УДК 821.19=161.2-1.091

Мар’яна Лановик, Зоряна Лановик

Феномен «Сам як Інший» в українсько-вірменських взаємовіддзеркаленнях

У центрі дослідження постає філософський феномен «Сам як Інший» у його проекції на сферу культури, зокрема літературу. **Метою** статті є осмислити цей феномен як життєвий досвід митців різних епох і національних традицій на прикладі україномовних переспівів Ігоря Калинця стародавньої поетичної збірки вірменського поета Наапета Кучака.

Методологічною основою розвідки обрано концепції самоідентичності провідних феноменологів ХХ століття – М. Гайдеґґера, Г.-Ґ. Ґадамера, П. Рікера у поєднанні з ідеями Ентоні Сміта про внутрішній світ етнічності (що фіксується міфом, спільними предками, спільною пам’яттю, мовою, елементами культури) та концепціями етно-символізму А. Армстронга. Автори дослідження послуговуються такими **методами**: генетико-контактним (при аналізі рецепції творів, здійснених переспівів); типологічним (при висвітленні перегуків та паралелей, не спричинених процесом контактів чи запозичень); культурно-історичним – з метою окреслення широкого історичного тла появи та розвитку аналізованих мистецьких явищ; біографічним – задля осмислення впливу життєвих доль митців на процес їхньої творчості.

Аналіз айренів зі збірки «Увійти в сад» здійснено із урахуванням широких контекстів – часових, культурних, національних, релігійних (християнства, ісламу, суфізму, східного містицизму), у зв’язку із традиціями древніх народних співців від Наапета Кучака до Саят-Нова; водночас простежується зв’язок із дискурсом шістдесятництва, зокрема творчістю Сергія Параджанова, в якій репрезентовано простір української та вірменської культур.

Основна увага звернена на особливості жанру айрена, проаналізовано основні його різновиди – айрени любовні, айрени скитання, айрени-роздуми; у ширшому сенсі – традицію східної мініатюри та її репрезентації в українському культурному просторі. Наголошується на спільності семантичних полів образів, метафор, тем та мотивів.

У **висновках** констатується, що подібність загальнолюдського досвіду митців-вигнанців, митців-страдників, а також суголосність світоглядів віддалених у часі авторів різних національностей стає головною причиною подібних образів, мотивів і тем у їхніх творах. У процесі таких рефлексій викристалізовується ідея «Сам як Інший», яка передбачає взаємні відлуння і

© *Лановик М., Лановик З., 2023*

перегуки не лише на рівні окремих особистостей, а й на рівні різнонаціональних жанрів, різних епох та культур загалом.

Ключові слова: І. Калинець, Н. Кучак, поезія, переспів, образ, метафора, тема, мотив, жанр, традиція, міжмистецька взаємодія, культурно-історичні епохи

Вступ

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. Гайдеґґер (Гайдеґґер, 2007), Г.-Ґ. Ґадамер (Ґадамер, 2001), П. Рікер (Рікер, 2002), наголошуючи, 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 особистості, кожного буттєвого феномена, то в цьому прочитується 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 сущого. 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 у них прихований зміст, важливий для розуміння процесів життя і мистецтва.

Метою цієї статті є осмислити феномен «Сам як Інший» як життєвий досвід митців різних епох і національних традицій на прикладі україномовних переспівів Ігоря Калинця стародавньої поетичної збірки вірменського поета Наапета Кучака на тлі ширших культурно-історичних контекстів з їх проекцією на долю

українського дисидента та на мистецький дискурс української доби шістдесятництва загалом.

Теоретичний базис

Методологічною основою нашої наукової розвідки ми обрали концепцію «Сам як Інший» у її поєднанні з ідеями Ентоні Сміта (Smith, 1999 a; Smith, 1999 b; Smith, 2009) про «внутрішній світ етнічності», що фіксується міфом, спільними предками, спільною пам'яттю, мовою, елементами культури; та концепціями етно-символізму А. Армстронга (Armstrong, 1982). Оскільки мова йтиме про відлуння в українському культурному просторі вірменських ідей, то ми маємо на меті також залучати давні ідеї Абу Алі Ібн Сіни (Авіценни) про позагеографічність східної логіки як містичної ідеї об'явлення істини. У роботі послуговуємося такими **методами**: генетико-контактним (при аналізі рецепції творів, здійснених переспівів); типологічним (при висвітленні перегуків та паралелей, не спричинених процесом контактів чи запозичень); культурно-історичним – з метою окреслення широкого історичного тла появи та розвитку аналізованих мистецьких явищ; біографічним – задля осмислення впливу життєвих доль митців на процес їхньої творчості.

Виклад основного матеріалу

Завдяки щасливій можливості можемо дізнатися окремі деталі появи на світ цієї переспіваної поезії в українському варіанті від самого ж автора. Як згадує І. Калинець, писав цю збірку 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 у 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 зближала постать Сергія Параджанова, його проникливе прочитання таємних кодів української душі в екранізації «Тіней забутих предків».

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, чому в українській поезії 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.

По-третє, у згаданій вірменській збірці поряд із перекладами російських авторів було вміщено підрядники оригінальних текстів Н. Кучака, які доповнювалися роз'ясненнями академіка Левона Мкртч'яна. Це теж стало спонукою взятися за роботу, тим більше, що у тій ситуації, яка склалася, І. Калинець мучився проблемою часу у таборі: для автора було болісно і те, що роки неволі минають без начебто видимих творчих здобутків, і те, що щоденна примусова робота здавалася неймовірно довгою.

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.[1], я вільно повівся з формою айрена: відійшов від наскрізної рими, бо вона в українському вірші звучить трохи ненатурально. Ритмомелодика переспіву залежала від настрою, навіяного 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...»

[1] Офіційно дата смерті визначається прибл. 1592 р., однак акад. Л. Мкртч'ян на основі текстового аналізу піддає сумніву цю версію, вказуючи на значно давніші витоки творчості Кучака (можливо, однофамільця того автора, що жив у XVI ст.), вважаючи, що правильним датуванням мало би бути XIV, а бо й XIII ст. Звідси – датування І. Калинця.

(Калинець, 1991: НМ 336)[1]. Як бачимо, І. Калинець перекладав не лише вірші, а й настрої, психологічні стани, переживання. Увійти в душевну ситуацію, зрозуміти вірменського автора було його ключовим завданням.

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 переспівах 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» (Лексикон, 2001: 52). 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 зберігалося на території древнього Хорасну, навіть після захоплення цих земель арабами і приходу туди ісламу. Звідти, очевидно, це слово 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

[1] 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.

вогню, загадкового метафоричного мовлення, іносказання, спеціального коду для посвячених.

Три основні тематичні групи – айрени любовні, айрени скитання і айрени-роздуми – присутні у збірці. Свідомо чи на підсвідомому рівні І. Калинець у переспівах передає авторські коди. Центральною темою 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, через традицію куртуазної лірики, який так докладно окреслив Дені де Ружмон у праці «Любов і західна культура» (Ружмон, 2001). Така пристрасть – це страждання, що ранить серце, що змушує зневажати земні радощі.

Не називати імені предмета своїх страждань теж було властивим для мистецтва ашугів, як і у 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 пломінка (НМ 337).

В описах коханої є натяки на її зв'язок із садом: вона – схожа на троянду, омита трояндовою водою (НМ 354), *«із рожевої троянди – барви на обличчі»* (НМ 338), її *«вуста як дикі рожі»* (РМ 350), від неї линуть пахощі квітів та плодів, у неї – *«лілеї рук»* (НМ 341), її тіло – *«розквітлолілейне»* (НМ 349), вона – *«з виноградної лози»* (НМ 354). За східною традицією першість належить, безперечно, трояндi – цариці Дамаску, перського саду, тому і образ цієї квітки є найбільш поширений і у 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 яблук»* з її раю (НМ 352), її описи містять елементи пейзажів – моря, хвиль, сонця. Сенсорні образи пахощів, солодких ароматів доповнюються смаковими чи дотиковими відчуттями – обіймів, сп'яніння, вина:

Я милоданку взяв за стан.
Тверезий, я сп'янів одразу:

Війнуло садом із-за пазух –
бо кіш дозрілих яблук там (НМ 347).

Її кохання – зцілює, дає відпочинок втомленому і спраглому, навіть *«пилинки в неї з ніг – на рану чудотворні»* (НМ 359). Вона може стати *«спасенною водою»* (НМ 339), адже вона – живе джерело. Водні потоки були обов'язковими компонентами східного саду, який часто поставав оазою серед пустелі. Тому не дивно, що у 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 невипадкові, 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 дорівняється Мсирське море (НМ 355); світанок, який *«полум'яну рожу несе у голубій руці»* (НМ 348); 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 додачу. 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 тятива – із вовчої шкіри. Такі перебільшення невипадкові, 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 вибудувана на законах наскрізного паралелізму – кохана як сад; коханий, – також як сад; закохані у своїх почуттях – мов заховані 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 гроно в ен-гедських 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. 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.

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

Слід брати до уваги 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 ґудзики 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 переплітається 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; 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 перегуки 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 білосяйним 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 у Писанні: *«Бо ви храм Бога Живого...»* (ІІ Коринтянам 6: 16).

Божественна природа почуттів, прагнення єднання із Богом часто посилюється вогненною природою образів: вогненної краси, троянди вогню (НМ 344), пломінкої жаги (НМ 337), коли *«і серце і вуста 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 невигойну 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).

Такий 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).

Наскрізним у збірці постає мотив трагічного кохання, що є обов'язковим елементом східної містичної поезії. 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. 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 пожирають (НМ 347).

Розуміння, що таке бажання недосяжне, закладено у тексті: рай можливий лише у снах. 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 й золота повінь стане половою, «коли ти з милою розставсь». Він почувається, як лев «у ланцюзі в залізній кліті», як орел, якого зриває переляк «до недосяжної блакиті» (айрен 100).

Ашуги часто були вигнанцями, глибоко духовними людьми. Таким був Наапет Кучак, про життя якого є мало відомостей. 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 – проекція на життєву долю самого І. 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 теж і обставини таборів строгого режиму: *«Поки ти була моєю, / все росисте зеленіло./ А тепер царить землею / паморозь мертвецьки 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 почуваються обоє, як у клітках, роз'єднаних долею? Ця картина страждань передана вже у 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 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 монорімою, а й тому, що він у них переспівує власне життя. Ось чому, наприклад, крізь східні рядки проступають українські образи ночі – зоряної, ясної (айрен 49), як у відомій народній пісні.

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 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.

З точки зору східного мислення 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 відпочинок і відповіді на всі нерозгадані питання. Дослідники флористичної культури наголошують також і на біблійній проекції: семітське слово сад (рай) походить від слова ganan, первісне значення якого – накривати, покривати, оберігати (Goody, 1993: 45), де теж присутня ідея священного усамітнення. Не випадково на Сході сформувалася традиція оточувати сад високими мурами (як знак захисту).

Ліричний герой айренів постає шукачем Істини. Його 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 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:

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. 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 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 світло-тіні в саду чи у земному храмі.

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 гіркого 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. 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 у мовних зворотах чи грі слів, і у знанні прихованих релігійних сенсів. Часто поетичні змагання зводилися до того, що учасники пропонували один одному твір на задану тему, яку суперник мав продовжити у тому ж ключі і тональності. Музика додавала до настроєвості поезії, водночас – ускладнювала завдання, адже сприймалася як вираження тих 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, прибл. 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 продовжувач традиції і східного містицизму, і Наапета Кучака. Паралелі з його творчістю промовисті: у молодості – «співець кохання», творець непогамовної «феєрії барв і звуків», у пізнішій поезії його «кожен, здавалося б, найрадісніший рядок оповитий серпанком суму й гіркоти, відчуттям нетривалості свята» (Халимоненко, 1989: 26). Він, як і його попередники, шукав відповіді на 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»* (Саят-Нова, 1989: 48), *«за золотими ворітьми, як райдуга, ти вся* ***гориш****»* (Саят-Нова, 1989: 60), *«на персах в тебе* ***жар*** *троянд і цвіт лілей весна трима / нащо мені той зелен-сад? Духмяна, як рехан, сама»* (Саят-Нова, 1989: 61), *«ти – сад новий, і в тім саду* ***горить*** *трояндове крило»* (Саят-Нова, 1989: 80). 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 (Саят-Нова, 1989: 77).

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 осяйним – пташиний спів розлився з віт.
Мене повергла ти в огонь – від тебе мій спалився світ
(Саят-Нова, 1989: 71).

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»* (Саят-Нова, 1989: 80). Цей біль згодом переходить у поезію і стає віршами: *«Я трояндовим вогнем свою пісню перев’ю»* (Саят-Нова, 1989: 74). 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»* (Саят-Нова, 1989: 80). У цих снах

теж, як і у творах його попередника, постають картини райського блаженства, втечі від світу, як-от у вірші «Сад прекрасний»:

Люба, мила, знов у сад заходьмо,
Сад – прекрасний, саз[1] – 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!
(Саят-Нова, 1989: 99–100)

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

Ще можна глибший мати ум, ніж в Соломона-мудреця,
І вишить перлами вбрання самій цариці до лиця,
До раю можна увійти, світити сонцем без кінця,
Ти ж блиском, розумом своїм знеслась в зеніт, ясна красо
(Саят-Нова, 1989: 59).

У віршах «Троянда з раю», «Доки жив я, джан, я несу 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 у 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»* (Саят-Нова, 1989: 30).

Спадок Саят-Нова цілком логічно може вписатися у нашу концепцію та задану систему координат українсько-вірменських

[1] Струнний щипковий музичний інструмент, який у східній традиції означав ліру поета.

мистецьких взаємин. На початку дослідження ми вказували, 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 (у тому числі Луї Арагона і Федеріко Фелліні). Фільм, який був задуманий із назвою «Саят-Нова», переробив (вилучивши важливі моменти, які дратували радянських цензорів) Сергій Юткевич, видавши його під назвою «Колір граната».

Автентичний фільм, знятий С. Параджановим, на сьогодні залишається недоступним, однак із тих фрагментів, які увійшли у відцензуровану версію, 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» (Цит. за: Нікоряк, 2020: 216). Це – також образ й інших митців, які можуть прочитати у ньому власну долю. І. Калинець говорить, що в час перебування у таборах знав про існування цього фільму, але до ув'язнення його не бачив. Ознайомився із «дозволеною» версією уже після виходу на волю.

Наскрізні образи цього кіно-тексту 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 жертовних ягнят, ангелів білокрилих і ангела смерті; образи кинджала, з якого стікає кров, і граната, сік якого розтікається мов кров, виноградного грона роздавленого ногою. Усі вони мають теж кілька можливих прочитань. Наприклад, древні рукописи, сторінки, яких гортає вітер на даху монастиря, нагадують книги людських

життів з Апокаліпсису, які бачив апостол Іван; а між них – маленький Арутюн – сам як книга, дарована людям; або ж – недочитана книга, книга, письмена якої затерті часом, лихоліттями, стихіями.

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. Плід гранату – образ, який часто постає у Святому Письмі: і як оздоба 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. Неспроста на початку стрічки довгий час затримано увагу на старій рукописній книзі, тому і відчитувати їх потрібно у цьому ключі. У духовному світі і сад, і храм, і 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.

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 (Нікоряк, 2020: 217). 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, ймовірну 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 наздоганяли ламу і взяли її в обійми. Павичі розпускали 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)» (Цит. за: Нікоряк, 2020: 228–229).

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 такім?»* (Саят-Нова, 1989: 55); «Твій голос чарами сплива, нас палить доля вогнева» (Саят-Нова, 1989: 73). 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»* (Саят-Нова, 1989: 97). Колір чернецтва стає символом подальшої долі поета, який зізнається: *«Чорні шати одягать не хочу я»* (Саят-Нова, 1989: 117). Однак цей колір буде супроводити його вже до останніх днів земного існування.

Благоговійне ставлення до древніх рукописів, як і до самого людського життя, у фільмі передано у 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! (Саят-Нова, 1989: 37).

Інші закадрові фрази побудовані у стилі східного містицизму: *«Я – той, чиє душевне життя – безперервні страждання»; «Багато хто до мене приходив у цей дивний світ, та навряд чи вони зуміли збагнути його. Час їх минув, їхні життя згасли»*. Це ще й алюзія на слова Саят-Нова: *«Цінуй в людині дар святий добра, любові й правоти, / І мудрецям ще не вдалось цей світ до краю осягти»* (Саят-Нова, 1989: 68).

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»; «Любове 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 І. Калинця, в якого цій темі присвячено багато творів поза межами вірменської збірки: *«твоє дитинство / світле і треммтяче / стоїть одразу за плечима»* (НМ 37); *«А де залізом кута скриня? / Там схована на жовтім дні / мого дитинства казка синя»* (НМ93). Ностальгія і спогади про дитинство як час безтурботності теж відсилають до теми кохання, через яке час невинності безповоротно минув.

Сорок перший айрен може теж сприйматися як ілюстрація до фільму:

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 – теж одна із дилем східного містицизму: божественна і ангельська природа душі та приреченість людини на земні страждання у світі. Відтак ще більше із долею Саят-Нова і текстом кінотвору С. Параджанова перегукується дев'яносто перший айрен:

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

Він тільки пив меди п'янкі, –
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.

Епізоди, які відзняв С. Параджанов, підсилюють містичну ідею недосяжність щастя на землі – неможливість 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 (осяйного Еросу і Церкви Любові) слова Святого Августина: «Я шукав Тебе поза собою, але не знайшов Тебе, бо Ти – у мені» (Ружмон, 2001: 144). Тому у творах і С. Параджанова, і Н. Кучака, і у їхніх переспівах в І. Калинця присутня біблійна ідея сильного, мов смерть, 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, вмирає, як мученик» (Ружмон, 2001: 102).

І у 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» (Нікоряк, 2020: 230). І є

такі слова: «Той хліб, який ви мені дали, він був красивий. А земля ще красивіша. Піду, стану землею». 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. 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» (Дзюба, 2021: 57).

Усі ці образи є близькими світочуттю, настроєвості та усій творчості І. Калинця й поза збіркою переспівів Н. Кучака, і до знайомства львівського автора із вірменськими текстами. Можливо, тут спрацьовує давно означений Авіценною закон універсальності східного містицизму.

Така мінорна тональність об’єднує і трагічні долі, і художні світи Н. Кучака, Саят-Нова, І. Калинця, С. Параджанова. Усі вони зберегли здатність вслухатися і вдивлятися в інші світи, бачити у них власні віддзеркалення.

Наукова новизна

дослідження полягає в тому, що про збірку переспівів Ігоря Калинця з айренів Наапета Кучака фахові розвідки відсутні, попри те, що про творчість знаного українського шістдесятника написано чимало. Насправді ж, у розвідці ставили собі за **завдання** продемонструвати, що 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 І. Калинця, і щодо розуміння розвитку української культури в її багатогранних перетинах і перегуках.

Висновки

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 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, 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 у них зв'язок між минулим і теперішнім майже цілком втрачає сенс, сягаючи рівня позачасовості: літературний чи кінематографічний персонаж/сюжет постає прототипом історичного, теж у проекціях на різні епохи. В аналізованих текстах мов би пульсує «живий подих історії», відкриваються механізми таких інтерпретацій, що 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. 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 явленого, 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. Аналіз мистецьких взаємовіддзеркалень є перспективним для різних епох, національних культур і світів задля осмислення загальнолюдських універсальних законів людського життя та буття художніх феноменів.

Як підтверджує наша розвідка, 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 у панорамному розгляді виводить нас на універсальний, загальнолюдський рівень.

Література

Біблія. Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської й грецької перекладена І.Огієнком.

Гайдеґґер, М. (2007). *Дорогою до мови*. Пер. з нім. Львів: Літопис.

Ґадамер, Г.-Ґ. (2001). *Герменевтика і поетика*. Пер. з нім. Київ: Юніверс.

Дзюба, І., Дзюба, М. (2021). *Сергій Параджанов. Більший за легенду.* Київ: Дух і літера. 224 с.

Калинець, І. (1991). *Невольнича муза*. Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка.

Калинець, І. (1991). *Пробуджена муза.* Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. 462 с.

Кучак, Н. (1976). *Сто и один айрен.* Єреван.

Лексикон (2001). Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці. Золоті литаври.

Нікоряк, Н. (2020). Метафоричні коди кінотексту С. Параджанова «Саят-Нова». *Питання літературознавства*, 101, 209–233.

Рікер, П. (2002). *Сам як Інший* / Пер. із фр. Вид. 2. Київ: Дух і літера.

Ружмон, Дені де. (2001). *Любов і західна культура*. Львів, Літопис.

Саят-Нова (1989). *Лірика.* Пер. з вірмен., груз., азербайдж. Київ: Дніпро. 150 с.

Халимоненко, Г. (1989). *«Як слово промовлю – гремлять небеса»*. *В:* Саят-Нова. Лірика. Київ: Дніпро, 5–32.

Armstrong, J. A. (1982). *Nation before Nationalism*. University of North Carolina Press.
Goody, J. (1993). *The Culture of Flowers.* Cambridge – New York. Cambridge University Press.
Smith, A. D. (2009). *Ethno-Symbolism and Nationalism: a cultural approach.* London. Routledge.
Smith, A. D. (1999 a). *National Identity.* Penguin.
Smith, A. D. (1999 b). *Myths and Memories of the Nation.* Oxford University Press.

References

Bibliia. Knyhy Sviatoho Pysma Staroho i Novoho Zapovitu. Iz movy davnoievreiskoi y hretskoi perekladena I.Ohiienkom [Bible. The books of the Old and the New Testaments]. (In Ukrainian)
Haidegger, M. (2007). *Dorohoiu do movy* [By road to a language]. Lviv: Litopys (in Ukrainian)
Gadamer, H.-G. (2001). *Hermenevtyka i poetyka* [Hermeneutics and poetics]. Kyiv: Yunivers (in Ukrainian).
Dziuba, I., Dziuba, M. (2021). *Serhii Paradzhanov. Bilshyi za lehendu* [Sergij Paradzhanov. Greater than a legend]. Kyiv: Dukh i litera (in Ukrainian).
Kalynets, I. (1991 a). *Nevolnycha muza* [Captive Muse]. Baltymor – Toronto: Ukrainske nezalezhne vydavnytstvo «Smoloskyp» im. V. Symonenka (in Ukrainian).
Kalynets, I. (1991 b). *Probudzhena muza* [Awakened Muse]. Varshava: Vyd-vo OUN ta Kanadskoho instytutu ukrainskykh studii (in Ukrainian).
Kuchak, N. (1976). *Sto y odyn airen* [One hundred and one airen]. Yerevan (in Ukrainian).
Leksykon (2001). Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva [Lexicon of general and comparative literary studies]. Chernivtsi: Zoloti lytavry (in Ukrainian).
Nikoriak, N. (2020). Metaforychni kody kinotekstu S.Paradzhanova «Saiat-Nova» [Metaphoric codes of film-text of S. Paradzhanov «Saiat-Nova»]. *Pytannia literaturoznavstva*, 101, 209-233 (in Ukrainian).
Riker, P. (2002). *Sam yak Inshyi* [Oneself as Another]. / Per. iz fr. Vyd. 2. Kyiv: Dukh i litera (in Ukrainian).
Ruzhmon, Deni de. (2001). *Liubov i zakhidna kultura* [Love and the Western culture]. Lviv: Litopys (in Ukrainian).
Saiat-Nova (1989). *Liryka* [Poetry]. / Per. z virmen., hruz., azerbaidzh. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
Khalymonenko, H. (1989). «Iak slovo promovliu – hremliat nebesa» [«As soon as I say the word, the heavens will thunder». *In:* Saiat-Nova. Liryka. Kyiv: Dnipro, 5-32 (in Ukrainian).
Armstrong, J. A. (1982). *Nation before Nationalism.* University of North Carolina Press (in English).
Goody, J. (1993). *The Culture of Flowers.* Cambridge – New York. Cambridge University Press (in English).

Smith, A. D. (2009). *Ethno-Symbolism and Nationalism: a cultural approach.* London. Routledge (in English).
Smith, A. D. (1999 a). *National Identity.* Penguin (in English).
Smith, A. D. (1999 b). *Myths and Memories of the Nation.* Oxford University Press (in English).

Mariana Lanovyk, Zoriana Lanovyk. Phenomenon "Oneself as Another" in Ukrainian-Armenian Mutual Reflections. Philosophic phenomenon "Oneself as Another" with its projection upon the sphere of culture, literature particularly, is central in the paper. The **goal** of the article is to realize the phenomenon as the living experience of the authors of different epochs and national traditions on the example of the Ukrainian-language recitations of the ancient poetical collection of the Armenian poet Naapet Kuchack made by Ihor Kalynets.

Methodological basis of the research was chosen the conceptions of self-identity of the main phenomenologists of the 20th century, M. Heidegger, H.-G. Gadamer, P. Ricoeur, combined with ideas of the inner world of ethnicity (which is fixed by myth, common ancestors, common memory, language, elements of culture) by A. Smith and The authors of the study use the following **methods**: genetic-contact (when analyzing the reception of works); typological (when highlighting echoes and parallels not caused by the process of contacts or borrowings); cultural-historical – in order to outline the broad historical background of the genesis and the development of the analyzed artistic phenomena; biographical – in order to understand the influence of artists' lives upon the process of their creativity.conceptions of ethno-symbolism by A. Armstrong.

Analysis of the airens from the collection "Entering the Garden" was carried out taking into account broad contexts – temporal, cultural, national, religious (Christianity, Islam, Sufism, Eastern mysticism), in connection with the traditions of ancient folk singers starting with Naapet Kuchack and ending with Sayat-Nova as well as in connection with the Ukrainian discourse of the sixties, in particular the creativity of S. Parajanov, in which the space of Ukrainian and Armenian cultures are overlapping.

The main attention is paid to the peculiarities of the airen genre, its main varieties are analyzed – love airens, wandering airens, reflection airens; in the broader sense – the tradition of the oriental miniature and its representation in the Ukrainian culture space. Emphasis is placed on the commonality of semantic fields of images, metaphors, themes and motifs.

The **conclusions** state that the similarity of the common human experience of artists-in-exile, artists-sufferers, as well as the concordance of worldviews of authors of different nationalities and generations becomes the main reason for similar images, motifs and themes in their works. In the process of such reflections, the idea of "Oneself as Another" is crystallized, which involves mutual echoes as reverberations not only at the level of individual personalities, but also at the level of multinational genres, different eras and cultures in general.

Key words: I. Kalynets, N. Kuchak, poetry, recitation, image, metaphor, theme, motif, genre, tradition, arts interaction, cultural and historical eras

Лановик Мар'яна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, *https://orcid.org/0000-0002-1261-120X;* m-z@ukr.net
Лановик Зоряна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, *https://orcid.org/0000-0002-3260-9887;* m-z@ukr.net