

УДК 821.161.2.09"19/20"

Борисюк І. В.

## КОНЦЕПТ ПИСЬМА В ЛІРИЦІ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ

*У статті розглянуто проблему репрезентації концепту письма в ліриці І. Калинця крізь призму колективного і приватного досвідів. Для поета письмо є втіленою в матеріальних знаках культурною пам'яттю, архівом, що засвідчує культурну тяглість, живим потвердженням неілюзорності минулого. Калинець експериментує з такими властивостями письма, як упорядкованість, структурованість, матеріальність (речевість) і контекстуальність, – тобто рисами, цілком суголосними із поезією його текстів і циклів. Крім того, важливим для поета є концепт письма як палімпсесту, взаємоперетину дискурсів, текстів, досвідів. Подвійна природа письма як повідомлення, зафіксованого в матеріальній формі, обумовлює той факт, що письмо є одночасно діяльністю передачі інформації і встановлення зв'язку, але також і річчю, причетною до окреслення приватного простору.*

**Ключові слова:** Ігор Калинець, письмо, чуттєвість, фрагментарність, емблема.

Слово для поетів Київської школи – так само, як і для вісімдесятників, – є фундаментальним концептом, сенс якого розкривається в контексті опозицій слово / тиша (мовчання), своє / чуже, усне / письмове, сакральне / профанне, істинне / фальшиве слово. Найперше слово пов'язане з родовим і культурним спадком, тому осмислюється як збережене, не-моє, почуте-підслухане – варто пригадати нічні голоси І. Римарука як метафору культурної пам'яті, родові історії В. Герасим'юка, концепт жіночого голосу в О. Забужко й не-промовленого слова – в Н. Білоцерківець. Причому це непомилне, істинне слово найчастіше є прихованим – невимовленим, незвученим або замаскованим, упосадженим у герметичні, непрозорі образи й метафори (цю герметичність вісімдесятичної поезії лише частково можна пояснити фактором цензури, на якому наполягає В. Неборак [8, с. 262–264]). Звідси – поширені, особливо в ліриці поетів Київської школи й вісімдесятників, концепти тиші (яка є не відсутністю слова, а втіленням його повноти), мовчання (добровільної відмови від того, щоб бути почутим), невербальної мови (мови речей, станів,

подій, явищ), сакрального, магічного слова (непрозорого, затемненого, максимально віддаленого від буденної мови). У зв'язку з цим варто пригадати один із найбільш знакових віршів Римарука «Глосолалії», в якому ці самі глосолалії є не так містким художнім образом, як концептуальним способом висловлювання. Вісімдесятникам особливо йшлося про витворення іншої мови – тієї, яка б не збігалася з фальшивим словом офіційного дискурсу. Тут доречно вдатися до розмежування пам'яті й історії, що його запропонував П. Нора, – історії як інституалізованої, офіційної і пам'яті як приватної, родової чи групової версії минулого [9, с. 188–189]. Саме родова й культурна пам'ять була в радянські часи протиотрутою до сфальшованої історії.

З огляду на це можна припустити, що напруга між пам'яттю й історією, яка для вісімдесятників частково перетиналася з ширшою опозицією національного і радянського, впливала й на протиставлення усного / письмового слова. Слід сказати, що це протиставлення не зумовлене проблематикою первинності чи вторинності письма щодо фонетичного мовлення – свого часу Ж. Дерріда

спробував підважити розуміння письма як вторинного, інструментального, осмисленого тільки як «переклад повного і повнонаявного мовлення» [2, с. 121]. Річ у тім, що для вісімдесятників словом пам'яті було переважно усне слово, а словом історії – переважно писемне. У зв'язку з цим варто пригадати важливий для вісімдесятників (особливо для О. Забужко, В. Герасим'юка, І. Римарука) концепт втрачених (знищених або й ненаписаних) архівів. Тож довіра до пам'яті була обумовлена довірою до усного слова: незбріханого слова обрядового фольклору, прихованого слова родинних оповідей, замовчаного слова рідного культурного спадку, слова втрачених цінностей.

У цьому сенсі лірика Калинця являє собою вельми промовистий виняток. З одного боку, слово в нього безумовно пов'язане з пам'яттю, як і в усіх вісімдесятників, – причому йдеться про слово усної традиції і культурного спадку. З іншого боку, дуже важливим для нього є концепт письма. У цьому зв'язку варто пригадати концепцію письма Ж. Дерріда: на його думку, цим словом «називають не тільки фізичні жести буквенного, піктографічного чи ідеографічного запису, а й усю цілісність умов його можливості; цим словом позначають сам образ означеного по той бік образу означника; все, що уможливило запис як такий – буквенний чи небуквенний, навіть якщо в просторі розподіляється зовсім не голос: це може бути кінематографія, хореографія і навіть “письмо” в малярстві, музиці, скульптурі тощо» [2, с. 122]. Для Калинця письмо є втіленою в матеріальних знаках культурною пам'яттю, архівом, що засвідчує культурну тяглість, живим потвердженням неілюзорності минулого. На відміну від втіленої в усному слові, ця пам'ять є передусім тілесною, матеріальною. І тут поетові відкриваються цікаві можливості для експериментів із такими властивостями письма, як упорядкованість, структурованість, матеріальність (речевість) і контекстуальність – тобто рисами, цілком суголосними із поетикою Калинцевих текстів і циклів. Крім того, важливим для поета є концепт письма як палімпсесту, взаємоперетину дискурсів, текстів, досвідів. Певна річ, у зв'язку з цим одразу спадає на думку лірика Василя Стуса, в якій ідеї письма-палімпсесту і культури-палімпсесту є ключовими. Ще одна паралель зі Стусовою лірикою – письмо, попри те, що є живим утіленням колективного культурного досвіду, міцно пов'язане зі сферою приватного простору. Безперечно, ставлення до письма як до продовження тіла, включеність його до

сфери інтимно-особистісного варто розглядати передусім крізь призму біографічного-пережитого: в ув'язненні письмо було єдиним засобом встановлення причетності до того життєвого контексту, без якого неможливе буття людини як особистості. Певно, що тут важить також подвійна природа письма як повідомлення, зафіксованого в матеріальній формі: письмо є одночасно діяльністю передання інформації і встановлення зв'язку, але також і річчю, причетною до окреслення приватного простору. Парадоксально, але для дев'яностників письмо так само окреслює сферу приватного, як для В. Стуса й І. Калинця, проте з іншої причини, адже в публічному просторі функціонує переважно усне слово, натомість письмо (як лист, листівка, записка чи електронне повідомлення) маркує особистий простір.

### Письмо як палімпсест

У ліриці Калинця можна побачити надзвичайно цікаві приклади функціонування письма і як способу, і як об'єкта репрезентації, представлені в циклах «Явлені письменна» та «Віршові надписи» зі збірки «Міт про козака Мамая». Уміщення поетичних сюжетів в історичний контекст дає змогу сфокусувати увагу на матеріальності письма; письмо стає свідченням, пам'яткою, емблемою, а не тільки нарацією. Так, цикл «Явлені письменна», сюжетно зіпертий на корпус графіті на стінах Софійського собору, безпосередньо апелює до ідеї культури як палімпсесту. Написи на стінах собору, приховані під культурними шарами пізніших часів, є не просто найдавнішим свідченням епохи, коли собор було щойно збудовано, – вони проступають у своїй чарівній фрагментарності крізь шар завершених, викінчених текстів високої культури як живі голоси. Автор особливо підкреслює прив'язку до претексту – всі вірші циклу мають назви за номерами опублікованих софіївських графіті, про що свідчить подана на початку примітка. Амбівалентність культури взагалі й конкретно взятої культурної ситуації зокрема є для Калинця визначальною. З одного боку, поет розпочинає цикл цитатою з церковного уставу, в якій недвозначно наголошено, що «Різати по церковних стінах / все одно мертвих у гробі совлачати / церковна татьба єсть» [6, с. 354]. Проте саме ці приклади «церковної татьби» – фрагментарні й цілісні, інформативні й не дуже, приватні чи суспільні, – стають для поета джерелом натхнення. Як уже було сказано вище, Калинець, як і Стус,

приймає ідею культури як палімпсесту. Це передусім означає вкоріненість, адже будь-який текст має під сподом інший текст; а вкоріненість для Калинця була ідеєю не умоглядною, а глибоко особистісною, що й potwierджено частотою вживання в його ліриці метафор кореня, вкоріненості, глибини, землі, рослинності, саду. З концептом вкоріненості пов'язана ідея палімпсесту як вертикалі – ідеться про спадкоємність культури, глибоку культурну обумовленість кожного явища.

Проте в основі циклу «Явлені письменна» лежить ідея палімпсесту як горизонталі, тобто культури як немонолітної, негомогенної сфери. В цьому проступанні неоконкретних, подеколи бешкетних («дай козу мою») написів крізь урочисту тотальність високої культури, втіленої у сюжетній завершеності фресок, у гармонійній сумірності будівлі, в контексті визначеного правилами і приписами церковного канону можна побачити, якщо вдатися до сучасної термінології, передусім опозицію високої і масової, але також впорядкованої і стихійної культури. Цю опозицію з певною мірою умовності можна трактувати як одну з матричних стратегій існування української культури, коли взаємодія між двома її полюсами здійснювалась у сміховому полі – варто пригадати й потужний масив фольклорних молитов-пародій, і творчість мандрованих дяків, і сам факт появи нової української літератури з комічного «перелицювання» античного героїчного епосу.

Проте йдеться не тільки про високу і масову культуру. Подеколи ми бачимо опозицію язичництва і християнства, народної і церковної культури, що може прочитуватись також як протиставлення автохтонної і приїждої традицій. Що цікаво, Калинець майже не звертає увагу на можливість, що їх відкриває розмисел про язичництво і християнство як питому й нав'язану традиції й розпочате в часі прийняття християнства протистояння між тенденцією до гомогенізації, ідеологічної монолітності й ситуацією дохристиянського релігійного різноманіття. Більше того, окреслення цієї опозиції як автохтонного і приїждої, нав'язаного уможливило би проведення паралелей із актуальним для Калинця розмежуванням радянського (нав'язаного) і національного (питомого), проте поет воліє вдатися до іншого ракурсу інтерпретації сюжетів. Лише у вірші «Ч. 109» [6, с. 354–355] автор використовує графіті «не видіх тебе» як розгортання оповіді про втрату: «ні в Десятинній /

ні в Пирогощі / ні в ста храмах / ані в серці своїм / не видіх тебе / у ньому хори священних дібров / коляда зоресійний / у ньому / волають берегині / понад берег у Видубичах / видибай наш Сподарю срібноусий / зганьблений володарю блискавиць / з мулкого дна / Великоріки» [6, с. 354–355]. На переважання в світогляді Калинця християнських елементів звернув увагу й М. Ільницький [4, с. 37]. Вельми промовистим є використання мовних засобів, зокрема улюбленої автором гри з інверсією загальних / власних назв через цілеспрямоване вживання малої чи великої літери. У великому ідеологічному зіткненні позначене великою літерою одичне, що є належним до витісненої традиції, зникає не тільки з культури, а й із мови – так, автор вживає не ім'я Перун, а описову конструкцію «Сподарю срібноусий», посилаючись на відомий за повчанням «Про ідолів Володимирових» опис статуї Бога-воїна (насправді голова статуї Перуна була срібна, а вуса – золоті [3, с. 98]). Позначені великою літерою, з нової моделі світу зникають не тільки Видубичі як важливий для язичницької традиції локус, місце пам'яті, а й Великоріка як ключовий концепт міфологічного світоустрою (Дніпро в християнській моделі світу поступається місцем Почайній). Натомість написані з малої літери коляда і берегині залишаються – як дрібні біси – маргінальною частиною нової культури, адже окреслена малою літерою ідея множинності в умовах панування ідеологічно гомогенної, ґрунтованої на фундаментальній ідеї одиничності християнської культури має шанс бути тільки тінню, витісненим.

Власне, такими витісненими із офіційного дискурсу, проте активно практикованими в побуті є й ретельно прописані в межах язичницької традиції прикмети і ворожіння. В «Ч. 3» йдеться про так звані громники, чия неабияку популярність potwierджує факт належності до індексу заборонених церквою книг. Ворожіння на першому гromі базувалось на точному визначенні часу події – про це, власне, й пише Калинець: «Св. Мученику Євтропію / громовий повелителю / твого дня ся немилость / «в літо 1052 марта / в 3-є розгрімилось» / сохрани нас / од мокви од грому / од мору од погару / од чвару од нашестя / од княжої смерті» [6, с. 355–356]. Поет узагалі дуже уважний до чисел, а отже – до скінченних послідовностей (таких, як знаки Зодіака, місяці тощо), хоча в цьому випадку число на позначення дати ще й дає

змогу зробити прив'язку в часі до точно визначеної події, й таким чином розсунути, розглибити осяжність рідної культурної традиції. Неспровствність цієї дати корелює для поета з неспровствністю спадкоємності – таким чином належність культурної спадщини Русі до української традиції стає доконаним фактом (на цю тенденцію звертав увагу ще Ю. Шерех, аналізуючи сам факт існування двох поетів – Калинця і Зуєвського – із княжими іменами [10, с. 119]). Власне, це і є послідовною роботою конструювання традиції, до якої вдаються вісімдесятники і поети Київської школи. Різниця в тому, що розроблювані вісімдесятниками сюжети переважно хронологічно ближчі, натомість представники Київської школи звертаються як до історичної традиції (приміром, ідеться про киеворуські сюжети в ліриці В. Кордуна чи козацькі сюжети у В. Голобородька), так і до позаісторичності фольклору (М. Воробйов, В. Голобородько), міфу (В. Кордун) і навіть тієї генеалогії, яка дає змогу простежити зв'язки мови і міфу (М. Григорів).

Ясна річ, будь-якій культурі притаманна не тільки практика витіснення, а й практика абсорбції, всотування елементів, явищ і навіть сюжетів попередньої культурної епохи. Калинець цілеспрямовано намагається окреслити всі можливі сценарії взаємодії язичницької і християнської культур, вказуючи на досить широкий спектр такої взаємодії – від знищення, витіснення й аж до ситуації так званого двовір'я (синтезу). Позаяк точка зору ліричного суб'єкта позиційна, обумовлена контекстом, оповідь ведеться то з позицій витісненої (як-от плач за знищенням Перуном), то з позицій панівної культури (як-от сюжет про Кузьму, що «попаше поросю» у піст [6, с. 361]). Власне, оця двоїстість культури, знову ж таки, свідчить про її палімпсестну природу – нашарування християнських на язичницькі елементи, проступання витісненого тексту крізь актуальний подібне до проступання графіті крізь нашарування попередніх культурних епох. Як приклад неконфліктного двовір'я Калинець окреслює комплекс новорічної обрядовості, пов'язаний із міфологічною постаттю кози. При цьому автор відштовхується від настінного напису цілком побутового змісту: «що за панянка / наша Маланка / водить козу на мотузку / по Бабинім торжку / го-го коза / го-го сіра / а коза бороною / а коза бодає / за одним махом / усіх побивахом / рогами в бік / за кожним словом / будьте здорові / на новий рік / аж тут / “дай козу

мою”» [6, с. 362]. Що цікаво, автор окреслює не тільки вертикаль язичництво / християнство, а й фольклорно-міфологічну горизонталь, розгортаючи оповідь від казки («кізонько люба / кізонько мила / чи ти їла чи ти пила» [6, с. 361]) через витіснену християнством традицію скомороства («а моя дуда / триголоса гуда / міх із кози чинений / передні ратички одчинені / кізоньку годую / в головицю дую / наставляйте вуха / кізонька дмуха / руки у боки / скоморохи в скоки / аж тут / “дай козу мою”» [6, с. 362]) аж до нинішнього сучасного стану безконфліктності-співіснування народної традиції і християнства, що склалася внаслідок накладання на язичницьку календарну обрядовість матриці церковного календаря. Підказаний текстом напису рефрен ніби натякає, що двовір'я – ситуація порівняно з окресленою часом прийняття християнства перспективою зовсім недавня; варто згадати численні церковні устава, спрямовані проти язичницьких звичаїв. Впадає в око, що часто-густо текст графіті працює не як сюжетна матриця, яка накреслює (а разом і обмежує) потенційну множину історій, а як поштовх до розбудови сюжету, позірною зовсім із первісним імпульсом не пов'язаного. Можна припустити, що «дай козу мою» стосується якоїсь побутової ситуації, натомість для поета «коза» занурена передусім у культурний контекст, в царину фольклору, міфології й обрядовості.

У зв'язку з цим можна припустити, що, власне, всі графіті мають подвійну, амбівалентну природу – вони є письмом, однак функціонують як усне слово, вклинюючись у гомогенність, завершеність архітектурного тексту випадковими, чужорідними вкрапленнями. З усним словом графіті споріднює їхня фрагментарність, обірваність – згадаймо, що подеколи ці написи не утворюють більш-менш цілісного висловлювання, а складаються з єдиного слова навіть у непрямому відмінку. Письмо, на відміну від усного висловлювання, передбачає наявність чіткіше окресленого наміру, цілеспрямованості, воно не є спонтанним, оскільки спирається на більшу чи меншу завершеність фрази. Натомість обірвані, розхристані висловлювання-графіті є принципово незавершеними – не так через пошкодженість часом, як через прив'язаність до живого контексту ситуації (так само, як будь-яке усне висловлювання неможливе поза контекстом розмови). «Справжнім» письмом є Софійський собор – композиційно врівноважений, продуманий, завершений текст, на тлі якого проступають невраховані,



не передбачені первісним задумом, а тому живі голоси графіті. Саме тому цикл «Явлені письма» подібний до вивернення споруди, адже є не чим іншим, як поверненням контексту, вибудовуванням цілісності з фрагментів. Бувши включеними в смислову завершеність тексту, фрагменти втрачають неокресленість, а отже, з живого голосу перетворюються на письмо.

### Письмо як емблема

Не менш цікавим експериментом із різними властивостями письма є барокова стилізація, представлена циклом «Віршові надписи» зі збірки «Міт про козака Мамая». Кожен вірш циклу є емблемою, що поєднує річ і напис; своєю чергою, кожна річ (а це піка, пляшка, картуш, кобза, ладівниця і прапорець) так чи так пов'язана з наскрізним для збірки дискурсом козацтва. Ю. Шерех порівнює принцип упорядкування «Лицарії» (типологічно й тематично спорідненої з «Віршовими надписами»), в якій предмети об'єднані принципом сусідства на справжній чи уявній гравюрі, з «Українською абеткою» Юрія Нарбута, під кожною літерою якої подано не об'єднані нічим, крім початкової букви, малюнки різних речей [10, с. 114]. Як і в «Явлених письменах», слово-письмо тут представлене в повноті своєї речевості, матеріальної втіленості – йдеться не тільки про матеріальність напису, а й про магічну нерозривність слова і речі. Проте для Калинця, як зазвичай, об'єкт стилізації-гри є не кінцевим пунктом призначення (як те, на що має бути схожий його текст), а вихідним – точкою розгортання власних візій, «поштовх плиннові асоціацій», як про це говорить Ю. Шерех [10, с. 115]. Емблема в середньовічній чи бароковій літературі тяжіє до встановлення максимальної тотожності між словом і річчю, між зображенням і написом, постулюючи тим самим ідею про божественну волю як джерело походження всього суцього. Натомість у ліриці Калинця емблема як єдність речі й напису є радше загадкою (текст) і відповіддю на неї (річ) – не дарма чи не в кожному вірші так багато питальних або обірваних речень. Такий люфт між річчю і словом (напис як затемнення, описова конструкція чи загадка) не тільки сигналізує про розпад божественної єдності слова і світу, а й уможливує оприсутнення в тексті інших голосів. Це й голос автора, що є джерелом судження (в тому числі й морального) про світ, і голос речі, що мовить сама за

себе. Тут спостерігаємо вельми цікаве опосередкування слова письмом – з одного боку, ліричний суб'єкт є скриптором, рукою, що записує мовлене, а з другого – фокусом, що об'єднує різні точки зору, різні голоси в єдину цілісність.

Особливістю Калинцевої лірики є те, що письмо моделюється з огляду на функціональність, телеологію речі. Так, у вірші «Над пікою» переважають надкороткі («Спочинь в опіці коня, / впоєна в чале. / Почайна. Човен. Човняр. / Стань на чати Почайни» [6, с. 374]) або обірвані («Стримить твій вістрогляд, / спечений в печенізі. / Цур тобі, пек і прокля... / попелище в Пониззі», «Будь для мене і для... / заножена в землю. / Залиже лезо земля, / сколотих приємле» [6, с. 374]) речення. В такий спосіб віршовий ритм, обумовлений різною довжиною елементів, наслідує ритм битви, рухи руки, що завдають коротких смертоносних ударів. «Під пляшкою» натомість має зовсім інший ритм, сумірний із веселим танцювальним мотивом: «Упиймо мороку, / поплічко-козачко, / щоб пістряво оку / й під очима значко» [6, с. 375]. Причому метафора танцю тут пов'язана не так із веселощами, як із фізіологією сп'яніння («пістряво оку»). Ритм віршів циклу визначається й цокотом копит («А хто степом поступує / у лицарії та збрюї / коруговка йому має, / моє славне ймення має» [6, с. 375], «Звідки дзвінкий, звідки звинний / серед вітру вітрограй? / Звідкіля мені у віно / землекрай і небокрай?» [6, с. 377]), й мелодійним звуком кобзи («Кобзо остання, / вірна дружино, / з нашого кохання / жалісне жниво» [6, с. 376]). Слід сказати, що онтологія речі є основним принципом побудови оповіді й у циклі «Лицарія» із тієї ж збірки. Ритм, пов'язаний із функціональністю, явленням речі для світу переважає і тут: «лукдовгорук / байдою байда / як устане / стрілою дістане / за полем луг / за байраком Буг / де там зайда» [6, с. 334]. Як зазначає Д. Струк, «у верлібрах Калинця форма вірша зовсім розкута, не йде чіткими строфами, а, так би мовити, “леями” (з французького *lais*, середньовічний розповідний вірш), наративними одиницями, які пливають специфічним, майже речитативним ритмом» [1, с. 12].

Проте «Лицарія» виростає зі стихії усного слова, що за природою своєю є напівсвоїм / напівпозиченим: «козаче Голото / безсеребрянику незлотий / пане безжурний / хочеш мене мати / мамаювати / а я кінь-скакінь / зі-сідла-не-скинь / у біді-не-кинь» [6, с. 333]. Натомість «Віршові

надписи» чітко окреслено саме як письмо. Про це свідчать бодай такі суто формальні речі, як наявність знаків пунктуації (в «Лицарії» їх немає) або топос адресного (на відміну від безособово-фольклорного) звернення до читача: «Ага, віршу сю читаєш, / а мене вік не вгадаєш: / звідки родом, яким робом, / скільки годом, з яким плодом?» [6, с. 375]. Вельми характерно, що в «Лицарії» «Перо» іде додатком до основного циклу, бо його «нема на картинках» – словом, письмо як таке залишається за кадром, воно є засобом фіксації слова, але не об'єктом рефлексії. Саме цю ситуацію поет намагається виправити своїми «Віршовими надписами» – і це зважаючи на той факт, що стилістично обидва цикли не так уже й відрізняються.

Чому ж тоді для поета було концептуально важливим помислити письмо не як засіб збереження (фіксації) слова, а як спосіб його буття? Річ у тім, що орієнтація на усне мовлення, як-от у «Лицарії», передбачає синхронне існування речі і слова, що її позначає. А фольклорне, міфологічне слово до того ж є позачасовим – воно існує в умовному просторі замкненої, постійно відтворюваної циклічності. Натомість між річчю та її написом існують зовсім інші взаємини. Напис впосаджено уже не в міфологічний, а в історичний простір, він стосується конкретики минулого, а не абстрактної позачасовості міфологічних матриць. На цю конкретність просторової (а отже, і часової) локації вказують чіткі вказівки щодо взаємного розташування напису і речі: «над пікою», «під пляшкою», «на картуші» тощо. Концептуально «Надписи» нагадують музей: речі в залах об'єднано тематично, але, вийняті із живого побутування, вони втрачають контекст цілісної оповіді, в якій є конструктивними елементами. Музейна експозиція як певний вид нарації складається не тільки з речей, а й із лакун між ними, причому лакун тут значно більше, адже базовим для музею як тексту є модус відсутності, означений передусім візуально – як одяг без тіла, як зброя без коня чи ладівниця без кулі й пороху. Отже, напис не тільки виймає річ із живого контексту, в якому ця річ означена передусім функціонально, а й окреслює її як артефакт, належний до минулого (точніше, до чітко визначеного історичного періоду).

Музейна річ є радше не складовою події як тексту, а знаком, що вказує на відсутнє. Більше того, напис під музейною річчю не еквівалентний їй (як магічне чи міфологічне слово сино-

німічне речі) – він пояснює річ, описує її, але не називає. Фактично напис є окресленням модусу відсутності так само, як і річ, адже він апелює до зниклої функціональності речі. Тут доречним буде задіяти розрізнення сутнісного й функціонального, адже за допомогою нього можна досить точно описати специфіку музейної ситуації, в якій функціонує річ та напис, що її стосується. Йдеться про те, що в музеї річ зберігає свої есенційні властивості (вона все ще є предметом матеріального світу), але втрачає функціональні (вона втрачає контекст, яким визначається її призначення). Так, будь-яка зі згаданих у «Надписах» речей є об'єктом споглядання, а не предметом, що уможлиблює дію. Отже, онтологічній тотожності слова і речі в усній стихії міфу (цикл «Лицарія») протиставлено музейний каскад відсутнього, що вибудовується за допомогою подвійного опосередкування: напис вказує на вийняту з контексту, позбавлену функціональності річ, а річ, своєю чергою, вказує на цей зниклий контекст, що складається більше з порожнин, ніж з окреслень.

У такий спосіб – через протиставлення усного позачасового слова міфології й письмового, впосадженого в хронологічний і просторовий контекст слова історії, – Калинець проблематизує питання пам'яті, а через нього – питання належності. Міфологія не пов'язана з пам'яттю, оскільки в ній відсутнє поняття минулого, а отже, втрати. Натомість пам'ять – через концепт утрати – уможлиблює окреслення належності до минулого. Спираючись на пам'ять інших, Я продовжує себе вглиб, утривале себе в часі. Письмо для Калинця є не просто знаком збереженої історії – воно дає змогу актуалізувати концепт утрати. Власне, баланс збереженого і втраченого є підґрунтям культурної пам'яті, тим фундаментом, на якому поет вивершує архітектуру своїх циклів. Йдеться і про більше, адже це стосується також і втраченої свободи, і втраченої суб'єктності. Козацтво, яке стало музейним артефактом у Калинця чи декорацією в Голобородька, і є оцим знаком утрати – пам'яті, національної ідентичності, суб'єктності.

### Чуттєвість письма

Не менш характерно парадокси письма і звуку прописано в надзвичайно цікавому циклі Калинця «Мій азбуковник» зі збірки «Тринадцять алогій», що певним чином повторює і переосмислює експеримент французьких символістів.

Кожен вірш цього циклу названо за однією з літер імені й прізвища поета – причому жодна літера не повторюється. Як слушно зауважує Т. Кулініч, «процес переходу світу в текст» відбувається через «монтування у віршованій твір імен та прізвищ, визволення їхньої внутрішньої форми» [7, с. 122]. Проте письмо тут не протистоїть усному слову, як у циклах «Лицарія» й «Віршовії надписи», а узгоджується з ним. Характерно, що йдеться про своєрідний поворот до чуттєвості, який полягає у віднайденні в абстрактному, формалізованому записові, яким є фонетична абетка, його тілесної природи, причому йдеться про матеріальність як фонетичного, так і письмового. Варто у зв'язку з цим згадати міркування Дерріда про знак в епоху метафізики, який складається з означника й означеного, як про єдність чуттєвого й осяжного розумом [2, с. 127]. Французький філософ вказує на залежність західноєвропейської філософії від концепції, що пов'язує голос-дихання з логосом, нерозчленованістю смислу. З цього випливає теза про вторинність письма, що є означником означника, про його чуттєвість, зумовлену його інструментальною природою (письмо як засіб, техніка) [2, с. 125–129]. Більше того, «письмо, буква, чуттєво сприйнятий запис завжди розглядали в західній традиції як тіло і матерію, чужорідні щодо духу, дихання, слова і логосу» [2, с. 153].

Стратегія, до якої вдається Калинець, базується на анатомії письма не менше, ніж на анатомії усного мовлення. Таким чином усне слово вже не сприймається як чиста субстанція смислу («єдність дихання і поняття» [2, с. 143]), узалежнюючись – через модус процесуальності – від своєї чуттєвої природи. З іншого боку, звукове мовлення не осмислюється виключно з погляду першопочатковості, оскільки на позір безвідносна субстанція звуку обумовлюється всією множиною культурних смислів. Тож варто навести міркування Дерріда про різницю між ієрогліфічним і буквеним письмом: «нефонетичне письмо розбиває ім'я на частини. Воно описує відношення, а не назви» [2, с. 143]. Повертаючи усному мовленню чуттєвість, Калинець уподібнює літеру до ієрогліфа, оскільки ієрогліфічне письмо не ґрунтується на єдності / протиставленні чуттєвого й умоглядного. Внаслідок ре-інтерпретації буквеного як чуттєвого, а не абстрактно-формального, кожна літера стає одиницею смислу, а не просто

інструментом смислорозрізнення. Таким чином Калинець у буквальному сенсі руйнує єдність імені, формально вподібнюючи слово-ім'я реченню, складеному із самостійних смислових одиниць.

Хоча принцип організації циклу є буквеним, його сюжет більше пов'язаний з фонетикою, оскільки розгортається він радше у царині звукових, ніж семантичних асоціацій: «на моїй долоні / лагідний злам життя / лінія мистецтва / з якої нема виходу / лабіринт між двох співучих сосон / звучна і плавна ліра / з проясненнями на серці / оберігає муза Ерато / від музи Трагедії / мою м'якотілу вкраїнську печаль / альвеолярну» [6, с. 294]. Власне, звук (а точніше, опорний звук «л») є тією підставою, що об'єднує в єдиний сюжет, в єдину смислову цілісність слова «долоня», «лагідний», «лінія», «лабіринт», «ліра», «м'якотіла», «печаль», «альвеолярна». З цієї сукупності об'єднаних лише на підставі опорного звуку слів постає окреслена ще Є. Маланюком історіософська концепція України-Еллади з її панестетизмом та браком мілітарно-волюнтаристського римського й варязького начала.

Слід сказати, що історичне тут представлено менше трансформацією слів і смислів у часовій перспективі (хіба крім варязько-половецького епізоду у вірші «І»), а більше – фактом наявності саме таких мовно-фонетичних особливостей, як вони склалися натепер. Проте уже першим віршем «І» поет окреслює прив'язку, що дає змогу осмислити мову не як хронологічно безвідносну даність, а як традицію, що формувалася століттями. Варязько-половецький епізод і є такою точкою відліку: «приблуда вікінг / із втраченим важким іменем / Ингвард / у позолоченому шоломі / завжди попереду / на баскому огиреві повітря / він бачить мене / визволеного з тягара приголосних / кохана / дарма шукаєш / у половецьких степах / його Білу Вежу / чорний бунчук над нею» [6, с. 291]. Історіософська концепція Калинця складніша, ніж Маланюкова, оскільки до еллінської чуттєвості й римсько-варязького мілітаризму поет додає половецький Степ – Чужий-Інший, але також і освоєний, привласнений, такий, що став частиною рідного культурного спадку. Проте з однаковою ймовірністю саме в цьому контексті Степ можна прочитати як метафору імперії, що всотує інакшість, не дозволяє їй відбутися в тому числі як мовному суб'єкту. В будь-якому

разі, оця символічна історія й символічна географія Ігоря Калинця стають просторово-часовими координатами, що в них мова прочитується як тяглість.

Поетичний сюжет циклу обертається навколо народження смислу зі звуку. Точніше, навколо спроби поета семантизувати процес постання звуку в мовленнєвому акті, коли нейтральні характеристики положення органів мовлення стають семантично й навіть ідеологічно значущими: «народжений / у порожнечі гортані / ніби в дикім вертепі / з обдертими / з обтертими до блиску / боками / охриплий / дістається світу / моя ганьба / прекрасний звір / перемагає мене випростовуючись» [6, с. 291–292] (про літеру Г), «ти глухий проривний постріл / ціпка клешня долі / мій фатум» [6, с. 293] (про літеру К), «золота середина / діткнута зубами і язиком» [6, с. 295] (про літеру Н), «із покладеним залізним пальцем / на устах / вайлуватий африкат / камінний і незграбний / порушує рівновагу / свистячи в глухому падінні / в зміїне кубло» [6, с. 296] (про літеру Ц).

Сюжет, окреслений мандрівкою язика в роті, створює ефект самопрезентації, самопромовляння слова, на позір відірваного від суб'єкта як джерела голосу. Як на мене, в цій спробі розвести суб'єкт мовлення та його ім'я прочитується концепт подвоєння, маски, що є одним із центральних у творчості Г. Чубая. Проте в Чубая подвоєння, дзеркальність є як джерелом загрози, що свідчить про втрату тотожності слова і світу, так і метафорою, що описує всеєдність, всепов'язаність світу, позаяк кожну річ можна потрактувати як слово, що позначає іншу річ. Натомість у Калинця модус дзеркальності, подвоєння цілком вписується в його ідеологію пошуку структури, гармонії через віднайдення першоелементів (чисел, літер, кольорів тощо). Розтинаючи звукову єдність на дискретні елементи, поет перетворює звук на письмо, точніше, мовою письма говорить про звук. Семантизація звуку здійснюється як через механізм пошуку фонетичних асоціацій, так і через творення синкретичних візій, що не тільки надають звукові смислу, а й впосаджують його в контекст зв'язної оповіді.

Чуттєвість, тілесність звуку доповнено речевістю, матеріальністю написаного. Подеколи поет бере до уваги не тільки аспект вимови, а й аспект написання певної літери: «кохана / дарма шукаєш / у половецьких степах / його Білу Вежу / чорний бунчук над нею» [6, с. 291] (про літеру І),

«я вицілував губами / легковажну веселкову кулю / лине переливається / справжнє дитя» [6, с. 292] (про літеру О), «я знаю / ти зламанний промінь / об промінь спрагнений висоти / тепер його персти / вказують мені водночас / і небо і землю» [6, с. 293] (про літеру К). Зіставлення промовленого і написаного дає цікавий результат: це усвідомлення як повної тотожності (літера О), так і незбігу (літера К) знаку і звуку. Що цікаво, фонетичні особливості рідної мови окреслюють межі свого простору не менше, ніж неперекладність деякої лексики: «воно наше / у цьому контексті / важко дається чужомовцю» [6, с. 297].

«Мій азбуковник» є для Калинця таким самопошуком першооснов і першоелементів, втілених у літерах і звуках, як в інших циклах – кольори, звуки й місяці. Пошук структурності світу (мінімальний набір складових і максимально можлива кількість варіантів їхнього поєднання) зумовлений передусім потребою як окреслення свого простору, так і усвідомлення осяжності сущого. Особливістю циклу є те, що поет двічі вдається до ефекту дзеркала: уперше – коли відділяє ім'я від утіленої в голосі суб'єктності, а вдруге – коли розглядає звук у дзеркалі письма (вельми характерно, що, окреслюючи відносини між мовленням і письмом, Дерріда говорить про дзеркальність та інверсію [2, с. 155]). Письмо тут постає як нетотожність, передусім – як смислова нетотожність мовленого й написаного, а ще – як нетотожність, зумовлена будь-яким опосередкуванням. Тому письмо, що на позір є просто механічною фіксацією сказаного, постає джерелом трансформації наявних і творення нових смислів, вислизаючи з-під контролю суб'єкта, що мовить (пише). Підставою таких розбіжностей є часто неусвідомлювана матеріальність, речевість написаного, втілена в специфічному накресленні літер, поверхні, на якій здійснено запис, у самому процесі запису. Емоційна безвідносність, нейтральність літер виявляється фікцією, що зникає про спробі наближення. Тілесність письма є тим, що змінює смисл, впливає на нього – й це виявляється саме в зіштовхуванні чуттєвостей написаного і сказаного. Фізіологія письма є не менш цікавою, ніж фізіологія звуку, адже матеріальність знаку уможливило включення його у вибудований культурою контекст.

Серед усіх авторів «витісненого покоління» Калинець найбільш охоче звертається до концепту письма, за його допомогою досліджуючи спосіб взаємодії в культурі наявного / витісненого,



приватного / публічного, цілісного / фрагментарного. Різні властивості письма виявляються тоді, коли письмо функціонує як палімпсест, емблема, приватне повідомлення чи речовий доказ.

Поет розглядає письмо не тільки з інструментальної точки зору, а й з огляду на специфічний тип чуттєвості, зумовлений речовинністю, матеріальністю письма.

#### Список літератури

1. Гусар Струк Д. Невольнича муза, або Як орати метеликами / Данило Гусар Струк // Калинець І. Невольнича муза: Вірші 1973–1981 роки. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1991. – С. 7–31.
2. Деррида Ж. О граматології / Ж. Деррида ; пер. с фр. и вступ. статья Н. Автономовой. – М. : Ad Marginem, 2000.
3. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу / Митрополит Іларіон. – К. : Обереги, 1994. – 424 с.
4. Ільницький М. Ключем метафори відімкнені вуста...: поезія Ігоря Калинця / Микола Ільницький. – Париж ; Львів ; Цвікау : Зерна, 2001. – 190 с.
5. Калинець І. Зібрання творів : у 2 т. / Ігор Калинець. – Т. 1 : Пробуджена муза. – К. : Факт, 2004. – 416 с.
6. Калинець І. Зібрання творів : у 2 т. / Ігор Калинець. – Т. 2 : Невольнича муза. – К. : Факт, 2004. – 544 с.
7. Кулініч Т. Інтертекстуальні зв'язки у збірці І. Калинця «Відчинення вертепу» / Т. О. Кулініч // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 3 (166) лютий. – Філологічні науки. Ч. 2. – С. 119–125.
8. Неборак В. Віктор Неборак про Василя Герасим'юка / Віктор Неборак // Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу. Бібліотека «Літакценту». – К. : Темпора, 2012. – С. 261–280.
9. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора ; переклад з фр. А. Рєпи. – К. : ТОВ «Видавництво КЛІО», 2014. – 272 с.
10. Шерех Ю. Про двох поетів з княжими іменами / Юрій Шерех // Сучасність. – 1992. – Ч. 4. – С. 105–119.

#### I. Borysiuk

### THE CONCEPT OF WRITING IN IHOR KALYNETS' POETRY

*This article is focused on the questions of representing collective and private experiences through the concept of writing in Kalynets' poetry. On the one hand, the writing itself is seen by the poet as an embodiment of cultural memory or, to some extent, a metaphor of an archive which can be interpreted as a documentary evidence of unilllusiveness of the past. On the other hand, for Kalynets the process of writing is connected with a sphere of private, since writing as a message in the material form is ambivalent in its core; it is the process of transferring information, as well as the experience of the private space.*

*In his poems, Kalynets experimented with the following characteristics of writing: coherence, information structure, contextuality, and materiality; these characteristics correspond with poetics of his texts and with the cycles as a whole. In his "Manifested Writings" and "Poetic Inscriptions", writing can be determined both as an object and as a method of representation. Besides, in these poetic cycles, writing is conceptualized as interconnection of texts, discourses, and experiences in the space of palimpsest. The focus on materiality of writing is conditioned by placing poetic plots into a historical context; in this way, writing can be conceptualized not only as narration but also as an emblem, a memo, or evidence.*

*In "My Alphabet", a specific turn to sensuality can be noticed; that is, the corporeal nature which is hidden behind abstractness of formalized note becomes visible. Therefore, every letter can be interpreted not as an instrument of sense distinction, but as the unit of sense in substance.*

*As can be seen, different characteristics of writing are manifested. What is more, writing depends on the contexts and can be seen as an emblem, a palimpsest, or a private message.*

**Keywords:** Ihor Kalynets, writing, sensuality, fragmentariness, emblem.

Матеріал надійшов 05.02.2017