

МАНДРІВНИК, ІНОДІ РИБА

хто знає
той знає
решта для істориків літератури

Василь Махно — мандрівник. Народився в Чорткові, вчився в Тернополі, вже тоді часто відвідував країни західної слов'янщини з віршами, згодом жив у Krakові та викладав у славетному Ягеллонському університеті. Переселивши на постійне проживання до Нью-Йорка, він часто виступає з віршами по українських поселеннях різних американських міст, а також їздить до України, Польщі, Сербії, Румунії, Словенії, відвідуючи давніх друзів та знаходячи нових. Нещодавно вийшли аж дві збірки його віршів у польських перекладах; він перекладений також англійською, німецькою, вірменською, румунською, сербською, словенською та російською мовами. Та й сам він багато перекладає: маємо книжку його перекладів знаменитого польського поета Збігнєва Герберта й приналідні переклади з Чеслава Мілоша, німця Готфріда Бенна, американця Джона Ешбера й багатьох інших поетів.

Що, мабуть, найцікавіше в Махна — це його мандри всередині власних поезій. Зміни в образності й стилі, що їх ці тексти зазнають із моментом переселення автора, а при тому збереження в них основного передособового імпульсу (цей термін і «передособова енергія» я позичив у Mopica Мерло-Понті) — служать як близкучі приклади таїні модної теорії еміграційної літератури — прийняття нового місця поселення й одночасно запеклої боротьби з ним. Махно ж по передусім поет місця, поет простору, що різьблений часом — поет часопростору. В ранній фазі творчості він зосереджується на уламках краєвидів рідної Тернопільщини: дім — це часопростір, як це прекрасно висловлено вже в самому заголовку третьої збірки «Книга пагорбів і годин», так, неначе галицькі пагорби вмонтовані в славетну назуву ранньої збірки Райнера Марії Рільке «Das Stundenbuch». Або «горби», або «пагорби» виринають у Махнових текстах знову й знову, неначе ліричний герой постійно намагається зловити свій дім у ріці часу й постійно його втрачає. Вже в цих текстах мандрівка й поезія стають одним і тим самим, так, ніби ліричний герой передчуває, що утрати — його призначення, що він уже здавна пілігрим, який безнастанно шукає власного простору, тобто власної ідентичності. Вилучивши з книжки, що перед нами, велику більшість цих ранніх творів, серед яких є дуже

талановиті речі, поет конструює нове «я» свого ліричного героя, нове обличчя подорожнього.

«Плавник риби», Махнова п'ята збірка, досить різноманітна й навіть строката. А це тому, що деякі вірші в ній були написані ще в Тернополі, а деякі вже в Нью-Йорку: переїхавши до «нового світу», поет мандрує не тільки на нову територію в своїй поезії, але й на нову територію своєї поезії. Знаходимо тут першорядні приклади ранішої своєрідно історіософічної поезії з виразними слідами українського неоромантизму — суворо організованої, формально гожої, що де в чому нагадує раннього Римарука, а то й Маланюка («Земля, що нагадує птаство», «*i коли ти звикаєш*», «*із тиші в тиші*»). Ці вірші сусідують із домежно вільними віршами, що нагадують Франка О'Гару чи постмодерністичну організацію Джона Ешбері. Отже, поезія в цій книжці — це поезія прощань і вітань:

*кожне слово запиши на плавникові риби
хтось піймає її і уздрить вцілі букви
здогадується — що твоєї мови не вивчить ніколи
твій народ згребли мов крихи зі столу
і ти один пам'ятаєш слова які не знає ніхто
і вони — попіл —
і ти — завершення свого роду*

Варто звернути увагу, що слово «завершення» тут ужите в усіх своїх значеннях, що їх протилежності одне до одного посилює слово «попіл». Махно свідомий гріха добровільного ісходу з батьківщини. Він ніде не оплакує невідрадну відсутність рідного ґрунту, як це робив дехто з-посеред політичних емігрантів, але й не замовчує рішення вільного переступлення:

*сам собі напророчив вигнання посеред мідій
купивши квиток якого ніколи не мав овідій*

А ось із іншого вірша:

*де б я не літав — в яких просторах —
знаю: вовчий хист і вовчу шерсть
батьківщина виставить кошторис
і борги мені мої повторятъ
— блудний син а чи приблудний пес*

«Блудний» — звідки вийшов; «приблудний» — куди прийшов. Почуття екзильної відстороненості особливо цікаво розвинене в сильнім вірші «При-блудний син», про повернення додому, де вже ніхто ні на кого не чекає.

Коли ліричний герой веде в собі опір проти не так втраченої, як добровільно покиненої батьківщини та її докорів, неначе син, який веде тиху, люб'язну, але тим не менш запеклу боротьбу проти батька й матері, — поєт одночасно та з іншою рішучішою запеклістю мусить опиратися принадам нового краєвиду. Пристрасно обнімаючи Нью-Йорк, він одночасно мусить його в собі поранити чи навіть перекреслити, — він мусить прийняти це небезпечне місце опосередковано, на власних умовах, мусить його пере-писати, пере-творити, щоб могти в ньому жити поетично. Як Гарсія Лорка, він:

*mіг оповідати усім про місто в якому
хірургічне втручання поета
необхідне*

Таке пере-творювання місця необхідне для того, щоб не попасти в тихий розpac героїв вірша «Weekend американської родини». Але, з іншого боку, цілковите його спустошення минулими текстами або текстами про минуле загрожує задубінням у геттах, які жалюгідно мавпують пропавший рідний край. Отже, залишається обняті протилежності: руйнуючи місто, одночасно виходити йому назустріч, вітатися не тільки з чужинцем Лоркою, але й з рідними поетами цього міста — мертвими й живими. Танцювати «дикі танці» (хоча б навіть голака) перед статуєю Гертруди (Джерруди) Стайн, безстрашно простиувати до помешкання Джона Ешбері й слухати небилиць Майстра про рідну поезію, вводити цілком усвідомлені впливи і його, і Франка О'Гари, і багатьох інших нью-йоркчан у власні тексти, впевнено надіючися на власну силу протистояння їх окупації — на власну передособову енергію, яка б'є чи не з кожного рядка книжки, що перед нами.

Махно, повторюю, поет часопростору: адже всі знаємо, що час моделює простір, а простір втілює час. Як у багатьох інших поетів, минуле в нього (мовляв Жан Старобінські) здебільша пасторальне, а майбутнє — апокаліптичне. В його ранніх віршах, як я вже згадував, багато дуже своєрідної історіософії — слово «століття» там одне із наріжних слів. Воно отримує прерізні епітети, найчастіше «темне»: «темні століття летять», «з темних століть прилетів». Але Римарукова «історіософічність», не кажучи вже про Маланюкову, більш-менш послідовна, принаймні в одному тексті. В Махна ж вона неначе кубістична — переорганізована або моментальними введеннями пластів і хронотопів різних культур, або близкавичними з'єднуваннями іноді брутальних дрібниць сьогодення з виплеканим уявою минулим:

*Божих слів нерозгадані коди
хтось вписав в цей святий циркуляр*

*на самітниць і кінчених лярв
на п'янниць з пролетарського кодла*

тільки тягне грекиня ще нить

В цих рядках часомісце пересувається блискавично з образу в образ, від натяку на Середньовіччя, до сов'єтчини, в мітичну Грецію, до Парки чи, може, Пенелопи, яка чекає на свого Одіссея. Неначе відбувається своєрідна деконструкція історії, що в ній фрази поставлені в позиції взаємного заперечення і отже самозаперечення, самоліквідації, апорії. В раннього Махна є так багато історії, що її немає.

Загально беручи, в пізніших текстах історичні мотиви майже зовсім зникають на користь мотивів історії особистої, мотивів власного часу. Серед найцікавіших в цьому відношенні є майстерний вірш «Фотографія 1969 року» про приїзд у містечко фотографа й обов'язкове для родинної знімки стрижіння хлопчика. Плетиво буденних, тонко спостережених подробиць закінчується неначе мимоходом вищептаною, для кожної дитини трагічною ноткою:

*кінець 60-х
саме тоді розлучалися батьки*

В цьому тексті минуле й сучасне з'єднуються, серед інших чинників, ще й фактом, що цей вірш про Чортків наближується й тематикою, і зокрема виконанням до нинішньої американської поезії.

Вірш «На каві у Starbucks» (уже в самому заголовку маємо домежну конкретизацію місця) — дуже подібно виконаний текст, цим разом із фокусом, пересуненим на сучасне — не на Чортків, а на одну з принагідних «забігайлівок» Нью-Йорка. Текст обрамований деталізованою сценою, що її ліричний герой спостерігає через вікно кафе: на протилежному хіднику два мексиканці (отже, теж іммігранти, і то, мабуть, нелегали) пристосовують брили каменю, відновлюючи фасад якогось нью-йоркського будинку. Кінець старого року на чужині викликає в ліричного героя різni розсіяні роздуми про проминальність життя, які знову закінчуються субтильно-драматичною пущантою:

*два мексиканці розпилиють камінь — обидва підносять його —
допасовуючи до стіни —
знову поволі опускають і знову надпилиють
камінь тяжкий
життя легке*

Проминання супроти тривання — безконечне тривання проминальностей. Читач має сам доповнити заголовок славетного роману Мілана Кундери.

В найновіших віршах Махно (чи пак його ліричний герой, адже вік автора нас не має обходити) з тихим розпачем нагадує, що йому вже стукнула сороківка:

наше життя це прощання з ілюзіями
яких назирається до 40 стільки
що решта часу залишається власне для прощання з ними
.....
може ілюзії — це міста які будуються для того щоби їх руйнувати
або щоби їх засипав пісок життєвого досвіду й утоми?

Перший рядок дивує своєю пересічністю. Але негайно читачеве розчарування розвіюється завдяки близькому образові ілюзій минулого як уявних міст, що їх засипає пісок часу. Позаду, отже, дюни минулого, а по-переду? Ліричний герой уже роздумує про неминучу старість, про її пісок, про її попіл і про момент, коли «світло проткне м'яку тканину серця».

сам: зерно й виноградар
флейта хвилин попіл саду
і вже меншає ліній — а в них
більше тайн

і пояснень нема — хто мете
попіл той — що чекає

Останній рядок — відкриває порожній негатив — це й є закінчення вірша, закінчення життєвого шляху.

Як вже згадував, пасторальне (іноді в дослівному сенсі) минуле також не завжди усміхнене, та й вівці іноді вошиїві — в усякому разі це не вигадана давнішими діяспорними поетами Україна. В дуже доброму вірші «Нитка» вже саме народження, як сказав би Гайдеггер, це насильне виштовхнення людини на холод і самотність. Нитка життя (зображенна в вірші навіть графічно, стовпчиком коротких рядків) грубне вузликами спогадів переживань та утрат; втрати, які імплікують порожнечу, парадоксально матеріялізуються не тільки в присутність, але в якусь тяжку речовину:

потім вузликів неможливо
порахувати
вервіця

перетворюється на
грубі вузли втрат
і тоненька нитка вовни
стас канатом
і щораз менше сил її волочити
за собою

Вірш дуже нагадує барокове «кончетто» з уважно продуманим ланцюгом ракурсів на об'єкт і знаковим словом «вервиця». В подібному образі з іншого тексту історичне й особисте поєднуються словом «століття»:

*бо налипло за роки й століття
слів і суджень чорної ікри*

Ліричний герой неначе бажає зовсім відірватися від цієї важеної мами часу, неначе хоче емігрувати абсолютно.

За спиною залишається важка магма ілюзій. І хоч слова є її складниками, то все-таки слова поезії, написані в просторі минулого, являються єдиною «історичною» справжністю, нехай і з ноткою сумніву:

*те що там написав — що рука
заховала від вітру — що може
дъзьобом яструба позамикав
— і замкнеш...*

І куди нетерпливіше, з гірким присмаком іронічного калямбура та кивком убік «Солідарносці», поет вигукує: «комусь же — курва — потрібна ця музика».

Те, що триватиме, — поезія. Поезія — єдина більш-менш стала домівка. Поет має власний «сад пісень» (як твердив куди раніший поет-мандрівник, що від нього Махно взяв цей образ), в якому ростуть «голосні і приголосні саду», в якому румунські пастухи досить неймовірно цитують поета Нікіту Станеску, а слова китайських робітників у нью-йоркському порту як «Лорки розбита гітара». Цей дім мови хоча нестійкий, але все-таки постійний та, врешті, єдиний:

*нікому не поменшиуеш сей скарб
творити світ із паперових карт
який прозорий наче скло й луска*
.....
*ручка — папір
засохле чорнило — черна кров комп'ютера
і ця наркотична залежність: записувати слова
— коли морфологія схожа до морфію —*

Єдина перцепція реальності — якою непевною вона не була б — стається через лінзу поетичного слова: ми вже бачили, що все у Махна опоетизоване, зокрема його «новий світ». Тож не дивно, що велика частина його тематики — метапоезія, поезія про поезію. Навіть власна ідентичність заражена поезією, неначе стверджуючи, що поет — це врешті-решт текст. У вірші про спільність свого прізвища з Несторовим — Махно жартує:

*а якщо хтось знову мене запитає: а ви не...
то я радо відішлю його до цього вірша
вказавши називу видання і сторінку*

Поетичне слово, разом із музикою, «має своє місце»: стара скрипка вже давно розпрощалася з музикою й лежить у футлярі, припавши порохом, аж поки творча рука не діткне її струн, як спалах блискавки, «яка є грубими білими жилами божої руки». Музика, як і поетичне слово, неначе закодована в природі й мусить скоріше чи пізніше реалізуватися: вона чекає на свою весну, як лис і лисиця у вогкій норі починають паруватися з її приходом. І тоді звуки скрипки, що пещена смичком, зливаються з оргазмічними зойками лисиці («Кожна річ має своє місце»). Лис і лисиця у цілому Махновому доробку символізують поетичне слово, або, точніше кажучи, Богдана Ігоря Антонича. Антонич — центральна постать у світі Махна, і його тексти, зокрема ранні, сповнені алюзій до цього попедника.

До цієї теми я повернуся згодом. А тепер скажу, що в Нью-Йорку Антонич відступає в тінь (але аж ніяк не віходить), а на деякий час Махновим Верглюєм по цьому пеклі стає Федеріко Гарсія Лорка як поет місця (скільки бо в нього заголовків із словом «краєвид»!), як автор славетної збірки «Поет у Нью-Йорку». Присутність Лорки в Махнових рядках неначе віддаляє місто в тридцяті роки, на територію андалузійського сюрреалізму, так ставлячи саме існування міста під знак питання:

*місто яке він пив — мов вино —
вимікало крізь діряви отвори його жил
дрантливий напір
всмоктав чернило — не залишаючи написаних слів*

Лорчин Нью-Йорк стає в Махна таки дуже й дуже екзотичним — в ньому мешкають не тільки повії, а й крокодили, не тільки хори афроамериканців, а й зелені ігуани.

Коли поезія намагається розчинити дійсність міста, то вона одночасно відчиняє єдину дійсність — вона чинить дійсність. Небезпека, якою поезія загрожує Нью-Йоркові, представлена особливо сильно в дивному вірші «Про асирійського пса», що виконаний у своєрідно лубочній, а при тому темно-іронічній тональності. Асирійський пес — порода англійської собаки — був древнім ідолом Середнього Сходу, зокрема Асирії й Вавилона — отже, він був зі самого початку, мабуть ще перед народженням письма, конструктом текстуалізованим. Що тут куди головніше, він з'являється в збірці Гарсії Лорки «Поет у Нью-Йорку», у вірші «Краєвид з двома могилами й асирійським пском». В Махна цей асирійський пес текстуалізований настільки, що його шкіра вкрита письмом (у вірші, до речі,

пробігає ще одна текстуалізована тварина — славетна антелопа-гну). В Нью-Йорку псові, як і Лорші, ведеться недобре:

*моряки дражнили пса
новій гнали його з усюд
вважаючи що він бруд
а світ — як відомо — порятує краса*

Махно аж ніяк не прощається з ранньою манерою своєї творчості — серед його нових віршів є декілька у виразно «поетичній» традиції. Це зокрема «орієнталістичні». «Біля викладеної чаши басейну» — особливо майстерний уважно зрівноважений верлібр із обігруванням трикутника метаморфоз «наложниця — молода дика качка — сливова гілка». Зустрічаємо також досить декоративні еспанські та латиноамериканські мотиви (наприклад, «Про фіесту»), екзотично опоєтизовани румунські й сербські місцевості («Румунська ідилія», «Сербський сюр» 1 та 2) тощо. Та все-таки переважає Нью-Йорк — із Лоркою, а чи без.

В Махна є краєвиди опоєтизовани та краєвиди для поезії. В цих останніх ідеться, дещо спрошуочи, про території, де живуть (переважно п'ють і курять) поети. Звернім увагу на сам заголовок книжки, що перед нами, який буде зрозумілим не всім, що гортатимуть її в книгарні. Ні, це не Жаданове пустослівне позерство з англомовними назвами, які в поета не завжди мають щастя звучати цілком грамотно. Це справжнє кафе на справжній нью-йоркській вулиці, де читають поети (в час цього писання там відбуватиметься «український вечір» за участю, звичайно, Махна), грають джазові групи, і де навіть я свого часу просидів годину-две. Отже, не тільки поезія, але «la vie du poète» захоплює Махнового героя: безконечні, майже фільмові сигарети (ах, Богарт, ах, Цибульські; Махно недавно покинув курити, отже, мабуть, відпала важлива тема), безконечні потоки вина й кави, безконечні сюрреалістичні розмови. В Махнових віршах багато присвят, трохи епіграм і лявіні прізвищ. Прізвища поетів світяться вже в ранніх текстах, де вони іноді цікаво оформлені контекстом: «рибою пливи, Свідзінським...» або прекрасне: «Стос панеру і Стус. Самота». В нових віршах така дискретність трапляється нечасто, і там прізвища іноді сиплються каталогами: всього буде їх так із півсотні. Якщо в цих моїх зауваженнях бринять нотки іронії, то запевнюю, що вона цілком доброзичлива: адже таке хлоп'яче захоплення співмандрівниками, така цехова вірність і така абсолютна віданість поезії просто зворушують.

Я згадував, що в «лорчиних» віршах Махно образністю й загальним тоном неначе відсуває Нью-Йорк до модернізму двадцятих-тридцятих років — до панування сюрреалізму (я не хочу цим сказати, що така навмисна стилізація робить самі його тексти застарілими). Але ѹ у віршах, які мають бути цілком актуальними, сьогоденними, Нью-Йорк ніби хотів

би так на сорок років помолодшати. Махно неприховано шукає в ньому слідів минулого — не тільки Лорки, але й шістдесятих років, коли ще жив О'Гара, коли Ешбері та навіть Вознесенські були ще молодими, коли ще по Гринич Вілледж тинялася не тільки Нью-Йоркська школа, але й Нью-Йоркська група:

*Ельжбета Чижевська розпорола каблуком
білий екран 60-х
і прийшла на зустріч зі мною
уже у 2004 —
у Нью-Йорку*

А молодий американський поет сьогодення (з тих, що їх Махно в размовах називає «поколінням трави»), що сіро-пресиро читає-бурмоче свої вірші в нью-йоркському кафе, — це:

*...тип позбавлений почуття міри
його відчуття сенсу перебування на цьому сеансі
сектантів поезії...*

Куди саме спрямоване вістря іронії — трудно сказати. Але, безумовно, молодому бурмотливому поетові дістается її хоч трохи.

Відоме перебільшення Дерріди (яке йому доводилося на скілі віку спростовувати), що поза текстом немає нічого, майже збувається в Махнових текстах. Густа інтертекстуалізація — несподівані алюзії, сотні близькавичних непідписаних цитат — знову й знову засвідчують його вірність державі слова. Уже в ранніх віршах зустрічаємо й «торішній сніг», і «слов'ник хозар», а в нових — «пролітаючи над гніздом зозулиним» (але чому пролітає саме чех? — адже фільм оснований на романі американця, мабуть, ірляндського походження), нью-йоркський бомж перед статуєю Гертруди Стайн вправляє «дикі танці», а рука однаково пестить «і ліру й лук». Ці сіті чужих слів — своєрідний сміливий виклик текстовій традиції та текстовому оточенню. Махно свідомо — можна сказати, програмово, навіть вперто — вписує себе в традицію української поезії та поезії світової. Він неначе крає літературну традицію, демонтує її на основні моменти поетичності й поетикальности — на своєрідні поезогеми, — щоб їх наново розставляти за вимогами власного текстокраєвиду.

Постійно надіючися на передособову енергію свого таланту, Махно, як я вже згадував, безтурботно мандрує різними, іноді один від одного вельми віддаленими, поетичними стилями. У своїх нових текстах він зайшов досить глибоко в вулиці американського поетичного досвіду, отже, досить-таки далеко від рідного дому: адже українська поезія, мабуть, ще ніколи не чула такого звучання, не бачила таких своєрідно широких площ поетичних текстів. «Сто років самотності», наприклад, наближа-

ється до сюжетного оповідання, а «*Kastrati*» — до есею. Розмовний тон, часті ідіоми та мовні жести створюють враження своєрідної легкості сприймання, яка (як у Ешбері) виявляється наскрізь ілюзорною, бож ці тексти аж ніяк не легкі.

У нових віршах Махно посилює давнішу практику раптового зударювання «високої» лірики з «низьким штилем» буденщини, хоч тут пересуваються пропорції й «буденність» переважає, а «поетичність» виринає зненацька й нечасто, зокрема в пунтах, як своєрідний шок. Така тактика сьогодні переважає саме в американських поетів — вони вряди-годи почувають себе до обов'язку нагадати читачеві, що даний текст будь-що будь поезія. У подібних випадках буденні деталі, які (як у сюрреалістичних картинах) домежно конкретизують простір, ретроспективно насвітлені, отже опоетизовані таким близькавичним поетичним контекстом, як також і самим фактом жанру — розподілом рядків тощо. В вірші «*Cornelia Street Café*» ведеться оповідання про зустріч ліричного героя з польською діаспорною актрисою Ельжбетою Чижевською:

*разом із нею приплився
сигаретний дим
двох скручених алюмінієвим дротом
крил

вони то розросталися

то геть зникали
то волочилися приспущені — наче прапори
за їх плечима*

Тут зіткнення буденного й поетичного стається всередині образу, словом «крил», що винесене в окремий рядок. А ось у вірші «*Західний вітер*» поетичне просвітлення падає серед іронічно-вульгарного каталога:

*чотири початкуючі поети
чотири білі янголи
чотири чорні мудаки*

І врешті, зустрічаємо буденну подробицю опоетизовану контекстом, хоч він сам аж ніяк не «поетичний» (маланюківський «сей», мабуть, цьому ефектові допомагає). В нью-йоркському китайському ресторані:

*ти пробуєш сей екзотичний соус
і кажеш вкотре: «Я це не дойм»*

Здогадуємося, що супутниця ліричного героя не може «доїсти» екзотику чужини — неначе самі творимо сильний образ розпачу еміграції. А цікаві, але зовсім «прозаїчні» раздуми про своє прізвище й про Нестора

Махна, що їх я вже тут згадував у іншому контексті, поет закінчує напруреною пунтою, що приведена з атмосфери ранньої творчості:

*стоячи на майдані у Гуляй-Полі
1920 року
де коні іржуть мов єрихонські труби
і очерети шабель шурхотята*

Коли «поетичні» моменти опоетизовують «прозаїчний» масив тексту, сам цей масив, під таким насвітленням, переміщує весь контекстуальний довколишній буденний світ у своєрідно надреалістичне, тобто поетичне видовище.

Іноді Махно накреслює кілька мотивів, як в експериментальному романі, які ніколи не перехрещуються, але один одного опосередковано насвітлюють. В «*Прощанні з ілюзіями*» курсив розвиває квазісюжетну тему першого сексуального досвіду, коли прямий шрифт — роздуми про плин часу та розвінчування ілюзій. Історія кохання здалеку «ілюструє» ці мелянхолійні міркування. У «*Сто років самотності*» сюжет Гарсії Маркеса тільки мимоходом згаданий, але він крізь увесь вірш діє потенційно. Куди складнішими структурами є «портрети» Гарсії Лорки та Аполлінера, що в них раптово винесені образи, — які здалеку нагадують стиль даного поета, але з ним не мають ніякого безпосереднього зв’язку, — повинні «кубістично» накреслити його внутрішнє буття. Тут, безумовно, передособова енергія мусить діяти непомильно — адже небезпеки, що чигають на автора — карколомні, і навіть Махнові експерименти на цій ділянці не завжди увінчуються успіхом. Але, зрештою, цілком можливо, що в таких випадках заслабо діє передособова енергія (циого) читача.

Як інші постмодерністи (а на нинішньому етапі Махно — безумовний постмодерніст), він щедро послуговується гумором — хоча його гумор не завжди щедрий — а зокрема іронією, іноді спритно замаскованою, а то знову поверховою, навстіж відкритою, навіть вульгарною. Слід нагадати, що в його ранніх віршах ми також натрапляємо на гумор, але там він звичайно куди приборканіший і не такий частий. Ось думка про мистецтво перекладу з нового вірша «*Теорія і практика перекладу*» (знову, до речі, сам заголовок аж ніяк не «поетичний»):

*після Вавилонської вежі усе потрібно перекладати
чи з пустого в порожнє
чи з одної мови на іншу*

А ось приклад із вірша «*Поет, океан і риба*»:

*в бляшанці вода для гоління — 15 рибин на шворці мов
намисто — видзвонює на вітрах —*

*й давно потрібно придбати замок
бо мораль упала до рівня нуля — про це свідчить не тільки преса
але й ціни на нерухомість і вірші місцевої поетеси*

Часто іронія безпощадно зведена на самого ліричного героя:

*час прощання з ілюзіями надходить тоді
коли ти наситився всім:
бароко — рококо — натуралізмом — модернізмом —
постмодернізмом
здатен відрізнисти Еліота від Павнда — Пікассо від Матіцса
— час від безчасся — зерно від полови*

А вірш «Переінакшення історії» — досить сумний дотеп, оснований на так званій «альтернативній» історії, що поширена в піджанрі наукової фантастики.

Вже в давніших віршах Махно залишки грається словами, що звичайно додає до атмосфери дотепу. Практика парономазії помітно посилюється в нових текстах, і там вона тоді іноді стосується до самої мови:

*те є кажу, що зміна і заміна
слів в слова
.....
що єдина батьківщина — мова
ще тримає обід а чи євид*

А ось куди складніша «інтермовна» гра, оточена спорідненою алітерацією:

*останнім часом пишуться послання
країна в стані і Гертруда в стайні —
одна — війни а друга — стала віршем*

Гертруда Стайн опинилася в стайні вірша. Якого? Цього, що перед нами?

І врешті, зустрічаємо чисті калямбури, що наближаються до поетичних образів, основаних на барковому дотепі: офіціант, наприклад, «денносить перець гострий як серп». Отримуємо не тільки калямбур на слові «гострий», але теж візуальне порівняння перцю до серпа. І ще приклад: Ельжбета Чижевська:

*зронила ключ слів
яким зачинилась
брама її минулого*

Махнова особлива сила — в його подиву гідних образах. З давнішої творчості він приносить у нові вірші алогічну, а іноді антилогочну, асоціативну чи навіть «підсвідому» організацію й цілих текстів, й окремих образів. Але в цих нових «прозаїчних» просторах така організація навіть буденних деталів стає явно домінантною: тут Махно найщільніше наближається до Ешбери, хоч ніколи не доходить до його світу радикальної випадковості. За переконливий приклад «підсвідомої» організації образів нехай послужить текст «*Капелюх Нікіти Станеску*», що в ньому капелюх покійного поета (тому що це — капелюх поета) переходить несамовиті метаморфози (в першому прикладі звертаю увагу на калямбур на слові «носить»):

*Радомир Андрич носить цей капелюх —
наче дзбан води в пустелі
тримаючи пташину ногу капелюха (бо він птах) в одній руці —
.....*

*Капелюх Нікіти Станеску — прижмуривши очі —
склавши крила наче херувим — тихо дрімає —
.....*

*його капелюх стає: то левом — то волом — то орлом —
то янголом*

Махно зосереджується на досить обмеженій кількості образів, часто мітологем, що їх він перетасовує неначе карти, повертаючися до них знову й знову й «підсвідомо» переорганізовуючи їх у несподівані калейдоскопічні контексти. Серед цих образів вирізняється ще вужче коло образів-знаків, які виринають у Махновій творчості від найраніших мені доступних до найновіших текстів. Розгляну два з них: *лисицю й рибу*. Я вже згадував, що центральною постаттю в творчому світі Махна є Богдан Ігор Антонич. Зокрема, в ранніх віршах Антонич з'являється знову й знову в безпосередніх згадках, алюзіях та інтертекстах. Ось приклад Антоничевої магії у виконанні Махна:

*Колом і трикутником позначиш
в череві кита міста і міти,
Риби золоті — прозорі знаки*

Такі моменти трапляються, хоч уже не так густо, в нинішній творчості:

*ті що голкою зшиють шовки і парчу
се кравці жсиття що шиють свічу
залишаючи слід білій як пух
що впаде дощем на зелений луг
.....
а інші кравці роздирають шви
витинають свічки з паперу трави*

Лисиця й риба — це знаки Антонича, що всюди присутні в Махна, навіть у нових текстах, коли його провідництво на деякий час переймає, до куди меншої міри, Гарсія Лорка зі своїм асирійським псом. Я вже мав нагоду, в іншому контексті, цитувати рядки з вірша «Кожна річ має своє місце», де парування лиса й лисиці є моментом відродження музики, тобто поезії. Лис — постійний знак на щиті Антоничевого лицаря, куди той не мандрував би й які метаморфози не проходив би. Він — талісман, оберег з минулого, що охороняє від цілковитого осучаснення, і отже — омайбутнення.

В нових текстах цей знак лиса іноді з'являється досить-таки несподівано: китайці в своїй нью-йоркській дільниці йдуть пiti чай, і ліричний герой споглядає за:

*...сандалями що йдуть
кожного ранку в чайна-тавн i чаєм рудих лисиць*

А ось своєрідно апокаліптичний образ у вірші під заголовком «9/10»:

*лисиць підносить
західний вітер вище i вище
аж вони не зникнуть

потягнувши за собою
руду нитку останнього слова*

В цікавому вірші «Про політ янгола та чорного й зеленого лиса» чорний та зелений (тобто точнісінько Антоничеві) лиси, як тут уже згадані кравці, символізують якісь протилежні начала — добра і зла? життя і смерті? В усякому разі, вони стали вже цілком метафізичними явищами, що в іншому тексті стверджує й сам автор, протиставляючи їх сучасним обставинам:

*9/10 i 1/10
ці пропорції
що постійно супроводжують тебе

наче мисливські пси
що гарчать
на твоїх метафізичних лисиць*

Метафізичних лисиць буває найбільше не так на землі, як понад нею; точніше, вони з'єднують висоту й низ, небо й землю:

*маяк — за завісою диму — блімнув — i зник
ружжа якою цвіте його пурпурний зблиск
немов у норі палає небесний лис*

.....
споглядаю:
нічні вогні великого міста —
вони горять хутром небесного лиса

Другий Антоничів знак на щиті Махна — це риба (і в цьому він — не єдиний Антоничів лицар). Антонич не тільки проповідував рибам, але й жив з ними на дні океану. В Махна читаемо:

стиль промовляти до всіх хто не вивчивши мови риб —
мовою гризунів...
мовити тобі про сіль і плоди

А ось із іншого вірша: «*i промовляння до них як до віршів — мешканців дна*».

Риба, як і лисиця — це поет, поезія, слово; риби — це слова в життєдайному-життєвіднімальному струмені води, тобто часу, і коли немає в ньому риб, ліричний герой мусить переживати порожній час: «*тому час тече, мов ріка без риб*». Такий час — це час майбутнього, час глибокої осені, час передсмертний. А ось «*плавник риби*» — це рятівний пояс — це простір, що на ньому безнастанно пишуться вірші:

...ти пишеш
вмокаючи перо у морфій тиші
із перснем пагорба і кульчиком гори
човном — галерником — фонетикою риб

Як Махнові лисиці, його риби здатні літати, бо ж вони — музика:

флейта
повітряна риба
але ніхто не повірить що вона літає

Ці літаючі риби з'єднують час, викликають минуле, давні образи рідного дому, але теж нагадують про остаточне майбутнє:

споглядання пагорбів — і риб-летунів
що голкою часу зшивануть дні —
постійне бажання мовчачти —
рибою смерті лежати на дні

Лисиця й риба, врешті, з'єднуються з зерном та з поетичним словом:

все що можна в зерні принести
на лисиці ріку

Лис з'єднується з рибою, можливо, й сам стає нею:

*ліс не сам — бо небесна вода
дном приkleєна — флейтою й звуком*

Музика й поезія — музика поезії — з'єднує світ в одне ціле, в якому гора й низ стають одним і тим самим.

«Обід і овид» Махнового світу незвичайно широкий: від Антонича і Гарсії Лорки до О'Гарі й Ешбері, від строго компонованих, своєрідно неоромантических і неосимволістических віршів до майже «прозових» текстів, від історіософіческих чи навіть мітических віддалювань до принагідних зустрічей серед конкретних буденних деталей у нью-йоркському ресторані, від вибагливих строфіческих структур з розкішними римами до домежно звільнених верлібрів. Від небезпеки життя без поезії й небезпеки будня для поезії до небезпеки самої поезії для життя: жорстокі вимоги мистецтва дуже драматично зображені у віршах *«La Mاما»*, що нагадує фреску Ороско, й *«Кастрати»*, а кара за фальш у мистецтві висловлена в рядках, що нагадують давнього поета подібних небезпек Лі Бо:

*як найтоншою струною скрипки пробігає електричний струм
який стаює найменший опір фальшивої ноти
ти знаєш
що іти цією кладкою
яку виклав повний місяць
на парчевому тілі води
небезпечно*

Махно вповні усвідомлює різні небезпеки шляху, що його він вибрав. Можливо, найнебезпечніша кладка, якою ходить поет, — це творче життя над пропастю між батьківщиною й чужиною. Про духовні загрози такого життя сам Махно широко говорить у своїй поезії — та й навіть про буденні, які чигають на нас щодня. Залишається мені тут тільки побажати творчих сил мандрівниківі Василеві Махнові і привітати його з цією книжкою ваплітянським вітанням, що ним колись Юрій Лавріненко закінчував листи до членів Нью-Йоркської групи: доброго Вам плавання і доброї Вам дороги!

Богдан Рубчак

У статті збережено право письма автора.

ВАСИЛЬ МАХНО

CORNELIA STREET CAFÉ

НОВІ ТА ВИБРАНІ ВІРШІ

1991–2006



КИЇВ • 2007