

№ 7–8 (945–946), липень–серпень 2023

ДЗВІН

література та мистецтво



Наша доба

174



Ольга Чапля
ВИПРОБУВАННЯ
ВІЙНОЮ

Мистецька палітра

Олексій ВЕРТІЙ
БАНДУРИСТ ВІКТОР МІШАЛОВ



191

Вокальний парнас України

204



Роман Береза
ЗАКРЖЕВСЬКИЙ
(ЗАКРЕВСЬКИЙ) ЮЛІАН

Постаті

Оксана Захарчук
ЕНЦИКЛОПЕДИЧНИЙ ГЕНІЙ



210

Прожите й пережите

214



Янош Шляхта
НЕЗАБУТНІЙ ДЕНЬ
МОГО ЖИТТЯ

Життя і слово

**Мар'яна Лановик,
Зоряна Лановик**
«МИ ОДИН В ОДНОМУ
ШУКАЛИ САМИХ СЕБЕ»



221

Юрій Ковалів
«НЕ Я ПИШУ,
ЦЕ МНОЮ ПИШЕ БОГ»



246

Андрій Содомора
МОВОЗНАВЧІ ЕСЕЇ



255



Мар'яна Лановик | Зоряна Лановик

«МИ ОДИН В ОДНОМУ ШУКАЛИ САМИХ СЕБЕ»:

*поетичне слово Ігоря Калинця
в українсько-вірменських взаємовіддзеркаленнях*

Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик – доктори філологічних наук, професори Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка.

Народилися і навчалися в Тернополі. У 1994 р. закінчили філологічний факультет Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка за спеціальністю «українська мова і література, англійська мова», у 1997 р. – аспірантуру при цьому ж університеті. У 1997 р. в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України захистили кандидатські дисертації, а у 2007 р. – докторські дисертації з літературознавства.

Працюють у Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка. Автори базового підручника «Українська усна народна творчість» (Київ: «Знання»), який неодноразово перевидавався. Автори і співавтори наукових монографій, навчальних посібників «Українська еміграція: від минувшини до сьогодення», «Історія української еміграції», «Внесок української еміграції в розвиток національної та світової культури» та ін.

Основною концепцією феномена «Сам як Інший» постає не тільки ідея емпатії, а й проблема переживання чужого досвіду (страждань, духовних станів) як свого власного. На онтологічну сутність і екзистенційну вагомість ідеї «розпізнавання себе в Іншому та Іншого в собі» вказували зокрема М. Гайдеггер*, Г.-Г. Гадамер**, П. Рікер***, наголо-

шуючи, що буття у такому взаємовіддзеркаленні набуває справжнього сенсу. Взаємопізнання і взаємопроникнення може відбуватися на різних рівнях: окремих особистостей, що належать до однієї епохи чи несинхронних часових пластів, до однієї національності чи віддалених поколінь; національних, релігійних, ідеологічних спільнот, культур; філософських чи мистецьких феноменів. Найвищим оприявленням стає трансцендентальний зв'язок усього сущого, на чому наголошували мислителі минулих епох.

Коли ми говоримо про мережу взаємовіддзеркалень душі кожної окремої особис-

* Гайдеггер М. Дорогою до мови / Пер. з нім. Львів: Літопис. 2007. 232 с.

** Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Пер. з нім. Київ: Юніверс. 2001. 288 с.

*** Рікер П. Сам як Інший / Пер. із фр. Вид. 2. Київ: Дух і літера. 2002. 458 с.

тості, кожного буттєвого феномена, то в цьому просвічується думка Ляйбніца про споконвічні зв'язки між монадами, згідно з якою у кожній монаді присутні проекції інших світів. Не завжди ці проекції є очевидними, однак при їх актуалізації висвітлюються нові сенси, важливі для розуміння суцього. На сьогодні залишається загадкою, як вибудовуються ці зв'язки, зокрема й у світі людської творчості чи національної культури. Ми можемо лише спостерігати ці нерозгадані прояви як певні знаки, намагаючись виявити в них прихований зміст, важливий для розуміння процесів життя і мистецтва, або ж життя-як-мистецтва.

Про збірку переспівів Ігоря Калинця з айренів Наапета Кучака наукові розвідки відсутні, попри те, що про творчість знаного українського шістдесятника написано чимало. Насправді ж цей феномен заслуговує неабиякої уваги. Розгляд фактів та контекстів, дотичних до цього художнього явища, відкриває низку нових можливостей і щодо розуміння художньо-поетичного світу самого Ігоря Калинця, і щодо розуміння розвитку української культури в її багатогранних перетинах і перегуках.

Завдяки щасливій можливості можемо дізнатися окремі деталі появи на світ цієї переспіваної поезії в українському варіанті від самого ж автора. Як згадує Ігор Калинець, писав цю збірку він у концтаборах Пермської області, будучи політв'язнем радянської системи. Серед ув'язнених табору суворого режиму були вірмени, в яких дивним чином опинилася двомовна (вірменською та російською) книга Наапета Кучака, видана в Єревані у 1976 році. Такі видання в тому середовищі, звісно ж, були рідкістю. Стосунки між вірменами та українцями у таборі були доброзичливими, тому ця книга потрапила до рук на той час уже визнаного львівського автора.

Мотивів, що спонукали його взятися за переклади айренів, було кілька. *По-перше*, дві дещо віддалені культури зближувала постать Сергія Параджанова, його проникливе прочитання таємних кодів української душі в екранізації «Тіней забутих предків». У пам'яті були події вересня 1965 р., коли

прем'єра фільму стала першою у повоєнній Україні відкритою акцією протесту проти окупаційної радянської (московської) влади зокрема проти арештів української інтелігенції та мистецької еліти.

По-друге, Ігоря Калинця зачарувала сама поезія Наапета Кучака – її вишуканість у поєднанні із простотою вислову та тонкою еротикою. Як говорить про це львівський автор, він задумався над тим, чому в українській поезії так мало еротики, і як можна було би це хоча б якимось чином виправити. Зрозуміло, що такого типу лірика зовсім не вписувалася у концепцію радянського соцреалізму з його ставленням до жінки як до «революційної товаришки», не толерувалася відповідними інституціями, які цензурували видання. Однак, як говорили колишні дисиденти, що пройшли крізь жахи концтаборів строгого режиму, вони в тих умовах були до певної міри більш вільними, ніж ті, що залишилися на умовній свободі (адже вся імперія бачилася як одна велика в'язниця).

По-третє, у загадній вірменській збірці поряд із перекладами російських авторів було вміщено підрядники оригінальних текстів Н. Кучака, які доповнювалися роз'ясненнями та примітками академіка Левона Мкртчяна. Це теж стало спонуюю взятися за роботу, тим більше, що в тій ситуації, яка склалася, Ігор Калинець мучився проблемою часу у таборі: для автора було болісно і те, що роки неволі минають без начебто видимих творчих здобутків (хоча намагався писати, коли міг), і те, що щоденна примусова робота здавалася неймовірно довгою. Працював він на той час токарем – поряд з іншими ув'язненими мав виконувати визначену норму з виготовлення окремих деталей для радянської зброї (імперія ніколи не втрачала апетиту до нових загарбань і поневолення нових територій). Робота була монотонною і психологічно виснажливою, за невиконання норми карали, тож Ігор Калинець знайшов для себе нову творчу втіху: щодня під час робочої зміни переспівувати один із айренів Н. Кучака. Тепер він згадує про те, що в нього були чорні від токарської роботи руки, тому аркуші паперу, на яких писалися чернетки, теж були чорними. Але

поетична праця, яку він виконував 101 день, приносила певне душевне заспокоєння.

Попри названі автором найочевидніші причини, можемо побачити ще низку внутрішніх, прихованих зв'язків, які простежуються і в самій ситуації появи переспівів, і в уже завершеному результаті. І справа тут не лише в тому, що багатостраждальні український та вірменський народи об'єднані дуже подібною долею постійних нападів, багатовікових війн, руйнування святинь, численних заборон, примусових переселень, а й певними внутрішніми екзистенційними перегуками життєвих доль митців.

Про те, що поетична праця І. Калинця не зводиться лише до відтворення авторського світу вірменського автора, свідчить той факт, що він обрав саме форму переспівів, наголошуючи на цьому у передмові: «Свою працю я не називаю «перекладом», а тільки «переспівом». І хоч я щільно йду за текстом Н. Кучака, великого вірменського поета XIV ст., я вільно повівся з формою айрена: відійшов від наскрізної рими, бо вона в українському вірші звучить трохи ненатурально. Ритмомелодика переспіву залежала від настрою, нав'язного підрядником, а не від музики оригіналу. Зберігаючи ті ж вісім рядків айрена, передаю їх двома катренами. Вільне поводження зі строфікою, не бажане при строгому перекладі, дає можливість дещо наблизити і поетику автора до українського читача: інколи переспів вилився у пісню, як можливо це у Кучака, а іноді звучить як сучасний вірш, що також не так уже й зле для теперішнього читача...» (НМ 336)*. Як бачимо із наведеного уривка, І. Калинець перекладав не лише вірші, а й настрої, психологічні стани, переживання. Увійти в душевну ситуацію, зрозуміти вірменського автора було його ключовим завданням.

* Тут і надалі усі посилання на поезії І. Калинця подаємо безпосередньо у тексті за виданнями: Калинець І. Пробуджена муза. Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. 1991. 462 с. (скорочено ПМ) та Калинець І. Невольнича муза. Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім.В.Симоненка. 1991. 452 с. (скорочено НМ). Після скорочення ПМ чи НМ вказуємо номер сторінки, звідки взято цитату.

Наапет Кучак був одним із перших вірменських ашугів. Ашуги вважаються спадкоємцями більш древніх «гусанів», відомих від X століття, які були народними співцями (подібними до українських кобзарів і лірників), що звеличували героїчне минуле народу, виконували фольклорні чи авторські твори, сповнені народної мудрості та моралі. У центрі їхньої творчості часто поставали любовні пісні, в яких вони передавали глибину людських почуттів. І. Калинець у своїх перспівах зберігає основну настанову ашугів на те, що їхня поезія, попри видиму простоту, має втілювати поетичну силу вислову, урочистість і серйозність, при якій не може бути жодної легковажності і фальші. Це поезія, написана суворою «мовою серця». Основними різновидами були айрени любовні, айрени скитання і айрени-роздуми.

Ашуги сприймалися як сакральні постаті: первісно слово «ашуг» в арабській мові мало значення «той, хто пристрасно любить, палає любов'ю до божества». Із таким значенням воно перейшло з арабської до тюркської, згодом – до кавказьких мов. Пізніше набуло сенсу «палкого співця». Від себе додамо, що метафорична ідея вогняної природи почуттів – «палати любов'ю до божества» – вказує також на ще більш давні історичні пласти, адже може бути свідченням елементів давньоіранського зороастризму – поклоніння світлу і вогню, що упродовж століть зберігалось на території древнього Хорасну, навіть після захоплення цих земель арабами і приходу туди ісламу. Звідти, очевидно, це слово й могло проникнути в арабську традицію. Вірменія завжди була причетна до тих історичних та мистецьких змін, які відбувалися у цьому культурному просторі. У час, коли жив Н. Кучак, ця втаємничена традиція проявила себе у формі суфізму як езотеричної гілки ісламу, що зберігала натяк на прадавню традицію поклоніння вогню, загадкового метафоричного мовлення, іносказання, спеціального коду для посвячених. Це водночас спричинило сплеск появи творів релігійно-світського характеру (Східний Ренесанс), які обов'язково містили кілька пластів їх можливих прочитань.

Три основні тематичні групи – айрени любовні, айрени скитання і айрени-роздуми – присутні у збірці. Свідомо чи й на підсвідомому рівні Ігор Калинець у своїх перспівах передає авторські коди.

«У САДУ БЛАЖЕНСТВ...»

Центральною темою збірки постає, звичайно ж, **тема кохання** до таємної жінки, що поєднана із образом саду. Це був той тип кохання-пристрасті, кохання-страждання, що прийшов у Європу зі Сходу, з древнього Ірану, через традицію куртуазної лірики, який так докладно окреслив Дені де Ружмон у своїй знаковій праці «Любов і західна культура». Така пристрасть – це страждання, що ранив серце, що змушує зневажати земні радощі.

Не називати імені предмета своїх страждань теж було властивим для мистецтва ашугів, як і в традиції містичного таємного кохання-поклоніння, де любовне зізнання має бути прихованим. В айренах Н. Кучака кохана постає неймовірною красунею, автор звертається до неї, веде з нею розмову, навіть і уявну, як це було прийнято за вимогами жанру:

*Звідкіля ти взялася така,
Що від всякого квіту красніша?
Мені в душу ввійшла, та не тішить
Мою душу жага племінка (НМ 337).*

В описах коханої є натяки на її зв'язок із садом: вона – схожа на троянду, омиа трояндовою водою (НМ 354), «із рожевої троянди – барви на обличчі» (НМ 338), її «вуста як дикі рожі» (НМ 350), від неї линує пахощі квітів та стиглих плодів, у неї – «лілеї рук» (НМ 341), її тіло – «розквітлолілейне» (НМ 349), вона – «з виноградної лози» (НМ 354). За східною традицією першість належить, безперечно, троянді – цариці Дамаску, перського саду, тому й образ цієї квітки є найбільш пошире-

ний і в східній поезії загалом, і в айренах зокрема.

При розгортанні образу квітів та стиглих плодів вибудовується мотив, де уся кохана є садом: у неї «мов сад розквітлі груди» (НМ 351); коханий мріє «зірвати яблуку» з її раю (НМ 352), її описи часто містять елементи пейзажів – моря, хвиль волосся, сонця:

*Ти – і стрункість тополіна,
ти – і яблуку рум'яне.
Пахощі від тебе линуть
дужче, як від рож духмяних (НМ 355).*

Сенсорні образи терпких пахощів, солодких ароматів часто доповнюються смаковими чи дотиковими відчуттями – обіймів, сп'яніння, вина:

*Я милоданку взяв за стан.
Тверезий, я сп'янів одразу:
Війнуло садом із-за пазах –
бо кіш дозрілих яблук там (НМ 347).*

Її кохання – зцілює, дає відпочинок втомленому і спраглому, навіть «пилінки в неї з ніг – на рану чудотворні» (НМ 359). Вона може стати «спасенною водою» (НМ 339), адже вона – живе джерело, криниця. Водні струмки і потоки були обов'язковими компонентами східного саду, який часто поставав оазою серед пустелі. Тому не дивно, що в східній містичній традиції вода вважається душею саду:

*Б'є життєдайне джерело
з твоїх грудей. О, той щасливий,
хто там припав: йому по жилах
безсмертя щедро потекло (НМ 358).*

Теми спасіння і безсмертя тут не випадкові, адже описаний сад дуже часто співвідноситься із небесним раєм. Це – і «небо обіймів» (НМ 342), і сорочка, яка розшита птахами і квітами раю (НМ 353). Закоханий почувається, «як на небі». Цю настроєвість підсилюють різні відтінки блакитного: сині очі, до яких не дорівнюється Мсирське море (НМ 355); світанок, який «полум'яну рожу несе у

* Ружмон Дені де. Любов і західна культура. Львів, Літопис. 2001. 302 с.

голубій руці» (НМ 348); блакитні шати милої, кохана «п'є з голубої чаші» (НМ 357).

В описах омріяної жінки автор вдається до східних прийомів гіперболізації: її образ порівнюється із містами-садами – Дамаском і Алеппо, її тонкі брови можуть «зруйнувати до тла прекрасний Шіраз» (НМ 355). У зв'язку з цією традицією не можна не згадати знаковий вислів, який фігурує у східній поетичній мові від Рудакі до Хафіза про те, що за родимку на обличчі коханої (чи просто за її красу) можна віддати Самарканд і Бухару в подарунок. Трапляються й такі характеристики, згідно з якими ця диво-жінка «скелю міццю переважить», «висока, мов хмара», «всьому світу недосяжна» (НМ 355). Її обранцем міг би стати тільки лицар із лицарів, в якого тятява – із вовчої шкіри. Такі перебільшення не випадкові, адже неодноразово наголошується, що велич і краса коханої пояснюються тим, що вона – досконалий витвір Бога. У восьмому айрені є навіть звертання до Всемогутнього, який «красуню сотворив». У дев'ятому айрені Господь відповідає і закликає шанувати, любити кохану, берегти, «як зіницю ока».

Дев'ятнадцятий айрен цікавий тим, що він може сприйматися як перегук із Біблійною «Піснею Пісень» царя Соломона, адже написаний від імені жіночого «Я»:

*Мій суджений, дай знак, хто ти?
Яви у сні своє обличчя.
Коли у сад мене покличеш
з моєї дівич-самоти?*

*Жадаю, прагну я тебе,
мов квітка крапельки вологи
у спечне літо – і до Бога
волає в небо голубе (НМ 341).*

Біблійна книга композиційно вибудована на законах наскрізного паралелізму – кохана як сад; коханий, що лицар із лицарів, – також як сад; закохані у своїх почуттях – мов захищені у саду: «Я – саронська троянда, я долинна лілея! Як лілея між тереном, так подруга моя поміж дівами!» (Пісня Пісень 2:1); «Мій коханий для мене – мов кипрове грона в енегедських садах-виноградах» (Пісня Пісень

1:14). «Став подібний до пальми твій стан, твої ж перса – до грон виноградних... а пахощі дихання твого – як яблука» (Пісня Пісень 7:8-9). У Біблійній книзі частим є образ спілих плодів, особливо яблук – їхнього запаху, солодкості тощо.

Л. Мкртчян – автор передмови до збірки айренів Н. Кучака, з якої І. Калинець робив власні переспіви, – наголошував на важливості образу яблук у всій вірменській традиції: у поезії, прозі, в епосі. У Вірменії був звичай дарувати яблуко на знак кохання, яблуко означало взаємне почуття, чистоту, незайманість. Тому у вірменській народній творчості яблуко було знаком кохання і символом серця, з яким не зрівняється ні роза, ні лілія^{*}. Хоча, звичайно ж, є також айрени, у яких присутні традиційні образи рози і лілії.

Вірменські айрени, як і окремі частини книги Царя Соломона, часто побудовані у формі діалогу між закоханими, кожен з яких описує іншого в образах саду: «Показались квітки на землі, пора соловейка настала, і голос горлиці в нашому краї лунає! Фіга випустила свої ранні плоди, і розцвілі виноградни пахощі видали. Уставай же, подруго моя, моя красна, й до мене ходи!» (Пісня Пісень 2:12-13). «Замкнений садок – то сестриця моя, наречена моя – замкнений садок, джерело запечатане... Лоно твоє – сад гранатових яблук з плодом досконалим, кипри із нардами, нард і шафран, пахуча тростина й кориця, з усіма деревами ладану, мира й алоє зо всіма найзапахнішими пахощами, ти джерело садкове, криниця живої води, та тієї, що плине з Ливану» (Пісня Пісень 4:12-15).

У Святому Письмі теж присутня традиція порівнювати кохану з величними містами: «Ти прекрасна, моя ти подруженько, мов та Тірца, ти хороша, як Єрусалим...» (Пісня Пісень 6:4). Двадцятий айрен Н. Кучака немовби продовжує цю Біблійну тему і є відповіддю-діалогом від чоловічого «Я»: «В твоїх обіймах мав я небо, / де неба ще мені шукати?» (НМ 342). Блакить як

* Мкртчян Л. Наапет Кучак. Сто и один айрен. Єреван. 1976. С.14.

колір неба часто присутня не лише у східній літературі, а й в архітектурі (блакитні куполи), усьому мистецтві. Не дивно, що цей колір у середньовічних трактатах названо Соломоновим.

Не слід залишати поза увагою той факт, що, попри потужну Християнську традицію, Вірменія як частина великих східних імперій значною мірою успадкувала й ідеї мусульманства та суфізму. При описах небесного саду це виявляється в тому, що рай передано не лише у блакитно-синіх тонах (це – тільки земний рай, перша сходинка блаженства). Найвищі небеса у східних віруваннях позначені зеленим кольором. Зеленими є не тільки вишні сади, а й прекрасні небесні гурії, які одягнені в зелене. У суфійських уявленнях цей колір також набуває значення найвищої чистоти, внутрішньої людини – Досконалої Людини. У п'ятдесят дев'ятому айрені передано картину райського щастя:

*Вся в зеленому красуня –
он яка кохана в мене!
Одягла квітчасту сукню,
навіть гудзики зелені.*

*Йдемо в сад – у смарагдових
берегах струмок студений.
Сад буяє – зверху й долом –
як на сукні – все зелене (НМ 351).*

Тому численні заклики зайти у сад, згадки про те, як поет «поцілував кохану, з коханою ввійшовши в сад» (НМ 337) – є вказівкою на досягнення небесного блаженства, Божого раю.

У такому тлумаченні переплітаються два сенси: вірші є мріями поета про щастя земного кохання, але, водночас, натякають на вищу духовну реальність. Загальновідомо, що у східних містичних вченнях і таємних практиках в образі незрівнянної коханої автори зашифровували «Божу мудрість», «Божу науку», в окремих випадках – віддзеркалення Божої краси у творінні, самого Бога. Звідси – неймовірні перебільшення і порівняння у змалюванні образу. Таких же сенсів набуває і Біблійна «Пісня пісень»: з одного боку, це – кохання царя

Соломона до юної Суламіт (на сході тема Зулейки теж набула небувалого поширення); з іншого – в описах неймовірного і непереборного почуття (згадаймо Біблійне – «бо сильне кохання як смерть» Пісня Пісень 8:6 – суголосна думка звучить і в окремих айренах) – передано прагнення людини до Бога, до пізнання його істин, схованих таємниць. Саме тому Книга Царя Соломона увійшла у канон Святого Письма як велика алегорія – Бог і Його невіста, що в Новому Заповіті знайшло численні перегадки у таких висловлюваннях, як «Покине тому чоловік батька й матір, і пристане до дружини своєї, і будуть обоє вони одним тілом. Ця таємниця велика, – а я говорю про Христа та про Церкву» (Ефесянам 5:31-32). Тема знаходить своє продовження у п'ятдесят восьмому айрені, де кохана зіставляється із білосіяним храмом із лампадами. Не дарма дослідники культури сходу, пов'язаної із вирощуванням садів, вказують на зв'язок саду і храму або храму і квітки (саме зі Сходу прийшли в Європу круглі куполи, які зсередини нагадували небозвід, а ззовні – нерозквітлу квітку, пуп'янок). Частою була й алегорія людини як храму Духа. Як теж читаємо в Писанні: «Бо ви храм Бога Живого...» (II Коринтянам 6:16).

Божественна природа почуттів, прагнення єднання із Богом часто посилюється вогненною природою образів: вогненної краси, троянди вогню (НМ 344), племінкої жаги (НМ 337), коли «і серце і уста горять незгасною жагою» (НМ 339), і закоханий готовий без вороття згоріти у цьому багатті (НМ 340). Кохання, «сильне як смерть» – це полум'я, яке випалює на серці невігійну рану, яку неможливо вилікувати чи забути. Утім, закохані не намагаються її позбутися, – навпаки: прагнуть відчувати її знову і знову. У змалюванні вогненної природи почуттів і помислів прочитуються відлуння вогнепоклонництва із древнього іранського містицизму, а також – вогненної природи Бога з Біблії. Згідно з цією традицією, тільки Господь з неба може дати таку любов-випробування, яка стане для людини очищенням і освяченням, важким досвідом, через який можна вдосконалитися і прийти до розуміння

Божих прихованих істин: «така важка судилася любов» (НМ 350).

У ключі східного містицизму прочитується також образ вина-як-причастя до любові земної і любові Божої:

*Сидить кохана, схилена на руку,
у срібній чаші на столі вино.*

*Пригуб вина – і кров розворуши
пломінною із винограона кров'ю.
А я того вина, що звуть любов'ю,
тобі у душу переллю з душі (НМ 353).*

Упізнаючи натяки на східний містицизм у тексті аналізованих айренів, читач розуміє, що в них ідеться не тільки про кохання, а й про щось значно більше:

*Чудова ти! тебе створив сам Бог.
Благословенна породілля-мати.
Ні місяцю, ні сонцю – їм удвох
з тобою у світанку не зрівнятись.*

*О, ти – світання молода зоря:
лиш ніч вмирає – вже вона розквітла –
в країну греків лине, за моря,
щоб відділити темряву від світла
(НМ 357).*

Тут можна прочитати і образ досконалої Божої Мудрості, і образ Богородиці, яку часто на іконах зображали з астральною (місяць, сонце, зоря) чи квітковою (троянда, лілея) символікою. Саме неземна любов до коханої і любов до Бога дають змогу людині «відділити темряву від світла», пізнати Божу правду.

«БЛАЖЕНСТВО ГОНІННЯ»

Такий же підхід переноситься на ще одну розлогу тему айренів – **тему втраченого раю**. У цьому випадку традиції християнства, мусульманства, суфізму, східного містицизму ще більше взаємопроникні, адже П'ятикнижжя Мойсея, зокрема й Книга Буття, в якій міститься оповідь про вигнання із раю, є сакральною книгою усіх цих релігій.

*Я сад садив, я сад плекав –
о диво з див зелене!
Бодай би всохла та рука,
що сад забрала в мене (НМ 342) –*

зізнається ліричний герой, і його слова, як і в багатьох інших випадках, звучать сповідально. Часто причиною розлуки із коханою постають злі люди як втілення духовних сил темряви, однак вони теж уподібнюються до Біблійних образів: «Пліткар – мов з Біблії змія», яка, обдуривши Адама, вигнала його з раю (НМ 348). Окремі тексти постають як поетичні картини Біблії, наче пророцтво про неминуче покарання за недозволене кохання у проекції на життя ліричного героя, як-от сорок восьмий айрен:

*Твій поцілунок – рай і горе!
Солодкий плід понад плодами,
що ріс в Едемі для Адама –
і більш ніде на суші й морі.*

*Коли облесний голос змія
зірвати плід йому нараяв, –
Адама вигнали із раю.
Мене тепер – з твоїх обіймів (НМ 349).*

Наскрізьним у збірці постає мотив трагічного кохання, що є обов'язковим елементом східної містичної поезії. Це – кохання, яке неможливо перебороти, подолати розумом; у ньому присутній вирок любовного суду: це – пристрасть, що обпікає, що межує зі смертю, однак і смерть від такого глибокого почуття сприймається радше як насолода, як завершення усіх земних поневірянь. Через неможливість, недосяжність кохання герої свідомо чи несвідомо обирають страждання, або ж немилосердна доля обирає цей шлях за них, наділяє їх довгою, важкою і часто безнадійною дорогою розлуки. Тому образи забороненого кохання і вигнання тематично пов'язані із **темою вічного скитання**. Ліричний герой, звертаючись до коханої, говорить, що він стане «вигнанцем в країні греків», мандрівником, який не залишиться в жодному із місць, тому назавжди простигне його слід (айрен 22). Для нього найкращою надією було би піти у вигнання разом із коханою:

*Ти, кохана, себе не карай,
мені мука твоя серце крає.
Ми в далекий поїдемо край
з неласкавого отчого краю.*

*Там ми вільно зітхнем – і у снах
знов зазнаєм колишнього раю,
там забудем безсоння і страх,
що серця наші тут пожаряють*
(НМ 347).

Розуміння про те, що таке бажання – недосяжне, закладено в самому тексті – колишній рай можливий тільки у снах. Інколи мила також несе «окови туги»; розлука стає взаємним стражданням:

*Скінчилося любові свято –
з благоденням руки простягаю вслід.
Проказуєш, як дивну клятву:
– Я мушу йти у свій немилий світ*
(НМ 350).

Закоханому немилий солодкий «сад чужих осель», він іде на чужину «неприкаяним ізгоєм» (НМ 360), розуміючи, що «за домом рани не загоїш / ніяк, ніколи і ніде» (НМ 361). На чужині навіть золота повинь стане половиною, «коли ти з милою розставь». Він чувається як лев «у ланцюзі в залізній клітці», як орел, якого зриває переляк «до недосяжної блакиті» (айрен 100).

«ПОРИВ ДО НЕДОСЯЖНОЇ БЛАКИТІ»

Ашуги часто були вигнанцями, нещасливцями, глибоко духовними людьми. Таким був Наапет Кучак, про життя якого є дуже мало достовірних відомостей. Утім, ймовірно, і він був страдником кохання, який передав це глибоке почуття так сильно, що досяг всенародного визнання і слави на довгі століття після смерті. Дотепер йому приписують усі анонімні айрени, які часто видаються у збірниках під його іменем, хоча переконливих доказів його авторства немає.

Однак у контексті нашого ракурсу «Сам як Інший» у цих поезіях допустимий ще один

пласт інтерпретації – проєкція на постать і життєву долю самого Ігоря Калинця. Він від початку власної творчості – наче давній ашуг – був співцем народних мотивів, зазнав важкої кари, тому отчий край під правлінням чужинців став немилим. Його арешт, вслід за арештом його дружини Ірини, виявився причиною довгої розлуки, ув'язнення, скитання на чужині, втраченого раю. Тому в темі зими, холоду прочитуються також і обставини таборів строгого режиму: «Поки ти була моєю, / все росисте зеленіло. / А тепер царить землею / паморозь мертвецька біла» (НМ 337). Або ж коли звучать слова: «О, відчини, коханий, двері, / бо випав сніг, я змерзла в ноги» (НМ 350) – чи ж не відчувається туга за милою, яка відбуває покарання на далекій півночі? Чи не чуваються обоє, як у клітках, роз'єднаних долею? Важкість розлуки посилювалася й тими обставинами, що під час ув'язнення їм було дозволено посилати тільки два листи в місяць, однак і вони проходили строгу перевірку. З тих листів писалися і вісті до матері, інколи – до побратимів. Ті листи, які доходили, часто були покреслені цензорами так, що неможливо було прочитати багатьох рядків.

Ця картина страждань передана вже в першому айрені, який і задає тон усій збірці:

*Я заздрю тому, заздрю тому,
хто милу викрав і утік.
І ледь дістався на той бік –
вода зірвала міст з припону.*

*А потім – іній, снігопад,
сліди загинули в тумані.
Він вдень поцілував кохану,
З коханою ввійшовши в сад (НМ 337).*

У цих рядках цілком прочитується бажання вирватися, втекти від обставин, врятувати кохану від страждань, повернути втрачений рай. Тож, можливо, автор називає свої тексти переспівами не тільки через те, що вирішив не дотримуватися строгої форми айрена з властивою йому моноримією, а й тому, що він у них переспіває власне життя. Ось чому, наприклад, крізь східні рядки

проступають українські образи ночі – зоряної, ясної (айрен 49), як у відомій народній пісні. До речі, на цей факт І. Калинець також звертає увагу, розповідаючи про свою працю над збіркою.

Важливо звернути увагу і на те, що вірменська книга, з якої І. Калинець робив переспіви, мала простіший заголовок – «101 айрен». Однак український автор об'єднує свої переспіви під власною назвою – «Увійти в сад». Тут присутня багатовікова східна традиція, відповідно до якої поет і сад нероздільні. У ній відлунюють і твори Сааді – співця саду, який утверджував цю ідею у поетичних книгах «Бустан» («Квітковий сад») і «Гулістан» («Тояндовий сад»); і неймовірні картини саду в поемах Нізамі Ганджеві, Алішера Навої, і перська історія «Вісім райських садів» Аміра Хосрова Дехлеві та багатьох інших східних авторів. І. Калинець свідомо обирає таку проекцію не тільки зі «східних» міркувань – адже вона також є близькою для українського читача образами саду, який у рідному фольклорі постає сховком і раєм для закоханих, садом божественних пісень Григорія Сковороди, садка вишневого коло хати Тараса Шевченка. Це – повернення у рай кохання і рай рідної землі. Хоча й у підтексті прочитуються ідеї східного містицизму, які, можливо, мав на увазі Наалет Кучак, обираючи сад центральним образом власного світу.

У цьому зв'язку цікавою є думка академіка Левона Мкртчяна, висловлена у передмові до збірки Н. Кучака. Вірменський дослідник, роздумуючи над тим, ким міг бути автор айренів і як складався його життєвий шлях, цитує слова письменника Кайсина Кулієва: «Я можу увявити його вченим, який схилився над древніми книгами і рукописами, хто бачив, як поставали і руйнувалися царства, а народи залишалися будівничими, і людська думка сяяла, як зорі над зораним полем... Я можу увявити Кучака каменярем-філософом, котрий розумів мову каменя, який він обробляв, люблячи його непіддатливість і вічність. Можу увявити його монахом, який на схилі літ за монастирськими стінами проводив вечори і безсонні ночі, думаючи про гірку долю свого народу, складаючи вірші,

сповнені болю і віри у безсмертя свого народу. А коли він виходив на світанку зі своєї келії у двір, то радів із синього неба над храмом та з вигляду гір, що білим дивом здіймалися над рідною країною. За переданням, він був садівником. Можливо, і так. Але, головне, він був поетом». Розуміємо, що у східному просторі усі ці види діяльності часто співіснували в одній людині: Алішер Навої був великим поетом, мудрецем і будівничим, часто вчені чи філософи відрікалися від земної суєти і ставали монахами чи відлюдниками. Усі вони вважали невід'ємною частиною свого життя вирощувати і плекати сад – для роздумів, для відпочинку від світової метушні, для усамітнення, інколи – для свята душі, для того, щоби в земному бачити образ небесного.

З точки зору східного мислення і світоцуття увійти в сад означає увійти у храм (храми завжди оздоблювали так, щоби вони нагадували рай на землі), увійти під покрову і захист Всевишнього, отримати від Нього відпочинку і відповіді на всі нерозгадані питання. Дослідники флористичної культури наголошують також і на біблійній проекції: семітське слово сад (рай) походить від слова *gapan*, первісне значення якого – накривати, покривати, оберігати, де теж присутня ідея священного усамітнення.

Не випадково на Сході сформувалася стійка традиція оточувати сад високими мурами (як знак цілковитого захисту), доповнюючи цей образ темою божественної тіні. У книзі Царя Соломона читаємо: «Як та яблуня між лісовими деревами, так мій коханий поміж юнаками, – його *тіні* жадала й сиділа я в ній і його плід для мого піднебіння солодкий! Він впровадив мене до винарні, й прапор його надо мною – кохання!» (Пісня Пісень 2:3-4). Образ тіні-захисту, тіні-відпочинку присутній у всіх східних сакральних книгах у значенні Божої покрови, раю. Відчути цю тінь людина могла й на землі – увійшовши у прекрасний сад або оздоблений рослинними орнаментами храм. Це означало, що людина подумки переносилася

* Мкртчян Л. Наалет Кучак. Сто и один айрен. Єреван. 1976. С.8.

у небеса, водночас, що для вірних людей Божий рай відкривається уже тут, у земному житті. Мотив причетності до вищих сфер підсилював наскрізний образ вина – знак причастя до Іншого світу, пізнання істини, вміння дивитися внутрішнім зором, бачити метафорично, коли зникають межі між минулим, теперішнім і майбутнім. В ірано-перській традиції був звичай мудреців і філософів у садах біля водного джерела пити особливе виноградне вино – напій, який очищає сьогоднішній день від вчорашніх тривог і завтрашніх страхів.

Образи вишнього саду є також алегорією життя після смерті, водночас – життя душі поза смертним тілом, також – поета, який здатний душею линути до висот, черпаючи сили для натхнення. Стосовно цієї проблематики східна містична екзегеза виробила алегорію птаха – крилатої істоти, яка у контексті релігійних вчень древнього Ірану сприймалася як душа поза земним життям, душа в пошуках Бога; а метафора «сокіл мови» в зороастрійських уявленнях прочитувалася як досконале божественне слово, що в земному світі долає простір і час в образі священного птаха. В арабській містичній каліграфії навіть існувала практика написання усіх літер алфавіту у формі птахів у різних позах у польоті. Сторінки, написані таким письмом, виглядали, як зображення пташиних зграй, їхнього шляху до раю. Тут також поширеною була традиція філософсько-релігійних книг на теми таємної мови птахів, зграї, що летить у вирій, яка прийшла в Європу із трактатів Ібн Сіні (Авіценни), особливо з його «Оповіді про птахів», або ж із релігійно-філософської поеми Алішера Навої «Мова птахів». Таким постає цей образ і в аналізованих айренах: «Я завжди був з чоти крилатих, / що на землі не клонуть зеренця» (НМ 339 – натяк на відреченість від земних клопотів, і земних радощів, повне розчинення у небесних стихіях); «А я весь світ долав, неначе птах» (НМ 344 – широта пізнання, життєвий досвід);

*Я світ увесь вздовж-впоперек пройшов,
ні, не пройшов – пролинув, як на крилах,*

*аби знайти собі таку любов,
яка б мене уперше полюбила (НМ 344).*

Найвиразніше зв'язок тексту із містичним вченням Сходу проступає у сімдесяти першому айрені, де «Я» поета постає в образі ловчого сокола. Цей птах вважався священним через свій стрімкий політ, що означав цілеспрямованість, гострий зір – вміння бачити приховане, вміння полювати – здатність отримувати об'явлення (як чатування на істину). У тексті є вказівка на те, що ловчий сокіл полює на незвичайного птаха із перламутровим пір'ям. Це може бути особлива кохана, а може бути духовна Істина в образі птаха – ймовірно Сімурга – містичного птаха древніх іранців, якого можна вполювати вночі (натяк на прихованість чи й недосяжність Істини, яка зрідка відкривається лише після чималих старань). Саме тому в айренах наскрізно присутній мотив непроглядної ночі як темряви світу, людської долі в незнанні та ясної зоряної ночі як символу Божого осяяння і об'явлення, що приходить вірним, щоби вони не залишилися у темряві.

Ліричний герой айренів постає шукачем Істини. Його глибоко хвилюють питання буття, розлуки тіла з душею і життя після смерті, страждання, справедливості і несправедливості, правди і брехні, щирості та фальші, любові та жорстокості. Ці важкі роздуми інколи звучать сповідально, інколи – розпачливо, часто інкрустовані риторичними питаннями, на які автор шукає відповіді або ж, як причетний до вищих вимірів духовного світу, дає ці відповіді для інших. Як-от:

*Що у світі достойне ридання,
коли серце ним сповнено вщерть?
Перша річ – нещасливе кохання,
друга річ – несподівана смерть (НМ 338).*

Для посвяченого весь світ розкриває свої таємниці, він уже посеред власних випробувань стоїть над цим світом. «В долоні взяв я всенький світ, / у нього глянув, як у люстро – / там доброго ніяк не густо!..» (НМ 361) – стверджує ліричний герой. Для розуміння того, що відбувається у житті, людина повинна сягнути

такого духовного стану, при якому з'являється внутрішній, духовний зір, пізнавати речі шляхом розгадування внутрішньої таємниці. Глибинний простір душі і є проявом внутрішньої краси і благородства, найвищою «істинністю» людини, її справжнім «Я». У східній традиції земний світ – це місце скорботи, в якому випробовується кожна істота. Тому навіть життєрадісні твори східної лірики містять елементи смутку і печалі, яких не позбавлене жодне життя. Поєднання радощів і скорбот, пошуків і втрат – це і є східна алхімія щастя і людського тривання. Це і є гра світлотіні в саду чи у земному храмі.

«У ДОЛОНЯХ ВСЕНЬКИЙ СВІТ»

Серед айренів-роздумів є твори, присвячені пошуку причин людського страждання у світі, передчасної смерті від сильної туги. У таких поезіях наскрізними є мотиви сліз, смутку і гіркої плачу. Дев'яносто четвертий айрен звучить як вузловий в осмисленні причин страждання ліричного «Я» – поета, вигнанця, який утратив Батьківщину і свій рай:

*Як пісня багато нам важить!
Сьогодні мені заспівай
про дні – не колишні, а наші,
про рідний, далекий нам, край.*

*Співаймо оманливі вірші,
краянів добром увінчай.
Ти знаєш, що я є мандрівець –
мандрівнику все у печаль (НМ 360).*

Прикметно, що в цьому айрені поет звертається уже не до коханої, а до такого ж, як він сам, співця. Відомо, що ашуги мали власну організацію, жили за її законами. Це було своєрідне втаємничене братство, схоже на лицарський орден. Адже й сама ідея лицарства походить із території Хорасану. Вони, як і військові лицарі, мали містичну мову, а під час поетичних турнірів загадували один одному світоглядні загадки, розгадка яких крилася і в системі художніх образів, і в мовних зворотах чи грі слів, і в знанні прихо-

ваних релігійних сенсів. Часто поетичні змагання зводилися до того, що учасники пропонували один одному твір на задану тему, яку суперник мав продовжити в тому ж ключі і тональності. Музика додавала до настроєвості поезії, водночас – ускладнювала завдання, адже сприймалася як вираження трансцендентних таємниць, які неможливо передати словами, тому могла розповісти про невимовне.

У цьому сенсі Наапет Кучак та Ігор Калинець можуть метафорично розглядатися як продовження цієї традиції ашугів. Важливо, що у Східному просторі твори попередників або й давніх авторів бралися за зразок сучаснішими митцями, які, наслідуючи тексти видатних письменників, мовби вступали з ними у поетичне змагання. Звичайно ж, український автор жодним чином не ставив собі за мету перевершити давнього ашуга, просто відчув суголосність переживань, настроїв, світоглядних домінант.

Вважається, що завершувачем класичної традиції ашугів був великий вірменський поет Саят-Нова, творчість якого стала вершиною цього феномена. Саят-Нова (справжнє ім'я Арутюн Саядан, прибіл. 1712 – 1795) – ашуг із стражденною долею, основними етапами якої були важке дитинство при монастирі, де мав можливість читати священні книги; ймовірна участь у воєнному поході і полон; служіння при дворі грузинського царя Іраклія II, де доводилося протистояти сильним світу цього, які цькували поета із народу; трагічне кохання до царівни (за традицією її ім'я залишається втаємниченим); вигнання і відречення від світу (можливо, насильно пострижений у монахи); смерть дружини і намагання в час нападу перської армії врятувати від смерті своїх дітей. При цьому він продовжував бути ашугом, мав сан вардапета – ученого монаха. Визнавав, що він зміг зберегти власну ідентичність і як вірменин у середовищі грузинів, і як християнин серед мусульман, залишивши у своїх творах крилату фразу: «Саят-Нова твердий у вірі. Він вірменин». Був убитий під час молитви у храмі при нападі мусульман на Тифліс, бо відмовився відректися від віри.

Він – один із найвизначніших представників вірменського мелосу (хоча писав також і азербайджанською, і грузинською мовами), основною темою якого була тема кохання. Попри те, що Саят-Нова у своїй творчості сягнув найвищого рівня поетичної еквілібристики, вважається, що він теж продовжував традиції і східного містицизму, і Наапета Кучака. Паралелі з його творчістю дуже промовисті: у молодості – «співець кохання», творець непогамовної «феєрії барв і звуків», у пізнішій поезії його «кожен, здавалося б, найрадісніший рядок оповитий серпанком сумуй гіркоти, відчуттям нетривалості свята»^{*}. Він, як і його попередники, шукає відповіді на гріке питання про причину людських страждань. Його творчість теж постає наскрізною поетикою саду. Він також – той, хто звертається до своєї коханої мовою квітів і трав: «Зелений, вічноквітний сад, багаття руж багряне – ти»^{**}, «за золотими ворітьми, як райдуга, ти вся *гориш*», «на персах в тебе жар троянд і цвіт лілей весна трима / нащо мені той зелен-сад? Духмяна, як рехан, сама», «ти – сад новий, і в тім саду *горить* трояндове крило». У вірші «Слова – запашні троянди» кохана постає як трояндовий сад: «Мовби троянда пахка квітне коханонька мила, / Щічки в неї – троянди, вуста – вогняні троянди». У неї – і мова – троянди, і слова – троянди, личко і перса – троянди; погляд – це квіти з трояндових віт... У цих та інших картина не випадково постає образ вогню:

*Приходить любов плум'яно, пожежно,
Для мене кохана –
як рана бентежна.*

і згодом:

*Цим болем серця пропікаються зроду
І чують до скону любові жароту...*

Цей вогонь здатний спопелити до тла:

*Ти, мила, завітала в сад –
і в ньому розпустився квіт,
Зійшла ти сонцем осяяним –
пташиний спів розлився з віт.
Мене повергла ти в огонь –
від тебе мій спалився світ;*

Тема спопеління доповнюється у пізніших віршах образами сердечного страждання, болю і сліз: «Як біль мені перенести? Чи серце в камінь перейшло? / Я стратив розум, ув очах – не сліз, а крові джерело». Цей біль згодом переходить у поезію і стає віршами: «Я трояндовим вогнем свою пісню перев'ю». Як і у творах Н. Кучака, присутній мотив сп'яніння від кохання, польоту, втечі від реальності: «Любов'ю п'яний, я не сплю, та серце спить і в снах літа». У цих снах теж, як і в творах його попередника, постають ідилічні картини райського блаженства, втечі від світу, порятунку, як-от у вірші «Сад прекрасний»:

*Люба, мила, знов у сад заходьмо,
Сад – прекрасний, саз*** –
прекрасний, гай – прекрасний!
І до смерті з нього не виходьмо,
День – прекрасний, дощ –
прекрасний, цвіт прекрасний!
....
Я – Саят-Нова, снаги не маю,
Хорасанський килим розгортаю –
Сядь, до тебе погляд свій звертаю,
Ти – прекрасна, я – прекрасний,
світ – прекрасний!*

Цей вірш, як і багато інших, цілком може сприйматися як переспів із біблійної книги «Пісні Пісень», де образ саду доповнюється описами квітів і плодів, принад коханої, картин природи, поетизацією високих почуттів, кохання земного у його проекції на потойбічну реальність. Невипадково у Саят-Нова зринає образ Царя Соломона:

*Ще можна глибший мати ум,
ніж в Соломона-мудреця,*

* Халимоненко Г. «Як слово промовлю – гримлять небеса» / Саят-Нова. Лірика. Київ: Дніпро. 1989. С.26.

** Саят-Нова. Лірика. Київ: Дніпро. 1989. С.48. І далі всі цитати Поета з цього видання.

*** Струнний щипковий музичний інструмент, який у східній традиції означав ліру поета.

*І вишить перлами вбрання
самій цариці до лица,
До раю можна увійти,
світити сонцем без кінця,
Ти ж блиском, розумом своїм
знеслась в зеніт, ясна красо.*

У віршах «Троянда з раю», «Доки жив я, джан, я несуч твій бран», «Ти закохався у мене сповна» є теж біблійні образи весни світу, виноградної лози, голубки на волі, пташиного співу, квітів, сонця і трав, тіні і роси. Однак наскрізний мотив – Саят-Нова каже: «Я без долі». Усі ці образи – натяки на вищу духовну реальність, на пошуки Божої мудрості. Реальний світ був для поета прекрасний тільки в його мріях. Насправді судилася чернеча келія і сутана, цілковите усамітнення, розлука і страждання. На це вказують інші образи – Адамового роду, якому не сягнути щастя на цій землі, вигнання із раю. Тому у пізній творчості образ коханої постає в іншому ключі: «ти – монастирський спів сама», «ти – слово із святого життєпису».

«КОЛІР ГРАНАТА»

Спадок Саят-Нова теж цілком логічно може вписатися у нашу концепцію та задану нами систему координат українсько-вірменських мистецьких взаємин. На початку дослідження було зазначено, що знайомство із творчістю і життєвою позицією Сергія Параджанова було однією із спонук для Ігоря Калинця почати роботу над переспівами вірменських айренів. Він також знав про те, що до часу, коли він писав переспіви з вірменської лірики, С.Параджанов зняв фільм про долю поета-страдника Саят-Нова, в якому у дусі східного містицизму втілив збірний образ трагічного митця-вигнанця. Однак радянська цензура цей витвір не схвалила уже на проміжному етапі роботи, а згодом і сам автор потрапив за ґрати і теж розділив долю тих митців, які не стали конформістами. Він провів у тюремній келії 5 років, писав щоденник в'язня (листи із зони) і був звільнений достроково стараннями відомих діячів культури і мистецтва

(у тому числі Луї Арагона і Федеріко Фелліні). Фільм, який був задуманий із назвою «Саят-Нова», переробив (практично, вилучивши важливі моменти, які так драгували радянських цензорів) Сергій Юткевич, видавши його під назвою «Колір граната».

Постать Параджанова – людини, яку називають «генієм свободи, її правдивим носієм»^{*}, теж резонує із порушеною тут проблематикою, зокрема щодо ідеї долання меж і рубежів – проникнення і осягнення глибин іншої національної традиції: «Параджанов мав феноменальний талант проникати у нібито далекі шари культури, світоцуття. У ньому працював механізм якоїсь особливої чуттєвості, уміння осягати культурний матеріал інтуїтивно, через ірраціональні образи і образки»^{**}.

Автентичний фільм, знятий С. Параджановим, на сьогодні залишається недоступним, однак із тих фрагментів, які увійшли у відцензуровану версію – «Колір граната», зрозумілий задум автора: цей фільм приховує коди східної містики, де кожен епізод потребує сакрального відчитування сенсів. Він – притчевий і узагальнюючий. Сам С. Параджанов визнавав: «Арутюн – я. Саят-Нова – я». Це – також образ і інших митців, які можуть прочитати в ньому власну долю. Ігор Калинець говорить, що в час перебування у таборах і заслання знав про існування цього фільму С. Параджанова, але до ув'язнення його не бачив. Ознайомився із «дозвальною» версією уже після виходу на волю.

Наскрізни образи цього кінотексту відсилають нас до аналізованого тут дискурсу. Це – образи відкритих книг, які після потопу сохнуть на дахах монастирських будівель, і образи жіночих очей царівни та очей на стінах зруйнованих фресок, тонких білосніжних рук, музики, білої морської мушлі; і образи високих мурів, стін, годинника, чаші, пересохлого джерела, овечок і жертвних ягнят, ангелів білокрилих і ангела смерті;

* Тримбач С. Як зберігати пам'ять про геніїв? Передмова / Дзюба І., Дзюба М. Сергій Параджанов. Більший за легенду. Київ: Дух і літера. 2021. С.16.

** Тримбач С. Там же. С.15-16.

образи кинджала, з якого стікає кров, і граната, сік якого розтікається мов кров виноградного грона, роздавленого ногою. Усі вони мають також кілька можливих прочитань. Наприклад, древні рукописи, сторінки яких гортає вітер на даху монастиря, нагадують книги людських життів з Апокаліпсиса, які бачив апостол Іван; а між них – маленький Арутюн – сам як книга, дарована людям; або ж – недочитана книга, книга, письменна якої затерті часом, лихоліттями, стихіями. Н. Нікоряк у своєму дослідженні кінометафорики С.Параджанова звертає увагу на те, що «шелест і тріпотіння сторінок на вітрі можна тлумачити як життя, що грається людськими долями, перегортаючи їх, наче сторінки книг»^{*}.

Виноградне гроно теж має пояснення з Нового Заповіту: «Я – виноградна лоза, ви – галуззя». Роздавлене гроно постає символом людських страждань: «виноград є одним з найдревніших символів родючості, достатку, життєвої сили і, водночас, жертвоприношення, а ще символізує мудрість, знання й віру, тому межі тлумачення цієї візуальної метафори логічно ампліфікуються. Зокрема, виноградний сік... візуально постає як людська кров, відсилаючи до християнської традиції, де, як відомо, вино символізує кров Христа, жертвність, вічне життя й безсмертя»^{**}. Якщо в Н. Кучака плід граната асоціюється із темою кохання (за кожне зеренце – поцілунок – айрен 88), то у фільмі сцена, де монахи вгризаються у спілі плоди, набуває значення пошуку відповідей на численні питання, віднайдення Божих таємниць. До речі, плід граната – образ, який часто постає у Святому Письмі: і як ozdoba Божої Скинії Заповіту (знак плодів Духа), і як орнамент Храму, поряд з іншими рослинами і плодами (Храм як Божий Сад), і у «Пісні Пісень» – як знак вічного кохання.

У рукописах С. Параджанов називав епізоди сценарію до фільму мініатюрами. Усі кінокритики звертають увагу на те, що кадри

фільму справді сприймаються як окремі книжкові мініатюри або ж фрески. Неспроста на початку стрічки довгий час затримано увагу на старій рукописній книзі, тому й відчитувати їх потрібно в цьому ключі, як і поетичні чи художні мініатюри східних авторів. Жанр мініатюри (а таким є й айрен) – це поєднання витонченої простоти, вишуканості і чуттєвості. У ньому певним чином постає важливість стилю передавати вражаючі ідеї, відтак – особливий колорит та ювелірна прописаність деталей. Присутність символів, алегорій, іносказання, специфічного коду значень надає сакральної аурі мовленому, сприйманню автора як носія прихованого знання; водночас – створює відчуття герметичності та усвідомлення того, що не кожен може проникнути у внутрішні сенси «таємниці за сімома печатями».

Мініатюра – це завжди поєднання прихованого і явного, вираження божественного світу у зорових картинах, що підкреслює космічний статус кожної людини (автора), через яку відкривається істина. Основу мініатюри (так званий «таємний начерк») робили за допомогою кіновару – лат. *miniūm* – звідки, як вважається, і походить назва цього мистецтва. Використовувати у роботі червець, який асоціювався із кров'ю, жертвою, самим життям, дозволялося лише окремим майстрам найвищого рангу. Водночас для ozdobi основного зображення часто брали сусальне золото. Фарби накладалися шарами, тому картина ставала об'ємною. Майже завжди у таких дорогих рукописах до барвників додавали найдорожчі пахощі – мускус і амбру, тому старовинні книги зберігали особливий запах упродовж століть, що мало вказувати на їх особливе призначення – змальовувати непроминальні істини, – тобто причетність до вічного.

Те, що мініатюри втілювали божественний погляд на людське життя, підкреслено специфікою самого зображення, в якому завжди присутня множинність центрів і проекція погляду з різних ракурсів – знизу, зверху, зі сторони (так дивитися на світ може тільки Бог), що посилюється ідеєю відчуття позачасовості і позапросторовості оповіді чи сюжету. З точки зору східного мислення,

* Нікоряк Н.В. Метафоричні коди кінотексту С.Параджанова «Саят-Нова» (1969). Питання літературознавства. № 101. Чернівці. 2020. С.225.

** Нікоряк Н.В. Там же. С.218.

такий спосіб репрезентації – це всесвіт у мініатюрі, тому не дивно, що на містичних зображеннях майже завжди є золота брама вічності – ворота у райський сад, у весну світотворення.

Із весною, садом і простором храму була також пов'язана традиція ще одного типу мініатюри – східного килима, обов'язковими атрибутами якого були квіти, райські птахи, подвійні бордюри – огорожа саду. Як і в рукописній сторінці, простір килима заповнено орнаментальними картинками. Східний килим – це теж не просто зображальне поле, а простір з оповідними сюжетами, що, як і традиційний сад, чітко ділиться на чотири частини – чотири сторони світу. Процес ткацтва і творення зображення сприймається як постійний метафоричний процес: світлі і темні кольори поєднуються як різні вияви життя, вузли зав'язуються як дні, знакові події, яких не розв'язати, як і не повернути час назад. У поемі так нанизуються слова і рядки на папір. Тому в аналізованій ліриці килим присутній як знаковий елемент: кохана сидить на килимі серед квітів, дерев і трав, співу птахів; поет розгортає коханій килим у саду; суцвіття розквітають килимом; сьйні парчеві палати цвітуть килимами. Показово і те, що Саят-Нова був відомий не лише геніальними ліричними творами, а із дитинства був і дуже талановитим килим-карем, який навіть винайшов особливий ткацький верстат для роботи у приміщенні. У фільмі часто присутні образи цього ремесла – фарбування пряжі для килимів; дівчат, які білосніжними ногами перуть старовинний килим; батьки накривають килимом маленького Арутюна, щоби захистити від страшної грози; юний митець сидить на килимі у царських палатах та ін. Тож не випадково і образ коханої майже завжди змальовано на тлі райського саду – вона сходить зі сторінок рукописних книг, наче встає із килима, адже з часом усі східні мініатюри за своєю будовою із подвійними бордюрами нагадували структуру килима.

У духовному світі і сад, і храм, і рукотворна книжкова мініатюра, і килим – це метафори одного і того ж порядку – усі вони репрезентують макрокосм в мініатюрі –

Божий рай. У збірці Н. Кучака в переспівах І. Калинця це особливо підсилено назвою «Увійти в сад»: людина пізнає духовне світло і отримує доступ до трансцендентного виміру, де може знайти порятунок від цьогосвітньої фальші і несправедливості, отримати зцілення. Та інколи перешкоди і страждання душі не дають змогу ще в цьому житті переступити омріяний поріг. Тому дослідники східної мініатюри вказують, що часто у цих зображеннях складається враження, ніби спостерігач дивитися на вищий мікросвіт мовби крізь загорожу райського саду і не може наважитись перейти межу.

С. Параджанов знімав фільм «Саят-Нова» як німе кіно, називаючи його «мальованою персидською скринькою», яку він створив, щоб її можна було розглядати з усіх боків, постійно знаходячи нові візерунки. У фільмі персонажі промовляють тільки поглядами і жестами, що, звичайно, робить його умовно відкритим для іноземних глядачів. Говоримо «умовно», бо коди стрічки глибинні, багаторівневі, закорінені у давні пласти національної пам'яті. Епізоди нашаровуються один на одного, і їх треба відчитувати, як загадки ашугів, як зображення старих мініатюр, поділених перегородками, щоби передати одночасовість різних подій і повноту моменту.

Таким, зокрема, є епізод у палаці царя Іраклія, у покоях царівни, яку митець іменує Анною (так звали сестру царя, ймовірно кохану Арутюна): «Юні руки Анни плели мережива... Юні руки Саята! Торкалися струн. Саят співав про кохання Меджнуна. Оспівуючи красу Лейлі, закривши очі, похитував головою у млості... І Анна задумано дивилася на Саята... Напам'ять, не дивлячись, плела мережива... А в палацових нішах подруги Анни – зображали млость, печаль, любов, і юнаки надзодганяли ламу і взяла її в обійми. Павичі розпукали пір'я... І хлопчики свистіли солов'ями... Анна дивилася на Саята і напам'ять, не дивлячись, плела мережива, і перстень на її пальці зачепив нитку, і мереживо розпустилося... Царівна смикнула рукою... Обірвалася нитка... Різко розплющив очі Саят... Перстень на його руці зачепив

струну, і обірвалася струна кеманчі... Обірвалася пісня про Лейлу і Меджнуна. Павич згорнув своє пір'я. Завмерли танцюючі діви... І лама вирвалася з обіймів юнаків. І Анна, дивлячись Саяту в очі, – зняла перстень. І зняв перстень... Саят! (Параджанов)*.

Обірвана нитка – як нить життя, що завершилося; суголосно – й кінець пісні: обоє вказують на трагічність людської долі. Тому біле мереживо у наступних епізодах стає червоним, згодом – чорним. Силу вираження цим метафорам додають лише поодинокі але дуже промовисті слова за кадром: «Ти – вогонь, ти зодягнена у вогонь», що співвідноситься із усією творчістю Саят-Нова, зокрема із такими його рядками, як «Ти, вогняна, вдяглась в огонь, а як мені – в огні таким?»; «Твій голос чарами сплива, нас палить доля вогнева». А пізніше у фільмі кілька разів повторюється фраза: «Ти – вогонь, ти зодягнена у чорне» – як вказівка на те, що з вогню залишився лише попіл: «Відпалав, згорів, жаги не маю». Колір чернецтва стає символом подальшої долі поета, який зізнається: «Чорні шати одягати не хочу я». Однак цей колір буде супроводити його вже до останніх днів земного існування.

Різнобарвний килим змінюється саваном. У дослідженнях первісного сценарію фільму «Саят-Нова» наголошується на мініатюрі «Істинна плащаниця» (у дозволеній версії цю мініатюру названо «Смерть патерикоса»), де знаковим також постає фрагмент, коли Саят-Нова дотиком пальців читає слова на пергаменті, який зітлів із часом, але напис залишився, бо був вишитий дорогоцінними перлинами: «Ти відійшла в інший світ, і ми, що живемо під сонцем, зробили кокон, щоби вилетіла ти на тому світі метеликом (Параджанов)**».

Метафора поетичного мистецтва як нанизання перл – наскрізна у всій східній древній творчості – вказівка на ювелірну роботу майстра – водночас на цінність рукописних книг, древньої мудрості, для якої

відкрито не кожне серце (згадаймо тут біблійну істину).

Благоговійне ставлення до древніх рукописів, як і до самого людського життя, у фільмі передано в авторських висловах: «Потрібно турбуватися про книги і читати їх, тому що книга – це душа і життя. Якби не було книг, світ упав би у невігластво. Читайте вголос, щоби народ почув, передавайте від душі до душі, тому що не кожна людина може прочитати написане». Це водночас вказівка на особливу роль народного поета – спонукати творити добро і любити істинне Боже Слово – рядки, що стали в народі крилатими:

*Як Господь велить, ти добро твори.
Заповідь святих до душі бери.
В глибині її маєш речі три:
Письмено, перо, книгу полюби!****

Інші закадрові фрази побудовані у високому стилі східного містицизму: «Я – той, чие душевне життя – безперервнн страждання»; «Багато хто до мене приходив у цей дивний світ, та навряд чи вони зуміли збагнути його. Час їх минув, їхні життя згасли». Тут маємо ще й алюзію на слова Саят-Нова: «Цінуй в людині дар святий добра, любові й правоти, / І мудрецам ще не вдалось цей світ до краю осягти».

Значна частина голосових вставок присвячена темі трагічного, недосяжного, неможливого кохання, яке занадто високе для цього земного світу. Тому воно межує зі смертю як намагання визволитися від земних оков: «Ми шукали прихисток для нашого кохання, але дорога вивела нас у царство мертвих»; «Тож знайди пристанище для своєї любові, іди шукати його по всіх храмах»; «Любово моя, що робити мені? Перед тобою я безсилий».

Загальнолюдський досвід скорботного поета передає вислів «Чую голос надії і повернення, але я втомився. Стільки смутку розгублено по древній втомленій землі». Фраза «Із фарбів і ароматів світу дитинство моє створило ліру поета і вручило її мені» може співвідноситися із життям самого

* Там же. С.228-229.

** Там же. С.227.

*** Саят-Нова. Лірика. Київ: Дніпро. 1989. С.37.

І. Калинця, в якого цій темі присвячено багато творів поза межами вірменської збірки: «твоє дитинство / світле і тремтяче / стоїть одразу за плечима» (НМ 37); «А де залізом кута скриня? / Там схована на жовтій дні / мого дитинства казка синя» (НМ 93). Ностальгія і спогади про дитинство як час невідання і безтурботності теж відсилають читача до теми кохання, через яке час невинності безповоротно минув. Хоча у східному світочутті ностальгія – це не лише туга за минулим, за втраченим раєм, а й очікування нового, передчуття майбутнього, яке душа отримує у Бозі в часовій неперервності. Воно впливає із розуміння людиною свого зв'язку із власним родом, із рідною землею; минуле її спільноти – це вона сама, це колективна пам'ять багатьох поколінь. Це – горизонт пам'яті про минуле, без якого неможливе ні теперішнє, ні майбутнє.

Сорок перший айрен Н. Кучака може також сприйматися як ілюстрація до фільму «Саят-Нова»:

*Святий Давиде, ти надія
вмолити в Господа мій гріх:
я покохав – як тільки міг –
з-поміж усіх найкращу діву.*

*Коли б вона, зоря, сама
ввійшла до келії, ти сам би
читав у день для неї псалми,
а серед ночі обіймав (НМ 347).*

Образ Святого Давида тут не випадковий. Він – солодкий псалмоспівець, лицар, якому були знайомі і гріх, і любовні муки, і ненависть ворогів, і вигнання, і самотність. Багато зі своїх страждань і покарань він отримав через недозволене кохання. Це – ще одна із дилем східного містицизму: божественна і ангельська природа душі та приреченість людини на земні страждання у світі. Єдиним виходом із цієї дилеми є звільнення від світу при житті, вихід у царство мертвих, де діють уже тільки Божі закони. Однак, і в час найважчих випробувань і через біль розлуки, почувши про які «заридують навіть гори», поет має єдине бажання – вберегти кохану від бід цього світу:

*Тугу всю твою і горе
я б хотів навік забрати,
За тобою йтиму всюди –
не знесу твоєї втрати*.*

Відтак ще більше із долею Саят-Нова і текстом кінотвору С.Параджанова перегукується дев'яносто перший айрен:

*Невже мій милий став ченцем?
Як зрім з ясного неба.
Не вірю в це, не вірю в це,
як вірю, Боже, в тебе.*

*Він тільки пив меду п'янки, –
як питиме з криниці?
Носив єдвабні сорочки –
Тепер волосяницю?.. (НМ 359).*

Буквальна чи духовна волосяниця – це вихід поза межі цього світу, пошуки вищої Істини, навіть у тих стражданнях, які посилає доля. Подібний мотив присутній у творах І. Калинця не лише в його переспівах: «подайте замурованому в келії останню милостиню / одну скупу мелодію» (НМ 42).

Епізоди, які відзняв С. Параджанов, підсилюють містичну ідею недосяжності щастя на землі – неможливості віднайдення Божого раю, Божої Істини, Самого Бога поза межами власної душі. Це – також ідея, яка споріднює різні релігійні віровчення. На цей зв'язок вказує Дені де Ружмон, цитуючи у контексті східного містицизму (осяяного Еросу і Церкви Любові) слова Святого Августина: «Я шукав Тебе поза собою, але не знайшов Тебе, бо Ти – у мені»^{**}. Тому у творах і С. Параджанова, і Н. Кучака, і в їхніх переспівах в І. Калинця присутня Біблійна ідея сильного мов смерті кохання; ідея суфізму – згоріти до тла у полум'ї любові, ідея з Корану: «Той, хто кохає, хто утримується від усього, що заборонене, хто стереже своє таємне кохання, і хто вмирає задля цієї таємниці,

* Саят-Нова. Лірика. Київ: Дніпро. 1989. С.95.

** Ружмон Дені де. Любов і західна культура. Львів, Літопис. 2001. С.144.

вмирає, як мученик»^{*}. У львівського автора читаємо суголосні слова, написані і до арешту (цикли «Звернення зі стін», «Підсумовуючи мовчання» та ін. – «глухо поглинають мури людей», ПМ 407), і у в'язничній камері після років страждання і розлуки:

*Почуй мене в гулкім соборі,
якому назва – самота.
Мої слова, як краплі крові,
святяться мовчки на вустах...*

*Ми лиш одні на всій планеті
святієм боєм. По роках
із двох сердець стремлять багнети
і дві лілеї у руках.*

*Нам відчиняються всі рани:
і на долонях і чолі –
отих, які не докохали
ні на землі, ані в землі.*

*Молюсь до Тебе і Тобою,
і глухну сам від молитов,
і глухну власною любов'ю,
закам'янілий у любов (НМ 158).*

Мотив мученицького кохання у фіналі фільму С. Параджанова передано у сцені, де біля поета-страдника, душа якого уже покинула цей світ, білі птахи обпалюють крила на вогнях безлічі свічок – як чисті душі, що шукають порятунку.

І в кожному трагічному епізоді – у підтексті прочитується любов до рідної землі, страждання через розлуку з нею, біль за наругу над нею, сподівання на повернення, бажання стати з нею одним цілим. Неспроста наприкінці фільму «Саят-Нова», «грудку землі як пам'ять про рідну домівку загортає у тканину сліпий янгол і простягає не відомо кому – як дороговказ»^{**}. І є такі слова: «Той хліб, який ви мені дали, він був красивий. А земля ще красивіша. Піду, стану землею».

* Цит. за: Ружмон Дені де. Любов і західна культура. Львів, Літопис. 2001. С.102.

** Нікоряк Н.В. Метафоричні коди кінотексту С.Параджанова «Саят-Нова» (1969). Питання літературознавства. № 101. Чернівці. 2020. С.230.

Іван Дзюба у своїй розвідці про С. Параджанова «Він ще повернеться на Україну» вказував на його «щедрість до самознищення», коли він дарував не тільки речі, а й цінні ідеї, думки, образи. Дослідник наголошував, що для вірменського кіномитця Україна стала другою батьківщиною, за якою він відчував нескінченну ностальгію. Утім, Україна залишилася «у боргу і провині перед ним»: «Вона, позбавлена сама себе, віддана на поталу тим, хто, виступаючи від її імені, нищив її, – не змогла його захистити. А він приріс до неї серцем і не втрачав надії повернутися»^{***}. Віддані народу митці розуміли, що вони можуть стати тією землею, з якої проросте насіння нової творчості. Це – метафорично зображена «дума про долю народу... і томління за його духовність, сум за неповторними формами цієї духовності».

«КОЛИ ЦВІЛО ПЕРО ЧОРНИЛОМ ЗОЛОТИМ...»

Усі ці образи є близькими світочуттю, настроєвості та усій творчості І. Калинця й поза збірку переспівів Н. Кучака, і до знайомства львівського автора із вірменськими текстами. Можливо, тут спрацьовує давно означений Авіценною закон універсальності східного містицизму. Наведемо лише поодинокі приклади співзвуч стосовно наскрізних тем, мотивів і образів:

– *Не називати (тримати у таємниці) ім'я коханої*: «бачу / на сто миль вперед / і свою безвихідь / мушу мовчати про тебе / як без'язикий дзвін // не відслонюй вуалі / свого імені // час об'явлення не прийшов // і добре знаєш що не прийде» (ПМ 354); «можливо я міг би промовити / найсолодша // та чи варті всі слова / супроти твого імені» (ПМ 261); цикл «Відлуння імені» із «Невольничої Музи». Описи складної ситуації у всіх авторів посилюються образами пташки у неволі, троянди і солов'я, що гине, золотої клітки і райської птиці. Закохані часто самі обирають цей солодкий полон, або ж не наважуються поки-

*** Дзюба І., Дзюба М. Сергій Параджанов. Більший за легенду. Київ: Дух і літера. 2021. С.29.

нути місця страждання, щоби не втратити кохану.

– **Відданість у коханні – до самознищення.** Це стосується не лише аналізованої збірки айренів Н. Кучака. Свого часу Саят-Нова неодноразово писав про себе як про жебрака, що випрошує милості у коханої: «Ти – як цариця. Я – дервіш без слави»; «Так знай, кохана: я – твій раб, і куплений любов'ю я, / Біля дверей своїх постав – вклонюся тобі слугою я, / Я не вмираю й не живу – хворію лиш тобою я». В І. Калинця читаємо:

*Мого кохання іпостась:
Нічний жебрак, що чує звукло
Із жадібно жаданих вікон
Безжальний вирок: «Бог подасть».*

*Предивна вулиця сумна –
і без початку і без краю...
Куди б не йшов, то приблукаю –
як до розп'яття – до вікна (НМ 442).*

– **Присутність коханої – райський сад, сповнений неземними квітами і плодами.** Мотив саду, квітів, рослин, плодів і птахів – наскрізний у всій творчості галицького митця, у ліриці якого східні та західні флористичні традиції тісно переплітаються у сенсорних образах запаху, вигляду, смаку / солодкості, прикрас; також – як місце усамітнення. У більшості випадків образ саду поєднується із темою кохання. Кохана – це та, якій «не чуже усе трояндне», яка може поміж рядки відчитати «підтекст троянди» (НМ 62):

*Моя трояндо – диво
в садку злотоголове –
промовте милостиво
хоча б єдине слово.*

*Я вам співаю з гаю,
я вам співаю з клітки,
бо кращої не знаю
понад троянду квітки (НМ 66).*

У циклі «Хроніка осмислень» тіло коханої – як «помаранч із незнамого саду» (ПМ 159). Сад – місце прихистку від світу зла, місце, де ми «випрошуємо зрозуміння у птахів /

випрошуємо співчуття у трави / випрошуємо близькості від небосхилу» (ПМ 309). Навіть небеса у цьому місці стають ближчими до людини. Ліричний герой із поезії І. Калинця, звертаючись до своєї коханої, визнає: «ми не із світу сього / ми з неба сьомого», – як вказівка на найвище блаженство. В «Автопортреті із крилом Архангела» незвичайна дівчина взагалі живе біля райських мурів під охороною крила зі срібними і золотими пір'їнами, які видають ніжний перезвук, як струни арфи. Тому сад стає ще й садом божественних пісень, які співає дівчина.

– **Розлука – як вигнання з раю.** У Саят-Нова «кущатся болі садом чорнолозим»; в І. Калинця тема розлуки перегукується з мотивом осіннього саду, опалого листя – «з останнього подиху облетіли сади» (ПМ 329):

*у саду блаженств
де вісім квітів
один тільки для мене
блаженство гоніння*

*зі саду блаженств
де вісім квітів
одним мене вінуєш
блаженством гоніння (ПМ 171).*

У поезії «Вигнання» львівський автор осмислює час, коли «за сімома печатами житиме звістка про те що минає»:

*я не належу до тих
що голосним мечем виганяють із раю...*

*... я належу тільки до тих
що дозволять винести себе у сні
і більше до раю не шукають дороги
як не шукають повернення до сновидінь...
(ПМ 307).*

– **Тема скитання, страждання, життя-як-мандрівки.** Образ самотнього подорожнього, скитальця знову і знову зринає в аналізованій поезії:

*Зложу тобі гімни
і піду прочаном,
шлях по мені згине
у краю квітчанім (НМ 66);*

*І думав, що усе ще
минулим я відтужу,
та тільки замість серця
у грудях носим ружу (НМ 67).*

«Сама саміська самота» – наскрізний мотив та образ поезії І. Калинця. Інколи це – терновий шлях, хресна дорога, інколи – шлях крізь півки пустелі, над якими висить «золота фатаморгана» (НМ 191). У «Стихотворах про непевність» поет визнає: «Моя дорога жорстока як жінка / моя дорога зрадлива як жінка / моя дорога каблучка подарована жінкою» (ПМ 134). У циклі «Душі в дорозі» він уже змальовує велику дорогу, яка вгризається у поріг, глодає буденний камінь, по якій самотнім прочанам доводиться йти «без жодного слова... без сльози від ридання / без серця від серця» (НМ 192), де дивом із див є скибочка хліба і склянка води. Лиш сон може порятувати «тих, хто не докохав ілюзій, недописав на воді, недоцілив ворога» (НМ 196). У таких творах часто присутні образи спогадів, які можна «винести з того боку болю» (ПМ 327); сліз («ніколи сліз не забагато / щоби повернути втрачене» ПМ 328); «сивого серця» (ПМ 132), «яке не витримує такого безконечного болю» (НМ 36), людей, які «важкі долею і безкрилі» (НМ 41). На цім шляху зорі «вчать чути зойк безмовних / у терновім сьйві // і найтихіший сад / припрошують у сон» (НМ 47). Водночас у циклі «Кінець мандрівки», який присвячено дисидентові Миколі Горбалеві, втілено ідею про те, що попри біль і страждання вічним скитальцям із особливим призначенням на цій землі відкрито доступ до вищих сфер, до всесвітнього саду:

*для нас одчинені оклично
щодень предивні небеса:
то хмар завітлий білосад,
то знов суцвіття галактичні (НМ 69);*

подорожні будуть винагороджені за довгу і важку мандрівку:

*Вони з'єднаються нарешті:
і квіт возню, і квіт рослини.
Строкатий світ, але найперше
вони зустрінуть небо синє (НМ 64) –*

говорить львівський автор у циклі «полум'яні посли», присвяченому жінкам-страдницям, жінкам-політв'язням. Кожну з них він уподібнює до окремого виду троянди. В одній із них – знову звертається до теми «Пісні пісень» царя Соломона: «Тобі б із рож олійку / рожево снити снами, / зостатись би до віку у пісні над піснями» (НМ 65).

– **Відреченість від марнот цього світу заради світу вищого.** «Цей світ не для нас у час розлуки» (НМ 51), – пише поет у вигнанні. У цю тему вплітається мотив пташиного польоту у пошуках вищої Батьківщини «усіх крилатих / від ангелів почавши» (ПМ 181). Цикл «Пісеньки для пташки» (НМ 125–131) прочитується як відлуння східної ідеї про те, що закохані є непростую парою небесних крилатих, де «понад синє водиморе лине сиза королівна», а королевич з королівським серцем летить їй у слід, готовий упасти до каменю, без жалю зійти на дно моря.

Крізь метафори та алегорії проступає гірка доля подружжя Калинців, втілена в ідеї недосяжності земного щастя, ірію, земної жури, втраченої любові, що підсилюється образами осені, крил, ясного пера, срібного персня, золотої сльози, самотини, калинового вина, несповитого кубелечка – покинутого гнізда, стомленого серця, в якому «пломінке іспомеліло». Усе в цьому циклі відмічене знаками потойбіччя – золота сльозина, голос срібного персня, срібний плач сльози та ін., а слова «так ведеться споконвіку: у чужому золоте» передають розуміння того, що для «чоти крилатих» цей світ – чужий, але вони намагаються не втратити того «золотого», яке дає ім Інший світ. Вони шукають шлях додому, до омріяного раю – до того золотого потойбіччя, яке і є справжньою рідною домівкою:

*вертають, вертають
до пташиного раю*

*додому, додому –
бодай на крилі одному,
бодай на одній пір'їні,
але в горині... (НМ 116).*

Вірменський поет, пишучи про себе, застерігає усіх інших: «Ти, Саят-Нова, лиш би вірним був, / Про життя душі лиш би не забув». В українського автора тема швидкоплинності життя і цьогосвітніх страждань об'єднує долі трагічних поетів, кожної високомислячої Людини, яка:

*Живе хвилинку племінку,
розчинється у тій хвилині,
що так жадана Батьківщині,
її терновому вінку.*

*Важка його любов – така
релігія усіх релігій.
Але жива священна Ліга
Страждальців Страдного Вінка (НМ 443).*

У цьому контексті неможливо оминати увагою білі троянди, які перетворюються у терновий вінок у перших кадрах фільму С. Параджанова – як вказівку на життєву приреченість і причетність поета Саят-Нова до цих страждальців. У «Тернових терцинах» І. Калинця, як і в багатьох інших творах, постає біблійний мотив палаючого терену, до якого звертається поет як до Божого знака згори:

*Вогненний терне мій, в тернисті наші дні,
коли терпінь зайтріли терцини...*

*Чому я тернові кажу: я не згорю.
Є певно щось понад вогонь терновий...
(НМ 71).*

Ці слова знову повертають нас до мотиву спопеління.

– **Мотив спопеління.** Тема страждання супроводжується в усіх аналізованих авторів мотивом спопеління. У Саят-Нова незліченні приклади теми горіння і попелу укладаються в підсумок: «Я здавна спалений. Чого ще раз палать судьба гука?». Ще до ув'язнення в І. Калинця у циклі «Вигадана кохана» мовиться про випробування, «коли серце поймається вогнем / як дерев'яна церковиця» (ПМ 150); згодом – у «Хроніці осмислень» спопеління є приреченням до самотності: «під попелом ночі / допопеліє яса / ти будеш знову сама / я буду знову сам» (ПМ 164). Ліричний герой

жалкує, що «втрачено найбільшу таємницю усіх часів / єдине заклинання від спопеління // ... коли потрібно тільки пригадати / єдине слово / справжнє ім'я вогню» (ПМ 189). Тому «золотоуста попелу жертвовність / мовчить нам просто в вічі» (ПМ 311). У «Невольничій Музі» напруга ще більше наростає: спопелілими постають і серця, і ночі, і, як твердить поет, після цих спопелілих ночей «всього декілька рядків / залишилися при житті / неопалимими // ти не забудь їх» (НМ 40).

Останні слова є нагадуванням, що існує те, що не підвладне знищенню: залишаються неопалими слова про кохання, про любов, про Істину, які натякають на вищу реальність, невидиме відчуття якої завжди присутнє у справжньому мистецтві, вияскравлюється особливими спалахами думки. Чи не тому І. Калинець застерігає: «чому ж ми всі оплакувати ладні / ті руки що пішли з вогнем / задивлені в жертвовність попелу / ми ліпше крила фенікса згадаймо» (ПМ 312). У згадці про фенікса – думка про відродження з вогню, постання з попелу, випробування вогненною стихією; водночас – натяк на містичні практики древнього Хорасану, де золото було вказівкою на світло і вогонь, а голубинь – на небеса – як знаки присутності потойбічного у земній реальності.

– **Золото і блакить як ознаки Іншого виміру.** Золото у східній поезії віддавна пов'язане із вогнем, є натяком на вищу реальність – і у коханні, і у житті. В поезії «Ти сльози з солов'єм лила» Саят-Нова пише, що ознакою його милої є те, що вона носить пояс «золотий-презолотий». У творі «Ти закохався у мене сповна» згадуються і золотий дзбан, і золототканий атлас, й інші прикмети: «До Індостану не квапся летіть, щоб купувати шитво голубе. / Нить золоту безкоштовно бери, – вишитим чаром я стала тобі». У віршах «Світ на тебе задивився», «Ти вся – окраса золота», як і в багатьох інших, блакить і золото стають прикметами недосяжної омріяної коханої:

*Нижній ланцюжок хрещатий
із каймою голубою
На цнотливих персах чистих
сіє золоту купаву.*

Мабуть, не варто зайвий раз нагадувати, що блакить і золото, хрещатий барвінок і золоті купави – найбільш часте колірне і образне поєднання в ліриці І. Калинця з огляду і на тяглисть східного передання в українському просторі, і на древню українську символіку, самі згадки про яку в тоталітарній системі були заборонені. Такою образністю рясніють збірки «Звениславині купави», «Дванадцята сумна книжка» (особливо цикли «Квіти. Птахи. Ми», «Золота просіка»), «Дві пісеньки про синє» із третьої книжечки для Дзвінки та ін. Блакитно-золотими барвами позначене й саме кохання:

*поглянь
які ми близькі
до хмарини на небі*

*голубим підтекстом
кохання наше*

*або до синього поля
у барокових рамах лісів*

*золотим підтекстом
кохання наше (ПМ 333).*

Це також – «воздвигнення золотої брами чекання / чекають отже існують» (НМ 57). У чеканні на повернення додому, на зустріч із втраченою коханою, на Божі слова, на перехід в інший вимір істинні митці не залишаються бездіяльними, вони творять високе мистецтво страдницьких душ. А Бог постає як золотар, що відважує поету «щіпочку слова» (НМ 48). А слова «кров паперу сочиться до вагри» (НМ 40) є мовби нагадуванням про те, що основою кожної мініатюри є «таємний узор», накреслений кров'ю. Невипадково тут знову зринають образи із позолочених східних зображень, із рукописних книг у фільмі С. Параджанова. Окремі катрени із віршів І. Калинця можуть сприйматися як застигли перські мініатюри, зокрема із ще одного «садового» циклу «Квіти. Птахи. Ми»:

*Я знов молюся до пера,
я знов пера покірний в'язень.*

*Кирилиця сад – вертоград
повився золотою в'яззю.*

*На винозорі ягідки
принадилася райська птиця –
між лист зруділий і рідкий
сріблясте сяєво сочиться (НМ 153).*

А згодом:

*Я був людиною, людино,
Тепер я птахом полетів
за голубим солодким димом
в отцькім небі золотім*

*Осінній світ, осінній освіт
на прояснілому крилі... (НМ 153).*

У словах про те, що поет – це «пера покірний в'язень», вібує думка і про перо, яким пишуть, і про легкість переходу у потойбіччя – «будь мені пером легка земле» (НМ 40), і про перо у крилах «чоти пернатих», які летять на Божий поклик до вічної Божої золотої брами, які не належать земному світові. Вони повинні засвідчити людям слова «золоті істини», що переповнюють їхню душу:

*Від золотих банальних істин
напевне я звалюся з ніг.*

*Бо стільки золота, як листу,
мені з Вітчизни принесло.
Не тільки злотоверхе місто,
ще є взолочене село.*

*І квіт є певно – зветься верес,
і певно верес той цвіте.
Є певно ключ, є певно двері
у невимовно золоте (НМ 155).*

Це – той образ невеликої золотої брами зі східних мініатюр як вказівка на вихід у позапростір. І в неволі митці не втрачають віри в те, що одного дня зможуть пройти крізь золоті брами (у Калинця ще й «під Золоті Ворота») до райського саду небесної Вітчизни. Для львівського майстра слова Вітчизна земна і небесна – нероздільні, не існують одна без одної.

Підтвердженнь присутності в поезії І. Калинця «арійського сліду» достатньо. Взяти хоча би за приклад «Елегію зі Святовитом» (НМ 54-55), де мовиться про «знаки живого вогню правічні арійські знаки», де Бог живе «в кожній навіть маковій насінині», де «трійчастиє дерево життя у священному гаю і на килимах», де і ці килими звернені на всі чотири сторони світу, як і сам чотириликій Святовит, який дивиться на світ своїми іпостасями – дитинства, юності, зрілості, старості. А поету, якому відкрилася Істина, залишається «гострити стужене око вглиб себе і вглиб віків», щоби сягнути і передати цю Істину наступним поколінням. Невипадково в останніх двох рядках згадано і трояндні парфуми, і «євшановий аромат вітчизни».

– **Намагання перелити свій біль у слова** – це незмінне прагнення митців-страдників, яким відкрилася вища Істина. Їхні слова стають і сповіддю, і молитвою, і поезією водночас:

*І знову зостаюся сам –
твого хітона вже не видно.
І я проказую молитву
подавленілим небесам... (НМ 443).*

Коли поет говорить: «взьмим свою стареньку ліру, вернімося в самотній храм» (НМ 78), то не можна не згадати кадри із фільму С. Параджанова із зруйнованими стінами та понівеченими розписами древнього храму. Митець має на увазі і храм Божий, і храм душі, і храм поезії, і храм минулого. Так виростає поезія – герметична, завуальована, глибоко трагічна, що є зрозумілою не для всіх – як небо / самотньою поезією / вечорової зорі // поезією для вибраних» (ПМ 332). Вона дає відчуття: «поглянь які ми близькі до вічності...» (ПМ 334). Саме тому в І. Калинця неодноразово з'являється слово «нетутейші» (ПМ 329). У циклі «Золотий дощ», яким завершується «Невольничча Муза», втілено ідею безперервного передання істини:

*Коли цвіло перо чорнилом золотим
в Квітчастім лузі – вимріянім полі,*

*мені вже бачились плоди опалі,
в яких зернятами я смаглими пристиг
(НМ 447).*

А покликання поета – «Із тихим серцем йти тепер між люд, і в нелюд, і в безлюддя», щоби всім звістити явлену Істину, хоча й нагородою за це будуть одні лиш страждання:

*Душі з призначенням прекрасним
страждати суджено й любити,
сльзьми в терпінні окропить
святе натхнення – Божу ласку (НМ 448).*

У цьому циклі, що завершує доробок І. Калинця періоду неволі, маємо ще й низку алюзій на твори Т. Шевченка й П. Тичини, трагічні життєві шляхи яких розширюють аналізований тут поетичний дискурс саду-страждань – призначення поета.

«ПЕРА ПОКІРНІ В'ЯЗНІ»

Така мінорна тональність об'єднує і трагічні долі, і художні світи Н. Кучака, Саят-Нова, І. Калинця, С. Параджанова. Усі вони зберегли важливу здатність вслухатися і вдивлятися в інші світи, бачити у них власні віддзеркалення. Промовистими постають слова С. Параджанова: «Для мене – велика шана, що я жив на Україні, любив цю землю. І коли мене вислали з цієї землі, я залишив тут своє серце»^{*}. А в листах із зони він писав до сина: «Подивися ще на світ, який тебе оточує. В нім – історія країн і народів, долі гуманних ідей і нашесть... І головне все це пізнати, а не споглядати, як дешевий турист. Це і є життя – пізнати і переломити в собі... Який дивовижний світ породжує свобода, і як страшно її втрачати»^{**}.

Тема свободи у всіх її виявах – важлива прикмета усіх страждених митців. Однак вважаємо за необхідне наголосити саме на тих виявах, які притаманні загалом українсь-

* Дзюба І., Дзюба М. Сергій Параджанов. Більший за легенду. Київ: Дух і літера. 2021. С.165.

** Там же. С.158-159.

кому шістдесятництву. Марта Дзюба у своїх спогадах про ті часи наголошувала, що в суспільстві, де було заборонено навіть вживати слово «свобода», такі митці, як С. Параджанов, виступали з мистецтвом, «суть якого полягала у маніфестуванні свободи – свободи уяви і асоціації, свободи творчості». Вони «в системі, яка в мистецтві програмно відкидала поняття трагізму і запровадила спрощене бачення людини і світу... і те бачення прийняли чи не всі тамтешні митці», зверталися «до сенсу трагічності людської долі»^{*}. Вони творили красу – оспівували ошатність предметів, рукотворні витвори ремісників у суспільстві, де «ремісників ліквідовано як клас», і де «красиві предмети були приречені на знищення і забуття, а володіння ними робили людину якоюсь підозрілою»; і це теж було запереченням безликості і викликом супроти системи, адже вони творили красу «у світі, де її програмно знищували і замінювали огидним»^{**}. Узагальнюючи важкий досвід тоталітарного минулого, Марта Дзюба зазначала: «Жодна інша система, жоден історичний період, у жодному іншому місці світу не призводила до такої повсюдної естетичної деградації, до розбудови такого халтурного, огидного і позбавленого ладу середовища. Це в тому світі методично висаджували в повітря за допомогою динаміту або перетворювали в убогі склади тисячі святинь, знищуючи таким чином як духовне піднесення, так і конкретні твори будівничих – ремісників і митців, які у більшості випадків нагромаджувались впродовж багатьох століть»^{***}.

Митці такого високого рівня, як І. Калинець у поезії, С. Параджанов у кінематографі намагалися зафіксувати важливі знаки минулого ще до того, як їх знищить система. Це були зникомі тіні – знаки того, що минає, однак важливі для майбутнього національного і культурного відродження. Такі розмисли виводять пошуки міжнародних паралелей і взаємовіддзеркалень на

ширші обрії – загальний досвід людства, окремих страждених націй, трагічних постатей минулого і сучасності.

Саме подібність загальнолюдського досвіду митців-вигнанців, митців-страдників, а також суголосність світоглядів авторів різних національностей та віддалених у часі стає головною причиною подібних образів, мотивів і тем у їхніх творах. Сенс цих взаємовіддзеркалень може бути висловлений фразою із фільму С. Параджанова про Саят-Нова: «Ми один в одному шукали самих себе». У процесі таких рефлексій викристалізовується ідея «Сам як Інший», яка передбачає взаємні відлуння і перегуки не лише на рівні окремих особистостей, а й на рівні різнонаціональних жанрів, різних культур загалом. Адже наскрізь медитативні тексти поетичних і художніх мініатюр зберігають ауру замріяності того народу, який творить ці картини. Вони містять зв'язок з культурно-історичними контекстами, тому можуть прочитуватися як документ епохи, як історико-документальний жанр, хай навіть з уявним сюжетом, де крізь мистецьке тло проступають історичні реалії.

Усі названі вище автори та їхні твори фіксують духовну історію життя еліти різних народів у різні часи. Попри те, що кожна культура на певному етапі свого розвитку виробляє власні унікальні системи кодів, усі ці митці постають настільки суголосними, що в них зв'язок між минулим і теперішнім майже цілком втрачає сенс, сягаючи рівня позачасовості: літературний чи кінематографічний персонаж/сюжет постає прототипом історичного, теж у проєкціях на різні епохи. В аналізованих текстах мовби пульсує живий подих історії, відкриваються механізми таких інтерпретацій, які дають ключ до розуміння фактів віддалених культур без нехтування їхньої «інакшості». Більше того, ці твори набувають нової актуальності в іншу епоху, нової значимості для іншого культурно-історичного простору. Це дає змогу говорити про те, що в суголосності творів мистецтва вибудовується трансцендентне відтворення вічного тривання, життєвої ситуації, яка повторюється, але залишається незмінною у своїй сутності.

* Там же. С.196.

** Там же. С.196.

*** Там же. С.196-197.

Універсальний сюжет чи образ фіксує думку про те, що божественне буття незмінне у своїх проявах. А істинним митцям дарована можливість фіксувати знаки буття, хай навіть у містичній медитативній формі, далекій від світу явного.

У творах І. Калинця, Н. Кучака, Саят-Нова, С. Параджанова відчувається ностальгія за таємним, що сприймається також як пошуки Абсолюту. В їхніх картинах присутні перетини світу прихованого і явного, суголосні образи як знаки вищих ідей, які у своїх взаємозв'язках і перегуках вибудовуються у світ тих сенсів, що передбачають поліконтекстність, множинність, різновекторність і багаторівневість інтерпретації.

Коли ми аналізуємо образи старих книг, квітів та плодів, неба, картин природи, недосяжної коханої та багатьох інших, які складаються у метафоричну картину саду райського і земного, то ці картини набувають сенсів метаіконічності, та метаідейності, що призводить до постійного оновлення силових полів і породження нових смислів. Тут на перший план виступає не природа національної мови / мов, а іконічна природа ідейних кодів у їхній словесній динаміці, метафоричних зорових рядів, що резонують через довготривалу національну пам'ять, розуміння яких відкривається через багаторівневе зчитування глибинних мистецьких

сенсів та їхніх контекстів. Фіксуючись у формі мініатюри, вони вже передбачають подолання меж, де в кожному образі зароджуються паростки інших картин і сюжетів, побудова іншого порядку мотивів та форм, відтак – відшукування перегуків і паралелей з іншими авторами. Їхні перетини знаходять свої вияви у четвертому вимірі позачасовості й позапросторовості. Аналіз мистецьких взаємовіддзеркалень (у нашому випадку – явищ літератури та кінематографії) є перспективним для різних епох, національних культур і світів задля осмислення загальнолюдських універсальних законів людського життя та буття художніх феноменів.

У духовно-культурному просторі Іншого митці віднаходили глибинні начала власного світогляду. Єдність світочуття українського та вірменських авторів творить спільну сферу інтерпретації, що відкриває нові обрії для подальших словесно-поетичних студій, міжкультурних та міжмистецьких духовних проникнень, втілених картин життя і людського досвіду, що в панорамному розгляді виводить нас на універсальний, загальнолюдський рівень. Тож, як стверджував один із аналізованих авторів, «Це і є життя – пізнати і переломити в собі».

м. Тернопіль

ДОРОГІ ДРУЗІ!

В умовах війни держава не має можливості підтримувати літературно-мистецькі журнали.

Тому вся надія на Вас – давніх друзів і шанувальників «Дзвона». Тільки передплата гарантує надійне тривання нашого часопису – як променя світла і надії у нашій жорстокій військовій дійсності.

БУДЬМО РАЗОМ!