

# Міти чужинки

Богдан Рубчак

## УВАГИ ДО ТВОРЧОСТІ ПАТРИЦІЇ КИЛИНИ

«Я чужинка, розумію тільки по-водяному,  
по-чесловому,  
Бачу те, що вже бачила, що ніколи не бачила.  
Te, що далеко від мене, далеко».

### I

Патриція Килина — мітотворча поетеса. Її твори побудовані на основі дійсності та паралельно до неї, але їхні верхи, їхні значеневі обертони, підносять уяву читача до наддійсних та надчасових сфер. Образність та символіка її творів здебільшого цілком мітична. Мітичний характер її доробку посилюється ще й тим, що вона вживає мову не тільки як герметично-поетичний засіб (себто як засіб значеневих і структуральних відношень, які зумовлені тільки даним поетичним твором, його незалежними законами та «закритими» паралелями) — а частіше як засіб своєрідної розповіді, часом навіть мініяюрно епічної. Довколишня дійсність розгортається в цих творах паралельно з уявленою або відчутою наддійсністю — між цими двома світами людського існування весь час виростають мости, а часто ці дві сфери зливаються, з'єднуються в одну нерозривну цілість.

До того, Патриція Килина часто-густо звертається до віками освячених мітичних та давньоісторичних явищ, які в культурах різних країн діють як постійні символи-показники певних абстрактних, а то й метафізичних, понять. Ці явища — це своєрідні провідники із світу конкретної в світ абстрактної реальності; вони сполучують ці два світи на певних точках, згори встановлених кодом комунікації. Щоправда, ці

---

Цей опис зроблений на основі доповіді, що з нею я виступив на літературному вечорі Патриції Килини, 15 квітня 1967, в Українському інституті Америки, в Нью-Йорку.

точки або «броди» між берегами конкретного й абстрактного поетеса часто пересуває, тим нівелюючи код і примушуючи нас опинятися в глибині цілковитої образної оригінальності. В таких обставинах історично-мітичні показники зберігають тільки свою зовнішню форму, але втрачають згори встановлений зміст. Тоді вони чинні тільки в межах структури самого твору, або ж набирають нових функцій, нових і цілком несподіваних абстрактних чи чуттєвих явищ, на які вони тепер вказують. У таких випадках, замість послуговуватися традиційним мітичним матеріалом, поетеса творить цілком власні, нові міти, в яких шкаруалущі відомих символів-показників виповняються новим змістом. Прикладом цього може бути поема «Якась касида», де народжується своєрідна, таємнича розповідь, на основі вже існуючих стосунків до історії та культури Близького Сходу. На це вказує, зрештою, прикметник «якась», що в заголовку — не тільки форма касиди змінена, але все в ній «не те», приблизне.

Тим то можна говорити про два типи мітів у творчості Килини — «відкриті» міти, що мають досить ясний зв'язок з реальним світом або з установленими джерелами мітичних відношень, та «закриті» міти, що постають перед читачем як автономні будови, з цілком власними системами та більш-менш герметичними співвідношеннями.

Як відомо, міт найчастіше черпає свою життєтворчість із джерел природи, з її таємничого буття. Тому найпоширеніші міти — це «міти природи». Творчість Патриції Килини також дуже часто інтимно спілкується з природою: природа ж бо найвірніше втілення реального світу — так би мовити, «даний» реальний світ — і тому людська уява може знайти в ній тисячі символів надреальних світів. Отож поетеса іноді вважає і свою поезію, і існування своїх ліричних героїв (себто, явища в царині уяви) за інтегральні частини природи. Наприклад, писання, що є своєрідною фізичною функцією людини як поета — стає складником метонімічно-персоніфікаційних перевтілювань ночі або осені («тонке писання ночі»; «пише осінь червоним чорнилом»). Або, навпаки, функцію писання поетеса наближає до природи:

Я пишу хлорофілом, та не зеленим,  
соком рослин, та не соком рож.

Але такі метаморфози «оприроднювання» людини та її справ знаходимо в творах Килини нечасто. Здебільшого, природа не «уосіблюється», особа не «оприроднюється». А навіть у тих дуже рідких випадках, коли це стається — перетворювання відбуваються тільки до певної міри, з певними застереженнями. Такі субтильні застереження бачимо в щойно наведених рядках. А вже особливо коли ліричний герой пробує злити все своє буття (а не тільки якусь одну його фазу) з природою — ототожнення завжди неповне. Межі між осо-

бистістю і природою дуже уважно, хоч часом непомітно, зберігаються:

Я молодша від молока,  
старша від каменя.  
Я мудріша від гриба,  
дурніша від води.

У цьому прикладі, другий ступінь прикметників — себто, ступінь порівняння — саме підказує нам ці межі. Тут виступають два фактори, що являють собою своєрідні ляйтмотиви творчої філософії Патриції Килини: в перших двох рядках поняття часу, а в других двох рядках поняття свідомості. Boeh якраз поняття часу і поняття свідомості — це дві перегороди, які стоять між «нелюдською» природою і «неприродною» людиною.

Отож, різниці між буттям, що мислить (і що може дати про себе епітет, себто вирішити себе) і буттям, що не мислить — дуже часто висвітлені і підкреслені в творах Патриції Килини. Ліричний герой поетеси — не квітка і не берізка, не мавка і не русалка. I поезія для Килини не дерево, як вчила школа Шеллінга-Колріджа, а цілком свідоме, а то й «щеребральне», явище — розповідь про «видиме» і «невидиме».

Тим то міти природи в творах Патриції Килини, хоч вони і спілкуються з природою, здебільшого не належать до тих мітів, які трактують природу як дім, святилище чи притулок людини. Навпаки, ці міти належать до мітів про упадок. Коренів творчої філософії Патриції Килини можна шукати в творчості романтиків дев'ятнадцятого століття, бо ж вона перш за все — романтик. Але їх треба шукати не в тих романтиках, що говорили про людину як про нерозривну частину природи, а в тих, що (за Паскалем) говорили про людину як про мислячу рослину, яку її свідомість не допускає до злухи з природою, виганяє її з дому природи, перетворюючи її у вічного чужинця, у вічного блудного сина.

Я чужинка, розумію тільки по-водяному,  
по-часовому;  
бачу те, що вже бачила, що ніколи не бачила.  
Te, що далеко від мене, далеко.

Людина мусить брати участь у світі природи, що до нього вона належить своїм біологічним організмом та своєю підсвідомістю, але що від нього вона одночасно відмежована своїм унікальним «я», яке вирізьбила її свідомість. Отож, мабуть, найосновніший складник мітотворчого світогляду Патриції Килини — це протиставлення остаточної людської самотності органічній єдності та «іншості» всесвіту. Це протиставлення може відбуватися і в самій людині, у формі напруження між свідомістю та підсвідомістю.

Море — бешкет діамантів,  
та гарячка — діаманти в мозку.  
І утома, тонше бита від золотої бляхи,  
І спрага, коли язик перетворюється  
на дорогу білизну.  
І рана, дзвінка немов бронза.  
І доля, немов мідяний цвях.  
Але море — далі бешкет діамантів.

Діаманти моря відображаються в мозку гарячкою, пов'язаною з раною в людському організмі і, щонайголовніше, з її духововою раною — себто, з її долею. Людина страждає свідомістю свого фізичного страждання і своєї долі — але море залишається непорушним. Ця невблаганна (бо несвідома) «діамантова твердість» моря підкреслена повторенням рядка, що замикає список виявів людського страждання.

Іноді ліричні герої Патриції Килини прагнуть повернутися назад у своє атавістичне гніздо; вони шукають за домом природи, пробують пригадати його. «Приязнє» єднання людини з природою відбувається в людській підсвідомості, що її у віршах Килини найчастіше символізують коні. Коні тісно зв'язані з дитинством поетеси — вона їх знає і любить. Для неї (як і для Карла Юнга) вони символізують природне, підсвідоме, інстинктивне, інтуїтивне. Цікаво, як тут власний досвід дитинства поєднаний з загально прийнятим символом примітивного в психіці людини. Цей символ коня, — і бажання людини «відкрити» зелень природи в своїй душі з-під льоду і снігу свідомості, — мабуть, найкраще виведений у вірші «Чорний і білий кінь». Він кидає таке сильне світло на цей аспект мітології Килини, що я наведу його тут повністю:

Я в поле йду, я, що вже не існую,  
зимою, яка вже є давнім льодовиком,  
і я, по пустім полі, по безсліднім снігу,  
кличу молодого коня  
лунами лун моого голосу.  
І молодий кінь приходить, зникаючи  
іскрами морозу в сонці;  
білий, він приносить сніг моєї душі;  
чорний, він тече водою під льодом моєї душі;  
тінявий, він смеркає в лісі моєї душі,  
де його копита дзвонять, немов античний ксилофон,  
де його відбитки, немов невми, слідують  
лінією підсніжної стежки.  
Наблизившись, він ступає тихше, і нарешті,  
торкаючи ніздрями мої пальці,  
він єсть із моєї долоні  
темний смертельний овес.

Це я, що смертю годую,  
і це я, що годую вічністю,  
і це в мені молодий кінь  
відходить навіки в ліс,  
зникає навіки під гіллям моєї душі.

Лірична героїня, яка вже «не існує», бо живе в країні зими і льоду, де немає рослинності — «лунами лун» свого голосу (себто голосом підсвідомості) викликає мітичного коня, що символізує цю підсвідомість. Цей кінь міняється відповідно до рівнів підсвідомості — він білій тоді, коли душа ще в снігу; чорний, коли під її льодом починається рух води, себто якесь — хоч і неорганічне — пульсування; і тінявий (не тільки своїм кольором, але й таємністю своєї «природи»), коли, нарешті, «я» знаходить ліс душі, піdsnіжні стежки, найглибший рівень людського буття. Але «я» годує свого коня «смертельним вівсом» знаття смерті та вічності, і кінь зникає навіки в хащах душі, що вже стала відображенням зеленої природи.

Отож коні підсвідомості не перебувають у житті героїні довго — вони зникають, смеркають, вмирають (як у вірші «Моя чорна кобила»). Виявлення підсвідомості, яким гарним чи благонадійним воно не було б, може вийти з-під контролю свідомості тільки на мить.

Так само ухильним є й «лишай» — що як мох, папороть та інші «суброслини» — криє в собі якийсь таємничий, магічний атавізм (спричинений, між іншим, і своєю первіністю в рослинному світі). Лишай — це ще один постійний символ Патриції Килини, що символізує явище, яке я назвав би «зеленою смертю» — себто благодійне задушення, всеціле покриття особистості та культури клітинами первісної рослинності, атавістичної, магічної підсвідомості. Але в кожному творі, де він з'являється, лишається він ненадовго, і якенебудь близьче «співжиття» з ним, з його «іншістю», не можливе, як цього ліричні герої не хотіли б.

Навіть тоді, коли людина пробує ототожнювати себе з природою — таке ототожнення може статися тільки в мрії. Хоч в організмі людини відбуваються біологічні процеси (вагітність), то все таки навіть вони відгороджені від самозамкненого буття природи саме своєю людяністю. Наведу вірш «Жінка»:

Вона стояла й мріяла —  
її тінь чорніла, як корінь.  
Лягла й думала —  
її погляд виріс у дві рослини.  
Шкіра стала шорсткою, немов теракота.  
Під зеленим кущем черева  
дитина щипала, як тварина.  
Лягла і мріяла,  
і врешті встала.

Коли людина стоїть, її тінь (таємнича, нематеріальна тінь) подібна до кореня. І знову, коли вона нарешті «встає», — коли повертається до людської постави, — мрія з'єднання з світом природи зникає.

Оточ, коли людина пробує ототожнювати себе з природою — це стається не органічно, не самозрозуміло, як усе в природі, але через несподівану появу відповідної думки чи мрії, а то й через цілком свідоме рішення, через акт волі. Нагадую: людина мусіла викликати свого коня. Або ще приклад такого зусилля волі, що його знаходимо у вірші «Забути зеленіти»:

Я не вважала; весна прийшла,  
а я забула зеленіти.  
Звичайно я чекаю на весну,  
чешу волосся, щоб трава росла;  
я перша людина, що йде до парку,  
перша, що носить жовту суконку.  
Я купую тюльпани, слухаю грому,  
молюся до калюж, плачу по пролісках,  
падаю на коліна перед гніздами.  
Кожної весни я така нерозумна,  
а цього року  
я не знала, що весна прийшла,  
і я забула зеленіти.

Хоч у творах, де виступають коні, лишай (та інші символи природи як підсвідомості) спілкування людини з ними відбуваються на більш-менш позитивному, приязнному рівні — частіше такі спілкування основані на подиві, незрозумінні, а то й жаху. Напруження між співучастию індивіда в гармонійному усесвіті і його трагічною окремішністю від «всебуття» часом ламає людину, убиває її, і людина це знає. Вона усвідомлює, що, що б з нею не сталося, — всесвіт залишиться байдужим.

Справа в тому, що людина боїться всього того, чого вона не створила або не збагнула. Це ж і є найголовнішим компонентом «канонізованих» мітів. З одного боку, існують незмінні форми природи — цей «вітер сонця», що своєю, до неймовірної прецизності постійною, силою щодня повертає за собою голови соняшників (поезія «Зради не було»). А з другого боку, є зриви вічної змінності та «аритмічності» життя людини, «аритмічності», що основана на випадкові і на виборі. Таке протиставлення скриває для людини якусь моторошну таємничість, якусь загрозливу загадковість. Страшно подумати, що природа й далі існуватиме в своїй безмовній, несвідомій вічності — скільки ми б не боролися, не думали, не страждали, не продавали душу чортові. Наші «неприродні», синтетично-свідомі шукання не тільки що не змінять буття природи, але навіть і не збегнуть таємничого серця її буття. Наведу твір «Зелена література»:

Немов ніч, високий вчений прийшов у ліс,  
бо вже дерева стали гіерогліфами  
на перекладенім папірусі неба,  
бо вже їхнє листя стало етруським писанням  
на склеповій стіні неба.

Немов ніч, високий вчений мандрував  
у лісі, шукаючи чотири пори року:  
пісню весни, поему літа,  
сонет осени, гімн зими,  
бо вже дерева стали чорними рунами  
на гладкім камені неба.

Вчений довго мандрував у лісі,  
але дерева тримали все у тайні,  
і нарешті він сказав їм:  
«Не треба продавати душу чортові,  
бо хтось уже пробував це, і не помогло.

А я знайду чари, як  
на день, і я побачу краще».

Після того, як він вийшов з лісу,  
дерева спокійно стали читати себе напам'ять.

У цьому дуже складному і барокково «дотепному» творі, що своєю структурою нагадує розгорнене «кончетто», вчений — це ніч, що перетворюється на ранок. Але, на мою думку, є ще глибший «романтично-символістичний» рівень цього образу. Вчений — це ніч, яка свідомо хоче перетворитися на день, щоб краще бачити. Отож вчений — це свідомий, «людський» час. Час — це цілком людська справа, бо тільки людина може думати про пори року та пори доби, і до того ще поетично-лінгвістичними термінами. Це значить, що тут маємо справу не тільки з свідомим, але інтелектуальним явищем, із своєрідною «згущеною», «чистою» свідомістю. Хоч час приходить і відходить — таємниче етруське писання (архетипальний атавізм природи), її незображені гіерогліфи, залишаються навіки герметичними, незмінними, таємничими. Дерева не потребують сяйва, щоб бачити — вони спокійно читають себе напам'ять, спокійно шелестять листками у своїй самозамкненості, самовистачальності, і до появи людського часу і після неї.

Золото-зелене дерево життя, що ще сторіччя тому веселило поетів своїм зеленим буйням, у протилежності до камінного кольору всіх на світі теорій — вже не захоплює. Навпаки, воно лякає. Страх, що його людина відчуває в своїй близькості до природи, і одночасно в своїй безнадійній віддаленості від неї — навіяній саме цією цілком самозамкненою солідністю, майже зухвалою (як це здається людині) незмінністю її твердих форм. Бо ж людина сама не має постійної форми; вона постійно змінюється, завжди себе вибирає, вічно стає. Можна сказати, що єдиною постійністю людини є саме її змінність. Вже сама ідея змінності ставання основана на змінностях часу, в противагу до вічних, перстеневих

ритмів природи, яка змінюється в заплідненні та в прониканні тільки для того, щоб вічно залишатися незмінною, вічно стояти поза людським часом.

Повторю ключеві рядки Килини:

Я чужинка, розумію тільки по-водяному,  
по-часовому;  
бачу те, що вже бачила, що ніколи не бачила.

Розуміння людини змінне (тут використовується риса змінності води), зумовлене часом. А спроможність людини бачити те, чого вона ніколи не бачила, її вміння бути там, де вона досі не була, бути кимсь, ким вона досі не була, — себто, її уява — дає їй оту свободу ставання, яка відгороджує її відсталості всесвіту, і яка лякає її.

Отож насправді не природа, а власна свобода лякає людину. Але людина накидає цей свій жах на «інакшість» природи. Вічність сонця мучить її («І твої божевільні крила завжди будуть горіти»), порядок, що в природі — не дає їй спокою. Лякає її немисляча — тому для неї аморальна — структура знищенння. Цю бароккову і вже досить втерту тему авторка передає дуже оригінальними засобами:

Киця позіхає під трояндою;  
її ротик подібний до рожевої пелюстки.  
Скрізь від літнього жару в'яне трава,  
і киця рожевіє від жару троянди.

А десь поблизу чекає пес,  
якого рот цвіте, як хижка рожа.  
Та смерть тепер є киця:  
вона скоче сонно на упавшу пелюстку,  
і дрібними кігтями рве.

У навмисне спокійному викладі, авторка зображає той субтильний жах знищенння (Антонич назвав його «марнотратством природи»), що на ньому основана ціла світобудова, і що його єднальним фактором є немисляча жертва, яка неначе перероджується в образі немислячого напасника (повторення форми і кольору пелюстки в киці й собаці).

Але, як я вже замітив, природа не тільки нищить саму себе, але й людину, яка біологічно є все таки її частиною. У наступному уривку спокійною, неухильною методичною та впертою, ледве помітною силою природа нищить скульптурне зображення людини, з вишуканою сексуальною жорстокістю (а насправді, в цілковитій, самозамкненій несвідомості) втручаючися в найтаємніші інтимності людського буття. А тому що свідомість не враховує циклічного повторювання мільйонних народжень і смертей — знищенння індивіда для неї є трагічним. Факт, що мова йде про скульптурний твір також по-

казує, якими незначними стають культурні надбання супроти немислячих повеней природи:

У нашім саду юнак згвалтований  
виноградною лозою,  
що роздушує його стегна.

Символ лишая, що до нього ліричні герої відчувають певну прихильність, або бачать у ньому певний засіб порятунку — тут замінений уже цілком ворожою, жорстокою виноградною лозою. Проекція почуттів на цілком невтральні явища природи змінилася.

Тихий жах, висловлений спокійними розповідними рядками, що його людина відчуває в спілкуванні з чужим, а то й ворожим всесвітом — ламання людини природою — часом у поезіях Патриції Килини переходить у символ божевілля або й смерти. Для цього треба повернутися до порівняння природи з підсвідомістю, що хоче повернутися до свого «дому», і що його свідомість «не бачить» або й заперечує. Рядки про юнака й лозу, з їхнім сексуальним підтекстом, можна також інтерпретувати в такому психологічному контексті. Така інтерпретація сама напрошується в тих творах, що їх авторка характеристично називає «Case History 2 і 3». Як відомо, цей термін означає лікарський клінічний запис із хвороби пацієнта, особливо ж коли йдеться про психічні недуги. І саме ці поезії є «cases» — випадки спроб людини прийти до природи і з'еднатися з нею, уявна ворожнеча природи, і в наслідок цього — трагічна невдача людини. Жах, і в результаті цілковитий розлад особистості, що спричинені цими невдачами — зображені особливо майстерно в творі «Case History 2». Ось як кінчається ця поезія:

Він бачив вир гілля, викор зір,  
водяні гаї, що падали з лоскотом;  
він стогнав і почав бігти стежкою,  
що вважаючи, щоб не торкати зелені.  
Ралтом гілка вдарила його в лиці.  
Він скопив її і став рвати листя,  
жуючи, ридаючи, випльовуючи  
зелений м'якуш на стежку.  
Тоді він упав другий раз на коліна,  
що рвучи гілку зубами,  
коли довкола нього ревли  
чорні водоспади нічного лісу,  
коли викорінювалася ріка,  
коли цілий світ падав угору,  
у бездонне небесне джерело.

Спроба й остаточна невдача стати частиною природи кінчаються своєрідним озвірінням ліричного героя, але не лагідним озвірінням, створеним «благодійною» підсвідомістю, а шаленим озвірінням, спричиненим хворою свідомістю, зляканою ревучими чорними водоспадами нічного лісу, роз-

строеною атаками підсвідомості та неможливістю з нею з'єднатися. До речі, «падіння» героя — духовне і фізичне — дуже точно та майстерно зображене в останніх двох рядках: хвора людина впала на спину і лежить горілиць.

Але не всі божеволіють і не всі фізично вмирають від цієї кіркегорової «хвороби аж до смерти». «Інакшість» природи, осамітнення людини у всесвіті, втрата коріння і призначення, втрата ототожнення з іншими елементами буття, втрата відчуття вічних ритмів природи через цілком вільний, аритмічний, «імпровізований» час — це все може примусити людину просто закам'яніти. Як озвіріння ліричного героя в наведенму вгорі уривку — так і це закам'яніння не є переходом у світ природи. Воно є тільки її негативним імітуванням, так як лірична героїня, що «забула зеленіти» імітувала природу позитивно, намагаючися зробити її для себе благодійною. Це «закам'яніле» знудження, ця остаточна хандра (описана, до речі, в ранньому творі Жана-Поля Сартра «Нудота», де вона є результатом роздумів «безформної» людини над твердою, незмінною формою дуба) кінчиться своєрідним кататонічним паралічем, смертоподібною мелянхолією. Цей душевний стан, що в ньому людина, в остаточному розpacі, намагається уподібнити себе до якоїсь постійної форми, щоб більше не страждати від своєї «жахливої свободи» — зустрічаємо в поезіях Патриції Килини дуже часто. У своїй аналізі першої збірки поетеси, польський критик Юзеф Лободовський назвав що рису її творчості «меланхолією несталості» (Józef Łobodowski, «Młody las na obczyźnie». *Kultura*. 10/156, 1960). Але в цій закам'янілості бувають моменти метафізичного жаху, які з неймовірною силою електричного шоку будять людину, ставлячи її перед безграницями можливостями її існування.

Ці твори, які специфічно насвітлюють цю «меланхолію несталості» в рамках людської щоденності — можна назвати «мітами щоденності». У дуже звичайній буденній ситуації людина раптом, без особливої причини, зустрічається з екзистенціальною пропастю свого життя, з якоюсь метафізичною межевою ситуацією. Високомайстерна мініатюра «Жах» є, мабуть, найсильнішим прикладом цього напрямку Килиніної творчості:

Що робити сьогодні?

Дивитися на море, як воно творить пісок?

Що робити сьогодні?

Дивитися на місто, як воно творить смуток?

Що робити сьогодні?

Вмирати?

Чи дивитися на море, як воно творить пісок?

Ліричний герой опиняється в трикутнику, що ув'язнює його: ефемерне, бо людське, місто; вічне, байдуже, самовизначене та самозамкнене море; смерть. Смерть — це тільки одна з можливостей людини, поставленої в такий екзистенціальний трикутник: вона цілком позбула своєї містички і тому поズавлена свого таємничого чару, що так манить самогубців. Смерть уже не єдиний вихід, самогубство — це тільки один із мільйонів можливих виборів, такий самий порожній та абсурдний, як інші.

На цьому вірші довго спиняється пряшівський критик Лариса Мольнар, у своєму дуже доброму есеї про творчість Патриції Килини (Лариса Мольнар, «Нотатки на маргінесі українських творів Патриції Килини», *Дукля*, ч. 1, 1967). Вона, між іншим, каже, що настрій тут викликаний самотністю і виключенням інтенсивного та цілеспрямованого мислення і дії. Якщо йдеться про настрій — це правда. Цілеспрямоване мислення і дія дали б героеві цієї мініятори дозу наркози «постійної форми», яка на деякий час могла б піднести його настрій і оборонити його від крайнього знудження. Наприклад, адвокат, який є тільки адвокатом і думає цілеспрямовано в напрямі права — не має таких проблем. Він бо не відчуває ні своєї свободи, ні своїх великих можливостей як людина. Габріель Марсель сказав би, що він «відсутній». Саме усвідомлення трагедії та абсурдності життя — це перший ступінь «присутності», себто усвідомлення всіх можливостей життя. Людина, що йй ніколи не відкривається голо-вокружні пропасті небуття (не смерти, а небуття!) — не може бути повною людиною. Про дальші ступені «присутності» в житті людського самопізнання, Килина говорить в інших віршах.

Питання «Що робити сьогодні?», так чи інакше висловлене, турбує багатьох ліричних героїв Патриції Килини. У спокійних розповідях про щоденні деталі раптом народжуються тихі, майже непомітні апокаліпсиси, що так само несподівано відходять. Їхня непомітність, дуже придушений патос, майже діловий тон їхнього виражання, своєрідна «сама собою зрозумілість» їхньої появи — робить їх ще страшнішими. Сmak каміння в роті приходить і відходить, немов цілком щоденна річ. Шум бадилля у вухах (спогад із «родинного гнізда» атавістичної природи і передчуття шуму рослинності на власній могилі) приходить і відходить. Все проходить. Людина слухає радіо та пізно йде спати:

Він не знав, що робити —  
смак каміння в роті,  
а у вухах шелестіння бадилля.  
Він пішов пройтися,  
їв свіжі булки,  
слухав співи в парку,  
навіть купив собі синій балон.  
А тоді, в присмерку, пішов додому,

і дальше — смак каміння в роті,  
і у вухах шелестіння бадилля.  
Він далі не був голодний,  
але слухав радіо,  
і пізно пішов спати.

Автоматизація щоденного життя, порожні жести побуту, «щоб тільки забути», до певної міри допомагають людині в боротьбі за своє «я» й одночасно з тим своїм «я». Це вже не «відсутність» адвоката, це — борсання людини, що повністю відчуває свою людяність.

Тут бачимо майже протилежний процес до «мітів природи». Людина бореться проти постійних форм природи, що означали б небуття свідомості. Бо й справді, коли протягнути думку «Смаку каміння» — кінцевим результатом може бути тотальна, несвідома камінність, неорганічна форма природи. Ось строфа з іншого твору:

Я камінь, перетворилася на камінь,  
і чула в собі химерний біль каменів,  
які не знають, що вони камінні,  
які не знають, що себе болять.

У цих ніби звичайних, очевидних протиставленнях щоденності з метафізичними елементами є тільки субтильні натяки на жах — вираження самого жаху, як, наприклад, у «Case History 2», тут немає. Отож дуже повільно наростає у свідомості читача якесь моторошне, невблаганне почуття жаху — авторка немов своїм стилем ловить нас у скриту пастику жаху. Це, до речі, нагадує техніку прози Франца Кафки. Особливо ефектно передає поетеса це повільне народження жаху у творі «Case History 1». Це вже цілком «відкритий» міт — з ситуацією, натяками на розмови та на конфлікт героїв, з психологічним напруженням. І хоч ця розповідь має запах анекдоти, а обстанова береться з щоденного життя американських фермерів, що в їхньому середовищі поетеса виросла — серце цього міту є цілком по-мітичному самозамкнене і таємниче:

Дочка принесла щось у фартусі;  
в її волосся заплутався листок.  
Вона прийшла в кухню, де сиділа сім'я при столі,  
і відкрила фартух, щоб сім'ї показати  
череп корови з роздавленим носом.  
На нього дивилася сім'я налякана, і їм дочка сказала:  
«Я всюди шукала,  
та нічого кращого не знайшла».  
Батько крикнув і схопив череп,  
а мати вигнала дочку з хати  
— крізь двері було видно,  
як дівчина бігла між деревами.

Мати взяла череп від батька, і поклала його на стіл, біля миски помідорів.

Коли вона прикрашала розбиті роги петрушкою, усі сміялися — тільки батько слідкував очима за дочкою, що зникла в зелених гілках.

Почуття жаху створене тут несподіваною конфронтациєю людської свідомості з символом смерті. Жах, очевидно, перебуває тільки в середовищі «сім'ї», що сидить за столом — дочкā, що є своєрідною частиною природи (зникає в зелених гілках) не боїться смерті. Навпаки, вона «нічого крашого» не може знайти — вона відчуває смерть як цілком «природне» закінчення людських днів. Першою позбувається жаху смерті мати — можливо своїм жіночим інстинктом, вона розуміє містерію, що оце проходить перед її очима. Вона кладе череп «біля миски помідорів», себто біля овочів природи, що досіуважалися тільки як ужиткові предмети, і прикрашає розбиті роги петрушкою. Батько розуміє містерію не інстинктом, а свідомістю — він не сміється, а слідкує очима, сповненими турботи за долю дочки і нової пошани до неї — за постаттю, що зникає «в гілках» (не «між гілками», а «в гілках» — можливо останній рядок натякає на фізичне переворення дівчини в рослину). Так, як герой «Case History 2» не міг з'єднатися з природою, дівчина тут взагалі не розуміє світу свідомості; обидві вони — своєрідні «cases».

Тут уже маємо натяк на вихід із ситуації «Жаху» чи «Смаку каміння». Прийнявши дар, що його принесла дочка, сприйнявши його значення, родина на хвилину позбувається свого стану чужинців, бездомних мандрівників. Отож у загальній атмосфері скритого жаху — ще глибше скривається якась надія на з'єднання.

Це значить, що смерть, як я вже підкреслював, не завжди тотожна з цілковитою згубою. Навпаки, міти смерті, мітологію смерті, Патриція Килина часом піdnімає до сфер високої містики. Ця містика смерті особливо гарно висловлена в «закритому» (аж до цілковитої художньої герметичності) вірші-міті «Прихильний світ»:

Полонені стояли під муром, співаючи гімн,  
і їх розстріляли солдати в білих уніформах,  
не кулями, а білими квітами,  
якими зробили діри квітучі в грудях.  
Поволі впали полонені, ще співаючи,  
і під час падіння, солдати приєдналися до гімну,  
піdnімаючи лиця до синього неба.  
І тоді з неба, через мур, прилетіли голуби,  
що сіли на співаючих убитих,  
покриваючи їх, немов білою ковдрою,  
що сіли на плечі солдатів  
і на їхні рушниці і...  
самі приєдналися до гімну.

Знову в цьому злегка льорківському міті (що — хоч «закритий» — вживає цілком «відкриту» розповідну систему) — смерть якось сполучена з образами з світу природи. Подібні мотиви зустрічаюмо у високомайстерному творі «Плач на смерть Антонія Ріса Пастора», що його авторка нещодавно опублікувала в «Нових поезіях». Пастор, у житті незначний учасник корід, — перемінений смертю в лан пшениці, у вулик для бджіл.

Але покищо, перебуваючи у світі, в твердому краєвиді байдужої, сізіфської природи, — ліричні герої шукають якорів, перегуків, сполучень. Людина шукає таких обставин, що в них вона не мусіла б зраджувати себе як людину, імітуючи постійні форми природи (себто наслідуючи їх своєю свідомістю, нещиро і тому з трагічними наслідками «камінності»), і що в них не збивав би її з ніг вітер необмеженої свободи як чужинця у всесвіті.

Для таких шукань ліричні герої пробують використати той проклін, що ним людина виклята із світу немислячої природи, обернути на засіб порятунку ту рану, що її вона завжди носить. Ще раз повторюю ключеві рядки:

Бачу те, що вже бачила, що ніколи не бачила,  
Те, що даліко від мене, далеко.

Мова про усвідомлення не тільки свого часу, але часу всього людства, і максимальну свободу уяви існувати в різних епохах, плисти з ери в еру як завгодно. Це не є немисляча вічність природи, виявлена в її циклічності. Це людська вічність, створена людською уявою, — вічність, свідома і минулого, і сучасного, і майбутнього всього людства. Це є цілком свідоме шукання.

Шукання чого? Шукання відгомону на власне існування в історичному існуванні раси, шукання архетипа (мовив Юнг), який міг би бути відповідю на власне існування або принаймні мати відношення до нього. Таке шукання, як твердить Юнг, є одним із завдань мітів. Отож групу віршів, що художньо втілює ці метафізичні питання, можна назвати «архетипальними мітами». Від «мітів природи» вони відрізняються тим, що трактують хоч прадавні, але все таки людські справи. Ще більше відрізняються вони від «мітів щоденности»: тут бо тон святочний, мова вибаглива, а патос високий і цілком відкритий. Сіра розповідь про щоденне життя заміняється підвищеним речитативом про справи високі й таємничі. Сучасна ситуація заміняється містичним плаванням у струменях часу, міські вулиці — заржавілими коронами та синьою миррою минулих епох.

Звичайно, ці різниці загальні та схематичні: в дійсності, елементи, що їх я спробую ізолювати, часто перемішуються в одному творі. Наприклад, у вірші «Чорний і білий кінь», що його я вже наводив, маемо такий рядок: «де його копита дзвонять, немов античний ксилофон». Цей рядок зв'язує символ підсвідомості з архетипальними шуканнями. Ще більше таких натяків маемо в «Зеленій літературі». Знову ж в «архетипальних мітах» маемо цілі пасажі, що тісно зв'язані з темою мітичної природи; так бо мусить бути: шукання архетипа — це поетично усвідомлене прагнення підсвідомості, що тісно зв'язана з природою. Про сполучення «архетипальних мітів» з «мітами щоденности» говоритиму трохи згодом. Але, безумовно, майже кожний твір Килини має якусь одну «мітологічну» тенденцію, вказує на якусь одну з трьох «категорій мітів», а натяки на інші категорії є тільки допоміжними елементами.

«Архетипальні міти» обіцяють людині трохи застікання: у фізичному або історичному часі людина — не абсолютний чужинець. Вона кудись належить (або, принаймні, їй уявляється, що вона кудись належить) — до роду, до народу, до раси, до всього людства. Вона може думати про далекі тисячоліття, які пливуть її кров'ю, може думати про атавістичні риси її внутрішнього обличчя, які передаються з роду в рід. Але де їхне джерело? Де їхній корінь?

У таких розкішних художніх структурах як «Якась касида» чи «Могила Іфігенії», та й в багатьох коротших творах, людське «я» — це неначе розчинений, цілком уже безформний плин, що вільно рухається поміж омітізованими сторіччями, поміж оказкованими країнами, вічно шукаючи. «Я» тут немов вітер, що доторкає старовинних стін, обнімає історичні постаті, всосуючи їх у своє власне буття; немов вода воно затоплює їх у свою власну специфіку, перемінюючи їх на себе. Діалектика між історичним і метафізичним часом використана тут для високих художніх ефектів. Ось як атавізм прадавнього міту вдирається в «міт щоденности», творячи цим синхронізм різних історичних епох, що піднесені до рівня наддійсності:

Чи то не бог розкрайся?  
Чи то не його кров  
тече по парках і метро?  
Чи не чути його крики по радіо?  
Чи не жахатися, бачачи  
на телевізії його смерть?  
Так чи інакше, я саме прочитала  
книжку про Озіріса.

Цікаво, як дотеп в останніх двох рядках «опускає нас знову на землю», творячи різкий контраст до містерії, що саме відбулася. А ось своєрідно кубістичне переміщення поняття простору:

Я повернулася до гір,  
ніколи їх не залишаючи;  
я залишила гори,  
ніколи до них не повернувшися.

Йдеться про майже несвідому, про якусь атавістичну пам'ять, що на неї ліричні герой чекають, що її викликають, і яка нечасто приходить. Ідеться про пам'ять стародавніх слів — і через них — про пам'ять шуму листків, шуму цього найосновнішого дому, що його ліричні герої Килини шукають:

Пам'ятати. Іти через браму  
в місто ясного грому.  
Чути в тунелях моїх вух наливання шуму,  
ударів, слів, листків.

У поемі «Якась касида», що є можливо найхарактеристичнішим «архетипальним мітом» Килини, шукання ліричних героїв доходить своєї кульмінації, коли «я» поеми цілком, навіть фізично, ототожнює себе з іншими «я» різних епох та країн: лірична героїня виконує з піску власний кістяк, прикрашений заржавілими оздобами старовинної королеви.

У цих творах мітичні елементи особливо сильні, бо тут поетеса творить свої міти не на основі природи або щоденного селянського чи міського побуту, а таки на загально визнаних мітологічних показниках, що вже самі собою таємничі, сповнені якоїсь своєрідної магії, «білої магії», як її назвав Юрій Лавріненко (Юрій Дивдич, «З роду мавок і Кассандра. Поезія Патріції Килини», Листи до приятелів, ч. 8-9-10, 1965). Ліричні героїні омітізовують себе в якихось трагічних богинь, пророчиць або королев; втілені вони в образи, що є або прямыми символами, або нагадують символи з прадавніх культур, з арсеналу атавістичного тотемізму («тигр вітру», «тигр сонця», «тигр дощу»). Але часом, як я згадав на початку цього нарису, символіка авторки, хоч подібна до прийнятої символіки мітів — є насправді її власною. Тоді поетичні ефекти ще сильніші і переконливіші. В творі «Ладан і сарана», наприклад, ці символи такі таємничі, що створюють вони цілком «закритий» міт про бажання злиття двох культур — єгипетської та християнської:

Ладан і сарана.  
Тутанхамоне, я чекаю, доки вони тебе знайдуть.

Сарана і ладан.  
Я чекаю, доки вони збудують той чорний та білий собор у Сієні.

Ладан і сарана.

Я чекаю, доки я народжуся —  
кажуть, що красне буде мое життя.

Сподівання, що лірична героїня переродиться, коли містичний єгипетський король-фараон запанує на Заході — не випадкове. Старовинні цивілізації, що ними цікавиться авторка, хоч вони й екзотичні, — не належать до чуттєвих чи інтелектуальних цивілізацій Заходу. Це радше містичні, сухі, піщані цивілізації Близького Сходу. Хоч у поетеси є стосунки до мітів середземноморських країн, вона воліє позичати міти з Єгипту чи з Арабії. Це зв'язане з твердими, «камінними», неорганічними краєвидами, що так часто появляються в її творах. Навіть у тих рідких випадках, коли ліричні герої хочуть стати якоюсь частиною природи, — то це не так деревом, квіткою чи кущем, як каменем, як чимось неорганічним, з найстійкішими формами. А ось всеобіймаюче «я» деяких «архетипальних мітів» порівнюється до сухого вітру-хамсину:

який тече, хоч висушеній,  
хоч давно висушеній.

Чи абсолютно вільні (аж до метафоричного стану плинності) «я» ліричних героїв Патриції Килини, у своїх символічно-ідеалістичних шуканнях за колишнім домом, знаходять якесь пристановище? Навряд. Героїня стоїть біля уламку старовинної будівлі, біля брами, що впускає і стіни, що загорожує, — але вона «не пам'ятає», який стосунок має ця руїна до її атавістичного минулого:

Я стою біля брами, біля стіни,  
кажу: я не пам'ятаю.

Порожнеча шукання в мітах дуже сильно зображені в поемі «Могила Іфігенії». «Ми» (може й колективне «я») — намагаються знайти тлінні останки Іфігенії — але її могила виявляється пустою:

Ми сіли на святі сходи  
і питали себе:  
що ми хотіли знайти?  
Не золото — ми не пірати;  
не кості — ми не чорнокнижники;  
не легенди — ми не мрійники.  
Що б ми не хотіли,  
ми далі сиділи на святих сходах . . .

Отож шкаралущі легенди не вистачає. Шукалося чогосьдалеко важливішого, дорожчого, чогось, на чому залежить духове життя людини. Так само, коли героїня знаходить себе під піском у поемі «Якась касида», — вона знаходить тільки свій кістяк. Ціла ж третя частина твору розповідає про те, як героїня не знайшла свого живого відображення

ня, цієї прекрасної богині, що була її праматір'ю. Вона, в останніх рядках, мріє про таку життедайну можливість:

І я б вічно відкривала її  
з-під швидкого сизого піску,  
і вічно дивилася б  
на її рожеву красу.

Розочачі відчуження труває. Бо ж не існує чергування родів, поколінь — не існує спадщини. Ось уривок з твору, де елементи «міту щоденности» та «архетипального міту» тісно зв'язані:

Мої предки вже вбиті:  
я саме почула новину по радіо,  
і дивуюся, що я існую.  
Та тепер я пригадую,  
що мої нащадки були давно вбиті,  
і що новина для них є вже казка —  
і довше не дивуюся.

Дуже актуальний, побутовий середник радіо, що звичайно передає ефемерні новини, — що більше підкреслює свободу в часі. (Воно, зрештою, нагадує радіо, що ним смерть передавала Орфееві поетичні рядки померлого поета у фільмі Кокто «Орфей»). У контексті «міту щоденности» передається атавістичне минуле й майбутнє ліричної геройні, а може й всього людства. І висловлюється трагічне припущення, що ні минуле, ні майбутнє нічого не несе, — життя там немає, — і тому максимальну свободу людини не можна зажорити в часі, в шуканні архетипа. Радіо передає людині не ефемерну, а вічну вістку, що остаточне призначення людини, в якій проекції часу вона не була б, — небуття.

Тема спадщини продовжується у вужчих історично-мітологічних рамках, себто в атавістичних спогадах роду. Може знайдеться в інтимних спогадах роду якась цілком конкретна спадщина, що дасть людині визначення. Навіть, коли ця спадщина — звичайна дерев'яна ложка, все таки ця ложка унікальна — це цілком моя ложка. Вона навіть стерта на одному боці і тим ще більше визначена, ще більше конкретна і сама в собі. Так бо починається поезія «Спадщина»:

Я маю від прабаби  
дерев'яну ложку:  
лише трохи стерту  
на однім боці.

Від неї маю брошку  
із слонової кістки:  
трьох білих коней  
під білим деревом.

Ось особистий, позначений довгим життям предків реквізит, який може рятувати від жахливої свободи, ідентифікуючи людину, закорінюючи її у фізичному часі, даючи їй — через її предків — точно окреслене існування, і тому даруючи їй більш чи менш постійну, людську, форму. І ще один елемент скривається в цьому подарунку: відображення коней на броши, себто відображення підсвідомості. Вірш продовжується так:

Від неї грім  
у літнім пополудні,  
страх і дивування  
в кущах агресу.

Від неї маю кару  
моеї баби:  
ніжнішу, як кара  
її власної баби.

Отже, атавізм роду знову відбивається в атавістичному страху перед природою, а не в гармонійному злитті з нею. Адже відображення коней було тільки їхнім відображенням, уважно продуманим скульптурним людським твором. Отже, значення ложки і брошки пропадає в присутності людської спадщини страху, непевности, кари. Вірш кінчачеться розмовою про час, про вічну циклічність природи, в протилежності до цілковитої випадковості та арбітранності людини у всесвіті:

Від неї маю смерть,  
від неї могилу,  
і карбованій вірш  
під кривою березою:

«Листя має  
свій час падати,  
і квіти марніти  
під південним вітром,

а лише ти,  
одна зі всіх,  
маєш усі пори,  
на свою смерть».

Унікальність людини ще раз підкреслюється — вона ж бо «одна зі всіх».

Ні природа, ні підсвідомість, ні шукання архетипів — ніщо не помагає визначити і заякорити людину. А все таки Патриція Килина звертається до них знову і знову, щоб зрозуміти трагедію відчуження людини від «божевільної» при-

роди, — відчуження, що спричинене саме протилежністю до божевілля: свідомістю та інтелектом. У цьому зачарованому колі людського існування, вона своїм талантом та інтелектом бажає усвідомити себе та своє відношення до всесвіту. Бо Патріція Килина перш за все поет-мислитель, будівнича філософських мітів про людину в чужому всесвіті, про людину-чужинця:

Сімсот казок я знаю,  
і сімсот ще не чула.  
Я напівнародилася,  
і теж напівумерла.  
Я Цезаря знала добре,  
познайомлюся з Цезарем завтра.  
Я вільна від часу,  
я — полонена години.  
Говоріть про мене вчора,  
говоріть про мене сьогодні.  
Я напевно не існую,  
бо думаю забагато.

*(Друга частина в наступному числі)*

# Міти чужинки

Богдан Рубчак

## УВАГИ ДО ТВОРЧОСТИ ПАТРИЦІЇ КИЛИНИ

(Закінчення)

### II

У першій частині цього опису я намагався висвітлити мітотворчу енергію поетичного світосприймання Патриції Килини. Я хотів показати, як міт допомагає її ліричним героям зрозуміти діялектику між бажанням бути частиною всесвіту і приреченням бути самими собою; як міт допомагає їм реалізувати себе у всесвіті. Але поетичне світосприймання — це тільки шкаралуща, що в ній міститься найголовніше: мистецтво самої поезії. Не можна говорити про одне без другого: і як я в першій частині цієї статті мусів часто згадувати про форму творів Килини — так тут я спинятумся на її світосприйманні, інколи повертаючися до тих думок, що їх я висловив раніше.

Мітотворча енергія, безумовно, сильно впливає на формальну структуру поезій Патриції Килини. Візьмім, наприклад, її «магічну» образність. Образність Патриції Килини піднімає майже кожний її твір у сферу «зачарованого», «чудесного», таємничого — вводячи нас у світ, що часом до непізнання перетворений вогнем уяви, білим вогнем міту.

Іноді ці мітичні обrazи-конструкції збудовані паралельно з дійсністю (у випадку «відкритих» мітів), а часто тільки на основі дійсності; тоді вони творять власний світ, що має ілюзію дійсності, і що з нею столучений на дуже капризних точках (у випадку «закритих» мітів, як, наприклад, уже наведений «Прихильний світ»). Поетеса неначе розповідає, і звена цих «розповідей» часто засновані на поєднуванні причин і наслідків. Але у «відкритих» мітах ці причини і наслідки взяті з кавзальності дійсного життя, тоді коли в «закритих» мітах вони по-сюрреалістичному переміщені. Іноді поетеса позичає свої обrazи з готового арсеналу мітичних

символів; то ж знову вона будує образи інтелектуально. Тоді їх нетрудно збагнути. Подібно до образних елементів класичних мітів, такі образи намагаються творити мостики між мітичним «сприйманням» і концептуальним «мисленням», або навіть між сухо поетичною та цілком побутовою мовою, з щоденними зворотами та ідіомами. Це у «відкритих» мітажах. Але в інших творах Килинині образи викликають тільки ілюзію пояснення, концептуального мислення чи щоденної мови. А насправді, вони «закриті», герметично алогічні, замкнені самі в собі. Як я вже згадував на початку цього опису, проблема в тому, що «сполучники», «пояснювальні звена», чи «броди» — пересунені. Наприклад, їхнє відношення часто тільки робить враження зіставлень «міт-дійсність», а насправді це «міт-міт», «міт-особиста візія», або, в крайніх випадках, «особиста візія-особиста візія».

Проте, треба пам'ятати, що навіть ці ілюзії дійсності кавзальності, логіки, концептуального мислення — створені інтелектуально. Цілком інтуїтивної образності в Килині мало. Інакше кажучи, в «закритих» конструкціях вона зрикається нагоди висловити якусь більш-менш очевидну правду тільки тому, що хоче спробувати сягнути по глибшу, вищу правду, може, досі не висловлену і тільки відчутну, а, може, й таку широку, що її можна згустити не в «нормальних», а тільки в «пересунених» образних відношеннях.

Отож не диво, що в образності поетеси переважають порівняння. Порівняння — себто паралелі між дуже знайомим і цілком дивним — дозволяють їй будувати всі ті мостики та відношення, що їх я тільки що згадував. З другого боку, вони дають їй змогу бачити в якомусь конкретному явищі відсвіти універсальності. У цілком стилістичному пляні, порівняння найкраще підходять до розповідної мелодики мітів.

У своїх найпростіших порівняннях, поетеса основує свою візію на точних спостережуваннях реальності, досягаючи казкових, а часом навіть сновидничих, ефектів несподіваними, але все ще логічно оправданими, комбінаціями окремих деталів довколишнього світу. Такий спосіб образотворення дуже нагадує бароккових поетів. Часом одне «дотепне» (в барокковому сенсі) порівняння чітко проведене крізь весь твір, і його окремі елементи повністю використані та розгорнені, сплітуючися в органічну єдність. Поетеса розгортає та «логічно обґрунтовує» таке бароккове порівняння в ранньому творі «Берег»; цією своєю рисою твір нагадує форму «розгорнено-го кончетто»:

Проїжджають хвилі, мов нічні поїзди,  
і місяць тиняється без діла,  
як п'янний моряк, як останній самітний пасажир.

Поволі катяться клунки темряви,  
катяться хвилі колесами,  
і в приймальню вітру збираються тіні

під заіржавілим годинником місяця,  
і чують тіні чекаючими пасажирами,  
як місяць залізом двонить,  
як по сталі хвілі дзвонять.

Нічними поїздами гуде прибій і відбій.  
Приїжджає світанок,  
немов фара біла — сліпить світанок,  
і від'їжджають тіні в далеку подорож,  
несучи клунки ночі.

Враження «кончетто» посилюється ще й тим, що одну галузь порівняння взято з світу техніки (колись, за Донна, її брали з світу точних наук), а другу — з природи.

Метода переводити єдиний головний образ через весь твір, доповнюючи його сузір'ями допоміжної, «другорядної» і завжди з цим образним «центром» зв'язаної образності — трапляється у творчості Патриції Килини часто. Але не завжди це центральне порівняння засноване виключно на інтелектуальних спостереженнях, з'єднаних уявою, як це бачимо в творі «Берег». Правду кажучи, таких «імажистських» творів у Килини досить мало. Вони ж бо не є вповні розвиненими мітами — бракує в іхній образності метафізичного символізму; бракує тих філософських імплікацій, які конкретними образними «відповідниками» інтерпретували б космічні або цілком надприродні явища. Звичайно, це аж ніяк не знеціює цих творів як майстерної поезії (наприклад, поезія Вільяма Карлоса Вільямса майже суцільно позбавлена метафізичних обертонів, і вона майже вся основана на чуттевому сприйманні реальності) — але це показує, що вони не характеристичні для специфіки таланту Патриції Килини.

Твір «Видиво мостів» уже більше наближається до міту-розвівіді, що в паралелях його порівнянь світиться якийсь один метафізичний символ. Поезія задовга, щоб наводити її тут цілістю. Весь цей твір оснований на вибагливому порівнянні коней до мостів. На перший погляд здається, що це також цілком інтелектуальне порівняння, збудоване на зорових спостереженнях і на з'єднувальній силі уяви. Але в деяких пасажах твору знаходимо слова-показники, «насиченні» епітети, які насторожують нас на глибший зміст. Наприклад:

Mіст — немов міст,  
схожий на коней:  
смертних коней,  
безсмертних коней.

Отож ідеється не тільки про дуже оригінальне зауваження подібності між мостами і кіньми: слово-показник безсмертних насторожує нас, що йдеється про щось глибше.

Мітотворець мусить час від часу вживати постійних символів, щоб реалізувати потенціяльну спільність його творів із традиціями мітів, а також, щоб викликати в читача відповідний стосунок до культур минулого, до процесів підсвідомості, до світу природи. Як я згадав у першій частині статті, один з постійних символів Патриції Килини — це кінь. Отож мова в цьому строфоїді не про звичайні мости, а мости між цивілізацією і природою, між культурою і колективною підсвідомістю, між тим, що смертне і безсмертне, бо й самі ці мости «схожі на» смертне і безсмертне. Як це трапляється з кожним справжнім символом, що народився з міту — в протиставленні епітетів смертні-безсмертні маємо небхідний елемент невиразності, або точніше, багатозначності, який дозволяє нам інтерпретувати їх на різних значеневих та чуттєвих рівнях. Смертні коні, наприклад, можна інтерпретувати як індивідуальну підсвідомість, супроти «безсмертної» колективно-расової підсвідомості. Ці два епітети можна також розглядати з перспективи «марнотратства» природи, з одного боку, та її вічної циклічності, з другого. У «смертних» конях можна також вбачати відображення звичайних, «справжніх» коней: тоді порівняння мосту до «смертних коней» буде зоровим порівнянням, а порівняння його до «безсмертних» коней — буде вже на рівні метафізично-мітичного світовідчування. Це, до речі, ілюструє різницю між «поетичною фантазією» і «поетичною уявою», що про неї говорить Самюел Колрідж. Значеневі рівні інтерпретації можна тут продовжувати ще і ще: вони залежні від ступеня співітраці читача, від його уяви та здібностей активно сприймати поетичний твір і «співтворити» його разом з автором, додаючи до нього власні інтерпретації, кусочки власного буття, часом авторові невідомі, часом навіть цілком інакші від авторового задуму. «Звичайний» читач не входить в усі інтелектуально-значеневі можливості таких складних образних конструкцій — але при читанні твору він відчуває, що епітети не тільки влучні, але що вони також натякають на щось таємниче й високе. Таке почуття мало, мабуть, народжуватися при слуханні мітів, і воно нагадує до деякої міри те, що Арістотель назвав «катарсісом», а Лонгінус «величністю» — якесь особливо святкове почуття задоволення від прочитаного чи почутоого. На такі ефекти образів-символів звертали особливу увагу поети-символісти. І хоч на талант Патриції Килини не можна на克莱їти ярлик символіста (чи взагалі будь-який інший ярлик), все таки мітотворча енергія її образотворення часто нагадує символістів. Ідеться саме про ті «чуттєві рівні», що я на них вказав угорі.

Повертаючися до наведеної строфі, звертаю увагу на своєрідно кільцеве порівняння міст, немов міст. На мою думку, воно має передати самозамкненість довколишніх явищ, себто «твірдих форм» дійсності, що хоч була створена людиною за якимсь згори встановленим пляном, все таки

зберігає «заклятість», таємничу і для людини аргентинську самобутність своїх форм. Таке враження виникає особливо при читанні рядка, як окремої поетично-ритмічної (а тому й семантичної) одиниці. Але коли це порівняння прочитати разом з рештою строфоїда — справжній міст порівнюються до «іншого» мосту — того, який своєю чергою схожий на «безсмертних коней». До речі, таке «подвійне» читання може дати цікаві наслідки не тільки щодо нашого прикладу, але взагалі при розгляданні сучасної поезії: напруження між рядком як самобутньою одиницею і рядком як складовою частиною більшого комплексу (строфи, всього твору) часто дає дуже цікаві та несподівані ефекти. Але, звичайно, цієї складової проблеми не можу далі розгорнати в рамках цієї статті. Отож «перший» міст схожий на «смертних» коней, себто, зорово подібний до звичайного коня, тоді коли «другий» міст — це міст, який переносить нас із берега реальності на берег метафізичних правд. До речі, цей «другий» міст має сам свій «міст» — той, що сполучує його з ідеєю-образом «безсмертних коней». Сітка значень-показників, які то скрещуються, то знову біжать паралельно одне з одним — у цій строфі просто подиву гідна.

Подібну конструкцію — вповні розгорнене порівняння, що в ньому за центр править більш або менш канонічний та зрозумілій символ — знаходимо в творі «Впали будинки»:

Батько сказав,  
що впали будинки у захід сонця,  
немов камені в море,  
і що місяць — бризк.

Мати сказала,  
що впали будинки у захід сонця,  
немов цукор у чай,  
і що місяць — філіжанка.

Дитина сказала,  
що впали будинки у захід сонця,  
немов вона сама у смерть,  
і що місяць — смерть.

Та я кажу,  
що впали будинки у захід сонця,  
немов батьки у дитину,  
і що місяць — місяць.

Для місяця спершу підбираються порівняння із світу родини: батька, матері й дитини. Тут бачимо океанічно-фаталістичний світогляд батька-чоловіка, світогляд домашнього вогнища жінки та почуття дитини, що вже в ранній молодості носить свою неминучу смерть. В усіх трьох порівняннях є нот-

ка якогось знищення процесом «розливання» якоїсь загубленості, «втоплення» чогось маленького в чомусь великому. Але остання група рядків творить неначе другу частину поезії — своєрідне протиставлення до перших трьох груп, підкреслене сполучником та . Це голос ліричного «я». Він заперечує «падіння будинків» як знищення або «розливання»: воно, себто вечір, вказує тільки на вічні ритми часу, на чергування дня з ніччю, що в нього включена також людина, як біологічна істота, законно продовжуючи людський рід своєю дитиною. Повертаючися на хвилину до тем, що заторкнені в першій частині цієї статті — це нечастий випадок ствердження людини, як частини вічних ритмів всесвіту. Хоч людина почуває себе відчуленою від всесвіту — ліричне «я», себто голос поета, вказує їй, що вона все таки належить до нього.

Велику роль грає тут центральний символ місяця, що служить як своєрідне опертя для цілої схеми порівнянь. Батько, мати і дитина «інтелектуалізують-концептують» місяць, тим підкреслюючи свою свідомість, що віддаляє їх від «несвідомих» ритмів всесвіту. А ось у четвертій групі рядків, де знову зустрічаємо «кільцеве» або самозамкнене порівняння, підкреслюються самобутність і самовистачальність, своєрідне самовідношення, явищ природи. Отже, стверджується вічність життя, себто його біологічно-містична вічність, і реальність місяця.

Але чому якраз місяць? Думаю, що перед нами ситуація, подібна до протиставлення смертній — безсмертній у «Видиві мостів». Місяць має так багато символічних іmplікацій, так багато відношень до мітичних світів, що він сам собою «насичений» складними значенево-чуттєвими можливостями. Отож «другий», себто повторений, місяць — це «реальність» «першого» місяця плюс уся та складна символіка місяця, що існує і в культурах людства, і в уяві поетеси, і в підсвідомості та свідомості читача. Він тут ужитий, цілком уже по-symbolістичному, щоб натякнути на якусь «надреальність», яку читач має відчути інтуїтивно і яка має вказати йому на найвищу містерію життя — падіння батьків у дитину.

Коні у «Видиві мостів», коров'ячий череп у «Case History 1», місяць у «Впали будинки» — це тільки кілька прикладів перевтілювання і дуже своєрідного застосування прийнятих або «даних» символів до власних творчих потреб. Проте поетеса залюбки творить власні символи (тут було б, мабуть, точніше сказати: «центральні метафори»), які беруть свою енергію не так із світової скарбниці мітів, як з унікальної уяви поетеси та з внутрішніх відношень між елементами даного твору. Але все таки вони надалі залишаються центральними образами, домінуючи свій контекст, та надалі навівають певні, мовив Вордсворт, «натяки на безсмертність». Прикладом цього хай буде поезія «Трагедія джмелів»:

Як трагедія джмелів, як шукання хрушів,  
сонце летить довкола куща неба,  
співаючи і плачуши, мов зграя птахів,  
своїми крилами шукаючи мед води.

О, сонце, сонце, куди ти ідеш?  
До котрого озера меду і тиші  
ти летиш? Чи ти не чуло про озера,  
що вони лежать під льодом?

Під важким льодом лежать всі озера, всі кущі,  
і твої божевільні крила завжди будуть горіти.

Рядом порівнянь та метонімій дано сонцю прикмети птаха. Хоч геометричні паралелізми порівнянь, що іх я визначив у розгляді «Видива мостів» і «Впали будинки» тут уже не такі помітні — все таки образність, як у більшості творів Килини, тут зберігає певну систематичність, пляновість. У контексті світу як руху — часом хаотичного, «божевільного» (проекція неспокою і чужості людини-мандрівника на природу) — перетворення сонця на птаха зрозуміле. Метаморфоза сонця в птаха — це також часттина світових мітів. Наприклад, такий «сонцептах» виступає в індійській мітології, під назвою «Геруда». З нього виросла і слов'янська «жар-птиця», щоправда в значно зміненому вигляді. Символ льоду, як його вживаває Килина тут (і в інших творах, наприклад, у вже наведений поезії «Чорний і білий кінь»), також зрозумілій. А проте далеко трудніше інтерпретувати центральний символ-метафору мед води, що його шукає сонце. Центральність цього символу визначаю тим, що він спонукує дію «суперного» символу — сонця, зумовлюючи так його існування. Факт, що ця метафора не випадкова, а центральна, потверджується і в її варіованому повторенні: озера меду і тиші. Звичайно, це повторення допомагає нам в інтерпретації, бо тут додане до нього поняття-показник «тиша». Цей цілком «приватний» символ можна сприйняти чуттєво, поєднуючи певні дуже субтильні подібності між медом і тишею. Можна здогадуватися, на більш інтелектуальному рівні, що сонце, у своєму «божевільному» (бо несвідомому) русі, шукає не бурхливої, а спокійної води, яка відчутно зв'язується і з медом, і з тишею. Інакше кажучи, в цьому творі йдеться про всесвітнє шукання якогось містичного центру — якогось таємничого джерела спокою та стабільності. Додам, що прикметник божевільний також допомагає створювати типово «Килинину» моторошну, «готичну» атмосферу. Буває й так, особливо ж у випадку коротких творів, що вся поезія — це одна цілком герметична метафора, цілком новий і автономний символ, який своєю чергою творить цілком «закритий» міт. Поезія «Прихильний світ», що її я вже наводив, робить особливо сильне враження суцільного образу-міту, що «видовжений» у форму

розповіді, «ніби щось сталося». З'єднанням протилежних понять любові і ненависті, смерти і переродження, поєднанням понять куль і квітів, в образи куль, зроблених з квітів — поетеса досягає містичного ефекту єднання всіх протилежностей, що злегка нагадують середньовічні міти про чуда, які ставалися при муках святих, особливо як вони виявлялися в еспанській мартирології. Подібні перевтілювання цих мітів зустрічаємо в новітніх еспанських поетів Льорки та Рафаеля Альберті, що так само як і Килинин твір пристосовані до модерної доби, особливо ж до еспанської громадянської війни. Білій, квіти, голуби, гімн — ось слова-показники, що субтильно зв'язують цей «закритий» міт з мітологією католицької церкви. Очевидно, це враження підсилюється двома останніми рядками твору:

Недовго після того, в усіх бібліях світу,  
таємничо з'явився новий і стислий псалом.

На маргінесі звертаю увагу на дуже поетично дотепнє застосування епітету *стислий*, що неначе уточнює цілу справу, знижуючи її від мітичного «тіднесеного» центру на надихану побутом, якщо не бюрократією, землю.

Ще одним таким «закритим» мітом, що оснований на одному, дуже приватному, символі є вірш «Ладан і сарана», що його я вже також наводив. Ладан вказує на католицьку церкву, і на західну цивілізацію, і відповідає Сієні. Сарана — це нещастя, наслане єгипетськими фараонами на юдеїв, і відповідає Тутанхамонові. Твір можна розуміти так: коли на Заході настане своєрідна єгипетська культура — геройня своєрідно переродиться, і її життя буде кратним. Але показники на загальні міти тут так «пересунені», вжиті так «приватно», що повна інтерпретація твору, мабуть, неможлива. Щоправда, коли показники тут не досить ясні, щоб зрозуміти твір інтелектуально, вони досить ясні на те, щоб відчути мітичну атмосферу твору, щоб «співчути» твір разом з авторкою. Думаю, що це є художній ефект, який Килина тут хотіла осiąгнути. Отож перед нами дуже добрий приклад того, що я називав «закритими» мітами в її творчості. Це, зрештою, найбільше наближається до символістичної поезії, яка, за словами Марлю-Понті, «говорить, не кажучи», і технічні засоби якої можна аналізувати, але не можна інтерпретувати її значення; при праці над такими текстами найгостріше виявляється основна різниця між аналізою і інтерпретацією поезії.

У системах розгорнених порівнянь і центральних символів та метафор, що на них побудовані майже всі поезії Патриції Килинин, допоміжну роль грають грони другорядних та «одноразових» образів. Хоч всі вони так чи інакше доповнюють центральну образну систему твору, вони все таки мають своє окреме життя, незалежно від системи, що в ній вони ді-

Порівняння в цій категорії образності будуються так, як і розгорнені системи паралельних порівнянь: з різних, часом дуже далеких, рівнів чи напрямів існування, що між ними авторка відкриває якусь несподівану спільність. Часом така спільність моментально, як блискавка, зрозуміла і конечна. Іноді ж у неї багато значень, що розгортаються перед нашим інтелектом поволі. А часом вона не так зрозуміла, як відчутна. Ось, наприклад, зорове порівняння: м о р е — б е ш - к е т д і я м а н т і в . Хоч вищий рівень цього порівняння, як я вже згадував, можуть бути твердість та холодність вічного моря — символу «океанічності» всесвіту — все таки перше, що нас вдає, це влучність порівняння близків до блискотливих та гостро-холодних відламків діамантів. А ось далеко вибагливіше, хоч все ще інтелектуальне порівняння: В ча й - нику осінь і Самарканда . Тут уже відношення складні та різносторонні, і суму цих рис можна тільки відчути в тотальному ефекті, що є далеко більшим, ніж ця сума. Отже, можемо визначити такі подібності: зів'яле листя осені і чай; чай і його батьківщина — Азія; брунатно-жовтий колір, що асоціюється з трьома компонентами порівняння; терпкий запах чаю, пов'язаний з осіннім повітрям; екзотичне звучання слова «Самарканда», пов'язане з екзотичним запахом чаю; золото чаю, золото осені, золото Тамерлана; форма самого чайника та азійські архітектурні і прикладні форми; і т. д. і т. д.

Кількісно на другому місці після порівнянь, зустрічамо в Килини метонімічні образи, особливо образні структури, побудовані на прикметі дії. Їхня численність у колишній творчості зрозуміла: вони, як і порівняння, допомагають динаміці розповіді, особливо ж усної розповіді, якою передається міт, і яку, з цієї причини, Килина охоче наслідує. У них є дія, рух, динаміка. Ось декілька випадково підібраних прикладів метонімічних конструкцій. В образі М і ж ч о р н и м и ф о н т а н а м и н і ч н о г о л і с у виявлені і форма, і рух дерев. У складнішій метонімії П та х и г о в о р я т ь про с т о - рами змінено природну функцію птахів на іншу. Тут уже звичайна концептуальна аналіза не допоможе — треба послухатися в різні можливості цього образу для нас самих. Пташиний літ, помах їхніх крил, — це все становить складові частини якоїсь таємничої, метафізичної мови птахів, якоїсь надреальної комунікації із всесвітом. Тут також знаходжу елемент персоніфікації: функція птахів, несвідома функція, що визначує їхню специфіку в загальності природи — літати, так як найхарактеристичніша, найсвідоміша функція людини — говорити. В образності Патриції Килини бачу також цікаві приклади метонімічних конструкцій, що побудовані на синестезії (Грім форми урни; Пестощі зелениють; Щось під піском блищить, я чую як воно блищить), та не менш цікаве конкретизування

явищ, що їхньою найпомітнішою рисою є проминальність (По хований землетрус; Табуни лун). Ці два останні види образності показують нам, як часто стиль стає своєрідною ілюстрацією світогляду авторки: чи синестезія не висвітлює максимальну свободу людини, до тієї міри, що людина може вільно рухатися поміж чуттями? А конкретизування проминальних явищ — чи не вказує воно на бажання зякоритися, бажання якось вгамувати цю свою свободу та спинити вічну змінність і проминальність, які є прокляттям людини?

Авторка часом виводить перед нами поетичний обraz самою синтаксою, що в поезії є справді небуденним явищем. Ось як звичайні епітети перемінюються в якісі загадкові і мітичні метонімічні образи засобом пропущення іменників, що на них ці прикметники-епітети мали б вказувати. Ця несподівана, бо неоправдана мовним уживанням, субстантивізація прикметників зразу приковує до себе нашу увагу і «очаровує» нас:

Я хочу бути без червоних і без чорних.  
Ніч без тіней, рух без вітру.  
Хочу бачити коней, що не біжать шовком,  
що не біжать ні блискавкою, ні бліском.

Ця елігтичність відбивається і на останніх двох рядках, де негативна конструкція підмета з предметом немов залишає нас «у повітрі», вимагаючи від нас питання: «А чим?». Але це вже не належить до образної організації строф, хоч воно з нею сполучене.

У довших поемах Патріція Килина не розгортає однієї образної фігури на цілій твір, бо це дало б ефект монотонності. А проте, еднальні фактори образності помітні і в цих творах. Тут вони реалізуються двома засобами: «гніздами» образів (які сполучені між собою еднальними образами-ланками) та образними ляйтмотивами. Такі «гнізда» та ляйтмотиви цілком наявні при читанні цих творів, хоч їхній опис не вміщався б у рамки цієї статті. Для прикладу, вкажу схематично та загально на деякі з них у поемі «Якась касида», яка несе в собі своєрідні греко-єгипетські відгомони.

Перше «гніздо» образів — це опис мітичної архітектури, що її збудували атавістичні сили природи. Тут відбувається гра між природою та людською цивілізацією і між старим-новим, новим-старим. Друге «гніздо» появляється з появою «дикуна з чорними очима» (підсвідомість героїні та стихійно-звіринне в людині, її «батько, син, бог»). З його появою архітектура, разом з героїнєю, перероджується рядом образів назад у природу. За ланки тут служать — образи, побудовані на напруженні між архітектурою і природою. Третє «гніздо» — це різні «зناхідки», що їх героїнія відкриває, копаючи в піску в гарячковому шуканні за собою. Ці образи художньо передають ідею проминальності людських культур

під тяжкими пісками байдужого всесвіту. Ланки тут між героїною і чорними дикуном: її постать чорно світить (тричі повторюється факт, що дикун мав чорні очі); героїня знаходить ніж (у дикуна був золотий ніж); власний труп, що його героїня знаходить, має чорні наручники (в дикуна золоті наручники). У четвертому «гнізді» домінує вітер-хамсин, що віє щоп'ятдесят років з подиву гідною точністю. Ця точність (хоч її поетеса не згадує) — підкреслює байдужу циклічність природи, її невблаганну вічність. На основі хамсина побудований у цьому «гнізді» цілий ряд чудових образів. Ланкою тут пісок, дія копання в піску: те, що героїня відкопала, хамсин колись був закопав; те, що вона відкопує, він таки зразу ж закопує знову. П'яте «гніздо» — це кода поеми. Тут зустрічаємо ті образи, що в'яжуться з відкриттям справжнього праобразу героїні. Тому, що це гніздо центральне — воно так чи інакше перекликається з усіма іншими «гніздами», а особливо з тим, яке трактує про відкопування трупа героїні з піску. Безпосередньо ланкою між четвертим і п'ятим «гніздами» є хамсин: не можучи перемогти його сили людськими зусиллями, героїня хоче перемінити себе в нього, щоб відкопати з піску свій праобраз. Крім того, вже в четвертому «гнізді» є місток до п'ятого: Пустиня тримтить, немов дівчина.

Після навіть такого побіжного та загального опису образних гнізд цієї поеми, образні ляйтмотиви напрошуються самі. Це — всі ті образи, що трактують напруження: «я=неорганічна природа», себто «я-небуття». Я камінь і не камінь; я кістяк і не кістяк; я вітер і не вітер. І вкінці, навіть у відкопаному праобразі якоїсь «вічної жіночості» (праматері? пработині?) є напруження між органічним та неорганічним — між життям і смертю: Жіноча постать з рожевого мармуру... і тіло тепле, але спокійне.

До речі, між образними «гніздами» є ще одна важлива ланка — тягливість розповіді, що в'яже окремі «гнізда», неначе окремі епизоди якоїсь історії. Але про це трохи згодом.

Дуже цікаво потрaktований образ-ляйтмотив у поемі «Евдаймон Арабія»: він з'являється тільки на самому початку та на самому кінці поеми, творячи перстеневу конструкцію. Решта твору посуватися на образних «гніздах» та на іхніх ланках.

В найновіших творах, особливо у шедеврі «Плач на смерть Антонія Ріса Пастора», система образів — це просто власний всеовіт. Щоб описати її, треба окремої статті. Вкажу тільки на один із цих образів, щоб насвітлити, з його допомогою, образну вибагливість усього твору. На арені, під час коріди, вмирає герой поеми. Ось яким комплексом кадрів фільмує поетеса останній спротив смерті, останній рух вмираючої людини, рух руки, яка хапається за роздерті рогом бика груди:

Рукою хочеш посадити зернину нового серця в твоїх  
трудях, але знову падаєш, поволіше, як кам'яніє ліс.

Знову още напруження між органічним і неорганічним — між зерниною і камінним лісом. І знову це фіксування преминального, рамування хвилини вічностю, що реалізоване прекрасною синтаксичною (синтаксично «сповільненою») конструкцією останнього рядка. Единий рух Пастора «видовжується» на ери, на еони, аж поки не скам'яніє ліс. Отож, як у багатьох образах Килини — в образі останнього рядка бачимо «фантазію» та «уяву», себто два «поверхи» образу: перший, значить «спостережений» (ліс кам'яніє в сумерку, кам'яніє в безвітряній погоді, і затихає, як вмираюча людина) — і другий, себто «символічний» (рух смерті — перехід в непроявленість і у вічність).

Для Патриції Килини образність не є тільки засобом самим у собі і для себе, ані не є виключно засобом творення естетичного чи психологічного *Stimmung*, як це часто трапляється, наприклад, у чистих сюрреалістів. Хоч один і другий (а особливо другий!) фактори безумовно грають в її творчості значну роль, виаглива образність поетеси має перш за все цілком мітолігічні завдання. Вона має «очуднювати» (за це слово дяка Ігореві Костецькому) або «оказувувати» (за це — Майкові Йогансенові) дійсність, цим віддаляючись від щоденности не цілком, але настільки, щоб могти спостерігати явища людського існування з нових, навіть несподіваних, перспектив. «Перестроївши» своє світоглядування на мітичний лад, поетеса може по-новому сприймати себе та своє оточення, по-новому зрозуміти свій стосунок до всесвіту. Отож, подібно до завдання «канонізованих» мітів, завдання поезії Патриції Килини, а особливо її образності — це пізнання зовнішніх та внутрішніх правд. Парафразуючи Павла Тілліха, мітолігічні символи мають відкрити ступені дійсності, які звичайно для людини закриті; вони мають відкрити рівні людського інтелекту та почувань, що при них ми інакше не знали б. Заклинаючи реальність у таємничі буття, повертаючи з давнини у свій світ атавістичне обожнювання злих духів природи, атавістичний жах перед бурею («*Sturm*», каже барометер перед смертю улюбленої бабусі), «завіщуючи» на деякий час раціональне мислення і замінюючи його старовинними ірраціональними поглядами на дійсність, поетеса намагається знайти джерело того, що ще далі лякає нас усіх, не зважаючи на витонченість нашої культури і цивілізації. Вона ж бо сама каже: «Моя спадщина — землетрус».

Багато факторів складається на дуже уважну архітектоніку та сувору композицію творів Патриції Килини. Про деякі з них, як ось точно визначені теми (щоправда, явище апоетичне) або суцільність образних засобів, які вже розповідав. Так само я натякав на композиційний фактор, що належить до цілком уже епічної (а в деяких крайніх випадках таки

прозотворчої) сторінки Килининої творчості. Мова про факт, що всі довші, а також численні короткі, твори Килини — це міти-оповідання, з натяками на ліричних героїв, з «початком і кінцем», а часом навіть із майже прозовими діялогами, та «напруженням ситуації». Організацію епізодів довкола цих снастей треба вважати за дуже важливий архітектонічний елемент.

Ці композиційні фактори у поезії Патриції Килини тісно зв'язані з характернішим специфіці поетичного мистецтва, і тому для нас головнішим, структуротворчим компонентом — ритмікою її мови, що міцною сіткою зв'язує твір з рядка в рядок в одну художню цілість.

Звичайно, я думаю, що вже давно б пора підкреслити, що мое відокремлювання засобів поетеси є цілком штучне, зумовлене потребами опису. Особливо в такій поезії як Килинина, себто поезії-міті — «форма» і «зміст» цілком нерозривні. Отож і ритм її поезій не обмежується тільки фразеологічними конструкціями чи кількістю ударів на рядок. У цьому ритмі беруть участь ритмічні узори образів та ритми значень, ритми семантичних одиниць. Образні «гнізда», ланки і ляйтмотиви; методичне повторювання образів і понять; організація епізодів навколо сюжетних снастей; уважно ритмічне розташування цих образів, повторень, епізодів — це тільки деякі з узорів, що співідносять з ритмікою мови, творячи ті архітектонічні, заокруглено цілісні структури, про які я згадував угорі.

Ритміка Патриції Килини не накинена ззовні, схемою метру. Хоч у поетеси часто трапляються певні тенденції до силаботонічних або навіть силабічних рядків чи груп, все таки її ритміка виникає з нутра даного твору; вона народжена його суттю та поставлена в безпосереднє відношення з усіма його іншими компонентами. Ніщо не мусить бути підпорядковане їй (як, наприклад, багато синтаксичних елементів мусить бути підпорядковано чисто метричним строфам), бо її рівноправно творять різні елементи даного твору, і вона з ними органічно поєднана.

Еліот слушно замітив, що для поета, який хоче добре писати, поняття верлібру не існує. Але навіть, коли визнати художні варгості вільного віршу, він у Патриції Килини майже відсутній. Кожна група її рядків (бо ж така ритміка помітна в групах, радше ніж в окремих рядках), — підкорена дуже суворій ритмічній організації. Відокремлюю два роди ритмічної організації в творах Патриції Килини: фразеологічну ритміку і ритміку з метричними тенденціями. Бувають випадки, коли ці дві організації трапляються в одному творі, що дає нам цікаві ефекти напруження між розмовою і поетичною мовою.

Але все таки фразеологічна ритміка сильно переважає в Килинінських творах. Фразеологічні одиниці синтагми грають в її творах різні ролі, залежно від типу даної поезії: вони то роблять враження майже прозових розповідей, то віддають

враження своєрідної ритуальної торжественности, то стають чисто поетичними засобами — художньою самоціллю, щоб створювати автономну випуклість і самозамкнену закінченність «закритих» мітів.

Коли в деяких інших поетів метрична система більш або менш покорює, «накриває» чи принаймні сильно контролює такі ритмотворчі явища, як дихальні групи, мовні такти, синтагми, фразеологічні одиниці чи порядок слів (часом у цікавому, високомайстерному напруженні змагаючися з ними) то тут ці ритмотворчі явища виступають уже як першорядні ритмічні фактори, які контролюють рядки.

Спершу розглянемо довгі твори цілком розповідного характеру, цілком «відкриті» міті і разом з тим цілком «відкриті» фразеологічні системи. У цих поемах, як і в більшості творів Килини, мало фразеологічної еліптичності, скручувань, перескакувань, згущувань: кожне речення використовується в його повному розповідному звучанні; речення тут вповні розгорнене, разом з частками, сполучниками, багатством сурядних та підрядних фраз. Тут треба також врахувати розмовні звертання та ідіоми побуту.

Помічамо в цих творах велику перевагу фразеологічних груп над групами рядків. Фразеологічні одиниці переходять цілком природно, без свідомо «поетичних» переносів, з рядка в рядок; рядки, як автономні явища, а при тому складові частини ритмічного цілого — «розпливаються» в потоці розповіді. Коротше кажучи, ці здебільшого довгі рядки невтралізуються розповіддю і функціонують як фізичне зображення природного поділу синтаксичних одиниць. Хоч у цілком «прозових» творах, як ось «Легенда або сон» — рядок часто-густо набирає багато більше автономності як окрема ритмотворча одиниця і залишається єдиним диференціялом між поезією і прозою.

Твір, що, мабуть, найсильніше передає розповідний характер творчості Патриції Килини — це якраз поема «Легенда або сон». У цій поемі помічамо особливо сильну симпатію між поетичними і розмовно-синтаксичними одиницями з поетичними елементами на другорядному місці. Ця симпатія особливо сильно виносить ритміку щоденної мови, зближуючи цим весь тон поеми «до життя». За винятком ролі рядків, немає тут ні сліду того «віддалення» твору поетично-ритмічною мовою, що його бачимо, наприклад, у творчості Лесича. Сильно «розповідні» синтаксичні елементи поєднані тут з цілком прозовими засобами конструкції твору. Робляться зauważення, кидаються репліки, відбуваються «реалістичні» діялоти, що неначе живцем перенесені сюди з якогось прозового твору:

Ну, добре, — сказав один генерал. — Ви йдіть з дочкою додому, а ми будемо ще думати.

Єдина ознака «поезії» в цих двох рядках — це перенос із першого рядка в другий. Якби ці рядки були написані так:

«Ну, добре, — сказав один генерал. / — Ви йдіть з дочкою додому, / а ми будемо думати» — перед нами був би уривок прози.

Суцільний ефект поеми такий дуже цікавий тому, що цими «реалістичними» розповідними засобами поетеса передає цілком надреальний, просто фантастичний міт, який хоч і символізує реальність, але з дуже віддаленої відстані. Дорога веде від реальності розповідних засобів, через надреальність фантастичного задуму, реалізованого фантастичними образами, до глибокої реальності філософської основи поеми. В образності цей ефект ще більше посилюється різкими протиставленнями високо «поетичного» з дуже «прозаїчним». Часом ці образні фігури мусять бути одягнені ще і в «поетичні» ритми, тоді коли «прозаїчні» складники передані вільно розповідною синтаксою. Тоді вони висвітлені і ритмічними засобами. Приклад такого протиставлення бачимо вже на самому початку поеми:

Божевільна кіннота моря атакувала берег,  
на якому, між камінням, стояла стара хата.

Різниця між першим і другим рядками — як в образному, так і в синтаксично-ритмічному сенсі — ясна.

Батько, що зберігає у відкритій рані в грудях гніздо пташки, разом з його власником — «реалістично-розповідного» манерою так зближається з нашим щоденним життям, немов він цілком природне явище на нашій вулиці чи в нашему містечку. Думаю, що саме цей центр поеми дуже яскраво ілюструє мітотворчий талант Килини. Бож у древніх греків, наприклад, фантастичні явища з допомогою мітів цілком зближалися до щоденного життя. На маргінесі зазначу, що коли такий «бароккової породи» поет як Вадим Лесич щоденні явища віддаляє від щоденності саме поетичною мовою, — поет-романтик Патріція Килина своєю поетичною мовою наближає фантастичні, «іншосвітні», явища до нашої щоденності.

У тій групі довших творів, де плинне «я» ліричних героїнь борсається в струменях минулого, сучасного і майбутнього, блукає між різними цивілізаціями і країнами в шуканні за пристановищем, за архетипом, — фрази вже далеко більш стилізовані не під розмовно-щодений тон, а під розповіді вищого художнього ступеня. Інакше кажучи, мелодика твору тут достосовується до вибагливої пишності історично-мітологічної образності. Проте треба підкresлити, що ці твори все таки не втрачають свого розповідного характеру. Навпаки, якийсь дуже своєрідно епічний стиль тут посилюється святочною ритмікою і стилізацією фраз, що створює ритуальне, церемоніальне враження. Отже, починається процес віддалення «від життя», хоч це ще не віддалення «від розповіді».

«Могила Іфігенії», наприклад, виразно стилізована під ритми хорів у грецьких драмах. Структурально дуже цікавий

початок цієї поеми — торжественна інтродукція імені мітичної героїні:

Лопата сонця  
Вдаряє в камінь,  
небо сіє  
темний пил.

### Іфігенія.

Спершу бачимо образ, що в ньому уявний «хор» на-кresлює моторошну атмосферу поеми, а також натякає на атмосферу шукання, точніше шукання з допомогою копання (себто — шукання могили; хоч могила Іфігенії в печері). Особливо третій і четвертий рядки мають завдання посилити атмосферу атавістичного, мітичного жаху. Ці два обrazи закуті в дуже суворо збудований строфойд, що в ньому рядки створені чотирма природними синтагмами. Думаю, що якби ця група була написана двома довтими рядками, радше ніж чотирима короткими, сильний ритмічний ефект «інтродукції» цілком пропав би. Ці чотири синтагми стоять під своїми дуже сильними та симетрично розставленими синтагматичними наголосами. Строфойд поділяється на дві частини (перший, другий рядки — третій, четвертий рядки) не тільки семантично (перша підгрупа «заповідає» дію, друга створює атмосферу; перша і друга підгрупа — окремі образи), синтаксично (две сурядні фрази, майже окремі речення) та синтагматично — але і з допомогою цілком виразної метричної тенденції: перші два рядки мають ямбічну тенденцію, а другі два складаються з хорей. Але звертаю увагу, що метрична тенденція тут цілком підпорядкована фразеологічній ритміці. Інакше кажучи, якби метр був тут порушенний, рядки на тому багато не втратили б. Ці всі ритмічні засоби «інтродукційної» групи рядків, зрештою, показують як рядок починає ставати важливою, хоч ще цілком другорядною ритмотворчою одиницею.

Після цих чотирьох безособових, ляпідарних рядків, що служать за своєрідний пролог та опис «декорації» і психологічної атмосфери міту, за своєрідне холодне твердження — відділене інтервалами — урочисто і страшно, немов призначення, падає ім'я мітичної дівчини. На цей ефект є знову значеневе оправдання: справді ж бо, її ім'я — це своєрідне призначення тих, хто її в поемі шукає. А далі йде монолог «хору», відповідно стилізований паралелізмами фраз, рядами, та їхніми варіюваннями повтореннями:

Ми шукали Іфігенію,  
сестру Ореста,  
дочку Агамемнона,  
жертву вітру,  
жрицю Артеміди —  
ми шукали її . . .

Цікаво, як у типово «грецькі» рядки, що трактують родовід героїні та її покликання — її, так сказати, «ідентифікацію» — майже непомітно вставлений рядок високого метафоричного звучання. Оце всування метафізичного в більш або менш звичайні, «фізичні» явища — дуже притаманне поетесі.

Тон поеми «Евдаймон Арабія», знову виправдуючи внутрішню логіку твору, близький до своєрідної мелодики голосіння, що його часто зустрічаємо в більших поемах Близького Сходу. Тут фрази ще уважливіше стилізовані, ніж в «Могилі Іфігенії», — вони «поетично» складні, позначені інверсіями та варіованими повтореннями. Знову «інтродукція» ляпідарна, безособова, описова. Але вона вже не така сурова, суха, «чорнобіла»: «синя мірра» — ляйтмотив поеми, що про нього я згадував угорі, — вводить нас у пожу, таємничу і багату метафорику цього твору:

Човни стали на якір,  
обтяжені синьою миррою.

Знову синтаксично-природне та «цезуральне» поділення рядків, представлена комою. А потім іде паралелізм (ряди) фраз, що сильно нагадує український середньовічний плач:

Ой, торгівле смерти,  
ой смерте, дівице бранко, дорого куплена.

На маргінесі зверну увагу на чудову синтаксичну конструкцію другого рядка цієї цитати.

Ритміка голосіння домінует також у новій поемі, що так і називається «Плач на смерть Антонія Ріса Пастора». Знову сильна спорідненість з темою та з внутрішньою логікою поеми: плач за учасником еспанської «корріди» нагадує плачі-фляменко. Зрештою, є історичні зв'язки між арабськими голосіннями і формою фляменко, хоч цей факт для ритмічної природи цих двох Килинініх поем жадного значення немає. Взагалі, ритміка не є найсильнішою формальною стороною «Плачу» — рядки тут довгі, фраза лятає легко, не звертаючи на себе уваги читача. Все підкорене тут високо-маїстерним образним узорам, які своєю вибагливістю просто ковтають інші засоби поеми.

Хоч у поемах «Могила Іфігенії», «Евдаймон Арабія» чи «Плач» «прозовий» характер таких творів як «Легенда або сон» цілком відсутній, усе таки далі помітні «прозові» (чи в цьому випадку — епічні) засоби конструкції, бож справу далі маємо з мітами. Як я вже згадав, одним із головних епізодів поеми «Якась касида» є пасаж, що в ньому лірична героїня виконує з піску свій власний кістяк. Авторка «підводить» нас до цієї чудесної події аж чотирнадцятьма рядками по-різному варіованих порівнянь, що закінчуються таким «розповідним трюком», як питальна інтонація, цим засобом цілком відкрито намагаючися створити атмосферу сюжетного напруження, щоб тим гостріше викреслилася несподіваність ситуації:

1 Щось під піском блищить,  
 2 я чую, як воно блищить,  
 3 немов жарина карбована,  
 4 немов полум'яна печатка,  
 5 немов картуш з литого золота —  
 6 щось блищить,  
 7 щось під піском блищить.

8 Я вигрібаю сірий пісок,  
 9 і лише пісок блищить;  
 10 я вигрібаю більше піску,  
 11 і лише моя тінь чорно світить.  
 12 Я вигрібаю, і раптом —  
 13 що це під моїми руками?

Не зважаючи на цей пасаж як сюжетно-структуральний засіб, потрактуймо його як приклад місцевих ритмічних ефектів, що разом із «гніздами» образів творять цілість поеми. Поетеса розуміє небезпеку однomanітного звучання якоїсь однієї ритмічної структури через весь довший твір. Тому вона створює сітку таких місцевих ритмічних ефектів, що один з одним з'єднані загальними подібностями. Часто-густо ці місцеві ефекти сильно зв'язані з окремими образними «гніздами»: для кожного образного «гнізда» застосовано окремий ритмічний ефект. Про образне «гнізда» цього пасажу я вже говорив. А тепер зверну увагу на його найголовніші ритмічні властивості.

Перше, що нас насторожує в цьому місцевому ритмічному ефекті, — це сильний і цілком стилізований паралелізм фраз. Наприклад, факт, що перша група рядків — це одне речення, не грає великої ритмічної ролі, хібащо трохи приступше дикцію. Фрази, через свій паралелізм, тут такі сильні, що вони абсолютно домінують над ритмікою. Цей паралелізм опирається на слухово досконале варіювання повторень, і ці повторення мають тенденцію до систематичних узорів. Для прикладу вкажу на спорідненість між рядками 1, 2, 6, 7. Це творить неначе рамки для першої групи, при чому рядки 1 та 7 — ідентичні, замикаючи її в перстень. Всередині групи є три паралельні рядки порівняння — рядки 3, 4, 5. Повторення більшості рядків 1, 2 у рядках 6, 7 — витворює своєрідний патос, що посилюється скороченням рядка 6. Друга група має трохи іншу симетрію, вже не таку сувору. Тут бачимо споріднення між рядками 8, 10, 12, з одного боку, і 9, 11, з другого. Отож маємо перехресне чергування, з тим, що рядок 13 у схемі — нулевий.

Ці варіювані повторення самі собою дають бічні ефекти ритмічної суцільноти пасажу. Один з них — це чергування анафор. У рядку 2 маємо дуже цікавий (у ритмічному сенсі) виняток «Я чую», а в тринадцятому — хорейну стопу: вислів подиву «Що це». Також цікаві повторення слів у клязузулях — вони в кількох випадках цілком наближаються до рим. Що це не випадково — доводить присутність більш

Важливу роль в ритмі цього пасажу грає і порядок слів у певних рядках. Візьмім, наприклад, варіацію чергування прікметника з іменником в рядках 3 і 4. Якби не було переставлення іменника з прікметником, ефект був би цілком інакший і, на мою думку, художньо слабший. В аметричних групах рядків порядок слів має дуже важливі ритмотворчі функції хоча б тому, що він не зумовлений і не контролюваний метрикою. Отож з мільйонів різних можливостей поет мусить вибрати, з допомогою тільки свого поетичного вуха, одну комбінацію, яка підходить до місцевого та загального ефекту, що його він хоче здобути.

Повторення в цьому пасажі знову роблять ефект своєрідного голосіння або монолога з грецької трагедії (а ці монологи також були своєрідними голосіннями-плачами). Цей ефект «високого патосу» дуже часто трапляється в довших творах Килини.

До речі, зверну увагу, що цей пасаж справді аметричний. Щоправда, окрім рядки мають певні метричні тенденції, що їх повторення спричинене повторенням самих рядків, але метр тут не грає ніякої ритмотворчої ролі. Ритм побудований тут на синтагмах та на синтагматичних (логічних) наголосах, що їх майже не можливо аналізувати, бо вони основані на усному виконанні пасажу, — а також на порядку слів і уважно контролюваних повтореннях.

Отож, хоч у цьому пасажі не домінує метрика, він не такий уже й «вільний». Як це свою творчістю довів Еліот, так званий «вільний вірш» вимагає часом більше дисципліни, ніж більш-менш автоматична метрика; Пруст також десь висловив думку, що метричний вірш сам «несе», тоді коли вільний вірш треба справді творити, і то творити «з нічого». У Патриції Килини цей контроль помітний ще більше в коротких творах, ніж у місцевих ефектах довших поем. Там бо ритмічне враження передається суцільно і зразу весь вірш побудований на единому ритмічному «поштовху».

У цих коротких творах мелодика розповіді та розповідна синтакса здебільшого не зникає: вони ж бо також міти, і то часто міти цілком «відкриті», з «відкритими» фразеологічними системами. Деякі з них таки справді своєрідні мікроскопічні епоси. Синтакса в таких творах широко розгорнена, ніяк не зв'язана «поезією»; вона включає і вигуки, і питальні інтонації, і інші засоби драматичної розповіді. Тут рядки творяться часто-густо цілком природним членуванням речень на синтагми або синтаксичні одиниці, що зумовлені семантичним та інтонаційно розповідним факторами. Отож є велики подібності між довшими поемами і цими короткими розповідними творами.

Але між цими двома родами Килининих поетичних творів є також великі різниці, зумовлені специфікою цих родів. Звичайно, жодного відношення між довжиною творів

і епічним та ліричним жанрами тут немає: епічне та ліричне світовідчування трапляється в Патріції Килини всуміш, часом чергуючися в одному творі. Отож різниці між цими двома родами полятають не на семантичних, а на формальних основах, до великої міри зумовлених обсягом творів.

Коли в довгих творах маємо складні системи багатих, гожих образів, у коротких творах помітна образна ляконічність, більша прецизість і стрункість образотворення. Це, мабуть, тому, щоб зродилося «одноразове» враження. Так само і мовні засоби в коротких творах далеко складніше та ляпідарніше, ніж у поемах. Особливо помітні приглушування декламативного тону і високого патосу, згущеність і точність вислову, своєрідна економія засобів. Те саме стосується і конструкції — в коротких творах вона точніша, більш свідома та систематично архітектонічна. Замість образних «гнізд» та місцевих ритмічних ефектів — в коротких творах маємо розгорнені образи, центральні символи та суцільність, «одноразовість», ритмічного ефекту. Значно сильніша тут роль окремого рядка — він часто контролює синтаксичні узори, а не вони його, як це трапляється в довгих творах. Але й тут ритмічна цілість сприймається не так послідовною метрикою, як засобами, що виходять з природної організації мови. Не зважаючи на метричні нерегулярності, а то й повну відсутність метричної організації, «ритмічне враження» з цих віршів дуже сильне.

Спектр коротких творів — широкий. Він простягається від цілком «відкритих» мітів — себто, навмисне «реалістично- побутових» розповідей з натяками на мітичну надреальність — до цілком «закритих» мітів, де навіть фрази перемінюються з засобу розповіді в цілком поетичний засіб, щоб краще передати навмисне віддалену від щоденности, цілком уже «надреальну» тему. Знову тут бачимо, як ритмічно- синтаксичні засоби випливають із внутрішньої логіки твору.

На «реалістичному» полюсі спектра маємо такі короткі твори, як «Голка», «Смак каміння», а особливо «Case History 1» (ці всі твори наведені в першій частині статті). Ляпідарно- розповідною, майже репортажною, манерою з цілком спрощеною синтаксою, себто — синтаксою, як засобом комунікації, авторка передає якийсь фрагмент із щоденного життя людини. Справа, очевидно, в тому, що дуже субтильними засобами, особливо ж умінням створити моторошну, загрозливу атмосферу — авторка підказує нам, що цей буденний фрагмент має метафізичні, мітичні значення. Організуючим фактором таких віршів є стиль, орієнтований на неформальну розповідь, з дуже сильною піантою, що часом віддалена від решти вірша інтервалом. У цих творах є також натяки на героїв (чи «антитероїв»), які звичайно залишаються безіменними; натяки на сюжет чи фабулу (у вірші «Берег», наприклад, маємо виразний хронологічний рух до світанку); натяки на якийсь тихий, але тим не менш упертий та загрозливий конфлікт. Ляконічність і «звичайність» розповіді разом

з різними звертаннями та ідіомами щоденної мови, створює в читача той особливий шок, подібний до катарсису, що про нього я вже згадував.

Як приклад такого короткого твору з сильно розповідною тенденцією наведу поезію «Молодий бузок»:

Пелюстки грому відкривалися  
під грубими листками хмар.  
Sturm, казав барометр,  
на стіні в старій хаті.

«Чи ти скоро поїдеш геть?» —  
дівчинка спітала прабабу.  
«Так», — відповіла пррабаба.

Віконце розширялося в бузковім листі.

«А коли ти повернешся?» — дівчинка питала.  
«Я не знаю», — пррабаба відповідала.

На стіні барометр сказав, Sturm.  
Видно було крізь вікно зелений горб;  
там була могила пса, покрита  
свіжо зірваним бузком.

У цьому творі маємо «інтродукцію» великого образного напруження, що має ввести нас в атмосферу твору. Це нагадує нам «інтродукцію» до «Могили Іфігенії». Але, на мою думку, ще більше моторошності навіває цілком формальний ефект повторення центрального рядка, де виступає барометр. Німецьке слово Штурм — своїм звуком нагадуючи трукті грому — пророкує смерть. Факт, що барометр передбачає, — і що він є свідомо-людським, навіть технічним, засобом передбачання, — тут грає важливу семантичну роль. Отож, коли в останній групі цей рядок повторюється в зміненому вигляді, — образ виявляє себе як центральний символ, своюю новою позицією підкреслює себе, — і так допомагає створювати «ритм значення» цього твору. Отож повторення спричиняють не тільки ритми поетичні, але також семантичні ритми, «ритми значень». На маргінесі вкажу на «прозові» композиційні засоби в цьому творі, що про них я нещодавно говорив: дитина-героїня, що в собі носить (і тому відчуває) власну смерть; персонаж пррабаби і «дія» між цими персонажами у формі діалогу; натяк на сюжетне напруження; уважно зарисовані деталі обстановки.

До поетичного «центр» в спектрі коротких творів Патриції Килини наближаються ті поезії, що передавані не так імітацією усної розповіді, як імітацією пісні. Особливо характеристично для цієї групи є поезія «Моя чорна кобила», що в ній, як і в деяких творах Гарсія Лльорки, легкий пісенний тон скриває в собі зерно жаху:

Моя кобила побігла до верби,  
моя кобила побігла в сарай.  
Гей, моя ворона кобило!

Моя кобила померла під вербою,  
моя кобила померла в сараї.  
Гей, моя ворона кобило!

Коли я минаю вербу,  
коли я минаю сарай,  
я думаю про ворону кобилу,  
гей, мою ворону кобилу.

Організуючим чинником у цьому творі є не тільки розповідний тон, — він навіть відходить на другий план, — а також пісenna система повторювань фраз, з їхніми легкими варіюваннями. Ці повторення включно з рядком-приспівом, що в ньому є типічно фолклорний апостроф, організовані під такти якоїсь уявної мелодії; це, очевидно, спричиняє сильну тенденцію до метричності.

До чистішої поетичної ритмічної організації — себто, до ритмічної організації, що виходить з самого організму твору як поезії, а не намагається імітувати якийсь інший вид усного вислову — належать твори, що в них домінують повторення як поетичний засіб; бож повторення, коли вони підкорені якоїсь симетрії, — це вже стилізована, «штучна» мова, мова як мистецький засіб.

Прикладом таких повторень, але все ще сильно розповідної мелодики, є вже наведений твір «Впали будинки». Тут розповідь поділена на катреноподібні строфоїди. Як бачимо, тут домінують «міжстрофоїдні» подібності: перші рядки всіх чотирьох строфоїдів подібні один до одного синтаксичними зіставленнями підмета з присудком та дієвою частиною. Другі рядки кожного строфоїда — ідентичні, зв'язані з назвою твору. Треті рядки — підрядні фрази, що починаються сполучником *н е м о в і* виконують завдання «других частин» порівняння. А четверті рядкиожної групи — найголовніші (щоб четвертий рядок четвертого строфоїда вийшов як своєрідна пущанта). Вони починаються часткою-сполучником *і щ о, і* несуть у собі центральний символ твору *м і с я ц ь*, що є структурно-семантичним центром. Отож, насправді, вірш складається з чотирьох паралельно збудованих реченъ; але речення як таке тут особливої інтонаційно-ритмічної ролі не грає — найголовнішу ролю грають фрази та синтагми, що відділяються в окремих рядках. Автономність фраз — це ще один показник наближення твору до поетичної мови. Крім того, не зважаючи на автоматичну симетризацію ненаголошених складів, що їх дають повторення, в цьому вірші є цілком виразна, хоч і не послідовна, тенденція до дактилічних стіп. До того треба додати ще всі інші організуючі фактори, що їх несеуть із собою повторення, і що деякі з них я розглянув при аналізі уривка із твору «Евдаймон Арабія».

А проте, розповідний тон вірша цією організацією аж ніяк не втрачений. Навпаки, враження розповіді, і то розповіді дуже «неформальної», підкреслене досить сухим, діловим викладом. Справа в тому, що цей твір — вже цілковите поетичне перевтілення розповіді засобом ритміки, або суверіних чергувань синтаксичних та семантичних одиниць.

Суцільність цього твору підкреслена не тільки симетричними паралелізмами та повтореннями, які домінують в усьому творі, але також розгорненим порівнянням, з центральним символом місяця, що про них я розповідав угорі.

Ще вибагливішою організацією повторень та паралелізмів з'єднаний твір «Видиво мостів», що уривки з нього я вже цитував. Тут уже майже цілком зникає розповідна мотивація, і народжується особлива поетична мелодика, притаманна тільки цьому творові. Посилюється тенденція до метричної системи і посилюється організуюча роль строфойдів. Фраза тут цілком усамостійнюється і навіть уже не намагається імітувати розмову чи розповідь — вона стає поетично-ритмічним засобом, самим для себе і в собі, або ж для підкреслення образу, що його вона в собі несе. Народжується «закрита» фразеологічна система, яка художньо втілює «закриті» міти.

Тільки під кутом таких «закритих» фраз та «усамостійнених» синтагм можна розглядати велику частину коротких творів Патріції Килини. Ось приклад (уже з іншого твору) делікатних інверсій задля самої закоханості узвучання фрази, а також, семантично, для передання вічно повільного, «магнетного» руху квітів соняшника за сонцем.

На схім я ще дивлюся,  
а вже повернулися соняшники на захід —  
так ніжно вони гнуться під вітром сонця.

Комбінацію поетичного варіювання фраз та поетично-го застосування повторень бачимо в цілком «закритому» міті — у вже наведеному творі «Ладан і сарана». Центральний символ (загадкове зіставлення «ладан і сарана») повторений тричі — на рівних віддалях — з інверсією в середній позиції. Повторення «Я чекаю, доки...» (на початку кожного речення, що несе в собі семантичні варіації твору) — ще більше ритмізує його цілість, особливо коли взяти до уваги, що такі речення розставлені в творі в майже симетричному порядку. Навіть такий деталь, як факт, що четверте, тобто середнє, речення твору — найдовше, також додає до симетричності цілості. Звертання «Тутанхамоне» в другому реченні (реалізоване повнозвучним і дивним словом), а також факт, що останній рядок (себто, друга половина останнього речення) вибивається із симетричності — якраз розбиває враження схематичності та механічності, що його твір міг би викликати, якби не було цих нерегулярностей.

Факт, що останній рядок «нерегулярний», себто не вміщається в загальну симетрію твору, підкреслює його пузан-

тну позицію і ритмічну та семантичну пuhanтну функцію. Ця функція зумовлена ще й тим, що рядок має «тяжке» ямбічне закінчення, в якому на наголос припадає звуково «тежкий» склад т т я, значенево важливого слова ж и т т я, тим неначе «запечатуючи» рядок, а з ним і весь твір. Взагалі, навіть у таких «закритих» ритмічних системах, як цей твір, — де розповідна енергія значно слабша, — пuhanтна позиція в Килини грає важливу ритмічну роль. Не зважаючи на його семантичні завдання, такий «пuhanтний» рядок творить немов би своєрідний римічний п'едестал, «підставку» для твору, закінчуєчи та заокруглюючи його. Пuhanтна позиція часом навіть зображенна графічно — між останнім рядком чи групою рядків і масивом поетеси іноді ставить інтервал.

Як бачимо, навіть у цьому творі, де поетичні засоби вже таки цілком далекі від «розповідного реалізму», — тон розповіді все ще цілком не пропадає. Маємо тут засіб звертання (Т у т а н х а м о н е); натяк на ідіому розмовної, щоденної мови Ка ж у т ь, що (яка робить особливо цікаве враження в такому цілком «закритому» міті); барвисте фольклорне слово к р а с н е — також сильно забарвлене побутом і застосоване в незвичайному контексті (до життя); та займенник т о й у четвертом рядку.

Отож навіть у цілком «закритих» мітах мова Патриції Килини не відходить від розповідної мови: в кожному вірші чути фразу живої мови, чи принаймні її слід — чути голос поетеси, який розповідає міт.

Як ми побачили на прикладах, зразки справді вільного віршу в Патриції Килини трапляються дуже рідко. У більшості випадків її твори поетикально організовані, сильно ритмічні і часто з цілком виразною метричною тенденцією. Пройшовши спектр коротких творів поетеси, на його протилежно крайньому полюсі, бачимо такі максимально організовані та цілком уже «метричні» твори як «Суфі 1» та «Суфі 2», а також найновіший цикль сонетів «Алюміній і рожа».

В усій творчості Патриції Килини сильний сенс організації проявляється ще виразніше, коли приглянутися до систем озвучення окремих рядків, строф, а то й цілих творів. Хоч алітераційні засоби не є одним з головних елементів формальної сторінки творчості Патриції Килини, вони все таки подекуди виступають дуже виразно, творячи цікаві художні ефекти. Часом озвучення в поезіях Килини таке сильне, що воно стає організуючим чинником пасажу, або таке симетричне, що допомагає ритмічній снасті твору.

Звичайно, повторювання слів чи фраз, що їх так часто поетеса вживає як організуючий фактор, тягне за собою цілі алітераційні системи, особливо ж, коли трактувати повторювані мовні одиниці як відділені від їхнього семантичного значення, абстрактні феномени. Але в інших випадках, систематичне озвучування цілих творів трапляється рідко; інакше кажучи, воно нечасто виступає як першорядний фа-

ктор Килиніної поетики. Частіше бачимо автономне озвучування окремих рядків, груп рядків, строфоїдів та строф. Ось приклад дуже субтильного озвучення окремих рядків: І струнке голосіння за старілих інструментів, або: На горизонті вони гуляли, гриви маяли. А ось приклад комбінації алітерації і повторень:

Тіні колес, тіні коней, тіні тіней і духів —  
так спокійно йдуть тіні людей.

Слово тіні повторюване тут з якоюсь речитативною наполегливістю. Непрямий відмінок слова тіні, себто тіней звуково в'яжеться з людем, з одного боку, а коней, з другого. Коней, своєю чергою, в'яжеться з колес. Людей в'яжеться з дутъ. Самі ж тіні в'яжуться з спокійно, що свою чергою в'яжеться з коней. Духів в'яжеться з дутъ. Звукопис тут дуже добре передає цю кошмарну, атавістично-містичну кавалькаду, що її повне зображення знаходимо у творі «Свято», звідки ми взяли ці рядки.

Часто озвучування строфоїдів, в додатку до повторень і метричних тенденцій, дуже наближає їх до дійсних строф. Ось своєрідно «хоровідна» строфа з поезії «Лишай»:

Ходімо горами,  
ходімо у село,  
зробім мереживо,  
зробім зелені брами.

Систематичне озвучення цієї строфи ясне. Маємо склади: ра-ро-ре-ро-ра; ді-ді-бі-бі; мо-ми-мо-ме ло-ро-ро; хо-го-хо. Маємо більші групи ході-зборі; гора-мере; мереб-зеле і т. д. Також цікава в цій строфті тенденція до рими. Не знаємо, як хотіла авторка наголосити слово горами, бож є дві можливості: наголос на першому або на другому складі. Природніше було б, звичайно, з наголосом на першому складі, ѓорами. Якщо так, маємо в строфті співзвуччя клявзуль між першим і четвертим рядками: це співзвуччя — рима з пересуненим наголосом. Такі рими трапляються і в інших сучасних українських поетів. А якщо наголос на другому складі — маємо звичайну ямбічну риму. Всередині — себто, між другим і третім рядками — маємо асонанс із пересуненою римою. Між іншим, Килина часто римує асонансами: цікаві асонанси бачимо, наприклад, у першій строфті поезії «Видиво мостів», що також дуже уважно озвучена.

Міст — немов кінь, (а)	
переходячи брід: (а)	
арки його ноги, (б)	
арки його кроки. (б)	

Рима або її всілякі різновиди — абсолютно не виняток у поезії Патриції Килини, але вони не завжди «на своєму місці». Поетеса вживає якийнебудь засіб там, де вона його потребує, не зв'язуючись формальними законами. І так, в одному творі, часто знаходимо навпреміш чисті рими, асонанси, консонанси, повторення таких самих слів у кінцівках. Також знаходимо в деяких творах внутрішні рими, при неримованих кінцівках. Коли придивитися до таких навіть «відкритих» розповідей, як «Смак каміння», побачимо скільки кінцівок там несподівано, і часом дуже оригінально співзвучних. Ось ще один приклад, з твору «Земні блага»:

Коли я одягаюся, стаю первовою;  
проходячи кімнату, я мандрую  
в Сагарі без провідника;  
я входжу в автобус між Сціллою і Харібдою.

А ось гарна, і також цілком несподівана, внутрішня рима:

Ще цвіте камінний лотос,  
голос мармуру ще лунає.

Тому, що рима тут між клявзульною та анафорною позиціями, — трудно помітити її. Але читач не може не відчути «якогось» зв'язку цих двох рядків. Таке озвучення багато субтильніше і своєрідно «таємничіше», ніж звичайна рима, в конвенційних позиціях. У цих рядках фразеологічні інверсії, повторення ще, співзвучність між лотос і лунає — це все творить цей «таємничий», «якийсь» зв'язок, що його читач відчуває при першому читанні рядків.

Ось як використовується внутрішній консонанс, у цензурній позиції:

І лякала мурашки на карих дисках —  
я була дика, і вони також.

При тому вказую на консонанс між дика і також. Хоч дисках і також звуково тільки трохи один до одного подібні — дика творить своєрідний мостики між ними, звуково з'єднуючи ці дві клявзулі. Також звертаю увагу, що ці консонанси виростають природно з озвучення складами ка та ки і голосівкою «а», що в цих рядках систематично передбуває під наголосом.

А ось цікавий куплет із спондеїчними іпостасами-клявзулями, що творять асонанси; «підперті» вони консонансом у першому рядку:

І піж, я його пізнаю теж,  
хоч земля його погризла, немов пес.

Цікаво, що коли Килина «кокетує» з римою, бавиться нею, — ефект багато цікавіший, ніж коли вона намагається римувати «законно». Вірші «Суфі», наприклад, на мою думку, художньо невдалі, через невдалі, «натягнені» рими, і «підтягнення» рядка до рими і до метричного «стандарту». Це, зрештою, доводить, що поетеса здебільшого прекрасно знає, що вона робить: порівнявши цикл «Суфі», де вона була непевна за свої засоби, з іншими прикладами її алітерації, ми зразу ж бачимо різницю між її доброю приблизною римою і просто невдалою «приблизною» римою, яка в задумі не мала бути приблизною.

На жаль, описувати алітераційні засоби поета в журналльній статті можна тільки вирваними, майже випадково знайденими прикладами, сподіваючися, що вони характеристичні. Зрештою, я не присвячував занадто багато уваги оглядові цих засобів у творчості Патриції Килини, хоча б тому, що вони тут абсолютно другорядні ефекти. Але все таки цікаво, що хоч розповідно-романтичний стиль поетеси не дозволяє на «відкриті» бароккові алітераційні ходи, і хоч в наслідок цього вони часом і непомітні, — озвучення є всюди в творах Килини, коли уважно приглянутися. Тоненькими нитками звуки допомагають зв'язувати рядки поетеси в одну цілість. А ця архітектонічна цілість, закінченість Килининих творів — подиву гідна. Немов органічні системи, рядки оточують своїми клітинами-словами живі серця її мітів.

Що я мав зробити з таким феноменом як колес, що було складовою частиною одного із звукових плетив, що їх я описував угорі? Знайти інші рядки для свого прикладу? Чи перемінити слово на коліс і зробити вигляд, що так було? Я думаю, що зробив правильно, трактуючи його як складову частину певного поетичного ефекту.

Було б наївно твердити, що Патриція Килина досконально опанувала українську мову.\* Щоправда, ми на еміграції іноді робимо фетиш із «правильності» української мови, часто судячи поетовий доробок тільки з точки зору вчителя граматики. А проте, це все не міняє справи: в Патриції Килини є ще серйозні труднощі з нюансами української мови.

Але, на мою думку, це аж ніяк не перешкоджає її творити по українському і абсолютно не знижує вартості її творчості. Патриція Килина робить, що може, здебільшого точно знаючи, що вона може, а чого не може. І так, вона пише свої міти більш або менш «відкритими» розповідними системами, основаними на простих синтаксичних конструкціях, і майже ніколи не вдається до бароккових мовних експери-

\* Як відомо, Патриція Килина — родовита американка, неукраїнського походження. Вона вивчила українську мову і почала писати по-українському в середині п'ятдесятих років.

ментів. З одного боку, ці конструкції легкі, але, з другого, — до біса трудні: вони бо «відкривають» усе, що поетеса знає і чого не знає, з української мови, і тут помилку не можна за-слонити ефектами «ламаної» чи «кубістичної» синтакси. Для мітотворчої поетеси такий підхід — мабуть, єдиний можливий підхід; і як я намагався показати — те, що вона хоче робити, вона робить дуже добре, творячи в цих рамках, що їх вона собі накреслила, високохудожні твори.

В цьому їй допомагає майже досконалій поетичний слух. Хоч вона ще має труднощі з різними тонкощами — українську мову воначує, відчуваючи найтонші субтильності розповідної мелодики. Це я також намагався показати на прикладах. Це, зрештою, є даром кожного справжнього поета. Я міг би назвати десятки імен поетів, які пишуть бездоганною українською мовою, але української мови нечу-ють.

Чи Патриція Килина хоче залишитися в рамках, що їх вона собі накреслила? Чи вона хоче їх тільки вдосконалювати? В найновіших її творах, що їх вона публікувала нещодавно в «Нових поезіях», бачимо продовження і вдосконалювання двох «старих» тенденцій: «відкриті» міти з «побутово-розповідною» мелодикою («Євангелія моого дитинства») і довші поеми з гоюю образністю та елементами «закритого» міту («Плач на смерть Антонія Ріса Пастора»). Факт, що вона справді вдосконалює ці лінії, доведений хоча б тим, що «Плач» — це безумовно її найкращий твір.

А все таки, із зростаючим пізнаванням таємниць української мови, Патриція Килина нещодавно започаткувала третій напрям своєї творчості — цілком новий напрям. Ідеється про цикл шекспірівських сонетів, що його вона почала друкувати в дев'ятому числі «Нових поезій», з цілком барокковою назвою «Алпоміній і рожа». Хоч у цих творах ще залишаються сліди мітичної образності та світогляду поетеси — ні сліду не залишається від її розповідної манери: форма ж не дозволяє на це. Але натомість використовуються такі «старі» аспекти, як розгорнене порівняння та сильна пuanта, що тепер стає кінцевим куплетом. Ці «старі» засоби мають тепер цілком «нове» завдання — не по-романтичному «розповідати», а по-барокковому конструювати.

Покищо це ще тільки початок напряму, з багатьма недоліками початку. Не відомо, чи поетеса його культивуватиме, і тим сильно змінить характер своєї творчості. Відомо тільки, що вона готова відкривати нові напрями, готова міняти своє творче обличчя. А покищо перед нами високообдарована поетеса сучасних мітів про людину — вічного чужинця у всесвіті.