

образами, історичними постатями і виступає свідченням відкритості текстів письменника, уможлиблює їхнє існування в широкому інтертекстуальному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург – Омск, 1999. – 268 с.
2. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – 608 с.
3. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – 624 с.
4. Смирнов И. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.А.Пастернака. – СПб., 1995. – 190 с.
5. Фенько Н. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини 19-20 ст.: Дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01. – Кіровоград, 1999. – 163 с.
6. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів: Пер. з англ. // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2 вид., допов. – Львів, 2002. – С. 142–172.
7. Шевчук Вал. На полі смиренному // Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К., 1989. – С. 5-188.
8. Шевчук Вал. Око Прірви: Роман. – К., 1996. – 197 с.
9. Шевчук Вал. Птахи з невидимого острова // Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К., 1989. – С. 189-261.
10. Шевчук Вал. Розсічене коло // Біс плоти: Історичні повісті. – К., 1999. – С. 213-294.
11. Шевчук Вал. Срібне молоко: Роман. – Львів; К., 2002. – 192 с.
12. Шевчук Вал. У пашу Дракона // Біс плоти: Історичні повісті. – К., 1999. – С. 177-212.



Ніна Анісімова

“...Й ТЕАТРИК ЦИХ СМІШНИХ ТРАГЕДІЙ...”: ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО СВІТУ В ПОЕЗІЇ ІВАНА МАЛКОВИЧА

У статті досліджуються основні аспекти театралізованого відображення дійсності в поетичній творчості І. Малковича. Специфіка художньої театральності аналізується в контексті творчих пошуків поетичного покоління 1980-х років, яке вважається “перехідним” у світоглядному сенсі. Виокремлені основні риси та іпостасі ліричного суб’єкта поезії, схильного до постійного маскуванню та гри. Здійснений естетичний аналіз поезій І.Малковича, з’ясована специфіка його поетичного “театру абсурду”.

Ключові слова: спектакль, театр абсурду, гра, театралізація, маска, іронія, гротеск, лірика.

Nina Anisimova. “... and a little theatre of those amusing tragedies...”: Artistic model of the dramatized world in Ivan Malkovych's poetry

The article studies the major modes of dramatized reflection of reality in I.Malkovych's poetic works. The specific character of artistic theatricality is placed into the context of strivings typical of the 1980's generation of writers whose worldview is often designated as “transitional”. The author determines the main peculiarities of I.Malkovych's lyric subject which is apt to constant masking and playing. A thorough analysis of I.Malkovych's poetic works carried out in the paper allows to specify the nature of the poet's “theatre of the absurd”.

Key words: play, theatre of the absurd, play, dramatization, mask, irony, grotesque, lyrics.

В умовах загострення кризових явищ в естетичній свідомості останнього помезів'я віків перед українською поезією постала нагальна потреба оновлення основних форм художнього вираження, створення умов для інтеграції із західноєвропейськими модерністичними пошуками. Вагомий крок у цьому напрямку здійснила поетична генерація вісімдесятників, у творчості котрої сформувався якісно новий тип модерності, суголосний духові “кінця епохи”.

Його прикметними рисами стало химерне поєднання справді кардинальних змін в естетичній свідомості та рецидивів постколоніального синдрому. Цю тенденцію схарактеризувала Н.Зборовська у праці “Код української літератури”. У розділі, присвяченому вісімдесятникам, вона наголосила на тому, що це унікальне покоління (дослідниця називає його “перехідним поколінням”) “зависає в колоніалізмі” і несе в собі “порубіжний симптом”. За таких умов характерним явищем літератури стає творення “нової художньої реальності”, основу якої становить театралізація дійсності. “Оскільки сутність актора бути одним, а видавати себе за іншого, то письменник перехідного періоду, як ніколи, відчуває себе актором, він прагне вписатися в дух часу, заволодіти накинутими ззовні постмодерними цінностями... На основі невіднайденості власного обличчя і бажання встигнути зайняти місце безвідносно до духовної потреби виникає театроцентрична тенденція в літературі так званої театралізованої незалежності, що пронизує всю перехідну українську культуру” [7, 396–397].

Вісімдесятники моделювали, за Ю.Лотманом, “театр повсякденної поведінки”, оскільки сама функція держави з її парадами, прийомами, мітингами, демонстраціями, “перефарбуваннями” політиків налаштовувала митця на гру, на відображення життя у формі спектаклю. Цим пояснюється особлива популярність теорії гри, найдокладніше обґрунтована нідерландським філософом Й.Гейзінгою. Учений чітко визначив головні риси гри, що знаходять художнє втілення й у поетичних творах: вихід за рамки “справжнього”, матеріально-реального життя в інше буття; усередині ігрового часу і простору панують свої закони, свій лад, порядок, гармонія і ритм та ін. Й.Гейзінга наголошував на важливій ролі в поезії “веселого самозабуття, жарту й розваги”. Творчість вісімдесятників, виходячи з досліджень ученого, “народжується у грі як гра – священна, безперечна гра” [4, 141]. Як представники “перехідного покоління”, що рішуче ігнорувало радянську ідеологію, не створивши, проте, чіткої власної світоглядної концепції, поети прибрали на себе функції “безсилих бунтарів” із залишками тоталітаризму у формах гри, умовності, театралізації дійсності й міфотворення.

Мета цієї наукової розвідки – визначити основні аспекти театралізованого світосприйняття в доробку Івана Малковича, одного з найяскравіших представників генерації вісімдесятників, автора поетичних збірок “Білий камінь” (1984), “Ключ” (1988), “Вірші” (1992), “Із янголом на плечі” (1997), “Вірші на зиму” (2006). Порівняно з В.Герасим’юком, І.Римаруком, О.Забужко та іншими вісімдесятниками поетична творчість І.Малковича обділена увагою критиків, причину чого вбачаємо в активній рекламі його імені передовсім як відомого дитячого видавця. На сьогодні існує низка статей (в основному це рецензії та відгуки на вихід нових поетичних збірок), у яких аналізуються окремі мотиви та стильові особливості лірики І.Малковича. Тяжіння поета до театралізованого відображення життя вперше помітили М.Рябчук, К.Москалець, проте ця проблема ще не ставала предметом спеціальних літературознавчих студій.

Уважаємо за доцільне стисло висвітлити зміст поняття “театральність”, адже в літературі воно має свою специфіку порівняно з класичним театральним дійством. Ключове поняття будь-якої театральності – спектакль як універсальна категорія, котра подає альтернативну модель світу. У “Театральній енциклопедії” зазначено, що “театральність – специфічна художня якість”, властива передусім творам театрального мистецтва. Цей родовий термін уживають, щоби визначити неповторну манеру театрального мислення якогось письменника [16, 151–152]. Тенденція до театралізованого відображення життя виявляється, отже, й у жанрових різновидах літератури.

У цьому переліку може бути й поетичний твір, оскільки він призначений для естетичної дії на читацьку “публіку” й тяжіє до не дискурсивного мислення, розбудовуючи нову художню “картину світу”.

Театральність трактуємо як специфічну форму відображення дійсності, яка своїм змістом, алогічними законами налаштовує митця на умовний спосіб мислення, гру, спектакль і маскування. Класичний театр демонструє “відкрити” театральність, натомість у художньому творі вона перетворюється на естетичний прийом, стає “закритою”, закладеною в підтекст, містку алегорію чи параболу. Природа театрального в поетичному тексті вбачається в акцентованій видовищності та яскравості, у специфічному процесі театрального висловлювання, у роздвоєності героя за схемою “персонаж / актор”.

З-поміж інших вісімдесятників І.Малкович вирізняється найбільш чітко вираженим тяжінням до театралізованого відображення життя, що виявляється в межах міфопоетичного простору лірики. Малковичева поезія, як слушно зазначив М.Рябчук, “...горить між двома полюсами: з одного боку, це напівдитинний-напівпоганський захват і подив перед красою і величиною, і таємничістю світу, а з іншого – розуміння, що “хоч би трішечки померти” можна лише в театрі” [15, 146]. Навіть при першому знайомстві з Малковичевою лірикою впадає в око особливий, ні з чим незрівнянний дух театральності, який простежується в текстах із будь-якими мотивами – історичними, міфологічними, культурологічними, інтимними. Хоч би про що писав автор, хоч би які події ставали предметом його поетичного розмислу (драматичні, трагедійні чи суто ліричні), театральність поглиблює ідейний задум та основну емоційну тональність текстів. В одних із них вона виявляється більшою мірою, в інших – прочитується на рівні підтексту, проте обов’язково присутня й визначає самотність мистецького почерку І.Малковича.

О.Ковальчук означив два типи театральності, що функціонують у літературі: театральність саморозкриття людини й театральність її самозміни. Театральність першого типу реалізується головним чином “в патетичному слові і жесті”. Театральність самозміни пов’язана з тим, що людина перетворює себе й демонструє ближнім зовсім не те, чим вона є насправді [9, 126].

Зауважмо, що в поетичному світі І.Малковича переважає театральність самозміни, тобто маскування героя. На ролі топосу маски у просторі культури наголосив Г.Грабович: “...Як тема й архетип, як метафора й структура, маска – річ центральна для культури і для літератури... З масками та ролями, що вони уособлюють, живемо повсякденно – вбираємо іншу чи не для кожного нашого спілкування... Маска визначає, чи пак розкриває, сутнісні питання людської екзистенції та філософії...” [5, 20].

Досить поширена в ліриці І.Малковича “маска” митця-конформіста, притаманна українському суспільству 1980-х років – “перехідної доби”, коли всілякі “перефарбування” набули гротескної форми й засвідчили гостру кризу в суспільстві на різних рівнях його буття. Соцреалістичний театр масок існував за власними образними схемами, накладаючи відбиток і на провідні мотиви у творчості вісімдесятників. За Н.Зборовською, “маска потрібна для того, щоб приховати живе обличчя” [7, 398], свою справжню сутність. Особливо це актуально для культурного простору колоніальної і постколоніальної держави, позаяк маскуванню пройняті всі сфери її буття.

Головним ліричним персонажем низки Малковичевих поезій став герой, поведінка якого позначена елементами театральності, її джерело – у прагненні людей підігравати іншим, не бути собою, мислити за узвичаєними нормами

та стереотипами. Своєрідна естетика поетичної театральності І.Малковича, що її основу становить маскування, вимальовується у вірші “Чоловік”. Ідеться про тип людини, котра за будь-яких обставин “нап’ялює маску хамелеона”, зраджуючи своєму покликанню, щоразу граючи різні ролі: “Одягає маску блазня – / впізнають. / Вбирається в тогу незворушного судді – / благають: / – Перестань, хіба це ти?” / Лисом перевдягається – / кричать: / “Ми вже давно тебе впізнали, / досить”. До того ж маску блазня ближні вважають для нього природною, інші ж (маски судді, лиса, Дон Жуана) стають предметом іронічного висміювання. Присуд автора жорстокий: “Смішний / розгублений чоловік – / ніяк не збагне / що в кожній масці / є розріз / для очей” [12, 77].

У поезії “Чоловік (II)” зображена автором маска набуває свого розвитку, зміст якого можна означити спостереженнями Г.Грабовича: “...Маска прилипає до обличчя й не тільки сторонні, але й сам суб’єкт уже не знає, де кінчається вона...” [5, 22]. Постійне перебування в чужих “ролях” призводить до руйнування особистості, для якої звичним стає несіння непосильної ноші пристосуванства й лицемірства, прагнення до збагачення: “Роззолотив свою шлею / і здається йому / що й тягти легше стало” [13, 94]. Маскування перетворюється на масове явище в суспільстві, коли люди звертають увагу не на особистісні риси індивіда, а на його замасковану “роль” у соціумі. Образ “маски” у віршах набуває і специфічного театралізованого значення: автор показує життя звичайного “чоловіка”, що, як і актор на сцені, вимушений постійно грати різні ролі, пристосовуватись до нав’язуваних іззовні обставин. Отже, обидві поезії змальовують трагедію роздвоєної особистості, котра проживає в химерному просторі двоєсвіття – реального та уявного світу “театру життя”. Абсурдність становища ліричного суб’єкта в поезії І.Малковича посилюється тим, що індивідуум не може вільно вибирати певну роль, позаяк “у соціальному контексті ... роль є тим, що тобі виділяють – із наступним всеохопним почуттям безпорадності та інфантильності” [5, 248]. Таке добровільно-вимушене перебування в масці, постійне накладання маски на власну сутність стає причиною того, що ліричний суб’єкт Малковичевої поезії набуває рис “блазня”. До того ж блазнювання наділяється амбівалентним значенням: з одного боку, “блазневі” дозволено висміювати можновладців, кепкувати з них, а з другого – його роль глибоко трагічна: сходячи зі сцени, він мусить зривати із себе “маску” і пристосовуватися до умов реального життя, далеких від театральної видовищності та грайливості.

Маскування, принцип самозміни визначають ідейний задум і поезії “Перебендя” – своєрідної антитези до однойменного вірша Т.Шевченка. В іронічно-пародійному аспекті звучить мотив утраченої історичної пам’яті. І.Малкович звернувся до класичної сонетної форми, модернізувавши її й надавши їй сатиричного спрямування. Поет розвінчує сучасних псевдопатріотів “мітингової” та “фестивальної” доби останнього порубіжжя, які вихваляються тим, що “вони – козацький кіш, України сини, / що по ночах б’ють ляха й бусурмана”. Насправді ж це “каліки, божевільні і злодюги”, які “бредуть за кобзарем”. Головна ідея вірша – засудження конформізму митця, його продажності та підкупності, які протиставлено образу сліпого перебенді Т.Шевченка. У Кобзаря це справжній патріот, національно свідомий митець; натомість в І.Малковича постає “маска” фальшивого поета, змальована іронічними штрихами та прозорою алегорією: “Тож він, голодний, молиться за них, / складає думи, славить подвиг їх, – / крізь час дзвенить ця золота омана...” [13, 61]. З цього приводу досить слушними видаються спостереження Н.Зборовської: “Мотив акторства стає початком осмислення сучасного

письменництва як гри, маски, театралізації...” [7, 453]. Вісімдесятник І.Малкович стверджує, що у творчості фальшивого поета відбувається не самопізнання, а його театралізоване уникнення. На популярності саме такої “маски” в літературі наголосив Г.Грабович: “Ця іманентна двоїстість письменника, його життя в масці також перегукується з багатющою літературою про двійників, від романтиків і Достоєвського до Вайлда, Стивенсона, Набокова” [5, 21]. Отже, прийом гротескового переосмислення класики, коли відомий образ набуває відмінного значення, виразно вказує на використання автором ігрової ситуації в дусі постмодерністської естетики.

В умовах, коли “штучне обличчя попередньої епохи розпалося на уламки, а перехідна епоха не має свого обличчя”, “маска потрібна на певний час, поки не буде визначено нові параметри індивідуального і національного буття, поки не сформується світоглядна основа незалежного існування” [7, 398]. Саме така “потрібна маска” стала наскрізною у творчості вісімдесятників, котрі за допомогою маскуванню прагнули віднайти втрачені естетичні орієнтири. Представник “карнавальної течії” Ю.Андрухович долучився до цих пошуків, моделюючи цілий калейдоскоп карнавальних масок, як, приміром, у циклі “Цирк “Вагабундо”. Поет вибудовує бахтінську модель театру-карнавалу – ігрового, грайливого, з провокацією на вседозволеність, послуговуючись різноманітним маскуванню. Ліричний герой, продавець квитків у цирку, розмірковує над тим, що все життя мешканців мегаполісу перетворюється на велику баню цирку, в якому люди втрачають істинне обличчя, вимушено граючи чітко визначені соціальні ролі, стаючи персонажами Карнавалу: “Я продаю квитки на магів і на мимів, / Я коло входу став з ключами, мов Петро. / О діти передмість з устами херувимів! / Шатро – мов помаранч. Приходьте у шатро!...”. У суспільстві в час знецінення духовних вартостей запановують маги й міми, блазні й факіри – “власники грошей з обличчями вампірів”. Ліричний герой циклу прагне “переграти” загрозливий карнавал вимушеним блазнюванням, проте його зусилля марні, адже духовна порожнеча й деградація людей, нищення одвічних національних святинь стають сильнішими за маску блазня. Демонологічний мотив відьомського шабашу у другому вірші циклу моделює суспільну катастрофу як наслідок панування постколоніального синдрому у свідомості людини. Отже, ідеться не про цирк (“це тільки ззовні цирк, а в глибині пійма!”) – уся країна летить у якусь жахливу пійму, де “нема дна!”. Буття нації нагадує авторові суцільний сеанс ілюзіоніста, коли особистість утрачає владу над реальністю й перетворюється на іграшку в чужих руках. Специфікою “карнавального театру” Ю.Андруховича стає деконструкція самого театрального принципу: “Герой бачить, замість діяти, і стає глядачем”. При цьому “драматична перспектива зміщується і подвоюється” [6, 228].

Театралізоване бачення життя в Малковичевій поезії, попри іронічно-пародійні інтонації та викривальний пафос, позначене поглибленою філософічністю й символізацією образів. Філософські розмисли про суспільну епоху “застою”, її своєрідну “драматургію” визначають ідейний задум поезії І.Малковича “Проба голосу”: автор створює маску митця-конформіста, поета-гнома, творча індивідуальність якого нівелюється під лещатами державної системи. Поет-початківець із глибокої провінції приїздить до Києва, плекаючи мрії подолати вершини літературного Парнасу власним талантом. Проте поступово під тиском приписів соцреалістичної естетики митець виробив у своїй душі “внутрішнього редактора” і став писати “на злобу дня”: “Плачеш, що не впав на амбразуру / того рта, котрий дав наказ, / мучишся, чи буде щось по нас? / Гноме божий, дурнику похмурий, – / встань – і йди” [12, 62]. У поєдинку таланту

і пристосуванства перемагає останнє, позаяк “зміна масок – це буфонада, фарс, який неодмінно веде до трагедії – втрати особистістю самої себе, повної переорієнтації на прийнятий нею “театральний” образ і розриву у підсумку будь-яких зв’язків із світом” [9, 129]. І все ж поет вірить у прозріння, очищення душі та покаяння багатьох митців, яких її величність Система хоч і здолала, проте не витравила таланту. Подібні персонажі унаочнюють той тип героя, який, на думку Й.Гейзінги, ґрунтується на приховуванні справжньої сутності особистості. “Він виступає інкогніто через те, що свідомо утаємничує свою сутність..., або може за бажанням змінювати свою подобу. Одне слово, він носить маску, він перевдягнений, він – носій таємниці. І знову ми доторкаємося до священної давньої гри...” [4, 153]. Ліричні персонажі, для яких маскування стає нормою життя, утілюють риси “маски митця”, який, хоч і ненавидить фальш вимушеного письменницького “акторства”, усе ж змушений пристосовуватися до нав’язуваних соціумом обставин. Вражає створений авторською уявою образ “великого-великого дзеркала”, перед яким опиняються всі персонажі Малковичевої поезії, виступаючи щоразу в нових і несподіваних масках, граючи все нові й незвичайні ролі (“Автопортрет перед дзеркалом”). “Дзеркало” – це й виразний антипод “маски”, оскільки символізує істинну сутність сховку душі кожного індивіда, який, стаючи перед своїм відображенням, утрачає потребу у грі, маскуванні. Проте мотив дзеркала в поезії І.Малковича можна тлумачити і крізь призму “теми двійника” (Ю.Лотман). Учений писав: “Подібно, як задзеркалля – це дивна модель звичайного світу, двійник – віддзеркалене відображення персонажа” [11, 591]. Отже, персонажі Малковичевої лірики за законами дзеркального відображення (енантіоморфізму) набувають рис ще й двійників, що дає змогу “побачити їхню інваріантну основу” [11, 591].

І все ж найбільш “театральний” у поезії І.Малковича цикл “У сцені маку”, прочитання якого доцільне крізь призму естетики театру абсурду. Побудова та образна система дев’яти віршів позначені умовністю, химерністю міфопоетичного простору. У циклі активно функціонують такі поняття, як актор, публіка, сцена, блазень, роль (рольовий розподіл, зміщення ролей), гра, епіграфом же можуть бути відомі слова “життя людини – спектакль”. Специфічна театральна атмосфера створюється низкою абсурдних ситуацій, пов’язаних із буттям “*мачинового театру*” й метаморфозами всередині його “маківки”. У віршах вимальовуються основні світоглядні принципи драми абсурду (театру абсурду, антидрами, театру парадоксу): “...Споконвічне протистояння людини та навколишнього світу, особистості та суспільства...; відсутність у світі логічних, причиново-наслідкових зв’язків та, як вислід, трагічність, розгубленість, покинутість, відчуженість людської особистості” [10, 155]. Цикл “У сцені маку” виявляє майстерність І.Малковича у використанні абсурдистських прийомів поетичного письма – комізму, гротеску, алогізмів, одивнення, парадоксу, які слугують засобом моделювання світу-абсурду та місця в ньому людини.

Ліричний сюжет першого концептуального вірша циклу (“Шершений вірус”) розбудовується у формі алогічного дійства драми абсурду й позначений установкою на театралізацію дії, що композиційно нагадує форму лялькового театру: “Цей мак для себе відсудили / дванадцять шершнів. Справа темна”. В авторському міфі І.Малковича спостерігаємо настанову на “одивнення” хронотопу, що слугує тлом розгортання ліричного сюжету: театральна сцена знаходить собі місце в мікроскопічному просторі маківки. К.Москалець уважає, що саме такий вибір хронотопу акцентує малість, незначущість зображених подій і героїв, позаяк “інколи персонажі Малковичевих віршів здрибуються

до комахиних розмірів, а відтак, мініатюризованими постають і стосунки між ними, наслідуючи, поміж тим, структуру поведінки справжніх акторів...” [14, 19]. На перший погляд, ця думка слушна, її підтвердженням може слугувати вибір бурлескного стилю, в якому подано характеристики акторів “мачиного” театру: “Актори – в драних покривалах: / якась приклучка в них; всі шепчуть: / – Офелію вода забрала, / а Гамлет – поки режисер ще”. Проте правомірною видається й інша версія в інтерпретуванні “мачиного театру”: непривабливі портретні деталі в зовнішності акторів немов свідомо руйнують магію мистецтва, знижуючи його до чогось буденного, навіть низького й огидного, немовби розкриваючи зворотній бік театру. Абсурдність зумисне змініатюризованого театрального буття розкодовується наприкінці вірша: глядач теж стає учасником химерної вистави, однією з мачинок маку-театру, виступаючи в різних “масках”: “Та точна лиш одна новина: / якщо тут нудно глядачеві, / він випадає, як мачина, / прямисінько в дзьобик горобцеві” [12, 86]. Отже, у поетичному “театрі абсурду” І.Малковича руйнується межа між персонажем-актором і глядачем (читачем), протистояння між ними набувають яскраво вираженого театралізованого характеру. Попри зовнішній герметизм подібних текстів, вони піддаються розкодуванню, “ключ” до якого міститься здебільшого в назві вірша. Приміром, символ “шершений вірус” указує на театралізацію всіх сфер людського життя, в якому індивідові вже важко розрізнити, де гра, буфонада, маскування, а де – справжнє життя.

У поезіях легко стирається грань між реальною і театральною площинами, а дійсність постає живильним джерелом моделювання театралізованих ситуацій. У “Концерті” (другому вірші циклу) вражає вже згадувана маска митця-конформіста: у загостреному сатиричному ключі відображено жадливий процес завмирання життя в суспільстві, коли воно уподібнюється політичному театрові, де щодня відбувається химерна вистава (“й театрик цих смішних трагедій / тебе концертом обпече”) і кожному відведена певна роль та регламентовано кожний крок (“Тут, наче в прірву, ллються в гриф / музик і музиканток пальці, – / папір дірявлячи, від фальші / втікають ноти з тої гри”). Згадка про композитора Баха стає гіркою гримасою над несумісністю таланту і пристосуванства: “Та доки кучерявий Бах / з восківником угоди креше, / високий альт надривно бреше, / і йде з концерту – по шинках” [12, 87]. Фантасмагоричний “концерт” як образ-символ видовища та сценічного дійства – це яскраво виражений прийом зображення життя в поетичному “театрі абсурду” І.Малковича, джерела якого, на наш погляд, містяться у фантастично-буфонадних елементах театру В.Шекспіра, фантасмагоріях Е.Т.А.Гофмана.

Тяжіння поета до циклізації пояснюється впливом структури драми з її поділом на окремі дії, частини. Невід’ємний складник розбудови театралізованого простору поезії І.Малковича – авторська настанова на домінування в кожному вірші свого ідейно-композиційного стрижня, що сприяє глибшому відтворенню фальші суспільного буття, його абсурдності, несправжності. У кожному вірші циклу з’являються яскраві театральні постаті – “люди абсурду”. У змалюванні цих образів домінує сюрреалістична поетика, що не тільки сприяє увиразненню алогічності зображеного, а й посилює ступінь герметизації поетичного тексту, надає йому ознак сновидного простору. У “Шершенному вірусі” “жильці” перетворилися на “поважних мешканців”, а печальні принци цвіркуни, які бозна-чому повинні грати саме “Марсельезу” для прими-змії, тепер “у щось чомусь їй грати мусять”; прима театру порівнюється зі змією, “що з примхи / ноує в короля у вусі”. У “Концерті” вражає муха, що “в ніздрю трубі влітає” і “ти вже маршируєш” (тобто виконуєш чужу волю). У “Каприччіо із слимаком”

постає людина, що зрікається самої себе, свого творчого покликання: вражає “молоденький маестро”, який звик до рутинної роботи в “оркестровій ямі”, коли “ставлять ... в мільйонний раз Глінку”. “Слимак у панцері. Слимачок. Равлик” – такі незвичайні авторські характеристики акцентують трагізм буття “маестро”: слава дістається акторам, а його роль нівелюється й відповідає “нижньому світові” театру. Алогічні образи вияскравлюють трагізм буття: “той, бідолаха, має вічно якийсь гоп зі смиком: / може наступити на нього кінь / а чи пара в самозабутнім шпалері”. У “Розп’ятті” постає алегоричний образ людини-притосованця, якій зручно нічого не помічати довкола себе – “Ловити рибку, грати в скрипку, / шукати литку і спожитку, / вдавати, начебто не видко, / як все натягнуто, мов нитка”. В “Інтермедії з князем” концептуальні образи – “русини – скурві сини” та “юродиві” постають головними учасниками дійства. Однак, на відміну від драми абсурду Е.Йонеско чи С.Бекета, “актори” поетичного театру І.Малковича позбавлені можливості екзистенційного вибору: вони грають призначені їм автором ролі, а вибирати можуть лише з-поміж таких же масок.

Цикл “У сцені маку” демонструє мистецьки обіграний І.Малковичем прийом “театру-в-театрі”, “гри у гри”, коли всередині “драми” постають її “актори” й сам “режисер”, що сприяє розширенню концепції театралізованої поведінки. Прикладом може слугувати текст “Майбутнє відродження”, де зустрічаємо й самого автора драматизованого циклу: він “сидить” у суфлерській будці, розташованій “на ніжці маку, у коліні”, “підказуючи всім по слівцю”. У цій же поезії йдеться про руйнування “макового театру” (“Суфлер із тріском вилітає / і западається театрик”). Проте, як мак щороку виростає знов і знов, так і життя театру плине за законом “вічного повернення”, пробуджуючися щосезону. У театралізованому просторі нівелюється плинний лінійний час, натомість активно починає функціонувати час циклічний, тож найбільше бажання ліричного героя – “щоби наш маковий театрик / знов віродивсь на друге літо” [12, 90]. Красномовною постає назва поезії “Репліка режисера”: автор виступає не тільки драматургом, а й актором і глядачем, що викликає його внутрішню роздвоєність. Про неї йдеться у своєрідному монологі автора, витриманому в іронічно-грайливому ключі і зверненому до глядачів. Подібне зображення дає підставу дійти висновку, що не тільки актора можна вважати “абсурдною людиною” (А.Камю), а й самого автора. Його роздвоєність поет підсилює низкою сюрреалістичних візій у душі художніх полотен С.Далі, щоправда, забарвлених іронічно-зниженими інтонаціями: “Ох, покину, / покину я колись цей театр, / марлі всякої накуплю – / і буду шити сарафани. / Нехай же просвічується крізь них / вся наша тілесна гарність, / хай буде видко, як замість сердець – / шлуночки тріпочуть...”. Абсурдність автора, як і актора, у тому, що, усвідомлюючи своє становище, він не в змозі звільнитися від “театральної залежності”. Тож хоч і “колеться голка ця клята” і “тяжко нитка засилається”, але “сцена маку” має непереборну владу над ним, визначаючи всі його помисли і почуття. Названі поезії засвідчують використання І.Малковичем елементів постмодерністської гри, характерна ознака якої – прагнення автора “вивернути Театр” (Т.Гундорова) і змоделювати такий художній простір, у котрому “дія переноситься поза кін, грають глядачі замість акторів, автор утрачає право на текст (класичні твори Евріпіда, Шекспіра, Бекета переписуються), оповідь чи нарація витісняє дію” [6, 228].

Цикл “У сцені маку” підтверджує думку Й.Гейзінги про те, що “всяка поезія породжується грою”, яка може набувати найрізноманітнішого характеру вираження, доцільного саме за логікою авторського задуму [4, 148]. Наскрізні

образи циклу – *мак і скрипка* – звучать за принципом контрасту й теж виконують свої “ролі”. “Мак” (у його зображенні автором акцентується символіка чорного кольору) означає змаління людської душі, коли Будень жорстоко поглинає людину, перетворює її на свого раба (“Як напливає мак чоренний, / мов кругла сцена, отворенний, / де в глибині якийсь бідака / розіп’ятий на дрібці маку”). “Маку” протистоїть образ старосвітської гуцульської скрипки (до речі, один із наскрізних у поезії І.Малковича), що символізує душу людини, котра прагне виборсатися з-під влади “сцени маку” й поспішає за музикою – утіленням гармонії і містики водночас. Протиборство “маку” і “скрипки” (будня і духовності, безмежності і тлінності) – головний концепт заключного вірша циклу “Постскриптум”, що звучить як грізне попередження про загрозу нівеляції духовності: “...І не затулиш вже довіку, / коли збагнеш, що в світі цім / ти все життя тримав не скрипку, / а мак дірявий у руці...”. Поет надає образу скрипки містичного значення душі. Музика (скрипка) наче летить десь попереду і змушує ліричного героя поспішати за нею, долаючи всі перепони, прагнучи досягти світлої мети. Драматичне поєднується з комічним, а мелодія скрипки може відтворювати грайливий дух українського вертепу з його “оркестриком шарварковим”: “А що – як раптом над рікою / до тебе скрипка прилетить, / але, не впізнана рукою, / вона зіщулиться – і вмить / у ній прорветься дека нижня, / протерта сотнями ключиць, / і звідти – шугонуть наскрізні / потоки макових зерниць...” [12, 91]. Поет не дає готової відповіді на питання, чи встоїть людина перед натиском “маку”, чи не змарнує свої сили в буденній метушні: “... коли збагнеш, що в світі цім / ти все життя тримав не скрипку, / а мак дірявий у руці...”. Фактично вся поетична творчість І.Малковича – заклик до людини слухати священну мелодію скрипки, озиватися до неї кожним порухом своєї тонкої душі – тоді і янгол-охоронець ніколи не покине плеча. Така поезія вияскравлює важливу рису “театральності” художнього мислення І.Малковича: поетична сутність “ширяє в світах”, смисл залюбки “сповивається” загадковим словом [4, 154], лірика щертє наповнена бурхливою грою уяви та фантазії. Отже, у віршах циклу виявляється специфічна театральність, яка полягає у “пристрасті режисера (поета. – Н.А.) й актора до оголення сценічної умовності” [16, 151–152].

Театралізоване світосприйняття І.Малковича нерозривно пов’язане з музичальністю його творчого обдарування, що має витoki в гуцульському народному мелосі. Музика в ліриці поета посідає чи не найвизначальніше місце, про що свідчать самі назви віршів “Хор”, “Житіє скрипальок”, “...трохи гуцульської джази-мантелязи”, “Слухачі музики” та ін. У “Хорі” йдеться не про звичайний концерт зі співаками й диригентом, а про химерну абсурдистську виставу, в якій тільки розписані ролі та єдність акторів тримають на собі театралізоване дійство: “Хор – то класична вистава горлянок / на тлі у фраки схованих мужчин, / що нарізно – абсурдні. Їхній чин – / пліч-оплічність, гармонія, порядок”. Незвичайними видаються порівняння хору з “парадом дзвіничок”, а диригента – із “дзвонарем”: “Ось диригент, як той дзвонар ввійшов / в дзвіницю кону – рвучко, без розмов / напнув між хором мотузки незримі, / руками торгнув – і серця співців / хитнулися, як дзвони, – хвиля! пів! – / і задзвонили в Єрусалимі!” [12, 46]. Загальна атмосфера гри, дотепності, парадокса, “кумедності”, що пронизують цей вірш, одразу викликає аналогії з комедією *del’arte* чи оперою-*buffa*. Проте поетика абсурду не означає відсутності в ліричних текстах І.Малковича глибинного сенсу, позаяк “за допомогою комізму, одивнення, гротеску, матеріалізованої метафори, пози, погляду, умовчання, міміки, парадоксу” [10, 156] поетові вдається балансувати на межі з реальним світом і порушувати гострі проблеми сучасної доби.

Театрально-екзотичним постає й вірш "...трохи гуцульської джази-мантелязи", забарвлений неповторним верховинським мелосом. Від тексту поезії віє духом старовини, яку матеріалізує "чорний череватий ящик / з розбитими клавшами", що був закинутий на горище серед "старої напівоблущеної кукурудзи". Саме з цього ящика "здавна дзукотіла / маленька гуцульська джаза-мантеляза". Театральність вірша увиразнюється й побутовими деталями, і грайливим тоном оповіді, і згадкою про "котів", які, "ганяючись за мишами / іноді виконували на ньому / неймовірно віртуозні / композиції" [12, 70]. Без сумніву, "скрипка" зберігає своє міфопоетичне забарвлення: художньо втілюється давня карпатська легенда про Бога і Чорта, за якою скрипку зробив Триюда (чорт), а Господь украв її в нього [3, 483]. Водночас старовинна "гуцульська джаза-мантеляза", що лине з маленького ящика, символізує театр вертепу з його відповідною структурою й системою персонажів. Важлива роль у канонічно-релігійній частині вертепу відводилася саме хоріві (музиці), котрий прославляв Христа й засуджував Чорта. У текстах І.Малковича це ще й виразний натяк на "поетичне двовір'я", що було органічно притаманне гуцульській народній культурі.

Тяжіння до театральності зумовлює езотеричний зміст поезій І.Малковича, що досягається використанням закодованих музичних образів. Така поезія викликає асоціації з музичним різновидом містерії – *Passion* (Страсті)¹. Зокрема, у поезії "Ольвія дальня слів твоїх майже нечутна" постають загадкові образи музик, які символізують янголів-охоронців: "Альт мовчазний вкриє пледом тебе, наче лікар"; "Фавни смичків забредуть і загубляться в гіллі, / Ефи альтів западуться в задовгім мовчанні, / Нагло на голови час сипоне перетлілий, / Ельфи опустять для тебе ключі незвичайні" [12, 139]. На перший погляд, цей текст являє собою класичну ілюстрацію обігрування прийомів драми абсурду, на що вказує і властиве поетиці І.Малковича використання "одивнених" назв поезій, у яких акцентується не так ліричний сюжет, як певний аспект гри. Проте за позірною театральністю прозирає глибинна авторська думка – утвердження вічності музики, котра бачиться митцеві як організувальне начало світу, що перемагає плин лінійного часу. Давнина в І.Малковича опосередкована іронією, проникає до тексту у вигляді цитати з побуту оперних співаків, із життя за лаштунками у стилі Дега, між декорацій, де всі подвиги – умовні, а трагедії – відносні ("Інтермедія з князем", "Шершенний вірус").

За Й.Гейзінгою, "спорідненість поезії з грою не обмежується лише зовнішніми ознаками – вона виявляється і в структурі самої творчої уяви. І в звороті поетичної фрази, і в розвитку мотиву, і в вираженні настрою – скрізь тут спрацьовує ігровий елемент" [4, 152], тобто схильність до театралізації життя. У поетичній збірці І.Малковича "Вірші" маємо низку текстів, названих "житіями", котрі можна класифікувати як умовний "театралізований" цикл ("Житіє оленяра", "Житіє скрипальок", "Житіє священника", "Житіє судді"). Ці поезії втілюють різні мотиви, чинником зарахування їх до "циклу" стає трансформований авторською уявою "житійний" жанр і прийом наскрізної тонкої іронії та підтексту. В агіографічній літературі "житіями" називають життєписи святих, які відзначилися особливими чеснотами. В І.Малковича "житійний" жанр виконує театралізовано-ігрову функцію, що ґрунтується на перевтіленні – маскуванні.

Вражає різноманітність масок, ролей та видів рольової гри, до яких удається автор. У "Житії скрипальок" принцип театральності, гри доведений до абсурду,

¹ Специфіка різновиду містерії *Passion* (Страсті) полягає в синтезі виконаних хором промов Христа і проповідей євангеліста та вигуків натовпу [див.: 8, 128–129].

у котрому визначальну роль відіграє поетика сюрреалізму. І тоді “консерваторія – то ксилофон костей, / вібрація хребтів в музичних чорторіях: / в дівчат-скрипальок на тоненьких шиях / містичний знак опівнічних гостей”. У зображенні “скрипальок” химерно поєдналися біблійні, демонологічні та містичні мотиви (“Мов Юда, скрипка знак кладе на горлі / для упирів, падких на юну кров... / Терпи, скрипалько, ночі йдуть хоробрі – / тебе чекає пристрасна любов”). Зайве сприймати ці образи буквально: авторові йдеться про самозречену працю “скрипальок”, які до самозабуття “віддаються” грі на скрипці. Театралізоване бачення життя посилене явними алогізмами й театральним костюмуванням – описом одягу “скрипальок”. “Скрипальки – донорки зальотних упирів, / тож блідне їхніх шік рум’яне убранство, / і пристрасніє в концертній грі / скрипальки й скрипки вперте лесбійство” [12, 47]. Гра “скрипальки” постає як “театр одного актора”, своєрідна моноп’еса, що в ній героїні доводиться виступати актрисою в “театрі життя”, котра не може вирватися із “зачарованого кола” залежності від музики. Туга “скрипальок” за справжньою красою життя переростає мало не в пекучу зненависть до свого звично-буденного театального (музичного) середовища. Така “епатажна театральність” із залученням сюрреалістичних візій демонструє перевагу театально-реальних життєвих ситуацій, якими насичена згадана поезія. “Маска” дає змогу “скрипальці” ніби визнати свою належність до сакрального музичного середовища, переконати себе в особливій ролі власної персони в театрі музики, проте надмірна відданість справі нівелює людську, і передовсім жіночу індивідуальність, що й стає причиною гострого переживання абсурду, відчуження від того світу, який здавався таким близьким і рідним.

Певна аморфність та статичність поетичного “театру абсурду” І.Малковича компенсується оригінальними “режисерськими” рішеннями та пожвавлюється різноманітними “одивненими” ситуаціями. У низці його поетичних текстів театралізованою постає й сама дія; основним засобом поглиблення драматичного ефекту слугує пафосна переакцентуація, побудована, за М.Бахтініним, на “перевертанні” високих, серйозних процесів у дрібні, “низькі” за допомогою різних сміхових форм. Театральна атмосфера поетичного світу досягається постійними перетвореннями-перевтіленнями. Зокрема, у дистиху “Житіє священика” з тонкою іронією йдеться про чоловіка, котрий “має у собі малесеньку тюрму: гріхи своєї пастви / туди він запроторює навек”. Згадка про змагання “тюремного з божим” приземлено зумисне зниженою лексикою (*запроторює, жалько*), відповідним тоном оповіді, образною системою (“Як сулія, наповнений ущерт / чужими ненастанними гріхами, / він мучиться: в душі його ночами / й найменший із гріхів рубається на смерть”). Насправді ж у підтекстових полях поезії йдеться про фальш, лицемірство псевдосвященика, який у житті грає цю роль, не маючи до неї ані покликання, ані Божого благословення і зраджуючи професійну заповідь про нерозголошення таємниці сповіді грішників: “Вже задихаючись, священик, як в молитві, / двом-трьом гріхам вертає плоть зі слів – / до вушка їгмості їх зашіптує, сумління / злегенька цим очорнюючи, та / полегшуючи сон. А їгмості – теж кара: / до ранку спробуйте утримати в устах / гріхи сусідки – млосні, як Сахара” [12, 49]. Тобто показано маску священика, котрий використовує свій соціальний статус для збагачення та кар’єристичних устремлень, “граючи роль” “слуги Божого”.

Іронічно-пародійний зміст визначає основну емоційну тональність і дистиха “Житіє судді”. Автор зриває маску “ревного християнина”, “охоронця закону”, за якою криється личина пристосуванця й хабарника. Після чергового компромісу із власною совістю суддя “із мук таких тихцем / йде вішатись нетяга”. Проте

це лише примітивна гра – із самим собою, народом і Фемідою, що засвідчує духовну смерть особистості. Відтак саркастичною гримасою звучить останнє зауваження автора про живучість маски нечестивого судді, у котрому завжди буде потреба, доки існує на світі зло: “Та кожен раз злодії устигають: / із зашморга виймають ще живцем” [13, 68–69]. Водночас поезія, як і більшість віршів “житійного” циклу, ілюструє вже згаданий мотив двійництва, тобто віддзеркаленого відображення персонажа. Опиняючись перед “дзеркалом”, маски “судді”, “священника”, “скрипальки” тощо за принципом енантіоморфізму (Ю.Лотман) щоразу набувають рис інваріантних іпостасей, тобто представлених ними персонажів.

У поетичному театрі І.Малковича акцентується проблема руйнування духовних цінностей, їх нівеляції, доведення до абсурду. Світ абсурдних образів перебуває в тісному зв’язку зі світом людей, де “Повії, співаки і футболісти / сидять на троні; Муляр – ка-де-бе-ла / на ковзанах фігурно чеше твіста... / в дуслі регоче буйний Кампанелла”. Тиск абсурду уособлюється в алегоричному образі “ігрища шаленого”, яке змушує ліричного героя Малковичевої поезії “мучитись у тілі цім дурнім”, боятися наступу Будня (“Сумного й неминучого – я знаю...”). Тобто природна, невимущена театральність, гра рятують від прагматизму, буденщини; силувана театралізація веде до нищення особистості. І тоді замість гармонійного світу постає “рідна пуста” – світ, у якому панують “страхи, хвороби, смерті, спів цикад” [12, 39]. Отже, ліричний герой поезії живе у двох світах: реальному і символічному – світі мрій і фантазій.

Проаналізовані тексти засвідчують, що в поезії І.Малковича “виступають різні люди в різних ролях і масках”... Що може здивувати – це не так строкатість отих масок, як наполегливість, із якою їх одягають або стараються наклеїти іншим, будучи цілковито певні, що цього ніхто не помітить і не зрозуміє” [5, 21]. “Театроцентрична тенденція” лірики цього автора виявляється у використанні значної кількості персонажів різного плану, об’єднаних, проте, спільною рисою – тяжінням до драматичного дійства. К.Москалець наголосив на майстерності поета в насиченні мініатюрних ліричних текстів подібними персонажами, які часом “нагадують типові ролі вертепу (цикли “Вертепник”, “Березовські образки”), героїв лялькового театру (“Пійманий Сковорода”, “Місячний кант”), фігури лубка, ... образи ікон на склі або постаті дерев’яних скульптур із вітарів Віта Ствоша чи Павла з Левоче, з їхньою сюрреалістичною деформацією і трохи страшнуватим призначенням відтворювати події як реального, так і ірреального життя” [14, 19].

Персонажі поетичних текстів І.Малковича за принципом абсурду можуть бути спотворені, виступати в химерно-гротескних масках. Приміром, театральність у поезії “Країна сонця” набуває несподіваного вирішення: розбудовується за принципом задзеркалля, спотворення карикатури, коли “персонажі” виконують не властиві їм “ролі”: “Убивця знахарює під місточком, / безокий стереже серця й корони, / банкір складає вірші про листочки, / поет громаді шиє панталони; / повії, співаки і футболісти / сидять на троні...” [13, 92]. За допомогою гротеску і “матеріалізованої” одивненої метафори вимальовується химерний світ абсурду. Проаналізовані поезії викликають асоціації із середньовічними фарсами та театром маріонеток, італійською комедією масок.

Подекуди театральність поетичного світу І.Малковича набуває форми лубкової картинки чи намальованого на старовинній кахлі драматичного дійства (“Кахляна (тоскна) буколіка”): “...Лиш кахлі скалочку ще видко, / де жовняр на коні: / при боці жовте пістолетко / і горлички в вікні” [13, 25]. За Ю.Лотманом, “театральне дійство сходить зі сцени й переноситься в реально-побутовий

простір...” [11, 590], який є наскрізним у поезії І.Малковича. Не випадково оформлення збірки “Вірші” вдало поєднує сакральний та профанний мотиви, про що свідчить зображення ікон на склі та кахляних розписів.

Деякі поетичні тексти аналізованого митця вражають вибраною театральною поставою, акцентуацією міміки, жестів персонажів-акторів. Як і у драмі абсурду, вражає специфіка хронотопу поезії: автор ігнорує принцип єдності місця й часу дії. У поетичному міфотворенні місце розгортання ліричного сюжету або невизначено-розмите, або “одивнене”, що стає несподіванкою і для самого автора, як-от у “Незбагненній любові до мельникування”. Епатажне місце дії – сільський млин – увиразнює ще більш епатажний нахил ліричного героя – його незрозумілу любов до професії мірошника, що перетворюється на маніакальну ідею. Герой, живучи в мегаполісі, відчуває тугу за рідним простором і починає грати роль заповзятливого мельника: “...Наймуся мельником і стану заробляти / цеберчик кукурудзи день при дні / й мукою шар за шаром покриватись”. Водночас споглядання за процесом мельникування слугує моментом народження філософської істини, сенсу буття: “Під бухкання ковшів – тах-тах-тах – / полюбить серце битися в млині, / де душі зерен куряться і пахнуть”. Прикінцева фраза вірша “О серце мельника в пожорнаних житах...” стає ключем до усвідомлення дивної пристрасі – це туга маргінального мешканця мегаполісу за сільським світом природи [12, 44]. Подібні вірші підтверджують думку Й.Гейзінги про мету авторської розбудови поетичного “театру”, основна мета якого – це все ж таки гра з читачем, стимулювання його уяви, прагнення вразити “одивненням”: “Хай то буде в міфі чи в ліричному творі, у драмі чи в епосі, в легендах із далекого минулого чи в сучасному романі, поет свідомо чи несвідомо має на меті створити таку напругу, яка б “зачарувала” публіку й тримала її в захопленні” [4, 152]. Іронічний погляд на повсякденність буття людини, з одного боку, увиразнює відносність життєвих реалій, їхню амбівалентну природу, а з другого – слугує яскравим постмодерністським прийомом в осмисленні світу.

У поезії І.Малковича театральністю позначено навіть явище інтертекстуальності. К.-І. Галчинський, Р.М. Рільке і Б.-І. Антонич – чи не єдині автори, чії імена трапляються в його текстах. Поет нечасто вдається до літературних алюзій та ремінісценцій, прихованих або відвертих цитат, а якщо й робить це, то з обов’язковою театральною поставою чи самоіронією – наче жартома. Приміром, у віршах “Кароль Шимановський”, “Пританцювання на одній нозі” цитуються першотексти і звучить пародія на окремі мотиви творчості улюбленого поета К.-І.Галчинського. Перший текст – своєрідна поетична версія “підслуханої” на краківському ринку розмови недалечко будинку “Під муринами” (про це йдеться в ремарці до твору). Окремі деталі віддають стихію ринку (“тканини перські”, “тремтяча стиглість грейпфрута”, звучання музики), проте основну тональність визначає ігрова стихія, адже ринок – це теж драматичне дійство, в якому “розписані” свої ролі, існує строго визначена ієрархія персонажів. Театральність поезії “Пританцювання на одній нозі” полягає у грайливій пародії, що спрямована на ритмомелодіку й поетику творчості К.-І. Галчинського, звідси – і зумисне претензійна назва твору [12, 82–83]. Метафорична інтерпретація доробку кумирів, тяжіння до гротескової інтертекстуальності вказує на бажання автора перетворити свій “поетичний театр” “на гру суміжних рядів, гру текстів” [6, 228]. Така постмодерністська інтенція, підсилена гротесковими фігурами, зумовлює театралізовану поставу й самого автора – І.Малковича, і його “візаві” – улюблених поетів, які “грають роль” мудрих наставників і водночас стають об’єктом кепкування.

Проаналізовані поезії ілюструють ощадне інтертекстуальне поле лірики І.Малковича. Натомість творчість інших вісімдесятників, особливо І.Римарука, В.Герасим'юка, О.Забужко, позначена “безліччю прихованих алюзій, цитат, парафраз – і то не лише з класики, а й один з одного”. За слушними спостереженнями М.Рябчука, це дає підстави говорити про “розкішну постмодерністську гру”, що відкривається в їхніх текстах перед літературним гурманом...” [2, 17].

Отже, театральність визначає основну емоційну та змістову тональність лірики І.Малковича, його поетичний текст “набуває рис підвищеної умовності, відзначається грайливим характером, іронічним, пародійним, театралізованим змістом” [11, 589]. Увесь “театралізований антураж” виявляє тяжіння поета до естетики театру абсурду з його алогізмами, “маріонетковим” типом героя, грою слів, сюрреалістичною образністю. “Театральність” у ліриці поета-вісімдесятника не тільки слугує могутнім засобом творення “нової художньої реальності”, в якій запановують гра, абсурд, спектакль, парадокс, а й поглиблює філософічне звучання поетичних текстів. Маскування як наскрізний прийом абсурдистської естетики дає змогу І.Малковичеві розбудувати власну художню версію поетичного “театру абсурду”, що в ньому персонажі лірики перетворюються на акторів у “театрі життя”. Принцип гри в поєднанні з інтонаціями іронії та самоіронії розкриває двоїстість природи постколоніальної людини, її схильність до розігрування певних ролей – соціальних, особистісних, буттєвісних.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Екзотичні птахи та рослини: Колекція віршів. – Ів.-Франківськ, 2002.
2. Вісімдесятники: Антологія нової української поезії / Упор. І.Римарука. Передм. М.Рябчука. – Едмонтон, 1990. – 205 с.
3. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002. – 664 с.
4. Гейзінга Й. Homo ludens / Пер. з англ. – К., 1994. – 250 с.
5. Грабович Г. Тексти і маски. – К., 2005. – 312 с.
6. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К., 2005.
7. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К., 2006.
8. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика (Структурно-типологічне дослідження). – К., 2002. – 272 с.
9. Ковальчук О. “Театралізований” роман у системі лірико-химерної прози // Український повоєнний роман: Проблеми жанрового розвитку. – К., 1992. – С. 123–142.
10. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – 636 с.
11. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002. – С. 581–595.
12. Малкович І. Із янголом на плечі. – К., 1997. – 149 с.
13. Малкович І. Вірші на зиму. – К., 2006. – 199 с.
14. Москалець К. Улюблені розкоші янголів / Рецензія: Малкович І. «Із янголом на плечі». – К., 1997 // Критика. – 2000. – № 6. – С. 18–21.
15. Рябчук М. Прощання з янголами / Рецензія: Малкович І. «Із янголом на плечі». – К., 1997 // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – № 75–76. – С. 145–148.
16. Театральная энциклопедия. – М., 1965. – 579 с.