

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь — бакалавр

на тему: «Тіло рослини, тіло людини: фітосимволіка в сучасній українській поезії (на матеріалі збірок Мирослава Лаюка та Ірини Шувалової)»

Виконала: студентка 4-го року навчання

Спеціальності — 035.1 ФІЛОЛОГІЯ

(Українська мова та література);

освітньої програми: Мова,

література, компаративістика

Опалєва Яна Олегівна

Керівник: Борисюк Ірина Василівна

кандидат філологічних наук, доцент

Рецензент Кісельова Л. О.;

кандидат філол.наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2022 р.

Зміст

Вступ.....	3
1. Взаємодія «тіла» та «рослини» в сучасній українській літературі	5
2. Особливості часу та простору в збірках Мирослава Лаюка та Ірини Шувалової	10
3. Форми реалізації перетворень людини та рослини в збірках «Осоте!» та «каміньсадліс»	17
4. Мова та ідентичність у збірках Мирослава Лаюка та Ірини Шувалової	26
Висновки.....	34
Список використаної літератури.....	36

Вступ

Тема тілесності є однією з провідних в сучасній українській літературі. Під тілесним ми розуміємо тіло як одну з формотворчих частин ідентичності та як матеріальне вираження фізичних чи метафізичних явищ. Сучасна українська література функціонує в тому числі і як ретранслятор суспільних проблем. Її творці — активні учасники культурного та політичного життя країни, тому, усвідомлено чи ні, їхній досвід, емоція та реакція стають структурними елементами їхньої творчості. Це зумовлює появу міцного зв'язку між поняттям «тіло» та концептом «пам'ять» як способом осмислення ідентичності.

Окрім усвідомлення матеріального вияву власного «Я» та його розміщення в фізичному просторі, письменники та поети намагаються вписати себе в певну літературну традицію та культурний дискурс в цілому. У цьому контексті можемо спостерігати активне використання рослинної тематики. Майже завжди це певний елемент символізації того чи іншого явища, що реалізується через посилення на фольклор, романтичну та міфологічну течії.

Актуалізацію фітосимволіки ми можемо спостерігати й зараз в українському військовому дискурсі. Митці звертаються до рослин-символів як способу утвердження людського, що переходить в іншу форму, але зберігає активне суспільне значення. Така метаморфоза постає способом переживання й осмислення колективного досвіду.

Тема тілесності досліджена переважно на прозовому корпусі текстів та обмежується літературою нульових. Тому наша мета дослідити зображення тіла рослини та тіла людини, а також встановити чи змінився фокус застосування фітосимволіки в сучасній українській поезії 10-х років.

Мета — з'ясувати роль фітосимволіки в зображенні людського тіла в поезії М. Лаюка та І. Шувалової.

Об'єкт дослідження — збірка Мирослава Лаюка «Осоте!», збірка Ірини Шувалової «каміньсадліс».

Предмет — рослинна символіка та людське тіло в поезії М. Лаюка та І. Шувалової.

Завдання:

- 1) Визначити умови загострення уваги до людського тіла та умови появи фітосимволіки як допоміжного елемента його переосмислення в українській поезії 10-х років ХХІ століття;
- 2) Здійснити огляд збірок «Осоте!» та «каміньсадліс» на предмет взаємодії рослинного та людського тіла;
- 3) Порівняти вплив часопростору на зображення тілесності в М. Лаюка та І. Шувалової;
- 4) Встановити зв'язок між умовами перетворення та появою рослинного тіла поруч з людським;
- 5) Порівняти варіанти тілесних метаморфоз в обох збірках;
- 6) З'ясувати роль цих трансформацій в межах концепту «ідентичність» для збірок «Осоте!» та «каміньсадліс»;
- 7) Зробити висновки щодо ролі фітосимволіки в зображенні людського тіла, а також ролі тілесності для зображення теми ідентичності в поезії М. Лаюка та І. Шувалової.

Основний метод дослідження — герменевтичний.

Результати роботи можуть бути використані на курсах літературознавства, а також для наукових робіт, що досліджують творчість Мирослава Лаюка, Ірини Шувалової та теми «тіло», «рослина», «ідентичність» в сучасній українській поезії.

1. Взаємодія «тіла» та «рослини» в сучасній українській літературі

Учасники українського літературного процесу сьогодення активно пишуть про пам'ять та ідентичність. Така прискіплива увага до цих концептів зумовлена як встановленням стійкості позиції, так і бажанням затвердити тяглість літературної традиції. Міфотворчість стає першим автоматичним захистом пам'яті, до якого звертається кожне покоління. Тому зараз, обираючи збірки видані в 10-х роках ХХІ століття, можна відчитати в них десятки інших імен та дійти до фольклорної пісні.

Здебільшого це відбувається через сюжети, котрі від особистої пам'яті проводять лінію до пам'яті колективної. Бажання утвердити зв'язки, що їх постійно ставлять під сумнів, викликане переосмисленням власної історії. Коріння цієї ідеї стосується позбавлення імперських впливів в межах постколоніальної політики очищення: *«Адже навіть якщо сам текст є максимально нейтральним зі стримінням свого питомого ідеологічного начала до нуля, то вже спосіб його «збереження» (у вигляді мовчазного тексту чи звукового запису на носіях) таким не є»* [21, 3].

Досить часто письменники звертаються до зображення тіла як величини, яку залучують для осмислення особистого досвіду, а від нього переходять до загального дискурсу. У цьому контексті тіло та його деформації стають метафорою конкретного стану не лише окремої особи, але й суспільства в цілому: *«Сукупність уявних образів, нав'язаних хворобою, використовується для вираження стурбованості соціальним порядком, а здоров'я — це те, про що всі дуже добре знають»* [13, 67].

Окрім залученості до політичного життя, тіло стає способом трансляції втрати та відновлення ідентичності. Останню формує кілька чинників, зокрема це *«рівень ставлення, оцінки своєї спільноти, її культури і вагомості власної причетності до них»* [19, 50]. Тяглість традиції та зв'язок з нею сучасні письменники часто проголошують через відмову від ідей найближчих

попередників та відновленням зв'язку зі своїми літературними батьками через покоління.

Дев'яностники намагалися ввести тіло в літературу в найбільш повних формах його свободи, не зосереджуючись на збереженні естетичності, а радше навпаки, намагалися показати надмірну натуралістичність, аби його прийняли через «шокову терапію». Натомість письменники нульових ховали тіло від свободи, бо не знали, як її застосувати, формуючи образ порожнього тіла. Метафора втечі, до якої вдавалися письменники, котрі змінили дев'яностників-анархістів, створювала образ хворої на інфантильність людини. Фокус змістився на людей, що відчують тиск від безперервного руху простору. Вони не відчують в собі енергії, рівноцінної тій, що їх оточує, а тому обирають розчинення в просторі, таким чином звільняючи себе від будь-якої відповідальності. Саме вони вводять образ тіла-тягаря, і навіть антологія їхньої поезії названа «2 тонни». Тіло письменників цього часу деструктивне за своєю природою: *«У рамках біологічної концепції людське тіло — це плоть, м'ясо, схильне до гниття та розпаду, а, отже, використання біологічних метафор виправдане, коли описують хвороби як стану смерті...»* [24, 3]. Десятники ж, зберігаючи елементи попередніх зображень (натуралізм та тіло-оболонку), формують нове уявлення про тіло і нарешті беруть на себе відповідальність за власне тіло.

Загалом шлях, який обирають письменники 10-х, можна схарактеризувати за кількома ознаками. Першою буде надмірна натуралістичність, яка опредметнює міф, реалізує його в натуральну величину і надає матеріальне вираження усім тілам і явищам, які раніше були зображені як умовність. Цей спосіб бунтівний й звертається до фактичної естетизації того, що мислиться огидним. Такий підхід запозичують ще з попереднього століття. Автори, що його використовують, працюють з текстурами, вони матеріалізують світ. Побудова віртуального простору, який дозволяє розділяти окремі його елементи й переміщувати їх між тілами, що

було характеристикою літератури нульових, починає зазнавати ідеологічних змін: *«Після-постмодерна література, переживши період ейфорії, викликані постмодерними ідеями циркуляції тілесності, у різний спосіб повертає цінності окремого живого досвіду, автобіографізму, слідів не текстуалізованого, а живого життя»* [10, 25].

Разом з цим існує паралельний образ тіла, котре опредметнили, щоб зрозуміти. Таке тіло стає центром для міфу про народження. Воно передбачає особу Творця, що обирає матеріал, створює тіло, усвідомлює його появу, втрачає розуміння створеного, знищує його, аналізує уламки, з них створює нове тіло, а потім повторює цей процес. Ця циклічна структура підтягує зіставлення з природними процесами. Так народження, життя і смерть людини та цикли життя тварини чи рослини ставлять у рівність, що дозволяє проводити між ними паралелі, які не викликають недовіри. Так, частотним супроводом теми тілесності стає використання фітосимволізму.

Тіло-конструктор — це один зі способів зобразити процес самоідентифікації через Іншого. Поняття «Іншого» прив'язане одразу до кількох форм його вияву. Під ним розуміють тіло, що відокремили від «Я», а також сутність, фізичну чи абстрактну, яка порушує цілісність «Я», його тіла та їхньої єдності.

Рослина, котру письменники вводять як маркер потойбічного та фізичного вияву підсвідомого, автоматично ототожнюється з Іншим. Оскільки мотив осмислення тілесності передбачає взаємодію з іншими тілами, то міра впливу, якого завдає чи зазнає тіло, визначає його ієрархічність у будь-якому просторі (метафізичному, природному чи урбаністичному): *«Тілесні функції невіддільні від соціального, оскільки тіло завжди включене в перебіг найрізноманітніших просторово-часових, комунікативних, перцептивних, пізнавальних, психоментальних процесів»* [26, 30].

Окрім неунікного біологізму, що з'являється внаслідок порівнянь людини та рослини, з'являється міфологія слова, котрому також надають тіло. З тілом мови автори працюють на різних рівнях. Тілесність слова стає результатом його «виправдання» і спробою *«оприявнити зв'язок «природного» й «божественного» одкровення у словесному просторі (зокрема, перекодувати «культуру» як «природу» і навпаки)»* [14, 126]. Це спонукає письменників застосовувати фольклорні форми для своїх текстів, таким чином концентруючи його вагу, звертатися до образу Слова як частини божественного духу, якого може торкнутися людина, до образу поета-пророка та мандрівника міжсвіттям, а також до Слова як до сутності близької до Іншого, котру теж можна зробити матеріальною, якщо надати тіло рослини.

Для дослідження переосмислення концепту «тіло» ми обрали поетичну збірку Мирослава Лаюка «Осоте!» (2013) та «каміньсадліс» (2020) Ірини Шувалової. Обидва автори звертаються до теми ідентичності, котру намагаються усвідомити через взаємодію «Я» (людське тіло) та «Іншого» (тіло рослини).

Збірка «Осоте!» — це екологічна містерія, в межах котрої усі поезії існують як суцільний текст. Мирослав Лаюк звертається до традиції творення міфу для надання просторові нового змісту, який вимагає так само ґрунтового переосмислення місця людини у ньому *«...з усією очевидністю у візіях поета прозирають голоси Б.-І. Антонича, О. Лишеги, В. Голобородька, Т. Мельничука, І. Калинця, В. Герасим'юка, але не як позасвідомо відтворені взірці, а як один із багатьох інтертекстуальних пластів»* [7, 1]. Поезія у своїй основі спирається на уявлення про міфологічну єдність божественного та людського первнів. Це система, у котрій усі елементи рівні між собою й можуть взаємозамінюватись. Фіксований ієрархічний зв'язок між окремими елементами можна реформувати завдяки можливості здобувати певну форму влади через метаморфози власного ества. Така мінливість дає доступ до різної взаємодії між рослиною та людиною, котрі вписані в спільний простір та час. Людина намагається

використати всі доступні їй можливості до руху та встановити межі, у котрих вона існує.

В основі збірки «каміньсадліс» Ірини Шувалової кілька глибоко пов'язаних концептів. Серед них «тіло», «мова» і «смерть». Їхня взаємодія дозволяє визначити, що таке людина в умовному та конкретному просторі. Уявлення про тіло займають ключову роль в образній системі збірки. Простір, в котрому воно перебуває, має два плани вираження — це земний, переважно урбаністичний і окультурений, та потойбічний, дикий та міфологізований, який реалізовано через втручання рослинного тіла в людське. Тіло повне спогадів, теплих чи сумних, сприймається як ємність з унікальним для кожного вмістом: *«Шувалова не приховує, що це мова виговорює власні рани й урази, що немає і не було в цій щемкій ліриці жодної героїні (ліричної), а є чи буде тільки ніхто»* [23, 8]. Попри те, що охоронцями цієї пам'яті часто стають міфічні створіння, дізнатись про зміну наповнення ми можемо лише через введення людини у простір, де вона мимовільно показує свою ідентичність.

Отож, обидві поетичні збірки формують цілісні картини світу, де форми тілесного перетікають з поезії в поезію і мисляться як єдиний шлях «Я» усвідомити себе. У наступних розділах детальніше проаналізуємо, до яких прийомів вдаються обидва автори для реалізації цієї теми.

2. Особливості часу та простору в збірках Мирослава Лаюка та Ірини Шувалової

Формування особливої організації простору, у котрому перебуває тіло, це вагома умовність, до якої вдаються в обох збірках. Для «Осоте!» характерним є зображення світу як цілісності. Єдність такого простору реалізована через зближення кожного окремого елементу за формою, суттю та властивостями. Зокрема, порівняння за характеристиками дозволяє вільно застосовувати біологічний детермінізм, що зумовлює вільний обмін зовнішнім виглядом та вміннями для окремих тіл. Це також дозволяє здійснювати різного роду метаморфози, які за такої міцної єдності не деформують природний устрій, у якому співіснують його елементи. Фактично, це нагадує фольклорний простір, у якому фантастичні перетворення ліричних героїв не є порушенням природи, а існують як реальна можлива подія [2].

В «Осоте!» тема тілесної трансформації, визначеної циклічністю часу, займає важливе місце в реалізації зміни як людського, так і рослинного тіл. Перетворення в рослину розглядається як одна з можливих форм людського буття, яку коригують і зовні, і зсередини: *«Така прозорість і текучість меж у поезії М. Лаюка свідчить радше не про неминуче відчуття плинності... а про усвідомлення глибинної всепов'язаності світу, глобальної всеєдності, що відсилає не так до гуманітарних практик, як до сучасної фізики з її концепцією голографічності Всесвіту»* [7, 3]. Орієнтація на час підтверджується й увагою до росту й дихання. Це дослідження ритму, за яким відбуваються природні перетворення усіх елементів, що існують *в і разом* зі світовим потоком. Рух повинен тривати рівномірно й нескінченно.

Цікаво, що смерть та народження як центральні самодостатні явища майже не з'являються. Ми можемо спостерігати живу людину, яка проходить смерть, але не тіло, котре її вже застало. Народження рослини з тіла людини — чи не єдиний випадок зображення процесу від початку (тобто насінини). Обидва явища постають як перехідний етап між однією та іншою формою

буття й переважно виражені через трансгресію між людським та рослинним тілом. Характеристики життя для обох тіл ототожені. Рослина має подібне до людського часовідчуття. Вона живе як живе людина та вмирає як людина: *«і ти братку осоте теж посивів»* [18, 154]. Природне уподібнення рослини до людини відбувається через спроби встановлення однакової біологічної природи. Її зображують як структурно подібною до людини: *«щоб побачити її кістковий мозок — / треба пірнати / і ніколи не виринати і не виринати ніколи»* [18, 122].

Водночас людина, яка народжується з рослини, — це образ, до котрого поет звертається більше через міфологію, аніж біологію. Така спорідненість вже не просто про зростання чи перетворення, яке ще відбувається, а про те, що тіло, яке минуло цикл і пройшло повне коло, повинно продовжити і народитися знову, але в іншій формі. До не меншого міфотворення поет вдається під час зображення людської смерті. І хоча ми говорили про відсутність акцентуації на моменті смерті, поява водного простору, який намагається пройти ліричний герой поезії «тримати», ніщо інше, як її переживання [3].

Життя через смерть переходить в життя — так виглядає цикл, якщо його не порушувати. Спроби втрутитися в цей колообіг робить і рослина, і людина. Так, у вічному перетворенні, де смерть дає нове життя, власне смерть можна пришвидшити або ж узагалі її не чекати. Цей цикл є схемою повного переходу єства з одного тіла в інше через ритуали народження і смерті. Збереження «Я» єства, яке перероджується, це одне з питань, на котре намагається знайти відповідь ліричний герой «Осоте!». Однак межі тілесного можна зрушити. З'являється образ рослини, що займає живе людське тіло.

Якщо у збірці Мирослава Лаюка простір стає варіацією на тему міфу про загальну єдність світу, то «каміньсадліс» Ірини Шувалової більше тяжіє до сюрреалістичного шляху зображення простору як світу після вибуху. Ми говоримо про поняття потоку, з якого час від часу висмикують до певної міри реалістичні картини постраждалого урбаністичного простору, а його

пошкодження зарощені міфологічними «латками». Міфотворення дозволяє мандрівникові орієнтуватися у цьому просторі, що складається з острівців-локацій (носіїв пам'яті та місць важливих подій) і непостійної світової течії.

Якщо говорити про особливий погляд на простір, то спільним для обох авторів є зображення саду. Це сакральний простір, що вміщує в собі образи Едемського, Гетсиманського садів та уявлень про Світове дерево: *«людина прагне перебувати у місці, "відкритому до високого", що сполучається зі світом богів»* [11, 49]. Оскільки і в «Осоте!», і в «каміньсадліс» оточення (фактичне чи умовне) зображене через течії, то сад мислиться як острів, де душа може досягти спокою. Втручання тіл іншої природи в сад — це сюжет, до якого звертаються обидва поети. Так у Мирослава Лаюка є рядки *«у моєму саду росте рослина вона не має форми але має суть»* [18, 21], а в Ірини Шувалової — *«у моєму саду ходить інша жінка»* [28, 132]. Обидва образи через своє положення мисляться як двійники — це розподібнення себе, котре дозволяє збоку поглянути на власну суть і подобу. Поява «саду» виводить нас до простору-храму. Багато у чому це спроба створити умови для ритуалу ініціації, який не буде незворотнім, але дозволить наблизитись до простору Іншого. Це спроба увійти в метафізичний сад, який мислиться всередині людини.

Відчуття природної свободи і божественного знання стають даром-нагородою, до якої ліричну героїню Шувалової ведуть мертві *«сад розступається / як юрба що затамувала подих / і знову змикається за нами»* [28, 110]. У поезії *«у солодкий сад»* вона стає учасницею вічного циклу, де кожен перехід означатиме нове наповнення тіла *«ввійдеш як у ріку / вперше — великою рибою... / вдруге — кривавою ягодою... / втретє — порожнім глеком»* [28, 140]. Тіло води це теж частина ритуалу. Воно також постає людським: голим, в обрядових візерунках *«як варвар / синє чоло якого / вінчають дуб і гостролист»* [28, 141].

До води Шувалова звертається для зображення людського духу. Ця стихія відповідає за внутрішнє наповнення тіла та його зв'язок з навколишнім

середовищем. Частотним є образ риби, який переважно фігурує як тіло у тілі: *«велика риба що живе у мене в аорті / пірнає глибше — махнувши до них хвостом»* [28, 51]. Риба, ріка, людина і дерево зводяться до однієї картини, де кожен окремий елемент має власне тіло, а кожна його частина є еквівалентно придатна для переносу *на та в інше*. Усі вони є учасниками ритуалу, який дозволяє людині пізнати істину світу: ріка як бог, риба як божий син, дерево як дерево пізнання. Матеріальність води найбільш фізична, вона — це весь простір, і людина це теж її вияв. Вона уособлює в собі здатність життя переходити з форми у форму. Тому з'являється образ води, що виривається з людського тіла, і води, яка закінчується корінням *«ти з кожним видихом довшаєш скоро вже ти ріка»* [28, 89].

Щодо перенесення людських рис на оточення, то варто приділити увагу й візуальному перенесенню характеристик, що свідчать про життєву силу, на рослину. Переважно реалізується через олюднення, наприклад, *«дерево втомилось стояти лягає і слухає жовту запалену землю»* [28, 34]. Однак трапляються й унікальні випадки надання рослині людського відчуття життя, його непевності і болю: *«її тоненькі мужні пальці-леза / як рвучко ступає вона — всім хитавим зеленим тілом — уперед / свою жилаву мускулясту спину / як вона мовчки лежить як ронить сухі маленькі колючі сльози насіння / із розплющених широко очей»* [28, 130].

Така сюрреалістична суміш стає дієвим способом зобразити людину розбитою, а тому загублену в просторі. Це урівнює її з середовищем, з котрим вона співіснує, урівнює за критерієм неформленості, тому ми отримуємо кістки, котрі виринають з простору, і елементи простору, котрі здобувають нове тіло: руки птахів, хребти дерев, шкіра міст. Така картина суголосна фольклорному мотивові розчинення людського тіла в природному (плоть до землі, кров до води, кістки до каміння): *«всередині неї шепочуть потоки крові і камінцями постукують кості»* [28, 42].

Візія смерті, хоча й також пов'язана з поняттям потоку, все ж сильніше виражена в застиглоті часу. Виразна зміна відчуття часу вказує нам на різницю між хронотопами, у яких перебуває лірична героїня. Час в урбаністичному просторі існує як минуле, він вимірюється особистими спогадами або колективним досвідом життя в місті. Есхатологічні зображення завжди передані через завмирання часу і згущення простору. Космічним його показником стає сонце, що веде до завершення: полуденне або захід. Образ живих істот (рослин, тварин чи комах), що заселяються в порожнисте тіло, янтарної густини в просторі замінює воду на мед, олію, смолу й нафту: *«з кожним роком в мені більше воску, менше бджіл»* [28, 238]. Якщо процес смерті залитий сонцем, то простір після її приходу це місячна ніч. Тому цвітіння мертвих потойбічного срібного кольору, що асоціюється зі снігом і неперехідним ритуалом приєднання до потойбіччя. Метафізичні локації теж змінюються через присутність смерті. Зокрема, образ саду, хворого на смерть — це апокаліптична картина часу, коли простір зцілити не встигли [28, 243].

Напрочуд деталізована картина зі спочилюю героїнею на ім'я гаронна говорить про смирення й створює майже утопічне прийняття приходу смерті: *«яблучно світиться тиха осіння вода»* [28, 48]. У межах природного, а тому циклічного часу, очікування смерті представлено як осінь. Це процес повернення до землі, який водночас нестерпний і цілющий, повернення в те, з чого народились: *«руки простерши вгору у вогневище / по кісточки у власній крові залякши / трави дзвенять і разом із сонцем нижчають / трави ростуть у себе туди де м'якше»* [28, 46].

Зримими й матеріальними стають спогади, котрі належать ліричній героїні. Усвідомлення себе й своєї жіночності особливо яскраво описане у циклі «genius loci», в котрому повітряний простір, матеріалізований за людською подобою, стає фізичним виявом пам'яті: *«де ми стояли / лишилися / заглибини у повітрі / такі глибокі садна / беруться кіркою / яку сколупуєш — / а там / повна крові ямка»* [28, 150].

Кінцівки, кістки, шкіра, судини стають корпусом не лише для людського духу, але й для загального духу певної локації («*краків як кракен запустив мацаки у натовп*» [28, 25]). Міста, носії цієї оболонки, не умовні, вони мають конкретне ім'я (поезії «люблін», «краків», «лодзь», «стамбул», «париж», «баку» та інші). Під цими назвами з'являються вірші, що зв'язують історичне й культурне наповнення з його архітектурним тілом. Переважно локації не належать до українського простору, навіть якщо їхні описи їм суголосні. Тому поява поезії «*моя мала батьківщина (твір)*» виділяється серед них через встановлення між місцем та ліричним «Я» особливого зв'язку. Місту підбирають двійників: базарна баба, нічий близнюк, худенька шльондра. Ці порівняння вказують на суперечливі почуття, котрі лірична героїня має до місця, що вважає рідним і чужим водночас: «*дівчинко-шльондро, глянь, ось у мене / на грудях шрам: це — кордон, межа. / моя мала батьківщина рікою / впоперек горла мені протіка*» [28, 267].

Опозиція застиглому корпусу та його наповнення, що вічно прагне до росту, це вагома характеристика усієї поезії Ірини Шувалової: «*Прагнення нерухомо втриматись у рухомому часі чи не найбільше пов'язано з мовою, самототожністю і пам'яттю: осмислити підстави власної ідентичності — це відшукати власне сокровенне слово-ім'я, назватися, означити і ствердити себе серед інших*» [6, 3]. І хоча ми говоримо про певний ступінь скам'яніння, це стосується лише збереження опори для форми, а не її нерухомості. Скелет слугує опорою для життя, поки воно існує у своїй плинності «*у кожній могилі / веселий череп / слугує підніжжям трави*» [28, 25].

Отже, можемо зробити висновок щодо різниці організації простору, у котрому існує людина. Спільним для обох авторів буде звернення до концепту «вода» як способу зображення форм буття окремих тіл. Вода також стає метафорою смерті, яку переживають ліричні герої збірок «Осоте!» та «камінсьадліс». Час мислиться як циклічний, а тому усі організми підпорядковані його природному руху. Обидва автори мають схоже уявлення

щодо сакрального простору, який вони зображують як сад. Антропоцентризм світовідчуття помітний і в «Осоте», і в «каміньсадліс», як і те, що поети намагаються його спростувати й передають владу Світовому потоку. Відмінним стає те, що часопростір у Мирослава Лаюка наскрізь міфологізований. Це надає просторові умовне вираження, тобто це абстрактні локації (ліс, гори, море, річка). Для Ірини Шувалової, окрім умовних місць, важливе їхнє чергування з конкретними місцями та подіями, поява яких зумовлена концептом «пам'ять».

3. **Форми реалізації перетворень людини та рослини в збірках «Осоте!» та «каміньсадліс»**

Тут ми наблизилися до спільної для обох збірок структури тілесного, що стає суб'єктом і об'єктом трансформацій. Метаморфозам піддають тіла ліричних героїв, що змушує їх постійно перебувати на порозі своєї форми. Стан порогу у кожному окремому випадку реалізовано по-різному. Найбільш повним його виявом стає момент перетворення.

Для «Осоте!» цей поріг найчастотніше реалізований через процес гібридизації людського тіла в рослинне. Цей химерний стан відповідає незавершеному перевтіленню, тобто в процесі становлення свого «Я» (внутрішньої суті та візуального вияву). Його частковість вказує на межу між тілом, яке піддали трансформації, та тілом, на котре його замінюють. Що початкова, що фінальна форма є певними уявленнями про ідеальне тіло як незмінні довершені його форми. Однак ліричний герой «Осоте!» і його рослинний двійник є гібридами. Неоформленість, яка реалізована у різному масштабі впливу того чи іншого ества, стає домінантою рисою тіла у збірці Лаюка.

В «Осоте!» ми самостійно усвідомлюємо перевтілення як смерть форми, Шувалова ж підводить нас до смерті і лише тоді, як її наслідок, вводить перевтілення. Вона обирає вічне переживання смерті як спосіб зображення порогового тіла. Цей неперехідний ритуал як межа між світом живого й потойбічного здобуває не меншого різноманіття форм, ніж тіло, яке його переживає. Зміна тіла пов'язана з переживанням смерті, її відчуттям або проходженням крізь процеси, що наближені до неї. Якщо метаморфоза в «Осоте!» зображена в незавершеності, то «каміньсадліс» частіше подає її як «допорогову» або «післяпорогову» форму. Це зумовлене зображенням тіла, що прийняло смерть, тобто воно ціле, але мислиться як порожня оболонка. Повна метаморфоза, здобуття іншого тіла, у котрому зафіксована сутність («Я» чи «Інший»), свідчить про успішне проходження ритуалу. А от гібридна форма в

«каміньсадліс» з'являється як та, що ще жива, але прагне до смерті. Зображення смерті для обох поетів пов'язане з образом Орфея: *«...найголовнішим симптомом романтичного орфізму було відчуття того, що людина перебуває всередині земної Смерті, серед руїн великої катастрофи (соціальної чи індивідуальної) й може сподіватися лише на те, що по той її бік народиться нове Життя»* [12, 96].

Тепер варто порівняти й сам процес метаморфози. Для поезії обох авторів властиво те, що тіла у просторі можуть бути об'єктивованим — їх аналізують як матеріал, якому можна надати форми. Об'єктивованість зумовлена тим, що на тіло впливають ззовні. Цим зовнішнім може бути і згадана організація простору, і внутрішнє «Я», яке є зовнішнім для тіла. Обидва автори обирають рослину як іншу сутність, з якою поєднують людську. Це вписується і в частини автоматизовану фольклорну традицію, і в продовження традиції міфологічної школи, і в певну тягу до міфотворення у кожного нового покоління, з бажанням перепрочитати відомі сюжети та надати новому світові нове пояснення.

Вибір рослин для перетворення не випадковий, він говорить про вагому різницю у фокусах, під якими ми дивимося на метаморфозу. Мирослав Лаюк ставить осот, рослину-бур'ян, як вісь для збірки, тим самим визначаючи його як символ, витворений ним власноруч. Він уміщує в собі варіативність наповнення тіла, а постійне перетворення його форми є візуалізацією спроби окреслити власну ідентичність: *«“Стати собою” — така назва книжки Мирослава Лаюка, тобто така моя версія прочитання його назви-символу»* [9, 216].

Зображення осота постає перед нами настільки людиною, що йому властиве поєднання божественного й диявольського у собі. Цей образ не тільки метафізичний, він заходить на територію плоті. Це рослина-дзеркало, людський двійник, якого не одразу впізнали як «Я». У межах світового порядку перехідність людини в рослину зумовлена циклічністю часу, тому це не просто

легко здійсненна метаморфоза в рівносильну величину — це спосіб осмислити власне «Я» піддавши трансформації і тіло, і його наповнення.

Обрана рослина — це тіло, що постає у різних формах: тіло у природному просторі, тіло в просторі Іншого, тіло у людському тілі та тіло-дзеркало. Так рослина спершу виглядає окремішньою, однак фізична подібність з людиною поступово опредметнюється. Перехід між формами також здійснюється різними способами. Встановлення подібності спрощує усвідомлення легкої перехідності між формами, але ми можемо спостерігати не просто олюднення рослини, а фактичне розмивання межі властивостей тілесного людського та тілесного рослинного. Це одночасно відбувається і за подібністю значень окремих елементів, і через їхню візуальну схожість *«у моєму саду росте дивна рослина / зелено-чорнолиста з червоно-синіми / стеблами-венами / вона зранку розцвітає білими головами / потім рожевими жовтими а опівночі / фіолетовими»* [18, 21]. На таке доволі логічне візуальне оформлення спираються й подальші порівняння.

Щодо впливу рослини на тіло людини, то «зелену шкіру» ліричний герой «Осоте!» лише приміряє. Саме таку першу і найближчу подобу від рослини він може перейняти. «Одягання» в рослину — це спроба приміряти на себе ім'я осота й здобути нову форму для своєї суті, котра реалізується на фізичному рівні. Тут варто зазначити про появу доволі яскравої характеристики рослинного тіла — воно не має органів. Натомість образ людини як скелету, одягненого в шкіру, хоча й з'являється в «Осоте!», не є його основною формою. Насправді для збірки вирішальним стає те, що людина задрить рослині через відсутність органів: *«шкіра осоту мені до душі / під шкірою осоту немає нічого / навіть легенів і бронхів / навіть печінки навіть нирки хоча б однієї / а особливо немає серця»* [18, 38].

Орган, який усе ж з'являється в рослини, стосується не її олюднення, а її як матеріального вияву Іншого. Так, в осота з'являються очі, котрі не просто є, а ще й функціонують відокремлено: *«щодня твої очі ходять за мною / за*

кожним порухом м'язів мого обличчя / очі твої ходять» [18, 59]. Рослина попри порожнисте єство (таким постає і її тіло в цілому, і серце, яке функціонує як пуста оболонка), окрім того, що покриває своє перманентне прагнення до росту, стає вмістилищем для «спостерігача». Таке зображення очей яскраво протиставляється іншій поезії, у котрій людина очей позбавлена: *«бо не маючи очей / я маю всередині брусницю»* [18, 79]. Відсутній орган, котрий говорить про духовне наповнення, заміщують рослиною-ягодою. Такий обмін викликає питання щодо того, чи вказує це на духовне змертвіння людини й зміну наповнення плоті на щось краще й вище, чи тимчасовий погляд Іншого через людину, чи перетворення тіла, уже позбавленого життя, в межах часового світового циклу (враховуючи означення голови як уже скам'янілої). Також перенесення очей на рослину і їх позбавлення у людини може вказувати на вдалий процес обміну сутностями. Адже це фактичне зображення витісненого «Я» з його оболонки, яке тепер може бачити себе зовні. До того ж і очі рослини, що слідкує, і рослина на місці очей будуть зовні для «Я» і тіла, яке «Я» досі мислить як своє. Така візуалізація виходу за межі «Я» — це явище, що говорить про спробу поглянути на себе очима Іншого. Відчуження від тіла — це один з етапів осмислення меж свого єства, де «Я» може виступати в ролі творця тіла або пасивного спостерігача процесу творення чи перетворення плоті.

Зображення кісток як скам'янілих це теж досить цікаве явище. Зокрема, це стосується черепа: *«на що я здатний задля цілості голови?»* [18, 79]. Хоча це не орган, але його присутність і збереження цілісності — це підсвідоме бажання захистити тіло, яке штовхають до непостійності [25, 24]. Інші частини скелета віддані часу й готові до зміни, але зумовленої його ходом, а не власною волею: *«будинок як кістка / не знає про збільшення площі»* [18, 70]. Що характерно, саме хребет, на рівні з органами й пошкодженими тканинами людського організму, часто стає місцем ураження рослиною. Можливість функціонувати у вічно плинному просторі уже доступна рослині, але хребет мислиться як опора, яка дозволить осотові, рослині з людським єством, не

тільки зберігати власну структуру, але й мислити себе по-людськи. Це спроба здобути опору, відносно якої можна впливати на навколишнє, а також можливість відібрати цю стійкість у людини і піддати її плинну: *«моя рослина прагне з мене рости / з мого черева / з мого хребта / моя рослина / прагне»* [18, 21].

Така рослина-паразит пристосовується до тіла і стає його частиною, наприклад, судини заповнюють коріння. Ця досить агресивна, раніше симбіотична взаємодія, витісняє органи людини, що переважно стосується кровоносної, дихальної та травної систем. Заповнення живого тіла інакшою сутністю вказує на неповноцінність тіла як такого. Однак людська форма в збірці *«Осоте!»* далеко не порожня, й втручання в неї викликає чи не найбільш виразно прописане відчуття — біль. Рослина, котра постає з черева чи кінцівки — це викривлене народження, що спричиняє муки. До болю також відсилає поезія *«нервова система»*. Руйнування самодостатньої оболонки унеможливорює повну метаморфозу, котра мала затвердити плинність, а не знерухомити обидві сутності: *«слова кам'яніють / рослини стають кам'яними»* [18, 70]. Трансформація викликає біль, який не дозволяє оформитись у щось ціле. Тому рослина постає лише частиною людського тіла, яка залишається іншою за своєю природою, навіть якщо те, що постало унаслідок деформації, теж стає *«іншим»*.

Відсутність наповнення тіла, яке визнають за перевагу, говорить нам про те, що порожність людського гадана. Його наповнення відповідає життєвому потоку, який перебуває в рослині, а її *«порожність»* говорить про відсутність перешкод для нескінченної зміни форми й суті *«хто ти осоте / твоя жовта корона / твоя зелена шкіра / твоє порожнє серце»* [18, 59]. Сутність, що постійно твориться, зображена як вища відносно людини, обтяженої органами. Тому вони є фізичним виявом людського самоусвідомлення. Знання власної структури є метафоричним і пов'язане з чинниками, що впливають на людину в просторі підсвідомого або реального. Оскільки порожність або її відчуття

реалізовані на рівні підсвідомого, то «Я» відторгає чи бажає відторгнути зовнішні зв'язки, тобто структуру реального, що знерухомлює пізнання в межах внутрішнього.

Рослину, яка переймає на себе роль людської кінцівки, бажають ампутувати або в безсиллі чекають, поки вона витягне життя з людини й зрештою згине. Рослину, що порушує людську оболонку, хочуть здерти, це шкіра, яка свербить, якої хочуть збутись: *«я надіявся / що ти атрофуєшся від мого тіла / через якийсь час»* [18, 115]. Такі думки виглядають суперечливо, адже на початку збірки ліричний герой прагне приміряти рослинне єство, і ми розглядали це як спробу трансформувати суть «Я». Однак осот, що намагається зайняти тіло, яке мислилося порожнім, починає руйнувати його реальну наповненість. Посаджена в рану рослина висотує з тіла життя. Здійснення бажаної трансформації досягає руйнівної реалізації, а рослина розриває людину зсередини. Прагнення до росту стає точкою конфлікту двох тіл, злитих в одному, що виглядає протиприродною метаморфозою, у результаті якої в тілі залишиться суть, яка перемаже.

Але ми можемо розглянути цю ситуацію по-іншому. Тіло, яке мислиться порожнім — це уже хвора суть тіла, воно поранене. У такому разі рослина перестає бути метафорою хвороби, і стає лікуванням, до якого вдається «Я», яке садить рослину собі в рану. Введення хворості зумовлене зображенням тіла як нецілісного у його найбільш цілісній, не пороговій фазі — життя. Тому гібридизація, якої зазнає тіло, позначена болем: *«вона пустить коріння глибоко у вени / і артерії / я посаджу її колісь / обов'язково посаджу»* [18, 112].

Рослинні форми в «каміньсадліс» переважно спираються на фольклорну традицію. Вони різні, але перебувають в межах рослин-символів, як от верба і мак, та вказують на бажання стати усім і одразу. Прагнення розчинитися фактично стає метою перетворень. Двоплановий простір, про який ми згадували раніше, стосується вияву людського тіла в урбаністичному просторі, у якому вбачають загрозу, й котре тікає у міфологізований простір, який

дозволяє акумулювати втечу для чогось більшого. Розчинення, до котрого прагне лірична героїня, стає формулою приєднання. Національна пам'ять стає центром, до котрого приєднують особисте й колективне.

У «каміньсадліс» змішане з простором тіло часто вказує не лише на неоформленість, але й на його неповноцінність. Воно хворе духом, а тому майже завжди деформоване, навіть, коли постає цілісним. Якщо тіло з'являється повністю — це ледь не завжди про матеріал, неоформлена маса, яку замішують наче тісто, аби виліпити щось вартісне, або невдалий виріб, який варто переробити.

Хворе тіло в «каміньсадліс» — це тіло, яке загубило свої обриси. Воно змішується з простором або трансформує себе у щось інше. Переважно воно стає осередком для чогось живого, але чужорідного, що нібито гармонійно перетворює його на щось корисніше і разом з цим знищує мінімальну автономність людини відносно простору *«гойдай же мною водо / тобою течу — і не страшно не знати броду»* [28, 95]. Ця втеча від відповідальності — реалізоване бажання хворого духу *«печаль це тонкі капіляри / ангіною схоплене горло»* [28, 59]. Якщо життєва сила реалізується в русі всередині тілесного каркаса, то її слабкість пояснюють через обличчя, органи та порожнечі на їхньому місці *«з діри у мене у грудях виростає велике дерево крику / я обіймаю його уві сні»* [28, 238]. Власне образом хвороби стає рослина, яка починає володіти тілом краще, ніж людина *«п'ять пагонів що проростуть із пальців твоєї рук / навчать тебе бути водою і перетікати»* [28, 67].

Орослиненна людина виразно «неправильна». Такого гібрида не розпізнає простір: *«подорожній вулицю за руку бере / вона каже — у тебе шафранова голова / в тебе з вух росте золота трава / який чорт тебе такого сюди приніс?»* [28, 24]. Щодо деформованого скелета, то його заміна рослинними відповідниками (дерево мого хребта, бадиліна хребта) викликає ріст сталого, що супроводжується відчуттям дискомфорту *«щоразу коли ти вищаси тобі стає тісною твоя кора / а м'язи твої скисають як молоко»* [28, 67].

Метаморфоза через хворобу викликає біль, а зроблене з лози тіло просять *«ламай свій в'юнкий хребет викручуй із жил життя»* [28, 232].

Неправильним зображене й тіло, у якому життя з'являється природним шляхом. *«я змиваю із себе у ванній / наших майбутніх дітей»* [28, 161] — це сексуальний досвід, який поетеса приєднує до загального концепту «смерті», додаючи «ненароджене». Дитина як утрата це мотив, що кілька разів повторюється у збірці. Народження людини, хоча і є фактичним виявом циклічності життя, постійно порівнюють з різними формами хворості *«носити в собі життя — / а отже, носити й смерть»* [28, 190]. Тіло, що не народжує, стає метафорою хворого соціуму.

Введення мертвого тіла як найбільш діяльної форми промовисто засвідчує, що смерть є одним з центральних концептів збірки. Повертаючись до погляду на людину як на матеріал, уже позбавлене духу тіло стає придатним до недеструктивного перетворення. Природа одразу вписує його у своє тіло і коріння поступається мертвим [28, 31]. Легкість такого переходу підкреслює також його повнота, а місцями й незворотність: *«нутроці струхлявіють стануть пилком і смолою / липовий пил налипає на поли нам / станемо пилом самі потому»* [28, 47].

Загалом, основні тілесні трансформації збірки «каміньсадліс» перебувають в «дикому» просторі, де природне взаємодіє з природним. Поява такого тіла позбавлена урбаністичного тла. Вона міфологічна за своєю суттю й уособлює досконалу єдність, саме тому частини тіла дорівнюють іншим і є здатними до трансформації чи перенесення. Разом з такими календарно-обрядовими картинками смерть здобуває свою форму й у місті. Але тіло, яке перебуває в урбаністичному просторі, це переважно жертва — історична, культурна, соціальна. Так міста, що стоять на річках і побудовані на кістках, сповнені спеки, солодкого запаху, хвороб, війни, що відійшла, тиші, що причаїлась, й втоми від життя. Це розкисання — ознака смерті, й антонімічним

йому стоїть біль живого *«мусиш боліти / всім довгим хребтом / доки щось тобою — життя»* [28, 67].

Трансформації у збірці «каміньсадліс» часто прозоро говорять про певного роду захисний механізм, до якого вдається свідомість, що переживає травму. Це також запускає мислення в напрямку пояснень через аналогії. Ідилічні картини зі звичайними природними явищами частково починають розкладатися через втручання нового досвіду *«брати великі свіжі лимони / з товстою шкірою, що лускає / коли вони відчайдушно / стрибають із дерева на бетон / дезертири розбитої на голову / армії літа»* [28, 185]. Оскільки війна — це колективна травма, вона також викликає зафіксовані колективом тотожності *«...крапне червона ягода / там де мене не стане... трави згребу налякані / в ризницю рук простертих / ось і розбіглись маками / наші блаженні мертві»* [28, 34].

Завершена трансформація в рослину перетворює людину в повносили частину природного Іншого та зцілює її від земного. Ця зміна стосується й уже не лише зовнішнього вигляду, а і його наповнення. Тому рослина в людині — це хвороба, що знищує тіло, але зцілює дух.

Отже, перетворення людського тіла в обох збірках стають випробуваннями стійкості єства ліричних героїв та дослідженням мінливості їхньої природи. Незважаючи на часту тотожність зображень елементів людського відносно відповідним для них рослинних, загальні риси перетворень дуже різні.

4. Мова та ідентичність у збірках Мирослава Лаюка та Ірини Шувалової

Бажання вписати себе у міфологічний простір водночас є і спільною, і відмінною рисою мотивації ліричних героїв. Ми можемо встановити, що цей процес реалізується через закріплення себе у певній традиції. Але якщо Мирослав Лаюк продовжує своїх ідейних попередників, розбудовуючи власний міф, що регулює пошуки ідентичності його ліричного героя, то загублена лірична героїня Ірини Шувалової прагне «знайтися», приєднавшись до предків, що реалізовано в зображеннях картин сучасного, як сюжетів давніх фольклорних. Бажання поетів підкреслити зміни меж ідентичності зумовлене внутрішньою жагою до чіткості: *«Людина — це істота, що схильна безперервно нарощувати смислові покрови навколо кожного явища реальності, яке потрапляє в поле її свідомості, й не може в цьому зупинитися»* [17, 69]. Окрім тілесних перетворень, таким елементом приєднання є й слово саме по собі та мова в цілому, в обох збірках вона теж здобуває рослинне оформлення.

В «Осоте!» постійне перетворення, яке ми спостерігаємо у збірці, насамперед стосується спроб винести власне «Я» зі звичного йому тіла й перенесення в тіло Іншого. Виявом цього бажання є рядок вірша, що відкриває збірку *«позбав мене імені осоте»* [18, 14]. Бажання збутися імені пов'язане з уявленням про ім'я як про матеріальне (через слово) вираження людської суті. Водночас інше тіло може бути реалізоване як стихія, локація чи окремий елемент навколишнього простору. Образ осота як об'єкт, відносно якого встановлюємо належність людини до природного первня, досить легко вписаний в образ багатолікого Іншого, що ототожнюється з потойбічною сутністю. Така позиція спонукає до зіставлення божественного та людського. Божественна природа подібного перетворення підкреслена частотним зверненням до біблійних мотивів, що підкреслює уявлення про людину як про Боже дитя, а також паралельним розгортанням багатозначної природи осота через одночасне його прирівнювання до релігійних сутностей: *«хто ти осоте*

як не диявол / хто ти осоте як не бог» [18, 59] та, зрештою, людини. Рослина є подобою і суттю, котрою намагається стати ліричний герой вступної поезії. Постійне перетворення — це форма ідеального руху, яка направлена на бажання пізнати себе і є фактичною мотивацією ліричного героя піддатися метаморфозі.

Попри тягу до руху, яку поет реалізує через застосування біологічного детермінізму, з'являється образ людини, що прагне закріпитись корінням, а не носити його з собою [18, 150], і це говорить про бажання відчувати належність, а не постійно її шукати, відновлювати чи доводити. Фактично це вказує на те, що пізнання себе через трансформацію ліричний герой прагне закінчити оформленням. Тому рух, що його людина бажає перейняти як рослинну здатність до росту, повинен звестися до оформленої суті «Я» (*«як зерно від землі — що більше уверх пагоном то більше униз корінням» [18, 84]*). Таким чином ця суть теж є певною метафізичною формою тіла, яка паралельно фізичному піддається метаморфозам, пропускаючи крізь себе життєвий потік, і прагне до певної структури, яку «Я» усвідомлюватиме як опору, відносно котрої відбуваються зміни.

Мова також постає рівносильним метафізичному і фізичному виявові тіла началом. Так з'являється образ Слова, котре опредметнили на кількох рівнях. У межах цього частим образом стає горло, що зображують як релігійний артефакт: *«у трав'яній каплиці / жайвір поклонявся / горлу» [18, 106]*. Оживлене слово під впливом мовця здатне до переміщення. Мова — це завжди про рух і її природа сходиться із Світовим потоком — їм властива текучість. Тому уже згадане тіло наповнене словом — *«слова недословлені / тікають у горла чужих людей» [18, 89]*. Для свого життя воно вимагає тіла, що вказує і на внутрішнє джерело слова, і на зовнішнє: *«шукаючи звучання глибини / з кісток трави висмоктуєш вірші» [18, 89]*.

На противагу цьому мертві легко вписані у світовий потік. Доказом цього є повне прийняття їхнього переходу в новий стан, потойбічне життя, і форму,

наприклад, уже згаданого раніше символічного образу коріння: *«твої дерева живі дерева / сплелись корінням з тілами предків / у страсний тиждень з кори б'ють кров'ю / виходять лики»* [18, 120]. Предки, з'єднані з деревами, розділяють з ними свою спільну безликість, а також ритуальні функції сторожів іншого простору. І хоча бажання мертвих випити душу в поезії «дерева» більше говорить не про предка-покровителя, а про небезпечного хтонічного Іншого, це все ще відбувається за правилами збереження потоку. Вони просять, але чекають смерті. Світовий потік вимагає її для народження чогось нового. Таке вічне воскресіння відсилає і до палінгенесії (*«нехай ми й ватра що уже горіла / стара монета знайдена в золі»* [18, 139]), і до міфів про народження землі (*«нехай тіла — нехай обрубки тіла / важкого тіла першої землі»* [18, 139]).

Окрім природного переходу в стан мертвого, у збірці також присутне зображення рослини та людини як убивці і жертви. Тема влади, позиції людини й рослини в спільному просторі виникає за кожної їхньої взаємодії. Зокрема, це стосується звернення до міфу про Орфея: *«Його чарівний спів відбирає волю в істот, і тому поезія — не тільки дар богів, але й їхнє прокляття: Орфей не може співати і при цьому не відбирати в інших влади над самими собою»* [16, 21].

Акт убивства постійно ритуалізується шляхом використання міфічних та біблійних сюжетів. Так, латаття як красива, але потойбічна істота обплітає тіло, зростається з ним і нищить: *«біле латаття човни переверне / проб'є дошки просмолені і ноги проб'є / біле латаття зростеться з венами — / біле латаття — чим ти не є?»* [18, 176]. Рослина-вбивця, що працює тепер не зсередини людини, а зовні, постає «санітаром» природного простору. Шкода, яку вона завдає людині, викликає біль, який відсилає до спокути. Схожий мотив помічаємо в зображеннях кущів і трави, які впиваються в людське тіло цвяхами, імітуючи розп'яття: *«і трава з-під бетону з-під рейок / проростає у п'яти / як цвяхи у руки»* [18, 149].

Рослину ж автор постійно сакралізує, і її смерть має інше значення. Активне порівняння осота з божеством або, що не менш важливо, з носієм божественного слова, перетворює людину-вбивцю на біблійного грішника. Так рослина, котра цвіте головами пророка й котру зірвали з примхи, відсилає нас до смерті Іоанна Хрестителя. Образ божого речника з'являється й пізніше, обіруч з Орфеем вказуючи на владу над словом, котру має митець, і котрою він має зуміти розпорядитись: *«двадцять сім поетів вийняли свої гортані / на срібні тарелі / вимили їх у білому вині обтерли / у простирадла кольору жасмину»* [18, 53].

Збірка «Осоте!» стає зображенням меж ідентичності, котрі внутрішнє «Я» встановлює, занурюючись вглиб себе. Воля цього «Я» стає інструментом впливу на тіла у просторі. Перетворення в осота стає спробою примирення двох ідентичностей: «Я» та підсвідомого «Іншого». Проходження циклу з перетворень стає випробуванням на збереження суті крізь потік. Для «каміньсадліс» вплив, що йде зсередини, стає метафорою з'єднання двох просторів. Тіла, піддані змінам через води смерті, не переходять у своїй свідомості в небуття. Вони активні учасники обох світів. Тому тіло у допороговому стані прагне спокою, що чекає його далі, а післяпорогового — здійснити усе, що не вдавалося живому.

Образ «дарувальника» імен, котрий дає справжнє ім'я людям, з'являється як вершина сили над словом, до котрої може сягнути поет. Це знання, яке шепочуть, бо воно надто вагоме, а його усвідомлення відкриває занадто багато істини *«коли розтуляєш рота і вимовляєш світ випадково»* [28, 234]. Така недосяжна повнота, що вивільняє усю суть, схожа до спроби вмістити рослинний і людський дух в одному тілі. Як і в розглянутому раніше людському перетворенні, спроба збільшити наповнення корпусу викликає біль: *«натомість ця мова тече з наших дір і щілин / не скорена ротом не втримана сіттю судин / у лещата візьмеш — вона проступає крізь пори»* [28, 35].

В «каміньсадліс» потойбічна суть слова, котрим володіють лише учасники світового потоку, також розкривається через міфи. Зокрема магами, що сіють мідне й ляне насіння, представлені знавці істини, котрі можуть не знати її суті, але є провідниками для її появи (вірш «нафпліо»).

Раніше згадана вода теж стає метафорою мови, котра потім стає людською силою, що за неправильного користування намагається вирватися зі сховку *«слово зривається з вуст твоїх / наче ягода / темне важке / слово-майже ім'я»* [28, 122].

Чарівна сила самого акту мовлення зафіксована й у тому, як написана збірка «каміньсадліс». Звукова гра, що починається вже від назви, вивільняє суть слів і перетворює об'єкти на матеріал, з яким мовець може працювати. Це сила Орфея, митця, що має владу над природою *«розгорнуте горло робить / із чоловіка пророком»* [28, 71]. Образ співця виникає й через виразно пісенне оформлення поезій, які вміщують у собі фольклорні риси. Наприклад, на фольклорний мотив звертається брат, чия мова оглушена, до сестри німої (потойбічної) у своєму бажанні відновити пам'ять [28, 27]. А цикл «болю» за формою нагадує замовляння: *«болю мій болю / не ходи по полю / не ходи по лісу / а іди до біса»* [28, 217]. До фольклорного слова Шувалова звертається у поезії «коні». У ній шукають когось, хто здатен «зашептати». Це водночас цілитель і особа, котра може домовитися з болем, домовитися зі смертю *«хто зашепче нам наші болі і страхи / як зашптують зміїні укуси коням»* [28, 201]. Окрім того, незворотні метаморфози часто реалізовані через зафіксовані в фольклорі шляхи й в об'єкти, зокрема рослини, що є національними символами: так з'являються жовті високі квіти, що виростають з наших могил [28, 32], а розламане ребро проростає вербою [28, 273].

Ритуальності набуває не лише використання словесної сили, але й її отримання. Здатність говорити часто перетворюється в нагороду за проходження ініціації, а відбирання мови — покаранням за слабкість. Голос як сила над словом теж зображений як відокремлене від людини тіло: *«часом*

ячить, часом співає / голосом називається / поїменування того, що зостається, / коли все інше спливає» [28, 236]. Про зв'язок із землею, з котрою з'єдналися мертві, свідчить кожна їхня поява як підтримка, коли живі почнуть втрачати здатність до мови.

Мова зображена ланкою, що з'єднує простір земного та Іншого: «*Мотив смерті/воскресіння пов'язується з вічністю Слова (що стає живою плоттю світу) та безсмертям Пам'яті, земним утіленням якої є Поет (так само Deus conservât omnia — Бог зберігає все)*» [15, 71]. Страх перед мовою, котру відбирає божественна суть, це Орфей, який ще не осягнув свою мову: «*дитя без'язике, безвусте, / я світом ходжу, як садом... а голос в мені росте, / а голос — велика ріка в мені, / і скоро настане наводок*» [28, 236].

Потойбічний світ постає не конкретно річкою, а саме водою як дзеркальною поверхнею, у котрій все обернене до земного. З такою ж рисою авторка вводить сновидіння, у таких напрочуд сильно міфологізованих просторах вона зображує мотив зцілення від загубленості. Ця розбитість не є лише метафорою до втраченої мови. Вона говорить про втрату її носіїв. Про мову як національний код Ірина Шувалова говорить через поетизований сюжет переживання колективної травми. Тема пам'яті більше не належить лише предкам чи мові та її застосуванню. Особистісний та колективний досвід теперішнього стають рисами, що формують ідентичність на рівні з національним та підсвідомим.

Ліричне «Я» у поезіях «каміньсадліс» часто прагне зближення зі своїми, уособленими в рослинному, предками через розчинення, тобто закінчене перетворення-злиття. Це показано і через зображення передчуття зустрічі: «*скоро ми знову зростемося пальцями скоро*» [28, 45], і через захват, який викликає «вищість» мертвого відносно живого, яке відчувається порожнім: «*наші мертві ростуть / уже вищі за нас*» [28, 32]. Окремої уваги вимагає поезія «трава». Тіло як носій пам'яті передусім стосується мертвих. Трава ж

тут, аналогічно до вітменівської, перетворена на багатозначний образ людської природи.

Відчуття війни, яку лірична героїня вважає чужою, конфліктує з шепотом крові, яка щоночі про себе нагадує. У вірші «ходи зі мною» Ірина Шувалова пише про коріння, яке намагалися спилити, і сім разів стікали кров'ю, але цього було замало. Потойбічна сутність, яка уособлює в собі національну пам'ять, реалізується через розмову ліричного «Я» з власним тілом, через коріння, яке відростає, поки те спить: *«сти моє золотко / ти з особливого племені»* [28, 99]. Бажання відірватись пов'язане із сильнішим бажанням приєднатись до води та розчинитись у ній. Це не є жагою заявити про себе як про частину потоку, а свідчить про спробу підкоритись йому.

Виписування війни супроводжується появою мертвих в окремих поезіях збірки, і їхня присутність зовсім не абстрактна. Ірина Шувалова постійно говорить про кровну спорідненість і починає це з присвяти «Усім моїм пра і ближчим». Окрім цього, оформлення збірки, що включає фотографії-колажі, теж говорить про встановлення ідентичності через фіксування зв'язків усіма доступними способами: *«Реліквії, пам'ятні речі, фотографії — усе це збережені сліди, знаки часу, який конче треба повернути, позначити його плин якимись дорожніми знаками»* [1, 196]. У цьому контексті по-особливому звучить розмова між дідами в циклі «наші мертві». Для цієї поезії поняття «Чужого», що стосується міжнаціональних взаємин, стає важливішим, ніж загальна сконцентрованість збірки на потойбічному «Іншому»: *«Вони виражають загальноприйняті вартості, через протиставлення “наших” звичаїв і цінностей “іншим” звичаям і цінностям»* [21, 11]. Таким чином через займенники «мій» і «твій» авторка розділяє ідеї, що висловлюють її герої, на «свої» та «ворожі». Цей діалог встановлює чужість між мовцями, а розміреність, властива фольклорним текстам, дозволяє пом'якшити травматичний досвід, хоча предмет їхньої розмови — це кількість жертв і *«що в себе на плечах ці мертві легко втримують всіх живих»* [28, 33]. Цикл «розмови

про війну» окреслює принципову силу слів, котру використовують усі люди, які обирають слово, яким називають, і ним визначають явище. Поета ж напряду називають гібридною істотою, а війну позначають рослинами *«червоні квіти ненависті вкривають братські могили»* [28, 174], *«війна — це велика теплиця, в якій вирощують порожнечу / на продаж»* [28, 175].

Отже, торкаючись теми встановлення ідентичності, і Лаюк, і Шувалова звертаються до особи поета і його сили над словом. Обидва автори переосмислюють біблійні та міфологічні сюжети, які стосуються персонажів-медіаторів (митців та пророків). І в «Осоте!», і в «каміньсадліс» встановлюється зв'язок через взаємодію з Іншим між ліричними героями та їхніми предками, котрі зображені через рослини, дерева й траву зокрема. Відмінним стає те, що Ірина Шувалова встановлює свою ідентичність не лише через занурення ліричної героїні в себе та вплив потойбічного простору на тіло і єство, але й через активну взаємодію з простором, що мислиться «реальним».

Висновки

У результаті порівняння збірки «Осоте!» Мирослава Лаюка та «каміньсадліс» Ірини Шувалової на предмет застосування фітосимволіки для зображення людського тіла, можемо зробити певні висновки щодо того, як з часом змінився підхід до використання теми тілесності, ролі рослини для зображення тіла в просторі та її допоміжних функцій в питанні визначення ідентичності.

По-перше, увага до тілесного в сучасній українській поезії закріплена традицією зображення тіла як форми вираження внутрішнього стану людини, його неповноти, загубленості чи навпаки, надмірної емоційності. Тіло є метафорою не лише для стану окремої особи, але й для стану суспільства в цілому.

Використання рослини зумовлене збереженням міфологічної традиції, котру обирають поети для зображення міфу про народження нової людини. Це супроводжується особливою організацією часопростору: міфотворчої умовності та природної циклічності. Якщо в «Осоте!» ми ще спостерігаємо таке уявлення про простір, то в «каміньсадліс» це хаотична картина, що складається з міфічної утопії, яку прорізує реальність, у вигляді острівців особистої та колективної пам'яті.

По-друге, існують певні сталі характеристики тіла, з котрими працюють і Лаюк, і Шувалова, піддаючи його перетворенням. За тілом закріплено уявлення про неповноту. Вона реалізована на фізичному або метафізичному рівні.

Перетворення буває двох видів: повне і незавершене. Повне перетворення мислиться як проходження циклу життя в певній тілесній формі та через смерть і воскресіння в іншій. Незавершена метаморфоза для обох збірок виглядає майже тотожно: це людське тіло, кордони якого зовні або зсередини порушує рослина, але не займає його повністю.

По-третє, причиною перетворень завжди є спроба розв'язати питання власної ідентичності. Спільним для Лаюка та Шувалової стає ідентифікація себе як людини, поета та українця. Різницею стає шлях, який вони обирають для її розуміння, та унікальні досвіди, які вони залучують.

Усвідомлення людського «Я» реалізоване через рівняння, на іншому кінці якого стоїть рослина. У Мирослава Лаюка це осот, тіло Іншого, котре паралельно тілу «Я», що намагається осягнути власні межі, піддають метаморфозам. Ірина Шувалова обирає варіативність тілесності Іншого та віддає людське єство течії, що чергує об'єкти, до котрих може приєднатися «Я».

Суть поетичного єства, яка раніше мислилась переважно через орфічний міф та особу пророка, збережена в обох збірках. Але в «каміньсадліс» слово зображене не лише як сила поета, а й як влада, якою може користуватися будь-яка людина за реальних умов, а не лише через одкровення. Місцем такого застосування стає дискурс війни.

Національна ідентичність в обох збірках реалізована через застосування рослин-символів, характерних способів введення перетворень, що закріплені літературною традицією на рівні форми і сюжетів, та інтертекстуальність. І хоча обидва поети звертаються до теми встановлення зв'язку з предками, що перебувають у просторі Іншого, тобто намагаються взаємодіяти з їхньою орослиненою формою та хочуть здобути таку ж, ці процеси вже не вказують на тіло-тягар, характерне для попереднього десятиліття. Інфантильне тіло тепер зобов'язують зрозуміти потребу взяти відповідальність за свої дії чи їх відсутність. Розуміння можна досягти, рухаючись всередину себе («Осоте!») або залучаючи оточення і досвіди, які не належать тілу, але котрі можна приєднати («каміньсадліс»). Тому перетворення в збірці Ірини Шувалової — це не лише акт психологічного захисту задля менш деструктивного переживання травми, але й демонстрація духовної сили, котру вимагають умови війни.

Людині більше не достатньо усвідомити себе для себе, новою вимогою стає усвідомлення себе відносно колективного як його частини.

Список використаної літератури

1. Агеєва В. Пам'ять, спогад та ідентичність: досвід сучасної української літератури / Віра Агеєва // *Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст.: колективна монографія*. 2014. С. 185-205.
2. Бахтін М. Очерки по исторической поэзии // *Формы времени и хронотопа в романе*
URL: <https://philolog.petrstu.ru/filolog/lit/bahhron.pdf>
(дата звернення: 30.06.22)
3. Башляр Г. Вода и грезы. Москва. Издательство гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
4. Біла А. Символізм: Наукове видання. Київ: Темпора, 2010. 272 с.
5. Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть. Москва. Добросвет, 2000. 387 с.
URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-symv-obmen-i-smert.htm#_Тoc75676912
(дата звернення: 30.06.22)
6. Борисюк І. Міфологія жіночого Ірину Шувалової: тілесність, мова, час // *Синопис: текст, контекст, медіа*. № 1(13), 2016. [електронний ресурс] URI: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/12663>
(дата звернення: 30.06.22)
7. Борисюк І. В. Самоідентифікація через Іншого: збірка "Осоте!" Мирослава Лаюка як екологічна містерія // *Синопис*. 2015. № 3 (11).
8. Гайдагер М. Гельдерлін і сутність поезії / пер. Возняк Т. // *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманіт. дослідж., Наук. т-во ім. Шевченка; за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 198-207.

9. Герасим'юк В. «Позбав мене імені...» / Василь Герасим'юк // Лаюк М. Осоте!: Поетична книжка. Київ: Смолоскип, 2013. С. 211-222.
10. Гундорова Т. Симптоматика «хворого тіла» Київ. Критика. № 7-8 (153-154), 2010. С. 24-28.
11. Еліаде М. Священне і мирське // Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, Ворожбитство та культурні уподобання. Київ. Основи, 2001. С. 1-116.
12. Єрмоленко В. Орфей, Діоніс і мрії про регенерацію: філософсько-літературні сюжети ХІХ ст. / Володимир Єрмоленко // Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ - ХХІ ст.) / [упоряд. В. Моренець, М. Ткачук ; наук. ред. В. Моренець] ; Нац. ун-т "Києво-Могилянська академія". К.: [Унів. вид-во "Пульсари"], 2010. С. 54-75.
13. Зонтаг Сьюзен Хвороба як метафора. Київ. Видавництво Жупанського, 2012. С. 5-80.
14. Кісельова Л. Логодіця українського модернізму: Тичина, Свідзінський, Осьмачка // Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ - ХХІ ст.). Київ. НАУКМА, 2010. С. 114-192.
15. Кісельова Л. Поетика й ідеологія міфу Василя Герасим'юка. Київ. НАУКМА, 2016. 106 с.
16. Косенко М. Міф про Орфея в поезії Мирослава Лаюка (на матеріалі збірки "Осоте!") / Косенко М. Я. // Магістеріум. Літературознавчі студії. 2017. Вип. 69. С. 20-23.
17. Криворучка Л. Основні риси герменевтичного досвіду культурної і національної ідентичності / Людмила Криворучка // Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ-ХХІ ст.: колективна монографія. 2014. С. 53-79.
18. Лаюк М. Осоте!: Поетична книжка / Мирослав Лаюк. К.: Смолоскип, 2013. 223 с.

19. Лисий І. Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури // *Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ-ХХІ ст.* Київ. НаУКМА, 2014. С. 40-52.
20. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. — М., 1988. — С. 251—293.
21. Моренець В. Література та ідеологія // Література та ідеологія: колективна монографія / В. Агеєва, В. Єрмоленко, С. Іванюк та ін. наук. ред. та упоряд. Моренець В. П. Київ. НаУКМА, 2017. 482 с.
22. Моренець Н. Образ "Іншого" - від первинного нарцисизму до аргументу ідеологічної риторики / Н. В. Моренець // Наукові записки НаУКМА: Теорія та історія культури. 2002. Т. 20-21. С. 10-16.
23. Москалець К. море і небо поезії Ірини Шувалової // Шувалова І. каміньсадліс. Львів. Видавництво старого лева, 2020. 288 с.
24. Недавня К. Метафора тіла як основний спосіб концептуалізації хвороби у текстах двотисячників // Синопис: текст, контекст, медіа. № 2. 2013.
25. Подорога В. Поняття тела // *Феноменология тела.* Москва. Ad Marginem, 1995. С. 9-99.
26. Потапенко Я.О. Дослідження соціально-історичних вимірів людської тілесності в контексті «культурологізації» історичного знання наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. // *Теорія та історія культури.* Київ. Наукові записки НаУКМА, 2012. С. 29-33.
27. Семенова Д. "Чуже" та "Інше" в дослідженні націокультурної ідентичності в літературних творах: спроба концептуалізації термінологічного поля / Дар'я Семенова // *Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ-ХХІ ст.:* колективна монографія. 2014. С. 80-97.
28. Шувалова І. каміньсадліс. Львів. Видавництво старого лева, 2020. 288с.

29. Mahady Christine Corporeality on turn-of-the-century American fiction. University of Pittsburgh. 2008. C. 173.
30. Scanlon Julie Novel Bodies: Corporeality and Textuality in Contemporary Women's Fiction 2002. C. 175.