

Літературна критика

Марія Моклиця

СИЛУЕТ РОМАНТИКА НА ТЛІ ПОСТМОДЕРНУ, АБО МЕТАФОРА ЯК ПОЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

Олександр Астаф'єв видав одна за одною чотири грубих книжки поезій, доробок від 1981-1986 ("На київському столі", 2005) до 2001 року ("Близнюки мої, очі", 2007), а також поезії останніх років ("Каталог речей", 2008; "Львів. До запитання", 2008). Таке оприлюднення поезій видається мені справою досить ризикованою: вірші не люблять жити в томах. Хіба що як автор стає звичним класиком, а читання його поезій триває століттями. Загалом дім для віршів – це збірка, часто й вона завелика, тому розбита на кімнати-цикли. Поезія – надто згущена, концентрована речовина, її неможливо сприймати великими дозами. Але поет, як відомо, дерево багатолітнє. Він росте й галузиться від збірки до збірки. Якщо комусь пощастить стати знаменитим із перших кроків у літературі, за цим зростанням стежитимуть. Сприймаючи збірку за збіркою, будуть бачити, куди прямує автор, і розуміти, чому він так робить. Однак таких щасливців у літературі небагато (тим паче, що є серед них дерева-смоківниці). Коли не надто відомий поет якоюсь зі своїх збірок (чи навіть окремими віршами) досягне читацьких сердець, мало хто з читачів вертатиметься до початку його шляху, та й не просто це зробити, особливо в наш прагматичний час. О. Астаф'єв, будучи не тільки поетом, а й науковцем, знає всі тонкощі літературної комунікації. Тому він ризикнув підбити підсумок значного життєвого відтинку, вийти з великим доробком на суд читачів. Прочитати два, тим паче всі чотири томи поезій підряд, як романи, мабуть, нікому не під силу. Особисто я люблю неспішно читати один окремий вірш, мацати пальцями кожний рядок, брати на зуб кожний образ, відчуваючи інколи надто солодке, інколи надто гірке, а часом – несподівано вишукане. Отож і цього разу, маючи під руками силу-силенну віршів, тривалий час висмикувала із книжок по сторіночці, іноді втішаючись, іноді дратуючись, аж поки не настав момент, коли маса окремо прочитаних віршів досягла певної критичної межі, вимагаючи довести справу до кінця, тобто скласти ціну всьому поетичному доробку. Переді мною ледь окреслився силует поета з ніжною душею, із мрійливим поглядом, із затаєним болем, словом, дуже привабливий своїм внутрішнім змістом, але.. змістом вочевидь романтичним. Це мене трохи здивувало. У книгах О. Астаф'єва здалеку видно ознаки вірша, типового для сучасної поезії, яскраво модерного, а подекуди й відчутно постмодерного. Зокрема, це виражається в підсиленому метафоризмі, а ця стильова риса, на моє суто читацьке відчуття й водночас переконання, не узгоджується з романтичним змістом. Романтики, ясна річ, метафорою послуговуються, часом дуже охоче (згадаймо хоча б яскравий метафоризм Шевченка), але це трохи не та метафора, що зросла на ґрунті поезії ХХ ст. Вона жорстко підпорядкована потребам віршування й тому ніколи не випирає з тексту. У поезії до ХХ ст. метафора домінувала лише в бароковій стилістиці, але всі ті прикрашальні надмірності, які вона породжувала, стали надбанням історичного часу й уже у XVIII столітті сприймалися як архаїчна пишномовність. Якщо метафорі дозволити трохи більше, аніж функцію стильового прийому, вона одразу перебере на себе повноваження й у результаті насміється з романтичних поривань автора. Обов'язково з'являться дисонанси, що сигналізують про відсутність цілісності. Оскільки для мене посиленій і водночас доцільній метафоризм завжди асоціювався з модернізмом, я не фіксувала жодних парадоксів. Книжки О. Астаф'єва, такі вочевидь романтичні й із такими посилено

метафоричними віршами, спонукали мене глибше замислитись над місцем романтизму у ХХ столітті.

Отож почала читати підряд. Натрапляючи раз у раз на розлогі метафори, я вітала їх як добрих знайомих, бо, багато років досліджуючи модернізм, звикла до мета-метафоричної мови. Але зробила спостереження: моя втіха від частих метафор не надто щира. Що сталось? Я ж не могла переоцінити метафору! Я не могла розлюбити цю розкіш поступового охимернення світу, цю поетичну речовину в чистому вигляді, я зовсім недавно (укотре) про це писала... “Метафора є (нагадую собі Х.Ортегу-і-Гасета), мабуть, однією з найплідніших можливостей людини. Її ефективність межує з чаклунством, вона здається інструментом творчості, який Бог залишив в одному із своїх творінь, як неухвалений хірург забуває інструмент в тілі оперованого” [7, 258]. Я згодна, що метафора – головна героїня поезії ХХ ст., знаю, чому метафоризм поезії ХХ століття з рухом до нашого часу набирає нових обертів... Але раптом пригадую, що зазначена риса дратує мене не вперше, хоча я ні разу про це не писала. Пригадала собі, що не можу втішатися метафорами у віршах більшості молодих поетів-верлібрівців, які досить віртуозно нанизують їх одна на одну, увиразнюючи експериментальність ще й відсутністю у вірші майже всіх синтаксичних формантів. Так пишуть наші волинські поети. Вони посідають призові місця на всіляких усеукраїнських конкурсах, стають одразу членами Спілки письменників і вважаються досить... (яке б тут слівце вжити? крутими? просунутими? модними?) скажу нейтрально – талановитою поетичною молоддю. Я давно відчула, що чарівна чаклунка метафора – доволі підступна особа, що вона часом заводить в оману. Але так і не знайшла нагоди розібратись у тонких механізмах, склавши справу на всім відому причину: талант, мовляв, що поробиш. Або є, або нема. Читаючи поезії О. Астаф'єва, часом дуже, часом менш, але завжди метафоричні, я відчула гостру потребу зрозуміти, у чому тут справа.

В О. Астаф'єва безліч чудових віршів. Ну, скажімо, оцей, що тримається на одній метафорі:

Лізе у вухо
крізь голку моєї істоти
нитка життя,
що зашиє
вселюдські скорботи,
нитка життя,

що тремтить,
нишком вторить Орфею,
поки не стане,
поки не стане
сирою землею [2, 69].

Ця лірична мініатюра здається дуже простою й водночас свіжою. Метафора народилася з омонімії (вухо голки – вухо людини), але шляхом вивертання навиворіт первинної метафори – вухо голки (голка має вухо за аналогією до людини чи, скоріше, тварини, а не навпаки). Метафора “голка моєї істоти” сама по собі плідна щодо відкриття нових сенсів: формується асоціативний ряд, пов'язаний із тонкістю, оголеністю, вразливістю, самотністю, водночас – із гостротою, пронизливістю, зачасною войовничістю й бажанням колоти, захищаючи щось. Зовсім інше семантичне поле формує похідна метафора “лізе крізь вухо ... нитка життя”. Життя, як нитка, – усталений і тиражований образ, у цьому разі він теж ніби вивертається чи вертається назад: буквалізується, виникає образ реальної нитки, яка пролазить крізь вухо реальної голки. Метафора розгортається й реалізується у відеоряд. Нитка вказує на минущість і вразливість життя, але вона – лізе, тобто виявляє дивну настирливість у справі зашивання всього, що можна в людині зашити. І буде шити, допоки “не стане сирою землею”. Але словосполучення “лізе у вухо” разом з ім'ям “Орфей” скеровують асоціації в інший бік, до мотиву “мелодія життя”. Тиражований образ сором'язливо ховається в підтекст і тим самим нагадує про свою первозданність. Виникає ціла панорама внутрішнього світу, який потребує постійного зшивання ниткою життя, що своєю чергою стає мелодією Орфея, образу, який корелюється не лише із життям, а й зі смертю. Отож мотив “сирої землі”, заміщеної смерті, не з'являється раптово, він зароджується одразу, разом із мотивом життя. Метафора “голка істоти моєї” – це, за висловом У. Еко, вочевидь вдячна метафора, “тому що вона уявляє собі семантичну необхідність перед тим, як цю необхідність виявили й означили” [5, 384].

На основі прочитаного можна змалювати портрет ліричного героя. З одного боку, це людина тонка і вразлива, тому її душа вкрита ранами, з другого – це не песиміст, він

не впадає у відчай, не жаліється. Але водночас він і не змагун, що кидається до бою з ворогами (голка не вколе, поки хтось нею не вколеться). Він знаходить нитку, що вторить Орфееві, тобто поетичну творчість, яка й зашиває рани, дає змогу відновити сили й жити далі. І, нарешті, він змирений щодо проминальності життя. Саме з неї він і черпає своє поетичне натхнення. Що ж у нас вийшло в кінцевому підсумку? Дуже впізнаваний образ, явний, стовідсотковий романтик! Та й вірш загалом романтичний, проте не виникає відчуття архаїчності – цілком сучасний вірш, цілісний, жодних формальних дисонансів не містить. Отже, метафора не шкодить? Навпаки, у цьому разі вона забезпечує поетичний зміст, багатозначність і глибину. Але, але... Метафора сама по собі теж типово романтична – як ми переконались, це не стільки авторська, скільки поширена, знайома метафора, оновлена авторським сприйняттям. Крім того, вона тут вочевидь підпорядкована віршуванню.

Подивимось на більш метафоризований приклад:

У шлюбній сорочці повітря дзвони, виткані із бажання, вази пузаті із сонцем осілим, губи дзвонаря, що коливається в гамаку, захмелілий від божевільної літургії	і виплакує пальцями в дзвони тугу відсутності свята, повсякденність буття і радість звукового причастя у шлюбній сорочці повітря [1, 74].
--	---

“Шлюбна сорочка повітря”, “дзвони, виткані із бажання”, “виплакує пальцями в дзвони”, “радість звукового причастя”... Це вже вочевидь авторські метафори. Подивимось на них уважніше. Картинка для зору проста й вичерпна: дзвонар дзвонить у дзвони. Ліричне завдання – через певні мовні образи (метафоричні) передати характер дзвонаря й мелодії, яку він створює. Авторське бачення скеровується на дзвони: саме вони постають у картині першими і вони вдягнуті “у шлюбну сорочку повітря”. Це метафора метонімічного походження: усе, що оточує, можна назвати сорочкою стосовно оточеного. На цьому будуються поширені мовні звороти “народитись у сорочці”, “своя сорочка ближча до тіла” тощо. Сорочка повітря – образ гарний, але не новий, оскільки його можна застосувати до будь-якого предмета, і ми нічого нового не дізнаємось, окрім відомого раніше: усі речі оточені повітрям, наче сорочкою. Авторська новизна тут зосереджується у слові “шлюбна”, яке застосоване до предмета, віддаленого за семантикою, – дзвони. У цьому вже впізнається парадокс. Чому дзвони в сорочці – зрозуміло, але чому у шлюбній? Оскільки в картині лише два персонажі, вибирати не доводиться: дзвони беруть шлюб із дзвонарем. Це несподівано, адже дзвони не асоціюються із жіночою сутністю. Тим паче, якщо це множина... Можливо, це не так суттєво? І шлюб тут ужито в дуже широкому сенсі – як символ спілкі, з’єднання? Так, але, знову-таки, шлюбна сорочка чітко скеровує нас у бік жіночої сутності. Якось важко уявити в будь-якому культурному полі необхідність для чоловіка вдягати шлюбну сорочку. Очевидно, автор відчув деякий дисонанс, а тому спробував виправити ситуацію і перейменував дзвони на вази; тоді вони не просто вази, а пузаті вази, отже, виникає асоціація з вагітністю (знову: вагітність передує шлюбові, а не навпаки, але... не будемо пуританами), оскільки поєднання вагітності і шлюбу може спрямувати асоціативний ряд у небажаний фізіологічний бік, автор позбавляє поняття “вагітність” буквального значення, уводячи слово *сонце*. Дзвони можуть бути вагітні сонцем, це гарно, це справді дещо виправляє ситуацію. На жаль, не надовго. Крім того, ми пропустили ще один важливий момент: “дзвони, виткані із бажання”. Це, вочевидь, іще один спосіб дематеріалізувати зображення, яке надміру матеріалізувалося шлюбною сорочкою. Однак таке уточнення взагалі збиває з пантелику. Якщо дзвони виткані, то як вони можуть дзвонити? Звісно, виткані із бажання (корелюється зі шлюбом), умовність, але... Дзвін не можна усунути з картини, бо вона втратить сенс (якщо немає процесу дзвоніння, то що відбувається?...). Наступний образ, “губи дзвонаря”, вертає нас до початкової ситуації шлюбу і знову посилює фізіологічний момент. Тобто далі дзвонар оточується метафорами, так чи інакше пов’язаними зі шлюбною церемонією: він у гамаку (= ліжку), захмелілий від божевільної літургії (= пристрасті), виплакує пальцями (= мацає наречену?...). Пропустимо останній дисонанс (поезія – пані не надто цнотлива). Звернімо увагу на два слова – літургія і причастя. Між ними, щоправда, є відстань, але саме тому

ядро події оточене двома важливими семами, словами з релігійного лексикону. Вони, вочевидь, покликані посилити асоціацію з урочистим ритуалом, котрий відбувається в церкві, оскільки з самого початку до цього тягне ситуація: якщо в якомусь умовному сенсі припускається шлюб між дзвонами і дзвонарем, то шлюб мусить розміститись у культурному полі церковного ритуалу. Отже, літургія і причастя. Урочиста відправа може бути адресована характерові дзвоніння. Урочистість корелюється й зі шлюбним ритуалом. Але словосполучення “божевільна літургія” скеровує асоціацію у протилежний від церковного ритуалу бік – до реальної пристрасті. І ця реальна пристрасть (реальна, бо дзвонар її “виплакує” перед нашими очима) наповнюється не менш реальними семами: туга (через відсутність свята), повсякденність буття (теж туга?), радість (звукового причастя). Сенс пристрасті – відсутність того, що наявне у пристрасті закоханих. Отже, залишається не задоволене бажання, символічний шлюб, який заміщує шлюб реальний. Вимальовується суто фрейдівська ситуація, процес сублімації: не задоволену статеву пристрасть дзвонар укладає у творчий процес дзвоніння. І вона остаточно закріплюється останнім рядком, повтором “у шлюбній сорочці повітря”. Цього разу шлюбна сорочка мусить бути вдягнена вже й на дзвонаря. Усе чудово, але чомусь не врочисто і не трагічно, як праглось темі, а комічно. Метафористика цього вірша руйнує його ліризм. Дзвонареві можна поспівчувати. Але мусиш водночас відокремити його від ліричного героя. У такому разі що ж це за образ? Стороння картинка, яка не має до автора жодного стосунку (побачив – змалював)? Тоді де лірика? У ставленні до побаченого? Але ж тут жодного разу не виникло відчуття дистанції між ліричним образом і образом-персонажем (хоч би побіжний іронічний погляд). Формально і змістовно треба сприймати дзвонаря як образ, у якому втілюється авторське почуття. Зрештою, зрозуміло, що просилось до втілення чисте романтичне почуття – стан поета, який живе серцем, мрією, і весь час нашттовхується на нерозуміння світу, виливає у вірші емоцію екзистенційної самотності, трагічного конфлікту зі світом. Шлюб і статева пристрасть тут ні до чого. Ці образи виникають як відлуння численних поезій на тему кохання. Втілитися гарному романтичному почуттю завадили метафори, які мають свою власну логіку і навіть свавілля.

Отже, щось вимальовується. Але подивимось ще хоча б на один приклад.

Я – птах, скипатиму на вітрі, безкровним прапором на вістрі, дурним кашкетом безголовим	під чубом диким і холодним, блідим носовиком поета, що ловить місяць у тенета [1, 146].
---	---

Цього разу лірична тема розгортається найбільш ліричним способом: починається з “я”. Перший образ “я – птах” – типowo романтичний, жоден модерніст (тим паче постмодерніст) так би не сказав: надто сценічна й ефектна поза, що межує з риторикою. Але автор і сам це добре відчуває, тому одразу намагається виправити ситуацію метафорою “скипатиму на вітрі”, яка логічно, через образ вітру (як і повітря, джерело для безкінечної метонімії, зовсім не завжди вдячної щодо нових поетичних сенсів), перетворюється на прапор на вістрі. Оскільки цей шлях надто далеко відводить від образу “я”, автор додає слово “безкровний”. Якщо поет безкровний, то він стане схожим на прапор. Припустимо, ми погодилися, прийняли ряд “ліричний герой – птах – прапор”, заради виходу на улюблене поетове вістря, яке корелюється з усіма загостреностями його ролі. Але в такому разі стрибок від прапора до кашкета буде просто карколомним. Яким способом (шляхом) прапор може перетворитись на кашкет? Тим паче що кашкет – дурний і безголовий. Якщо так, то на що ж він надітий? Що на що надягається – кашкет на голову чи голова на кашкет? І як, зрештою, кашкет опиняється під чубом? Те, що чуб дикий, можна прийняти (це усталена метонімія: чуб перебирає все те, що є в голові), але чому він при цьому ще й холодний? Якщо дикий, то скоріше гарячий. Далі нас чекає ще один стрибок – від чуба до носовика, до того ж блідого (паралель до безкровного). Але якщо в переході “я” у прапор була якась логіка (можливий ланцюг сенсів), яка дозволила прапорові бути безкровним, то цей ланцюг був обірваний і втрачений з’явою кашкета і чуба. Блідий носовик поета – це вже комічний персонаж, і його не витягне з комізму остання ефектна метафора “ловити місяць у тенета”. Насправді метафора не ефектна,

а зрадлива. Бо, по-перше, не існує ланцюга, який би привів від носовика до тенет, тим паче що це тенета для місяця. А по-друге, вона якраз і відсилає нас до поетичних сенсів, які остаточно руйнують ліризм поезії. “Ловити місяць у тенета” – це футуристичний образ поета. Отож стає зрозуміло, що з самого початку вірш було скеровано на експеримент, на гру, жонглювання парадоксальними образами, і розриви ланцюгів (для читача – стрибки сенсів) були свідомими. Інакше кажучи, цього разу вірш писав не романтик, а модерніст (для постмодерніста тут замало іронії). У результаті намальована досить абсурдна картина. Звісно, абсурд уписаний в естетику й модернізму, і постмодернізму, але як? За рахунок усунення авторського суб'єкта. Якщо абсурд пошириться на ліричне “я”, закінчиться царина мистецтва, почнеться царина психіатрії. У цьому ж вірші ліричне я не тільки не усунує, а й актуалізоване на початку вірша, і хоч би скільки потім накопичувалось парадоксів, перше твердження залишається ключовим. І воно не узгоджене з іншими ролями. Поет-птаха – романтик, поет-прапор – романтик, поет-кашкет і чуб – модерніст, поет-носик – ? (але не романтик), поет-ловець – модерніст. Гра словами – не така проста річ, як може видатись романтикові, який, до того ж, вправний віршувальник. Тут надто багато підводних рифів. Аби із гри словами вийшла поезія, треба поміняти світогляд. Романтикові, вочевидь, небезпечно включатись у гру модерністів і постмодерністів, віддавати всі естетичні повноваження метафорі.

Щоб підвести під наведені спостереження теоретичну базу, звернемось по допомогу до семіотиків, адже вони простежили численні, зокрема й метафоричні, механізми, пов'язані з функціонуванням мовних кодів. Метафора – руйнівник відомих кодів і водночас ініціатор створення нових, доводить У. Еко у праці “Семантика метафори”. Подивимось, що він вважає оманливою метафорою.

“Коли все ж такі трапляється так, що метафора є “оманливою” і “не справджує сподівань”? Щоразу, коли слабка необхідність на рівні форми вираження відповідає непомірній віддаленості між вираженням і значенням на рівні змісту, і, незважаючи на цю віддаленість, здобуті нові знання розчаровують. Багато барокових метафор саме такі” [5, 128]. У. Еко наводить приклад метафори автора XVIII ст. “спітнійте, вогні, щоб зробити метал”: “Спокійно можна було сказати, без зменшення рими чи метру, “bruciate o fochi” (загоріться, вогні). Тоді весь дискурс перемістився б на рівень змісту. Тут знову, навіть якби в основі метафори існував і був очевидний метонімічний ланцюг “вогонь – спека – піт” (вогонь, як і його сема, набуває такої властивості, яку він сам викликає в кожного, на кого спрямована його дія, тощо), він виявився б доволі викривленим, вимагаючи якоїсь стежки, виснажливого короткого замикання, яке достатньо **не оплачується** з огляду на ті зусилля, що треба докласти, аби довідатися про те, що ми вже знаємо, – що вогонь спричиняє піт. Читач відмовляється від запрошення до такої авантюри без вартих уваги результатів, до лінгвістичної операції, яка, претендуючи повести мовну функцію у творчому напрямі, насправді не створює нічого, а досягає успіху лише в реалізації нудної тавтології” [5, 130].

Отже, метафора оманлива тоді, коли витрачені на її розуміння зусилля не оплачуються здобутком нового сенсу. Це справді багато пояснює, але не все. Мені хочеться додати до цих слухних міркувань іще дещо. Думаю, метафора може бути не лише оманливою, а й підступною. Бо якщо перше можна скласти на поетичний прорахунок (навіть геніальний поет не спроможний продукувати суцільно вдалі і вдячні метафори, зрештою, щось можна допустити й не надто плідне в царині нових сенсів, заради, наприклад, загальної піднесеності, поетичності чи навіть збереження ритмомелодики), то друге не залежить від волі автора. Підступність метафори полягає в тому, що їй байдуже до загального поетичного наміру. Тримати в покорі метафору можна тільки тоді, коли поет добре усвідомив її роль і місце, коли він працює нею як інструментом для пізнання (завжди чогось окресленого, а не невизначеного будь-чого). Не випадково сюрреалісти так багато розмірковували над метафорою, підводили під неї міцну теоретичну базу. Це справді чарівний інструмент, наділений грандіозними можливостями. Але саме тому він може працювати й сам, так би мовити, в автоматичному режимі. Поет увімкнув, перетворив щось на щось, і все, далі можна обійтись без нього. Метафора пішла гуляти мовним полем, захоплюючи щоразу нові й нові території. Метафора може стати справжнім гігантським спрутом. І якщо ним не керує поет (якщо керує, то відкриває з її допомогою грандіозні

альтернативні світи), то маємо готове царство абсурду, місце зруйнованих культурних кодів без будь-якої можливості створити із цього матеріалу нові.

Романтик, я переконана, не спроможний керувати метафорою, вона йому служить доти, доки підпорядкована віршуванню й оформлює емоцію, що природно виливається. Якщо ж поет спокусився можливостями, пустив метафору на трон, він мусить швидко рухатися за межі романтичного світогляду.

Романтик – відкрита до світу душа, чутливе серце. Він продукує емоції. Захопити ними читача – його головне призначення. Хоч би який суб'єктивний, він не може скеровувати емоції на самого себе, він мусить їх вилити у світ. Модерніст уже не просто суб'єктивний, він себе перетворює на головний естетичний об'єкт, а тому ставить кожну свою емоцію під мікроскоп рефлексії. Або ти виливаєш емоцію, як вона народилась (і тоді ти романтик), або ти препаруєш її і оприлюднюєш перетвореною (тоді ти модерніст). Одне виключає друге. Модерніст час від часу може писати романтичні твори (хто заборонить!), і навпаки. Але стихійне коливання не плідне для творчості. Творчі успіхи залежать від того, чи зробив поет свідомий вибір. Метафора як інструмент пізнання бездоганно працює у справі відкриття альтернативи щодо усталених сенсів. За її посередництвом можна препарувати будь-яке почуття, стан, емоцію. Але вилити, виразити в первозданному відчутному вигляді (момент творчості = моменту емоційного піднесення) – ні. Метафора – ворог будь-якої монолітності, а отже, і цілісності. Вона – великий препарат, оператор, будівник лабіринтів, підвалів, дослідник печер і підводних царств. Зрештою – вона й великий містифікатор, оскільки без кінця підмінює одне іншим, видаючи удаване за реальне, але часто й навпаки. Усі ці ролі метафори, такі естетично притягальні, ворожі щодо гармонії, рівноваги й цілості, ідеалу, до якого завжди прагне романтик.

Я думаю, що в сучасній культурній ситуації, коли всі надбання піддані осміюванню, романтик соромиться бути романтиком. Це вразлива для нього роль. Не надто відкривайся, це небезпечно. Загальна тенденція розвитку поезії полягає в тому, що ліричний суб'єкт (а він апріорі романтик) загнічується. Справжні романтики відтісняються на маргінеси. Чи може розвиток поезії забезпечитись лише самою технікою, грою у слова? Гра у слова – це не стільки новотвори футуристів (їхні відкриття в минулому), скільки сучасна мета-метафорична поезія. Варто пам'ятати, що метафора хоч і цариця поезії, але її інструмент, а не сама поезія. Поетичного сенсу, естетичного значення поезії надає ліризм, котрий не існує окремо від романтизму. Яскрава метафора часом виглядає сама по собі справжнім чудом поезії. Але коли придивитись уважніше, то всі художньо повновартісні поезії, що вирізняються парадоксальним метафоризмом, або перебувають у межах сюрреалістичної стилістики, або жорстко підпорядковані якійсь іншій меті. І в одному, і в другому випадку повноваження метафори строго визначені. Власне, зроблю припущення, що визначені повноваження метафори не ліризмом (інтуїцією та емоцією), а раціональним витоком внутрішнього світу. Метафора – породження розуму. Якщо хочеш відкрити читачеві душу, на неї краще не покладатись. Метафора скоріше закриє, заплутає, надасть двоїстості й невизначеності будь-якому зізнанню. Найкраще відчувається метафора у спілці з парадоксом. Разом вони відкривають нові семантичні поля, виходять на широкі простори самодостатнього мислення. Розум тягнеться коли не до прагматики, то принаймні до схоластики. І те, і те однаково вороже живому життю. Так само самодостатня й метафора. Вона хоче дорівнювати сама собі й розгортатись до нескінченності, милуючись власними згортками, брижами й розгалуженнями.

А тепер вернімось до поезій О. Астаф'єва. Гадаю, це саме той приклад, коли романтик (глибокий, невитравний) згнічує в собі романтика, адже надто добре знає поезію ХХ століття й не хоче видаватися застарілим. Що свідчить про романтизм поета? Його поезії – переважно про кохання, значна кількість віршів – про стосунки поета зі світом (соціумом). Поет самотній і протиставлений натовпові, іншим поетам, кон'юнктурним, але обраним суспільством для слави: "...Юрба, яка видовищ прагне / й від мене вимагає самовбивства, / ім'я якому – зречення себе" ("Знаю ціну": "Близнюки мої, очі" [1: 56]). Він конфліктує з часом, прагне до вічності. Загалом усі поетичні маніфести (їх небагато, що теж симптоматично: модерністи майже половину поезій присвячують самій поезії) не декларують нічого, що б виводило за межі романтичного світовідчуття. Ось, для прикладу, характерний вірш "Залишиться фортеця":

Коли помреш у розпачі й журбі, твоя душа була їм за анклав.
залишись фортеця по тобі – Твою фортецю не зруйнує тлін –
корисних починань і добрих справ, біжить за нею велич навздогін [1, 140].

З одного боку, типово романтичний мотив “нерукотворного пам’ятника” (тлін / велич), з другого – не менш романтична алюзія Шевченкового “а залишаємо діла”.

Дуже живий і невитравний моральний аспект. Власне, гіперморальне ставлення до світу – суто романтичне за походженням, бо тільки романтик так палко прагне до ідеалу, вірить у його втілення й болісно реагує на всі відступи від ідеалу. Занепад моралі у світі й висока моральність поета – наскрізний мотив усіх збірок: “Так кожен живий із любов’ю і схлипом / навчатиме жити онуків, синів / на прикладі друга, що швидко згорів, / за правду в борні спалахнув смолоскипом” (“Пам’яті Григорія Чубая” [4, 1]).

Але головне не це. Головне, що художні досягнення, найкращі поезії збірок О. Астаф’єва виростають саме на романтизмі. Варто згадати також про суттєву частину обох книжок – переклади та переспіви. Тут вельми показова низка поетичних імен – переважно давніша поезія, доробок провансальських трубадурів, німецьких міннезінгерів, вагантів, питомих романтиків ХІХ ст., подекуди неоромантики ХХ ст. (Кароль Войтила). Усе це поезія, у сенсі стильовому дуже далека від поезії постмодернізму. І з того, які легкі, вишукані ці переклади, можна відчувати, як перекладач тішиться входженням у той світ, наскільки він для поета й перекладача свій, рідний. Особливо добре вдаються східні мотиви, тут чути настільки природний голос (звісно, романтичний), що важко визначити, де першоджерело, а де авторська версія. Ось приклад:

Ніч мерехтить у глибокій
гладі галявин і плес,
тільки порушує спокій
чорний всезнаючий пес.
Ночі обличчя повняве –
дійсності синій ескіз.

Сипле дзвінками піснями
струмінь – сміється до сліз.
... Спить попід зорями стежка,
тиша, мов чудо з чудес.
Місяця мідна сережка
висне з просторих небес. ...

(“Нічна тиша”: за Несипбеком Айтовим [1, 44]).

На жаль, не можна навести цей вірш повністю: він має вісім катренів. Принагідно зауважимо: перекладацький доробок О. Астаф’єва не тільки подиву, а й шани гідний. В умінні передати дух і форму оригіналу він слідує неокласичній традиції української школи перекладу (М.Рильський, Г.Кочур, А.Содомора). Саме в перекладах відчувається талант і виробленість віршувальної техніки поета.

Подібні граціозні замальовки є в автора і власні:

Де місяця срібна копійка,
Хмара пройшла, як лійка.
Дощів журавлині ключі
сіли на поле вночі.

Зорі в ранковім танку
сплелися, як у вінку.
Небо стало схожим на луг,
де фіалки навкруг [1, 104].

Це той ніби дуже простий малюнок словом, коротка імпресія, яка не вражає грандіозними відкриттями. Але вірш містить у собі незіпсований ліризм, ту поетичну речовину, яка спочатку живе в серці поета, а вже потім перетворюється на слова. Тому він цілісний, не шкрябає вухо дисонансами, а одразу лягає на душу. Якщо немає ліризму в основі, марно нанизувати яскраві образи – поезія не постане.

Найбільше успіху досягає автор у поезіях про кохання.

В дзеркалі серця
милої образ.
Дзеркало чисте
його наближає.

Навіть уява
моя не готова
повірити в цей
еталон краси.

Лань уникає
сітей у лісі,
петля ж твоїх кучерів
зловила мене.

Увійти у сад
чорних кучерів,
увійти у сад
повного дзеркала

(“Милої образ” [1, 140]).

Тут, як і в багатьох інших поезіях, дуже відчутні східні впливи. Вірш настільки романтичний, що не визначиш приблизного часу написання. Придивившись, можна деякі ознаки віднайти, але: хоч метафори й важливі, вони підпорядковані віршуванню, прикрашають почуття, а не спотворюють його, як це було в наведених вище віршах.

Якщо говорити про еволюцію творчості (щоправда, дещо умовно: поет не вибудовує у книжках чіткої хронології, ідеться скоріше про хронологію видань), то в останніх книжках метафоризм ніби стає менш інтенсивним. Принаймні можна виокремити цілі цикли, позбавлені яскравого метафоричного вбрання. Натомість з'являється дещо інше: поет пригашує лірику відчутними епічними вкрапленнями. По-перше, це довгі вірші-балади ("Мікеланджело", "Іван Франко", "Василь Стефаник" та ін.), історична поема "Іван Підкова", по-друге, дедалі частіше трапляються неримовані вірші з елегійною інтонацією, медитативні, філософські. Парадокс, але саме в цих поезіях, пригашених споглядальністю, роздумами, поезіях, що не іскрять яскравими емоціями, ліризм зблискує дорогоцінними кристалами:

Це дерево саме з собою розмовляє, ти не знаєш, чому воно саме з собою розмовляє,	значить, довга дорога, значить, нема в нього супутників і велика скорбота
---	---

("Каталог речей" [3, 92]).

Не хочу, аби склалося враження, ніби я пропоную поетові дороговкази: як, мовляв, треба писати. Це справа невдячна, навіть приречена. Мені йшлося не так про поезію О. Астаф'єва (у жанрі рецензії), як про метафору – поетичний інструмент, що ним поет активно оперує. Можливо, мої спостереження скерують у цей бік ще чийсь очі (поетів і не-поетів). Бо я вважаю, що ми загалом надто рідко фокусуємо погляд на тому, що і є головним: на поетичній речовині, на її тонких механізмах і властивостях. Ще й досі побутує виплекана радянськими часами невігласька настанова, що аналізувати поезію означає її вбивати. Насправді аналізувати поезію – це уважно й зосереджено її читати, з напругою емоційною та інтелектуальною водночас: так, як поезія того заслуговує і, зрештою, від нас вимагає.

Насамкінець хочу навести слова ще одного семіотика, Ю. Крістєвої: "... (кожне) суспільство завмирає, коли відкинути поетичну мову.

Натомість і водночас лише поетична мова постійно бореться проти цієї смерті, а отже, тисне на неї, закликає, викликає її" [6, 321]. Слідом за Р. Якобсоном, концепцію якого вона аналізує, Крістєва веде мову про знищення поезії в особах поетів, репресованих тоталітарною системою. Але цю думку варто переадресувати й на читачів: аби поетична мова жила, не досить написати поезії; нові коди формуються й потрапляють у культуру за умови, що відбулась комунікативна акція, тобто поезію прочитано й осмислено. Інакше всі поетичні відкриття – невідомий культурі скарб.

ЛІТЕРАТУРА

1. Астаф'єв О. Близнюки мої, очі: Вірші, переклади, переспіви. – К., 2007. – 282 с.
2. Астаф'єв О. На київському столі: Вірші, поеми, переклади. – К., 2005. – 282 с.
3. Астаф'єв О. Каталог речей: Вірші, переклади, переспіви. – К., 2008. – 302 с.
4. Астаф'єв О. Львів. До запитання: Вірші, поема. – К., 2008. – 96 с.
5. Еко У. Роль читача / Пер. з англ. М.Гірняк. – Львів, 2004. – 384 с.
6. Крістєва Ю. Полілог / Пер. з фр. П.Таращука. – К., 2004. – 480 с.
7. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Пер. з ісп. О.Товстенко // Вибрані твори. – К., 1994. – С. 238-272.

м. Луцьк