

Меандрами Віри Вовк

Богдан Рубчак

1

Перед нами черговий етап на творчому шляху Віри Вовк. Без вагання послуговуюся штампами "шлях" і "етап", бо вони зберігають свою первинну свіжість у пристосуванні до творчості поетки. Віра Вовк бо не належить до тих поетів, які з роками злізають (обережно несучи перед собою свою гідність) з вершин, блискавично здобутих карколомними пригодами молодості, або, з другого боку, до тих, хто намагається топтатися на вузьких площинах цих вершин, глухо повторюючи себе. Не належить вона до тих поетів, які дихавично квапляться за молодими, чимчикуючи "в ногу з добою", себто міняючи стилі з збірки в збірку, щоб (крий Боже!) не стати майстром. Але, тією самою мірою, не належить вона й до тих, хто бажає себе "омайстровувати", забронзувати себе в помпезній позі власного — і до кінця рукотворного — пам'ятника. Віра Вовк належить до тих щасливих поетів, що розвиваються спокійно, зосереджено, з інстинктивною впевненістю, послушні тільки внутрішньо відчутним закономірностям. Такі щасливі можуть дозволити собі навіть на витівки досить небезпечної акробатики і так ризикувати невдачами (що, зрештою, трапляється й Вірі Вовк), ні на момент не боячися компромітувати "власний" стиль — ніколи навіть про нього й не думаючи — бож унутрішній підпис у них такий автентично власний, як та рука, що держить перо і пише вірш "виробленим письмом". Такі поети, певна річ, не мають іншого вибору, як тільки рости — чи то на двадцятому, а чи на п'ятдесятиму році життя. І справді, хоч на перший погляд відстань між ранніми "Елегіями" та минулорічними "Меандрами" така велика, що ця остання книжка може здаватися якимсь крутым поворотом, зробленим у скорчах творчого розпачу, — уважний читач накреслить без особливих зусиль і стилістичні, і образно-тематичні лінії, які сполучають вихідний і теперішній моменти дозвілля поетки.

Цього я тепер робити не буду, хоч таке сумлінне дослідження творчості Віри Вовк колись таки зробити треба. При цій нагоді скажу, що теж треба починати думати про нашу громадську відповідальність перед Вірою Вовк, як діячем на ділянці української культури: вона ж десятками років не тільки майстерно перекладає португальською та німецькою мовами твори нашої літератури, але власним коштом видає їх у розкішних книгах; вона, мабуть, цією діяльністю корисніша для "справи" в своїй Бразилії, ніж усякі чуда, чудасії, чудаки, а то й чудовища на інших континентах, які коштують нашій громаді прегрубі гроші. В речі цій

статті я хотів би зупинитися над найновішим виданням Віри Вовк — над прекрасно зробленим (і в авторському, і в видавничому розуміннях) томом її власних поезій "Меандри".*

Ця книжка воднораз і збірка поезій, і мистецький альбом, де дві галузі мистецтва — поетичне Віри Вовк і образотворче Зої Лісовської — виступають на рівних правах. Я не беруся тут обговорювати репродуковані в книжці твори Лісовської: хочу тільки мимохід зауважити, якою мірою стосуються вони до тексту. Відомо, що в історії новітнього мистецтва маємо силу-силенну прикладів співпраці образотворчих і словесних мистців у одному виданні. Всюди в таких експериментах помітні намагання співзвуччя не так тематичного, як стилістичного (ілюстрація, яка служить текстові і тому цілком піддається йому, — старша і, зрештою, цілком інша річ). Якщо Вовк і Лісовська хотіли виявити якусь "кровність душ", чи навіть менш безпосередні перегуки талантів, то таке свідчення вийшло, як на мене, зовсім непереконливо. Не тільки, що немає в даний книжці *внутрішнього* зв'язку між поезіями й картинами (хоч помітні, вряди-годи, намагання взаємної тематичної — себто, зовнішньої — ілюстрації), але будь-яку спорідненість між цими двома дуже різними творчими темпераментами навіть неможливо уявити. Обидва мистці творять на цілком інших рівнях чи, так би мовити, в цілком інших кліматах: не тільки образи, але навіть синтакса Віри Вовк не підходить до рішучої міметичності та формальної закінченості Лісовської, яка в своїх картинах не допускає "темних місць", переливань форм, візуальних багатозначностей. До речі, я цим аж ніяк не хочу сказати, що творчість Лісовської сама собою нецікава.

Та навіть на цьому не кінчається рясна багатогранність книжки. Видана вона в двох версіях, з цеглястого та зеленого кольору обкладинками: одна версія містить французькі та англійські, а друга португальські та німецькі переклади поезій. Мені приступна версія з французькими та англійськими перекладами: ці переклади, а особливо англійські, не були готові до друку. Окрім недоліків цілком редакційного порядку, англійські переклади брутально "інтерпретують" делікатно зріноважені багатозначності оригіналу, майже постійно вибираючи найлегшу розв'язку.

2

Вже сам заголовок "Меандри" і насторожує, і манить. Адже меандр тільки вдає, що він лябірінт: звивистим струмком тільки позірно блудить, але справді прямує. Основний орнамент у старогрецькій культурі, меандр зустрічається також у давній українській орнаментиці, а його пізніші стилізації оздоблюють різними "доріжками" вироби народного мистецтва. І в грецькій, і в українській культурах неспокійний хід меандра символізує долю. В українській культурі бачимо динамічно-ритуальне перевтілення меандра в дивному хороводі "Кривий танець", який також означає нібито химерне, але справді сувро кероване людське життя. Прикмети меандра

* Ріо-де-Жанейро, 1979.

— його роля в грецькій та українській орнаментиці; його візуально-образотворча природа; його структура з позірним непорядком, але в дійсності до кінця впорядкованим напрямом; його символізація людського життя, керованого неначе химерною, але справді цілеспрямованою долею; навіть його перевтілення в живих жестах ритуалу — все це має глибокий зв'язок із книжкою Віри Вовк. Отже, вже сам заголовок збірки неначе заповідає не тільки тематику, але й форму поезій і як окремих одиниць, і як складників комплікованих циклів.

Збірка складається з тридцяти-шести творів. Вони не мають заголовків і навіть ненумеровані, — сторінки книжки не нумеровані теж. Хоча такі відсутності можуть здаватися химерною поліграфічною витівкою "модернізму" з-перед Першою світової війни, вони мають своє значення і для формальних структур збірки, і для її тематики. Відсутність нумерації неначе дозволяє ламати дане чергування творів (і так сама собою стає знаком): окремі поезії можна переставляти в нові серії, в нові "меандри". До такого перебудування заохочують формальні й тематичні зв'язки між тими поезіями, які в даній черзі роз'єднані творами з позірно інших тематичних, а навіть інтонаційно-ритмічних сфер. Та проте слід підкреслити, що дана в книжці черга поезій сама собою творить головне тематично-формальне річище, в якому окремі елементи не так гуртується, як діялектично перегукуються, зділека віддзеркалюючи один одного і тому ангажуючи весь той позірно інакший текст, що лежить між ними. Це значить, що при дійсному перегрупуванні поезій ми втратили б ряд важливих нюансів та багатозначностей. Хоч такі в'язання в даній черзі можуть здаватися доволі випадковими, вони справді систематичні й міцні — і в тематичній лінії, яка намагається не тільки-тільки накреслити своєрідний квазі-сюжет, і в перехрещуванні образних мотивів, і навіть на рівні позірної непослідовності інтонаційно-ритмічних прикмет, які однаке складають хоч гнучку, але тим не менш суцільну систему.

В цікавій діялектиці хаосу й порядку, що її знаходимо всюди в збірці Віри Вовк, вірш тільки вдає, що він "вільний": справді він уважно організований. Велика більшість рядків цілої збірки коливається між ямбом та амфібрахом (хоч вряди-годи наголошений перший склад рядка, щоб піднести інтонацію), а довжиною — між трьома й десятьма складами. Ритмічна організація збірки посилається паралелями рядків однакового або дуже подібного метричного ладу, які або поставлені один поруч одного, або ж розставлені в інтонаційно ключових позиціях даного твору: такі рядки, проте, не обмежуються до однієї поезії, а продовжуються з твору в твір. Наприклад, короткі рядки більш-менш однакової структури відкривають і закривають доволі велике число поезій, так неначе "обіймаючи" їхній корпус, що складається з довших рядків: такий відгук початку поезії в її кінці (що до того часто посилені синтаксичною подібністю обох фраз) створює своєрідну перстеневу структуру ритму і дає творові досконало вимовлену пунту. Слід повторити, що такі перегукування зв'язують окремі поезії не тільки самі в собі, але й між собою, так сплітаючи для збірки більш-менш суцільну ритмічну основу.

Важливу організаційну роль виконує в "Меандрах" озвучення рядків. Хоч у деяких поезіях натрапляємо на повні рими ("ікони-запони") в більшості випадків маємо справу з витонченими, позірно один від одного

віддаленими, але слухом відразу відчутними кінцевими асонансами, що їх може створити тільки музично обдароване вухо. Наведу кілька, навмання вибраних: "офірує-на вітари", "веселки-від спеки", "німбу-небо", "каменю-кедриною". А ось мініятора з розкішною звуковою "системою", яка гармоніює з рівно ж розкішними образами:

жінки загортають мерців
у рамена й душі
щоб світилися золотими обличчями з шиби
як іде сльота з тихим гребенем

Наш слух відразу ловить перегуки "мерців" з "гребенем", "шиби" з "гребенем", "душі", з "шиби". Ми відразу відчуваємо, як ці кінцеві асонанси впливають на внутрішню організацію рядків: "мерців-рамена-гребенем", "світилися-золотими", "шиби-тихим"; і, врешті, як звуки перекликаються в середині рядків: "загортають-золотими" тощо.

Найчастіше зустрічаємо в "Меандрах" розгорнену, розповідну інтонацію, основану на синтаксично законному кладенні фраз у рядки, з "нормальними" відхилювими павзами: інтонація має імітувати на письмі плинність спокійно виговореної мови. Цей ефект доповнюють мовні жести, іноді з святково-ритуальним забарвленням. Така техніка, мабуть, найближча Вірі Вовк: вона домінує в збірках "Елегії" й "Чорні акації", а також часто зустрічається в "Каппа хреста". Ось приклад із "Меандрів":

замість
золоті літери в книгах
пишу собі на коліні
літаю по-старосвітськи
на діравім гребінковім
косівськім килимку
в ангелах

В протилежність до такого погідного, майже усміхненого тону в "Каппі хреста", а особливо в "Меандрах" натрапляємо на своєрідно нервовий, рваний виклад. На місце розлогости приходить згущення, ощадність семантичних і синтаксичних засобів, еліптичне "коротке замикання" через пропущення важливих зв'язкових слів; замість ліричної м'якості зустрічаємо тут різку стаккатність, навіть навмисну задиханість ритму, що має віддзеркалювати якесь чуттєве напруження. Але я боюся настоювати на "фізіологічній" мотивації таких ефектів, бо тут уже можна говорити про мову самобутньо писану, яка визволилася від обов'язків бути міметичним відображенням мови говореної або співаної.

Зрозуміло, що образ чи ланцюги кревних образів не розвиваються в таких творах на основі логіки, що її реалізує нормативна синтакса: образ налітає близькавкою в синтаксично скорочений, деформований, ритмічно нервовій фразі (або, точніше, "синтаксичні одиниці"). Не можучи вже покладати надії на рейки граматики, такі "синтаксичні одиниці" мусять тепер з'єднуватися в цілість твору структурами своєрідного "чистого" і, як ми бачили, тільки злегка метричного ритму, а на тематичному рівні — енергією самих тільки образів, образною атмосферою чи оточенням. Рядки тут ступають один за одним у різких, граматично непов'язаних (хоч

іноді граматично аналогічних) паралелях, що вряди-годи посилені метричними аналогіями: чергування образів, які подані в таких одиницях, робить враження своєрідних "списків" чи "каталогів". Отож, цілий вірш набирає інтонації не так розповідної, як своєрідного вичислювання. Цей ефект посиленій ненормально частим пропущуванням дієслів, себто порівняною рідкісністю образів дії, отож, і процесу, що про нього нагадують тільки несподівані морфологічні флексії; можна сказати, що твір прямує до свого закінчення не так на рейках часового розвитку (який був би підкреслений теж нормативною синтаксою), як по нерівних ступенях серійних, себто просторових зіставлень:

зернини маку
з зерен пшениці
шорстку солому
щоб зібрати хліби
двандцять братів журавлями
з північним вітром
рудьми об шиби
сорочки до світанку

Цей пасаж, певна річ, має свою цілість. Але калейдоскоп недоговорень, мозаїку уламків, з яких він складається, може доповнити тільки "образна" (і, зрештою, "граматична") уява читача, яка з уявою поетки мусить у таких випадках якнайтісніше співпрацювати.

Співтворення, або "виконування", поезій вимагає від читача ще й цілковита відсутність пунктуації. Чимало сучасних поетів відмовляється від цієї "зайвини", і ми вже повинні навчитися читати таке письмо: коли бездоганно збудована ритмічно-синтаксична система сама собою вимагає павз, конвенція пунктуації справді не тільки стає зайвою, але може навіть заважати своєю механічною байдужістю. Ця рівновага помітна в тих поезіях Віри Вовк, де інтонація розповідна, тому, отже, ритміка спокійно, плинно розгорнена. Але в поезіях напруженого, рваного викладу й еліптичної синтаксис — де ритмічно-синтаксичні ходи навмисне незрівноважені — справи маються куди трудніше. Границі між однією "синтаксичною одиницею" і наступною — отже, часто, між одним образом і наступним — затираються, і саме це створює враження нервової, задиханої мови. В такій мові іноді дуже трудно встановити, куди належить дана "синтаксична одиниця" разом із образом, що міститься в ній: чи до попереднього, а чи до наступного контексту. Одночасна приналежність такої "вільно-плінної одиниці" до двох різних семантичних "піль" створює амбівалентність, яка в "Меандрах" найчастіше продуктивна (викликаючи несподівані виміри значень), але часом таки дошкільно зайва, викликаючи тільки спантелічення. Слід тут підкреслити, що все це в великій мірі залежить не тільки від авторового контролю, але й від доброї волі та спроможності читача співуявляти, переуявляти. Коли амбівалентність здається читачеві продуктивною (стаючи, отже, полівалентністю), він може дослівно будувати власні "меандри" — власні значенневі черги — рухаючися в відповідній поезії не тільки згори вниз, але й знизу вгору, зигзагами, перескакуваннями, проти тиранії лінеарного читання.

Спробую показати дещо з цього на прикладі:

не тоскно
в цистерні під ребрами
спить шакал
так у пустелі сфінкс
цей притулок
хай сняться золоті саркофаги
не будіть

З контексту інших поезій в збірці видно, що тут говорить Дафна, яку земля-мати перемінила в лаврове дерево, щоб спасти її від божеських залицянь. Про це я більше говоритиму трохи згодом. Однака така значеннева рама не прояснює ряд "темних місць", спричинених не зякореними в контекст "вільно-плинними одиницями", що про них щойно йшла мова. До чого, наприклад, стосується фраза "не тоскно"? Віра Вовк сказала в прилюдній розмові, що ця фраза стосується до картини Лісовської "Троїсті музики": хоч таке пояснення від автора саме собою цікаве, воно не кидає світла на функцію фрази в тексті поезії і тому не відповідає на питання. Отже, продовжую: "не тоскно в цистерні під ребрами"? "не тоскно спить шакал"? Я думаю, що цей перший рядок поезії належить до ритмично й синтаксично подібного рядка в її кінці (ритм, отже, тут стає допоміжним знаком на тематичному рівні): "не тоскно" перегукується з "не будіть" і стосується до Дафни, якій покищо добре в півні — притулку буття в природі і якій не охота поверватися до вітряного людського буття. А до чого стосується "цей притулок"? Дафна знайшла притулок у формі дерева? Дафна-дерево у своєму корінні дає шакалові притулок? Золоті саркофаги — притулок? Сфінкс знайшов у пустелі притулок? Таємницість сфінкса чи його небезпечні загадки — притулок? Ці питання, а їх може бути куди більше, читач уже мусить розв'язати сам для себе. Кожна з пропонованих мною можливостей творить власне значення, а вони разом проєктують новий значенневий вимір, що його не можна ні пафразувати, ні інтерпретувати, а тільки переуявити: йдеться про притулок, що не є притулком, про замкненість (природи? сну? пустелі? смерті?), яка мусить воднораз залишатися відкритою.

А ось коротший, простіший, і тому куди ефективніший приклад:

вони зійшли
несіяні квіти
на передвіконні
чужого так дуже
нашого світу

Ми не знаємо, без пунктуаційного ведення, чи "так дуже" належить до "чужого" ("так дуже чужого"), чи до "нашого" ("так дуже нашого"): перша можливість підказана поділом рядків, друга "природнішим" порядком слів. На мою думку, обидва значення тут оперативні, випливаючи одне з одного й одночасно впливаючи одне в одне. Діялектичне співіснування цих двох значень у образі передвіконня світу, який для нас такий чужий і одночасно такий рідний, — дає цілій поезії загадковий значенневий вимір. Отже, знову бачимо, що таке "подвійне письмо" — це, кінець-кінцем, не закривання, а відкривання.

На лексичному рівні ефекти цього "подвійного письма" посилені, —

щоправда, досить посередньо — різними словесними забавами. (В сучасній поезії типу "Меандрів" така практика трапляється нечесто, бож найголовніше в ній це образ). Ось приклад каламбура, який виконує завдання радше теологічно-екзистенціальні, ніж дотепно-декоративні:

сумнів нас не береться
беруться ступні святині
їх слід вигравати мов битву

У цьому уривку, до речі, також "слід" може грати ролю другорядного каламбура. А в наступному прикладі знаходимо хлєбниковську "етимологію" слова "материнка":

на те материнкою
вистелена земля
щоб по ній матері
легко ступали
і давали їй пити
свою кров

Вкінці, подам приклад каламбура, який одним жестом єднає поняття читання поезії й "читання" життя:

тіні із світла
в коронах з білого хліба
я спитала б у них
про темні місця в житті

3

В традиції того напряму сучасної поезії, що в ньому працює Віра Вовк, безумовно найважливіший творчий компонент — це поетичний образ. Отже, можна вважати за певну закономірність, що образотворчий аспект таланту поетки зростає зі збірки в збірку: в "Меандрах" образи майже всюди мистецькі сильні, а іноді навіть захоплюють. Причина їх особливої барвистості й візуальної переконливості в цій книжці, мабуть, ще в тому, що вони мають перегукуватися з репродукціями картин Лісовської: пригадуємо, що це видання задумане як не тільки образотворчий, але й словесний "альбом".

Я щойно згадав про візуальну переконливість: більшість образів у "Меандрах" така мистецькі успішна тому, що ці образи основані або на предметах, або навіть на дрібних конкретних деталях, отже, на прецизному — майже мальському — спостеріганні світу. Таке "імажиністичне" трактування дійсності, однаке, часто підноситься до символічності своєрідною мітичною енергією:

на кераміці на обруси
на клявішах
слід обтяжений медом

Саме цей таємничий "слід", що "обтяжений медом" (себто, мітично переуявлене сонячне проміння) своєрідно "опоетизовує" каталог предметів, що вже самі в собі належать до сфери мистецтва. До речі, в цій

"мистецькості" вичислених предметів спостерігаємо ще один засіб "підймання" дійсності: хоч образи в збірці основані на конкретних явищах, часто-густо ці явища як такі надихані духом поетичного чи навіть специфічно романтичного, легенько забарвлюючи авторів безпосередній погляд на світ фільтрами культури.

В розумінні літературної традиції помітні в образній системі "Меандрів" схрещення західнього та слов'янського модифікованого сюрреалізму (наприклад, Октавіо Паса з одного боку і Васка Попи з другого). Особливо сильно, хоч на перший погляд посередньо, діє на образи "Меандрів" традиція Тичини — Антонича — Свідзінського, особливо цього останнього.

Разом із такими здоровими й цікавими тенденціями я вбачаю в образності Віри Вовк менш плодоносний момент, власне, зв'язаний з тими "культурними фільтрами", що про них я згадав угорі. Я назував би його естетизацією життєвого досвіду, що завжди буває явищем діаметрально протилежним (хоч позірно подібним) до символізації чи навіть поетизації дійсності. На жаль, творчість Віри Вовк хворіє на таку манірність здавна. Вона особливо дошкульно проколюється в повістях: в "Вітражах", наприклад, вона опановує не тільки рясну образність, але й світогляд персонажів. А тут, у "Меандрах", поруч глибинно мітичних образів іноді турбує своєрідна "естетизаційна" фривольність того "модернізму", який має своє коріння десь між Жаном Кокто і Жаком Превером. Наприклад, в одній поезії (щоправда, про дітей) натрапляємо на такий двовітій образ:

усмішки білого рижу
в червонім бальоні вечора

Витончена перша вітка образу, що приманює воднораз точністю спостереження (блілі дрібні зуби дітей) і справді поетичною загадковістю, — сильно загрожена другою віткою, оцим "червоним бальоном вечора". А коли читаемо в іншому творі, що жителі бразильських нетрів (або, хай вже буде, їхні давні індіянські предки)

...вмерли
в кривавім заході
так просто з краси

— то ця "смерть з краси", а вже особливо позовано-дитиняче "так просто", відштовхує не тільки естетичною, але й етичною неавтентичністю: наведений уривок змушує виламуватися з розмови про поезію й нагадувати про економічні, а чи "романтично-католицькі" історичні, обставин такіх "прекрасних смертей". Тут, отже, "естетика" стає загрозливим явищем у Кіркегоровому розумінні.

Замість продовжувати цей список, я волію повернутися до мови про високі мистецькі вартості "Меандрів". Тепер я накреслю, в загальних обрисах, тематичну систему образів у "Меандрах". Ця система повинна дати нам Аріяднину нитку до складних тематичних мотивів, які разом натякають на своєрідний, тільки-тільки зарисований сюжет. Поряд із численними образами з сфери природи, що до них я повернуся згодом, знаходимо силу образів із різних культур (вони, звичайно, допомагають

створювати згаданий уже своєрідно-“культурницький” профіль збірки). Ці образи переплітаються в густих сітях, заперечуючи будь-яку історичну чи навіть територіальну поспідовність: примушують різні, одну від одної в дійсності віддалені епохи й країни не тільки ставати поруч, але й вливатись одна в одну. Знову, отже, читач має творити власні “меандри”.

В першій поезії збірки читаємо:

я знайшла копаючи беріг
у чорних дзбанах любовні фігури
від світанків буття

Перед історією — в світанках буття — над морем, що народило світ, починається плутиста “історія” цих меандрів. Світопочаток переливається в образ закоханих — в образ зачаття індивіда — що (характеристично для Віри Вовк) зв’язаний з старовинними мистецькими виробами: вони, до речі, можуть тут символізувати народження самого мистецтва. Початок збірки й початок світу, що переуявлений у збірці, відбувається одночасно в морі, в жінці, в поеті. Народжується в цих початках і сама поезія, саме слово:

ця певність мушель
ця тиша з шемору
в перлямутрових вухах

Мова поезії — мова поезії “Меандрів” — виростає з тиші вічного шуму моря, яка слухає сама себе.

Далі зустрічаємо образи з західноєвропейської культури, як ось у такому (знову трохи “естетизованому”) образі:

розбитий місяць
в калейдоскопі собору
бурбонські лілеї в парку

Або сильні образи з культури бразильської:

з віч
жовтою плямистою шерстю
ягуари
з горлянки
жінки в павиному потекла пісня

Незабаром я постараюся довести, що образи західноєвропейської й бразильської культур втілюють тематичний мотив еміграції.

Багато образів у збірці походить із культур старогрецької та народної української. І саме в них трапляється найбільше цікавих, сміливих схрещувань і переливань. Бандура, наприклад, стає воловою арфою:

невидима рука
на струнах мосяжних
зранює торс бандури

А ось образ, що підказує декілька можливостей схрещення культур:

Дафна офірує
коси на вівтарі

У своєму відчитуванні цього місця, я подумав про схрещення старогрецького жертвоприношення й українського весілля: синхронічне поєднання цих двох ритуалів насвітило з ролю Аполлона в відповідному міті з досить несподіваної точки. Сама поетка, однаке, зауважила в прилюдній розмові, що вона в цьому образі хотіла натякнути на постриження дівчини в черниці. В світлі такої автоінтерпретації, одержуємо ще цікавішу багатогранність — схрещення постаті української дівчини, старогрецького міті з обертонами насильної еротики та церковного обряду самозречення (критик із "психоаналітичної" школи, певна річ, поспішив би тут говорити про "конфесійність" особистого зれчення після якоїсь катастрофічної еротично-любовної кризи, включивши в свою інтерпретацію ляйтмотив переміни Дафни в дерево).

Ключові образи виступають від початку до кінця збірки в численних варіаціях — в різних метаморфозах, — саме так будуючи "меандри" тематичних мотивів. В цій статті просто неможливо простежити складні ходи таких образних серій, які разом творять своєрідну структуру, отже, вимагають всеобщого обговорення. А все таки доведеться назвати принаймні кілька з найголовніших. В центрі системи зустрічаємо образи з деревом, часто в перехрещенні з людською постаттю. "Згори" діють образи з сонцем; з луком, тятивою й стрілами; з хмарами; з блискавкою й громами; образи меду (а їх є кілька) своєрідно "приземлюють" сонце. "Знизу" діють образи з землею, з глиною; з численними квітами; з тваринами, часто екзотичними (шакал, пантера, ягуар, навіть татуйовані кобри); в протилежність до такої "живучості" маємо приземлені образи з пустелею, дюнами, пісками, солончаками, камінням. З такими образами з сфери природи постійно перехрещуються образи із сфери культури, що про них я щойно згадував у іншому контексті. Ці численні образи з образотворчого й прикладного мистецтва, з музики, з поганського й церковного ритуалу — своєрідно "окультурнюють" природу, так як її "окультурює" міт. Окрім своїх важливих функцій у головному тематичному річищі збірки, ці образи мають ще другорядне завдання посилювати враження самої книжки як "мистецько-словесного альбома".

В віддалених одна від одної поезіях повторюються варіації розгорнених образів: дікі гуси; ступені святині; жовтий водограй — водограй крові; блискавка в корі — блискавка в крові; дощ з довгим волоссям — слюта з тихим гребенем тощо.

У ширших тематичних рамках зустрічаємо сузір'я позірно різних образів, які проте виконують ту саму тематичну функцію. Ось уривок, складений з двох ніби незв'язаних образів, які поєднують верх і низ:

мандрівник мачає
заграву в колодязях
хмари серед веронік

А ось приклад із більшої групи образів, які протиставляють динаміку статичності: дівчина втікає від бога, але в цю ж хвилину вже стає деревом (звертаю увагу на цікаве схрещення в цьому уривку української й грецької культур, про що була мова раніше).

за Дафною дзвонять дзвіниці
від бога

з блискавкою в корі
під вінком
вогонь по стъожках

Ще одна важлива група метонімічних образів протиставляє почуття втрати, порожнечі бажанню виповнити, дозріти, закінчити. Таких образів особливо багато, — наведу тільки один фрагмент:

за цими дюнаами
над дзеркалом солончаків
парки долю з клочя на дереві
щє тільки виткати б це рядно
і будь жорстокий Боже

Центральну тематичну функцію в "Меандрах" виконують образи, що втілюють поняття часу. В них минуле, сучасне й майбутнє переливаються, неначе морські хвилі, втрачаючи свою хронологічну специфіку. В дальшому уривку камінність минулого прокидается в сучасність, щоб прямувати до найдальших обріїв уяви, до можливих-неможливих перетворень:

у складках туніки з каменю
орхідеї
почали перетворення
риби крилаті й ангели

Цей —

вітер давнин
на крилі новий епос

— ці часові переміщення, насправді зовсім не хаотичні, а основані на циклічності часу, яка вічно й щоразу приносить нове народження:

нішо не мре
і дещо з голубизни
твоїх очей
лявандою
в щілинах мурів

Не дивно, отже, що ліричне "я" не тільки перетворене в образи "древньої" Дафні (дерева-Дафні) та в інші маски, найчастіше означені особовими займенниками однини й множини, але також живе само собою в різних епохах одночасно, так безперestанно перероджуючися й відроджуючися в темпоральній циклічності. Наприклад, уже в першій поезії читаємо:

на моїй плоті тисяча пальців
зачаття бога

Такі ходіння між епохами іноді втілені в образах надчасового, своєрідно космічного буття:

в моїх зіницях
всесвіт роздзвонюється
паленіє

Розмова про образи в "Меандрах" сама собою запрошує до переуявлення найголовніших тематичних мотивів у цій короткій, дивно плодоносній книжці. Як уже мало б бути видно з сказаного вгорі, ключовий тематичний мотив оснований на міті. Цей мотив посиленій своєрідними ритуальними жестами, що часто трапляються не тільки на тематичному чи образному, але також і на ритмічно-інтонаційному рівні. Певна річ, що ритуалізація стилю має дистансувати тематику, отже, особу і досвід ліричної геройні. Те саме має робити й міт.

Ідеється специфічно про міт Аполлона й Дафни та метаморфозу, зв'язану з ним. (Віра Вовк, до речі, присвятила була Дафні дуже добру поезію в збірці "Каппа хреста"). Нагадую, що Аполлон, бог сонця, поезії й багато дечого іншого, хотів покохатися з Дафною: в досить безпосередньому стилі залицяння, що дозволене хібащо свинопасам та богам, погнався за нею долиною Темпи, на узбіччі Осси. Дафнина мати Гея (земля), щоб урятувати доню від беспардонних божеських обіймів, закоренила її в себе, перемінивши її в дерево-лавр. Цей момент у "Меандрах" переуявленій так:

водограй крові
в зелених лезах
земельна рана
серце навстіж

Але ця диверсія не зламала Аполлонового кохання. Бог зробив лавр своїм улюбленим деревом: він коронував сам себе — і все ще, кажуть, коронує поетів — лавровими вінками.

Серед різних цікавих моментів переуявлення цього міту в "Меандрах" поетка натякає на те, що Дафна й собі кохає Аполлона і не перестає його кохати навіть після своєї метаморфози (як це бачимо, наприклад, у рядку "серце навстіж", з щойно наведеного уривка). Щобільше, ставши деревом, вона кохає його спокійніше, міцніше, бо вже не боїться небезпеки божественної хоті. Цим можна пояснити групу образів, що протиставляють верх (втілений в образі сонця) і низ (втілений в образі землі), що між ними Дафна-дерево неначе болісно простягнена, — неначе вічно розірвана між недосяжністю й відчутністю існування.

Після самого акту метаморфози (в уже цитованій поезії "За Дафною дзвонять дзвіниці"), Дафна — в серії сильних метонімічних образів — радіє енергією свого нового стану людинодерева та своїм новим ставленням до сонця-Аполлона:

гримить у грудях
бліскавка в крові
кинь пояс на небо
розіллеться по тілі
сонячне руно

(Звертаю увагу в цій поезії на образ протиставлення статики й динаміки та гори й низу, особливо в динамічній метонімії, що в ній дівчина-дерево має кинути пояс на небо, щоб він став гіллям). Дафна ж бо тепер пізнає Аполлона вже не як темну відчуженість божеського, а як світлу частину

оприродненого рідного всесвіту:

не снами з хімер
світанням без німбу
і знову небо
високе наче чоло

Отож, в такому новому стосунку, кохання дівич-дерева стає не тільки можливим, але конечним, бо воно тепер освячене природою:

знаю сонце зайде
мені між груди
занурю руку
в бароккові кучері

Дафна знайомиться наново не тільки з Аполлоном, але й з цією омітизованою природою, що тепер оточує її, як рідня:

цей вітер що перестрибує
цей дощ із довгим волоссям
подати руку

Однаке слід пам'ятати, що Дафна стає частиною природи тільки провізорично, бож вона є деревом свідомим, мислячим, яке може передбачати власну поразку й смерть. Смерть Дафни, в уяві поетки, буде й особиста, і мітична — смерть Дафни-жінки, смерть Дафни-дерева, смерть міту про Дафну, конечна смерть усіх мітів, отже, й поезії:

тарпан погребе копитом
де були очі
сюди повір'я
гора ховає міти під ребра
учора й завжди

Дівчина-дерево передбачає свою смерть як цілковите повернення до матері-Геї, до глини, бож глина дає життя дереву, але й дала життя людині: тут бачимо схрещення грецьких та юдео-християнських мітів, — мабуть, найголовніше тематичне схрещення в "Меандрах", що до нього я повернуся трохи згодом.

Кінець-кінцем, ця людинотворна глина — ця основа нашого світу — спокійно заперечує своє зелене відчуження в середовищі немислячої природи, бажаючи повернутися у вир неспокійного, стражданального, самотнього:

треба самою йти
питатися власної глини
дерево не проведе

Неначе заперечуючи славетні "Елегії" Рільке (особливо шосту), поетка тут натякає, що метаморфоза в неплюдську іншість — це втеча, яка не може тривати: людина не може дозволити собі на самоумертвлення чи то в спілоті природи, чи в холоді божественного кохання, що врешті стає тим самим.

Нетрудно тепер здогадатися, в які інші "меандри" вплітається

переуявлений міт про Аполлона й Дафну. Дафна безперестанно переходить метаморфози в українську жінку, в жінку-поетку, в поетку-вигнанця: адже вона була проклята богом поезії, метаморфозою поезії або, власне кажучи — метафорою, що нею прокляті поети. Прокляті або врятовані. Бож над хаосом людського і над незбагненним **нє-порядком** божеського тріумфує, хоча б на момент, порядок мистецтва — порядок поезії — не в "естетизаційному", але в найглибшому світотворчому сенсі. Ось розкішний "орієнタルний" образ (що нагадує мені образи Ельзи Ляскер-Шюлер), в якому Дафна-"**я**" є воднораз і деревом, і поетом:

я випила плинну зорю
на кожний мій палець
сідає пташка з золотим горлом

Я вже згадував, що перед хланню заглади лірична героїня, часто в масці дерева-Дафни, мусить щось дуже важливе довершити, виконати завдання, наблизитися до мети. Майже завжди ця трудна робота символізована закінченням якогось предмета з народного мистецтва або побуту. Ось приклади з двох різних поезій:

ще писанку для гнізда
на вітровій струні

.....
ще тільки виткати б це рядно
і будь жорстокий Боже

Таке прямування до закінченого (як протилежність до перерваного) життя втілене особливо сильно в поезії, що переуявляє казку про братів, які стали журавлями:

зернини маку
з зерен пшениці
шорстку солому
щоб зібрати хліби
дванадцять братів журавлями
з північним вітром
грудьми об шиби
сорочки до світанку
нашиваю криваві пацьорки
кинути по сорочці
щоб найменший не залишився
з чорним крилом

В перших чотирьох рядках лірична героїня виконує земну-неземну роботу збирання хліба поезії — добування мрії з буденщини, що з неї добре господарі вже хліб щоденний вимолотили. В корпусі твору вона висловлює віру, що мистецтво — оцей хліб, потрібніший від хліба — має магічну силу спасати так, як саму Дафну порятувала метафора. До речі, такі образи як "з північним вітром" або "грудьми об шиби" дозволяють нам здогадуватися, що небезпека, яка чигає на братів, це історично-конкретна, болючо присутня небезпека.

А ось уже цілком таємниче завдання, втілене в одній із найкращих мініятор збірки — в поезії, що насычена есенцією староукраїнських вірувань. Лірична героїня мусить "підняти" чорну магію демонічного — отруту людського страждання — білою магією поезії; можливо йдеться тут загально про спілкий хаос трагічного, а можливо, специфічніше, про "земну рану" незагоєнного кохання:

рану
поєну мухомором
гумус пороків
на вовчі ягоди
освятити

Такі образи конечного завершення в майбутньому, що творять сильний мотив своєрідних магічних завдань, — часто протиставлені образам минулого, що рівнозначне з самозамкненою статичністю, бездіяльністю, мертвою закінченістю, яка не має сили збудитися в сучасному:

закам'яніти б як ви
предвічні скульптури
як ви свідчити

Така метаморфоза була б втечею від болю в камінне — втечею, куди ганебнішою, ніж притулок у шелестінні дерева, — якби не останній рядок цитати. Хоч скульптури свідчать без болісних переживань, вони все таки примушені *свідчити*, як примушені свідчити історія, мистецтво, поезія. Свідчити чому? Розгубленому хаосі людського? Байдужій жорстокості божеського? Можливо, що свідчити — це остаточне завдання поезії.

Дафна-поетка — це Дафна-жінка. Тільки як поетка і як жінка одночасно лірична героїня може сказати:

море гналося і перегнало
на моїй плоті тисяча пальців
зачаття бога

Саме як поетка і як жінка одночасно вона може сказати:

літо вливается
в мое дозрівання
спокійною флейтою
подивилося
в вічі жорстокости
полонило її як полонить
картина з вагітною жінкою

В цій поезії говорить до нас якась глибинно *інтенсивна* жіночість — жіночість літа, дозрівання, вагітності. Однаке ця жіночість передана не тільки засобом поезії, що на сторінці перед нами, але й засобами інших родів мистецтва: адже літо вливается флейтою, а вагітність зображена на картині. Отож, не тільки жіноче дозрівання само собою, але жіноче дозрівання в мистецтві й через мистецтво (досвід уже не естетизований, а глибинно поетичний) може полонити жорстокість Аполлонову чи світову лагідним насильством любовних перетворень.

Дафна-поетка-жінка це маска для індивіда, що живе в нашому часі й у нашому просторі — маска для Віри Вовк не тільки як автора цієї книжки, але й як особи. Ми наново починаємо читатися, що людину від автора відірвати не можна. Віра Вовк — жінка, поетка, українка-чужинка — стає кимсь іншим у Дафні, як Дафна стала чимсь іншим у дереві. Але в конечному взаємному дзеркаленні, Дафна стає Вірою Вовк: з допомогою міту Віра Вовк себе від себе віддаляє, щоб поглянути на себе як на жінку, як на поетку, як на українку-чужинку з далекої темпоральної перспективи, неначе другим кінцем далековида. Отож, і не дивно, що в головне тематичне річище збірки впливають "меандри" з образів України, Західної Європи, Південної Америки — цінні уламки якоїсь автобіографії. Вони посилені часто повторюваними мотивами мандрівки, а навіть вигнання, чи то в коротких образах ("дикі гусі"), а чи в цілих поезіях. Врешті, контрольний образ меандра натякає на духовні й фізичні мандри на різних рівнях, у сферах дій різних масок. Віра Вовк — вигнанець із батьківщини; але також поетка, для якої "вигнання" це здорована, а можливо й доконечна обставина; але також Дафна, що втікає; але також *мисляче* дерево — чужинець у щільно замкненому кругі природи.

Мандрівників хочеться, нарешті, зупинитися, бути в себе вдома, стати частиною чогось і духовно його освітити:

витрати б на порозі
пісок континентів
роззуті кайдани шляхів
добыти з грудей
рожеву лямпу

Та проте, в абсолютній одвертості космосу домом дереву-мандрівникові може стати тільки ритуальний жест — оборонне, земне слово, що ще не вимовлене устами поета, що покищо запишається в первинній, самозамкненій тверді самої землі та її таємничої мови. А для такого трофея треба навіть не боятися можливості стати вигнанцем-Каїном:

коли дорога тятивою
паломництво і танок
мандрівник мачає
заграву в колодязях
хмари серед веронік
корінням та пільним димом
несе з його рук
кладе камінь між брови
щоб мати єдиний жест
одне слово

Напруження шляху (symbolізоване образом Аполлонової зброї) створює протиставлення й синтези: в другому рядку протиставлення поганської й християнської вір, а воднораз парадокс творчого життя і (тим не менше), парадокс смутку й радощів меандрів-мандрів емігранта; між третім і сьомим рядками бачимо синтезу гори й низу, духовного й земного буття.

З однини гордого (навіть своєрідно романтичного) індивіда-вигнанця лірична геройня стає складовою частиною множини гротескового

карнавалу — якогось моторошного "кривого танцю" — отари комічно-патетичних у своєму відчуженні чужинців, що їхня відчуженість хвилини відображені в хвилях часу (звертаю увагу на субтильне пересунення точки зору з зовнішнього "вони" на внутрішнє "ми"):

по мості йдуть
тисяч сандалів
у хвилях віддзеркалени
ноша та звичай
всі оглядаються
то нам на голови настромлено
вінки
на глум і сором
з запалених свічок

Чи вінки з запаленими свічками мають натякати на ворожбу купальської ночі: чи майбутня доля вигнанців і поетів — завжди залишатися в відкритих просторах своєї іншості?

Кода збірки, що її вже треба називати не збіркою, а суцільним циклом — це сильно висловлене бажання визволення: від зелених кайданів дерева? від добровільної самотності зречення? від особистого спогаду, що паралізує? від розстаньного прокляття емігранта? До цієї нагальної молитви про визволення приготовляє нас кілька поезій при кінці циклу. Наприклад, своєрідне почуття гноблення (і пригноблення) в передостанній поезії неначе підсумовує різні мотиви "Меандрів": Дафни-дерева (лук сонця), Дафни-жрекині (татуйовані кобри), самотньої жінки-поетки (лиця темних гортенсій), що в моїй свідомості перегукуються з віршем Теліги "Вірність", самотньої жінки-емігранта (дикі гуси), а можливо навіть дванадцятьох братів-журавлів і тих, кого вони в відповідному творі символізують (тюремні мури):

сутінок напинає
останній промінь на лук
в душі дики гуси
об мури тюремні
.....
наче б чули
татуйовані кобри
у танці в кутках кімнати
руки із шиб
лиця темних гортенсій

В маломовній молитві — своєрідному ритуальному виклику, що закінчує цикл — у дивний візерунок сплітаються мотиви еротики й віри, і то віри специфічно християнської (золоте світло на тлі ікони); безумовно, цей твір стоїть куди близче до поезій-молитов святої Терези, ніж до грецьких пеанів:

глину суху
цю плоть мою
тлом ікони

розчини світлом
спали всі запони
моєго єства

Молитва про містичну метаморфозу — про визволення не тільки від дерева, але й від людинотворної глини — може здаватися аж надто легкою розв'язкою глибоких питань, що тривожать нас у циклі. Але, на мою думку, в цій поезії йдеться не так про містичне заперечення тіла, як про *піднесення* глини до духовних висот, про остаточну синтезу гори й низу, що в ній земля тіла стала б ще близчче до своєї суті. Слід пам'ятати, що ця молитва звернена не тільки до юдео-християнського Бога, але одночасно й до Аполлона. Щобільше, Аполлон виступає тут уже не як жорстокий бог, а як жаданий коханець, бож людське кохання і поезія перемогли божеську пристрасті. Можна сказати, що містика молитов черниць-наречених тут заземлена, переуявленана глибинно земною уявою.

Щодо поєднання Аполлона з юдео-християнським Богом — це трапляється не вперше в циклі. Нагадую, що коли Дафна втікає від Аполлона, за нею біжать дзвіниці. В іншому творі ми зустрічаємо двозначно адресований вигук "і будь жорстокий Боже". В ще одній поезії, при кінці циклу, ангел і чорт "важать серця тягар" — серця, що натруджене небезпечним коханням. До таких місць треба додати надиво численні образи з християнського церковного обряду.

Читач Віри Вовк аж ніяк не здивується. Поєднання трудного таланту поезії з глибокою, трудною вірою, що її доводиться *виборювати* — це одне з найголовніших філософських засікавлень поетки, вперше повно виявлене в ранній збірці "Елегії". У загданих уже "Вітражах" воно стойть на межі якоїсь шатобріянівської естетизації католицизму. А ось у "Меандрах" воно висловлене особливо глибоко й мистецьки успішно. Повторюю цитату:

сумнів нас не береться
беруться ступні святині
їх слід вигравати мов битву

Прокляття-кохання жорстокого бога разом із терновим-лавровим вінком поезії вимагає такого ж несамовитого напруження енергії, що й змагання Якова з ангелом за автентичну віру. Позірно хаотичний неспокій таких глибоких переживань — можливо, страх перед ними — перекритий провізоричним порядком мистецьких форм, як позірний хаос самої книжки "Меандри" оснований на вкритому порядку, що "меандром" веде цей цикл до незабутнього враження єдності і коронує повільний, але впевнено-рівний шлях поетичної творчості Віри Вовк.