвиненості культури певного народу [10, 449]. І хоча нині розмежування на універсальне та національне не є таким однозначним, як у ХІХ ст., не менш актуальною залишається проблема «потреби» окремих національних літератур глобалізованому світові, потрактоване крізь призму питання, наскільки література певного народу *відома* та *цікава* іншим народам.

Опозиція універсального-національного окреслилася ще в добу романтизму (вперше – в працях Ф. Шлегеля), і виходить вона з традиційного для романтиків уявлення про *аристократизм* (як одне з найбільших «достоїнств» літератури) [11, 139], що полягає в здатності письменника перерости дух свого часу та межі літератури власного народу. Таким чином, «аристократизм» стає для романтиків своєрідним синонімом наднаціонального, універсального. Такій моделі культури (і літератури) протиставляється творчість, замкнена на історії певного (рідного для митця) народу. Тут творець повинен ставити перед собою



одне-єдине завдання – правдиво відтворювати свідомість (міфологію) цього народу [11, 139] (сам він вже не вважається творцем, а є тільки ремісником). Таке розмежування викликає багато запитань: чи співвідносяться (а якщо співвідносяться, то наскільки) поняття універсальності та національності літератур з поняттями романтизму та реалізму (чи може бути романтична література національною, а реалістична – універсальною тощо). Крім того, в тлумаченні німецьких романтиків, *міфологічність* стає невід’ємною ознакою саме національної літератури, що вже саме по собі є своєрідним оксимороном, адже сьогодні міф сприймаємо як «форму чи структуру, що здатна втілити найфундаментальніші риси людського мислення...» [12, 6], тобто категорію найвищою мірою універсальну. В українському контексті виникає також інша, суто специфічна проблема – затирання принципової спорідненості народництва й позитивізму («місце позитивізму в українській літературі посіло народництво») [13, 35], внаслідок чого сама категорія «народного» набуває в свідомості багатьох сучасних дослідників негативного забарвлення.

Як пише В. Кубілюс, однією з найважливіших ознак народності в сучасному (неархаїчному) світі вважається наявність фольклору [1, 35]. Відтак саме явище фольклору та фольклорності в українському прочитанні також набуває негативної конотації. Себто виникає потреба розмежувати фольклоризм як практику стилізаторства й певний літературний та культурний пережиток та фольклорність – як прояв у літературному тексті елементів народнопоетичного мислення, що є складовими частинами структури міфу (саме в такому значенні можемо застосувати цей термін до поезики Івана Малковича). І тоді, в цьому другому своєму значенні, «фольклорність» перестає бути опозицією до «універсальності» (наднаціональності) літератури і навіть стає одним зі шляхів, яким митець і може дійти до такої бажаної універсальності.

У XX ст. дослідники (зокрема, Леметр) запропонували інше тлумачення згаданих понять, і «універсальність» літератури бачилася ними вже загалом як «зрозумілість» її для інших народів, що є вже значно об’єктивнішим за попередні твердження романтиків (творчість Чеслава Мілоша в польській літературі стає прикладом того, як «маргінальна» проблема може зацікавити світ і сприяти виведенню національної (в цьому разі польської) літератури на загальноєвропейську арену) [14, 406].

В останні десятиліття XX ст. завдяки працям Г. Гачева в науці утверджується поняття національної картини світу (як особливої «структури спільних для всіх народів елементів, які



розуміють в кожній культурі по-різному» [15, 46]). Поширення таких уявлень свідчить про те, що інтернаціональне (універсальне) та національне перебувають в нерозривній єдності, зумовленій єдністю «світових історичних та літературних процесів».

У поезії Івана Малковича фольклорність і «фольклоризація» є якостями безумовно позитивними. Можемо говорити тут про так звану логіку узгодження, що полягає в прагненні автора однаково дистанціюватися як від загальнолюдського, так і від національного концептів, і таким чином, завдяки рівновіддаленості (а водночас і рівнонаближеності) автора від обох згаданих начал уможливити узгодження універсального-національного в поетиці одного автора.

У цілком фольклорну, народнопоетичну форму Малкович вкладає універсальні смисли. Традиційні філософські мотиви (швидкоплинність часу, змінність та непостійність світу, розмірковування над сенсом буття) набувають неповторності завдяки своєрідній (власне фольклорній) формі. Так, у «Пісеньці про черешню», використовуючи народнопісенну стилізацію, автор «зсуває» часові площини:

Не бий, мамо, бо уранці  
за тринадцять літ  
ще раз буде на кошульці  
від кісточки слід.  
Ой та кісточка просвердлить  
сорочку тонку,  
ввійде вона у серденько,  
як в черешеньку...

Уподобана й використана автором пісенна форма суголосна тематиці всього вірша (тим паче що прийоми ретардації чи звернення в майбутнє надзвичайно характерні для народних пісень). Коли головний ліричний сюжет розгортається за всіма законами пісенного жанру (логіка подій також передбачувана), то вже остання строфа позбавляє весь текст буквального наслідувального характеру й стрімко переводить його у філософські площини:

Хтось там сивий до стовбура  
Притулить чоло,  
До черешні, що зрубана  
Й спалена давно.

Власне, ця строфа і робить вірш трагічним (втрата чогось найважливішого в житті), а кількість імовірних інтерпретацій



залишається як завгодно великою (черешня як символ самого життя, дитинства, власних коренів тощо).

Відчуття швидкоплинності часу, невідворотності руху історії, деградації світу, врешті-решт втрата ним духовного первня присутнє в багатьох віршах, присвячених рідній Гуцульщині:

Покосили мої полонини  
Так, що й досі поліг не згребу...  
Я заграю в зозульку із глини,  
*Спогадаю гуцульську журбу.*  
(«Сльоза»)

Ця гра ліричного героя на глиняній зозульці стає його спробою спинити час, намаганням відвернути руйнування рідного для нього світу (музика – як останній прихисток духовності). Водночас передбачуваною є гіркувата самоіронія ліричного персонажа, що цілком усвідомлює неспроможність вплинути на світ. Часом ця медитативна лірика забарвлюється звичними для автора дитячими мотивами. Дитинність як ознака наївності (в добромu значенні первісності) та щирості стає для ліричного героя іншим можливим шляхом втечі від нестерпної імморальності сучасності. Своє Передкарпаття автор ідентифікує як край, *«де так подібні до хлоп'ят // худі баранчики і буки»*. Відтак цілком природним і філософськи виправданим є бажання ліричного героя: *«Най би хоч баранчики // ніколи не вистали...»* (їхнє існування стає запорукою існування правдивого, автентичного й етично впорядкованого світу). Смерть звірятка (що була, зрозуміло ж, так само невідвратною, як і смерть кожної живої істоти) стає для ліричного персонажа на певний час трагедією (*«невже він зрозумів // що більш таким // не буде ніколи // невже він усе зрозумів?»*). Але зрештою все гармонізується, бо гору бере життєствердний циклічний час і лад:

...коли я дивлюся на місяць  
то бачу там баранчика  
такого кучерявого і сумного –  
копитцями догори –  
так ніби він ще раз хоче  
народитися...

Таким чином, залучення суто національних мотивів сприяє універсалізації індивідуальних смислів (в цьому разі гуцульський



світогляд має всі ознаки архаїчного, тобто спертого на обрядно-ритуальну традицію свого роду, його тотемні знаки та закони), і тому набуває надособистісного характеру, а опозиція універсального-національного в поетичних текстах Івана Малковича остаточно втрачає актуальність.

Існування подібної лірики стає, крім того, важливим «симптомом» для української літератури, адже свідчить про появу покоління митців, для яких універсальність має не лише традиційно європейську орієнтацію (спирання на культурний досвід західної цивілізації – хоча така орієнтація також присутня), а живлена передовсім глибинами власного національного досвіду.

1. Кубилюс В. Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация (три шага литературы в фольклор) // Вопросы литературы. – 1976. – № 8. – С. 21–57.
2. Коцюбинська М. Етюди про поетику Шевченка. – К.: Радянський письменник, 1991. – 271 с.
3. Пропп В. Поэтика фольклора. – М.: Лабиринт, 1998. – 352 с.
4. Москалець К. Улюблені розкоші янголів // Критика. – 2000. – № 6. – С. 18–21.
5. Кернер Г. Міфотворчість у поезії Богдана-Ігоря Антонича і Володимира Свідзинського // Сучасність. – 2001. – № 12. – С. 125–139.
6. Див.: Кайндль Р. Ф. Гуцули. – Чернівці, 2000; Лаврук М. Гуцули українських Карпат. – Львів, 1997; Гюберман Д. Н. Искусство гуцулов. – М., 1980.
7. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Ів.-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С. 295.
8. Сказки и мифы // Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1987. – Т. 2. – С. 442.
9. Кіяновська М. Засоби міфологізації персонажів у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» // Молода нація. – 1997. – № 5. – С. 113–119.
10. Delaperrière M. Między dyskursem narodowym a kreacją uniwersalną. Dylematy literatury środkowo – i wschodnoeuropejskiej // Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury / Red. M. Cieśli-Korytowskiej. – Kraków: Universitas, 1996. – S. 448–456.
11. Szturc W. Pojęcie narodowości i powszechności literatury w ujęciu romanytycznych szkół krytycznych // Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury / Red. M. Cieśli-Korytowskiej. – S. 137–142.
12. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1995. – 407 с.
13. Моренець В. Народництво – позитивізм – модернізм // Слово і час. – 2000. – № 1. – С. 35–39.
14. Ziejka F. Kosmopolityzm a literatura narodowa // Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury. – S. 401–410.
15. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Наука, 1988.