

Поезія антипоезії

ЗАГАЛЬНІ ОБРИСИ ПОЕЗІЇ ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО

Богдан Рубчак

Ще в перші роки минулої декади, скажемо, між 1952—54 роками, думалося, що українську поезію треба писати тільки канонізованою українською мовою. Справа, звичайно, не в модернізмі поезії, не в новаторстві засобів. Справа тільки в мові. Чомусь думалося, що вся українська поезія мусить виростати на українських мовних традиціях, на традиціях народної чи історичної мови, що на них виросла поезія Тичини, Бажана, Маланюка, Лятуринської, Лесича — чи навіть дотежно модерніх Барки й Андієвської, яка тоді виступила з блискучою першою збіркою. Ті, хто спорадично хотів виламуватися з мовних рамок народної творчости і її дитини — українського романтизму — часто зустрічалися з фатальними творчими катастрофами. Це особливо стосується мовних експериментів українських футурістів. Наприклад, з перспективи часу бачимо, що Семенкові вірші найкращі тоді, коли поет якраз не діяв проти наших поетично-мовних традицій (в ранньому «П'єрівському» циклі збріок). А вже Семенко — мовний реформатор, Семенко «Кобзаря» — загублений, розгублений і безпорадний. Подібну ситуацію бачимо і в Галичині: спроби синтаксичних експериментувань Михайла Рудницького чи Ярослава Цурковського — не зважаючи на факт, що вони були на протилежних плюсах — виходили однаково мертвонародженими, не пережитими. Єдиний Василь Хмелюк (у Празі) відкривав обрії мови «не-української», а цілком власної. Але і його експерименти можна вважати за спорадичні і невпорядковані. Якби випадкові строфі еміграційного письменника Ігоря Костецького, що їх він час від часу включав у свої

Ця стаття — текст доповіді, прочитаної на літературному вечорі Юрія Тарнавського 19 березня 1967 в Українському інституті Америки, в Нью-Йорку. За винятком кількох дрібних стилістичних змін, текст залишається той самий. Отож, прошу приймати його як доповідь: детальної аналізи поетичної творчості Тарнавського, особливо ж його цікавих формальних експериментів, тут немає. Жанрова специфіка доповіді не дозволила на такий огляд.

наскрізь експериментальні прозові твори, були менш випадковими і ширше розгорненими, — він, разом з Хмельюком, міг би вважатися за «поетично-мовного» революціонера першої половини сторіччя. Але все-таки «мовна» відвага самого Шевченка дуже довго залишалася неповторною.

Як автор віршів, я й далі залишився при етнографічних або, скажемо умовно, — шевченківських традиціях українського мовного стилю. Але ось що важливe: між моїми першими, юнацькими віршами, і тим, що я пишу тепер, — основана психологічна, а то й онтологічна різниця. Бо на самому початку п'ятдесятих років я вірив, що мушу писати «поправно» українською мовою, що в українській поезії інакшого виходу просто немає. А тепер я вибираю традиційний український підхід до поетичної мови цілком свідомо, і навіть часом дозволяю собі на пародійні нотки цих традицій. Значить, існує вже можливість вибору, яка не існувала для Семенка. Час і обставини зробили своє, і чого не можна було й пробувати на початку двадцятих років, можна вже було пробувати на початку п'ятдесятих. Було ж бо остаточно доведено, що можна писати по-українському інакше, що українська мова, особливо народна мова, може бути тільки більш або менш загальною рамою для власної мови.

Поетично змінювати українську мову доводиться двома протилежними шляхами: можна її згущувати, затінювати і ускладнювати або можна її до меж випрозорювати, спрощувати, невтралізувати. Перший шлях українському поетові дається легше, бо в своїй природі наша мова — мова бароккових складностей, лябірінтичностей, вензелів, синтаксично-лексичних пригод. Такі зміни, можливо, — й не зміни, а домежні посилювання і підкреслювання самої поетичної природи української мови. Абож можна, максимально спрощуючи і «нівелюючи» нашу мову, — відводити її від її природи, від її центру, і так її інтернаціоналізувати. Звичайно, іти проти течій власного дитинства, проти чарівних хвиль нашої мови, свідомо відмовляючися від її «вбудованої» прекрасної поезії — трудніше. Молода поезія на Україні відмовилася від цього важчого шляху. Юрій Тарнавський вибрав цей важчий шлях.

Тарнавський і його творчість це одна з головних рушійних сил, які — використавши факт наших інтимних взаємин з чужиною — відкрили нам, тоді ще молодим поетам Нью-Йорку і околиць, цей новий сектор наших творчих обріїв. Прочитавши в «Українській літературній газеті» його перші вірші, я побачив, що сучасну українську поезію та сучасну поезію світову аж ніяк не треба ставити на дві окремі скалі, що українську поезію не треба конче розглядати через фільтри її національної специфіки. Це, звичайно, абсолютно не значить, що Тарнавський єдиний добрий поет чи єдиний *модерніст* поет. Перед ним я читав Лисича, і Зуевського, (що його витончених синтаксичних експериментувань я ще тоді не знав) і Барку, і врешті-решт Андієвську. Але це значить, — і це важливо, — що Тарнавський один з перших інтернаціоналі-

зував українську мову, позбавивши її притаманної їй кучерявості, пісеннosti, трудности, прикметниковости. В ранній поезії Тарнавського зникають майже всі труднощі перекладу української мови на інші мови. Я побачив, що українська поезія тепер може безпосередньо, без ніяких побічних ля-бораторійних процесів, доповнювати світову поезію, а сві-това — українську. Включення поезії Тарнавського в стру-мінь Евдженія Монтале, Рафаеля Альберті, Одена, Еліота — себто поетів із стилем інтернаціональним — напрошується саме. І що це важливе: тепер уже можна говорити не тіль-ки про виключно пісенних, музичних, але й виключно образ-них українських поетів.

Чи це єдиний новий шлях? Чи це єдиний правильний шлях? Абсолютно ні. Це, зрештою, доводить факт, що такі ровесники Тарнавського, як Андієвська, Васильківська, Ві-ра Вовк за ним не пішли. Від своєї першої збірки Андієв-ська щораз далі йде протилежним шляхом, до серця на-родної мови. В першій збірці пішов за ним Бойчук, але вер-нувся з півдороги. Та справа в тому, що Тарнавський від-крив нам альтернативу, яку, до речі, використовують най-молодші поети, як ось Олег Коверко, що ім з багатьох причин вигідніше писати добру українську поезію найоголені-шою, найскелетнішою українською мовою, не змагаючися з її органічною трудністю. Думаю, що коли на еміграції прий-дуть молодші покоління в українську поезію, вони також будуть послуговуватися такого типу поетичною мовою. Бож вислови, як ось: «Творчість цього поета погана, бо він не знає мови» — трапляються, мабуть, тільки в українській кри-тиці. І, на нещастя, вони часом слушні: така бо трудна україн-ська мова і так тісно зв'язана з нею українська поезія.

Звичайно, інтернаціоналізація української мови — це тільки наслідок творчого процесу Тарнавського, а не його першопричина. Це — результат антипоезії його ранньої твор-чости, особливо ж першої збірки.

У своїй першій збірці, під сухо антипоетичним заго-ловком «Життя в місті», поет оскалетив українську мову на те, щоб якнайбезпосередніше передати образ, щоб віддалити образ від українського мовного оточення, і так «оголити» його. Йому йшлося, словом, про те, щоб його мова не була вітра-жами, а прозорою шибкою, щоб вона сама себе нівелювала, щоб була неприсутня, щоб стала тільки якнайпростішим комунікаційним засобом для явищ, які лежать поза нею самою. Своєю першою збіркою Тарнавський заперечив думку Поля Валері, що в поезії слово втрачає свою утилітарність, свій характер комунікації. В нього слово це якраз тільки кому-нікаційний засіб, і ніщо більше. Не слово, а образ тут визвол-ений саме від тиранії мови. Тарнавський обмежує поетичну мову до завдань мови в стакатній телеграфній вістці.

Я привів у цю бесіду ім'я Поля Валері не випадково. В своїй першій збірці Тарнавський бо явно виступає проти традицій романтизму і символізму в поезії. Він заперечує

властивості магії, що їх може мати мова, — властивості, що їх повнотою використовує такий, наприклад, суцільно модерний (і, разом з тим, романтичний) поет, як Емма Андієвська.

Що це за явища, що лежать поза мовою як такою? В першій збірці Тарнавського це перш за все суха, афористична мисль (треба пам'ятати, що Тарнавський донедавна проявлявся як цілком інтелектуальний поет), а особливо гострий, кількома лініями накреслений, поетичний образ. Ворог метрики, ворог алітерації, ворог мелодики, ворог рими — Тарнавський дав нам оголену мисль і оголений образ; він дав нам нові можливості поезії, чи так антипоезії. Тарнавський — антипоет в тому розумінні, що й ранній Еліот — антипоет. І назвати його формалістом, як це вже дехто робив, може тільки людина, яка абсолютно не знає, що слово «формаліст» значить.

Навіть образи Тарнавського — точні, конкретні, предметні — збудовані спостереженням і мислю, радше ніж настроем чи почуваннями. Поетове гостре око вміє відкрити якусь одну приховану спільну рису поміж явищами й предметами з різних сфер існування, що на перший погляд здаються цілком неподібними, а то й протилежними. Своєрідно на світлючи цю спільність, він просто приголомшує читача на перший погляд несумісними комбінаціями.

Часом поет складає цілий вірш із ніби випадкових образів, що їх сполучає якось хоч і асоціативна, але все таки цілком сприйнятлива (в інтелектуальному розумінні) лінія:

самітний гітарист
під плоским небом,
який плаче звуками,
круглими, як сльози,

людина в юрбі,
серед поту і жовтих звуків,
двоє в м'якому ліжку,
які доторкаються білими животами
і снять різні сни,

чи я,
ідучи вночі,
а мої кроки,
як магічне слово,
повторюване безупинно

Каталог осіб тут на перший погляд складений цілком випадково. Що їх поеднue? Слово «самітний» дасть нам ключ. Але ж у списку фігурують і двоє людей, які сплетені в найвищому запереченні самотності, в акті кохання. Проте, чи це справді — акт кохання? Адже «білі животи» творять картину неприємну, навіть обридливу, якось нагадуючи риб. А ось наступний рядок говорить, що вони, ці двоє людей, снять

«різні сни». Отож, вірш таки про самотність — бо пара з'єднана не коханням, а тваринною потребою, і кожне з них навіть під час сплету, залишається у світі своєї самотності. Цей список, отже, цілком органічно закінчується таким питанням:

що є життя,
як не будинок,
повний пустих кімнат.

Ця мозаїчна конструкція, це каталогування на перший погляд відірваних одне від одного явищ — підкреслені ще й синтаксичним засобом. Тарнавський створює своєрідний ритм, розмовний ритм, у своїх поезіях накопичуванням фраз і діалектикою між сурядними і підрядними фразами. Цей за-сіб став своєрідною фірмовою маркою поета, і техніку нашаровування фраз знайдемо в усіх, навіть найновіших, його творах.

Як видно із цього наведеного твору, поет часто бере моделі для своїх образів просто з великоміських буднів. Як у раннього Пабльо Неруди, що під його впливом Тарнавський деякий час творив, так і тут, зустрічаємо дуже «прозаїчний» реквізит, як ось хвости цигарок, старе чорнило, брудні ліжка, чужі фотографії, міські смітники, білі тарілки. Це, разом з деякими елементами нудоти, огиди його образів, помагає заперечувати поезію, особливо ж поезію, як український читач, вихований на романтичних і різного роду неоромантических традиціях, її розуміє. Інакше кажучи, в українському сенсі вони знову помагають творити антипоезію.

Світогляд першої збірки Тарнавського оснований великою мірою на перших, тобто негативних, ступенях Сартрових формулювань: життя у місті (тобто у всесвіті) не тільки тверде і трудне, але порожнє, безнадійне й абсурдне. Цей розpacч порожнечі тим більше болючий, що його поет висловлює спокійно, сухо, мовою телепрам. В абсурдній онтологічній ситуації людини, ніби каже нам поет, єдиний спосіб прожити життя — це бути навмисне абсурдним, використовувати абсурдно свою екзистенціальну свободу. В *ненавмисне*, несвідомо абсурдному оточенні — насправді твереза людина це *навмисне* абсурдна людина. Такий бунтар своєю абсурдністю відмовляється від будь-яких сталих дефініцій, тобто будь-яких постійних, застиглих форм, а також відмовляється від лояльності і супроти нечистого суспільства, і супроти ворожого всесвіту. Отож, нас уже не здивує ось такий вірш:

я не поет,
бо мої слова грубі,
як поліна,
і не мистець,
бо мадонни німі до мене,
як чужі фотографії,
і не філософ,

бо не можу читати
ні Канта,
ні Декарта

але коли ніч
і коли пече мозок,
що мені робити?

(коли б я вмів ходити на голові
— я ходив би).

Вихід для людини — це або абсурдний акт, або смерть, яка у випадку самогубства стане нічим більше, як абсурдним актом навіть не в Камюсовому, а таки в звичайному розумінні:

я можу піти в кіно,
читати книжку чи не думати,
я можу сісти в поїзд
і від'їхати в голубий тунель,
я можу кинутись під авто
і почувши зойкіт гуми і гарячого металю,
перестати існувати,
як залишити непомітно кімнату...

Навіть кохання не рятує від безнадії та хандри. Коли воно приходить, автор бачить крізь його маску жовте гниття смерти. Гаряча еротика живих тіл та моторошний холод мертвака — бароккове сполучення, яке часто трапляється в стилістично цілком антибарокковій поезії Тарнавського.

Заперечування несвідомого абсурду всесвіту власним, свідомим абсурдом (як це робив Жюль Ляфорг) та виволікання на дenne світло усіх несправедливостей життя — це неначе обов'язок поета, цілком добровільно вибраний. І це в світогляді Тарнавського має центральне, ключеве значення. У вірші «Думки про мою смерть» (запевняю, що матеріал сильно відмінний від одноіменного твору Королєва-Старого!) — автор занурюється в цю проблему: він нам каже, що говорить про неприємні хворобливі речі не тому, що сам хворий, а тому, що робив цілком свідомий вибір про них говорити, як і зробив вибір абсурду. Навпаки, він навіть признається, ніби трохи ніякovo, що насправді він цілком нормальній, здоровий хлопець і що навіть любить життя:

я мушу признатися, що люблю
дещо підсвідомо і суворо,
вставання ранком і руханку
і навіть повні таємниць дні...

Але як можна дозволити собі на гімн здоров'ю і руханці, коли треба бути чуйним свідком космічної несправедливості і коли треба будити тих, хто заснув сном міщанських вигід, забувши про призначений людині протест:

серед зеленої ночі дзвенить мій голос,
як тонка шабля на білім мури,
щоб наповнити сріблом води
тих, які сплять,
порожні темрявою, як глечики.

Не можна в такій ситуації дозволити собі на радість, ні на кучеряві слова поезії: отож, скелетний стиль першої зібрки Тарнавського можна розглядати з перспективи світогляду його першої зібрки як філософський жест, як своєрідну відмову, своєрідний аскетизм. «Програмова», утилітарна поезія? Може, в дуже своєрідному сенсі. Але в усякому разі не поезія, яка служить виключно словам. І тому саме — антипоезія.

Я так довго зупинився на зібрці «Життя в місті» бо вона мала ключеве, своєрідно епохальне значення 1956 року і не втратила його досі. Справа не тільки в революції поетичної мови, але також і в тому, що оце українською мовою з'явилися думки, згідні з тими ідеями, що ними ми, двадцятилітні юнаки, жили і дихали в середині минулої декади. Це було для нас величезним відкриттям. До того часу дехто з нас був переконаний, що українською мовою можна висловлювати тільки позитивні думки, думки вітажистичні, вользові — і тому в нас панувало своєрідне розщеплення: з одного боку, університет, з другого — українство. І ось Тарнавський заговорив до нас новою українською мовою, про речі цілком позаукраїнські, але проте не менше рідні. Можете уявити, якими смішними в наших очах здавалися критики, які після такого відкриття нам говорили, що поезія Тарнавського — це ніяка не творчість, а чорт зна що.

Але наркоза романтичної поезії і гіпноза слова таки змогли, хоч щоправда тільки до певної міри, здобути симпатію Тарнавського. Вони стали своєрідним і тимчасовим мостиком між першою зібранкою і нинішнім днем. Мова про його другу зібранку, знову ж таки під химерно прозаїчним заголовком «Пополудні в Покіпсі». Ця друга зібранка відкриває нам нові обрії таланту Тарнавського, хоч і зберігає майже всі притаманності першої.

Твори в ній — масивніші; це або довші речі, або цикли. А щонайголовніше, тут поет робить певний компроміс із поетичною мовою. Пропадає багато скелетності і скупості вислову, а на їх місці з'являється своєрідна кольоритність і щедрість мови, подекуди досягаючи навіть бароккової складності. Ця скомплікованість найпомітніша у синтаксі — часом трапляються речення, складені з шістдесяти-сімдесяти слів, що сплетені в сіть сурядних і підрядних фраз, мов середньовічний гоблен. Практика нашаровування фраз не так з'являється вперше, як просто посилюється і комплікується: вона ж була вже в першій зібранці. Ця практика, до речі, мабуть, уже доведена до своїх можливих меж у найновіших творах Тарнавського.

Але барвиста гожість мови — це не єдиний компроміс із своєрідною «поетичністю». Хоч ці твори ще побудовані на філософській счасті і хоч в них ще домінує раптова безпосередність образу — все таки де-не-де зустрічаемо тропи символістичного забарвлення, сполучені в одне не так на інтелектуальному з'єднуванні протилежних явищ, як на підсвідомих, інтуїтивних мостах між ними. Ці конструкції багато винищувані та субтильніші і не даються вони так легко читачеві.

А де справа пов'язана з підсвідомістю та інтуїцією — там скоріше чи пізніше зустрінете образи, основані на явищах природи. І справді, поет звертається до мітичних (а то й містичних) сил природи, щоб знайти вихід із зачарованого кола безнадії та хандри сучасної людини:

Крізь вощини будинків,
крізь кислі випари океану,
крізь безлисті ліси готицьких церков,
летять голуби теплих думок
в країну, де зріють паухучі трави.

«Намагання пліднення» Тарнавський уже майже по-романтичному протиставить «стерилізованості мінералів». А замість певного соціологізму першої збірки, зв'язаного перш за все з урбанізмом, — тут знаходимо глибокі натяки на мітотворчу основу мистецтва, що передані засобами сюрреалістичної казки. Ось як Тарнавський говорить про процес творення віршів:

Під беззвучне кристалізування ночі
хмари поетів скроплюються в дощ...

А все таки навіть цей на перший погляд сновидний, сюрреалістичний образ побудований цілком логічно, і тому насправді від сюрреалізму досить далекий. Напруженні можливістю вірша поети і справді можуть нагадувати хмару, докраю насищено вологістю. Ніч, кристалізуючи можливість вірша, перетворює його на дійсність, і поет розладовується віршем, як хмора дощем, відпружується творчістю, і на деякий час прийдешні — зникає як поет. Отож Тарнавський в основному не зрікається логіки. Крім того, він абсолютно не зрікається свого основного трагічно-абсурдного сенсу життя. Про це своє ставлення він нам далі нагадує, щоправда більш опуклими і складнішими образами, змушуючи нас не обдурювати себе наркозою поезії:

Ще досі сміливі герой
втікають крізь чарки в країни сну,
ще досі атлети вигладжують своє тіло,
щоб притупити жорстоке коріння костей,
ще досі у спеці поцілунків не топиться лід зубів.

Живе серце — ще далі для поета «червоне яблуко смерті», і в кожній краплині життя відображується смерть:

О смутку радости, о життя смерти!
Чому тебе вкорінено в кожну клітину,
в кожний хромозом?

Важливим кроком у розвитку Тарнавського як поета є його третя книжка поезій «Ідеалізована біографія». В технічному розумінні, цю збірку можна назвати систематизацією метафор. Психологічно — це подорож із міста першої збірки та з природи другої (інакше кажучи, із зовнішнього світу) в інтимну сферу існування коханої та в царину самого кохання. Отже, і на технічному і на тематичному рівні відбувається процес упорядкування і звужування, процес зосереджування. Цей процес, я думаю, зумовлений перш за все паралельним зростанням Тарнавського як прозаїка-романіста.

Ця книжка — п'ятдесят коротеньких уривків, п'ятдесят різних поглядів на кохану і на поетові почування до неї. Синтакса в цій збірці знову спрощається (як у «Житті в місті»), щоб якнайбезпосередніше передати образ. Але поступ, що його поет зробив у другій збірці, «Пополудні в Покіпсі», не відкидається, а, навпаки — вдосконалюється. Метафора стає ще субтильнішою, складнішою і менш вловною. При тому, всі метафори спрямовані в одну точку, немов спиці в колесі. Інакше кажучи, насправді маємо справу з однією основою метафори, тобто з присутністю (і її мінусом — відсутністю) коханої, яка в безлічі аналогій із зовнішнім світом варіюється, переміщується, помножується.

Тема циклу — це своєрідний кубістичний портрет коханої. Уста, очі, груди, руки, коліна, волосся — виринають і зникають у складному плетиві з паралелями, позиченими з-поза м'яких і теплих стін кохання, з-поза сплету двох.

Візьмім, наприклад, уста коханої: поет їх бачить як листя або м'який граніт; на підвіконня уст вона кладе слово; його ім'я — чотки на її устах; в її устах — стебла вітру; уста коханої — гарячий віск; її уста — дерево, що в ньому живуть птахи слів, — і так далі. Навіть закралося туди «оскарвайлдовське»: уста як келих холодної отрути. Як воно туди попало, в такий контекст, цього я вже вам сказати не можу.

Циклічне, перстеневе варіювання порівняння і метафори проходить крізь цілу збірку з якоюсь невблаганністю, щоб знову і знову електризувати нас несподіваними комбінаціями. Це знову, в посиленому виді, стане домінантою нинішньої поезії Тарнавського.

Асоціації, викликані фізичними рисами жінки, такі свіжі і несподівані, що читач аж ніяк не може уявити її постаті, а тільки одержує образ широкої та вибагливої гами почувань, які вона викликає в свідомості ліричного героя. Але треба пам'ятати, що ці викликування почувань творяться з майже математичною прецизіністю та точністю. Кожний образ побудований на свідомості, на інтелекті, немов формула. Отже, Тарнавський і у цій збірці й надалі залишається до кінця

Не можу я, не можу претерезіти
від обезсилюючого алькоголю логіки,
не можу визволитись із-під риштовань
правил цієї плянети.

Цікава річ, що навіть це нарікання побудоване логічно, так званим дзеркальним способом, з допомогою парадоксу. Ми завжди говоримо про «тверезу логіку». Поет, натомість, уважає, що тверезість існує поза логікою, яка — пригадаймо «Життя в місті» — творить абсурд. Отож, навіть цей образ доводить, що поет не відтинає човна своєї поезії від якоря логічного творення і не пускається цілком на води іраціонального, як це роблять сюрреалісти і робили символісти, і як у нашій поезії це роблять Андієвська, Зуевський, і частинно Барка.

В цій збірці поет також не змінює свого світогляду. Хоч уже не бачимо безпосередньо-разючих висловів про абсурдність життя і про його трагедію, все таки «Ідеалізована біографія» закінчується таким фрагментом:

Зору,
як рук спаралізованих,
не можу піднести.
Забув
уже навіть
смуток
за тобою.

Пусто,
як після похоронів
власної
душі!

Хоч абсурдна порожнечка всесвіту стала вже цілком приватною, хоч вона тепер зображена тільки в інтимних рамках кохання — вона все таки далі, хочемо цього чи ні, абсурдна порожнечка всесвіту, яку конечно треба усвідомити. Це нам стане навіть яснішим, коли пригадаємо, що в кінці збірки кохана так суцільно з'єднана з оточенням і з всесвітом, що вона виростає в очах поета в якесь усесвітнє космічне буття, якусь «вічну жіночість» або «Софію», залишаючи слід свого існування на всьому, що поет бачить і відчуває. Отож, її відсутність тим сильніше символізує порожнечу всесвіту.

Між третьою і четвертою книгами Юрій Тарнавський відбув ще одну подорож. Психологічно, він перенісся з країни двох у внутрішню країну одиниці, одного індивіда, у власну країну спогадів, у країну власного дитинства. Проте, далеко важливіша подорож відбулася на рівні поетичного стилю.

Це подорожжя від поезії майже виключно інтелектуальної та інтелектуально сприйнятливої до майже суцільного (але аж ніяк не алогічного) герметизму. Трудність у тому, що дуже часто ті мостики, які в поетичному образі сполучають два явища, настільки занурені в особисту візію автора — що їх читач уже мусить віднаходити цілком інтуїтивно. Уявля читача тут мусить працювати з таким майже напруженням, як прагнула уявя авторова, щоб відтворити те, що нам автор хоче сказати. Якщо читач не поставиться до цих творів з якнайбільшою увагою та прихильністю — для нього з двох елементів поетичного образу не створиться в хемії уяви якесь третьє, цілком нове, буття, а ці два елементи будуть неначе випадково поставлені один біля другого. Наприклад: «Темного світла позичило у стін твоє тіло, коли міряли тобі вигідний одяг із важкого шовку води» (мова про втоплену). Або: «В повітрі жіночі щоки, замість температури» (температура кольором відображується на жіночих щоках).

Таке протиставлення (радше як єдинання) елементів образу практикували, між іншими, сюрреалісти, і цю техніку можна порівняти з атональною музикою. Протиставлення зроблене — для атмосфери таємничості, зачарованості.

Але крізь плетива особливих асоціацій проблискую настяк не тільки на тему, але й на сюжет. Спогади про дитинство, про місто, де автор колись жив, про батьків, про смерть когось рідного, про окупацію міста ворогом. Знову, як у першій збірці, поет звертається до міста. Але це вже цілком інше місто. Майже соціологічний протест проти «Життя в місті» замінюється цілковитою осмою міста в клітині власного, внутрішнього світу поетового. Так стається своєрідне заклинання жаху міста, і всесвіту, заперечення його конкретних стін. Від абсурдності зовнішнього міста, від його твердої конкретності — автор імігрував у внутрішнє місто спогадів.

Дуже цікавим явищем у книзі є цілковите руйнування жанрових границь між поезією і прозою, так немов Тарнавський-романіст і Тарнавський-поет нарешті зійшлися в якісь найдальшій точці творчої перспективи. Поеми в прозі Бодлера, Рембо чи американця Френка О'Гери з прозою як такою нічого спільногого не мають. З другого ж боку, поетичні оповідання Андієвської чи навіть «параміти» самого Тарнавського безперечно належать до царини прози (тоді коли параміти декого з сюрреалістів тридцятих років, як, наприклад, Юджіна Джоласа — поезія). А ось книжка «Спомини» стоїть цілком посередині між цими двома царинами: ця книжка неначе поетичний символ роману про міста, сквери і вулиці спогаду, неначе своєрідна емблема роману, якась його метафорична абстракція. З цього погляду «Спомини», мабуть, таки не мають жанрового попередника у світовій літературі. З цього погляду також — цей твір заперечує поезію, як ми її досі розуміли, і тому він є твором антипоетичним.

Подорожжя від міста збірки «Життя в місті» до міста книжки «Спомини» відбулася цілком закономірно і ступенево,

через синтаксичну вибагливість «Пополуднів у Покіпсі» та образну вибагливість «Біографії». Ніяких творчих зривів не було. Але коли взяти два протилежні міста цієї подорожі і поставити їх разом — яка між ними величезна різниця! Від стакатності речень до безконечного потоку сурядних і підрядних фраз, що гіпнотизують читача, немов тихо нашпітувана інкантация. Від чітко різьблених образів до складних спіраль асоціацій, що обертаються довкруги себе, знову і знову повертаючися до постійних ляйтмотивів. Від струнких колонок вільного вірша до скомплікованих прозових абзаців. Від безпосереднього шокування образом до субтильного ча-рування образом. Від вертикальності до горизонтальності, від структури до потоку.

Цей процес, — це, з одного боку, все тіsnіше звужування рамок від зовнішності до внутрішності, від світу до себе самого і від інтелектуальності до інтуїції, а з другого — повільне звільнювання своєї творчості від тих обмежень та обов'язків, що їх накидає на поезію мова (особливо українська) і форма. Хоч поетова мова змінилася, вона від цього аж ніяк не стала близче до етнічно-романтичних основ української поетичної мови. Навпаки, вона все більше від цих основ віддалюється, стаючи ще прозорішою, ще невтіральнішою, ще більш утилітарною, здібною без ніяких перешкод передавати складні плетива поетичного «я». А проза книжки «Спогадів» — це вже явне нівелювання поетичної форми.

З усієї групи своїх друзів і ровесників Юрій Тарнавський має найменше попередників (бо, мабуть, ніяких) в українській чи загальнослов'янській літературі. Цим, звичайно, він українську літературу доповнює ще однією, цілком новою, рисою.

Між останньою своєю збіркою і тими творами, що надруковані в цьому числі журнала, — відбулася ще одна подорож, мабуть, уже до краю того напряму, що його вибрал поет. Але про цю подорож говорити не буду, щоб не упереджувати ваших суджень і не затъмарити приемності відкривати разом із поетом цілком нові краєвиди. Хай ці твори «влежаться» — у вас і в мене.