

ЯК ЧИТАТИ ПОЕЗІЇ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Данило Гусар Струк

Нормально водиться на літературних вечорах давати творчу характеристику письменника разом з біографічними даними як вступ до дальшого читання творів. Щоб задоволити цю вимогу, я дозволю собі прочитати стисло характеристику творчості Емми Андієвської, яку я написав для англомовної *Енциклопедії українознавства*, а відтак хочу поділитися кількома думками щодо підходу до модерної поезії взагалі, а зокрема поезії Емми Андієвської. Отож, цитую гасло:

Емма Андієвська народилася 19 березня 1931 року в Донецькому (тоді Сталіно). Від 1943 року вона на еміграції, спершу в Німеччині, де закінчила вищу освіту, відтак в Америці і знову в Німеччині. Андієвська надзвичайно оригінальна й плодотворна поетка, що вже спромоглася на вісім збірок поезій: *Поезії* (1951), *Народження ідола* (1958), *Руба і розмір* (1961), *Кути опостінь* (1963), *Первні* (1964), *Базар* (1967), *Пісні без тексту* (1968) і *Наука про землю* (1975); три збірки короткої прози: *Подорожжі* (1955), *Тигри* (1962), *Джалапіта* (1962) та три романи: *Герострати* (1970), *Роман про добру людину* (1973) і *Роман про людське призначення*, готовий до друку. Вже від перших її творів реакція критиків була різна, а то й суперечна. Герметичність її поезії та формальна вибагливість її прози не піддаються легкому сприйманню. Поетичний світ Андієвської складається з сюрреалістичного краєвиду, досконало озвученого багатую інструментацією і вкоріненого в реальних описах природи, яку Андієвська схоплює з різних площин. Багатопланивість цих образів надає почуття одночасності подій, що в'яжуться з поняттям "круглого часу", за законами якого будуються її багатоепізодні та наративно однолінійні "панцюгові" романи.

Ось і кінець мого гасла про Андієвську — а тепер до підходу.

Перше деякі загальні поняття. Коли ми підходимо до будь-якого літературного твору, треба пам'ятати, що це зовсім окрема одиниця, майже незалежна від автора чи авторського задуму. Це так, немов, вживаючи порівняння з сучасного світу, автор, пишучи

Доповідь, виголошена на літературному вечорі в Нью-Йорку 7 листопада 1981.

твір, створює корпорацію, яка, раз створена, здобуває своє окреме буття, незалежне від творця, кероване своїми законами й правилами. Літературний твір, отже, існує сам собою, керований своїми законами щодо композиції, форми, мови тощо. Він набирає значення щойно в своїх стосунках з читачем. І, samozрозуміло, це "значення" мінливе, воно залежить від симбіози, яка твориться, коли читач читає твір. Це не означає, що в даному творі немає свого змісту. Він є. Адже твір існує сам собою, але цей зміст міняється відповідно до індивідуального сприймального апарату, яким володіє даний читач, тобто діапазоном його відчуття, багатством його особистих переживань, його начитаністю і, вкінці, його знанням поетичної мови.

Та тут напрошується велике але: алеж є автор, і коли він писав, він щось хотів сказати, і ми повинні б намагатися це зрозуміти. Так, і намагаємося і вивчаємо життєписи авторів, шукаємо впливів на їх творчість, перечитуємо особисті записники, кореспонденцію і, вкінці, пишемо літературознавчу розвідку, в якій пробуємо довести, що *саме так*, як ми читаємо даний твір, розумів його й автор. Ті з нас, що працюють над творчістю ще живих авторів, знають, що дуже рідко наше читання твору дійсно збігається з задумом автора. Можемо припускати, що це саме стосується й творів авторів, що вже не живуть, хоч перевірити це важко. Але не в тому справа щоб відгадати, щб хотів сказати автор, а в тому, щоб наше читання твору було якнайповніше й щоб нам дало якнайбільше задоволення з тієї симбіози: того, що є в творі, й того, що в нас. Щоб досягнути цього, ми можемо й часто мусимо вивчати біографію автора, вдаватися до допоміжних матеріалів, але в першу чергу мусимо опанувати художню мову.

І тут знову маленьке пояснення. Треба пам'ятати, що автор пише художній твір не мовою, якою ми користуємося для звичайної комунікації, а мовою метафоричною, насиченою асоціативними натяками. Це поперше. А подруге, це те, що часто, а в модерній поезії майже завжди автор намагається передати те несхопне відлуння істини, що існує, так би мовити, тривимірно в уяві поета, а віддається одновимірно в слові. Тут дозволю собі для ілюстрації навести цитату з одного торонтського журналіста, не літературознавця, який дуже вдало і чітко схопив істоту поезії: "Поет сміє бути ясним тільки трохи й не більше; він наближається до точного означення з острахом, як до берега моряк, який остерігається обдирати своє судно на чомусь твердому..." Це нефахівець Річард Нідгем. А літературний критик Т. Гюльм, пишучи про поезію Езри Павнда, прецизує, що "образи в поезії це не лише декорації, але сама суть інтуїтивної мови".

Це все в загальному про поетичну мову. Не знаючи її, не розуміючи її законів, годі сподіватися на будь-яке спілкування з

сучасною поезією, як не можна порозумітися з кимбудь, якщо у вас немає спільної мови. Хоч знання поетичної мови це *sine qua non*, це все ж таки не означає, що, володіючи нею, завжди можна мати ту бажану симбіозу з поетичним твором. І тут нічого дивного, бо хоч ми знаємо мову, що нею розмовляємо, часто трапляється відоме: "Я про образи, а ти про гарбузи". Не завжди за першим разом можна порозумітися, а часто так буває, що з деякими людьми таки ніколи не можна порозумітися. Те саме буває з деякими поезіями. Попри кількаразове читання, таки до симбіози не доходить. Це прикре, але тут вина часами читача, часами твору, а то й обох разом. Це щодо підходу. А тепер я хотів би проілюструвати коротко моє спілкування з віршами Емми Андіївської.

Працюючи над її творами я виробив собі деякі, за браком кращого окреслення, ключі до її герметичних поезій. Не всі вони завжди підходять і не всі до кожного вірша, але всі вони важливі для досягнення тієї симбіози, про яку я говорив. Першим таким ключем є поняття перспективи. Читаючи вірш Андіївської, треба зорієнтуватися, з якої перспективи автор відтворює свої спостереження. Андіївська досягає своєрідного відчуження (учуднення, тобто оновлення баченого) тим, що вона дивиться з іншого позему чи іншими очима. Так, наприклад, у поезії "Стеблина-шинок" із зб. *Первні* Андіївська наближається дуже близько до колоска і дивиться на нього очима гейби комахки, й тоді "Стебло лезнить / Мало не лусне. / Крізь люшні випарів / Стеблина лазня. / Дзьоби від пари / Пожежею гуснуть. / Сонце — вузлик. / Стеблина вулик". Або в вірші "Втеча" із зб. *Руба й розмір*, де зображене сприймається очима втікача й зазнає відчуження під впливом психологічного настрою, страху втікача.

Другим таким ключем є дуже часто назва вірша, що подає тему, яку Андіївська опрацьовує, як джазовий музикант, у різних варіаціях. Та в Андіївської, на відміну від джазу, варіації не тільки звукові, але й зорові. Найчастіші теми для Андіївської — явища погоди і краєвиди. Чи не більше половини всіх віршів Андіївської написані на ці теми. Але є й інші теми, в яких Андіївська застосовує принцип тематичної варіації. Один з найбільш вдалих таких віршів — поема "Про хліб в традиційному" із зб. *Кути опостінь*, в якому з справжньою віртуозністю, вживаючи асоціацій звукових, лексичних та образних, вдаючися до еліптичної метафори, Андіївська оспівує хліб у всіх його перетвореннях — від чуда перетворення муки на їжу до чуда перетворення, транссубстанціяції, від засобу корму до засобу гноблення.

Третій ключ — це світ сну. Багато з поезій Андіївської спираються на онейричні асоціації, типові для сонних видів. Оповідала мені авторка, що в неї вироблена ціла абетка сну. Таким

способом твориться в її віршах сюрреалістичний світ, підданий тільки логіці уяви. Це один з підходів до цілого циклу віршів, присвячених базарові — для Андієвської мікрокосмосу, представлено в калейдоскопічних мареннях в уяві та вві сні.

Дозволю собі поглянути на два короткі вірші щоб проілюструвати читання поезій Емми Андієвської. Перший вірш — це "Вечір" із зб. *Руба і розмір*:

У око окунь, як плавуча клуня,
Торкається, і світ на скалки: сутінь,
Лиш мокрого вогню семипудові сита
Ідуть по обрію, хоч їх на бісер клонить

Розсипатись і зайтрить над кленом,
Що плеканий парує у висоти
Молозивом і бульками розсади.
Росу в росину забивають клином,

І ниткою живою крильця бабок
Виносить хвилями із грядок бобу,
Що вивісив стручки — жаровні соку,

Бо лійки скрізь, листки — з кришталю саклі
Й лежать у ватянках від тьми помору
Водоймища, і хащі, і примари.

Наперед пара загальних слів щодо форми вірша. Це сонет, писаний на італійську манеру з римою абба абба гг гг дд; але, як це типове для Андієвської, — є ускладнення. Передусім сонет писаний з жіночими клявузями. Крім того, в першому катрені в третьому і четвертому рядках Андієвська замінює одну з п'яти стоп четвертим пеоном, розширюючи одинадцятискладові рядки на тринадцять складів. Рима, як це буває в Андієвської, вишукана і асонансова, тобто базована на однакових приголосних, а не голосних: клуня — клонить, сутінь — сита, кленом — клином, висоти — розсади, бабок — бобу, соку — саклі, помору — примари. Це надає віршеві, так би мовити, атональної музичності й затирає почуття пісенності, що часто відчувається при повних римах. Та це має і стосунок до теми вірша. Андієвська описує вечір, та вечір не лагідний з чистим заходом сонця, а радше вечір похмурий, мокрий, коли захід сонця дисгармонує і віддзеркалюється в повітрі, насиченім вологістю. Поет дивиться з перспективи природи, віддзеркаленої в плесі води. В око з-під плеса води впливає окунь — перспектива максимального зближення, — так що окунь майже вдаряє в око. З цієї перспективи окунь — мов велика плавуча клуня; і коли він торкається ока, тоді світ розлітається на скалки. На поверхні води,

де мигнула риба віддзеркалення природи розбігається в кружальцях і зникає, як і світло. Значить, сутінь. Та ще сонце кидає на хмари відблиск, і вони, мов семипудові сита, висять і просуваються по обрію. Вони насичені вологістю, і їх клонить на бісер розсипатися (слово бісер викликає мимовільну асоціацію з притчею: не мечи бісеру перед свинями; так що воно негативне) і, мов рана, зайтрить над кленом, що парує парою з молозива (тут суперечить ятренню життєдайна асоціація кормлення) і бульками розсади. Образ дисонансу підсилюється, коли світло (спершу розбите на скалки) тепер вбивається клином в росу. Вологість із семипудових хмар важить над грядками бобу, витягуючи з них живу ниткою крильця бабок. Сам біб аж напух від вологости і вивісив стручки, мов жаровні соку. На листках вологість осіла й крізь призму залишків світла являється саклями з кристалю — ці останні твердині (напрошується Шевченкове: "Нам тільки сакля очі коле"). Все поглинає чума, що бродить у чорних валянках по водоймищах і хащах, мов примари. Як бачимо, Андієвська обігрує тему вечора у темних кольорах і дисонансових звуках. Вірш кінчається майже страшним шипінням: водоймища, і хащі, і примари. Римуючи помору і примари Андієвська з'єднує й ідентифікує те, що криється в примарах: мор, пошесть, смерть. Природу опановує темнота. Не відбувається це без болю, бож нищення світла — це смерть. У вірші повно виразів, що наводять на читача відчуття болю: у око окунь, світ на скалки, оксиморон: мокрого вогню, що важить і тисне, зайтрить, забивають клином, витягають ниткою живою крильця бабок. Асоціації, викликані цими образами, асоціації, підсилені дисонансовим озвученням, — усе творить уявлення вечора, як пошести, що несе в собі загибель.

А тепер на кінець ще один маленький вірш з останньої збірки Емми Андієвської *Наука про землю*:

Маківка слова, стебло гніву.

Була хмара, і вже самі пелюстки.

Віддалі між тичинками, віддалі між галактиками.

І тільки пощо

Червоне павутиння вкриває заплаканий білок?

Тут немає назви, і спершу вірш здається дуже загадковим. Його стислість і недомовленість, як і нотка персонального уточнення, нагадують поезію Далекого Сходу. Цей вірш надзвичайно гарно ілюструє вживання поетом поетичної мови не на пряму, а на інтуїтивну комунікацію. Ми бачимо як автор лаконічно схоплює непотрібну суперечку. Зачинається маленьким словом, словом маківки, словом опійної отрути на стебліні гніву. Не важливе, короткотривале, вже з хмари тільки пелюстки — наче буря, що ніколи не завершилася, а розвіялася. Вживаючи

метафоричного скоропису, автор обминає зайву розповідь про причини сварки і тільки узагальнює: чи взагалі важливо було сперечатися; все ж релятивне, як віддалі між тичинками і віддалі між галактиками. Так, але зводючи вірш у не розв'язану проблему, поет кінчає запитом: пощо цього? бо хоч воно й не важливе та все ж таки лишився біль, мов червоне павутиння на заплаканому оці.

Чи це мала на думці Андіївська, коли писала цей вірш, чи моє читання попереднього вірша правильне? Не знаю. Але коли вірш існує, як ми це сконстатували, сам собою, то, зустрівшись зі мною, читачем, народилося таке читання, таке розуміння цих віршів, оперте, на мою думку, на тому, що існує у даних віршах, що записав у них поетичною мовою автор. В іншого читача може з'явитися інше розуміння, частинно залежне від його стосунків з даними творами. В цьому власне і краса і велич модерної поезії, якої Андіївська є надзвичайний майстер.

Та Емма Андіївська також не абиякий прозаїк. Хоч я обмежився обговоренням поезії, що легше ілюструвати, та я все таки хотів би хоч хвилинку зупинитися на прозі і навести одне порівняння, що, на мою думку, пояснює розповідну манеру, якою користується авторка. Як у художньому світі при малюванні картин тривимірність передається в двовимірній площині, так у прозовій творчості Андіївської одночасна багаточасовість нашого світу передається в одночасовій лінії розповіді. Щоб подолати цю розбіжність між три- і двовимірністю, художники винайшли перспективу; щоб подолати розбіжність між багаточасовістю дій і можливістю тільки одночасової розповіді, Андіївська вдається до ланцюгового нанизування і зумовленої ним довгої фрази. Наприклад, в *Романі про добру людину* розглянемо пару ланок такого ланцюгового нанизування. Я вибрав епізод, коли Ріточка Бурундяй стукає в двері до професора Кави, входить і звертається до професора Кави в дуже важливій справі. У той маленький проміжок часу від стуку в двері до Ріточчиної мови Андіївська, згідно з поняттям одночасовості дії й круглого часу, втискає численні й часто півсвідомі думки Ріточки в калейдоскопічному внутрішньому монологі, який часово забігає до тридцяти років назад:

Проте цих міркувань Стецько не встиг належно розвинути, бо двері закамарка задзижчали від гострого, хоч і манірного стукоту з підскоками на кінці, і, не чекаючи дозволу, Ріточка Бурундяй, солоденько усміхаючись [...] втанцювала до середини [...] Хвицьнувши крилатою спідницею за звичкою бурхливої молодости, аж блиснули короткі второчковані червоним штанята [...] показуючи заради більшої наочности ніжку аж до пояса [...] проспівала,

вкладаючи весь свій чар у переливи голосу, ладний з одного маху взяти найнепрístupнішу фортецю: Пане професоре...

Це головне речення, рамка від розповідача. Охоплює воно (з пропусками) ті інші кільця ланцюга, зв'язані з Ріточкою і вставлені в головну рамку за вищезгаданим принципом багаточасовості дії, а вмотивовані внутрішнім монологом. У першому пропуску бачимо:

... усміхаючись тією самою незмінною усмішкою, яка ще якихось тридцять років тому з першого разу до нестями причаровувала нестійкі чоловічі серця...

А в другому:

... втанцювала до середини майже як шістнадцятирічна юнка, якою Ріточка назавжди залишилась у власній уяві, не звертаючи жодної уваги (вона надто шанувала себе) на злісних від заздрости пашекух, що при кожній нагоді опоганювали то її ноги, — стрункіших і зграбніших ніхто не мав у таборі, та й не тільки в таборі, вигадуючи, ніби вони в маслаках і в гулях від надто модних черевиків за молодости (наче Ріточка за ці роки хоч на одну зморшку постаріла!), то її тендітні, для найпалкішого милування створені плечі (а лице, а талія, а хода!), які вона залюбки показувала світові Божому, пам'ятаючи евангельську притчу — не закопувати в землю скарби, бо ж хіба вільно і чи не гріх ховати від людей подібну красу? — на заздрість репанам бабищам, які не лише нехтували очевидністю, безглуздо й затято твердячи, ніби в Ріточки плечі в ластовинні та ще й деформовані від старости, коли вона виглядала молодшою і, очевидна річ, незрівняно вродливішою за двадцятирічну, — як на Ріточку, то вже й перестаркувату, бо Ріточка в її роки хіба ж таку показувала клясу! — таборову красуню Ліну Роздерихаляву, що, властиво, супроти неї, Ріточка, скидалась просто на грубезну дурепу й колгоспницю, аж незбагненно, чого коло неї так упадали!

Не буду цитувати далі, бо, думаю, ясно, як саме в'яжуться епізод за епізодом. Важливе тут, що Андіївська в розповіді непомітно міняє реєстри від оповідача до внутрішнього монолога конкретного персонажа. Це дає їй змогу протиставляти з іронічним результатом те, що думає Ріточка про себе, і що є дійсністю. Важливе тут ще й те, що так, як побудований цей маленький епізод з Ріточкою, в якому події нанизуються з логічною послідовністю, так побудований і весь роман; з тим, що

ці поодинокі ланки ланцюга в'яжуться в одне велике ціле, знову ж таки з логічною послідовністю.

Михайло Рудницький у праці *Від Мирного до Хвильового*, пишучи про прозу Івана Франка, зауважує, що "Франко надто легко зупинявся на зав'язці, надто простолінійно йшов до розв'язки, і те, що складається на саму вартість твору — процес між вихідною і прихідною точкою — не цікавив його..." Зовсім протилежне бачимо в прозі Андіївської, в якій цей процес від вихідної до прихідної точки аж надто цікавить автора. Своєю майстерною грайливістю розповідна манера Андіївської великою мірою нагадує манеру Гоголя. Сам Гоголь, мабуть, найкраще схопив цей дар розповіді, описуючи подібний дар свого героя Івана Івановича в *Повісті про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем*:

Господи, як він говорить! Це почуття можна порівняти лише з тим, коли у вас шукають у голові чи потихеньку проводять пальцем по вашій п'ятці. Слухаєш, слухаєш — і голову повісиш. Приємно! надзвичайно приємно! як сон після купелі.

Так само приємно читати прозу Андіївської.

СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, МИСТЕЦТВО,
СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

ГРУДЕНЬ 1981
Ч. 12 (252)
РІК ВИДАННЯ ДВАДЦЯТЬ ПЕРШИЙ
МЮНХЕН