

ЗАГАДКА В ПОЕЗІЇ ВІСІМДЕСЯТНИКІВ

Поетичне покоління вісімдесятників, звертаючись у своїх текстах до невичерпних фольклорних джерел, актуалізує не так фольклорно-пісенне начало, пов'язане з прийомом стилізації, як фольклорно-обрядове, пов'язане з архаїкою міфу і ритуалу. Фольклорну загадку слід ставити в один ряд радше з космогонічними міфами і календарною обрядовістю, аніж із такими «дитячими» фольклорними жанрами, як коліскові, потішки, забавлянки тощо. Й. Гейзінга вважає загадку і міф двома частинами одного цілого, адже міф є фактично відповіддю на запитання загадки. «Впорядкована послідовність речей, установлена богами і підтримувана в бутті ритуалом заради збереження життя і спасіння людини, цей всезагальний лад або ж *ṛtam*, як він називається в санскриті, нічим не охороняється так могутньо, як знанням святощів, їхніх таємних імен та походження світу. Тому під час священних урочистостей мають бути й змагання в такому знанні, адже мовлене слово справляє безпосередній вплив на світовий лад» [4, с. 123], – зазначає вчений у своїй праці «*Homo ludens*». Такі змагання є частиною ритуалу – жерці ставлять одне одному запитання-загадки, що мають переважно космогонічний характер. Найяскравіше це виявилось у ведичній традиції: різні гімни Рігведи містять описи таких змагань і, що важливіше, мають загадки-запитання в самій структурі тексту [4, с. 124].

Загадки тісно пов'язані з міфологічними уявленнями певної традиції – «у своєму походженні загадки виявляють зв'язок із архаїчним ритуалом, що моделює подолання хаосу і впорядкування структури світу шляхом позначення й іменування кожного його елемента; з магією слова і міфопоетичною картиною світу; з явищами мовного табу і таємних мов. Загадки є одночасно і продуктом, і інструментом мовної категоризації і концептуалізації світу, ідентифікації, порівняння і систематизації його елементів...» [21, с. 234]. Тексти загадок містять численні архаїчні символи: світового

дерева, яйця як прообразу світу і джерела життя, а також міфологеми космічного шлюбу та небесної худоби [21, с. 235–236]. Ритуальна природа загадок виявляється і в численних табу та регламентаціях, пов'язаних із часом загадування загадок: як правило, загадували загадки під час різдвяних святкувань і на Масницю, але заборонялося це робити вдень, улітку, під час появи приплоду в худоби тощо [21, с. 234]. Як священна річ загадка є небезпечною – її або відгадаєш, або будеш скараний на горло (загадка Сфінкса у грецькій традиції) [4, с. 127].

«Відповідь на запитання-загадку, – зазначає Й. Гейзінга, – знаходять не в роздумах і не за допомогою логічних міркувань. Відповідь приходить достоту мов раптовий розв'язок, коли ти розв'язуєш пута, що їх наклав на тебе запитувач. Звідси як наслідок випливає те, що правильна відповідь ураз позбавляє запитувача сили» [4, с. 128]. Себто загадка орієнтована на знання готової відповіді, на запам'ятовування, а не на логічні умовиводи, й передбачає обізнаність із таємними іменами сакральних постатей і речей, адже «створюваний у загадці образ принципово “нереалістичний”, він будується на розчленуванні загаданого об'єкта і виділенні деяких його властивостей, на поєднанні непоєднуваного (звідси частий прийом негації), на зміні меж, на перетворенні ситуації тощо» [21, с. 236].

Загадка – це неодмінно перифраз, інакомовлення, описова конструкція, метафора. Саме до таких способів явлення поетичного слова вдається поетичне покоління вісімдесятників із його важкою, непрозорою, герметичною мовою. Загадка особливо близька представникові Київської школи Василеві Голобородьку, що йому належить розвідка про цей фольклорний жанр. Так чи так загадка фігурує і як структурний елемент його поетичного тексту. У традиційних культурах існує стійкий комплекс уявлень про зв'язок імені людини з її сутністю: правильно назвавши ім'я людини, можна було заволодіти її душею [21, с. 408]. Як зазначає М. Попович, ім'я отожднюється з особою людини, її внутрішнім еством [18, с. 70]. Називання, іменування мислиться як привласнення, володіння. У вірші В. Голобородька «Дівоче ім'я» [3, с. 47] табу на слово пов'язане з відмовою від володіння. Пізнання жінки мислиться як пізнання космосу, природи життя і смерті. Дівоче ім'я залишається оповитим таємницею для суб'єкта лірики («Ніколи мені не вгадати твоє ім'я»), проте натомість для нього відкривається космос («бо я знаю тільки про воду, про траву і про пташку»). Знання, пізнання є володінням, посіданням – однак хіба можна привласнити світ?

Відмова від пізнання означає причетність, дотичність, інтуїтивне передбачення небезпеки глибокого занурення у пошуках істини – отже, В. Голобородько «зрікається пізнання на користь відання» [15, с. 46]. Таємниця дівочого імені не просто означає непізнава-

ність, «бездонність» світу, а й неможливість пізнати природу божественного. Давня заборона на ім'я Бога [23, с. 300], а ще раніше – на ім'я тотемного або промислового звіра та вживані замість цього евфемістичні описові назви й атрибути осіб («Всевишній» замість «Бог», «щезник» замість «чорт», «ведмідь» замість «бар») [6, с. 29] пов'язані з вибуховою силою сакрального, що об'єднує в собі як життя, так і смерть. Справжня суть (дівоче ім'я) залишається непізнаною, являючи себе натомість як вода, трава, пташка. Вода є аналогом хаосу, небуття, смерті [14, с. 240]:

Вперше я кликав тебе водою,

казав:

– Іти за тобою,

наче за водою річковою, – не повернутися.

На таке значення символу води вказує сам автор: «вперше кликав» стосується не тільки персоналізуванню, а й первинності матерії, адже вода – це перший елемент, із якого було створено космос [14, с. 240]; крім того, фразеологізм «іти за водою» вказує на традиційні уявлення про воду (особливо річкову, проточну) як про межу між життям і смертю [8, с. 151]. Трава і пташка є життям, активним проявом вітальності, явленої через рух (травинка світить, пташка літає). Однак і вода, і трава, і пташка означають невловність, непізнаність, таємницю переходу між життям та смертю – річка, що вічно тече, травинка, яку завжди треба знаходити, і пташка, яку неможливо зловити.

Відмова від оволодіння світом, річчю, суттю через пізнання означає явлення цього світу, речі, суті через слово (як зазначає М. Гайдеггер, називання, вказування дає змогу присутньому являти себе – будь-яке явлення починається з у-казування [24, с. 271]). Слово завжди є більшим за наші розумування, втілені у ньому, адже воно від початку містить у собі всю суму потенційних висловлювань (ми говоримо не мовою, а від неї, адже людина здатна говорити лише постільки, поскільки улягає плину мови, яка розгортає себе у показуванні [24, с. 270]). Саме тому вісімдесятники, як і представники Київської школи, переймаються пошуком інших підстав для творення власної мови, відмінної від «мови влади».

Адже мовлення – це не тільки поширення себе за власні межі, а й творення зв'язку між собою і світом [25, с. 26]. У цьому сенсі, на нашу думку, привласнення є протилежним творенню, пізнання (привласнення слова) – протилежним вимовлянню (вивільненню слова). Любов осмислено не як оволодіння іншим, а як злиття з ним – це і є початком творення. Любов, як і слово, зв'язує, з'єднує, творить. А через медіальність жінки (жінка як образ космосу) пізнається медіальність слова, яке перебуває на межі між священним і повсякденним.

Часто подибуваний у поезії В. Голобородька мотив таємниці імені пов'язаний із архаїчними уявленнями про табу на слово. Якщо в «Дівочому імені» ця таємниця означає свідому відмову від володіння, то у вірші «Ти – озеро блакитнооке» [3, с. 49] таємниця імені має стосунок до пошуку достеменності, власної суті («Я – річка на моє ім'я, що тече до тебе»). Справжнє виявляється надійно схованим за видимістю, на запитання «хто?» отримано відповідь «який?»:

*рибинки моєї річки лише золоті,
камінці моєї річки лише кольорові,
вода моєї річки лише тиха.*

Така мовна стратегія (давання непрямой відповіді, заміна назви описом), бере початок від *архаїчного ритуалу* загадування загадок, який входив у низку ініціальних випробувань [4, с. 123–124]. Найдавніші загадки тісно пов'язані з міфологією та міфологічними персонажами, а техніка їх загадування передбачає не логічний пошук готових відповідей, а знання усіх можливих варіантів, адже подеколи в самому тексті загадки міститься натяк на характеристики, атрибути та якості персонажа, ім'я якого слід угадати [25, с. 98]. Перша частина вірша В. Голобородька якраз і містить таку загадку, відгадати яку може лише «*ти – озеро блакитнооке*». Однак парадокс полягає у тому, що і Я не знає відповіді на своє запитання («*припливу до тебе на човні і дізнаюся*»).

Таким чином постулюється інтенційність істини та цінність іншого для становлення власного Я. Така настанова протипокладена нав'язуваній соцреалістичною моделлю світу ідеологемі пласкої одномірності світу й засвідчує принципову орієнтацію на плюральність світоглядних систем. Задля повнішого осягнення суті автор звергається до перспективи подвійного бачення – Я одночасно й «*річка на моє ім'я*», і той, хто цією річкою пливе. Друга іпостась Я знає, що приховує річка за своїми камінцями й рибинками, за тихим плином води («*тайна мого дня виявляється, / як би глибоко я не ховав її під воду*»). Однак це тільки частина відповіді, адже справжню таємницю річки може знати лише озеро, в яке вона впадає. Людина дорівнює собі, лише будучи глибоко причетною до іншого.

Ерос у В. Голобородька є дзеркалом, в якому людина не тільки здатна побачити свою справжність, а й завдяки якому вона може збагнути свою цінність; крім того, ерос дає людині змогу долучитися до багатовимірності життя через долання власних меж. Адже вода є одночасно прозорою, такою, що відкриває таємницю («*з твого озера сім рік витікає*»), і непрозорою, такою, що її приховує («*як би глибоко я не ховав її під воду*»). В. Голобородько виходить

на послідовність еквівалентних елементів «вода – людина – слово», вглибаючи в архаїку значень (до речі, О. Потебня, спираючись на фольклорні матеріали, фіксує «слово» у значенні «людина», й робить висновок про існування у традиційній культурі зв'язку подібності між мовленням і водою [19, с. 124]). Слово явне, сказане асоціюється з водою, що витікає («сім рік витікає»), а слово приховане, замовчуване асоціюється з водою, що впадає («річка... що тече до тебе»). І лише озеро містить у собі слово явне і слово приховане, залишаючись неназваним у своїй божественній самодостатній відстороненості.

У своєрідний спосіб трансформує матрицю фольклорної загадки В. Герасим'юк. В його поетичних текстах наявні лейтмотивом повторювані образи – згорнуті міфи, що потребують розгортання-розгадування (Молода, дівчина-черешня). Крім того, мотив невпізнання-неназивання й невидимості пов'язаний зі збереженням таємниці-загадки, як-от у поезії «Тридцятий черешневий цвіт» [5, с. 111]. Невидима («Біловолоса у гіллі / в сорочці білій – до землі»), невпізнана («Цвіт береже від сих і тих»), юна дівчина перебуває на перехресті часів: минулого, теперішнього і майбутнього («діди – батьки – онуки»), на межі між землею і небом (серед гілля розквітлого дерева): таким чином моделюється вертикальне членування простору. Просторове вивищення є знаком вивищення духовного [2, с. 65–70]. Білий колір пов'язує її з небом (біле як світло, а сонце як джерело світла), однак вона належна і до землі («сорочка біла – до землі», «одна – як смерть і як земля»).

Герасим'юкова Дівчина-Молода є символом нездійсненності, нереалізованості у просторі й часі, вічної можливості. Її образ подано через призму гостро особистісного сприйняття – адже в її нездійсненності є й моя провина, і це викликає суперечливі почуття: тривога («Ніхто ще на землі не вмів / умить увесь убити цвіт») й віра у незнищенність найсокровеннішого («У кожного в минулім є / втікачка – вмерти не дає»). Окремого розгляду потребує вибудований автором семантичний ряд «дівчина-втікачка – смерть – земля». Варто звернути увагу на контекст – «одна, як смерть і як земля». Підставою для узагальнення та побудови цього семантичного ряду є унікальність, єдиність землі й смерті – моїх, єдиних і неповторних. Таке потрактування цих концептів відсилає нас до глибокої архаїки. Як зазначає О. Трубачов, головною культурною опозицією і моделлю для утворення цілого ряду термінів спорідненості, самоідентифікації й соціального статусу є протиставлення «своє / не-своє» [23, с. 295]. «Своє» – вербалізоване, омовлене, належне до соціуму, до роду; «чуже» – мовчуше, німе, іншорідне, не-людське (звідси – давня ритуальна практика

мовчазного вшанування Божества) [23, с. 304]. Про Бога не можна було сказати «свій», про смерть – можна [23, с. 324].

Непомітність, невидимість, незримість є характерними для по-статі Дівчини. Невпізнаваність як важливий елемент характеристики образу відсилає нас до цілого комплексу уявлень, пов'язаних із приховуванням, маскуванням – це й гурти ряжених на Різдво, й «упізнавання» молодим своєї нареченої серед однаково вбраних дівчат із закритими обличчями [22, с. 124–127]. Метою таких ритуальних практик є не просто контакт «свого» і «чужого», а й змішування світів, зумовлене певною подією в житті соціуму [1, с. 32]. Прозорість, проникність межі зумовлена захищуванням автентичності як «свого», так і «чужого» світів (так, Я – це одночасно і не-Я).

Така недорівнюваність собі характерна і для образу дівчини-віткачки: те, що «Цвіт береже від сих і тих, / від своїх, і від чужих», доводить, що вона не належить ані до «своїх», ані до «чужих». Вона – посередині між землею й небом, між життям і смертю, між «своїм» і «чужим» світами, а тому незрима. Вона – як істина, яку треба щоразу віднаходити, тому

*Я зрозумів за тридцять літ
не те, чому, а тих, кому
ти непомітна...*

Висновок несподіваний: треба пізнати людське, аби пізнавати божественне (за висловом К. Москальця, «дольна сакральність», на відміну від «сакральності горньої», це «трансцендентне, Абсолют, утілений у тонесеньке дівча» [16, с. 372]). Квітування черешні – це початок космогонії («Ще ніхто не цвів»), постання ще безгрішного світу («Ніхто ще на земжі не вмів / умить увесь убити цвіт»), яке відбувалося «тоді», відбувається й «нині», маніфестація істини, осягнення якої є запорукою самототожності, однак і запитання, яке передбачає завжди різні відповіді.

Мова, якою поети-вісімдесятники говорять про довколишню реальність, стає також мовою інвертованих ритуальних символів і міфологем. У вірші «Я промчався тунелем тих літ» [5, с. 160] В. Герасим'юк говорить про повернення до початків, про осмислення власних витоків, однак тут ідеться уже не про народження райського у своїй безгрішності світу, не про унікальність екзистенційного досвіду, а про недосконалість світобудови, здрібніння людської душі. За структурою цей вірш є дзеркально симетричним до вірша «Тридцятий черешневий цвіт», однак у зміненому контексті символи змінюють свій знак на протилежний. Ущербність світу й неадекватність досвіду передано через модель «інвертованого» ритуалу («Хоч весільний твій кінць не носив / ні барвінку, ні руги, / хтось волосся твоє розповив»).

Ініціальна модель сходження до потойбіччя, в якій акумульовано досвід здобування знання, досвід проходження крізь смерть і досвід «упізнання» своєї любові тримається на опозиціях життя / смерті, упізнаності / невпізнаності, знання / не-знання [6, с. 68]. Ініціальний досвід (засвоєння цінностей) співвідносний із не-ритуальною ситуацією переоцінки цінностей, перетворення «правди-для-інших» на «правду-для-мене»:

*Я малим повернувся на світ,
та змаліли і вдома
ті великі боги і дідьки,
що в дитинстві лякали.*

Усвідомлення своєї малості пов'язане як зі встановленням жорсткіших моральних критеріїв, так і з переосмисленням стосунків Я і світу, Я та Іншого. Відстань як вічність і незмінність («Тридцятий черешневий цвіт») перетворюється на відстань – руйнівний часовий потік («Я промчався тунелем тих літ»).

По-іншому осмислюється протиставлення впізнаності / невпізнаності. Упізнаність як вразливість («Тридцятий черешневий цвіт») та упізнаність як належність до «цього» світу («Я промчався тунелем тих літ») апелюють до архаїчного комплексу уявлень, відповідно до яких належність до сфери смерті, до потойбіччя виявляється саме через змінену зовнішність (зооморфність, зооантропоморфність, відсутність обличчя, знаки на тілі тощо) [22, с. 192–193]. У чарівних казках поширений мотив повернення героя з «того» світу невпізнаним, а також мотив не-впізнання ним на «цьому» світі своєї нареченої з «того» світу [6, с. 105]. У В. Герасим'юка («Я сказав про підземні стежки / І мене не впізнали») йдеться передусім про додання екзистенційної кризи і здобування досвіду, аналогічного ініціальному, адже ініціація, крім зміни зовнішності неофіта, передбачає найбезпосередніший контакт зі смертю, усвідомлення своєї статевої й отримання священного знання [7, с. 99]. Посвячений є невпізнаним, бо пройшов крізь смерть, однак він може впізнавати і пізнавати, бо його досвід є на кілька порядків вищим за досвід тих, хто знає життя лише по сей бік («А тебе я, кохана, впізнав»).

Жіночі образи в поезії В. Герасим'юка є завжди більшими за себе: досвід смерті й відродження (міфологема сходження до пекла), який здобуває герой, рівноцінний не-отриманню такого досвіду – жінці, котра не відає про «підземні стежки», таке знання є даним безпосередньо, вона сама є живим міфом. Білість сорочки, білість квітучого дерева є знаками явленої сакральності (як зазначає К. Москалець, «найбіліша на світі сорочка може бути тільки

одна, світло, випромінюване нею – епіфанія Божества» [16, с. 372]), і саме ця сакральність виявляється найбільш загроженою. У всіх віршах, пов'язаних із образом Молодої, непомітність, невидимість є захистом: непізнаваність означає неторканість. Упізнавання пов'язане з дотиком, а дотик є руйнівним:

*Я руками тебе обів'ю,
як тремтливу морелю, –
наче білу сорочку твою
втягне в пащу тунелю.*

Тунель тут є символом змінності, часовості, знищення, лоном смерті. У Герасим'юка сакральність не є однозначно пов'язана з вічністю, а балансує на межі незмінного і плинного, тому втягування її до плину часового потоку означає фактичне знищення (тунель, який виштовхує, є лоном жінки, а тунель, який втягує, – могилою). Ритуально-міфологічна модель світу визнає існування «нульового», лімінального статусу людини, проте розцінює його як небезпечний, небажаний і намагається подолати. У поезії вісімдесятників медіальність мислиться як метафора багатовимірності світу і *творчої свободи*, свободи, яка дає змогу почати все з чистого аркуша, з виплеканої мовчанням *нової мови*.

Образ новозавітної Марії, що є ключовим у збірці «Діти трепети», переростає затісні біблійні рамки, змінюючись, трансформуючись в образи Молодої, Матері овець, Богині-ткалі. За рахунок цього не тільки ламається ортодоксальна жорсткість канону, а й зміщуються акценти (із Сина – на Матір, з чоловічого – на жіноче, з Неба – на Землю). У вірші «Маріє...» образ Матері наближається до образу Молодої, перетворюючись на міфознак пошуку джерела святості. Відтак головною спільною рисою, що об'єднує постаті Марії-Матері й Молодої, є перебування в русі («*Ми вдвох на коні, / що палить трави в галопі*»), динамічна зміна декорацій («*тут, як там, де застане*»), що є знаком невловності суті й постійної трансформації образу. Отже, невловність, як і невидимість, має оберігати від знищення. І якщо Молода є невпізною (біла серед черешневого цвіту, невидима серед барвистих килимів), то Марія з одноїменного вірша, попри очевидну парадоксальність, є Неназваною.

Головною сюжетною віссю вірша є пошук імені, який на символічному рівні співвідноситься з пошуком витоків сакрального, що є одночасно і пошуком істини, і пошуком слова. Лет на коні, балансування між життям і смертю створюють ситуацію невизначеності, приховування істини. Приховане ім'я заступається займенником «ми» («*Ми тут. Ми вдвох на коні*») або опосередкованим наказовим способом дієслова займенником «ти» («*Заплющуй очі...*

Зірви...»). Пошук істини – це блукання у п'їтмі («процїджують нїч волхви / їмени твого ради»); затемнення істини – це опїр її самої («Тут кров б'є об кров. Це опїр»). Явлення їменї відбувається як явлення знаку. Цей знак (їм'я Марїя) є надтекстовим і позатекстовим (великі літери – «МАРІЄ» – дають нам змогу ідентифїкувати їм'я як заголовок, отже, відмежувати його від тексту, однак кличний відмінок і вмотивована ним кома включають його до структури тексту). Хронологїчно явлення їменї відбувається ранїше за його пошук, одночасний із його маскуванннм, приховуванннм.

Протиставлення «ми» / «волхви» на структурному рївнї (адже двїчі повторений рефрен – «На сивому тлі трави» – видїлено курсивом) переростає у протиставлення «ми» / «вони», світле / темне, небо / земля на рївнї семантичному. «Волхви» тут з'являються не так у зв'язку з євангельським мїфом (волхви приносять дари новонародженому Христу [14, с. 243–245]), як у зв'язку з протиставленням земного / небесного, адже волхви шукають мудростї на землї («на сивому тлі трави»):

*На сивому тлі трави,
тонко, мов конокради,
процїджують нїч волхви
їмени твого ради,*

тодї як вона є реальнїстю небесною (їм'я «Марїя» прописане як їм'я Богородицї, а не земної жїнки). Зближує образ Марїї з образом Молодої також постїйне перебування на межї, «на гранї»:

*за мертвими виють пси.
Так виють, нїби за тими,
що вмерли у всї часи,
ї між ними – ми. Не за ними.*

Балансування між життнм і смертнм («тут» і «там»), між названим («Марїє») і прихованим («ми»), між землею й небом (адже «ми» – не на землї, а в повітрї!) на семантичному рївнї відповідає ситуацїї трансформацїї і пїдмїн, перетїкання смислів, мерехтїння значень. Перша пїдмїна відбувається тодї, коли їм'я (їм'я-символ, їм'я-мїф «Марїя») як надмїр значення замїнюється займенником «ми», який сигналізує про розмивання значення. «Ми» (друга пїдмїна) – ані живї («за мертвими виють пси»), ані мертвї («Ми ще ворушимось»). Бїльше того, «ми» є явленими і не-явленими водночас, позаяк невидимїсть протиставлено означеностї через голос («Ми... виємо з болю до рана»). Третя пїдмїна – «пси виють за нами» / «ми виємо». В цїй точцї відбувається злиття протилежних значень («тут, як там»), адже «ми» є й тими, за ким виють пси, й тими, хто виє. Істина являє себе не як слово-логос, насажене смислом, а як логос-вїття – суцїльний вихлюп почуттїв.

Впадає в око взаємозамінність і взаємозалежність зорового / слухового («бо голоси / їхні кажуть очима»), що корелює з опозицією земного / небесного. Коли землю обіймає південь, світло стає словом-голосом. Коли землю обіймає південь, світлу краще бути сліпим («Заплющуй очі») голосом («Зірви / губами пелюстку зради»), адже губи, уста є джерелом голосу-звуку. «Пелюстка зради» тут з'являється не випадково, адже вона й означає вияв присутності, візуалізацію (протиставлену невидимості як захисту), і зв'язує перший вірш циклу з останнім («На березі Він вогонь розклав»), де з'являється Петро – апостол, «що тричі Його зрікся»: таким чином символіка утримується у силовому полі християнського міфу. Марія – голос, явлений не у тиші, а в півдні («проціджують ніч волхви / імени твого ради»). Цей голос єднає протилежності, зміщує категорії, руйнує місток між свідомістю й дійсністю:

*Ми ще ворушимось. Ми
виємо з болю до рана,
з любові виємо, з тьми,
тут, як там, де застане...*

Голос як порух серця, внутрішній імпульс екстеріоризується, набуває просторових ознак (на синтаксичному рівні це виявляється в тому, що обставини причини й місця ідуть підряд, через кому – «з болю, любові, з тьми»), і таким чином ще раз потверджується тождність голосу і світла (голос, протиставлений тьмі, а не тиші – це світло). Концепція світла, розлитого як на землі, так і в повітрі, споріднює цей вірш із циклом віршів, ключовою постаттю яких є Молода.

Ще один важливий аспект – вживання «ми» замість «ти» і «я», що передбачає не підлеглість (земна жінка і чоловік-Бог або земний чоловік і жінка-Богиня), а паритетність стосунків (Я не просто причетний, долучений до джерела світла, а й відповідальний за його збереження). Найглухіша ніч стає «спасенною ніччю». Отже, метафора пошуку імені позначає пошук світла, слова, істини в суцільній півдні хаосу, постання твореного словом космосу. Те, що явлення імені передує його пошуку, означає привласнення, проживання істини. Тут доречно згадати слова М. Мамардашвілі про те, що «мистецтво словесної побудови є способом існування істини, дійсності, яку не можна передати через навчання і яка не перед-існує в готовому вигляді» [13, с. 157].

Перший вірш збірки «Діти трепети» за змістом і за структурою корелює з останнім її віршем – «На березі Він вогонь розклав». Марія – уже не Молода, а Мати «Сина Чоловічого». Ніч – не безпросвітна глуха південь, як у вірші «Маріє...», а година темряви

перед світанком (воскресінням), темряви не суцільної, бо «на березі Він вогонь розклав». Як і у вірші «Маріє...», символіка ґрунтується на протиставленні світла / темряви й голосу / тиші. «Син Чоловічий» є одночасно світлом (вогнем) і голосом («Встав з гробу і з неба має зійти, / і знов запитати: "Чого ти плачеш, / МАРІЄ?"»). Характерно, що говорить лише Христос, звертаючись до Петра й до Марії. Вуста обох німують, а очі повні сліз – отже, голос як мова тіла виходить не з вуст, а з очей (пор. «голоси їхні кажуть очима» з вірша «Маріє...»). Сльоза в оці – це світло (пор. архаїчні уявлення про очі як про вікна душі та про зв'язок очей зі світлом [20, с. 500–501]). Світло є видимим голосом, а голос є почутим світлом. І якщо у вірші «Маріє...» превалував акустичний код, то у вірші «На березі...» зорові та слухові образи врівноважено. У першому випадку істину явлено як голос, що сходить із небес на землю, у другому – як світло, що підноситься із землі до неба («Встав з гробу і з неба має зійти»). Земля уже не є беззаперечною реальністю, бо вона «хитка від сльози», а, отже, «тілесні» чуття (зір і слух), що в'яжуть нас із реальністю й допомагають пізнати її, уже не є стійким критерієм достовірності того, що нас оточує.

І саме тоді, коли всі критерії істини вщент розбиваються реальністю іншого порядку, божественна іронія дає змогу відчути і прочути «матеріалізовану», приступну нашим чуттям істину. Саме тому й вірш, і збірка завершуються тим єдиним словом, яке було на початку. Слово, складене з великих літер і відділене від «земної тверді» вірша, є символом Неба; те саме слово, поставлене внизу тексту, який мовить про священне, є символом Землі. Марія є Дівою і Матір'ю, початком і кінцем, небом і землею (подібне трактування образу Богородиці подибуємо в поезіях В. Кордуна).

Матриця фольклорної загадки виразно проступає в поезії І. Малковича «Сонет із торбинкою квасолі» [12, с. 105]. Вірш побудовано на грі слів «квасоля – кобили»; розгортання сюжету відбувається як висвітлення або затемнення значень слів через пряме або описове називання. Характерно, що видимим, явним є вербалізоване, омовлене, й навпаки, згорнуте, неоприятлене значення слова асоціюється з напіввидимістю (обриси, силуєти):

*У дерев'яному цебрі сплять коні білі і рябі:
біленькі – білі, а рябі – із ледве зримим фіолетом;
такі великі всі, та в них не видно ніг, ані губів,
бо то – сплюхи: все сон забрав – лишив лиш їхні силуєти.*

Алогічність змісту, характерна також і для деяких фольклорних текстів (див. [17, с. 16–17]), подібна до алогічності сну, до позірних несумірностей міфу. Раціональність, зрозумілість буденної, конвенційної мови протиставлено герметичності мови символів,

ява – сну («*все сон забрав*»), чіткість – розмитості («*лишив лиш їхні силуети*»). Відповідно до традиційних уявлень про нерозривну єдність слова й речі, І. Малкович уникає прямого називання, замінюючи його описовим. Будь-який розрив прямого зв'язку означника й означеного викликає смисловий зсув та уможлиблює появу інших зв'язків як між словами, так і між словом та річчю.

Наступним кроком є відновлення прямого зв'язку через пояснення означеного («*Це спить квасоля – “кобили” – і тут не бачиться секрету*»). Алогічність змісту нівелюється нераціональною щедрістю мови, адже на одне означене припадає вже два означника: таким чином встановлюється зв'язок слова з іншим словом. У зв'язку з цим варто пригадати зроблене Ю. Лотманом розрізнення поезії й міфу, що ґрунтується на ставленні до слова, адже «міфологічне ототожнення відбувається на рівні об'єктів, а не на рівні імен», тоді як основою поезії є текстова синонімія [10, с. 541–542].

Однак гра на цьому не завершується, вона триває, контекстуально встановлюючи зв'язок уже відомого означника з іншим означеним («*сідлай цих коників – і мчи, бо мама змерзлыми ночами / не спить, до яблуні іде*»). Прояснення значення корелює з проявленням, пробудженням («*мама... не спить*»); контекст виявляє пряме значення слова, на противагу раніше встановленому непрямому («*квасоля – “кобили”*»). Проте звернення до прямого значення слова руйнує раціональність змісту, повертаючи його у площину сновидної, казкової, міфологічної символіки, адже вжитий щодо слова «*коники*» займенник «*ці*» позбавляє висловлювання логіки. Себто, прояснення значення обертається затемненням смислу.

Проте, йдучи за логікою сонетної форми, І. Малкович ставить крапку лише тоді, коли повертає слово в окреслений на початку вірша контекст («*щоб тебе / на хвильку швидше вздріть, ніж той, хто коней міряє цебрами*»), вибудовуючи таким чином бездоганну еліптичну фігуру. Отже, до маніпуляції зі словом, які передбачають пряме й описове називання, встановлення прямого й непрямого значення слова, додається ще й табування («*той, хто коней міряє цебрами*»). Автор уникає прямого називання речей, пов'язаних зі смертю та потойбіччям («*тож доки над травою ви, як ще трава не по-над вами*»). Потойбіччя слова (приховане, неоприятлене, прописане через займенник слово) корелює з потойбіччям життя (смерть, нечиста сила) і невидимістю (що також трактується і як захист):

*Не спить, до яблуні іде – на ній ночує, щоб тебе
на хвильку швидше вздріть, ніж той, хто коней міряє цебрами.*

І. Малкович будує текст на основі традиційних уявлень про слово як про вибухову силу: будучи явленим, промовленим, воно оприсутнює, являє річ. Як правило, традиційна культура уникає

не регламентованого ритуалом прямого контакту з потойбіччям, що може бути встановленим також через оте єдине слово, яке є дзеркальним відповідником речі в мові. Описові й займенникові конструкції допомагають указувати, не дотикаючись, наближатися, не являючи (можливо, саме тому ми й досі називаємо деякі речі та істоти не їхніми справжніми іменами, а описовими конструкціями: наприклад, слова «ведмідь» – «той, що відає мед» [22, с. 214], «муха», «миша» – від **mus*, що означає «сірий» [23, с. 320]). Знаки смерті й потойбіччя в поезії І. Малковича представлені через не називання, займенниковість.

Вдаючись до традиційної символіки води та мосту, І. Малкович у вірші «Риба, яка проти річки...» [11, с. 84], крім того, наділяє батьковою подобою «незримого» – того, хто не дає хлопчикові перейти через міст. «Батько завжди є жерцем, що проводить ініціацію, за його сприяння юна істота переходить до ширшого світу» [9, с. 104]. Власне, ініціація – це перехід дитини з-під опіки матері до сфери батька; цей перехід пов'язаний із болем і небезпекою й зумовлює формування образу «батька – ворога», типової фігури ініціального міфу [9, с. 105]. Як зазначає Дж. Кемпбелд, «коли дитина переростає всезагальну ідилію материнських грудей і повертається обличчям до світу специфічних дорослих вчинків, вона переходить, у духовному смислі, до сфери батька» [9, с. 89]. Проте у наведеному вище мікросюжеті батько (помічник) асоціюється з безпекою та захистом, а жінка – з небезпекою («жінка = сексуальність = знання = смерть»). Смерть у фольклорі осмислено як шлюб із божеством смерті, а пізнання жінки є й долученням до джерела життя і смерті, адже «жінка є втіленням повноти всього, що може бути пізнаним» [9, с. 90]. Оскільки ініціація передбачає як долучення до родового знання, так і тілесне пізнання основ буття, то «в міру того, як герой поступово просувається життям, зазнаючи ініціальних досвідів, форма, у якій втілюється для нього Космічна Мати, щоразу змінюється: вона ніколи не може стати більшою за нього самого, хоча завжди обіцяє більше, ніж він здатен вмістити» [9, с. 90].

Неможливість проходження випробування пов'язана з порушенням табу («і ось, озирнувшись, злякався я сплеску неярого»). Опозиції світла / темряви (що, як відомо, є окремим випадком ширшої опозиції життя / смерті) відповідає опозиція знання (розуміння) / незнання (нерозуміння):

*і тоді – вся та риба, яку ми не вміли зловити,
припливла, оточила нас колом ясним,
але ми в темноті навіть не здогадались про це.*

Адже для того, щоби побачити світло, зрозуміти, необхідно перейти місток, вмерти дитиною і віродитися зрілою людиною.

Актуалізація фольклорної загадки в поезії вісімдесятників пов'язана не останньою чергою з послідовним дистанціюванням від дискурсу влади і від тієї риторичності тексту, яка передбачала необов'язковість висловлювання і гру за нав'язаними поза літературним словом правилами. Неможливість омовлення певних речей повертала слову не тільки сакральність, а й власне питомість; загадка натякала на те, що поза словами. Віднайдення свого слова означало цілковиту відмову від слова чужого; відтак переважання лакун над словами, а мовчання над мовленням стає частиною мовної стратегії як представників Київської школи, так і поетичного покоління вісімдесятників.

Література

1. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993. – 238 с.
2. *Башляр Г.* Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения: Пер. с фр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.
3. Вісімдесятники: Антологія нової української поезії / Упоряд. І. Римарук. – Едмонтон: Вид-во Канадського Інституту українських студій, 1996. – 205 с.
4. *Гейзінга Й.* Homo Ludens: Пер. з англ. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
5. *Герасим'юк В.* Була така земля: Вибране. – К.: Факт, 2003. – 392 с.
6. *Давидюк В. Ф.* Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк: Вежа, 1997. – 295 с.
7. *Еліаде М.* Мефістофель і Андроґін: Пер. з англ., нім., франц. – К.: Основи, 2001. – 591 с.
8. *Еремина В. И.* Ритуал и фольклор. – Л.: Наука, 1991. – 207 с.
9. *Кэмпбелл Дж.* Герой с тысячьо лицами: Пер. с англ. – К.: София, 1997. – 336 с.
10. *Лотман Ю., Успенский Б.* Миф – имя – культура // *Лотман Ю. М.* Семіосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – С. 525–542.
11. *Малкович І. А.* Вірші. – К.: Український письменник, 1992. – 110 с.
12. *Малкович І.* Із янголом на плечі: Вірші. – К.: Поетична агенція «Княжів», 1997. – 150 с.
13. *Мамардашвили М.* Литературная критика как акт чтения // *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1990. – С. 155–162.
14. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», Олимп, 2000. – Т. 1. – 672 с.
15. *Моренець В.* Міфологічна течія в українській поезії другої половини ХХ ст. // Слово і Час. – 2002. – № 9. – С. 43–51.

16. *Москалець К.* Про містерію «Єзавель» // *Герасим'юк В.* Була така земля: Вибране. – К.: Факт, 2003. – С. 368–375.
17. *Новикова М.* Передмова // *Українські замовляння / Упор. М. Н. Москаленко.* – К.: Дніпро, 1993. – С. 7–29.
18. *Попович М. В.* Мирозозрение древних славян. – К.: Наукова думка, 1985. – 167 с.
19. *Потебня А. А.* Слово и миф / Сост. А. Л. Топоркова; Отв. ред. А. К. Байбурин. – М.: Правда, 1988. – 282 с.
20. *Славянские древности. Этнологический словарь / Под ред. Н. И. Толстого.* – М.: Международные отношения, 1995. – Т. 1. – 584 с.
21. *Славянские древности. Этнологический словарь / Под ред. Н. И. Толстого.* – М.: Международные отношения, 1999. – Т. 2. – 704 с.
22. *Славянские древности. Этнологический словарь / Под ред. Н. И. Толстого.* – М.: Международные отношения, 2004. – Т. 3. – 704 с.
23. *Трубачев О. Н.* Славянская этимология и праславянская народная культура // X Международный съезд славистов (София, сентябрь 1988): Славянское языкознание. Доклады советской делегации / Отв. ред. акад. Н. И. Толстой. – М.: Наука, 1988. – С. 292–347.
24. *Хайдеггер М.* Путь к языку // *Хайдеггер М.* Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 259–273.
25. *Цивьян Т. В.* Лингвистические основы балканской модели мира. – М.: Наука, 1990. – 207 с.