

**Марія Котик-Чубінська** Структурні особливості поезій  
першої збірки Юрія Тарнавського  
«Життя в місті»

В українській літературі поч. ХХ ст. відбувалися спроби оновлення традиційної поетичної парадигми: це можемо відзначити в тематичних новаціях «Молодої Музи»; у кшталтуванні нової образно-стилістичної прецизності в форматі класичних канонів віршування в поезії неокласиків; водночас, на протигагу неокласикам – у зухвалому розхитуванні класичних метричних схем, відреченні від минулих та впровадженні нових, таких, що в них відлунює теперішність і «майбуття», принципів фонетико-лексичного та метафоричного вислову у творах поетів українського авангарду – футуристів, конструктивістів. У 30-х рр. через арешти та фізичне знищення багатьох українських митців цей процес було обірвано. Відтоді свобода поетичного слова і пошуку залишилася тільки для тих, хто перебував за межами Радянської імперії (поети «Празької школи», Б.-І. Антонич).

Ю. Лавріненко у статті «Повстання проти змори», опублікованій 1956 р. в «Українській літературній газеті», характеризує період після репресій в Україні як «чвертьстолітню змору». Він акцентує увагу на тому, що література цього часу «по обидва боки греблі» (в Україні і на еміграції), як також і світова загалом, позначені «спадом ліризму». Знаки переміни, що їх Лавріненко відчитує і на сторінках київських журналів, і в молодій еміграційній поезії, виявляються у «новизні тем» та «свіжості мови» [7, с. 1]. Для еміграційного критика вісниками повстання проти «чвертьстолітньої змори» стали перші збірки Е. Андіївської, поетичні публікації Б. Бойчука, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського і збірка «Життя

в місті» (1956) того-таки Тарнавського. І хоч не можна стверджувати, що явище Нью-Йоркської групи (як згодом окреслили свою творчу спільноту названі українські поети) виростає з новаторських здобутків українського авангардного процесу 20-х рр., однак, з погляду еволюції українського поетичного письма, ці явища перебувають у спільному напрямі пошуку поезії **НОВОЇ**: звільненої від віджилих поетико-тематичних стандартів та формально-стилістичних кліше.

Стаття Ю. Лавріненка була першим відгуком на дебютну збірку Ю. Тарнавського – поета, якого вважають за одного з найрадикальніших модерністських реформаторів. Перед тим як проаналізувати головний екзистенційний мотив збірки «Життя в місті» – мотив смерті, – Лавріненко наголошує на новизні поетичного письма Тарнавського, виокремлює фундаментальні риси його поезики, що знаменують перелом в українській ліриці: «поет <...> здобувається на свою власну поетичну вимову, бо він опанований хотінням визволити з себе той світ, що опанував його душу». «В погоні за сліпучо голою суттю явища, за прецизністю і гостротою думки Юрій Тарнавський послідовно уникає всіх регулярних форм віршу, ніби вони заважають йому бути адекватним і безпосереднім у вислові. Він базує свою поезію на ритмі, який йому вчувається в самому змісті, матеріалі, думці, почутті» [7, с. 1].

У статті «Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського» Б. Рубчак, маючи, на відміну від Ю. Лавріненка, вже певну часову та поетичну перспективу (наступні після «Життя в місті» збірки – «Пополудні в Покіпсі» (1960), «Ідеалізована біографія» (1964), «Спомини» (1964)), наголошує на основних рисах «антипоетики» Тарнавського: відмова від обов'язкових атрибутів віршування («Ворог метрики, ворог алітерації, ворог мелодики, ворог рими – Тарнавський дав нам оголену мисль і оголений образ; він дав нам нові можливості поезії, чи пак антипоезії» [11, с. 47]; звільнення мови (на лексичному рівні) від надмірної описовості, від згромадження словесного розмаїття («поет оскелетив українську мову на те, щоб найбезпосередніше передати образ» [11, с. 46]; вживання образів як основного коду інформації в тексті. Як бачимо, і Лавріненко, і Рубчак наголосили на

зміні поетичної парадигми, що її молодий поет здійснює у своїй творчості.

Тарнавський з цього приводу зазначає: «Я <...> хотів якнайпростіше висловити свої почуття, так, начеб спішився якнайскоріше розповісти читачеві те, що “пекло мозок”. Просодійні викрутаси видавалися цілком недоречними для мого наміру» [12, с. 284]. Можемо узагальнити, що зміна, яка відбувалась у поетичному мовленні, зачіпала всі рівні тексту: метричний, лексико-фонетичний, образно-стилістичний – і виходила насамперед із внутрішніх життєвих спонук.

Спробуємо проаналізувати, під впливом яких тем здійснюється переосмислення сутнісних ознак поетичного повідомлення і що виконує роль структуротворчого чинника в ранній поезії Тарнавського.

Верлібр, так само як і вірш класичний, мусить мати структуру, яка єднала б зміст у цілість. «Вільна форма, аби не розпастися на складники, мусить мати строгу художню логіку, стрижневу чітку ідею і почуття, на відтворення яких працюватимуть найдоречніші образи в єдино можливому поєднанні» [8, с. 150]. Просодійні елементи, визначальні для класичного вірша, у верлібрі набувають статусу нерелевантних ознак. Тут домінує думка, образ.

хто ти?  
я хочу бути щасливим!

нащо ти живеш?  
каміння теж лежить на дорозі!

чому ти живеш?  
каміння теж лежить! [13, с. 9].

Такими безкомпромісними і неунікними, хоч людина воліє ховати їх якнайглибше в собі, запитаннями відкривається збірка «Життя в місті». Звертання «ти» робить читача мимовільним учасником діалогу, пронизуючи несподівано важкою відвертістю запитань. «Ти» – це також звертання автора до себе, до власного «я».

У поезії «Афоризми» можна простежити паралелізм будови строф-двовіршів. Зміст максимально стислих питань концен-

трується довкола екзистенційної суті об'єкта «ти», що, водночас, несе суб'єктні конотації. Ізосинтаксизм рядків-запитань визначається питальними частками на початку: «хто», «нащо», «чому», та дієсловами-предикатами: «бути» (нульовий присудок у першому рядку), «жити» (у питаннях другої та третьої строфи). У відповідях очевидне дисонування зі змістом запитань. Так, на перше запитання, яке передбачає ствердження «я є», у відповідь лунає «я хочу бути»: стан щастя для людини, яка відповідає, ототожнюється із власним призначенням у світі. Відповіді на наступні запитання «чому ти живеш?», «нащо ти живеш?» (причини та призначення життя) – звучать як виправдовування і зводяться до констатації факту існування каменів, що **теж** лежать на дорозі. Якщо взяти до уваги спостереження Дороти Урбанської про те, що «паралелізовмі синтаксичної будови сусідить тенденція до квазі-синонімічних вповнень відповідних рядків, тобто паралелізм “семантичний”» [18, с. 79], то в поезії «Афоризми» людина та її призначення семантично ототожнюються з камінням, що лежить на шляху.

Ще у 20-х рр. ХХ ст., коли верлібр лише починав проникати у східнослов'янську поезію, В. Жирмунський визначив синтаксичний паралелізм його базовою структуротворчою особливістю: «Відсутність строгої метричної композиції <...> тобто членування на метрично рівнозначні рядки, періоди і строфи, висуває на перший план інші сутнісні фактори композиційної побудови» [4, с. 528]. Подальша практика верлібру та, відповідно, її теоретичне осмислення відкрили ізоморфічність також тонічних, морфемних, лексичних [5, с. 36], граматичних [9, с. 17] складових поезії. «У вірші загалом <...> можна помітити явище множення паралелізмів. Паралелізм, який лежить в основі віршової структури, “вивільняє” ізоморфізаційні тенденції у всіх площинах тексту: граматичній, синтаксично-інтонаційній, лексичній і значеннєвій», – стверджує польська дослідниця Д. Урбанська [18, с. 80]. Якщо застосувати класифікацію вченої, то поезія «Афоризми» належить до реченнєвого вірша: на синтаксично-інтонаційному рівні рядок відповідає реченню, віршові клаузули збігаються з сильними синтаксичними паузами [18, с. 38]. Решта поезій збірки «Життя в місті» є віршами з синтагматичним принципом будови

(кінець віршового рядка збігається із слабкими синтаксичними межами [18, с. 38]), для деяких поезій паралелізм синтаксичної будови так само є основною структуротворчою прикметою. У таких поезіях, за визначенням Лавріненка, «ритм базується на складових частинах речення (а не на складах)» [7, с. 1].

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 <...> [13, с. 11].

Зацитована поезія має назву «Я» і є ще однією спробою відповіді на запитання про самототожність. Шукаючи означення сутності власного «я», автор ніби викреслює себе із загальноприйнятих визначень, протиставляючи їм неочікувані критерії і причини творчості:

але коли ніч  
 і коли пече мозок  
 що мені робити?

– коли б я вмів ходити на голові,  
 я ходив би [13, с. 11].

Структурна рівновага однорідних сурядних частин речення («не поет»; «не мистець»; «не філософ»), ускладнених своєю чергою підрядними причинами («бо мої слова грубі»; «бо мадонни німі до мене»; «бо не можу читати») порушується вкінці непередбачуваною довільністю запитання і відповіді, що є, водночас, смисловим акцентом твору. Синтаксичний паралелізм, що його можемо виокремити у поезії «Я», складає її структурний каркас. Анафори у співвідносних рядках (я не ...; і не ...; і не ...; бо ...; бо ...; бо ...; як ...; як ...; ні ...; ні ...) слугують «додатковим свідоцтвом паралельного упорядкування лексичної площини тексту» [18, с. 80]. За словами Марії Длуски, «нагромадження різних чин-

ників повторюваності, що творять паралелізм, буває таким помітним і настільки регулярним, що це набуває структуральної ваги» [16, с. 28].

Аналогічно побудована і поезія «Самота» – як послідовне освітлення різних виявів самотності: «гітарист під пласким небом», «людина в юрбі», «двоє в ліжку», «я, ідучи вночі». А наприкінці, як підсумок, – сумарний образ життя, у формі твердження, що містить запитання: «що є життя, як не будинок, повний пустих кімнат» [13, с. 10].

Для молодого поета людське життя апріорно визначається як приречене на самотність, і тому шляхи її уникнення трактуються як ілюзія («двоє в м'якому ліжку <...> снять різні сні [13, с. 10]»), банальність («моя любов банальна [13, с. 10]») або ж поразка, спричинена напередвизначеністю фіналу людського життя («ми розійдемося: ти у смерть! / а я у смерть! [13, с. 12]»). Тотальне відчуття самоти, що пронизує «Життя в місті», пов'язане зі знанням про смерть. У поезії «Blues (пісня про сум)» [13, с. 12], що побудована як запитання і відповідь, зі своєрідним рефреном-відлунням, саме спільний напрямок людського життя прирікає на самотність. За словами Лізи Ефімов-Шнайдер, що порівнювала ранні поезії Ю. Тарнавського творчістю його американського сучасника, поета-бітника Роберта Крилі, «найбільша іронія життя полягає в тому, що нас безповоротно розділяє саме те, що нас і пов'язує – біль і смерть» [17, с. 294–295].

твої очі  
як тепла вода  
на моєму обличчі,  
моя,  
твої очі  
чому сумні,  
моя,  
чому?

мої очі сумні,  
як тепла вода,  
бо ми розійдемося:  
ти у смерть!  
а я у смерть! [13, с. 12].

Попри те, що у поезії «Blues (пісня про сум)» відсутній паралелізм як структуротворчий чинник, – в основі будови лежить синтагматичний поділ висловлювання на рядки, – помітну ритмізуючи роль тут відіграють лексичні повтори: «твої очі / як тепла вода / ... / моя / твої очі / чому сумні / моя / чому / мої очі сумні / як тепла вода». Ця плинність повторів породжує асоціативний зв'язок із сумною мелодією, до якої відсилає назва поезії та її, підкреслене у підзаголовку, значення. Автономізація займенникового звертання «моя» акумулює його емоційну наповненість і, водночас, рівнозначну з іншими рядками семантичну напругу: «рядок з одного слова відповідає іншим рядкам, цю відповідність вловлює наше внутрішнє вухо, коли ми слухаючи і розуміючи відтворюємо ритмічну структуру [3, с. 85]». Аналізуючи аналогічні способи делімітації поетичного тексту у творчості польського поета Юліана Пшибося, Д. Урбанська зазначає: «поет наділяє синтаксично і значеннєво несамостійні вирази, сполучники (часом теж займенники) статусом синтагм, таким чином надаючи їм характеру автономних одиниць тексту і виразніше експонуючи відношення, які вони позначають [18, с. 66]». «Сучасна лірика, – зазначає Гадамер, – прагне повністю вивільнити гравітаційну силу слова, не стримуючи її за допомогою жодних синтаксичних і логічних засобів [3, с. 115]». У поезії Ю. Тарнавського «Blues» таке «вивільнення» здійснюється не лише через виокремлення слова «моя» в однослівному рядку, але й через переосмислення значення дієслова «розходитися», до чого спонукує прикінцеве алогічне протиставлення: «ми розійдемось: / ти у смерть! / а я у смерть!». «Поет переступає рамки мовного узусу, вживаючи між двома тотожними обставинами сполучник протиставності, і показує в такий спосіб несиметричність мови (а значить і мислення) до законів Природи» [6, с. 19]. Над життям людини тяжіє розлука, і *спільний* напрям, у якому всі *розходяться*, лише підкреслює неминучу самотність кожного.

Інший спосіб структурування можемо побачити в поезії «Любов» [13, с. 10]. На семантичному рівні каркасом твору виступає однорідна процесуальність («я мушу цілувати <...> доторкатись <...> і казати <...>»), а графічно поезію характеризує специфічна

делімітація рядків, що обмежується мінімальним семантичним наповненням: слово нерідко еквівалентне рядкові.

моя любов  
 банальна,  
 як смак банана  
 в роті,  
 та я мушу  
 цілувати  
 холодні уста  
 моєї дівчини,  
 доторкатись пальцями  
 її шкіри.  
 як цитрина, твердої,  
 і казати:  
 я кохаю тебе!  
 бо я людина [13, с. 10].

Любов трактується як фізичне відчуття **чужого** тіла. Делімітація рядків створює враження замкненості, холоду, відчуження: «цілувати / холодні уста», «доторкатись пальцями / її шкіри». Висновок «бо я людина» відкриває подвійність людської природи: усвідомлення себе людиною і визнання неспроможності через це усвідомлення керувати тим, чим є людина. Чуттєве зіткнення із зовнішнім світом – тілом іншої людини – призводить до внутрішнього згортання, відчуженості, неможливості й небажання відкривати себе. Італійська дослідниця поезії Тарнавського Марія Грація Бартоліні, розглядаючи просторовий та онтологічний вимір співвідношення «людина–світ», говорить про «фітоморфізацію» людських ознак і властивостей (зокрема, у щойно цитованому творі – «доторкатись пальцями / її шкіри / як цитрина, твердої») та реіфікацію, що згодом сягне «мовного апогею у гротескній об'єктивованості “Поезій про ніщо”» [15]. Бартоліні зауважує, що фітоморфізація поширюється також і на психоемоційну сферу суб'єкта: його «почуття до “твердошкірої дівчини” порівнюється зі смаковими відчуттями, настільки ж позбавленими сенсовості, як і нав'язливий повтор силаби “на” у словах “банана” та “банальна”» [15].

У поезії «Міський ноктюрн» спосіб синтагматичної делімітації з однослівними рядками («зорі» – «вниз») створює враження висоти і падіння:



зорі  
(ім остогидло жити)  
кидаються з висот  
вниз [13, с. 9].

Такий спосіб розбиття поезії на рядки, коли через акцентування окремішності слів не лише загострюється увага на їхній семантиці та асоціативній валентності, а й створюється додаткове «структурне» повідомлення, автор послідовно використовуватиме у пізніших збірках «Пісні є-є», «Ось, як я видужую», «Врослі вірші», «Дорослі вірші», поемах «Оперене серце» та «Місто київ та ям».

У «Міському ноктюрні» розгорнуто сучасне трактування романтичного протиставлення землі і неба. Стремління до неба, прагнення високості і чистоти, яке культивували поети-романтики, трансформується тут у трагедію «учасників» небесного нічного дійства. Існування, виявляється, може бути обтяжливим і для зір («остогидло жити»); їхні самогубства (падіння) – безпристрасно холодні і ніким не оплакувані. Трагедія, що розгортається на просторах нічного неба, є антропоморфізованим відображенням людської самотності й відчаю. На протигагу до романтичних канонів, де небо уособлює недосяжний ідеал, джерело творчих спонук, у «Міському ноктюрні» земля (місто) і нічне (пустельне) небо постають пов'язаними взаємовідображальними сферами.

Варто звернути увагу на парентетичні фрази у цій поезії. Д. Урбанська зазначає: «парентези по-особливому модулюють інтонаційний кшталт вірша, <...> інтонаційний контраст між головним текстом і метатекстом є додатковим просодійним сигналом, що підкреслює віршову сегментацію у виголошуванні тексту. З точки зору будови речення вони переривають тяглість оповідного ряду [18, с. 61]». У «Міському ноктюрні» Тарнавського парентези виконують функції уточнювальних членів речення: обставини – «(ім остогидло жити)» – та означення – «(самітний пустельник / блукає в просторі)». Графічно відокремлені рядки у цій поезії позначають мовчазне внутрішнє звертання ліричного персонажа, очевидця нічних небесних подій, до учасників тих подій. Аналогічне маркування діалогу присутнє і в цитованій вище поезії «Я»: «але

коли ніч / і коли пече мозок / що мені робити? // – коли б я вмів ходити на голові, / я ходив би».

Загалом, першій збірці Ю. Тарнавського «Життя в місті» притаманна особлива діалогічна напруга. Вона виявляється у поезіях-діалогах («Міський ноктюрн», «Blues (пісня про сум)»), у поетичних текстах, що їх, за Гадамером, можна було б назвати «герметичною розмовою з собою [3, с. 87]» («Афоризми», «Самота», «Я»). Крім того, поезії цієї збірки часто пронизані запитаннями – до світу, до себе, до невідомого співрозмовника, до того, хто міг би вимовити «слово, на яке чекаю [13, с. 37]». «Коли ніч / і коли пече мозок, / що мені робити?»; «чому я сам, / із льодовими руками? / чому я не вийду на вулицю, / де капають люди? [13, с. 14]»; «чому хвости цигарок / говорять до мене про урни? / чому стіни кімнат / говорять до мене про труни? / чому обличчя інших / сміються до мене черепами? / чому пісні гітар / співають про мою смерть? [13, с. 16–17]»... Автор усвідомлює свою сутність як перебування у стані перманентної питальності. Намагаючись досягнути причини питальності в поезії (зокрема у поезії Ернста Майстера), Ганс-Георг Гадамер вказав на розімкненість, відкритість простору, в якому перебуває людина: «Структура такої відкритості – то структура питання, яке завжди містить суперечність сумніву. <...> Перед нами відкритість речей, відкритість простору рішення, за і проти, слушність і хибність, вживання і зловживання. <...> Ми розуміємо це, особливо коли мовимо. Адже мова відкриває можливості, розкриває прийдешнє, до якого ми рухаємося шляхом безупинного вибирання. <...> Дивлячись у відкритий простір свого прийдешшя, вільного і відкритого, <...> раз по раз наштовхує[мо]ся на кути, якими смерть проступає у простір. <...> Це не дві різні речі, це одне і те саме: турбуватися своїми шляхами, займати простір передбаченням, приготуванням, мовленням і раз по раз наштовхуватися на кути кінця, смерті [3, с. 146–147]». Простір питальності у ранніх поезіях Тарнавського є сферою екзистування, і «кути кінця» тут відчуваються дуже гостро. Питальність продиктована також потребою осмислення себе у світі і світу в собі: «Мої дні <...> спонукають мене думати, / повертати клубки вати в мозку / і шукати відповіді на питання, / які є частиною мене, / які тримаються

мене, / як шкіра, чи сорочка рани [13, с. 29]», «я питаю себе / про необхідність моїх думок, / моїх слів і повітря, яке зуживаю, / про важливість простору, який займає / густими тканинами і теплом моє тіло [13, с. 35]».

Запитання – це поштовх, «точка відліку» [14, с. 20] творчості – стверджує Йонеску, відповідаючи ланцюгом запитань на поставлене самому собі питання «навіщо я пишу?» [14, с. 13]. За визначенням Р. Барта, світ віддзеркалюється в літературі саме як запитання: «писати – означає розхитувати сенс світу, ставити його під сумнів, під непряме питання, на яке письменник не дає остаточної відповіді. Відповіді дає кожен із нас, залучаючи до них власну історію, власну мову, власну свободу; <...> ми ніколи не перестанемо відповідати на те, що було написано поза можливістю будь-якої відповіді: смисли утверджуються, протистоять один одному, змінюються; смисли приходять і відходять, а запитання залишаються» [1, с. 129]. Питальність поезій «Життя в місті» оприявнює фундаментальну діалогічність збірки, що виявляється у потенційній присутності «іншого» (зорі, місяць у вірші «Міський ноктюрн», сонце у «Пісні міських дітей», хтось, кого вже нема серед живих, у «Жалібній пісні», власне я в «Афоризмах» та «Вечірній пісні»). Поет трактує творчість як діалог («Думки про мою смерть»), розглядає людське життя як постійний діалог зі світом. Основоположник діалогічної теорії у літературознавстві М. Бахтін запитував: «Чи кожен письменник не є (навіть чистий лірик) завжди «драматургом» у тому розумінні, що всі слова він роздає чужим голосам, у тому числі й образу автора (та іншим авторським маскам)? <...> Кожний справді творчий голос завжди може бути тільки другим голосом у слові [2, с. 320]».

Пов'язаною з діалогом є пісенна структура, що до неї Тарнавський вдається в окремих поезіях. Зокрема, у «Моряцькій пісні» [13, с. 12–13] та «А spiritual (релігійна пісня)» [13, с. 15–16] рефрен, що повторюється після кожної строфи, аналогічно як і в пісні, ритмізує поетичний текст. У поезії «А spiritual» рефрен «хору» є своєрідним відлунням того, що каже «голос» у попередній строфі. Такий структурний поділ асоціативно апелює до давньогрецької трагедії, де хор мав основоположне значення. Саме через

функціональний розвиток ролі хору постала основна драматична форма – діалог [10, с. 573].

*Голос:*

людина є з піску,  
о, з піску і з води,  
Він сотворив її,  
бо йому було сумно  
серед зелених дерев  
і червоних птиць

*Хор:*

Він сотворив людину  
з піску і з води,  
бо йому було сумно  
серед червоних птиць [13, с. 15].

У поезії розгорнуто скориговану версію біблійного постановня людини – не з пороку земного й Божого відхнення, а з піску та води [6, с. 19].

Відмовляючись від такої фонологічної риси поетичного повідомлення, як рима, і від інтонаційної ритмічності, Тарнавський віддаляється від тих ознак поезії, що характеризували її як повідомлення, зорієнтоване на виголошування, декламацію.

Апелюючи у назвах поезій до жанру пісні («Blues (пісня про сум)», «Моряцька пісня», «Пісня міських дітей», «Вечірня пісня», «Пісня про себе», «Перша пісня»), а також до таких класичних пісенних жанрів, як гімн, ода («Гімн місту», «Ода до кафе», «Мала ода до життя»), автор вводить ритм у свідомість читача, робить спробу «погодити традиційну культуру, на якій виріс, із сучасним світом, в який намагався проникнути [12, с. 280]». Після релігійної пісні – «A spiritual» – у структурній площині поезій збірки відбувається зміна: прозорість і видимість структури, що здебільшого базувалася на лексико-синтаксичному паралелізмі, поступається місцем розлогим синтаксичним каскадам, не підпорядкованим жодним структурним закономірностям. Поезія, максимально наближена до простого висловлювання, з певною логічною акцентуацією у рядках, часто будується як ряд однорідних речень, ланцюг послідовної підрядності, або як «діалектика між сурядними і підрядними фразами» [11, с. 48]:

У розлогих поетичних текстах збірки, що графічно поділені на смислові частини, можна прослідкувати закономірність однорідних сурядних чи підрядних лексико-синтаксичних повторень і нанизувань, що утворюють своєрідні структурні сув'язі:

о, місце відпочивання <...>  
 де можна <...>  
     перестати бути винним, дряпанним, ссаним всередині, <...>  
 де можна майже заснути <...>  
 де можна плакати <...>  
 де можна принести <...>  
     дві монети <...>  
     дві хвилини <...>  
 о, святине <...>  
     ти приймаєш <...>  
     слухаєш <...>  
     ти пригортаєш <...> [13, с. 31];

пройдуть віки,  
     і земля наповниться <...>  
     і море наповниться <...>  
     і небо покриється <...>  
     і затихнуть легенди про людей,  
         які жили <...>  
         які жили <...>  
             не бігаючи,  
             і не спішучись,  
         які марнували час,  
         тримаючи <...>  
         смакуючи <...>  
         любуючись <...> [13, с. 26; зміщені відступи тут і в попередній цитаті мої, зроблені, щоб увиразнити ритмічний малюнок синтаксису. – М. К.-Ч.].

Поезія видається спонтанним нотуванням думок, що «печуть мозок», і це враження твориться не лише через їхнє калейдоскопічне нагромадження, синтаксичне розгалуження, вільний перехід від одного мотиву до іншого, переплетення, градацію образів. Ця спонтанність сугерована також на графічному рівні: тексти починаються з малої літери і не мають крапки в кінці, так, ніби кожна поезія є лише виокремленим з потоку думок фрагментом. Однак ці поезії мають «стрижневу ідею» [8, с. 150], довкола якої обертаються і якій підпорядковані на перший погляд розрізнені

елементи. У вірші «Існування» [13, с. 28–30] такою стрижневою ідеєю є образ людського життя як споживання світу. Поезія «Думки про мою смерть» [13, с. 32–37] побудована як градація осмислення людської смертності, де через страх, відчай, протест приходиться усвідомлення необхідності примирення з життям. Поезію «Flores para los muertos» [13, с. 16–19] пронизує антитеза «світ живих – світ мертвих». На рівні образності це простежується у своєрідному розгалуженні тропів, що мають спільну семантичну основу: людське існування – рот («я проходжу вулицями життя, / як велетенський рот, відкритий і німий, / який не знає про своє існування, / який ковтає тільки тому, / щоб заповнити печеру темряви, / як безконечний голод [13, с. 28–29]»); цвинтар – книга («я проходитиму висохлими ріками доріг, / читатиму уважно монотонні вірші ваших імен <...> під кам'яними обкладинками ви лежатимете нерозкриті, / як значення деяких неясних слів [13, с. 18]»).

Збірка «Життя в місті» – це своєрідна поетична поліфонія, в якій осмислюються питання людської сутності, ідентичності, самотності, кохання, смерті, відбувається пошук поетичної мови – спроба зробити структуру елементом повідомлення, створити власну поетичну твердь, від якої можна буде відштовхуватися і до якої надалі можна буде повертатися.

Структурна різноплановість поезій «Життя в місті» базується на синтаксичному (реченневому та синтагматичному – за класифікацією Д. Урбанської) поділі віршового тексту на рядки і виявляється у таких способах організації тексту, як синтаксичний паралелізм («Самота», «Я»); специфічна делімітація рядків із мінімальним лексичним наповненням («Міський ноктюрн», «Любов»); нанизування сурядних та підрядних частин речення – що утворюють своєрідні структурно-семантичні сув'язі.

Тарнавський відмовляється від таких класичних рис поетичного повідомлення, як рима і стопа – тобто він віддаляється від тих ознак поезії, що характеризували її як повідомлення, зорієнтоване на декламацію, звукову реалізацію. Разом із тим, зв'язок поета з традицією прочитується в поезіях номінованих як пісні («Пісня міських дітей», «Вечірня пісня», «Blues (сумна пісня)»).

Ритм у цих поезіях присутній у виразних лексичних та синтаксичних повторах.

Апелювання до рефренної структури пісні («Моряцька пісня») і, ширше, до драматичної форми рольового розподілу поетичного тексту («А spiritual»), з одного боку, та наскрізна питальність, потреба відповіді і розуміння – з іншого, мають спільну архітектонічну основу – вказують на фундаментальну діалогічність поетичного письма Тарнавського.

### Список літератури

1. Барт Р. Из книги «О Расине» // Нулевая степень письма / Ролан Барт. – Москва : Академический Проект, 2008. – С. 127–219.
2. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках [пер. з рос.] / Михайло Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 318–324.
3. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова: есе ; [пер. з нім., передм., примітки Т. Гаврилів] / Ганс-Георг Гадамер. – Львів : І, 2002. – 186 с.
4. Жирмунский В. Композиция свободных стихов // Теория стиха / В. Жирмунский. – Ленинградское отделение: Советский писатель, 1975. – С. 527–536.
5. Жовтис А. От чего не свободен свободный стих? // Стихи нужны / Александр Жовтис. – Алма-Ата : Жазушы, 1968. – С. 5–54.
6. Котик І. Екзистенційний вимір людини в поезії Юрія Тарнавського : монографія / Ігор Котик. – Львів, 2009. – 176 с.
7. Лавріненко Ю. Повстання проти змори / Юрій Лавріненко // Українська літературна газета. – 1956. – Вересень. – С. 1, 8.
8. Моренець В. Про воду «живу» і «мертву» / Володимир Моренець // Вітчизна. – 1983. – № 10. – С. 150.
9. Овчаренко О. Русский свободный стих / Ольга Овчаренко. – Москва : Современник, 1984. – 206 с.
10. Рубчак Б. Поезія антипоезії : Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського / Богдан Рубчак // Сучасність. – 1968. – № 4. – С. 44–45.
11. Паві П. Словник театру [пер. з франц.] / Патріс Паві. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
12. Тарнавський Ю. Босоніж додому і назад // Не знаю : вибрана проза / Юрій Тарнавський. – Київ : Родовід, 2000. – С. 243–413.

13. Тарнавський Ю. Життя в місті // Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему / Юрій Тарнавський. – Нью-Йорк : Видавництво Нью-Йоркської Групи, 1970. – 384 с.
14. Ионеску Э. Автор и его задачи // Противоядия : [пер. с фр. / сост. и автор предисл. В. А. Никитин] / Эжен Ионеску. – Москва: Прогресс, 1992. – С. 11–37.
15. Bartolini M. G. Subjekt-objekt intersections in the poetry of Jurij Tarnavsky (1956–1970). – (manuscript).
16. Dłuska M. Wiersz // Poetyka. Tom 1. – Warszawa, 2005. – S. 22–66.
17. Efimof-Schneider L. Poetry of the New York Group : Ukrainian Poets in an American Setting // Canadian Slavonic Papers. – 1981. – № 9. – P. 291–301.
18. Urbańska D. Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej. – Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995. – 163 s.