

КОНЦЕПТ ДВІЙНИЦТВА-ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ В ЛІРИЦІ ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ

У статті проаналізовано концепт двійництва-віддзеркалення, що пов'язаний зі здатністю видимої матерії до самокопіювання. Світ у Чубаєвій поезії постає внаслідок взаємодії видимого (ілюзорного) і невидимого; що більше, внаслідок розбіжності між «нарочито існуючою» матерією і важкоосяжною суттю. У символічній системі Чубаєвої поезії варто розрізняти концепти ілюзії (маски, відображення), що заступає сенс, подвоюючи його, й сліду, що вказує на відсутній сенс.

Ключові слова: Григорій Чубай, подвоєння, відображення, слід, маска.

Львів і Київ кінця 60–70-х років були осередками, в яких виникає підпільна поезія, що жодним чином не вписувалась у рамки офіційного канону, а отже, їй не мала шансів бути виданою – не тільки тому, що її творили бунтівні нонконформісти, як-от Ігор Калинець, а насамперед тому, що стилістично, поетикально, світоглядно вона вже належала іншому часові й тому не мала нікому нічого доводити. Поруч із Київською школою, що «канонічно» складалась із чотирьох імен, а фактично налічувала понад два десятки тих, хто належав до її оточення, існувало Львівське коло, центром якого було подружжя Калинців. До Львівського кола поруч із Олегом Лишегою, Миколою Рябчуком та іншими належав і Григорій Чубай, ініціатор видання журналу «Скриня», геніальний поет, чие покладене на музику слово відоме широкому загалу завдяки зусиллям сина Тараса. На зміну першим, писаним у стилістиці ранніх шістдесятих віршам (у яких вчуваються симоненківські інтонації) приходять зріла, глибока, дуже різна, впізнавана Чубаєва поезія. На відміну від поетів Київської школи, що програмово орієнтувалися на верлібр, Григорій Чубай не обмежував себе формально: його лірика демонструє чудові зразки як римованого, так і неримованого вірша.

Поетичний світ Григорія Чубая має одну дивовижну особливість: він мерехтить і міниться, зміщуючи межі й руйнуючи тверді впізнавані контури. Речі й істоти в його ліриці не дорівнюють собі, прикидаються кимось іншим, є знаками чогось більшого або чогось іншого; вони змінюють форми й тіла, подвоюються, множаться, вперто виблизаючи, втікаючи, не даючи себе зафіксувати в сталих межах. Ліричний суб'єкт не довіряє світові; його зорові враження найчастіше явлені як сліди, тіні, маски, віддзеркалення, відбитки, слухові – як відлуння, шепоти, натяки. Світ – це

омана, майя, ілюзія, тому дивитися на нього слід боковим зором, а вслухатися не в звук, а у відзвук. Такий принцип споглядання світу чимось подібний до принципів вербальної магії, що користується описами, наближеннями, натяками, щоб вказати на річ, не заволодівши нею, адже для магичного світогляду ім'я й істота (річ) є тотожними (звідси – й заборона називання на ім'я духів і богів). Відмінність полягає в тому, що Чубай-поет не вірить в імена, які для нього надто вже розбіглися з суттю. Річ не може бути спохоплена у її власному імені, а тому до неї треба проторувати обхідну стежку з натяків, аналогій і зіставлень.

У цьому виявляється спільна для всіх «підпільних» поетів 70-х років (надто Київської школи) недовіра до мови, тим паче – до прямолінійної конвенційної мови. Цих поетів єднає глибоко відчуте усвідомлення того, що дискурсивна мова є мовою влади, а отже – насилля, маніпуляції і брехні. Саме тому мова й поетів 70-х років, і вісімдесятників принципово недіалогічна. На діалог із сучасником орієнтуються шістдесятники, що прагнуть бути почутими і зрозумілими (з цієї ж причини їхня поезія в деяких своїх зразках сповзає в риторику або набуває дидактично-моралізаторських інтонацій). Натомість і «нешістдесятникам», і вісімдесятникам значно важливіше висловитись, аніж бути почутим. Висловлювання стає екзистенційним актом самоздійснення, окреслення своєї присутності у світі, а тому – надто особистісним і неголосним. Саме тому за своєю природою їхнє слово виявляється витісненим зі сфери соціального; звідси – численні постаті юродивих, божевільних, диваків, невизнаних пророків, маргіналів («творця невдалий жарт»), що населяють лірику вісімдесятників, або – як альтернатива – знелюднені світи М. Григорова й О. Лишеги. Що важливо, найчастіше ці невизнані пророки не вістять

майбутнє, а транслюють замовчане, витравлене з історичної пам'яті минуле (як у ліриці В. Герасим'юка, І. Римарука, О. Забужко), тим самим вкорінюючи, контекстуалізуючи й власне слово.

Проте в ліриці Чубая проглядає не просто недовіра до мови, а недовіра до світу. Річ не тільки в тім, що буття в тоталітарному суспільстві визначається системою заміщень і підмін, що деформує сприйняття реальності (звідси – практиковане в радянській імперії вміння читати між рядків, опиратися маніпулятивній мові, налаштувавши сприйняття цієї мови як інформаційного шуму, недовіра до письмового слова). Видимі, чітко окреслені при ясному світлі контури сприймаються як такі, що затемнюють суть, а отже, можуть бути лише відсиланням, натяком на істинне, що його можна віднайти, розплутавши лабіринт слідів. У цьому лабіринті кожний наступний зчитаний слід наближає до серцевини, суті, яка є центром, але не є слідом. Як бачимо, така концепція з усією очевидністю відсилає до світоглядних основ християнства, зосібна в частині впливу на нього філософії неоплатонізму, що спирається на ідею поширення надмірної повноти Буття за власні межі, переходу вищої сфери Універсуму до нижчих, менш досконалих сфер. Відповідно, пошук смислу – це спроба розплутати клубок слідів, що веде від матеріально явленої, очевидної дійсності до невидимого, неназваного, неочевидного сенсу (на концептуальне для поета твердження «все видиме – мертво» вперше звертає увагу К. Москалець [6, с. 17]). Звідси – довіра до ночі (в ліриці Чубая маємо кілька поезій із такою назвою), що приховує очевидне, й отже, виявляє неочевидне; присмерк, сутінки як улюблена пора, що дозволяє узріти неутилітарні, таємні властивості речей. Світ Чубаєвої поезії схожий на дзеркальний лабіринт, у якому кожна грань або знімає покрови неістинного, або, навпаки, може затемнювати суть. Тому такими важливими для нього виявляються концепти двійництва, відзеркалення, відображення, тіні. Що характерно, концепт двійника може бути представлений у протилежних аксіологічних площинах: негативній (як брехлива маска, оманливий вертеп) і позитивній (як двійник-душа, квінтесенція смислу, серцевина істинного).

Маска, ілюзія, видимість

Маска є брехливим двійником. Її поява – це незбіг видимого й істинного, незмога наздогнати себе справжнього: вельми характерним є те, що, коли поет пише про наближення до себе як про пошук суті, він виокремлює динамічний аспект, наголошуючи на часовому вимірі, який є для

нього важливим. Розходження зі своїм істинним Я в цьому сенсі – не констатація сталого стану речей, а процес пошуку (віднайдення), що може (або не може) мати успішного завершення. Найбільш очевидним чином концепт маски (як брехливої видимості) втілюється в поемі «Вертеп», яка, з огляду на переважання в ній риторичної спрямованості, хоч і не є вершинним здобутком Чубаєвої лірики, а проте дозволяє виявити деякі важливі тенденції. Одразу впадає в око суголосність викладених у «Вертепі» ідей деяким положенням філософії Жана Бодріяра: це насамперед концепт споживання (у Чубая – «переживання»), специфічне ставлення до часу в «суспільстві споживання», що поширюється і на культурні цінності, та концепт симулякру (в Чубая – «ерзац»).

Ж. Бодріяр стверджує, що в постіндустріальному суспільстві культурні цінності теж стають об'єктом споживання, оскільки культура як «спадкоємність праць, думок, традицій» і «безперервна практика теоретичного і критичного розмислу» в суспільстві споживання перетворюється на дайджест (певний набір відомостей зі сфери культури), зумовлений власне способом функціонування культури як «культурної актуальності», що передбачає поінформованість споживача [2, с. 134–135]. У Чубаєвій поемі «Вертеп» споживання є основною характеристикою сучасної цивілізації, переданою метафорою «жування»: «Планету цю зовуть отут / Земля. І населя її силенна сила ходячих шлунків – / п'ющих і жующих. Які лише жують, лише ковтають. / Лише ковтають і жують – і більш нічого. Ковтають / пудинги, котлети, ноти, вірші, ковтають істини, / ковтають цілі нації, і одні одного їдять, й самі себе...» [9, с. 83] (вельми характерно, що Бодріяр теж говорить про «кулінарну» субстанцію медійного образу [2, с. 161]).

Впадає в око суголосність термінології – «ерзац» у Чубая і «симулякр» у Бодріяра. Французький філософ мовить про «ліквідацію всіх референцій», «заміну реального знаками реального», «операцію з попередження будь-якого реального процесу за допомогою його оперативної копії» [1, с. 7]. У Чубаєвому вірші «Моя задихана коридо...» теж ідеться про підміну реальності симулякрами: «...минуле вб'єм ерзацом слави, / якщо там слави не було! / Замість часу – ерзацгодину, / замість людей – ерзацлюдину, / а всім крикливим на догоду / ми подамо ерзацсвободу!» [9, с. 67]. Чубай дуже точно окреслює всі рівні радянської маніпулятивної стратегії, що включають маніпуляцію минулим (міфологізація історії) та індивідуальним часом (який постає відчуженим від

людини, власністю держави – через ретельно продуману фрагментацію, розчленування часу на трудодні, суботники тощо), а також деформацію власне людського як самоцінного (концепт людини-гвинтика, представленої в її функціональному аспекті, й «нової радянської людини», відчуженої від власних національних коренів і родової пам'яті) й мови як такої, що співвідноситься з реальністю (адже домінантною рисою пропагандистської мови є саме відсутність референта, конструювання гіперреальності, якщо скористатися термінологією Бодріяра). Не менш важливим є усвідомлення псевдорелігійності владного дискурсу («кремлівські божки»).

Особливо значущим для Чубая є часовий вимір, оскільки дозволяє передати динамічний аспект важливих для нього ідей та концептів. Рух у Чубая стає імітацією життя: «...Чи на землі таких, що не втікають / нема давно, / І втеча – то життя? / Невже вся суть в безладній біганині, / Невже вона усьому голова?» [9, с. 78], оскільки зводиться до заповнення свого індивідуального часу різними видами діяльності (магічна за своєю суттю практика, що через рух має утвердити життя на протигагу смерті – пор. обрядові бійки і змагання в силі і вправності, еротичні ігри, оргії і бенкет як складові поховального ритуалу [4, с. 213]). У Бодріяра маємо цікаву концепцію «споживання» часу, що визначається розмежуванням «робочого» й «вільного» часу і ґрунтується на заповненні дозвілля суспільно регламентованими практиками «нероблення» [2, с. 193–203]. Ключовим тут виявляється саме відчуженість часу на користь суспільства чи держави, неможливість зробити його зв'язаним із власними життєвими ритмами (див. [2, с. 195]). Час стає інструментом маніпулювання людиною, а не виявом динаміки її самоздійснення (безладний і безцільний рух замінює цілеспрямоване проживання кожної хвилини свого життя). Оця залежність від руху (а власне від окреслення свого перебування в актуальному часі) є для Чубая символом тотальної несвободи. Про залежність від актуального часу як про важливу для постіндустріального суспільства включеність у процес споживання постійно пересотворюваних комбінацій значення говорить і Бодріяр. Збіги унікальні, тим паче якщо враховувати хронологічний зріз, адже й український поет, і французький філософ почали писати приблизно в один і той самий час (70-ті роки ХХ ст.).

Найбільш проблематичним моментом у цих зіставленнях виявляється той факт, що Бодріяр і Чубай писали про принципово різні типи суспільств – постіндустріальне суспільство споживання і суспільство в умовах радянського

тоталітарного режиму відповідно. Точкою уможливлення збігу є, на наш погляд, концепція функціональної людини, однаково важлива і для поета, і для філософа: це людина, якою маніпулюють, чий образ реальності спотворюють, яку примушують до певної стратегії поведінки. Що цікаво, і в тоталітарному радянському, й у дегуманізованому постіндустріальному суспільстві виняткова роль належить медіа, що формують певну суспільну конвенцію, а отже, моделюють поведінку індивіда. Вельми характерно, що можливість індивідуального вибору тут зведено до мінімуму, а людина виявляється лише об'єктом впливу суспільних сил або державних механізмів.

Слід, ім'я, відлуння

Художня реальність, явлена в непрямолінійній, нериторичній поезії Чубая, постає значно складнішою і глибшою, звільняючись від одномірності потрактування двійника-маски як ерзацу істинного. Так, у вірші «Новорічне» [9, с. 52] поет зумисне розмиває межі висловленого, міняючи місцями частини симетричної конструкції й посилюючи непевність відповідною лексикою («начебто», «чи то пак»). Як наслідок, читач дістає не відповідь, а запитання: коли ж усе-таки починається маскарад – тоді, як одягнено «маски людських облич», чи тоді, коли «можна хоча б часинку побути / собою»? Поділ на видиме й невидиме, явне і приховане втрачає сенс без чітко окреслених координат світу, який у Чубая є принципово непізнаваним. Має сенс лише наближення, співіснування, пошук обхідних шляхів. Тут лірику Чубая можна порівняти з лірикою В. Голобородька й М. Воробйова, для яких надзвичайно цінною є позиція спостерігача, а не дієвця, й відмова від пізнання (називання) речі означає відмову від оволодіння нею (варто згадати концепцію Е. Саїда про знання як про інструмент влади, що уможливує привласнення). Вельми показовим у цьому сенсі є вірш «Коли до губ твоїх лишається півподиху...» [9, с. 40], адже ліричний суб'єкт воліє відмовитися від остаточності й визначеності на користь незавершеності, відчуваючи себе частиною світу нюансів і півтонів. Чубая цікавить мить на порозі вибору, ще-не-втіленість наміру в дію: «Неступленим півкроку залишається, / півподиху у горлі застрягає». Видиме (реалізована дія) програє поруч із невидимим, невисловленим, нездійсненим.

Спроба зафіксувати світ у слові стає балансуванням між іменем і метафорою: кожне здобуте ім'я може виявитися черговою

сходиною-метафорою, а кожна метафора може найточніше відбивати суть. Також свідому відмову від називання можна трактувати як небажання міряти Іншого власною системою значень. Григорій Чубай, як і поети Київської школи та вісімдесятники, орієнтується саме на слово усне, пов'язане з комунікативною пам'яттю й особистим досвідом, а не письмове, що асоціюється з мовою насилля і влади. Поема «Марія» – найяскравіший приклад міфології імені; наближення через метафору, а не позначення через ім'я, є сенсом ритуального запитування: «– о хто ти о хто / що вже маєш похмурого мужа? / о хто ти о хто / що вже маєш багато дітей?» [9, с. 168]. Ім'я, прописане в назві поеми, так і залишається неназваним у самому тексті: «бо для найтоншого світла як не шукай / не віднайдеши ім'я» [9, с. 168]. Кожна наступна спроба спростовує пряме називання, залишаючись окресленням, наближенням до сокровенного імені крізь міфологічні мікросюжети – «екстазного» танцю на вологій піску, жінки з рибою, восьмилітньої жони семилітнього мужа, кохання на цвинтарі, тих, хто випускає на квіти псів, передчуття спасителя. Поетичний сюжет тримається не на послідовній зв'язаності подій, а на ключових образах і мотивах осені, води, квітки, цвинтаря, танцю, що закорінені як у християнську символіку, так і у власну міфологію поета. Власне, отим наскрізним сюжетом і виявляється пошук імені, що так і не буде назване; чітке окреслення у слові виявляється несуттєвим поруч із цінністю самого пошуку, а глибина і складність досвіду не може бути передана засобами дискурсивної мови: «бо ж насправді немає осені / є лиш вітер що забирає тіло та очі / залишає для вас найсутніше / те / чим були ви насправді» [9, с. 172]. Недовіра до слова виявляється й у тому, що слово теж може бути ілюзорним відображенням, міражем, фантомом, який приховує порожнечу: «тикаємо пальцями в новоявлених / з їх імен вибудовуємо собі ковчег / аби врятуватися з потопа невідомості» [9, с. 127]. Ім'я більше не відображає суть, а є ілюзією впорядкованості світу, засобом сховатися від порожнечі за дзеркальним фантомом реальності. Сакральний акт персоналізації перетворюється на власну пародію («і тому триває / називання собак собаками» [9, с. 127]), оскільки стає спробою не наблизитися до джерел суцього, а відгородитися від нього. Тому, коли мовиться про сакральне, відсутність імені для Чубая є концептуальною: «хтось безіменний має прийти і знищити / нас усіх до одного» [9, с. 127]. Слід сказати, що трикратне «Христос воскрес!» у «Відшукуванні причетного» є не актом називання, а ритуальною формулою, що повертає сприйняття первісного

(дим ілюзій «нарочитого існування» розвіюється, залишаючи по собі чистий вогонь причетності).

Саме тому таким важливим у Чубаєвій ліриці є концепт відлуння, відзвуку (варто пригадати бодай метафору «постаті голосу») як люфту між сказаним і несказаним, словом і мовчанням. Відлуння – те, що залишається, коли спадає піна слів; це не ім'я, а знак наявності сенсу. Відлуння слова сполучає з іншою – неілюзорною – реальністю: постать голосу, що «до вікна підійшла і до дерева / мовила / доброго ранку зелена пташко» [9, с. 34], нетотожна голосу так само, як сакральне мовлення нетотожне дискурсивному. Постать поетового голосу, що промовляє до нього, відбиває колізію власного / невласного, мовленого / почутого слова: почуті по той бік слова стають відлунням власного голосу. Таким чином Чубай долучається до проблематики, що окреслює генезу поетичного слова: ким же є поет – транслятором чи творцем, скриптором чи автором? Так у його ліриці вимальовується концепція «свого невласного» слова, що не належить поетові, а дане йому («відлуння дзеркала / нічого не знає про дзеркало / нічого не знає про себе» [9, с. 68]), стаючи даром або прокляттям («воно має дві стежки / білу і чорну / воно завжди білою ходить <...> бо чорною стежкою / ходити / страшно» [9, с. 68]). Наближення до сенсу завжди відбувається в обхід дискурсивного мовлення; власне, інакомовлення, метафора стають єдиним шляхом наблизитися до суті, тоді як пряме називання імені є спорудженням дзеркальної стіни, що відділяє від джерела смислів, помножує ілюзії.

Світ на порозі творення значно цікавіший для поета, ніж зафіксований у чітких зорових, слухових, тактильних обрисах. Аби пояснити цю важливу світоглядну особливість, а також пов'язані з нею концепти сліду, відлуння, відсутності, варто знову звернутися до концепції неоплатонізму, що трактує однозначний у своїх чітких обрисах матеріальний світ як наслідок послідовних хвилеподібних еманцій Єдиного. Відповідно, слід завжди вказує не на себе, а на щось інше і до чогось провадить – до істини, Бога, справжнього Буття, тоді як «видиме» є самодостатнім, замкненим на собі, таким, що, нічого не приховуючи, мовить лише у формах явленого. Інакше кажучи, слід є означником, а «видиме» можна трактувати як збіг означника й означеного (саме тому «все видиме мертве» [9, с. 129]). Відсутність для Чубая є концептуальною: це наелектризованість смыслом, обіцянка здійснення, можливість вибору, глибина і перспектива, але також і ознака трагічної розполовиненості суцього між життям і смертю. Колізія істинності /

видимості найвиразніше явлена через концепт відображення, як-от у вірші «Можна» [9, с. 129]. Відображення, видимість – це маска, що приховує суть («можна ще певен час видимістю себе / од смерті рятувати так мертве / сонце дивиться у зелену воду / і слухає шелест її як свій»), але також і знак, що вказує на істинне, неминуче («вогонь прийде до диму як додому / попіл до землі прийде як додому / і смерть до тебе як додому прийде»). Цю парадоксальність передано чергуванням строфи («можна») й антистрофи («але»); проте й сама парадоксальність висловлювання є позірною, оскільки в кінцевому підсумку й маска, і слід виявляються лише видимостями. Різниця в тім, що маска приховує порожнечу, дорогу, яка нікуди не веде, а слід є передчуттям сенсу. Вельми важливим для Чубая виявляється й образ свічада, до того ж помноженого: «то що ж / робити тоді як стане явною / оманливість всіх свічад»; дзеркальна галерея, чи, власне, лабіринт, виявляється зліпком, моделлю «видимого світу». Дзеркало стає ідеальною метафорою світобудови, оскільки відображення одночасно й приховує істинне, і натякає на його існування, сховане за видимістю.

Віддзеркалення, помноження, двійництво

Подвоєння, помноження органічно пов'язане з метафорою дзеркала, дзеркального лабіринту, й навіть якщо ця метафора не явлена в тексті прямо, до неї відсилають ключові мотиви й образи. Чубаєве запитування є глибоко трагічним: а що, як слід нікуди не веде, а відображення у свічаді виявиться відбитком такого самого відображення у свічаді навпроти, й так до безкінечності? Таку екзистенційну безвихідь окреслено у вірші «Можна»: жодна з п'ятнадцяти жінок не відгукнеться на «мамо!», бо серед них нема справжньої, лише видимості й відображення відображень. Невипадково, що саме біологічно-родинне, материнське-матричне (як таке, що не потребує означника) є знаком пошуку підставових, фундаментальних для людини речей, які є сутнісними, а не позірними. Характерно, що концепт подвоєння-помноження як розсіювання, зникнення сакрального з'являється також у поезії В. Кордуна («Поліське Різдво») й І. Римарука («Різдво»).

Помноження скасовує саму можливість віднайдення справжнього джерела відображень; неповний збіг відбитка й оригіналу породжує правдоподібність «підкреслено існуючої» ілюзії, як-от у надзвичайно складній поліфонічній поемі «Відшукування причетного». Міфологічна символіка дзеркала як порога між життям і смертю, воріт

у потойбіччя (див. [7, с. 321–324]) нашаровується на авторську Чубаєву концепцію відлуння-віддзеркалення-двійництва: «довго боявся / поглянути на своє віддзеркалення в ноті РЕ / а коли поглянув то не уздрів нікого там» [9, с. 92]. Це погляд з тамтого боку: душа, що позбулася тіла-тіні, вже не має відображень-відлунь, бо назавше покинула дзеркальний лабіринт видимого світу, і щойно тепер має змогу споглядати власну, неспотворену й недеформовану, сутність.

У Чубаєвому розрізненні душі і двійника виразно прозирає глибинна архаїчність міфу, що трактує подібність посеїбічного й потойбічного світу як дзеркальну симетрію (див. [5, с. 204–205]). У «Відшукуванні причетного» світ і його задзеркалля розділені чорним яблуком. Цей образ як частина цілісної поетичної системи поєднує в собі міфологічну символіку дзеркала, що розділяє посеїбіччя й потойбіччя, й біблійну символіку плоду пізнання (в цьому разі – пізнання досвіду смерті); крім того, чорне яблуко пов'язане з восьмипелюстковою квіткою, що привиджується самогубцеві. Ритуалізований процес обміну звинуваченнями й оправданнями між душею самогубця та її двійником відсилає до архаїчної практики обрядового діалогу як ритуально визначеного способу контакту між світами (див. [3]). Важливим є те, що перший (а отже, ритуально значущий) обмін звинуваченням і оправданнями між душею і двійником потім копіюється, дублюється, а отже, втрачає сенс. Вельми характерно, що в архаїчній магичній практиці подвоєння скасовувало чинність попередньої дії, натомість повторення непарну кількість разів її підсилювало [7, с. 22].

Дублювання ритуально значущої дії спричиняє обвал лавини відображень – двійник душі подвоюється, потроюється й нарешті розпадається на тисячу двійників дзеркального лабіринту. Ніж, свічка й макове зернятко, що за них прагне заховатися душа самогубця, пов'язані відповідно зі смертю, похованням та поминками. Жаж і трагізм Чубаєвої візії полягає в тому, що єдиним реальним досвідом в ілюзорному світі відображень виявляється екзистенційна достеменність смерті: «і учиняє самогубство / там / <...> де сьогодні є всіма на світі / днями знаменними і звичайними» [9, с. 96].

Лабіринт відображень є пасткою, де губиться справжнє: «Ти не маєш довкола / свічадонька жодного / де б не мала себе / чужої» [9, с. 152], бо кожне наступне відображення є ще більшою його деформацією. Складається враження, що самоспоглядання, яке в Чубая дорівнює самопізнанню, не має нічого спільного із зоровим

осягненням світу і себе в ньому, а означає усвідомлення себе як невидимої душі або зустріч душі зі своїм джерелом.

Час, пам'ять, відсутність

Саме тому такими важливими в Чубаєвій поезії виявляються темпоральні характеристики світу і власне образи часу. Найвиразніше вони окреслюються тоді, коли час втрачає лінійну послідовність, завихрюється, зміщується, петляє. Втрачається зв'язок між минулим, теперішнім і майбутнім; найчастіше це виявляється як випадання з часоплину «сьогодні», теперішньої миті, що лиш відзеркалює минуле й майбутнє, а сама є означником, який ні до чого не відсилає. Подєколи, навпаки, «сьогодні» є точкою, яка поглинає минуле і майбутнє, в якій час розширюється, являє себе в найбільш концентрованій формі. Мотиви гонитви і втечі теж важливі не самі по собі, а в їхньому зв'язку з часом – як спроба втекти від нього або його наздогнати, повернувшись до тієї точки відліку, де час ще не був розщеплений (подвоєний, ілюзорний). «Розминутися» для Чубая означає не віднайти себе справжнього, а отже, тієї точки, в якій світ почав подвоюватися, множитися, ставати ілюзією. Важливий для поета концепт відсутності теж визначається темпорально, оскільки пов'язаний із переходом від минулого до теперішнього (як розмивання обрисів, поступове зникнення, западання в тінь).

Випадання з часоплину теперішньої миті тожне екзистенційній порожнечі: «Є вчора і завтра на моїм лиці, / І тільки нема сьогодні... / І ходять навколо стола стільці / такі самотні-самотні» [9, с. 49]. Оживання речей, типовий для Чубая мотив, тут поєднується з мотивом спустілого простору людського житла, вельми характерного для творчості поетів Київської школи; та якщо той же М. Воробйов мислив знелюднення простору як заповнення його тілом природи (пташині гнізда, власне птаство, рослинність), то Чубай трактує його як витіснення людей речами. «Сьогодні» тут стає темпоральним аналогом дзеркального лабіринту, в якому множаться ілюзії і губиться справжнє (минуле й майбутнє постають не як безпосередня даність, а як відображення в спогаді чи тлумаченні). Петляння, колапс часу постають у Чубая метафорами смерті: «післязавтра у себе оці він знову / побачив вчорашню сльозу і зрозумів / що вже ніколи не зможе її / виплакати / і зрозумів / що це вже / кінець» [9, с. 92]. Майбутнє, вловлене гравітацією моменту, що мав місце в минулому, не може настати; воно виявляється дзеркальним відображенням цього минулого.

Циклічність часу стає пасткою, галереєю відображень однієї повторюваної миті, а часоплин стає не більше, ніж ілюзією.

Часові і просторові конструкції, що їх вибудовує Чубай у своїй ліриці, є взаємопов'язаними і надзвичайно складними. Образ тривання часу не тільки уподібнюється до характерних для Чубаєвої лірики дзеркальних галерей, а й має стосунок до осмислення проблеми пам'яті: «здивляємося в криницю яка наших / вчорашніх облич не пам'ятає тільки / сьогоднішні» [9, с. 116]. Існування спогадів неможливе, бо минулого не існує, час завис у вічному теперішньому моменті, закілюючись у безперервному відтворенні фантомної дійсності (й у цьому випадку Бодря-рив термін «симулякр» видається дуже доречним): «власні очі роти і вуха забачимо у воді / намислимо собі крадькома що могли б / минуться сьому дневі яко птиці / яко ліс яко дощ опівдні / але вже пізно» [9, с. 116]. «Минуться» – означає вийти з цієї пастки, дозволити часові тексти й відбутися спогадам, однак суб'єкт лірики постійно розминається зі спасенною миттю, не маючи змоги її наздогнати або до неї повернутися. Характерний для лірики Чубая мотив відображення тут передано як створену уявою ліричного суб'єкта ілюзію, яка є тонким екраном, що відділяє людину від порожнечі: «і навіть уявлення дня стає щохвилини / все важчим все немислимішим» [9, с. 116]. Клаустрофобні образи дзеркальної пастки, що набуває вигляду водної поверхні на дні криниці чи «коридору з дверима завбільшки з око» [9, с. 115], мають стосунок до Чубаєвої концепції реальності, що магічним чином подвоюється, вдивляючись у своє відображення. Питання, яке постійно тривожить його ліричного суб'єкта, полягає в тому, що ховається за цими відображеннями – неспотворена реальність суцього, божественна істина чи пуста.

Час у ліриці Чубая – це передусім невчасність; збій, порушення, деформація, подібні до тих, що відбуваються в просторі дзеркальних відображень. Найчастіше в його ліриці звучить дієслово «запізнитися», а ще частіше – «розминутися». Викликом для його ліричного суб'єкта є можливість не тільки прозирнути за колихку поверхню дзеркала, «нарочиту видимість», а й віднайти момент цілісності й повноти, достеменного збігу людини (речі) та її численних відображень. Адже «куди б не піти / означає розминутись / розминутись із тілом своїм» [9, с. 96], бо час тече і множить ілюзії, а оскільки існування людини є буттям у часі, неунікність множення відображень є очевидною. І лише смерть здатна зупинити «скороминущі зелені кола», стерти персональну галерею фантомів.

Для Чубая існувати в часі – значить «розминатися», натомість «лишитися» в безчасі смертної миті означає «бути причетним». Мотиви гонитви і втечі в ліриці Чубая пов'язані з даремними спробами подолати фантомність світу; прагнення наблизитись до джерела смислів або втекти від часу нагадують рух по колу, обтяжений болісними сумнівами: «а що як і справді раптом ніде / а що як і справді раптом нікого / а що як і справді раптом ніколи» [9, с. 97]. Віднайти сенс і мету в нескінченній мінливості форм і хаотичній несумірності руху – це значить побачити *збіг*, хай навіть найменший, що свідчить про неодмінну впорядкованість суцього: «Ота пора березнева мені наймиліша, / коли достоту схожими стають / і березовий гай, і сорока, / і засніжене поле у чорних прогалинах...» [9, с. 181]. Взаємна дзеркальність чорнобілих гаю, поля і сороки тут є не свідченням загрозливої ілюзорності видимого, а підтвердженням того, що все видиме має у своїй основі божественний взірєць, щось на кшталт платонівської ідеї, яка просвічує крізь тлін утіленої в різних формах матерії.

Відсутність – це той концепт, який уповні дозволяє розкрити природу часу, що виявляється при переході теперішнього в минуле. Відсутність чогось важливого в поточному моменті наповнює смыслом світ, що триває в часі, оскільки спонукає людину до пошуку. На відміну від подвоєння-помноження, відсутність – аксіологічно позитивний концепт, оскільки ліричний суб'єкт через пошук відсутнього наближається до джерела смислів, а не віддаляється від нього в лабіринт ілюзій. Відсутнє – незамінне, неповторне, таке, що не надається до дублювання-множення: «очі – звірята / карі звірята / кудись біжать за тобою шукати / та знову і знову / ні з чим вертають / чи то мокрі од зливи / чи то заплакані» [9, с. 62]. Міфологія води, що дає забуття (пригорщі, в які набирається дощ, як метафора роботи часу), поєднується з осмисленням природи пам'яті: на відміну від ілюзорного відображення, що дублює реальність, спогад є знаком відсутнього справжнього. Фантомність видимого світу в Чубая має візуальну природу, натомість слухові образи пов'язані з пошуком суті, а не з її затемненням, тому музика, як і спогад, теж може бути знаком відсутнього: «День відходить, кудись поквапившись. / Вечір. Тиша. Тебе нема. / І в рояля холодні клавіші / білі-білі, немов зима» [9, с. 46]. Музика для Чубая – образ того, що не може бути явлене в грубій матеріальній формі, мовлення про «невидиме»; не випадково людська музика корелює з небесною тишею («Білій тиші в лице зорію, / Кожен подих її ловлю» [9, с. 46]).

Пташка, дерево, вогонь

Явлене очам видиме є для Чубая аргіогі несправжнім («все видиме мертве»); справжня суть речі відкривається спостерігачеві тоді, коли вона є найменш схожою на себе. Коливання, розмивання твердої матеріальної форми корелює з вивільненням сенсу, проступанням крізь матерію справжньої суті буття. Пряма відповідність називання, як і чіткий силует видимого, не викликають у поета довіри. Тому такими значущими в поезії Чубая є вечір (ніч), що деформує обриси видимого, вивільняючи невидиме, й осінь, що змітає листя слів і фантомів, оголюючи те, «чим ми є насправді». У персональній міфології Чубая душі речей і людей найчастіше явлені в образах дерев, птахів і риб, і крізь його власну міфологію проступає архаїчна символіка дерева як образу світу, що має небесну, земну і підземну сфери, й риб і птахів, що населяють відповідно долішній і горішній поверхи світового дерева. Часто подибуваний у ліриці поета образ рухомого дерева (дерево чи трава як людина, пташка тощо) цілком вписується в його концепцію ілюзорності видимого; розхитування звичної одномірності видимого світу спричиняється до урухомлення статичного зорового образу, розпливчастості чітких обрисів й вивільнення таємниці суцього.

І тому суть дерева, його душа – це насправді «зелена пташка», що «всеньке літо» літає над хатою [9, с. 34], або лелека, що виростає на вербі й падає за обрій [9, с. 68]. «Приручення» крилатої душі дерева тотожне осягненню його суті: «сядь на підвіконня, / я пшона тобі винесу, / зелена пташко» [9, с. 34]. Одним із найдивовижніших поетичних образів Чубая є потоптана червона трава, що силкується злетіти птахом; у візуальному ілюзорному світі траву втопано в землю, тоді як у світі, що відкривається «десь далеко-далеко» поза очима, руками, вустами ночі, «раптом залопоче крилами червона трава / і довго літає / над нами» [9, с. 37]. І це не випадково, адже слухові образи викликають у поета значно більшу довіру, ніж візуальні, як знаки невидимого світу. Так само й «підводна» суть речей корелює з існуванням «підводної» реальності, до якої вряди-годи вдається досягнути поетові: «кі ти / зачудований / забувши навіть про те що треба дихати / слухаєш / як / чотириноге крісло оповідає шафі про те / що воно є родичем восьминога» [9, с. 43]. Дихання тут є ключовим образом, оскільки «забування дихати» є знаком переміщення ліричного суб'єкта до підводної реальності, де червоними рибами плавають душі речей. Цікаво, що споглядання себе, яке передбачає наявність будь-якої

дзеркальної поверхні (свічадо, око, вода тощо) – це роздвоєння, множення відображень у світі ілюзій, тоді як самоусвідомлення через тактильні відчуття (дихання) означає безпосередню причетність до невидимої реальності. Для віднайдення цієї реальності важливий інакший ракурс, спричинений руйнуванням звичного порядку речей; подеколи таким фактором стає наявність стороннього спостерігача, в чийому оці відбивається образ розщепленого світу: «І дивиться пташка / крізь вікно в акваріум хати, / і думає про нас як про рибу» [9, с. 56]. Погляд Іншого дає ті відповіді, що їх нездатне дати самоспоглядання.

Мотив множинної метаморфози якнайвиразніше відбиває незбіг видимого зі справжнім: у поезії «Плач Єремії» [9, с. 110] сльоза пророка, що стає сонцем, кульбабою, відлетілим птаством, падає над порожнею: «Тільки-но збудували місто і навіть ще / не встигли його заселити а вже пророк / Єремія плакав над ним як над давно / спорожнілим». Ілюзорність видимого накладається на нелінійність часу, що робить петлі й повертає свій плин навспак; достеменність теперішнього моменту (щойно збудоване місто) скасовується невідоротністю майбутнього. У стрімкому плинові часу єдиною неспростовною реальністю є мить, яка ще не настала; образ зруйнованого міста тяжіє над іще не заселеними вулицями. Завершує послідовність метаморфоз птаство, що відлетіло геть «і вже не поверталось ніколи»; воно стає останньою ілюзією, що відділяє видимість від реальності. Зоровою достеменністю образу (жовта кульбаба, що сивіє й відпускає за вітром птаство насіння) підкріплено символічний вимір цього перетворення як розсіювання світла (втрата містом Божого благословення) і подвоєння-множення ілюзорності видимого (цілісність кульбаби розпадається на множинність насінин).

Як суттю дерева є пташка, так і суттю людини є дерево із «гніздом душі». Міфологічна матриця «іносвітнього» простору як серії концентричних звужуваних кіл («підпросторів») із сакральною річчю в центрі (її найчастіше подибуємо в казці чи замовлянні) [8, с. 255–256] є для поета образом, здатним передати певні аспекти співіснування видимого й невидимого, ілюзорного і справжнього світу. Гніздо душі, «яке ніколи не може бути порожнім» [9, с. 124], заселяють не «пташата болу», а горобці; витіснення справжнього ілюзорним у самій серцевині суцього, хоч і проектується на конкретну історично-соціальну ситуацію пізнорадянського часу, має глибші корені, бо стосується глобальних світоглядних зрушень (можна порівняти цей образ із Герасим'юковими вирубанними пралісами і зафарбованим серцем

Спасителя, що лише опосередковано можуть бути сприйняті як знаки часу агонізуючої радянської імперії). Попри моторошні картини розростання подібних до ракової пухлини фантомних видив, Чубаєву поезію характеризує якась підшкірна впевненість у впорядкованості й доцільності світобудови: невидиме й неназване не зникає, а лише тимчасово потісняється розростом матерією ілюзії. Навіть у спорожнілому тілі гніздо душі не буває порожнім, бо там живе пам'ять. І саме пам'ять утримує знання про існування обох світів – видимого-ілюзорного й невидимого-справжнього, не даючи розпастися на шматки образу світобудови.

Поема «Відшукування причетного» є унікальною для української лірики ХХ ст. спробою детально зафіксувати митарства душі в час смерті (що характерно, до цієї теми звертаються й Чубаєві сучасники – представники Київської школи В. Голобородько й М. Воробйов). Варто зазначити, що ці посмертні мандри є не умоглядною відстороненою фіксацією спільних для всіх подій і станів, а саме межовим екзистенційним досвідом конкретної людини. Цей унікальний досвід спирається на підґрунтя архаїчної міфології так само, як і християнського світогляду. Погляд з потойбіччя дозволяє виразно побачити фундаментальний незбіг видимості й суті, коли той, «що його самого вже немає ніде» [9, с. 102], шукає себе в хаті і пташці, що постали замість його тіла. У цих образах прозирає архаїчна символіка, адже й хата, і пташка у фольклорі – то видимі обриси невидимої по сей бік душі, спосіб говорити про смерть символічною мовою.

Поет говорить про існування душ самогубців в умовному міжсвітті, коли «сама лише підозра / в живому не дає їм піти з цього світу / і воскреснути не дає і примушує бути нарочито / існуючими ось тут / довкола тіла / довкола хати / довкола дерева / довкола пташки» [9, с. 103]. Що характерно, єдина мова в цьому хиткому міжсвітті, яка може бути почутою, – це мова ритуальних словесних формул: і «Христос воскрес!», і проклін є цілком рівноцінними як засіб комунікації між посейбічним і потойбічним світами. Та якщо навчений прикидатися «кораблем, / водою, / глиною, / райським яблуком / і синицею» [9, с. 99] проклін не може подолати фатальної розбіжності між видимим і явним, віднайти сліди справжнього в ілюзорному світі, то християнська формула розсіює дим ілюзорності, перетворюючи попіл за плечима в тих, хто сидить на траві, на вогонь.

Символіка вогню й попелу (диму) є важливою для поета, оскільки в зримих образах віднайдення вогню за слідами диму (у Чубая – повернення

диму до вогню) увиразнюється містерія пошуку відповіді на питання, чи справді є речі за «видимістю речей» і тіло за видимістю тіла. Мить збігу (якщо така існує, бо ліричний суб'єкт одночасно і вірить, і сумнівається в її існуванні – «ось зараз / зараз вони мають побачити за плечима / у себе / ВОГОНЬ» [9, с. 105]) є точкою перетину багатьох речей: це й віднайдення (підтвердження) істини про наявність у самій тканині світобудови замислу і мети, й перехід зі світу видимого до світу явного, й можливість прозирати справжнє поза ілюзорністю відображень. Характерно, що настання моменту істини руйнує візуальне сприйняття світу, адже здатність бачити для Чубая – це передусім можливість бачити ілюзії; «бачення» вогню «в себе за плечима» не має нічого спільного із зоровою фіксацією, оскільки стосується досягнення природи видимого і невидимого.

Григорій Чубай – поет, що залишив по собі складну, концептуальну, надзвичайно глибоку лірику. Специфічний образ світобудови й спосіб світоосмислення прозирають навіть у тих зразках його поезії, які, здавалося б, не містять чітко окреслених філософських розмислів (наприклад, в інтимній або соціально заангажованій ліриці). Світоглядно його поезія спирається на філософське підґрунтя неоплатонізму й закорінена в християнське світорозуміння. Осмислення світу як взаємодії видимого (ілюзорного) й невидимого (справжнього)

ускладнюється усвідомленням розбіжності між «нарочито існуючою» матерією і важкоосязною суттю. Саме тому таким важливим у його поезії є концепт двійництва-віддзеркалення, що дозволяє пояснити здатність уже відображеного до самокопіювання в дзеркальному лабіринті видимого світу. Нав'язливе повторення образів свічада, ока, води (будь-якої дзеркальної поверхні з можливістю множення відбитків) свідчить про глибоку недовіру поета до візуального образу як до несправжнього. Здатність вхопити, досягнути суть існуючого є здатністю до деформації непорушності видимих обрисів; справжнє є безсумнівно інакшим, ніж здається. У складній символічній системі поета наявні концепти ілюзії (маски, відображення), що заступає справжнє (подвоюючи його), й сліду (знаку, натяку), що вказує на відсутнє справжнє, спонукаючи до його пошуків. Видима матерія є наслідком еманаций Єдиного, тому не може містити сенсу в собі, а тільки поза собою. Справжня суть речі (людини) аргіогі не вичерпується нею, не збігається з її видимими обрисами, а тому душею речі (людини) завжди є інакше: душею речі – риба, душею дерева – пташка, душею людини – дерево або гніздо на дереві. Оця сокровенна всепов'язаність сущого переконує читача Чубаєвої поезії в тому, що світ має божественну архітектуру, а отже, жоден порух не може бути даремним, а жоден пошук не приречений на поразку.

Список літератури

1. Бодрійяр Ж. Симулякр і симуляція / Жан Бодрійяр ; пер. з фр. В. Ховхуна. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.
2. Бодрійяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрійяр ; пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. – М. : Республика : Культурная революция, 2006. – 269 с.
3. Борисюк І. В. Ритуальний діалог у структурі магічного тексту / І. В. Борисюк // Традиція і культура. Феномен діалогу: традиція і сучасність : матеріали ІХ Міжн. наук. конф. 19–20 листопада 2010 р. – Ч. 2. – К. : [б. в.], 2010. – С. 25–27.
4. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології / Хведір Вовк. – К. : Мистецтво, 1995. – 336 с.
5. Малиновский Б. Магия, наука и религия / Бронислав Малиновский ; пер. с англ. – М. : Рефл-бук, 1998. – 304 с.
6. Москалеш К. Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалеш // Чубай Г. П'ятикнижжя / Грицько Чубай. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2013. – С. 5–27.
7. Славянские древности. Этнологический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – Т. 2. – М. : Международные отношения, 1999. – 704 с.
8. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст. Семантика и структура : сб. статей / отв. ред. Т. В. Цивьян. – М. : Наука, 1983. – С. 227–285.
9. Чубай Г. П'ятикнижжя / Грицько Чубай. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2013. – 256 с.

I. Borysiuk

THE CONCEPT OF DOUBLING (REFLECTION) IN THE POETRY BY HRYHORIY CHUBAY

In the article, the concept of doubling (reflection), which is connected with the feature of visible substance to copy itself, is analyzed. The world in Chubay's poetry is a result of interaction between visible (illusory) and invisible and, what is more, the result of divergence between "expressly existing" substance and elusive sense. In the symbolic system of Chubay's poetry the concept of an illusion (mask, reflection) obscuring the sense by doubling it and the concept of a sign indicating the missing sense are differentiated.

Keywords: Hryhoriiy Chubay, doubling, reflection, sign, mask.

Матеріал надійшов 09.11.2015