

БОГДАН РУБЧАК,
поет, літературознавець, Чікаго (США)

ПОЕТИЧНЕ БАЧЕННЯ ЗЕМЛІ: ТРИ СЛОВ'ЯНСЬКІ ВАРІАНТИ

Вражає та кількість тематичних аналогій — деякі з них більш очевидні, деякі менш, — що їх можна знайти в поезії росіяніна Велімира Хлєбникова, українця Богдана Ігоря Антонича та поляка Єжи Гарасимовича. Аналогії ці проблискують у цілком різних за структурою зразках їхньої творчості. Можна було б говорити про прямі впливи Антонича на поезію Гарасимовича; що ж до Хлєбникова, то він, на перший погляд, видається більш самостійним — можливо, завдяки своїм сміливим, унікальним формально-мовним експериментам, в яких знаходять вираження тематичні образи. Однак при близьчому розгляді виявляється, що в розробці головних тематичних напрямків Хлєбников часто виступає як попередник двох інших поетів.

Я не ставлю собі за мету знайти підтвердження цих взаємопливів чи якісь вибіркові тематичні паралелі, — обмежуся дослідженням спільнного для всіх трьох тяжіння їхніх мотивів та образів до стихійного етосу землі (явним підґрунтям для якого у всіх трьох випадках послужили слов'янські міфи) — вагітності, народження, зрілості і розкладу; до руху — стрімкого і непередбачуваного злету у височінь та не тако-

го стрімкого, мрійного дозрівання десь у глибинах. Системи мотивів та образів, що будуть далі описані, передбачають скерованість у часі. Знаходячись у теперішньому часі, а отже й відштовхуючись від нього, починаючи з нього, кожний поет уявляє собі майбутній як крайню точку бажаного. Образ майбутнього, в свою чергу, постає з відновлених уявою образів минулого, що сягають за межі особистих спогадів дитинства — до народження й дитинства самої землі. Я спробую показати, що образне мислення цих поетів проникає, пласт за пластом, аж до найглибших основ онейоричного * народження світу.

Перший пласт, тобто початок кожного поета в теперішньому часі, можна назвати «умінням бачити природу».¹ Такі образи бачаться оком — це чисте бачення, не обтяжене розумінням причинно-наслідкових зв'язків. Швидко, однак, всі троє лишають позаду цю відправну точку, здавалось би, легкого віршописання: у власних грайливих образах природи вони інтуїтивно осягають давню культуру рідного їм краю, де пройшло їхнє, відбитє у спогадах, дитинство. У мрійних спогадах відкриваються обрії дитинства ще давнішого: сама мова, особливо у Хлєбникова і Гарасимовича, стає втіленням сутності слов'янських культур — втіленням спогаду про уявну протослов'янську

* Онейоричний — пов'язаний із сновидіннями, з підсвідомістю пам'яті.

¹ Під словом «початок» я не маю на увазі відправну точку в хронологічному часі. Хоча у випадку Гарасимовича «вміння бачити» співпадає з його найранішими збірками, до Хлєбникова ця зосередженість на так званих «зорових образах» приходить значно пізніше, а в Антонича вона спостерігається вже на зрілому етапі творчості. Початок — у противагу до першоначала — це рівень, на якому найперші питання, породжені текстом твору після його першого прочитання, знаходять у ньому ж безпосередню відповідь. Докладніше про «початки» див.: Said Edward. Beginnings: Intention and Method. New York: Basic Books, 1975. P. 29.

культуру,— що, своєю чергою, викликає до життя образи універсальних міфів, зокрема міфів про становлення Буття. Фрагменти слов'янських міфів, використані поетами у їхньому власному «міфотворенні», стають елементом нових, унікальних міфологій. Таке глибоко вкорінене минуле служить основою для образотворення власного майбутнього, а кожен такий образ стає моментом майбутнього (здійсненного чи нездійсненного) світу. Саме у цих висотах і глибинах всі три поети шукають основу Буття: образне осмислення глибин пов'язане з образним осмисленням минулого, а образи злету у висоти пов'язані з баченням майбутнього. В кінцевому результаті, однак, ці висота і глибина — майбутнє і минуле — зливаються в єдиному містичному (орфічному) баченні поза межі простору й часу.

Хоча може видаватися, що мое розуміння пластоподібної структури образів та тематичних мотивів цих поетів перегукується з різноманітними теоріями романтизму, насправді воно ґрунтуються на більш сучасній філософії поезії Гастона Башляра. Проте я не маю наміру вдаватися до послідовного і детального аналізу за системою Башляра чи прийняти до застосування всі його ключові положення — як, наприклад, його концепцію «рідної стихії» поета (на думку Башляра, корінні образи в багатьох поетів групуються довкола однієї з чотирьох стихій — води, повітря, вогню та землі, — читач визначає це інтуїтивно). Натомість хочу простежити, як рухається образне мислення поетів у напрямку глибинного, інтуїтивного розуміння міфологічного життя землі, а це прислужиться до розвитку головної моєї теми — слов'янського етосу як підґрунтя їхньої поезії.

Башляр вважає, що передумовою поетичної образності є «бажання побачити», «бажання бачити прекрасне, щоб висловити його», «навчити себе ди-

витися».² Що, однак, не робить поета рабом фізичного сприйняття: «Треба самому брати участь в екзистенціональному бутті того, що витворила уява... і не просто сприймати світ, а захоплюватися ним. Захоплюватися, щоб у тому, що сприймається чуттями, збегнути його якісну сторону» (R, 119). Відкриваючись таким чином назустріч сприйняттю, поет повинен віддатися грі уяви при повній свідомості й увазі, що дає йому більшу ясність зору, аніж при звичайному сприйнятті. Поет (а разом з ним і читач, завдання якого — перестворювати для себе образи автора) повинен притлумити в собі власне «я» з усіма його на-
гальними потребами, підпорядкувати його мисленню, цілеспрямованому на певний кінцевий результат,— від цієї хвилини ним керує потреба зовсім іншого характеру. Він стає «меншим за себе», щоб стати «більшим за себе» — кимсь, підпорядкованим не реальності, а уяви (R, 152). Оцей стан «самовідданого» захоплення світом дає змогу поетові сприймати річ, об'єкт «у собі», незалежно від звичних асоціацій: роблячи об'єкт «меншим, ніж він є», поет робить його «більшим, ніж він є». Повертаючи таким чином об'єкт до його первісного, не «осмисленого» стану, поет «підносить його до рівня поезії» (R, 154). Матеріал, що його дає об'єкт сприйняття, реформується поетичним мисленням, щоб ніби бути народженим заново: «Літературний образ руйнує безформні образи сприйняття». Проектуючи об'єкт у безперервному становленні, «літературно-образне мислення руйнує уявний образ, щоб уявити його по-новому, краще».³

² The Poetics of Reverie: Childhood, Language and the Cosmosg Transl. Daniel Russel. Boston : Beacon Press, 1971. P. 183. Усі наступні посилання до цього джерела подані з номером сторінки в дужках з попередньою літерою R.

³ La Terre et les rêveries de la volonté. Paris: Librairie José Corti, 1948. P. 26. Усі посилання до цього джерела в тексті будуть позначатися літерою V.

Башляр називає цей процес «наданням цінності» («валоризацією»). Інакше кажучи, «надання цінності» об'єкту означає, що ми любимо цей об'єкт і хочемо мати його для себе, хочемо, щоб він був: «Найперше і основне, що спонукає нас любити реальне,— це не знання, а *відчуття*. Ми проникаємося любов'ю до природи, не знаючи її, не вміючи її бачити — наділяємо речі любов'ю, якої у них немає. Тим-то й вабить нас у природі кожна річ зокрема, що ми любимо її в цілому, загалом, самі не знаючи чому. І натхнення, з яким ми описуємо її, свідчить, що ми дивилися на неї з почуттям, з невтоленою допитливістю любові».⁴

Надаючи нашому сприйняттю емоційної якості, кожен отакий «наділений цінністю» образ допомагає нам, заклопотаним мирськими справами, сприймати світ повніше. Зустрівши в тексті образ сосни, що вразив нашу уяву, ми повернемося до реальних сосон з новим, емоційно наснаженим баченням, дивлячись на них з любов'ю, як на частку нашого з вами світу.⁵ Ширше кажучи, поетичні образи відкривають перед нами краще, багатше життя — життя, *сховане під* нашими буднями. Поезія вчить, як «надавати цінності» нашему життю, емоційно наснажуючи наші будні: «надання цінності», як стверджує Башляр, «визначає буття».⁶

Літературних першооснов виникнення образів з візуальною орієнтацією в усіх трьох поетів можна

⁴ L'Eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière. Paris: Librairie José Corti, 1942. Р. 155. Усі посилання на це джерело позначатимуться літерою Е.

⁵ Див.: The Poetics of Space / Transl. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1969. Р. 199. Усі посилання на це джерело подані з літерою Р.

⁶ L'Air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement. Paris: Librairie José Corti, 1943. Р. 90. Усі посилання на це джерело подані з літерою А.

дошукуватися (що у випадку Хлєбникова та Антонича й робилося) в імажиністській традиції.⁷ Але не слід переоцінювати роль імажинізму в їхній творчості: це справді лише початок, який поступився напрочуд потужному і стрімкому процесові «надання цінності» — руйнування старих образів для будування нових. Поданий нижче уривок з відомого вірша Хлєбникова має деякі характерні для імажинізму риси (точніше, для «протоімажинізму», оскільки імажинізм, як течія, сформувався пізніше): зосередженість навколо одного образу, безпосередність враження, заміна ліричного «я» безособовим «спостерігачем», певна достовірність у художньому відображені реальності:

Крыльшкуя золотописьмом
Тончайших жил
Кузнечик в кузов пуга уложил
Прибрежных много трав и вер...⁸

Однак швидко помічаємо, що образ цей — не чисто візуальний. Окрім яскравої звукової інструментовки, де звуки мови самі по собі увиразнюють образ, несподіване вживання слова «вер» змушує засумніватися, що вірш передає насамперед візуальне спостереження з теперішнього часу: згадане слово наштовхує на думку про вічність форм природи — на відміну

⁷ Див.: Markov Vladimir. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov // University of California Publications in Modern Philology, 62. Berkeley and Los Angeles, 1962. P. 196. Щодо Антонича, вплив імажинізму на його творчість і досі є темою жвавої полеміки в українській емігрантській літературній критиці.

⁸ Хлєбников В. В. Собр. произведений. В 5-ти т./Изд. Ю. Тынянов и И. Н. Степанов. Л.: Изд-во писателей, 1928—1933. Перевидання: Собр. соч. Slavische Propyläen. Munich: Wilhelm Fink, 1968. Т. 2. С. 37. Усі наступні посилання в тексті відносяться до останнього джерела (в дужках перша цифра означає том, друга — сторінку).

від ефемерності людського минулого — і водночас надає уривкові казкового, міфічного чару.

Здавалось би, основою коротеньких Антоничевих віршів теж є безпосередність зорових вражень; теперішній час, яскравий колорит, уникання лінгвістичних ефектів, зосередженість навколо центрального образу вірша та інші подібні риси спонукають нас розглядати ці його поезії як паросток імажиністської традиції. Єдине, що збиває з пантелику в більшості його мініатюр,— це сильний прихованій струмінь психологізму: читач відчуває, що ліричне «я» скеровує зорове враження у потрібному йому напрямку, навіть це «я» не є безпосередньо присутнім:

Мов свічка, куриться черемха
в побожній вечора руці.⁹

Хоча жодних згадок про використання Гарасимовичем традицій імажинізму я не зустрів, деякі з його ранніх віршів явно служать цікавим, дотепним зразком візуально зорієнтованого образного мислення. Ось «емоційно оцінений» образ мухомора, де властиві авторові іронія розчиняється у невідпорній, дитячій наївності:

Onegdaj
spotkałem muchomora
rudy
w turystycznym stroju
w pumpach¹⁰

(Колись-то / я стрів мухомора / рудий / в туристичному
строї / у штанях-гольф) *

⁹ Антонич Б. І. Зібр. твори / Вид. С. Гординський та Б. Рубчак. Нью-Йорк: Слово, 1967. С. 127. Усі наступні посилання (вказується лише сторінка) стосуються цього джерела.

¹⁰ Harasymowicz Jerzy. Wybór wierszy 1955—1973. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1975. S. 71. Усі наступні посилання (вказується лише сторінка) стосуються даного джерела.

* Тут і далі під віршованими цитатами подано підрядковий переклад. (Прим. перекл.).

Більшість образів у творчості трьох поетів, де втілюється їхнє «емоційно наснажене» уміння бачити природу, надихнула саме географія тих місцевостей, які є для поетів «рідними». Цікаво, що кожен з цих регіонів — периферійний (культурно і територіально) щодо центру країни. І кожен з них — сільська місцевість, де зберігся «дух краю» в буквальному розумінні цього вислову — хтонічні божества, міфи, легенди. Хоча всі троє використовують й урбаністичні образи, а Хлєбников черпає образність і зі своїх подорожей в екзотичні (і теж «периферійні») краї, хоча Гарасимович описує різні куточки Польщі, — все ж уява поетів повсякчас повертається до найріднішого, вкоріненого у підсвідомості (онеіричного) дому.

Дитинство Хлєбникова минуло на українській Волині: Волинь, як і решта України, є, безперечно, периферійною стосовно центру — хлєбниковської Росії. Волинські ліси й болота, поетичний фольклор з його русалками, сама українська мова, культура, історія в цілому — все це виразно присутнє в його творчості. Ще легше додати вплив українського романтика Тараса Шевченка (якого Хлєбников вважав одним із своїх герой¹¹) на ряд віршів та окремих уривків. Антонич народився на Лемківщині — у прикарпатському краї, густо населеному українцями. Край цей граничить із мальовничою, поетичною землею гуцулів, про яких теж де-не-де згадує Хлєбников у своїх поезіях.¹² Лемківщина з її краєвидами, з її фольклором та міфологією — основна тема ранньої творчості Антонича, яка час од часу з'являється і в його зрілих творах. Гарасимович теж провів значну частину

¹¹ Хлєбников згадує Шевченка у своєму вірші «Ладомир»: «И не боится дня Шевченко» (1 : 190).

¹² Див., зокрема, «Ночь в Галиции» (2:200—201) та «Мава галицкая» (2:203—204).

свого життя серед лемків (котрих він називає «русинами») — за якийсь десяток кілометрів на південний захід від того місця, де народився Антонич. Хоча сам він уродженець інших місць, Лемківщина стала для нього рідним домом, він навіть виробив для себе своє-рідну «русинську» генеалогію. Інколи Гарасимович згадує у віршах свою справжню батьківщину — місто Пулави, але спогади ці зустрічаються рідше і не такі яскраві, як пам'ять про Карпати. Через ці окутані легендами периферійні краї відкривається поетам доступ до культури, спільної для всіх слов'ян, культури, що уявляється їм як єдине протослов'янське ціле; саме цим шляхом осягають вони дедалі глибше міфологічне бачення висоти і глибини, найдавнішого минулого і найвіддаленішого майбутнього світу. І ми бачимо, що якраз оця периферійність їхніх батьківщин (котрі набули статусу «периферійності» не природним чином, а під тиском політичних та культурних обставин) робить їх центром поетичного мікрокосму.

Повертаючись пам'яттю до дитинства в оточенні рідних краєвидів, образи яких набули «емоційної цінності», поети не так пригадують його, як уявляють наново. За думкою Башляра, саме так і твориться істинна поезія. Дитинство, з яким ми зустрічаємося і яке переживаємо наново в емоційно наснаженій уяві, відається нам багатшим, освітлене безтілесною, позачасовою радістю самого процесу поетичного мислення, в якому всі приkrі хвилини справжнього дитинства тратять гостроту. Виходячи за межі особистих часових вимірів, такі емоційно наснажені спогади стають сутнісним уособленням дитинства взагалі (R, 108—109, 117, 124 і наступні). Отже, «опосереднене дитинство становить собою більше, ніж просту суму спогадів... Поет зроджує в нас відчуття всеохопності дитинства» (R, 126).

Можна знайти чимало прикладів того, як поети уявляють себе дітьми чи підлітками в оточенні, що нагадує природу їхньої «батьківщини». Хлебников, приміром, у двох віршах бачить себе хлопцем-пророком — в одному з них він оточений деревами волинського пралісу, які височать поважно, «мов старі»:

Наш юноша поєт:

.....
«Навеки я:
Волну очеловечив».

.....
Дерев'я шептали речі столетий (3:305).

Звернімо увагу, що точка зору Хлєбникова тут відчужена — і третьою особою (в іншому вірші, «Я вишел юношай один» — 3:306,— юнак-пророк виступає вже від першої особи), і стилізованою, майже бароккою інтонацією, і символістською обтічністю метафор.

Антонич теж «пригадує» себе хлопцем-поетом посеред рідної природи. Тон у нього теж дещо декламаторський, хоч не такий відчужений, як у Хлєбникова:

В горах, де близче сонця, перший раз приглянувся небу,
тоді щось дивне й незнане пробудилося у мені,
і піднеслася голова, й слова прийшли до уст зелені.
Тепер — де б я не був і коли-небудь,
я все — п'яній дітвак із сонцем у кишені (65).

На диво сучасне звучання поезій Гарасимовича — порівняно з іншими двома — пояснюється перш за все тим, що йому характерні тон невимушеної розмови, певне недбалство, часто тонка іронія, мовби він не сприймає самого себе всерйоз. Звідси, по-моєму, і визнана ним залюбленість у поезію Константи Ільдефонса Галчинського.¹³ У ряді віршів Гарасимович описує початковий період своєї «освіти»:

¹³ Див.: Słowo wstępne: Poezje wybrane. Warszawa : Ludowa współdzielnia wydawnicza, 1971. S. 7.

Najbardziej
lubiłem w szkole
spoglądać
jak lecą za oknem
swobodne
chmur pisownie (336).

(Найбільше / любив у школі / дивитись / Як летять за вік-
ном / вільні / правописи хмар).

А ось більш суттєвий уявний спогад з дитинства:

Dzieciństwo jak Światowid
Legło w trawach
Dni które lepiły jaskółki
Pod rodzinnym dachem (387).

(Дитинство як Свято вид / Лягло в травах / Дні що їх
ліпили ластівки / Під рідним дахом).

Спогади про власне дитинство є елементом більш важливої, характерної риси трьох поетів — дитинності, «примітивізму» їхнього поетичного бачення. Юрій Тинянов у вступному слові до зібрання творів Хлєбникова зазначає, що дитина, примітив у його поезії не просто виступає як той чи інший ліричний герой,— навіть норми розміру та синтаксису у віршах порушенні зовсім «по-дитячому» (1:23). Не важко побачити, що в багатьох випадках за складною і захоплюючою грою словом у Хлєбникова («заумью») — якими б «теоретичними» міркуваннями він її не обґрутував — криється дитячий захват від гри звуками мови, від укладання з них різних комбінацій. Його відоме «Заклятие смехом» явно звучить як дитяча гра у слова чи як поезія нонсенсу, або, принаймні, як «текст», зімпровізований дитиною на ходу (2:35). Роман Якобсон в одній із найперших статей про Хлєбникова цитує зразок дитячого фольклору, щоб показати, як діти, маніпулюючи суфіксами, «перебудовують» слова — так як робить це Хлєбников.¹⁴

¹⁴ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. 1921. С. 42.

Єжи Квятковський докладно аналізує «дитячий» характер поезії Гарасимовича на двох рівнях — тематичному та формальному,¹⁵ а Казимеж Вика справедливо додає, що все це — не стилізація, а лише «природні відкриття зачарованої світом дитини».¹⁶ Вика також вказує на властивий творчості Гарасимовича «примітивізм».¹⁷ У заситованому нижче уривку з вірша про котів, зокрема в найпершому рядку, бачимо, що не так самі образи, як синтаксис надають цьому віршеві «дитячого» звучання:

Co rano robimy? A, rano to my śpimy,
chyba że nas ktoś za ogon pociągnie znienacka.
No, to my wtedy syrena strażacka (15).

(Що робимо вранці? А, вранці-то ми спимо,/ хіба що нас хтось потягне за хвіст зненацька./ Ну, то тоді ми сирена пожежна).

Що стосується Антонича, то є поети на Україні (Тичина, Свідзинський, Голобородько, Андієвська), більш наснажені «дитячістю», аніж він, особливо у мовному й формальному планах. Частково це може пояснюватися тим, що пізній Антонич не кохається у формальних експериментах. Однак на рівні образності його тяжіння до казки, а отже й до міфа, прослідковується цілком виразно:

Мій брат — кравець хлоп'ячих мрій,
зішив з землею небо.
Горяť хустки у крамарів,
немов стобарвний гребінь.

¹⁵ Kwiatkowski Jerzy. Trzy razy Harasymowisz: Klucze do wyobraźni. Wyd. 2-e. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1973. S. 124—129.

¹⁶ Wyka Kazimierz. Urzecony : Rzecz wyobraźni. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959. S. 205.

¹⁷ Там же. S. 196—199.

Співають теслі, бубни б'ють.
Розкрию таємницю:
червоне сонце продають
на ярмарку в Горлицях. (145—146)

Поетична уява, ламаючи крихку шкаралупу дитячих спогадів, проривається у міф. Пам'ять, яка повертається до власного дитинства, повертається також до дитинства рідних краєвидів, природи, землі, космосу. «Яким неосяжним стає життя,— пише Башляр,— коли сягаеш думкою його початків! А «сягнути думкою початку» — хіба це не фантазія? І хіба фантазія, сягнувши початку, не може сягнути ще глибше, ще далі?» (R, 110). Особисте «я» поета в таку хвилину навернення до початків повинно відійти на другий план: поет повинен самоматеріалізуватися в природу і, до певної міри, самооб'єктивізуватися у ній. У міфологічних образах — на відміну від імажиністської традиції зосередження власного «я» у «я» спостерігача — поетове «я» присутнє, але воно немовби занурене в природу, стає її невід'ємною часткою. «В поетичній уяві,— зазначає Башляр, без сумніву, спираючись на Фіхте,—«не-я» перестає існувати» (R, 167). Таким чином, аж ніяк не нав'язуючи природі власної особистості (і не вдаючись тим самим до такої собі «зворушливої омані»), поет натомість підпорядковує себе їй, вписується в її форми і барви, одночасно наділяючи її цінністю свого «самовідданого» емоційного «я».

У наведеній нижче строфі Хлебников разом з природою проникається байдужістю до смерті, що крокує по його землі, до неминучого кінця її в часі. Зовні іронічна інтонація, що, можливо, є народійним відлунням «Wie der Vogel singt»*, не здатна приховати цього глибокого відчуття:

* Співаю, як пташка. Гете.

На них, бывало, я
Сидел беспечным воробьем
И песни прежние чирикал,
Хоть смерти маятники тикали (1:298).

Для Антонича писати вірща — це те саме, що перетворюватися у кущ:

Стіл обростає буйним листям,
і разом з кріслом я вже кущ (153).

А Гарасимович немовби наочно демонструє твердження Башляра про те, що «бачення і бачене безперервно взаємозамінюються. Усе, що зваблює погляд, зваблює поглядом» (Е, 44).

Rysuję te góry
i góry mnie rysują
dokładnie według swej wysokości
i byłem wczoraj górami (369).

(Малюю ті гори / і гори мене малюють / у точній відповідності з власною висотою / і був я вчора горами).

Матеріалізування власного «я» в природі часом буває настільки повним, що поети змушені уживати не просто третю особу, як це робить Хлєбников, а й власне прізвище. Прізвище, яке в культурному коді служило для позначення особи, набуває функції цілком протилежної: окремішність поета як особи ніби затушовується. Особливо часто і переконливо вдається це Антоничу. Ось зразок такої вдалої «метаморфози»: «Антонич був хрушем і жив колись на вишнях» (155). Хлєбников уявляє себе островом, населеним читачами: «На острове вы. Зовется он Хлебников» (2:178). А Гарасимович, теж коли-не-коли вживаючи власне прізвище, найчастіше робить це з іронією — як Маяковський. У заголовку однієї з поем він теж бачить себе певною територією: «Центральний парк Гарасимовича». Як і «острів Хлєбникова», «парк Гарасимовича» — це бастіон проти засилля цивілізації; міфологічний елемент у цій поемі, однаке,

відсутній. Ще цікавіше, коли Гарасимович взагалі відрікається власного імені, відкидає його як непотрібний культурний баласт, обертаючись у ліса:

Nie mówcie

Młody poéta
Jerzy Harasymowicz

Mówcie

młody lis
biegnący w nos
rudą (122).

(Не кажіть / Молодий поет / Єжи Гарасимович / Кажіть / молодий лис / що біжить у ніч / руду).

Порівняйте це, між іншим, з образом Антоничної поезії, де він теж уявляє себе лисом: «Лежу, мов мудрий лис, під папороті квітом» (121).

Є один випадок, коли Гарасимович на повному серйозі персоніфікує себе, своє ім'я в живу природу і робить це шляхом двох цікавих метаморфоз. Перша з них пов'язана зі словом «*przeobrażenie*» («преображення», з церковнослов'янським підтекстом) і його похідним, «*przeobrażenski*» («преображенський») — поширеним російським прізвищем; друга ґрунтуються на оригінальному неологізмі, діеслові «*garasytię*» («гарасимує»), утвореному від того самого кореня, що й його прізвище,— українського імені Гарасим. Зауважмо, що через посередництво цього українського імені неологізм дає змогу поетові об'єктивізуватися в українській лемківській культурі, що для нього тотожна з природою; отож, в результаті цих двох метаморфоз прізвище не відкидається, а навпаки, стає часткою природи, як у Хлєбникова й Антонача:

A może jestem po prostu Łemków patronem
A może to tylko nowe przeobrażenia
Nowe wcielenia aplikuje sobie Jerzy Przeobrażenski
Może tylko tak sobie w dymach jesieni harasymuje... (148).

(А може я просто лемківський святий / А може це тільки нові преображення / Нові іпостасі приймає Єжи Преображенський
Може тільки отак собі в димах осінніх гарасимує...)

Поезія в Антонича ї Гарасимовича, починаючись з природи і кінчаючись словесним оформленням, проходить на цьому шляху стадію «примітивного» народного ремісництва; точніше кажучи, поетичний процес прирівнюється до зведення дерев'яних карпатських церков руками безіменних теслярів. Антонич у кількох своїх віршах порівнює своє мистецтво з мистецтвом безіменного (можливо, ї вигаданого) діда-теслі і його «співаючої сокири», простою силою якої хотів би володіти сам (145, 146, 147). Гарасимович також проводить паралель між безіменною творчістю сільських будівничих і доконечною безосібністю поезії як витвору природи:

Ważne są tylko modre kopyły pieśni
Które na górze wysokiej zostaną
Nikt nie szuka inicjalów cieśli
Gdy cieśle dom postawią (223).

(Важливі лиш сині куполи пісні / що залишаться на високій горі / Ніхто не шукає ініціалів теслів / Коли теслі хату поставлять).

Яцек Лукасевич вказує, що Гарасимович порівнює себе із сільськими умільцями чи середньовічними золотарями¹⁸; те ж саме, без сумніву, можна сказати і про Антонича.

«Безіменна» поезія, як гірська капличка, зливається з довколишнім тлом. Навіть, загалом кажучи,

¹⁸ Łukasiewicz Jacek. Tropem Harasymowica. Republika mieszkańców. Wrocław : Wydawnictwo Ossolińskich, 1974. S. 105.

поезія, як частка природи, більш безпосередньо зв'язана з нею — як один з її об'єктів чи процесів. Тільки такий тип поезії повертає мистецтво з холодних олімпійських висот (для Хлєбникова й Антонича) чи з експериментальних лабораторій (для Гарасимовича) назад до життя,— коли мова стає втіленням доособистісного існування матеріального суб'єкта, а тільки він здатен відгукуватися на повільні зміни в природі, коли світ перебуває в постійному стані оновлення. Таким чином, усі три поети переконані, що поезія — це не витвір митця як умілого майстра, а те, що митець знаходить у глибинах природи. Хлєбников твердить, що позичив свої мелодії у співу води:

У шума вод беру напевы,
Напевы слова и раскаты (3:40).

Антонич радить:

Навчися лісової мови
із книги лисів та сарнят!
Виходить місяць до діброрви
писати елегії на пнях (89).

Антонич не лише черпає свою поезію з природи, а й віддає її природі назад, у круговому взаємообміні, який виключає цивілізацію. Подібно до святого Франциска Ассизького, він «глаголить» до своїх «братьів»:

до карасів, до коропів і до дельфінів,
до всіх братів з солодких і солоних вод... (153)

Таким чином Антонич, чуттєво перефразуючи (а фактично спростовуючи) відому аксіому Декарті, приходить до визначення головного принципу *власного існування*: «Інстинктом чую це: співаю — тож існую» (163).

Я уже згадував, що Гарасимович, шукаючи і відкриваючи поезію в природі — на відміну від Хлєбникова з його піднесеною риторикою і барокковою всеосяжністю, з одного боку, та Антонича, з його не-

одноразово висловлюваними побоюваннями, що бути поетом — це надто великий тягар як на хлопчачі плечі, з другого боку,— постійно у грі: часом ця гра іронічна, але зазвичай — по-дитячому наївна. Хоча в корені його поетичний світогляд нічим не відрізняється від світогляду двох інших поетів. Поезія та-ка ж доступна, як трави,— треба тільки піти до лісу і назбирати у ньому його / своїх образів:

Snuje się tu moja duszyczka sowia
Zbiera przyprawy do swojej baśni
Zbiera czerwony pieprz października
Ostre pióruny goryczki i dziurawce (100).

(Блукаває тут моя душа совина / Збирає приправи до казки своєї / Збирає червоний перець жовтня / Гострий полин тирлич і звіробій).

Творчість — явище таке ж стихійне, як пробудження природи, і таке ж дивовижне, як Антонич і його стіл, що обертаються кущем:

Same wiersze ze stołu wyszły
I jak jemioły na topoli same (240).
(Самі вірші зі столу вийшли / І як омела на тополі самі).

Так само зустрічається в Гарасимовича взаємообмін між природою й поезією — подібно, як у цитованого вище Антонича:

I tylko świerszcze
tłumaczą pośpiesznie
mój poemat
na łaki (333).

(І лиш цвіркуни / похапцем перекладають / мою поему / на луки).

Відвертаючись від книжної науки, всі три поети водночас тягнуться до Книги Природи. І всі троє творять із цієї затертої середньовічної метафори дивовижні образи, хоча вкладають у них зовсім інший смисл, аніж середньовічні книжники. У Хлєбникова знаходимо:

Весны пословицы и скороговорки
По книгам зимним поползли (3:31).

Навіть пора дня стає книжкою:

В книге полдня, сейчас
Ласточка пела цвітить! (1:293).

Особливо часто образи Книги Природи зустрічаються в Антонича. Його ластівки, наприклад, пишуть не опівдні, а вранці:

Ось ластівки в книжках пташиних
записують початок дня (80).

У наступному уривку з Гарасимовича бачимо образ книжок осіннього листя, пов'язаний з поетовим паном слов'янським світоглядом, про що йтиме мова далі:

Pod nogami wiatr rozwiewa stare książki
Pisane czerwonym patykiem cyrylicy (171).

(Під ногами вітер гортає старі книги / Писані червоною
палицею кирилиці).

Грунт, який породжує лисів, дерева, поезію, завжди є жіночим началом. «Для будь-якої людини, чоловіка чи жінки,— пише Башляр,— праця поетичної уяви є одним із жіночих станів душі» (R, 18). Із такого цілковитого злиття з жіночим началом (Башляр називає цей стан «примітивним гермафродитизмом» — R, 60) постають первісні, найдавніші спогади, зроджені самим неквапним життям Матері Землі, «великим спокоєм не наділеного душою жіночого ества... цим гінекеєм пам'яті, де зберігаються усі, які не є, спогади, дуже і дуже давні» (R, 19). Отже, весь процес істинної поетичної творчості — творчості і в писанні віршів, і в їх читанні — проходить під знаком «апіта» — «живого начала»: саме в поетичній уяві, скерованій на «живе начало», людина й природа перебувають у повній гармонії.

Міф про жіноче начало — міф про різностатевість — зринає то тут, то там у творчості всіх трьох

поетів, як відголоски давніх слов'янських вірувань і ритуалів, центром яких завжди було жіноче начало. Ось надзвичайно динамічний хлєбниковський образ таємничих, повних пристрастей купальських свят:

Ты, по-разбойничъи вскинувши косы,
Ведьмой сигаешь через костер,
Крикнув: срубай!
Всюду тепло. Ночь голуба.
Девушек толпы темны и босы,
Темное тело, серые косы.
Веет любовью... (3:113).

У сміхові різних русалок, мавок, віл та інших хтонічних духів жіночого роду, якими багата рання поезія Хлєбникова, ми чуємо голос самої Матері Землі. В одному з образів вона живиться комахами:

Сосновая мать
Кушает синих стрекоз (3:113).

В іншому уривку — віршеві-молитві великої художньої сили — поет звертається до неї як до Творчині всесвіту, яка десь заховалася:

Где ты, изгнанница?
Где, бесприданница?
Повстанница небней безвирных,
Восстаница песней сверхмирных?
Колдует, страхует мой слух,
Зыбует, волнует мой дух (2:279).

Антонич уявляє свою кохану як міфічну королеву чи жрицю посеред емоційно наснажених образів природи — жрицю, яка самим своїм єством заперечує смерть:

В устах зорі тростина флейти. Ніч вінчає чола,
законам пристрасті послушні. Дуб святий. Мчить ланя.
Лежиш на хутрі ночі тепла й вірна. Мудре коло
життя довершено. За смерть — сильніше лиш кохання (160).

Проникаючи уявою ще глибше в давнину, Антонич, як Хлєбников, бачить таємничий жіночий ритуал: «Танцюють татуйовані дівчата на майдані мрії» (120).

Гарасимович у дивовижному вірші про середньо-вічних трубадурів уявляє дружину поета-рицаря кимсь схожим на хтонічне божество,— напівжінкою, напівптахом:

A moja żona
gilopiersna
stroszy pasowe pióra
tu i tam pióro
ześlizguje się
po jej rozrosłym udzie (65).

(А дружина моя / снігуроперса / спушує пір'я на поясі / то тут то там пір'їна / зісковзує / уздовж її дорідного стегна).

У ще одному доволі незвичному вірші первозданна жіночість загрожує витонченій західній культурі (можливо, це була спроба «переуявити» Анрі Руссо):

murzynka naga
czarna skóra nie dopięta
na białe guziki
uchyla u dołu poły
ukazuje się kozie
długowłose udo
.....
murzynka jest głodna
mandolinę przełamuje
chce dostać się
do botticellego rąk
delikatnych jak kurczak (63—64).

(негритянка гола / чорна шкіра не застібнута до кінця / на білі гудзики / розхиляє поли внизу / відкриває козяче / довгошерсте стегно // негритянка голодна / розламує мандоліну / хоче дістатись / до рук Боттічеллі / делікатних як курча).

Цікавим виразом уявно-інтуїтивного розуміння життя землі через «живе начало», що його знаходимо в Хлєбникова, Антонича і особливо в Гарасимовича, є

те, що можна було б назвати «оязичненням» Діви Марії. Хлєбников, наприклад, зводить воєдино поета, богородицю та русалку й пускає їх у мандри по безлюдних вулицях післяреволюційного радянського міста. Поет звертається до обох жінок як до сестер, називаючи одну з них дівою зір, а другу — дівою вод. Він оплакує їхню неприкаяність: для жодної немає місця не те що в новому радянському суспільстві, а взагалі в цивілізованому світі:

Обеим вам на нашем свете
Среди людей не знаю места
(Невеста вод и звезд невеста) (1:158).

Антонич звертається до образу Діви Марії на різних етапах своєї творчості. З кожним новим віршем вона стає дедалі відчутніше часткою лемківської природи, а звідси — світу природи взагалі:

Тешуть теслі з срібла сани,
снятся весняні сни.
На тих санях Ясна Пані,
очі, наче у сарни.
Ходить сонце у крисані,
спить слов'янське Дитя.
Їдуть сани, плаче Пані,
сніgom стелиться життя (86).

Гарасимович створив цілий культ язичницької слов'янської Мадонни у збірці «Madonny Polskie» («Польські мадонни») та інших віршах. Більшість із дев'ятнадцяти поезій цієї збірки — це переказані уявюю враження від примітивних зображень Мадонни в сільських і міських церквах. Загальний настрій, що панує у збірці, — смуток: як у Хлєбникова й Антонича, Діва Марія і тут неприкаяна, покинута й самотня. Гарасимович дає своє, оригінальне пояснення, чому вона нещаслива — вона була б рада звільнитися від метафізичних оков, що відчужують її від землі, і стати звичайною сільською дівчиною, садити квіти й спі-

вати пісень; як і в наведеному нижче уривку, богородиця охоче скинула б із себе золоті ризи, в які вона закута у своїй іконі:

Jakżebym zdjęła
te blachy złote
rozpuściła włosy
blachami zabite
są ciała urody (208).

(Якби я зняла / ті бляхи золоті / розпустила волосся / в бляхи закуте / тіло вроди).

Схожий на вищеннаведений Антоничів і Гарасимовичів образ словацької Мадонни, яку везуть у лемківське село:

I gdzie tak gospodarz jedzie
w jednym z grudniowych dni
wóz jedzie
korona jedzie
Madonna śpi.¹⁹

(І де так господар їде / в один із грудневих днів / віз їде / корона їде / Мадонна спить).

У ще іншому вірші Діва Марія (як у Хлєбникова) блукає неприкаяно по індустріалізованому комуністичному місті. «Ти не працюєш, Мадонно?» — грубо питают її. «А з ким я сина маленького лишу? — відповідає вона. — З воронням?» (218). У вірші з пізньої збірки образ Діви Марії наче зливається з образом самої Матері Землі. У цьому вірші вона з'являється разом з гарасимовичівським богом Роком, до якого я ще повернуся:

Turkawką lasów jest Madonna
i uschlą brzożę płodną zrobi
nakrapiane cudami jelenie
Madonna z wielkiej piersi poi (432).

¹⁹ Madonny Polskie. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1973.
S. 38.

(Мадонна — горлиця лісів / засохлу березу плідною зробить / дивами поцяткованих оленів / поїть Мадонна з великої груді).

Поетична уява, натхнена образом жіночої первісності землі, за межами власного емоційно переоціненого дитинства відкриває обрії дитинства рідних поетам народів, коріння якого сягає перествореної уявою первісної слов'янської міфології. В одному з інтерв'ю Гарасимович сказав, що поезія для нього — явище глибоко іrrациональне і тим самим «пов'язане з мертвими чи вмираючими культурами».²⁰ Як видно з різновтільень хтонічого жіночого першоначала, у поле зору поетів потрапляють лише окремі деталі існуючої міфології слов'ян; що ж до читацької уяви, то вона проникається, так би мовити, відчуттям унікальної сутності, вкоріненості древніх слов'янських культур з усіма їхніми особливостями, підхопленими універсалізуючим процесом поетичного мислення.

В силу двозначного характеру слов'янського язичництва, як це видно з віршів, центром котрих був образ Марії, іудейсько-християнський бог і його святі змушені покинути небеса й прилучитися до гурту справжніх чи вигаданих поганських божеств. У своїй ранній «епічній» поемі про хрещення Київської Русі «Внучка Малуши» Хлєбников виступає як захисник повалених богів (2:63—76). В іншому вірші, «Сестри-молнии», перша близнакавка, яка начебто виражає верховну волю Перуна, скерована в слов'янську церкву, щоби проголосити першу заповідь і тим самим узурпувати владу Господа (3:155). А у вірші «Три сестри» Хлєбников протиставляє байдужу холодність голубого неба жінці і глині. Позбавлена вищого заступництва, до якого «бога» звертає земна глина свої повні «чуда оновлення» молитви?

²⁰ Słowo wstępne. S. 11.

И голод голубого холода
Оставит женщину и глину.
И вновь таинственно и молодо
Молилась глина властелину (1:163).

Після найранішого періоду ортодоксально-релігійної поезії (яка так і залишилась неопублікованою по його смерті) Антонич прийшов до переконання — можливо, глибшого, ніж у двох інших поетів,— що джерело усіх вірувань — внизу, у землі. В кінці першої своєї опублікованої збірки він, наприклад, проголошує: «Я — закоханий в житті поганин» (66). Поки Лада, богиня любові й плодючості, розсіває чарі кохання, селяни у лемківській церквиці звертаються у молитві до порожнього неба:

В таємних кручах давня Лада
ворожить хлопцям молодим.
В церквах горить Христовий ладан
і куриться молитви дим.
На небі тільки сині зорі
вислухують благальний спів
людей, що прости та беззкрилі... (70).

В іншому вірші, що яскравістю образів нагадує Хлєбникова, Антонич протиставляє мертвій порожнечі неба буйній рослинності землі, над якою гордо височить священний язичницький дуб:

Безумна безліч форм. Багатство, що призначено для мар, а ввиш пустеля неба — людський ляк і захват, мертвє світло:
лиш дуб — рослинний лев, над лісом гордий і скучий монарх... (149).

Гарасимович так само, як і два інших поети, прагне звузити прірву між фізигою і метафізигою:

Już czas jest wielki aby wyruszyć
z cedrowych lasów Solomona
na drzewa grzybnia wierszy wchodzi
jesiennie dzwonią na jesionach słowa

.....

W niebie są pustki może nie ma
między brzozami wcale nieba
może w kulbace bożej baśni
nie zaznał Dymitr wcale jazdy (426).

(Вже вищий час аби вирушити / з кедрових лісів Соломона /
здіймається на дерева грибниця віршів / осінньо видзвонють /
на ясенях слова // У небі пустельно може і зовсім /
немає неба поміж беріз / може в сіdlі господньої легенди /
Дмитро і зовсім не іздив).

Природа разом з її похідним — поезією робить просторові переміщення у культуризованому тексті Пісні Пісень; навіть у християнських легендах слов'ян про від'їзд святого Дмитра на небо відбуваються зміни. Слов'янські святі тепер хочуть знайти собі бога більш фізично витривалого і мужнього, ніж прийнятий нами образ Христа. Зі своєї ікони.

Ze świecą szuka Teodora
Mocnego i zdrowego Boga (243).

(Зі свічкою шукає Теодора / Міцного і здорового Бога).

Врешті-решт у Гарасимовича, як і в Хлєбникова, стара поганська релігія (втілена Гарасимовичем в образі Дива із «Слова о полку Ігоревім») відверто кидає виклик новій:

Dusza moja — czerwona wiązka gromów
Poznaje — pośród rozlearedzonych chmur
Na walkę z Bogiem zlatuje z jodeł
Inny brodaty krasnopióry Bóg (240).

(Душа моя — червона в'язка громів / Упізнає — поміж розгуляних хмар / На битву з Богом злітає з ялиць / Інший бородатий красноперий Бог)

Бик у слов'янській міфології був, мабуть, символом сонця, а отже, уособленням Сварога; стилізовані голови биків з'являються в орнаментах ще трипільської культури. Хлєбников проголошує бика верхов-

ним богом; мало того, він уявляє його як землю чи навіть як земну кулю: «Бык был бог, люди богомольцами» (3:220).

На боках
Серебрилась река
Черно-белого глянца,
Солнца потомки здесь
жили на ребрах быка (3:218).

Гарасимович, подібно до Хлєбникова, не сумнівається в божественності бика, він теж вірить, що бик сотворив життя в одному з актів свіtotворення. Далі поет уявляє його як антагоніста Святої Трійці, а в кінці бачить його воскреслим із мертвих, переможцем над «вощеним небом» традиційної західної культури і над нашою «єретичною» відданістю цій культурі:

Buhaj jest bogiem wszystcy wiemy
że padnie pchnięty w mrokach sieni
bowiem wygrzebał nam kopytem
ten piołun złoty zwany życiem
.....
I wtedy Trójcy Gotyk który
na woskowanym siedzi niebie
czcimy — kiedy niewdzięczność nasza
zapisywana jest powoli
.....
i zmartwychwstaną rogi boże
na wypalonej gromem trawie.²¹

(Бугай є богом всі ми знаєм / що звалиться від поштовху в мороці сіней / бо вигріб нам копитом / той полин золотий що звється життям // I тоді готичну Трійцю що / сидить на вощеному небі / вшановуєм — коли ж то невдячність наша / записується поволі // й постануть із мертвих роги божі / на випаленій громом траві).

Хоча в Антонича тотемічним уособленням поганського божества найчастіше виступає тільки несло-

²¹ Poezje wybrane. S. 126—127.

в'янський лев (тут, мені здається, поет звертається не так до слов'янських міфів, як до алхімії), проте в де-кількох віршах він так само проголошує бика божеством. Наприклад, у наступній строфі слов'янський бик із неслов'янського зодіака спостерігає весняної ночі за всесвітнім ритуалом парування:

Дівки п'яні, мов грім, проходять,
реве із зодіака Бик.
Земля запліднена і води
у курявлі масних музик (230).

У першому рядку строфі бачимо обігрування фольклорного епітета «грім-дівка», «баба, як грім» — про міщну, дорідну жінку. В останньому рядку слово «масні» свідчить про грубий статевий потяг або ж про сороміцькі балачки. Образ бика — один із багатьох, запозичених поетами зі світу слов'янської міфології. З тим же самим успіхом вони могли б використати образ священного дерева чи священного оленя.

У згоді з циклічним кругообігом часу, що його передбачають культ землі і зв'язані з нею міфи, Хлєбников, Антонич та Гарасимович оспівують божественну всевладність Долі. У Хлєбникова й Гарасимовича знаходимо гімни богові Року, різні значення якого у слов'янських мовах включають і поняття долі, і часове поняття; Антонич же звертається до Біоса — божества, що керує біологічними законами, як і Рік (Рок). У Хлебникова, приміром, Рок є богом любові і хліба:

Видно, так хотело небо
Року тайному служить,
Чтобы клич любви и хлеба
Всем бывающим вложить (1:90).

Гарасимович в одному з інтерв'ю заявив, що для нього Рок має значення далеко не лише декоративне: «Моїм богом є Рок, це магічне таїнство... Рок забирає

нас з цього світу і Рок дає нам життя. Здається мені, що це тайство більш реальне, ніж уся помпезність та умовність християнського ритуалу».²² Рок для Гарасимовича присутній і в омелі, і в сосні, і в клені (233). У вірші «Święty Rok» («Святий Рік») поет згадує Рік-Рок разом із Купалою, давнім українським та білоруським богом кохання і статі, ще й наділяє його властивостями Перуна:

Z-za zielonych gó� Kupały
Gromami rzuca Śmięty Rok.²³

(З-поза зелених гір Купала / Громами верга Святий Рік).

Накінець Гарасимович проголошує Рок-Рік паном-земледержцем світу (428).

Антоничів Біос, Життя (хоча цей образ не такий складний, як Рік, і не має прямого слов'янського походження), владарює над усім земним — людиною, твариною, рослиною, камінням — і, більше того, єднає різні рівні існування в одне нерозривне ціле. Ось строфа з вірша, присвяченого Біосу:

Годинник сонця квітам б'є години,
і стулюються маки ввечері бентежно.
Отак під небом недосяжним і безмежним
ростуть і родяться звірята, люди і рослини (137).

Поетичні образи не живуть поза мовою, хоча їй не належать тільки її одній. Башляр пише, що мова надає поетичним образам тривалості, тим самим гуманізуючи, олюднюючи їх (А, 20). Але якщо мова закріплює поетичний образ, то образ, у свою чергу, дає життя мові, наділяючи старі слова новими значеннями. Та їй це ще не все: поезія повинна прилучити мову до праці уяви. Отже, дві функції поетичної мови — це оновлювати старі значення і змусити нашу

²² Słowo wstępne. S. 10—11.

²³ Poezje wybrane. S. 92.

уяву працювати по-новому (A, 283). Само собою розуміється, що в кінцевому результаті обидві ці функції зливаються.

Шляхом такого оновлення поезія повертає мову до її першопочатків. Слідом за Хайдеггером, Башляр дотримується думки, що, звільнивши мову від граматичної (отже, логічної) та семантичної залежності, поет віднайде слова, якими світ безпосередньо промовляє до людини. «Все, що живе, живе затаєним життям,— пише він,— то й мова його щира. Поет слухає і повторює її у голос. Голос поета — це голос світу» (R, 188). Чим менш «передбачуваною» є мова поета, тим ближчий він до одвічно незмінної мови світу: «Поети висловлюють світ словами оригіналу, образами оригіналу. Вони висловлюють світ мовою цього світу» (R, 188). Щоби при писанні чи читанні поезії досягти цього рівня, на якому чується мова світу, треба увійти в повний спокою стан oneїричного захвату, стан екстатичного мріяння: «Стан легкого запаморочення дозволяє поетові... перейти від слова-ника людей до словника речей» (R, 189).

З думками Башляра безпосередньо перегукуються спостереження Маркова над мовою Хлєбникова: «Хлєбников, можна сказати, раптом «забуває», як та чи інша річ називається по-російському,— так само «забуває» він нормативну граматику... Завдяки цьому... виникає якісно нове враження «нереальності», що цілком відповідає міфологічному змістові його віршів, слово «оновлюється», стає «чужинцем із несподівано рідним лицем».²⁴ Лінгвістичні експерименти Хлєбникова, що вилилися в «заумний язык», радикально оновлюють мову, навертаючи її до джерел, до її глибоко схованих і незнаних «спільнослов'янських» початків.

²⁴ Марков. С. 94.

Оскільки моїм головним завданням є аналіз образного мислення, то, торкаючись складної проблеми поетичної мови Хлєбникова, мушу обмежитися лише кількома вибірковими зауваженнями. Насамперед хочу звернути увагу на один із центральних образів його поетичного мовлення. Повертаючи мову до її першопочатків, поет сам подорожує назад у часі; першоначала мови відкривають перед ним не тільки дитинство його народу, а й дитинство всесвіту:

Уснувшую речь не забыли мы
В стране, где название месяца — Ай (3:124).

Рядки ці, викликаючи в уяві образ стародавньої мови, водночас матеріалізують її в цьому ж образі: «Ай» виступає як найпримітивніший вигук здивованого захоплення, що якнайкраще вписується в стародавній містерії місяця. Щоб могти отак заглянути в глибину минулого, Хлєбников мусить знати «архіслово», яке він називає «словесо». Тут ми маємо справу із зразком емоційної переоцінки поетом морфології, переоцінки, яка, з одного боку, спирається на археологію існуючої мови, а з другого — на те, що Якобсон називає «поетичною етимологією». ²⁵ Відмінювання слова «слово» в церковнослов'янській мові має варіантну парадигму із закінченнями «-ес-», яка особливо активно вживається у множині («словеса»). Однак у вихідному відмінку — називному однині — завжди буде «слово». Хлєбников змінює цей відмінок, підпорядковуючи його цілій парадигмі, і творить неологізм архаїчно-піднесеного звучання. Таке слово — звуковий образ архаїчного мовлення — дає поетові магічну силу, здатність піднести до космічних масштабів:

²⁵ Якобсон. С. 45 і наступні.

Мирооси данник звездный,
Я омчусь как колесо,—
Пролетая в миг над бездной,
Задевая краем бездны,
Я учусь словесо (2:271).

Навіть у тих порівняно небагатьох уривках з поезії Хлєбникова, що наведені в даній статті, не можна не помітити великої кількості архаїчних слів. Таке омоложення мови через систематичне «архаїзування» її є, однак, лише першим кроком на шляху творення мови землі. Хлєбников не тільки заглибується в «переоцінену» ним історію російської мови, але й повністю усуває просторові границі мовної географії у своєму намаганні воскресити «спільнослов'янську» чи то витворити панслов'янську мову як мову міфа, природи, землі. Він поклав собі, як він сам зізнавався, створити поетичну мову, яка б охоплювала собою всі мови світу (2:9). Але не пішов далі архаїзованої російської із щедрою домішкою діалектизмів, церковнослов'янізмів, слів сучасної і давньої української мови та із вкрапленнями з мови польської, якої він, мабуть, не знав настільки добре, щоб ширше користуватися нею. Наведений нижче уривок є доволі неточникою «транскрипцією» жартівливої української пісні:

Славны молодцы паны Запорожцы.
Побачили воны цаплю на болоте.
Отаман каже: «От же, братцы, дивка!»
А эсаул каже: «Я з нею кохався».
А кошевой каже: «А я и повинчався» (2:153).

Хлєбников уживає цю строфу в прозовому творі; більш цікавим є тематичне і несподіване вживання українських слів та фраз у віршах, особливо коли вони зустрічаються в оточенні слів, що належать обидвом мовам:

«Что ты робышь, печенеже,
Молотком своим стуча?»

«О, прохожий, наши вежи
Меч забыли для мяча» (2:222).

А ось приклад більш віддаленої спорідненості обох мов: між відьмами та русалками точиться отака «балачка»:

Песня ведьм: Ля-ля сов! Ли-ли соб!
Жун-жан — соб леле.
Соб леле! ля, ля, соб.
Жун-жан! Жун-жан!

Русалки поють: Йа, ѿ, цолк.
Цьо ѹа паццо!
Пиц пацо! пиц пацо!
Йо ай цолк!
Дзынза, дзынза, дзынза! (2:200)

Хоча це може видаватися чистою «заумью» і нагадує нам сuto звукові експерименти Кручиних чи Каменського, в дійсності це не що інше, як автентична мова відьом (див. Коментарі, 2:316—317), якою її знали, зокрема, західноукраїнські селяни.

Найбільш дивовижним і справді онеїричним елементом хлєбниковського «панслов'янського» словника є численні неологізми, які за звучанням, здається, сягають основ східнослов'янської, а то й усіх слов'янських мов. Зустрічаються окремі розлогі уривки і навіть цілі вірші, скомпоновані з таких слів; буквально-не їх значення завжди невиразне, оскільки побудовані вони за принципом «поетичної етимології», але значення це ніколи не зникає остаточно: навпаки, в кінці кінців такі слова відкривають глибший, більш потаємний «смисл», аніж могли б відкрити слова «нормальні». Уже згадане «Заклятие смехом» є чудовим зразком такої словотворчості. Ось кілька рядків, які не піддаються перекладові, творячи звукові обrazy (чи, точніше кажуть, лексично-кореневі обrazy), повні могутньої, земної еротичності:

Я негейшна негута, смеявистая смеявица,
Милых негочей зову: вы бегите ко мне
Резвой стопой, милаши... (2:265)

Гарасимович, як і Хлєбников, також прагне навернути поетичну мову до її первісних слов'янських джерел. Говорячи про одну із своїх збірок, він значає, що новизна її полягає у введенні «архаїзмів, що вийшли на сьогодні з ужитку — слів, звукові властивості яких додають строфі музикальності і які, завдяки невиразності їхнього значення, стають магічними знаками, поглиблюючи метафізичні пласти даного твору».²⁶ Рухаючись у часі до початків, до дитинства мови, Гарасимович — знову ж так само, як Хлєбников — відкидає мовну географію, щоб вільно користуватися багатствами кількох слов'янських мов. Ще про один цикл своїх віршів він говорить: «Я вступив у царину слов'янства. Кінець кінцем, мене насамперед і цікавить фантазійність слов'ян, фантазійність прадавніх слів. Моя мрія — створити панслов'янську поезію».²⁷

На ділі «панслов'янська» мова Гарасимовича, як і хлєбниковська, виявляється доволі обмеженою, зводячись до старопольської мови (це багата і добре розроблена жила, про що свідчать і останні його експерименти з барокко), до польських діалектів з цікавими зразками локальних міських говірок, до української мови та її лемківського діалекту із вкрапленнями з російської (котрої він, як видається, не відрізняє від української) та словацької мов. У чудовому вірші Гарасимовича «Пасха Христа» знаходимо, наприклад, стилізації під українську мову; подібно до Хлєбникова, він модифікує козацьку пісню:

²⁶ Цит. по: Bandrowska-Wróblewska Jadwiga. Nota biograficzna // Poezje wybrane. S. 143.

²⁷ Там же.

Ech nasz hetman Sahajdacny
Žinku predał nieobaczny (360).

(Ex наш гетьман Сагайдачний / Жінку предал необачний).

(Оригінал цієї пісні дотепніший, хоча, можливо, менш уdatний з політичної точки зору: гетьман промінює жінку на тютюн та люльку.) А ось більш «всестороння» слов'янська молитва однієї з гарасимовичівських Мадонн:

Błogosław nam
Da placka
da rydzyky
da mieda
tu wielika bieda (203).

(Благослови нам // Да пляцка / да рижики / да меду / тут велика біда).

Антонич, як я уже згадував, не любить мовних чи формальних експериментів. Лише зрідка вдається він до «поетичної етимології» або «поетичної морфології»; приміром, від слова «троянда» він утворює неологізми «трояндити» і «трояндність». Однак, будучи у цьому плані більш романтичним, аніж Хлєбников чи Гарасимович, він з охогою говорить *про* поетичну мову — яскравими образами, на які натрапляєш то тут, то там: у цьому він досягає не лише більш ефектних, а й більш значущих результатів.

Кількома образами Антонич дає нам зрозуміти, що мова, називаючи річ, убиває її. Як бачимо з поданого нижче уривка, що образністю своєю схожий на Вордsworthа, навіть новостворювана, Адамова мова, будуючи первозданного вірша, є таким убивцею:

Хрещу новим найменням кожен квіт найменший
і кожен убиваю назвою небачно (106).

Але все одно поет повинен намагатися виразити єдиними доступними йому засобами своє «солодке і достотне знаття» світу:

Ти — ведений знаттям солодким і достотним, двоїш
і троїш слово і слово зраджує тебе у друге
і утрете: слово, наче квіт без змісту й барви сірий.
Чуже натхнення слову, як чуже усякій мірі (108).

Можливо, саме це глибинне недовір'я до мови й утримувало Антонича від мовних експериментів. Як би там не було, він не перестає говорити про «реформування» слова в образах: у справжнього поета мова мусить звільнитися від принципів «становлення міри», принципів поверхового називання, тим самим підносячи об'єкт до рівня феномена. Тільки отаке «натхненне слово» дає справжнє, сутнісне означення речі:

У дно, у суть, у корінь речі, в лоно,
у надро слова і у надро сонця!
В екстазнім шалі, в час, коли найтонша,
роздерти вглиб свідомості запону...
.....
...й до дна цупкого слова
вдираюся завзято і уперто... (147).

Щоб знайти шлях «до дна слова», а отже й до надр, кореня землі, треба повернути мову назад, у її дитинство. У кількох творах Антонича зустрічається загадка про «праслово» і «прапріч» — близькість із хлебниковським «словесо» тут очевидна. Так само, як у Хлебникова, повернення землі до її дитинства означає повернення й до дитинства мови:

Земля в орбіті завертається назад
у молодість свою, в примарний сон прапречі (104).

Нарешті, як Хлебников з Гарасимовичем (і як Башляр та Хайдеггер, кожен по-своєму), Антонич радить поетові прислухуватися до землі, до світу:

Ой, нахилися, нахилися тільки,
почуєш найтайніші з всіх слова (155).

Порівняйте з Гарасимовичевим: «Тижнями волочився я по лісах, але ота затаєна мова ще мені не дава-

лася». ²⁸ Само собою, цей міф про мову, що нею володіє світ, безпосередньо пов'язується з тим, що говорилося раніше,— про поезію, яка диктується самою землею, і про образи, вичитані з Книги Природи.

Через власне дитинство, дитинство свого народу і дитинство мови всі три поети намагаються проникнути уявою в дитинство світу. Уява, що сягає цих першоджерел, як пише Башляр, бачить усе в нерозривній єдності: вона повертає свого творця у часі до стану повного спокою, котрий панував ще до того, як зовнішні сили життя ввійшли у зіткнення між собою. Ось чому така уява схильна «об'єднувати, зливати в одне ціле. Крилате створіння, що ширяє в небі, і води, що вибувають у глибині,— споріднені між собою» (R, 205). В іншій своїй праці Башляр пише: «Якби Господь послухався поетів, він би створив літачу черепаху, яка б наділила небеса надійністю земної тверді» (P, 54). І тепер поет сам, заповідаючи своє «Хай буде так», повинен наснажити розрізnenі і навіть взаємно антагоністичні собі форми природи всеоб'єднуючою енергією міфа. Енергія ця здатна об'єднувати рух у часі і в просторі. Уява, заглиблена в примарне царство дитинства світу, на якомусь етапі стирає чіткі межі між минулим, теперішнім і майбутнім. Як образи власного дитинства наснажують бачення власного майбутнього поета, так само уява, звернена до міфічних початків світу, пориватиме його до майбутнього цього світу, наснажуючи образи найвіддаленіших можливих перспектив світу чи навіть майбутніх світів, що інколи зустрічаємо у Хлєбникова.

Як я уже згадував, образне осмислення початків передбачає осмислення висоти і глибини, що в кінцевому результаті стають одним цілим. Образне осмислення глибини, якщо воно достатньо проникливе,

²⁸ *Słowo wstępne*. С. 8.

приведе уяву поета до надр землі, де дрімають величезні обшири субстанціональної матерії, а осмислення висоти — до таємничого вирування незримих мас речовини. Однак у кінцевому рахунку образне осмислення висоти, щоб не стати надто ефемерним чи надто ідеалізованим, мусить знайти собі власну тверду субстанціональну основу у тій же землі (R, 176). Поети, чиє образне мислення сягає аж так далеко, володіють тим, що Башляр називає «матеріальною уявою». Більшість коментаторів сходяться на думці, що оце розмежування Башляром формальної і матеріальної поетичної уяви є ключовим у його філософії поезії і водночас найважливішим відкриттям у сфері досліджень творчого процесу як такого.²⁹ Формальна уява, у її чистому вигляді, творить форми щедрою, неперебірливою рукою, використовуючи будь-який матеріал, котрий тільки є напохваті. Матеріальна ж уява, хоча теж мусить знайти вираження у формах, «начиняє» їх внутрішніми якостями, зрідненими із тими субстанціями, що дрімають у глибинах, чи зрідненими з повітрям, світлом, хмарами — всім тим, що вільно обертається у висотах, але теж має стабільну субстанціональну основу. Такий матеріал потім живе у формі і випромінює з неї — як це ми бачимо у скульптурі (Е, 1—3).

Башляр групує потенційно незліченні види матеріалів, що лежать в основі незліченних образів незліченних поезій, довкола однієї з чотирьох стихій — води, вогню, повітря і землі (Е, 4—5; R, 176—177 і наступні). Спокій, що його бачимо на тихій поверхні ставка, «де всесвіт утратив будь-який дух протиріччя» (R, 196), глибшає, коли ми зануримося уявою в

²⁹ Див., наприклад: Caws Mary Ann. Surrealism and the Literary Imagination : A Study of Breton and Bachelard // Studies in French Literature, 12. The Hague : Mouton, 1966. P. 18.

неквапне життя водних глибин. Проте взаємозв'язок між поверхнею землі і її глибинами не такий уже й постійний: на поверхні примхливе розмаїття природних форм існує у дану хвилину (ось чому, хоча організація самих форм зумовлена їхнім зв'язком з глибинами, вони не завжди викликають в уяві образ незрушного спокою, а навпаки, часто спонукають до руху, дії, волевиявлення), тоді як у глибинах землі мінерали сплять вічно, снуючи свої нерухливі сни. Отож, земна — як і водна — субстанція *під* поверхнею спонукає до творення образів спокійних та глибоких, що різняться між собою лише характером руху — від повної непорушності до повільного плину; повітря і вогонь, зі свого боку, живлять образи лету: вогонь — це обмежений горизонтально, але потужний порив угору, а повітря — безперервне вирування неосяжного, космічного простору.

І занурюючись уявою у «бездонні глибини таїни», і зринаючи у «безмежні висоти чуда» (Е, 3—4), поет прилучається до життя космосу: саме при повній відкритості космосу два протилежні напрямки, в яких рухається його уява, зливаються остаточно, і минуле стає майбутнім, а «неосяжність» — «рухом у стані безруху» (Р, 184). По суті, це і є те, що Башляр розуміє під «космічною уявою». Нерідко він застосовує цей термін до образів, основою яких є повітря; у цьому випадку «космічна уява» — це ідеалізуюча уява, що відривається від землі і мандрує до фантастичних міст на межі можливого чи взагалі у майбуття. Все ж, як ми уже бачили, вона теж мусить бути сплавлена з якоюсь субстанцією, щоб не абстрагуватися цілковито від життя.

Я не маю потреби аналізувати тут, яка із стихій є «рідною» для того чи іншого поета, оскільки це виходить за рамки даної статті. Всі троє в основному є поетами землі: Антонич — поет її глибин, Гараси-

мович — поверхні (матеріальна уява у нього найменш відчутна), Хлєбников — її висот. Щодо Хлєбникова, то, хоч його поезія часто є поезією лету, він ніколи не віддається повністю стихії повітря, тобто не ідеалізує свої образи до тієї міри, коли вони втрачають зв'язок з землею; зовсім навпаки, кожен його «політ», як цього і вимагаєтворча космічна уява, бере свій початок у землі і завжди непрямо зумовлений нею. Загалом кажучи, моя «klassifikaцiя» підкреслює лише панівні тенденції в усіх трьох поетів, бо всі вони справді таки належать до однієї і тієї ж «cім'ї»: образи глибини, поверхні та висоти зустрічаються в кожного, і часто.

Сягаючи уявою далі дитинства власного народу — туди, де починає визрівати певний міф про першоначала,— Хлєбников і Антонич відмовляються від хронології часу і тим, що беруть особисту — а радше «трансособистісну» — участь в уявних подіях, а також тим, що творять образи примітивних, *первiсних* спільнот, які виникають *у майбутньому*. Така міфічна позачасовість найвиразніше прослідковується у Хлєбникова. Він так просто і заявляє, що омріяне майбуття коріниться в казках:

Верю сказкам наперед:
Прежде сказки — станут былью (3:130).

Наступна строфа є зразком відтворення трансособистісної участі одночасно в минулому і майбутньому, де майбутнє знаменно виражене образом глибини:

На шкуре мамонта люблю
Вороньей стаи чет и нечет,
Прообраз в завтра углублю,
Пока мне старцы не перечат.

.....
To, что позже сбудется,
Им прошлое разбудится.
Какая глубина — потонешь! (3:211).

Цікаво зазначити — хоча це не має прямого відношення до теми,— що даний уривок відбиває бачення Хлєбниковим майбутнього своєї батьківщини. В іншому образі поет уявляє грядущі покоління воїнів-переможців, що крокують маршем по його голові і будять прагнення «розширити горизонти» (3:130).

Ми вже зустрічалися у цій статті з кількома яскравими зразками хлєбниковського образного бачення поверхні та глибини землі — її печер, ущелин, безодень. А ось уривок епічного характеру з «үїтменівськими» декламативно-риторичними інтонаціями — образ лона землі, в яке грубо вторгається молот цивілізації. Зверніть увагу, як образне осмислення непримітної природи непомітно переростає у міф і мовби нейтралізує відчуття теперішнього часу, втягуючи його у своє всевладнє буття:

Удары молота
В могилу моря,
В холмы русалок,
По позвонкам камней,
По пальцам медных рук,
По каменным воронкам...

.....
В мятели каменных русалок,
Чьи волосы пролились ветром по камням... (3:90).

У загальному підсумку в Хлєбникова знаходимо чимало образів поєднання висоти і глибини. На мою думку, в таких образах, зроджених космічною уявою, поет досягає вершини свого таланту,— як «імажиністські» образи служили для нього відправною точкою, так уніфікована висото-глибинність євищою точкою його зрілої творчості. У вірші про «каменнью бабу» — одного з розкиданих по степах кам'яних ідолів, що вважаються надгробками на могилах стародавніх воїнів — зустрічаємо доволі незвичний образ висото-глибинної уніфікації, в результаті якої образ «кам'яної жінки» трансформується:

Гоп! гоп! в небо прыгай гроб!
Камень шагай, звезды кружи гопаком.
В небо смотри мотыльком.

.....
Более радуг у цвета!
Бурного лёта лета!
Дева степей уж не та! (3:35).

В одному з високохудожніх образів майбутнього Хлєбников, як видається, розмежовує землю і світ, передбачаючи, можна сказати, подібне розмежування, що його зустрічаемо пізніше у філософії Хайдегера; зверніть увагу, що основу цього уривка складають застарілі слова й «архаїзуючі» неологізми:

Будет земля безповеликая!
Предземшарвеликая! (3:296).

Ще в іншому образі на межі містики поет бачить світ не як конкретну реальність, тільки як енергію, що пронизує конкретність землі. Саме ця енергія — цей розум світу — об'єднує землю і все, що на ній чи в ній, в одне ціле (можливо, не без допомоги російського месіанізму):

Я верю: разум мировой
Земного много шире мозга
И через невод человека и камней
Единою течет рекой,
Единою проходит Волгой (1:302).

Протікаючи «через невод человека и камней», енергія світового розуму знаходить свій вираз у конкретних явищах землі. Це можна висловити термінологією Башляра: земля і людське «я» розчиняються у безмежжі, щоб повернутися до конкретності, емоційно наснаженої космічною уявою поета — так зливуються космічність і матеріальна уява.

Антонич так само, як Хлєбников, проектує своє трансособістісне «я» в середовище міфа, переносячи таким чином минуле у безпосереднє теперішнє — процес, що увиразнюється, як і в наведеному нижче урив-

ку, вживанням теперішнього часу. Зауважте, однак,— минуле це, ставши теперішнім, має ще й власне минуле «з-перед ста сотень літ». Зауважте також, що теперішній час несе у собі й майбутній — адже «танки дівчат прикриє папороть»:

Танцюють татуйовані дівчата на майдані мрії,
пісок паличий під стопою, мов смола червона, тане
і я з-перед ста сотень літ різьблю на бубні сонця танець,
лопочуть два кийки, мов крила птахи, що з похмілля мліє.
Прощаальним співом спалахнувши, гасну, наче сонна хмара,
танки дівчат прикриє папороть, немов землі долоня.
Вертаються з узгір'їв тиши дивні хороводи й клонять
обличчя з міді під букетами вечірнього пожару.

.....

маєстично сходять буйволи червоні на підземні
левади, де згасає їм умерле сонце — диск з ебену (120).

Енергія поетичної думки повертає час у зворотному напрямку, сягаючи значно далі, ніж у давнину ритуалів — до начал землі і «перших шумів первнів»:

Щаблями пройденими повертаю дні
природи в мряковиння й первнів перші шуми:
мов Божий стовп, стоїть мільйонолітня ніч,
в прадавньому хаосі землі й води всуміш (104).

В одному з попередніх уривків ми бачили, як Антонич з допомогою морфології тонко пов'язує в одно минуле і майбутнє. В багатьох його віршах ця пов'язаність виражена більш яскраво, в образах врахаючої емоційної напруги. Інколи йому, як і Хлєбникову, ввижаються міста майбутнього, що виросли з міфа на синіх площах, де граються вогнелеви (172). Найчастіше, однак, його образи майбутнього мають затемнений колорит — наче на знак карти, що її минуле готове майбуттю. Цікавим зразком у цьому є поданий нижче уривок із складними взаємозв'язками в часі й додатковим часовим виміром, що виражений просторово, у вигляді нашарувань, мовби ідеться про своєрідну геологію часу:

Одне на одному шарами сплять століття.

Вперед! Фосфоризують непрохідні багна,
земля видихує люльками квітів запах,
і фарбою цеглястою маює янгол
новий потопу плян на зорях, мов на мапах.

Я жив тут. В неоліті... може ще давніше...
Мої малюнки буйволів замазав місяць.
І фосфор ночі й оливо землі гнітюче,
що серцеві тяжать, та серця не помістять (120).

Що стосується просторової орієнтації глибини і висоти, то Антонич уживає чимало образів повітряної стихії — образів ідеалізуючих, що наче самі потроху відриваються від землі, але ніколи не поривають з нею остаточно (зверніть увагу в нижчено-веденому уривкові на функцію «якоря», приписану мохові, а також на образ нашарування, тим разом у напрямку догори):

Тераси світла — гами щоразвищих звуків
одна на одній вгору понад мріяки мохом (105).

Проте не так висоти, як саме глибини землі, де вічним сном сплять мінерали, та водні глибини надихають Антонича на особливо пам'ятні образи. Вірш «Пісня про незнищенність матерії» є цьому справді неперевершеним зразком: поет не лише дає нам відчути матеріальність своїх образних форм, а й сам себе бачить як речовину під земною поверхнею — сам поволі стає речовиною, прилучаючись таким чином до матеріальної вічності природи:

Забрівши у хащі, закутаний у вітер,
накритий небом і обмотаний піснями,
лежу, мов мудрий лис, під папороті квітом
і стигну, і холону, й твердну в білій камінь.

Рослинних рік підноситься зелена повінь,
годин, комет і листя безперервний лопіт.
Заллє мене потоп, розчавить білим сонцем,
і тіло стане вуглем, з пісні буде попіл.

Покотяться, як лава, тисячні століття,
де ми жили, ростимуть без наймення пальми
і вугіль з наших тіл цвістиме чорним квіттям,
задзвонята в моє серце джагани в копальні (121).

В Антонича, як і в Хлєбникова, знаходимо багато образів поєднання глибини і висоти. Більше того, синтез висотного і глибинного для Антонича є синтезом орфічним, містично-таємничим, де уніфікуючим чинником служить екстаз самої поетичної творчості:

Виরують кола світляні — невломні мотовила.
Ось благовіщення світанку — й сонце ніч розмелє.
Пий сьому чарку радощів! Хай серцю хміль і крила!
Поезії кипучої і мудрої, мов зелень!

Під шкаралущею землі булькочутъ рвійні води,
крайнебо в млах фіялкових за ранком, мов за муром.
Від'їду вже з долонями на лірі сонця сходу,
співаючи хвалу надлюдським і рослинним бурям (163).

Хоча, як я вже згадував, у поетичних образах Гарасимовича матеріальність їх проступає крізь форму не так виразно, як у двох інших поетів, це не означає, що його поезія цілковито позбавлена матеріальної уяви. Вика, наприклад, порівнює його уяву з геологічним зрізом ґрунтів: під плитким поверхневим шаром сучасних метафор відкриваються пласти предковічного образного бачення природи.³⁰ Мандруючи назад у часі, Гарасимович приходить до міфологічного образу певної уявної спільноти — можливо, це його власний слов'янський рід, а можливо, й усе людство,— невід'ємною частиною якої стає він сам. Ось один із онеїричних образів «родинного дому», що приводить на пам'ять Башлярову ідею поетичної оселі: «Космічна уява спонукає нас обживати певні світи. Вона створює враження дому... в уявному всесвіті. Уявний світ стає для нас дедалі просторішим

³⁰ Wyka. S. 203.

домом — як зворотна сторона світу домашнього, світу нашої спальні» (R, 177).

Tam gdzie dom nasz wywija
Żółtą chorągwą jesieni
Tam leży nasz wół święty
Który nie nosi stuły³¹

(Там де дім наш майорить / Жовтою хорогвою осені / Там лежить наш віл священний / Який не носить ярма).

Дім — об'єкт, що повинен би викликати асоціації масивної тверді,— в Гарасимовича часто асоціюється з висотою і летом. Так, у цілому ряді його віршів, де йдеться про дім, не більш як тричі надибуємо образ дому як будівлі. А в нижченаведеній строфі, де трансособистісна участь поета у міфі ще більш відчутна, ніж у попередньому уривку (дім стає «моїм»), висота набирає масштабу космічної неосяжності:

Dom mój woły ciągną święte
I w kokogucz kaźdy wierzy
Na czerwonej kołdrze zorzy
Stary Bóg w walonkach leży (233).

(Дім мій тягнуть воли священні / I кожен вірить у ряст / На червоній ковдрі зорі / Лежить старий Бог у валянках).

Поетичне мислення Гарасимовича особливо багате на образи космічних обширів — образи «космічної уяви», за термінологією Башляра. Як видно із щойно цитованого уривка, найбільш характерний спосіб пересування (чи перебування) його слов'янських богів — політ. Але оскільки самі ці боги вийшли із лона природи, будучи в основному хтонічними за походженням, якраз вони і «заземлюють» космічні образи Гарасимовича, даючи їм підґрунтя, необхідне для матеріальної уяви. В наступному уривку бачимо скupчення дивовижних образів, де зливаються воєдино небо і земля, а також минуле, теперішнє і прий-

³¹ Poezje wybrane. S. 92.

дешнє. Особливо цікавою тут є «невикінченість» контурів, що ледь пробліскують і зникають у перехресних метаморфозах серед первісного хаосу біо-біблійного народження світу. Зауважте, що й тут Гарасимович «оязичнює» християнство, безцеремонно приземлюючи його небеса. Зауважте також, що характерна для поета іронічна інтонація звучить як стилістичний контрапункт, увиразнюючи міфологічну глибинність теми:

Dopiero z ptaków się wyłoni
i rogi byka wznieś sie Bóg
i zakoluje nam u lampy
puhacza lotem święty duch

W chmurach jest jeszcze rodzaj skłębiony
ludzi i zwierząt — niepodzielnie mgławcy
dopiero z ptaków się wyłoni
cały gołębińnik niebios wiary

W chmurach jest jeszcze nie zapisane
komu są skrzydła komu dłonie
uczą się latać nad młakami
dwa światy sobą zadziwione (430—431).

(Лише із птахів зродиться / і роги бика знese Бог / і за-
кружляє нам біля лампи / пугачем літаючи святий дух //
У хмарах ще клубочиться рід / людей і звірів — неподіль-
ною млою / лише із птахів зродиться / цілий голуб'ятник
небес віри // У хмарах ще не записано / кому крила кому
долоні / вчаться літати над мряками / два світи зачудо-
вані взаємно).

Коли формальна уява базується на реальному ґрунті уяви матеріальної і коли природа в образному осмисленні її всіма трьома поетами дістає емоційну «переоцінку» завдяки позачасовій, а звідси й позаособистісній перспективі бачення, тоді навіть у коротенькому вірші-мініатюрі (цей тип віршів з одним образом я називав був поетичними «початками») — у вірші про зеленого коника, про мухомора чи то про

дерево — читачеві відкриються потенційно безмежні космічні образи. Так що зрештою починаєш сумніватися, чи взагалі є підстави відносити ці «початки» до імажиністської традиції — хай навіть з натяжкою, як я це зробив. Наявність у всіх трьох поетів місцевого слов'янського підґрунтя дає, мабуть, змогу говорити швидше про своєрідний, сuto слов'янський «рух», «напрямок» у сучасній поезії — напрямок, що нагадує «неоромантичну» модифікацію сюрреалізму в поезії іспанській чи то в творчості Ділана Томаса (цей поет у дечому явно споріднений з Антоничем), а чи в поезії нашого сучасника, американця Роберта Блая, але аж ніяк не підпадає під жоден із уже вироблених «ярличків».

Хочу на завершення зазначити, що згадані троє поетів — далеко не єдині з числа тих, кого можна було б вибрати для подібного аналізу творчості, хоча у них немало схожого і схожість ця стає особливо очевидною, коли розглядати їхню творчість під одним, певним кутом зору. У них є «батьки» (поляк Лесмян, українець Тичина, росіяни — Блок у деякі з періодів його творчого зростання, Городецький і трохи менш споріднені Бєлій та Ремізов); є «брати» (українець Свідзинський, поляк Тадеуш Новак) і є «діти» (росіяни Заболоцький і Цвєтаєва, українці Емма Андієвська й Ігор Калинець). Більше того — сâme спільне для всіх трьох слов'янське походження і специфіка слов'янської міфології природи ріднятить їхнє поетичне мислення з філософією «дитини шампанських лісів»,³² філософа «з неквапною ходою селянина»,³³ Гастона Башляра. Якби Башляр був зна-

³² Ginestier Paul. *La Pensée de Bachelard*. Paris: Bordas, 1968. P. 3.

³³ Gaudin Colette. *Introduction. On Poetic Imagination and Reverie: Selections from the Works of Gaston Bachelard // The Library of Liberal Arts*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1971. P. 10.

йомий з їхніми творами, він, безперечно, знайшов би у них чимало підтвердженъ своїй видатній теорії поетичної уяви.

Poetica Slavica : Studies in Honour of Zbigniew Folęjewski. Ed. by J. Douglas Clayton and Gunter Schaarschmidt. Ottawa: University of Ottawa Press, 1981.

Переклала з англійської М. Габлевич