

Борисюк І. В.

ІСТОРІЇ ІНШИХ У ЛІРИЦІ МАР'ЯНИ САВКИ

Статтю присвячено проблемі конструювання суб'єкта в ліриці Мар'яни Савки з погляду взаємодії Я/Іншого, що є однією з найбільш характерних рис поетики дев'яностників. Суб'єкт лірики в поезії дев'яностників мовить із перспективи приватного досвіду, оскільки саме приватне є точкою відліку в осмисленні колективного культурно-історичного досвіду. Інтермедіальні сюжети в ліриці Савки дають можливість суб'єкту лірики побачити й пізнати себе крізь проекцію мистецького твору. Тілесний, приватний досвід суб'єкта є рамкою осмислення досвіду Іншого – саме так конструюється комунікативна пам'ять у ліриці Мар'яни Савки.

Ключові слова: Мар'яна Савка, сучасна українська поезія, Я/Інший, комунікативна пам'ять, культурна пам'ять.

Для аналізу лірики дев'яностників, до яких належить і поезія М. Савки, генераційний підхід є одним із вельми продуктивних, оскільки дає змогу простежити естетичні й ідеологічні трансформації художнього слова в зіставленні з попереднім і наступним поколіннями. Ключовими за такого зіставлення виявляються модули мови і суб'єктності, заломлені крізь призму дихотомії свого / чужого. Поштовхом до саме такого ракурсу осмислення стала одна з перших спроб критичної рецепції лірики дев'яностників – стаття В. Моренця «Мова у частинах: займенник», зокрема твердження про те, що суб'єкт лірики дев'яностників є маскою, персоною [7, с. 251]. Ця прониклива метафора фіксує різний спосіб конструювання суб'єкта мовлення в ліриці вісімдесятиків і дев'яностників, хоча твердження, що лірика дев'яностників є вторинною щодо вісімдесятиків, оскільки питома поетичне висловлювання вісімдесятиків перетворюється тут на об'єкт тиражування, риторичні фігури [7, с. 249], все ж таки потребує перегляду.

Як уже було зазначено, саме аналіз модулів мови й суб'єктності дає змогу виявити найбільш рельєфні генераційні відмінності. В ліриці дев'яностників голос, слово сприймається як невідчужувана від носія сутність, як співвіднесеність висловленого й суб'єкта висловлювання. Натомість у ліриці вісімдесятиків бачимо протилежну тенденцію – смисл висловленого слова є безвідносним до того, хто його висловлює. Важить слово, а не його носій, оскільки істина завжди одна, вона не залежить від того, хто її озвучує. Саме тому в ліриці вісімдесятиків поет – передусім медіатор, ретранслятор збережених колективною пам'яттю смислів. Ця відмінність є фундаментальною: вісімдесятикам ішлося не тільки

про ієрархічну чіткість світоглядних координат (відділити добро від зла, своє від чужого, чорне від білого), а й про конструювання національної колективної ідентичності – тієї універсальної підстави, що не залежить не тільки від тлумачень і різночитань, а й від волюнтаризму приватного, оскільки заснована на чіткій опозиції радянського/національного. Суб'єкт лірики вісімдесятиків мовить голосом родового, національного; його приватна територія охоплює досвід, що виходить далеко за межі персонального, поширюючись углиб національної пам'яті. Слово тому унезалежнюється від носія, що транслює універсальні смисли; ці універсальні смисли й об'єднують множину приватних досвідів у колективний національний досвід, охоплюючи й вертикальний, глибинний зріз культурної пам'яті. Натомість суб'єкт лірики дев'яностників мовить про приватний досвід; ба більше, приватне є точкою відліку, фокусом осмислення національного культурного й історичного досвіду. Слово невіддільне від мовця, бо саме в співвіднесеності мовного й тілесного постає унікальна конфігурація приватного як абсолютної цінності.

Конфігурування суб'єкта мовлення в ліриці М. Савки має наративну природу; крім того, воно опосередковане взаємодією Я / Іншого. Для позначення умовних «близької» і «віддаленої» взаємодії Я та Іншого (Інших) німецький культуролог та історик Ян Ассман свого часу запропонував розрізнення культурної та комунікативної пам'яті, адже концепт пам'яті дає змогу осмислити досвід Іншого як свій. Так, комунікативна пам'ять є неформальною, розсіяною і безпосередньою; це жива історія, обмежені в часі родинні спогади. Натомість культурна пам'ять є формалізованою, інституалізованою, ієрархічною

й рефлексивною, оскільки охоплює абсолютне минуле; вона опосередкована текстами, артефактами, символами, ритуалами тощо [2, с. 52–59]. Саме це розрізнення дає змогу проаналізувати спосіб конструювання суб'єкта в ліриці Савки з огляду на взаємодію Я/Іншого.

Конструювання культурної пам'яті: історії Інших в інтермедіальних сюжетах

Інтермедіальні сюжети в ліриці Савки дають можливість суб'єкту лірики побачити й пізнати себе крізь проекцію мистецького твору, долучити до оповіді Я ще одну історію. Власне, хоч би про що йшлося в цих сюжетах, хоч би що поетка намагалася вкласти у слово – музику чи живопис, – її візія завжди динамічна. З огляду на це варто згадати Лессінгів розподіл мистецтв на часові і просторові; відповідно, фундаментальною ознакою перших є наявність динаміки. Безумовно, улюбленою темою поетки (і не так навіть темою, як специфічним способом мислення і організації тексту) є музика (джазова імпровізація, пісня, танець) – недарма одна з її збірок має назву «Бостон-джаз» (2008). Власне, ритм як універсальна підстава існування світу є для неї рідше ідеологічною, ніж інструментальною. Саме ритм дає змогу втілити в мові те, що не має власної мови для самоозначення (тілесне, почуттєве, двоїсте, розмите). Тут ритм виконує ту саму функцію, що й стратегія підміни, заміщення, яка полягає в означуванні одного через інше: себе через Іншого, музику через слово, власне через позичене. Так, у вірші «Дихає осінь димом і грипом...» [8, с. 162] музика є не чим іншим, як метафорою часу. Ритм є тією основою, що утримує час як єдиний потік й об'єднує кілька історій в єдиний сюжет. Найперше йдеться про перетин часу тієї, що співає (жінка «з голосом чорних шовковиць»), і тієї, що слухає («Ловиш на хвилі звивну, як рибу / жінку із голосом чорних шовковиць»). Час жінки, що співає, розшаровується на час передісторії («Хто вона, звідки? Хто той єдиний / в світі розгублених і випадкових») і час пісні («Просить пробачення, котить округле / соло як вигірклу ягоду чорну. / Каже, як важко покинути друга...»). Що цікаво, Савці йдеться не просто про естетичний досвід чи чуттєву насолоду: сприйняття музики ліричним суб'єктом можна означити через послідовність пошук-наближення-злиття. Злиття як буття Іншим передбачає не тільки наративізацію досвіду Іншого, а й вписування цього досвіду у свою власну історію: «Ранок просіює світло крізь сито: / кава з вершками, підсмажені грінки.

/ Щось починає в тобі голосити / голосом чорним, голосом жінки».

Впадає в око, що саме завдяки сюжетній канві ототожнюється досвід любові й досвід мистецтва, адже йдеться в буквальному сенсі про вписування себе в оповідь і навіть про наративізацію Я. Так невисловлюване (тілесне, настроєве, неформлене), що його в поезії окреслено невизначеним «мінорно», набуває тіла через подвійне опосередкування музикою і словом. Бо історія, виплетена з музики і слова, розмикає часові межі, щоб, увібравши безліч оповідей, повернутися до відчуття поточної миті. «Щось починає в тобі голосити» – це не тільки досвід буття Іншим, це ще й оповідь про вірш, що постає з цього досвіду. Мар'яна Савка дивовижно вправна у вписуванні всіх нюансів тілесного: ці нюанси, повторюючись лейтмотивом на щоразу інших рівнях, перетворюють фрагменти чуттєвих вражень на мозаїку зв'язної (і зв'язаної через стратегію лейтмотивів) оповіді. Саме так відбувається з голосом співачки, окресленим в усіх можливих чуттєвих проекціях, точкою сходження, фокусом яких виявляється візуальна метафора чорного. Хоч як це дивно, та ця зорова метафора саме візуального стосується найменше, стаючи означенням радше для слухового й дотикового. Чуттєві враження ковзають у середовищі мови, утворюючи все нові й нові асоціації: чорний голос темношкірої співачки співвідноситься з чорнотою шовковиці, яка, своєю чергою, пов'язана округлістю ягоди з викінченістю голосового малюнка в джазовій композиції. Довершена округлість сольної партії народжується серед шумів і хрипів радіофіру: «Дихає осінь димом і грипом, / джазовим хрипом ефірів ранкових», причому й хрип постає з диму і грипу, ув'язуючи в ланцюжок асоціацій не тільки фізичне відчуття застудженого горла, а й фонетичне письмо (дим – грип – хрип). Цей бездоганно вибудований ланцюжок асоціацій працює й на смислово-му рівні, прописуючись таким чином як космогонічний сюжет: світ постає з хаосу так само, як музика вилонюється з ефірних шумів; основою світобудови є ритм як найперший вияв ладу. Й саме ритм скасовує лінійність часу, об'єднуючи в цілісність різні історії й різні часові вектори. Космогонічний сюжет втілено не тільки в мотиві постановки ритму серед випадковостей, музики – серед ефірних хрипів, а й у мотиві пошуку гармонії серед шуму («Ловиш на хвилі звивну, як рибу / жінку із голосом чорних шовковиць»). Фундаментом для мережі смислів, що на мовно-му рівні об'єднує риболовлю і пошук музики в ефірі, є образ хвилі (хвиля радіофіру і морська

чи річкова хвиля). Саме хвилю можна вважати одним із утілень ритму, який не тільки впорядковує суще, а й надає йому сенсу. «Вилювлання» музики серед шуму, тобто впорядкованості серед хаосу звуків, корелює з теорією, що пояснює інформацію, відштовхуючись від базової опозиції шаблону і випадковості [9, с. 50–81].

Особливістю Савчиного письма є те, що навіть живописне чи архітектурне вона сприймає як розгорнутий у часі сюжет, а не як статичний образ. Саме таким є її вірш «А тепер щодо фрески. Ці непрозорі мазки...» [8, с. 90]. Поетка вдається до цікавої стратегії, що дає змогу осмислити статичне і площинне як динамічне і часове. Для цього вона послуговується технікою «повільного читання» фрески – за аналогією з відповідною технікою сприйняття і розуміння літературного твору: «Ці непрозорі мазки – / Як долоні послушниці, теплі і голубині – / Заголублені спогади, дотик тремкої руки, / Що поволі нанизує вервицю по намистині». Що цікаво, візуальні й тактильні аналогії між зображенням та пов'язаними з ним історіями виникають не так на основі сюжету фрески, як на основі особливостей живописної техніки. Теплий, пастельний, густий мазок асоціюється з руками послушниці, й основою цієї аналогії є не візуальне (зображення), а тактильне (враження). Вельми характерно, що це саме руки послушниці, яка молиться («нанизує вервицю по намистині») і згадає щось зі свого минулого, коли вона ще не пов'язала своє життя зі зреченням («дотик тремкої руки»). Таким чином особисте з'єднується з надособистісним, теперішнє – з минулим, а епізод із приватного життя людини стає віддзеркаленням євангельського міфу.

Наступний штрих знову повертає нас до техніки зображення, але вже апелює до сюжету фрески: «Ця ошадливість барви – ця недокровність легка, / Блідість повік Богородиці, прожилка синя – / Має запах розлитого в глечики молока, / Що сестриця приносить з села для сирітського сина». «Недокровність» барви асоціюється одночасно з тактильно-візуальним («прожилка синя») й ольфакторно-густаторним (запах молока). Характерно, що особистісну історію прописано вже не через слово молитви, а через активність благочинної дії або навіть гіпотетичність любовних стосунків (молоко для сирітського сина). Таким чином людська історія, що реалізується через слово і дію, моделюється відповідно до послідовного утілення євангельського міфу (вість – воскресіння).

Поетка постійно наголошує на розмиканні наявного живописного сюжету в простір, час

і міф: «Ця довершеність смутку, рисочка зболених уст – / Наче десь поза простором ножиці точать на постриг. / І ніхто не співає – голос у горлі загус, / Наче фреска мальована в часі Великого Посту». Ковзання між зображенням і його сприйняттям уможливорює не тільки взаємонакладання часових потоків і об'єднання їх у надчасі євангельського сюжету (Великий піст, що передує воскресінню), а й взаємодію трьох жіночих історій-оповідей в єдиному смисловому полі (ліричний суб'єкт, послушниця і Богоматір). Час усіх трьох зупиняється на певній перехідній межі й застигає в просторі фрески; це тривання Великого посту – час розп'яття Христа для Богородиці, час перед постригом для послушниці й час перед Воскресінням для ліричного суб'єкта. Ця багатовекторність часу утворюється нашаруванням контекстів і розгортанням історій: час фрески (сюжет) є часом Богородиці, час написання фрески є часом послушниці, а час споглядання фрески є часом ліричного суб'єкта. Підґрунтям є час фрески, що застигає в нерухомості міфу: історія відбулась, завершилась, вона тепер можлива тільки як ритуальне повторення, а не як подієве розгортання-продовження. Час Богородиці («рисочка зболених уст») проектується на час послушниці («наче десь поза простором ножиці точать на постриг») і час ліричного суб'єкта («голос у горлі загус»), зорове (рисочка вуст) розгортається через слухове (уявний звук наточування ножиць і відсутній звук голосу-співу). Саме таким чином міф обростає плоттю втілення, а культурна пам'ять опосередковується через тілесність і чуттєвість приватного спогаду. Розтята на деталі єдність фрески набуває наративної цілісності через суголосність усіх трьох сюжетів. Погляд ліричного суб'єкта послідовно вихоплює деталі, що виявляються значущими не тільки в плані мови живопису, а й у плані семантики контексту. Живописне полотно розмикається не тільки в простір, а й у час, змушуючи глядача добудовувати асоціації й таким чином заново структурувати зображення як цілісність – але це вже цілісність вищого рівня, що містить у собі сюжет фрески, розгорнутий у часі, і євангельську історію, позачасовість якої проектується на того, хто споглядає фреску. Таким чином авторка, фрагментуючи цілісність зображення, виходить на сюжетну зв'язаність іншого рівня, ширшу за живописний сюжет.

Напевно, саме важливістю часового виміру мистецького сюжету можна пояснити Савчину зацікавленість кіно, що з'являється в пізніших віршах, адже кіно дає змогу оживити статику

живописного. Чорно-біле, німе кіно якнайкраще здатне забезпечити необхідну часову віддаленість, а отже – важливу для поетки дистанцію між часами і сюжетами, між Я й Іншим. Саме в жіночих історіях, історіях любові якнайкраще втілено дилему тотожності / інакшості, що дозволяє долучити до власного сюжету досвід Іншого. У вірші «Ці саркофаги, в яких кілометри емоцій...» [8, с. 150] Савка застосовує улюблену стратегію нанизування різних контекстів на стрижень однієї історії, розширення часових рамок за рахунок прирощення різних точок зору. Проте в цій поезії Савчина стратегія призводить до несподіваних ефектів саме тому, що йдеться про кіно, – а це означає, що час і динамічний сюжет не додаються й не приписуються, не з'являються постфактум у процесі інтерпретації твору мистецтва, а містяться в самій матерії кінофільму. Час є матерією музики, але сюжет є лише способом її розуміння, засобом творення контексту; так само живопис містить у собі сюжет, але глядач домислює динаміку, урухомлює зупинену мить картини, інтерпретує її з урахуванням часових колізій. Натомість сюжет і час є серцевиною кіно. Фокусом, що об'єднує різні оповіді в єдину сув'язь, є, хоч як це парадоксально, не фільм(и), а життєва історія Марлен Дітріх: «То кого ж покохала Марлен? / Хто гарячим чолом опікав цю холодну долоню / і малював на ослизлій стіні бомбосховища / цей арійський довершений профіль?». По один бік камери – численні любовні сюжети: «кілометри емоцій, / сльози і посмішки самими лишень очима, / кутики вуст, які посміхаються сумно, / ці поцілунки у рамках цензури...». По другій бік – життєві історії тих, хто дивиться фільми, вписуючи власні спогади в екранні оповіді: «ці кіномани лікують задавнену старість, / і засипають сніги необметені східці / до руїн кіноклубу». Фокусом об'єднання цих сюжетів у єдиний текст, який нівелює різницю між посеїбччям і потойбіччям екрана, є точка, де зупиняються час і кіноплівка: «На старому екрані – жовті підпалини часу, / посмішка суму – самими лишень очима. / Тільки хто пам'ятає, кого покохала Марлен?...».

Парадоксально – час є тим, що намагається наздогнати кіно, тим, чому кіно надає форми і сенсу, але час як мова кінофільму і руйнує його зсередини, відсуваючи живу плоть сюжету з актуальності поточного в архаїку втілень. Поза часом залишається лише те, що не було зафіксоване в мові культури, – життя Марлен. Не артикульована в тексті прямо, зате прописана в ключових образах і мотивах метафора ока камери допомагає впорядкувати й увиразнити систему

ракурсів, внаслідок чого виняткової ваги набуває постать Іншого як спостерігача. Кожне наступне відсування межі в часі уможливорює появу ще одного ока камери, ще одного Іншого (Інших).

Найпершим розщепленням є дзеркальне розшарування Марлен на протагоніста власного життя і кінопроекцію, причому роль дзеркала виконує саме камера. Акторка є одночасно й суб'єктом, і об'єктом спостереження для власного Я. Проте, розпадаючись у множині кінофільмів на безліч оповідей, Я втрачає не тільки цілісність, а й суб'єктність творця власної історії («То кого ж покохала Марлен?»). Губиться надсюжет, що об'єднував би різномірність історій Я-як-Іншого в структуровану цілісність – саме життя Марлен. Ще одним оком камери є глядач, що трансформує кінопроекції Марлен відповідно до конфігурацій власної історії, вписує Марлен-як-Іншого в плетиво власних сюжетів. Проте сюжети немислимі поза часом – вони відходять, зникають так само, як і час, що їх породжує («засипають сніги необметені східці / до руїн кіноклубу»). Останнім виписаним у вірші спостерігачем є суб'єкт лірики, для якого об'єктами спостереження є Марлен-як-історія, очищена (чи звільнена) від власних кінопроекцій, й життєві історії глядачів як проекції кіновтілень Марлен. На цьому етапі зміщується фокус спостереження: Марлен постає як її власна життєва історія, а історії глядачів сприймаються як відгалуження сюжетів її кінофільмів, чи, точніше, як ракурс їх сприйняття. Чорно-біле кіно та його глядачі належать часу, відходять у час, натомість Марлен як власна невітлена життєва історія лишається поза руйнуванням і зникненням як неналежна своєму часові. Власне кажучи, суб'єкт лірики залишається не тільки тим, хто безсторонньо спостерігає або емоційно ставить питання («Чи чуєш, Марлен?»), а й тим, хто долучається до мета-сюжету ХХ століття (воєнний, повоєнний і ще більш віддалений поствоєнний час) власною живою присутністю – як голос, який запитує, як око, що спостерігає, як прийдешній час, що оцінює, судить чи просто намагається зрозуміти часи, що відійшли. Проте суб'єкт лірики в просторі тексту, що виходить за власні рамки, є далеко не останнім спостерігачем: структура часу розімкнена, і наступним виявляється ще один спостерігач, чию присутність ніяк не позначено, – той, хто є оком камери для суб'єкта лірики. Савка будує свій текст таким чином, що кіно стає не просто темою чи сюжетом, а базовою метафорою, яка окреслює стосунки людини з собою і світом. Людське Я не є монолітом,

плавною історією без розривів і розгалужень сюжету: щоразу з рефлексії про власну самотність Я постає як Інший для себе, у дзеркалі самоспоглядання розщеплюючись на суб'єкт спостереження і його об'єкт. Вельми характерно, що око камери є наскрізною метафорою і в романі «Дванадцять обручів» Юрія Андруховича, адже персонаж Карл Йозеф Цумбруннен є втіленням подвійного опосередкування – як фотограф, що дивиться на світ крізь призму естетики руїн, і як іноземець, що є Іншим для тих, серед кого він живе і помирає.

Не оминає Мар'яна Савка ще одного надзвичайно важливого моменту – перетину кіно і голосу, причому це може бути як відсутність голосу (німе кіно), так і квінтесенція голосу (пісня). Кіно, як і голос, є втіленням сюжету (ритму) в часі, тому й рецепція голосу (музики) в кіно пов'язана саме з проблемою часу. Пісня є саме тим, що нищить розриви в часі й нейтралізує його руйнівний аспект: «Чи чуєш, Марлен? / Ця мелодія, пісня пісень, передзвінна солодка, / повертає навспак кілометри, роки, повертання». Мелодія повертає Марлен її саму, протиставляючи Марлен як її власний сюжет численним історіям-кіновтіленням, у яких вона є об'єктом творення і споглядання одночасно. В цьому сенсі Я-голос як репрезентацію автентичного протипокладено кінопроекції Я, адже кіно є втіленням ілюзії саме тому, що на початках свого виникнення навчилася бездоганно імітувати реальність. Достеменність голосу на тлі ілюзорності візуального образу не випадкова: голос-слово, голос-мова співвіднесені як із тяглістю пам'яті, так і з автентичністю самопрезентації. Характерно, що візуальний образ може бути фальшивим, а голос – ні.

Таким чином дев'яностники, серед яких і Мар'яна Савка, продовжують накреслені вісімдесятниками тенденції, що полягають, з одного боку, в ставленні до слова як до живого імені, світотворчого начала, а з іншого – в осмисленні співвіднесеності слова і мовчання як рівнозначно промовистих. З огляду на це надзвичайно цікавою є напруга між письмом і голосом, що у вісімдесятників певною мірою збігалася з опозицією радянського/національного – в тому сенсі, що написане, надруковане слово є словом влади, словом маніпуляції і пропаганди, на відміну від усного слова, пов'язаного з пам'яттю, з витісненою національною традицією (тільки хіба в ліриці О. Забужко письмо було потрактоване у зв'язку з профетичними мотивами й осмислювалося як непідвладне часові або здатне змінити майбутнє). Слід сказати, що ще Ж. Дерріда

вказав на означену в європейській філософії тенденцію «дискримінації» письма за рахунок усного мовлення. На думку філософа, «якщо взяти за точку відліку нерозривний зв'язок голосу з душею або думкою про означений смисл, тобто з самою річчю (в основі цього зв'язку може лежати аристотелівський жест [...] або жест середньовічної теології, що визначав *res* як річ, створену на основі її ейдосу, її смислу, мислимого в логосі або безкінечному божественному розумі), тоді як будь-який означник, і передусім письмовий, виявиться чимось вторинним і похідним» [4, с. 127]. Натомість у ліриці дев'яностників письмо не має тенденції до обростання негативними конотаціями і трактується досить широко. Письмо може бути окреслене як слід, знак присутності (саме такого сенсу надавав письму Жак Дерріда [1, с. 22]). Приміром, у ліриці І. Андрусяка Божі письмена явлені у світі як знаки його присутності; більше того, археологічна глибина речей і явищ теж структурована як письмо, палімпсест. У М. Савки й С. Жадана письмо співвіднесене з приватним простором (листування), а отже, на відміну від публічності усного слова, символізує інтимність приватної історії / території. Саме з огляду на ті перспективи, що їх відкриває зіставлення голосу і письма, візуального і слухового, слова і тиші, Савка осмислює феномен кіно: «чорно-біле кіно / про невміння мовчати у тиші / про нестримне бажання / озвучити музику тіла» [8, с. 279].

Голос тут відчутно домінує над візуальним образом: «про слова / що зриваються з вуст / як лавини з верхів / і не знають ніякої логіки / силою голосу / повертають навспак / русла рік і небесні світила» [8, с. 279]. Голос як те, що, на відміну від образу, не може бути сфальшоване, є своєрідним медіатором між чуттєвою достеменністю сюжету-оповіді й дискретністю екранного втілення (у вірші про Марлен Дітріх – між автентичністю Я й ілюзорністю кінопроекції). Те, що в тих самих В. Герасим'юка чи О. Забужко було потрактоване як світотворча всемогутність слова, у М. Савки стає всемогутністю голосу в ситуації розриву між інтонацією і смислом під час перегляду субтитрованої кінокартини: «будь поруч зі мною / читай / субтитри моєю мовою» [8, с. 279]. Значущість слова-як-смислу відходить на другий план, тож винятково важливою стає тілесність усного слова як самопрезентації, як знаку живої присутності.

Отже, в процитованому вище вірші Савки унікальні інтонаційна виразність, емоційна достеменність голосу домінують над універсальністю мови. Це означає, що сенс висловленого пов'язаний

не з тотальністю смислу, а з неповнотою приватного досвіду. Ба більше, цей приватний досвід конструюється як єдність мовно-тілесного; це тілесність мовлення, а не позаособистісність мови. Що цікаво, тілесність голосу («нестримне бажання озвучити музику тіла») тут протипокладено семантичній універсальності письма («читай / субтитри моєю мовою / у промені кінопроектора / в коридорах тремтливому сьйива / на екрані забутого часу / про те що усе вже не має / найменшого значення» [8, с. 279]). Письмо в цьому сенсі означає не тільки причетність до колективної самосвідомості, а й ризик знеособлення, знетілення. У зв'язку з цим варто пригадати вельми цікаве спостереження Кетрін Хейлз, що стосувалося проблеми знетілення інформації взагалі й написаного (надрукованого) зокрема, обумовленого специфічними організаційно-побутовими практиками. На її думку, постанови в рамках Конференцій Мейсі теорій про віртуальність інформації, що знецінювали матеріальне й тілесне, пов'язане зі специфічними практиками й ситуаціями, в яких інформація для того, «хто керує працею інших», виглядала деконтекстуалізованою. «Якщо взяти їх поза контекстом, слова чоловіка самі собою перелітають у книжки. Вся вага праці, завдяки якій трапляються ті речі, є для нього лише абстракцією, засобом, який міг би бути таким чи іншим, оскільки не чоловік виконує роботу» [9, с. 120], – зазначає К. Хейлз. Втілення слова опосередковане працею секретарки, що друкує текст: «На певному рівні поза словами, поза теоріями й рівняннями, своїм тілом, руками, пальцями, зігнутою спиною Дженет Фрід знає, що інформація ніколи не знетілюється, що повідомлення не перелітають самі по собі, що епістемологія – це не слово, що летить розрідженим повітрям, аж доки не поєднається з відповідними практиками» [9, с. 120]. У вірші Савки тілесне стосується не тільки способу мовлення, а й смислу мовленого. Можна навіть сказати, що повідомленням є власне голос (продовження тіла, маніфестація присутності, приватність досвіду), натомість виїнятий із контексту через подвійне опосередкування (письмом і чужою мовою) сенс висловленого значно менш важливий. Вельми значущим є також зв'язок голосу з музикою, яка в ліриці Савки є темою, метафорою й текстуальною стратегією. Тілесність музики опосередковано пов'язана з тілесністю голосу, хоч і не впливає з неї. Основою музики є ритм – тілесне відчуття гармонії й упорядкованості світу (недарма в Савчиній ліриці так багато віршів, пов'язаних із танцем, адже танець є тілесним осягненням музики через ритм, й, крім того, перепроживанням історії Іншого). Голос –

це тілесність мови, утіленість смислів, розширення меж Я на відстань почутого голосу.

Конструювання комунікативної пам'яті: історії Інших в родинних оповідях

Саме тілесний, приватний досвід суб'єкта є рамкою осмислення досвіду Іншого. Що цікаво, осягнення Іншого відбувається як природження Я на ще одну історію, як поступове розширення меж власного досвіду. Вельми характерним у ліриці Савки є охоплення пам'яті роду в родинних життєвих сюжетах. По-перше, йдеться саме про жіночий досвід – це переважно історії мами, тіток, бабусь і прабабусь. По-друге, це передусім досвід приватний – життєва оповідь персонажа може ніяк не корелювати з історичними перипетіями й не бути матрицею для інших сюжетів (приміром, родові історії у Василя Герасим'юка функціонують як міф, як універсальний сюжет, крізь який прочитується вся історія ХХ століття). По-третє, це чуттєвий досвід, що прочитується крізь модуси материнства, мови, тіла, побуту. Можна навіть сказати, що в цьому оприєвленні родової пам'яті важить не так сюжет, як враження – дискретність емоційно значущих спогадів важливіша за зв'язну цілісність оповіді. Ці спогади апелюють передусім до пам'яті тіла, до чуттєвого сприйняття Іншого в його власній тілесності; родові спогади оживають у фотокартках, у фактурності належних рідним речей, у повторюваності щоденного. Саме тому статика співпричетності для ліричного суб'єкта важить більше, ніж динаміка сюжету: жіноча історія в принциповій антигероїчності своїх виявів прочитується крізь рутину побутових клопотів, крізь ритуальну повторюваність дій і ситуацій, на відміну від запропонованої Дж. Кемпбеллом у праці «Герой із тисячею облич» класичної схеми чоловічої ініціації, сюжетна колізія якої тримається на змінах подій і таким чином передбачає сумірність нового досвіду з контекстуальною динамікою (див.: [5]).

За великим рахунком, тривкість пам'яті забезпечується неопосередкованістю тілесних вражень: «Рідна моя, випрозорує вилиці / сонце осіннє» [8, с. 122], «Фото розмите, і кучері світяться, / як на іконі» [8, с. 122]. Може скластися хибне враження, що поетка розбиває цілісність сприйняття візуального образу на частковості, фрагменти, руйнуючи тим самим і цілісність оповіді Іншого. Проте на виїнятих із завершеності цілого, укрупнених фрагментах будується інша цілісність, інша оповідь, що сполучає до-стемненість чуттєвих вражень і стійкість куль-

турної матриці, в яку ці чуттєві враження вкладаються. Візуальна матриця ікони Богоматері з немовлям упізнається за такими деталями, як переважання золотого кольору, контраст між яскравою насиченістю одягу і блідою прозорістю плоті, розворот жіночого обличчя на три чверті. Й саме ці риси – виразні вилиці, сяйливість кіс, матову прозорість шкіри, золото осіннього сонця – вихоплює на фото рідної людини око ліричного суб'єкта. Ця дивовижна співвіднесеність враження з пам'яттю і досвідом постає внаслідок трансформації, наративізації сприйнятого: погляд спостерігача не просто фіксує деталі, а пересотворює зображене, подовжуючи обличчя на фото, насичуючи золотом тло, розмиваючи контури. «Природна» візуальна єдність світліни руйнується, розпадається на побільшені, увиразнені фрагменти, що утворюють іншу єдність – єдність окремої історії, вписаної в загальне поле культури. Йдеться не так навіть про здійснене за аналогією візуальне співвіднесення ікони і світліни, як про зіставлення приватного досвіду з великим міфологічним наративом, відповідно до якого материнство мусить сприйматися крізь призму того, що є в культурі (мати/Богородиця). Ба більше, йдеться про схематичність і неповноту великого наративу порівняно з достеменністю приватної історії, впосадженої в тілесний досвід (материнство як приватна історія співпричетності, дотиків, любові, а не як глобальний наратив утілення, проявлення Бога в людському тілі). Іншими словами, йдеться про самодостатність і самоцінність тілесного як закооріненості Я у світ, про достеменність приватного досвіду («Хочу волосся тобі я поправити – / вічність між нами» [8, с. 122]), що протистоїть абстрактності й схематизму великої історії, в межах якої губиться тілесне відчуття часу («Дати в щоденниках витерті, спалені, / кинуті в лети» [8, с. 122]).

Час життя і смерті в ліриці Мар'яни Савки вимірюється тілом. Власне, тіло уможлиблює співмірність свого досвіду з досвідом Іншого: «Бабуня навколішки стала, цідила у бутлі / Розчавлену сливу, розпахчену суміш п'янку. / І де це сховати, і як це зітерти, забути – / Я знову дитина, я тихо стою у кутку» [8, с. 124]. Чуттєва достеменність спогаду, що забезпечується єдністю тактильного, зорового і слухового, забезпечує також і єдність досвіду, що осмислює смерть як частину життєвого потоку: «Бабуня пішла. Як колись. Поміж трав. / Лишаючи в сутінках лагідне світло» [8, с. 125]. Тут спогад є інструментом, який структурує хаотичність поточного моменту, оскільки свідомість вихоплює саме ті деталі,

які допомагають співвіднести з теперішнім певну мить у минулому. Такими маркерами, що свідчать про нерозривність часу, є дзиччання бджоли, серпневе світло, буяння квітів. Поетці вдається окреслити надзвичайно потужний і місткий акустичний образ часу: цокіт дзигарів, що відраховують час, вписаний у рівномірний звук бджолиного дзиччання. Цей звук пов'язаний із «посейбічною» повторюваністю щоденного, із активною вітальністю, на тлі різноспрямованості якої стають непомітними і нечутними сакральні знаки і звуки нетутешнього світу («Мовчали святі, потихеньку ішли дзигарі» [8, с. 124]). Натомість мить смерті означено стишенням голосу світу і вслуханням чи то в тіло, чи то в потойбіччя: «Святі шепотілися. Біль затихав. / Молилося вголос. Жоржинами квітло» [8, с. 124]. Святі шепочуться, коли мовчить бджола, упіймана в тенета мальованої, неживої квітки: «Світилися крильця сумної бджоли / На квітці старої вовняної хустки» [8, с. 124]. Опозиція голосу / тиші є частковим виявом ширшої опозиції життя / смерті: звуки потойбічного, горнього світу нечутні в живих шумах посейбіччя, і навпаки, білий світ умовкає в мить смерті, оголюючи присутність сакрального, що прочитується як недискретний, не поділений на слова шепіт.

Символом нетрагічного кругообігу життя і смерті є метафора дороги, що означає як співпричетність із долею Іншого через концепт спільного часу («Ми вийшли із хати у серпень і мовчки пішли / Стежиною в сад...» [8, с. 124]), так і наявну в особистісному часі ідею прямування до смерті («Бабуня пішла. Як колись. Поміж трав» [8, с. 125]), за Гайдеггером – буття до смерті. Для Мар'яни Савки час у буквальному сенсі є історією, бо містить у собі все, що може бути сказане: минуле містить у собі майбутнє, а майбутнє розгортається за написаним у минулому сценарієм. Про це свідчать деталі, що поєднують дві оповіді – про життя і смерть – через наскрізність повторень. Так, дорога «із хати у серпень», що її поділяє з бабусяю маленька дівчинка, є проекцію іншої дороги, що нею бабуся піде з життя у смерть, – дороги, на яку вказують згадки про ляне полотно, що за нього гілками чіпляються сливи, про «вільглі кожухи» сутінків, що непомітно прокралися в хату, і про незримість самої стежки, схованої в літі. Символізм сутінків як межі між видимим і невидимим, а також незримість стежки, що є образом не так просторовим, як часовим, є свідченнями на користь концепту історії (історії в усіх сенсах – від неунікності тривання в часі й до оповіді про

це тривання) як палімпсесту, що в ньому несказане проступає крізь явлене. Образом, що єднає ці дві історії життя і смерті в одне, є полотно, що використовується в усіх обрядах життєвого циклу, від народження до похорону, й символізм якого пов'язаний ще й із дорогою. Майбутнє як ще не розказана оповідь проступає крізь остаточність минулого. Так само крізь безповоротну здійсненість поточного моменту проступає спогад, що його перетворюють на вмотивоване плетиво історії значущі деталі – стара хустка, що співвідноситься з полотном зі спогаду, мовчуша бджола, стежка між трав, метафоричність якої виростає з мовного символізму дієслова «йти» – одночасно рухатися й помирати. В цьому ліричному сюжеті виявляється глибока співвіднесеність часу й письма: карби у вигляді подій, емоцій і вражень, що роблять плинність часу відчутною і зримою, корелюють зі знаками письма, що перетворюють плинну матерію звуку на уречевлений, твердий доказ явленості слова.

Що характерно, відчуття часу ґрунтується на тілесному сприйнятті природних змін: «по пір'їні вітер вичісує / яблучко / квіточку / пуп'янок / зеренце» [8, с. 125]. Смерть уподібнюється до спірального згортання часу всередину себе – від яблучка до зеренця, як символ того, що мить початку збіглася з миттю завершення, й життєва історія більше не може бути продовжена. Вже сказаність історії в мить смерті скасовує палімпсестну природу часу – віднині кожна оповідь, з плетива яких і складається життєва історія, стає не слідом, а живою, зафіксованою в пам'яті Іншого присутністю. Тож оповідь минулого чи майбутнього більше не приховано за плинністю поточного моменту – кожен спогад і кожне передчуття, що стало спогадом, звучать в унісон, зафіксовані в окресленості здійсненого. Саме тому Савка описує смерть як всихання, вивітрування, зневоднення: «бабуню / сива моя пташко / висхлі крильця черкають порох / лишаячи малі бороzenки / і ні сльози для золотого очка / ні росинки у дзьобик» [8, с. 125]. Це не випадково, адже співвіднесеність води і часу легалізовано фразеологічністю мови через слово «плинність». Життєва історія, що розгортається в часі, є плинною і незавершеною, тоді як остаточність смерті втілено в окресленості історії, що стала спогадом, а тому не може бути дописана. Спогад, власне, стає частиною оповіді Іншого: жіночі родові історії стають наскрізним сюжетом, що розгортається діахронно – як повтори минулого в теперішньому і майбутньому, й синхронно – як спогад у теперішньому про минуле. Жіночі історії виростають одна з одної, як стебло з насінини,

і вписані одна в одну, як зернятко в плід. Таким чином забезпечується як момент повторюваності жіночих історій – бабуся упізнає себе в онуці, а онука проектує себе в майбутнє (на думку К. Г. Юнга, «кожна жінка простягається назад – у свою матір, і вперед – у дочку, фактично перебуваючи поза часом, утілюючи ідею безсмертя» [10, с. 184]), так і момент їхнього співвіднесення, що виявляється через хронологічний незбіг періодів життя онуки й бабусі.

Всі родові жіночі історії Мар'яни Савки – про любов, пам'ять і час. В ліриці вісімдесятників приватний час людини співвідноситься з національним історичним часом, а історичний час, своєю чергою, сконструйований відповідно до циклічної міфологічної матриці. Навіть документальна точність події в того ж В. Герасим'юка завжди вписана в щось більше за історичну закономірність – так унікальність історії переходить в універсальність міфу. Натомість у Савки точкою відліку є приватний, персональний час людського життя, не уможливлено потрактований – як взірцева модель для осмислення історичного чи будь-якого іншого часу, – а чуттєво осяжний. До того жіночий час, як уже було зазначено, вкорінений у ритуальну повторюваність щоденного, тому тілесне відчуття часоплину таке гостре, адже йдеться про зміни, що їх зазнає тіло, на тлі незмінно повторюваних (по)дій. Проте є одна річ, що може вплинути на позір незмінну природу часу, скасувати його неперервність, розділити життя людини на «до» і «після» – це диво, що розриває шаблонність повторюваних ситуацій унікальністю неподібного. Про це йдеться в таких поезіях, як «Почути ангела» [8, с. 199–201], «Зільники в головах і мережаний ясик...» [8, с. 202] «В когось багатства комора, поле і посаг...» [8, с. 218] та інших. Як точка відліку приватний час у Савки стає перетином сакрального і профанного часів, причому сакральний час дива є радше розривом у плинності щоденного, зміною утривалених часових характеристик. Цей розрив відбувається навіть не тоді, коли диво стається, а тоді, коли воно усвідомлюється як диво. Пильна увага поетки до родинних історій, пов'язаних із дивом, ще раз засвідчує винятково важливу для дев'яностників проблему зіставлення досвіду Я з досвідом Іншого, позаяк усвідомлення дива неможливе без стороннього погляду, без присутності Іншого, який зафіксував би винятковість того, що, здавалося б, не виходить за рамки повсякденного.

Слід сказати, що жіноча тілесність для Савки є річчю концептуальною. По-перше, тілесний досвід є протитрутою до будь-яких уможлидних

побудов, що прагнуть редукувати життєве різноманіття до неоквиної простоти інтерпретаційних схем. Тому тіло є точкою відліку досвіду, підставою закоріненості, моделлю для побудови аналогій. По-друге, йдеться про концептуальність саме жіночої тілесності, що виростає з міфологічних значень, але не обмежується ними. Жіноче тіло пов'язане з життям у щонайбезпосередніший спосіб – не тільки як його джерело, а й як спосіб його осмислення. У ліриці Савки потужно актуалізовано міфологему жінка-земля – і не тільки з огляду на міфологічні уявлення, що ототожнюють жіноче

й земне тіло на підставі здатності народжувати, а й через зв'язок глибини і пам'яті. Про це свідчить бодай назва вибраної лірики поетки – «Пора плодів і квітів» (2013), що апелює не тільки до фразеологічності повсякденного мовлення, а й до міфологічних значень і символів, пов'язаних із тілом, рослинністю, народженням і любов'ю. Отже, можна стверджувати, що в ліриці вісімдесятників унікальна життєва історія вписується в міф або стає матрицею творення міфу, натомість у ліриці дев'яностників, зокрема й Савки, засвідчене власним досвідом часто суперечить універсальному наративу.

Список літератури

1. Автономова Н. Деррида и граматология. *Деррида Ж. О грамматологии* / пер. с фр. и вступ. статья Н. Автономовой. Москва : Ad Marginem, 2000. С. 7–110.
2. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с немецкого М. М. Сокольской. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
3. Грушевська К. З примітивного господарства: Кілька завважень про засоби жіночої господарської магії у зв'язку з найстаршими формами жіночого господарства. *Первісне громадянство*. 1927. Вип. 1–3. С. 9–42.
4. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. статья Н. Автономовой. Москва : Ad Marginem, 2000. 520 с.
5. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячами лицами / пер. с англ. К. Семёнова. Санкт-Петербург : София, 1997. 336 с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : НИ «Большая Российская энциклопедия», Олимп, 2000. Т. 1. 672 с.
7. Моренець В. Мова у частинах: займенник. *Моренець В. Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї*. Київ : Аграр-Медіа-Груп, 2010. С. 246–258.
8. Савка М. Пора плодів і квітів: Книга зібраних віршів. Львів : Видавництво Старого Лева, 2013. 367 с.
9. Хейлз К. Як ми стали постлюдством. Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформації / пер. С. Марічева. Київ : Ніка-Центр, 2013. 426 с.
10. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. В. В. Науманова. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

I. Borysiuk

THE STORIES OF OTHERS IN MARIANA SAVKA'S POETRY

The article is focused on the questions of constructing the lyrical subject in Mariana Savka's poetry from the perspective of the Self/ the Other interaction. The lyrical subject speaks about her private experience as much as the private is a starting point for conceptualization of national cultural and historical experience in 1990s generation poetry.

The analysis is based on Jan Assmann's differentiation between cultural and communicative memory that are two ways of inscribing the subject into the collective cultural and historical spaces; besides, there are also two ways to describe the interaction between the subject and the Others. In Savka's poetry, the construction of the subject is a self-narrativization; on the other hand, the Self/ the Other interaction can be conceptualized as the Self develops through the attachment of the stories of Others to the narrative of the Self.

Accordingly, in Savka's poetry, the stories of the Others are included in the matrix of cultural memory as intermedial plots or in the matrix of communicative memory as family stories and memories. An intermedial plot is a possibility for Savka's lyric subject to conceptualize herself through the projection of an art piece and to attach one more story to the narration of the Self.

The corporeal, private experience of the Self is a frame for reflection on the experience of the Other – this is a way in which communicative memory in Savka's poetry is constructed. Ancestral memory is preserved in family narratives, mainly female ones; nevertheless, in Savka's poetry, the life story of the hero may not correlate with historical dynamics and may not be the matrix for other plots. This female experience is read through the categories of motherhood, body, language, and daily life.

Keywords: Mariana Savka, contemporary Ukrainian poetry, the Self/ the Other, communicative memory, cultural memory.

Матеріал надійшов 12.04.2018