

Summary

The conception of Dmiro Dontsov, the original critic of 20–30s of 20 cent. in being researched in the article. The terms “eternal image” and “eternal idea” are specified in scientist’s conception. The term “eternal idea” is based on the philosophic thinking of the artist. It is stated here that the combination of “eternal ideas” are specified in the article “The Crooked mirror of our literature”.

Keywords: eternow, rlasing image, tandpoint.

УДК 821.161.2'01

Анісімова Н.П.,

докторант,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ТЕАТРАЛІЗОВАНА МОДЕЛЬ СВІТУ У ПОЕЗІЇ ІВАНА МАЛКОВИЧА З ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНИМИ МОТИВАМИ

В українській поезії 80-х років ХХ ст. спостерігаються інтенсивні пошуки міфологічної художності, що пояснюються кризою історичного мислення, яка відбулася у постколоніальний період і була підсилена присутністю чорнобильської катастрофи в українській свідомості. Саме у творчості “вісімдесятників” чітко окреслилася “переорієнтація з історичного в бік міфологічного мислення” [4, 83], що дало підстави В. Моренцю виокремити міфологічну течію у розвитку модерної лірики 1980-х. Дослідник визначив основні філософсько-естетичні версії міфологізму: казкову (В. Голобородько); онтологічну (В. Кордун, П. Мовчан); есхатологічну (Т. Мельничук, В. Герасим'юк, І. Малкович, І. Римарук) [10, 43].

Руйнування колишніх цінностей – ідеологічних, культурних, націєтворчих та інших – спонукало покоління “вісімдесятників” віднаходити художньо-філософські аспекти світовідчуття у фольклорі та міфології, трансформувати традиційні мотиви та образи. Цим пояснюється звернення поетів 80-х до національних прапервнів, до язичницького світогляду та фольклору.

Мета цієї наукової статті – визначити основні аспекти театралізованого світосприйняття та його пов'язаність із міфопоетикою у творчості Івана Малковича, одного з найяскравіших представників генерації “вісімдесятників”, автора поетичних збірок “Білий камінь” (1984), “Ключ” (1988), “Вірші” (1992), “Із янголом на плечі” (1997), “Вірші на зиму” (2006). Ще у 1980-ті роки Малковичева поезія засвідчила викристалізовування трохи незвичної для широкого читацького загалу умовно-асоціативної манери письма, позначеної виразною театральністю та міфологізмом мислення. Порівнюючи з В. Герасим'юком, І. Римаруком, О. Забужко та іншими “вісімдесятниками”, творчість І. Малковича обділена увагою критиків. На сьогодні існує низка статей, у яких аналізуються окремі мотиви та стильові особливості його лірики. Тяжіння поета до театралізованого відображення життя вперше помітили М. Ільницький, М. Рябчук, К. Москалець [див.: 6; 12; 13]. Незважаючи на те, що міфологічний дискурс як домінуючий у поезії І. Малковича неодноразово акцентували дослідники, проблеми функціонування міфопоетики не ставали

предметом спеціальних студій. Аналіз основних тенденцій моделювання театралізованого простору у ліриці І. Малковича сприятиме формуванню більш повного і ґрунтовного уявлення про своєрідність художнього міфологізму у творчості поетичного покоління 80-х років ХХ ст.

Уже усталеною думкою сучасного літературознавства є твердження про домінанту міфопоетики як складової театралізованого відображення життя у поезії І. Малковича, про перевагу грайливої емоційної тональності його лірики [див.: 1; 12; 13]. У цілому поділяючи концепцію Н. Зборовської про театралізацію як колоніальний невротизм у творчості “вісімдесятників”, висловимо сумнів з приводу одного твердження дослідниці, яка наголосила: “Театралізація в особливо пригнічених умовах культивує фальшивого письменника” [5, 398]. Думається, що естетична функція театралізованого відображення життя у поезії “вісімдесятника” І. Малковича полягає у протилежному: активному запереченні будь-якої фальші у суспільному бутті, творенні “нової реальності”, що має свої, незалежні від офіціозу, закони. Попри наскрізний дух театралізації у Малковичевій поезії прозирає прагнення до “відторгнення” численних колоніальних масок і сформування “нового обличчя епохи, нової національної людини і національного світу” [5, 398]. Великі можливості у їхній розбудові дає звернення до національних першоджерел – міфології та демонології, казкового епосу, бо саме в них “вісімдесятники” віднаходили втрачені у колоніальну добу цінності та духовні орієнтири, протиставляли їх деструктивним тенденціям постмодернізму.

Серед когорти покоління 80-х років ХХ ст. І. Малкович разом з В. Герасим'юком, П. Мідянкою представляє так званий “карпатський терен”. Ця регіональна причетність до гірського району наклала значний відбиток на авторську міфопоетику. У поезії І. Малковича трансформуються пантеїстичні уявлення карпатських верховинців про оточуюче довкілля. Цілий спектр гуцульських традицій, осердям якого є синтез язичницьких та християнських вірувань, особливо виразно звучить у ранній збірці “Ключ”. Міфопоетичний струмінь відчутний у віршах, навіяних спогадами про власне дитинство, нерозривно пов'язане з первозданною красою гуцульських краєвидів як першоосновою пантеїстичного світосприйняття. Так, у вірші “Шукання безсмертника” переосмислюються язичницькі вірування про одухотворений рослинний світ, в основі яких – анімістичні погляди верховинців. Гуцул-язичник сприймав довкілля як сакральний простір, який наділений надприродними можливостями і може впливати на людину. Тому навіть відомі всім рослини стають величним макрокосмом, що визначає буття горянина, тим живильним оберегом, яким наповнював своє існування язичник: *“Ніколи більше,/ зриваючи квітки болиголова,/ не затру собі ними очі;/ знаю:/ після цих дощів / виростуть великі жовті безсмертники, / що нас вбережуть”*. Відповідно до міфу вічного повернення, філософію якого розробив у своїх працях М. Еліаде, ніщо у природі не зникає безслідно, все залишає свою незриму печать на землі: *“Бджоли / стануть камінцями здичавілих вишень;/ вознесуться плантації кульбаб – / всі поля заберуть із собою...”* [8, 66]. Шукання безсмертника – це

пошуки людиною внутрішньої гармонії в душі, яка тільки тоді стане безсмертною, коли буде здобута цілісність, остання ж віднаходиться у житті відповідно до своєї природи та здібностей. В іншого “гуцульського” поета В. Герасим'юка цей мотив реалізується у пошуках загадкового цвіту папороті (збірка *“Папороть”*). Окрім того, проаналізований вірш засвідчує виразні натурфілософські мотиви, які набули значного поширення у ліриці “вісімдесятників” (Н. Білоцерківець, С. Короненко) і виявили прагнення цього покоління до віднаходження точок перетинання індивідуума, природи й урбанізованого сучасного світу.

Антропоморфічні вірування гуцулів відтворено і в *“Дивній пісеньці”* І. Малковича: автор одухотворює рослину – *“розгублений і зблідлий молочай”*, що має *“зелені лики стебел – білі чари”*. Поезія побудована на внутрішньому конфлікті: на початку ліричний герой просить матір *“Ой заваріте, мамцю, мені чаю / із корінців сухого молочаю”*. Наприкінці звучить думка про те, що цвіт цієї рослини має сакральне значення: *“Усміхнене й просвітлене лице – / то, мамцю, все, що вам я залишаю... / А ви... ви не зривайте молочаю, / що завтра зранку дивно зацвіте”* [8, 133]. Автентична природа для гуцула-горянина поставала у виразній синестезійній наповненості. Здається, описи рослинного світу передають фізичне відчуття пахощів, звуків, кольорів: *“Тут / де ми тепер доліковуємо це літо / плакали колось ведмеді рудошерсті / і довго нюхали прив'ялі чорнобривці / перед зимою”*. Сакрального значення для гуцулів мав звичай вплітати *“у ці протрухлі ворота ... жовтенькі юрінки / аби Юра на білім коні / подвір'я не витоптував”* [8, 80].

Значну частину поетичного доробку І. Малковича становить лірика, в якій утілено зооморфні уявлення гуцулів (цикл *“Березівські образки”*). У першому вірші циклу *“маржина”* (домашня худоба) наділена сакральними якостями. У формі спогадів про дитинство постають картини гуцульського побуту, у якому маржині було відведено головну роль: *“Рутка в зеленім, хата в покрівлі, / в синім – ожина, / ива-маржина стоїть в надвечірнім, / ива-маржина”*. Маржина втрачає реальні обриси, натомість в авторському міфотворенні стає символом спогадів про далеке дитинство, про малу батьківщину. Майстерно вжитий поетом діалог між батьком-гуцулом і малим сином розкриває умовний, театралізований світ вірша: *“Синку мій добрий, де твоя бродить / ива-маржина?” – “Татку далекий, серпні погірки / в нас за плечима: / мабуть, розтала – там, в надвечір'ї, / ива-маржина”* [8, 71]. Поряд із маржиною гуцулів мирно сусідять грізні леви, які сприймаються як “свої”: *“Запаху в липах потоплені. / Леви закралися в лан, / порпають лапами в попелі / і наганяють туман”*. Багата дитяча уява стає підмурівком міфу: малий хлопчик-гуцул разом із жінцями на полі не лякаються “левів”, а сприймають їх як звичайний атрибут обжинок: *“Буду з жінцями в ватагах / левів коняти з полів, / буду на сріберних вагах / гойдати сяйво ланів”* [8, 59]. Відповідно до язичницьких вірувань давніх українців, у Малковичевій поезії постають “мислячі” тварини. Ця традиція давня в українській літературі: згадаймо хоча б “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського, “Лебедину зграю” В. Земляка, “Зачаровану Десну” О. Довженка.

У поетичному театрі І. Малковича чимало зооморфних перевтілень, які актуалізують специфіку лялькового театру, джерелом якого є казковий епос про тварин. Улюблений персонаж поезії з казковими мотивами – равлик, який набуває смислової поліфункціональності. У *“Посланні до Т.”* *“равлик”* – голос минулих історичних епох, *“озвучені”* фрагменти яких вириваються у дитячій пам'яті: *“Надто поспитайся про равликів (з них кожен як один – / равлівський Ковнір чи Дедалус: їх дзвінички / без дзвона жодного дзвенять на повен слух)”* [8, 20]; в інших текстах *“равлик”* асоціюється з рідними витоками, *“малою батьківщиною”*, до якої завжди прямує ліричний герой: *“Чутно, як соки нуртують, / й знову при рідній ріці / равлики біло мурують / тихі свої церковці”* [8, 27]. У поезії *“Ще одна осінь”* равлики стають символом людської пам'яті, збереження родових традицій (*“Равлики хмиз запасали бо саме / час їм в хатках палити”*) [8, 38]. Тобто спостерігається виразна тенденція до використання прийомів творення зооморфного персонажа. Проте на відміну від фольклорних взірців *“казкові”* сюжети Малковичевої поезії більш *“театральні”*, закодовані, з асоціативним підтекстом.

Проте найпоширенішим прийомом у Малковичевій ліриці з казковими мотивами є трансформація відомого образу чи сюжету. Так, у *“Пісеньці про черешню”*, на перший погляд, ідеться про казкового персонажа Івасика-Телесика. За упізнаваним фольклорним сюжетом прозирає загострено драматичний внутрішній сюжет: *“білесеньку сорочечку”* Івасика просвердлює кісточка від черешеньки (*“Якщо добре придивиться – / можете уздріть / на сорочці проти серця / черешеньки слід”*). У поезії І. Малковича слід від кісточки черешні на сорочці – це ті незримі ниточки, які єднують особистість з етносом, зі своїм родом: *“Ой та кісточка просвердлить / сорочку тонку, / ввійде вона у серденько, / як у черешеньку...”* [8, 120]. Як бачимо, простий на перший погляд ліричний сюжет казкового плану набуває глибинного символічного узагальнення. Звичайно ж, цей сюжет можна трактувати й по-іншому: рана в душі ліричного героя спричинена певними життєвими потрясіннями, передчасним згасанням молодого життя у вирі воєнного лихоліття останніх років. Цю поезію можна сприймати і як пронизливу алегорію на трагедію *“Афгану”*, якщо врахувати час вісімдесятих років, коли був написаний вірш. Образ черешневої кісточки зливається з образом безжальної кулі, що обірвала не одне молоде життя.

У значній частині віршів І. Малковича казкові мотиви та образи постають лише певним фрагментом поетичного тексту, проте своєю ненав'язливістю слугують могутнім засобом досягнення художнього ефекту – створення певного міфу. Так, у поезії *“Антонич”* автор пише про віруючих лемків, світлих і чистих у своїх помислах, тож не випадковою є з'ява Антонича як представника цієї етнічної спільноти. Згадується відомий казковий сюжет, що має на меті підкреслити незбагненність душі не тільки лемків, гордих синів Карпат, а й будь-якого іншого етносу: *“Ти станеш збоку – й наче в мечах, / вздриш, як вони – десь там, в долині, / зі слів, немов із вух коневих, / виходять юні і вродливі”* [8, 101]. У цих рядках актуалізується теза Й. Гейзинги про те, що перед *“героєм”* стоїть завдання надзвичайно важке, його, здавалося б, неможливо виконати. *“Найчастіш воно*

буває пов'язане з викликом, чи обітницею... Усі ці мотиви повертають нас назад, просто до гри-агону” [3, 53]. Тобто у поезії І. Малковича йдеться про ініціацію – “випробування” героя, який залучає собі на підтримку зооморфних персонажів.

За спостереженнями О. Клековкіна, окремі структурні частини міфу “у процесі трансформації сакрального можуть стати театральними” [7, 28]. Основну тональність Малковичевої лірики з казковими мотивами визначає театральність, що набуває нових аспектів – вражає особливою грайливістю, “дитинністю” і безтурботною самоіронічністю. Жанрову специфіку вірша “Дитинство утрюх” сам автор визначив як “різдвяна казочка” для дітей, ліричний суб'єкт якої “менший за малого” (К.-Г. Юнг). Дитячі спогади про різдвяну ялинку і пов'язані з нею пережиті перші емоційні відчуття подані за допомогою засобів театралізованого світобачення: тут і “дитячих замків рицарська сорочка”, і “рум'яний Моцарт”, що “на клавесині пісеньку сумну” “носом долубає”, і “криві дзеркала”, які підкреслюють ірреальність, несправжність зображеного, а особливо ж – “трирічні Дон-Жуан і Казанова” [8, 19]. “Дитинність” поетичного світобачення стимулює появу в Малковичевій ліриці маски “архетипної дитини”, оскільки саме “дитині і художнику найвиразніше відкривається контур гри як творчого спілкування з можливостями, що розгортаються” [16, 401]. Маска “архетипної дитини” стала для “вісімдесятника” І. Малковича захистом від прагматичного і бездуховного зовнішнього світу порубіжної перехідної доби, від надмірного тиску авангардних тенденцій у поезії. Сакральний простір казки давав можливість зберегти автентичний світ народних звичаїв, протиставити його агресивному наступу “мілеунічного” покоління.

Казкові мотиви та образи у поезії І. Малковича зазнають художньої трансформації, що вияскравлює ще одну важливу рису авторського міфотворення – тяжіння до “епічного”, “повчального”, “раціонального” театру Б. Брехта. Замість дії в “епічному” “театрі” превалює повістування, що засвідчує синтез лірики, епосу та драми. Поет уникає притаманної іншим представникам “казкової течії” (В. Голобородькові передусім) деталізованого опису казкових сюжетів. Лірика І. Малковича наскрізь просякнута і просвітлена романтичним настроєм сент-екзюперівської казки про принца, який просив пілота, що зазнав катастрофи, намалювати йому баранчика (“Подорожник”, “Мама мені написала”, “Най би хоч баранчики ніколи не виростали”, “Запаху в липах потоплені”). Вражає антропоморфний образ “хлопчика-подорожника”, що символізує нерозривну єдність людського і рослинного світів: “Стоїть при дорозі / хлопчатко в сорочці рваній: / – Я – подорожник, / прикладайте мене до рани” [8, 118]. У збірці І. Малковича “Ключ” зустрічаються вірші, в яких увесь текст є поетичною ілюстрацією відомої народної казки з упізнаваними персонажами, поданою як розгорнуте риторичне питання: “якщо дерево / яке дасть мені / останній рятунок / вже ось-ось догризатимуть / баби-яги / і отруйні змії – / чи хоч одне-єдине / літачення / на криля мене / візьме?” [8, 126]. При цьому казкові сюжети – втеча від баби Яги, ховання на дереві, порятунок на крилах лелеченяти – увиразнюють театралізоване тло поезії, персонажі якої нагадують героїв лялькового театру.

Казково-театральні перетворення визначають ідейний задум вірша “Житіє часника”. Автор використовує прийом зооморфних та рольових перевтілень, називаючи персонажів “часникової” казки: часник постає у поезії “міністром-індусом”, проте автор тут же попереджає про умовність образу: “Та ця його міністрість – то омана: / насправді ж він запеклий чорнороб, / його помпи із вечора до рана / сонуть як прокляті...”. “Часник” у міфі поета набуває рис “посла людського”, який “жертвує собою, / щоби земля родила нам з тобою” [8, 45]. На перший погляд, акцентується оберегова сила “часнику” від “відьомських зазіхань, чарів та зурочень” [2, 446], а насправді ж відбувається своєрідна гра з читачем у театр абсурду з метою “одивнення” поетичної оповіді.

Малковичева поезія рясніє текстами, в яких спостерігається еkleктичне, на перший погляд, поєднання побутового, міфопоетичного та казкового світів. Проте в цій “еклектиці” є і певна закономірність та поетична умотивованість. Так, уже сама “хімерна” назва вірша “Сонет із торбинкою квасолі” акцентує прийом “одивнення” як наскрізний для міфопоетики І. Малковича. На перший погляд, це своєрідна побутова гуцульська казка, в якій звичайна квасоля асоціюється із зооморфним персонажем: “У дерев'яному цебрі сплять коні білі і рябі: / біленькі – білі, а рябі – із ледве зримим фіолетом; / такі великі всі, та в них не видно ніг, ані губів, / бо то – сплюхи: все сон забрав – лишив лиш їхні силуети. / Це спить квасоля – “кобили” – і тут нема секрету...”. Міфопоетичний план вірша пов'язаний з архетипом матері, що розпросторюється до вимірів архетипу Гуцульщини: “<...> сідлай цих коників – і мчи, бо мама змерзими ночами / не спить, до яблуні іде – на ній ночує, щоб тебе / на хвилику швидше вздрить, ніж той, хто коней міряє цебрами <...>” [8, 105]. З приводу гуцульського колориту театрального світу поета М. Ільницький зауважив: “І. Малкович оперує переважно атрибутами гірської природи, щоденного звичного побуту гуцульського села з його буднями і святами, але все оте тло, вся колумійкова насиченість деталями з різноманітних сфер спрямована в русло настрою, переважно юнацької зажури. <...> Вся вона психологізується і символізується...” [6, 134].

Театральність поезії І. Малковича розбудовується і на основі “обігрування” певної емоції чи почуття, що викликають асоціації з дитячим “театром тіней”. У вірші з красномовною назвою “Пташина елегія” начебто вимальовується драматичний ліричний сюжет: ідеться про діток (“найближчі до пташок / і янголів брати”), що насипали в землі могилки померлим пташкам: “Ти ж пам'ятаєш загадкову пристрасть / Усіх дітей: померлих пташечок / У землю заривати й лаштувати / Благенький хрестик пташці в узголові / (немовби в грудочці замерзлої пташини / Вони свою пташиність вже хоронять”. “Пташині могилки”, насипані дитячими руками, стають символом збереження вічних людських цінностей, доброти, людяності. Вірш пронизаний безмежним сумом ліричного героя, якому болить від того, що запановує “вивітріла душа”, “сумніша душа”, а серця людей стають “тихими”. “Пташина елегія”, як і більшість Малковичевих текстів, мають езотеричний зміст: поховання пташок набуває сенсу становлення янгольських рис у людини: “вщухає шал жорстокості – і ніжність / раптово й млосно впорскується

в те / що ззем душею – ось найвища мить / коли із янгола людина постає / найдосконаліша...” [8, 12]. Театралізований світ цієї поезії ілюструє концепцію Й. Гейзинги про те, що “субстратом всякого поетичного творення є якась ситуація життя чи просто емоція, досить сильна, щоб перенести цю напругу на інших. Але цих ситуацій не так уже й багато – ось у чому річ. У широкому розумінні вони постають із боротьби чи з любові, або ж із суміші боротьби і любові” [3, 153].

“Пташина елегія” й інші вірші з подібними мотивами дали підставу М. Рябчуку зробити висновок: “Малкович – дуже сумний поет, і вся його театральність, грайливість, самоіронія й навіть інфантильність – це лише різні літературні рефлексії на тему минушості й приреченості людського життя” [13, 146]. Ліричний герой Малковичевої поезії усвідомлює, що “хоч би трішечки померти” можна лише в театрі, тоді як у житті помирати доводиться насправді, і то без театрального антуражу: *“Як печально знати все ж / в кассандриній трагічній тиші, / що в цім саду ти не помреш / і вічних віршів не напишеш”* [8, 91].

Театралізованим світовідчуттям пройнята поезія І. Малковича, в якій трансформуються демонологічні вірування. Горяни відзначалися шанобливо-обережним ставленням до світу “нижчої міфології” Гуцульщини, що постає цариною діяння “нечистих сил” у тих сферах життя, де нібито слабкий вплив Бога. Як і типологічно подібний поет В. Герасим'юк, І. Малкович трансформує демонологічний образ чорта, вводячи його в поетичне театралізоване дійство. Обидва поети – вихідці з Гуцульщини, тож для них характерне благоговійне ставлення до шанованих щезників, арідників, чугайстрів, позаяк “у свідомості українця-гуцула “чорт”, що виступає у кількох іпостасях, має більше позитивних рис, ніж негативних” [15, 386].

У театралізованому просторі поезії І. Малковича переосмислюються міфологічні уявлення про те, що “Чорт – первісно жрець Чорнобога: людина, наділена великою магічною силою, яку дають їй знання, почерпнуті зі стародавніх книг, написаних тайнописом (чертами і різамми)” [2, 591]. Трансформація цього міфу оприявнюється у вірші *“Вечір з прабабцею”* (цикл *“Березівські образки”*), що становить собою розгорнуте драматичне дійство з розписаними “ролями” та діалогами. Крізь призму спогадів старої гуцулки втілено вірування у чорта, з яким *“подружилася”* маленька дівчинка: *“Як я мала / п'ять років / у нашій комірчині / поселився / маленький чорт / я йому носила їсти / говорила з ним”*. Традиційний у карпатській демонології образ чорта переосмислюється і стає символом естафети життя, яка передається молодшим. Маленька дівчинка у зрілому віці стає доброю чарівницею і доходить схилу свого життя, проте не може померти, доки не передасть комусь *“із рук в руки” “маленького чорта”*, що мешкає у неї вдома. Слід пам'ятати про своєрідність гуцульських вірувань, згідно з якими чорт (арідник, щезник) виступає носієм мистецького начала, творчого натхнення. Отже, йдеться про духовно-інтелектуальний зв'язок поколінь, коли прабабця має передати внукам свої знання і досвід, свої таланти і захоплення (*“тепер не можу вмерти / доки не передам його комусь / із рук в руки”*) [8, 76]. Відтак рольова функція “чорта” полягає у тому, що він виступає активним учасником буття українського верховинця,

впливає на його духовний світ. У проаналізованій поезії переважає театральність саморозкриття ліричного персонажа, що реалізується через його роздуми, спогади, “патетичне слово і жест”.

Ліричні персонажі текстів з традиційно-обрядовими та ритуальними мотивами подекуди виконують функцію містифікації, актуалізуючи ідею карнавального “світу навиворіт”, що є своєрідною версією театралізованої моделі. Так, у поезії “Коли зі скрипок і цимбал” ідеться про те, як “тринадцять сивих дідів, що народилися на синій горі”, танцювали парубоцький гуцульський танець “Аркан”, позначений виразною сакральною наповненістю (приміром, поезія В. Герасим'юка “Чоловічий танець” втілює саме таке розуміння “аркану”). Символіка числа тринадцять в І. Малковича дещо відмінна від міфопоетичної традиції. Зазвичай, це число символізує морок; за повір'ям, не можна сідати за стіл по 13 чоловік [2, 587]. В авторському міфі зображено не танець ансамблю з 13 довгожителів, це танцювала туга – бо давно вже не було тут весіль, діди танцювали так, що навіть домашній чорт – “чугайстрик, звівши ніжку, тужно-тужно ридав...” [8, 34]. Персонаж “нижчої” міфології – “чугайстрик” – у цьому “світі навиворіт” постає осучасненим, “своїм”, йому нібито аж болить від того, що в сьогоденні нищать національні традиції.

Осердям театралізовано-міфопоетичної моделі світу І. Малковича є розбудова космогонічного міфу – есхатологічна версія постання світу в біблійно-рільківському дусі (“Кохляна буколіка”, “Напередовець”). У вірші “Правітри: Прабог” “учасниками” драматичного дійства виступають основні світотворчі сили – Космос і Хаос. Спочатку був хаос, грізна водна стихія, туман. Панування Хаосу до моменту світотворення передано через нагнітання міфологеми вітру, поданої у градаційному наростанні: “протяжні, щільні, вперті, гураганні / пронизують Його вітри, і змерзлим серцем / колотять в Ньому, як тугим зеренцем / в досягнутому горісі... Все – в тумані” [8, 32]. В авторському міфі химерно поєдналися язичницька версія про постання світу з яйця і біблійна – про роль Духа у космогонічних процесах (“На вод яйці, мов птах, усівся Дух – / висиджує земельку нашу...”). Герой-деміург наділений творчим духом сина Гуцульщини, його зусилля спрямовані у річище боротьби двох сил – конструктивної і руйнівної, тобто Космосу і Хаосу. У запеклому протиборстві Космос перемагає Хаос, постає Матір-Земля: “Вщух / на хвильку вітер: бухкає з глибот / ледь вкупку збите серце – зріє, зріє / праматір наша, і вітрисько – віє, / й каміння досягає серед вод” [8, 32]. Б. Чепурко у книзі “Українці” наголошує: “Кожне космічне явище – різне і подібне водночас. Різноподібність – одна із структуральних основ і ознак світобудови. Ніщо і ніколи не було одне, отже, ніщо і ніколи не може бути однакове. Але світ єдиний... Одним із основних утілень космічного дуалізму є вже згадуваний принцип демократичної варіантності (множинності) творящої парності світів... В космогонічному плані – це боротьба космосу і хаосу” [15, 21].

У “поезобалеті” “Напередовець” міф про постання світу з яйця і протиборство Космосу і Хаосу виразнюється вертепним дійством, “акторами” якого виступають “культурний герой” Напередовець і низка зооморфних персонажів: “сокіл

білоперий”, “худоба кароокая”, “всяка маржина і птиця”, “кроти заморські”, “воли пишні” тощо. За епіграф до вірша узято рядки з карпатської колядки, у яких поетизується народний герой – *“Напередовець – красний молодець”*. Автор зберіг ритмомелодику, образну систему, символіку чисел, що притаманні для казкового та героїчного епосу. Проаналізований текст, щоправда, викликав свого часу нарікання В. Моренця: *“Міфологемним ребусом лишився для мене “Напередовець” І. Малковича – “спів і з кількома наспівами”, як зазначає автор, і багатьма невідомими, як на мене”* [11, 5]. На наш погляд, образ Напередовця увібрав у себе риси відомих персонажів казки, історичної пісні чи героїчної легенди, тобто героя-деміурга, богатиря. *“Перші три дні прибували вівці / і я, самотній, ніяк їх не міг загнати / назад до яйця; / виломив я гіллячку вербову, / став наперед овець, / і нарекли мене / Напередовець”* [8, 110]. Поет трансформує міфологічні уявлення про те, що *“з яйця вийшов рід людський”*. Напередовець виступає борцем не тільки з Хаосом, а й зі змієм-спокусником, *“володарем земних знань”*, який за впорядкованість земного устрою вимагає від землян продати людські душі [2, 613]. Для мелодики твору характерним є чергування ритміки народної пісні (історичної, соціально-побутової), казки, легенди.

Мотив постання землі з Хаосу звучить і в одному із віршів *“Кохляної буколіки”*, саркастичні інвективи якого актуалізують інтертекстуальні перегуки з творами Т.С. Еліота: *“я ще один із тих що обманулись / і відіззавшись із копальні хромосомів / піддався легководу на життя <...> / прийшов – зацвів – зів'яв / і шусть у землю / скрізь у землі / ледь глибше за картоплю / однаковісінський кістковий інвентар / банальні ієрогліфи людей / намарні люди котрих навіть Бог / не в змозі пригадати на обличчя”* [8, 26]. Автор використав типові прийоми театру абсурду, створивши пародію на численні наукові версії про утворення світу.

Певна міфологічна подія (сюжет) постає у формі ігрового видовища [7, 59], має підкреслено умовний, сценічний ефект. Театралізованого відтінку набуває навіть драматичне зіткнення між язичництвом і християнством. Так, у *“Казці”* йдеться про відоме протистояння між Христом і Перуном, коли у Дніпрі топили язичницьких ідолів (*“Христос приходив до Дніпра, / щоби повергнути Перуна”*). Проте християнство не змогло уникнути впливу язичницької міфології, їх синтез і став засадничою рисою національної міфопоетики, що виражається у творах багатьох митців. Тож цілком закономірно після *“потоплення”* Перуна *“ревуть Дніпрові береги – / занурення і виринання”* [8, 37]. Тобто крапка ще не поставлена, міф не має свого завершення, а протиборство язичницького і біблійного буде вигравати щоразу новими гранями. У поезії І. Малковича персонажі язичницької та християнської міфологій – Христос та Перун – позбавляються свого сакрального значення і набувають рольової функції – як *“актори”* шкільної драми-містерії.

Поезія І. Малковича, написана на початку 1990-х, має характерні риси *“політичного театру”*, якому властиві пафос викриття, підкреслена тенденційність, дидактизм. До цього переліку додамо ще й прийоми алегорії, пародії, трансформацію демонологічних мотивів і експресивно забарвлену колористику символів. Поет

моделює гротескний образ “політичного театру” суспільного буття України у складі радянської імперії. Іронічний погляд на історію поета-“вісімдесятника” доповнюється викривально-публіцистичним пафосом, як-от у “Фіакрі опівнічному”. У душі націєтворчої естетики покоління 80-х 70-літню історію радянського періоду автор трансформує як демонічний бал, на містичне дійство якого кожного українця доправив “фіакр опівнічний”. У зображенні “балу” автор використовує традиційні демонологічні образи. З-поміж них виділяється “панок руденький, миршавий, картавий” – класичне втілення чорта, що прагне заволодіти людськими душами, купити їх за “червоні зливки золота”. Цей “панок” нагадує доктора Попеля з “Рекреацій” Ю. Андруховича, Воланда з “Майстра та Маргарити” О. Булгакова, Вія з творів М. Гоголя. Домінування червоного кольору в описах балу акцентує абсурдність політики більшовизму, для якої абстрактна ідея заступала будь-які цінності: “Червоне там довкола колихалось: / червонії шовки, колони й водограї, / червоні люстри, дно дзеркал і стіни, / червоні книги, сторінки й слова...”. Проте імперський театр рухнув, колись могутні його гравці перетворилися на мотлох історії, на застигли мумії. Алегорія автора досить прозора: “І враз – зринає капище азійське – / червоний мавзолей, в якому возлежить / велично-миршавий червоний фараон – / червоний Вій під склом – чорвоний Цахес...” [9, 46–47]. Виявляється, це той “панок”, який правив “фіакром опівнічним”, тобто українською історією ХХ ст.

Згідно з семантикою українського колоніального способу виживання, започаткованого І. Котляревським, “в імперському світі можна вижити, ставши лицедієм” [5, 398]. Поет розбудовує своєрідний “політичний театр”, в якому постають відомі всім і легко упізнавані “герої” сучасності, а казковий образ переосмислюється крізь призму національної проблематики (“Коза-дереза”). Успадкована від карнавалу, “маска” традиційно має ігрову театральну функцію. В українському майданно-містеріальному театрі, як і в італійській народній комедії доби Відродження, маска піскреслювала не індивідуальну, а типову, соціальну характеристику образу. Тобто, маска використовувалась як натяк на соціальний тип і, водночас, виступала елементом святкової карнавальної гри, коли актор грає маскою, підкреслюючи свою окремішність і свободу від неї. В образі “північної кози-дерези” розвінчується шовіністична політика Росії щодо України. Поет удається до несподіваних асоціацій, базованих на ремінісценціях з відомої народної казки: “коза” “триста літ наші княжі ліси <...> із печі косила”. Фінал набуває виразного публіцистичного звучання – звучить заклик до пробудження національної гідності, протесту проти гноблення. Майстерність ритмомелодики та звукопису (алітерації на “р”, внутрішні рими) наближають цю поезію до народної пісні героїчного змісту: “<...> Допекло / нам в байраках конати: / свиснув рак – встав байрак – загуло – / ми вертаєм до хати!” [14, 622]. У проаналізованій поезії простежено, як відбувається маскування відповідно до обігрування чужорідного (російського імперського) офіційного світоуявлення [5, 398]. Текст вірша набуває виразного соціального і навіть політичного забарвлення, що засвідчує певну декларативність Малковичевої поезії 80-х.

Таким чином, звернення до міфопоетики стало для І. Малковича способом протиставити глибинне національне світовідчуття та імперське офіційне світоуявлення, супроти якого була налаштована творчість усіх поетів-“вісімдесятників”. І. Малкович відображає функціонування суспільного театру (політичного) посттоталітарної доби, вдаючись до художнього трансформування казкових та міфологічних мотивів. Рішуче відторгуючи численні колоніальні маски, поет розбудовує у своїй творчості новий національний світ, визначає місце у ньому “нової” української людини.

Література

1. Анісімова Н. Театралізоване відображення життя в міфопоетичному просторі Івана Малковича / Ніна Анісімова // Література у просторі культури : [колективна монографія]. – Донецьк : Юго-Восток, 2009. – С. 43–84.
2. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войнович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
3. Гейзинга Й. Homo ludens ; пер. з англ. / Йоган Гейзинга. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
4. Зборовська Н. Завершення епохи, або українська літературна ситуація кінця 1980–1990-х рр. / Ніла Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – 1996. – № 61–64. – С. 76–83.
5. Зборовська Н. Вісімдесятицтво як колоніальна симптоматика / Ніла Зборовська // Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури. – К. : Академвидав, 2006. – С. 395–468.
6. Ільницький М. Перегук через покоління / Микола Ільницький // У фокусі віддзеркалень : Статті. Портрети. Спогади. – Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2005. – С. 113–137.
7. Клековкін О. Сакральний театр : Генеза. Форми. Поетика (Структурно-типологічне дослідження) / Олександр Клековкін. – К. : Київ. держ. ін-т театр. мист-ва ім. І. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.
8. Малкович І. Із янголом на плечі / Іван Малкович. – К. : Поет. агенція “Княжів”, 1997. – 149 с.
9. Малкович І. Вірші на зиму / Іван Малкович. – К. : Вид-во “А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га”, 2006. – 199 с.
10. Моренець В. Міфологічна течія в українській поезії другої половини ХХ ст. / Володимир Моренець // Слово і Час. – 2002. – № 9. – С. 43–51.
11. Моренець В. П. Вигадувати не треба / Володимир Моренець // Літ. Україна. – 1988. – 21 січня. – С. 5.
12. Москалець К. Улюблені розкоші янголів / Рецензія збірки І. Малковича “Із янголом на плечі” / Костянтин Москалець // Критика. – 2000. – № 6. – С. 18–21.
13. Рябчук М. Прощання з янголами / Микола Рябчук // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – № 75–76. – С. 145–148.
14. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. / упоряд. В. Яременка : у 4 кн. – К. : Рось, 1996. – Кн. 4. – С. 619–624.
15. Українці : народні вірування, повір'я, демонологія / упор. А. П. Пономарьов та ін. – Вид. 2-е. – К. : Либідь, 1991. – 640 с.
16. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк // Проблемы человека в западной философии. – М., 1988. – С. 401.

Анотація

У статті розглядаються основні особливості театралізованого світосприйняття Івана Малковича, аналізуються художньо трансформовані міфопоетичні мотиви та образи; визначається естетична своєрідність його лірики.

Ключові слова: театральність, лірика, міфопоетика, міф, вірування, мотив, образ, традиція.

Анотація

В статье рассматриваются основные особенности театрализованного мировосприятия Ивана Малковича, анализируются художественно трансформированные мифопоэтические мотивы и образы; определяется эстетическое своеобразие его лирики.

Ключевые слова: театральность, лирика, мифопоэтика, миф, верования, мотив, образ, традиция.

Summary

The article deals with the principal peculiarities of Ivan Malkovych's dramatized world perception. Artistically transformed mythopoetic motives and images have been analysed. The aesthetic originality of his lyrics has been traced.

Keywords: theatricality, lyrics, mythopoetry, myth, beliefs, motive, image, tradition.

УДК 821.161.2(09)

Харлан О.Д.,

доктор філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ІНФЕРНАЛЬНИЙ ТЕКСТ У ТВОРЧОСТІ КИРИЛА ТРАНКВІЛІОНА-СТАВРОВЕЦЬКОГО ТА МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Європейські літератури, творячи національну міфологію в її позитивних, догірноспрямованих вимірах, водночас підступають і до національного інфернального, "до тих, – на думку О. Забужко, – довготермінових "духовних програм", які по-справжньому проявляють свою чинність у народній долі тільки з плином часу, на масштабних, крупнопланових історичних відтинках" [2, 271]. Національне інфернальне починає формуватися в епоху Романтизму, коли народи Старого Світу повністю почали усвідомлювати себе як окремішню цілісність, пов'язану єдністю духовного простору. Відповідно до вертикального структурування всесвіту і духовний простір отримав свій супротивний вимір: верх – низ. Як відомо, вертикальна просторова парадигма корелює з космогонічними міфами, які виникли пізніше за всі інші типи міфів, тому й розподіл світу на верх і низ – небо і землю – стає одним із найперших діянь деміурга.

Міфологічне освоєння чужого континууму – нижнього світу – тісно пов'язане із землеробським світоглядом, який охоплював амбівалентний погляд на цей простір як породжуючий щось нове й всепоглинаючу зону тління, смерті. На думку О. Фрейденберг, "підземність є завжди породжуюче начало, а породжуюче – підземне; переважання одного над іншим немає, оскільки в мисленні немає передумов до розчленування подій у часі" [9, 274]. У слов'янській міфології опозиція "верх – низ" набуває акціонального забарвлення, протиставляючись як благополучний, життєвий верх і небезпечний, смертельний низ, що в подальшому розвитку отримує втілення в структуруванні суспільства (вищі й нижчі стани), культури (високі й низькі жанри, герої), морально-етичних цінностей (високі й низькі пристрасті), тіла людини (чистий, духовний верх та нечистий, плотський низ).