

РІЗНІ ДОРОГИ ЛІДИ ПАЛІЙ

Редактори журналу, що в ньому більшість цих творів побачили світ, іноді давали їм підзаголовки “Подорожні нотатки”, та ще й поміщували їх десь в кінці числа. Такі підзаголовки, не кажучи вже про чергу в змісті даної книжки журналу, накидали творам певний характер, кодифікували їх як виразно визначений рід прози, з виразно окресленим “споживчим” призначенням.

Дивні ці “подорожні нотатки” поетки Ліди Паллій. Та чи взагалі можна беззастережно погодитися з такою характеристикою цих текстів? Чи має читач сісти й проковтнути їх одного літнього вечора “для розваги й відпочинку” після трудного дня, чи має він право трактувати їх як відносно недорогий сурогат приємної подорожі, або навіть як пораду в скрутному питанні: “Чи справді варто наступного року вибиратися з жінкою й дітьми до Ірану?”.

Ліда Паллій пояснює нам, чому вона подорожує: “В подорожах шукаю відкривання нового, досі не баченого, або відгук чогось уже давно відчу того, а не пустої розваги”. Вже саме формулювання “шукаю відкривання нового” (а не поквалніше “шукаю нового”) має насторожити нас. Та, зрештою, це тільки частина — і то навіть невеличка — відповіді на питання про характер і функції цих текстів. В них бо явно схрещуються дві дії — “подорожувати” й “писати”. Зустрічаються ці дві дії, до речі, не зовсім посередині своїх траєкторій: “писати” неначе дуже скоро ковтас “подорожувати” (себто, “переживати”), і дія писання сама собою стає своєрідною подорожжю. Дія писання, отже, тут узагалі не є служницею переживання подорожі, а скоріше навпаки — подорож стає спонукою до писання.

Застерігаюся, що в історії літератури нетрудно знайти подібні “подорожні нотатки”. Маю на увазі подорожню літературу доби романтизму, і до цієї теми повернуся трохи згодом. А покищо скажу, що на сучасному етапі розвитку лі-

тератури, з подорожньою включно, визначення жанру, чи точніше, жанрів, текстів Ліди Палій виявляється не такою вже простою справою. Схрещуються бо в книжці, здавалось би, протилежні жанрові напрями: наприклад, звільнений мистецький нарис із одного боку і сюжетне оповідання з другого, з розгалуженнями в міт, а чи в лист. (До речі буде тут одним словом пригадати, що засіб подорожі має могутню традицію в історії літератури й особливо літературних жанрів: візьмім, наприклад, "Одіссею", "Дон Кіхота" чи Шекспірову "Бурю".) Тільки в випадку декількох речей Ліди Палій — "Моя подорож в історію Персії" й "Шляхами середньої Азії" — можна дуже загально говорити про мистецький подорожній нарис. Та й тут відразу слід попередити, що заголовок першого із згаданих творів і центральна роля цитат у другому нерадо дозволяють на такі категоричні визначення.

Зверніть увагу на авторів досить недбалу поведінку з географічними фактами (їдеться мені не про неточність, а про недостачу інформації: стверджую на власному досвіді, що деякі "маршрути" неможливо простежити на карті). Цей "недолік", безумовно, тут невипадковий, хоч він був би таки дійсним недоліком у нормальних "подорожніх нотатках". Можна справді припустити, що подорожі в історію тут важливіші, ніж подорожі "географією" — адже майже в кожному творі зустрічаємо "віїзди" в минуле. І слід згадати ще один напрям подорожньої: подорожі писанням у написане, літературою в літературу. В декількох творах цитати з різних літератур різних століть схещуються з словесним перевтілюванням краєвидів, або освітлюючи, або ж затінюючи їх. Важливо, що такі перехреся текстів — авторів та чужих — трапляються особливо часто в нарисі "Шляхами середньої Азії", що на нього я щойно вказав як на найзближенніший до жанру сучасного подорожнього нарису. Тут авторів "модерний" і ніби "тимчасовий" текст так густо переплітається з зразками "класичних" і "вічних" текстів, що трудно вказати на границю між ними. Щобільше, спостережені явища не тільки культури, але й природи стають самі собою текстами. В тому ж нарисі про середню Азію читаємо: "Цей комплекс печер неначе неоцінена древня книга, густо записана забутими людьми".

Взагалі, поетичне перевтілювання краєвидів, явищ і людей у письмо — це головна творча метода Ліди Палій. Скрізь у цій книжці метафорично перевтілені краєвиди — шляхом саме такого перевтілення — стають текстами ще безпосередніше, ніж комплекс печер у середній Азії. Запиlena дорога якоїс турецької провінції непомітно перемінюється в написаний пером рядок. І ось, коли ми читаємо: "Чабан у білій широкоплечій бурці засвітився, мов каганець, і згас, затъмарений курявою" ("Моя зачаклована Анадолу"), або "Вітер орав море срібним плугом, розгортав борозни"

(“Лист з Маляги”), ми одним мигом звертаємо з дороги якогось — чи важливо, якого? — села Анатолії, збиваємося з курсу десь на морі і починаємо куди цікавішу подорож — подорож стилем. Специфіка інформації заступлена тут куди точнішою специфікою поезії: інформація про екзотику побаченого, така важлива в репортажах із подорожей, стає зовсім зайвою і мусить зникнути, впливаючи в куди крайнішу незвичайність поетичної мови. В “Риби не співають у Rio Напо” зустрічамо наступний пасаж: “Зелено-жовтий листок перетворився на жабку, вузлуваті патички стали богомілкою, превеликі совині очі між листям виявилися плямами на крилах метелика. Тут усе камуфльоване, все прикидається чимсь іншим, щоб обдурити ворога”. Ліда Палій тут неначе робить із природи метафортворчого поета, щоб вдавати, що вона тільки наслідує природу в своїх текстах. Щоб обдурити ворога? Згодом побачимо, що це також можливе.

Характерно, і дуже важливо, що сама поверхня стилю Ліди Палій рівна від перших до останніх сторінок книжки, навіть коли ми врахуємо ту своєрідну “під-жанрову” різноманітність, що про неї я згадував угорі. Можна б тут говорити про власний голос авторки, якби не оте вперте писання (власне, не говорення), що володіє усім у цій книжці. Різні, іноді крайньо відмінні, краєвиди Капрі й Єгипту, чи Анатолії й Південної Америки — тут сувро підпорядковані вимогам власного виробленого почерку. Сам характер цього стилю дещо нагадує південно-американський “магічний реалізм” (наприклад, у “Казці про Кукулкану”) і куди безпосередніше позичає багато від давнішого імпресіонізму, який, зрештою, “магічному реалізму” не чужий. Йдеться передовсім про мозаїку індивідуальних дрібних вражень, про магнетні поля “цяток і штрихів”, що творять суцільний образ — звичайно, не суму, а завершення й перевершенні їх самих. Одне речення іноді втілює декілька таких ніби то окремих вражень, які для читача творять єдине суцільне враження, так як в імпресіоністичній картині два кольори творять третій. Речення часто поєднані між собою не так логічним порядком викладу, як методою такого імпресіоністичного зображення. Імпресіоністичні ефекти посилені послідовною ритмізацією й алітерацією прози, яка часом, як ось у “Листі з Маляги”, загрожує стати аж занадто манірною. Взагалі, в декількох перших творах (особливо в тому ж “Листі з Маляги”) стиль загрожує перетанцювати з уже самої в собі згущеності імпресіонізму чи “магічного реалізму” в стилізацію під якийсь задушливий “ар-нуво”. В пізніших, куди сильніших творах автентичність власного письма перемагає моменти такої стилізації; тоді панування стилю над “матеріялом” пережитого стає переконливим, бо стає все-владним.

Ліда Палій пізнає імпресіоністичну природу власного

стилю; вона навіть дуже своєрідно перевтілює його в краєвид — спершу, звичайно, ним же перевтіливши цей краєвид — і так знову підпорядковує “життя” “літературі”: “Я пірнула в натовп, у цю імпресіоністичну картину, повну руху, живих кольорів, цяток і штрихів” (“Лист з Малаяги”).

В розмовах про імпресіонізм зайво нагадувати освічено-му читачеві, що йдеться тут не про “об’єктивні” спостереження, а про особисті враження. В серії краєвидів Мане, ми бачимо передовсім Мане, а вже тоді краєвиди. В словесному імпресіонізмі таке послідовне упосередновання образу виявляється ще сильніше й необхідніше. Але з другого боку, сам “Мане”, не кажучи вже про “Коцюбинського”, виринає перед читачем посередньо — не як особа, а як стиль. В імпресіонізмі “я” суб’єкта стає упосередненим і приглушеним, зустрічаючися з читачем або глядачем назовні, а не всередині, свого власного існування. В Ліди Палій воно не зовсім так. Коли поверхня її стилю таки справді позичась багато від імпресіонізму, цілість книжки спрямлює на читача скоріше своєрідне “експресіоністичне” враження. “Я” оповідачки тут безумовно центральне, всесильне в своїй удаванній слабості, владно відсуваючи імпресіоністично намальований краєвид на плян тла. Краєвид не тільки стає домежно психологізованим, але служить як більш чи менш посередній привід до ніби-одвертих ніби-сповідей і також до світоглядів — етичних, навіть політичних, але завжди безоглядно “особистих” — міркувань. Подорожі в екзотичні краєвиди, а тоді з цих екзотичних краєвидів у мову, в письмо — тісно пов’язані з подорожами з зовні всередину, з краєвиду в сильно індивідуалізований світогляд, в глибину “особистих” почувань. Щодальше оповідачка подорожує в екзотичні, відчушені краєвиди, то глибше вона заходить у нутро своєї власної психіки: два протилежні напрями з’єднуються в метафорі. Такі в’язання зустрічаємо щокрок у ліричній поезії.

Я пробував показати, як мова в Ліди Палій перемагає “матеріял” переживання й досвіду. Говоритиму, мабуть, про майже те саме, коли скажу, що центральність оповідачки, виявленена передовсім “власним письмом”, змагається з оточенням: “я” починає боротьбу з Іншим — не тільки з однією людиною, але зі світом. Піду навіть даліше: вже самі справжні, “фізичні” подорожі справжньої Ліди Палій — це початок такої боротьби. Подорожня вибирається в далекі краї з почуттям, подібним до людини, яка боїться води і тому стає змагуном у плаванні, чи людини, яка боїться висоти і тому стає альпіністом. Зброя в її боротьбі зі світом, це передовсім її власне письмо і мова як така. Отже, камуфляж перед ворогом?

В нормальніх “подорожніх нотатках” така центральність оповідача, не кажучи вже про таку його “внутрішність”, аж ніяк не бажана. Нормальний мандрований опо-

відач мусить усіма силами намагатися удавати, що він “об’єктивний”, або точніше, що він — “об’єктив”. Навіть коли він говорить про себе, а це він може робити часто, він сам себе фотографує зовні. Наша оповідачка не збирається ставати в такі пози, хоча поз як таких вона в ніякому разі не зрикається. Її пози так сильно відчутні, що вони не дозволяють на будь-яке ототожнення оповідачки з авторкою. Можна навіть говорити про цю оповідачку як про окремий персонаж. До такого читання, зрештою, заохочує сама Ліда, коли в “Листі з Маляги” оповідачка підписує свій ніби-інтимний лист “Марія”. Подорож тут знову відбувається неначе в протилежних напрямах: авторка відчуває свою оповідачку, робить її “Іншим”, щоб могти собі дозволити на “інтимні” (себто, ніби-інтимні, бо оповідачині) “внутрішні подорожі”.

Оповідачка — чужинка не тільки тому, що вона подорожує в екзотичних сторонах, але вона чужинка в світі, чужинка серед інших людей. Про це Ліда Палій переконливо говорить у своїй передмові. Маємо пам’ятати на кожному кроці, що авторка передмови — не тільки тимчасова подорожня, але призначена на довічну чужість емігрантка. Можливо саме тому її тимчасові подорожі врешті-решт звучать трагічно. Можливо Ліда Палій кидаеться в світ тому, щоб перебороти страх перед довічним мандруванням, але цей страх залишається її супутником завжди. І мабуть тому мета цих тимчасових подорожей стає неясною самій оповідачці. Адже так часто її раптом опановує розгублення, смуток, навіть своєрідна байдужість: “Сіла при вікні... і думала, що я тут роблю?” (“Шляхами середньої Азії”).

Таке розгублення, таке відчуження від оточення, веде до самовідчуження, яке не чуже емігрантам. Коли затирається намір дії, оповідачка стає чужинкою сама собі: “Хто я?... Задзвінло дзеркало, я поглянула у нього й побачила там іншу жінку” (“Моя зачаклована Анадолу”). Оповідачка боїться, що вона стала невидимою в очах інших, неначе відомий підпільний анти-герой Достоєвського, або — ще точніше — неначе нікому невідомий емігрант: “Я зійшла з автобуса, зблизилася до колонії людей, але кочовики неначе не бачили мене... В мене таке бувало тільки в снах: я невидима, люди їдуть повз мене і мене не бачать” (“Моя подорож в історію Персії”). Чи це випадково, що її “не-бачать” кочовики — але такі кочовики, які зберегли свої традиції віками, тільки змінюючи місце, неначе пересуваючи простором територію під своїми ногами, отже мандруючи часом, з століття в століття, без ніяких змін? Вони неначе мають право “не-бачити” її.

Оповідачка іноді почуває себе відчуженою від себе, тому що завжди почуває себе самотньою, бо ж “невидимість” самовідчуження випливає з самотності. “Я почувала себе осамітненою, покиненою світом. Все довкола мене було та-

ємниче, чуже, загрозливе” (“Риби не співають у Ріо Напо”). “Почувала себе маленькою, розгубленою, самітною” (“Приречена плавба”). “Тут зродилося в мені почуття самотності” (“Моя подорож в історію Персії”). Оповідачка образно зв’язує відчуяний краєвид з власним пригнобленням, з власним відчушенням від себе самої: невідомо, чи то відчуяний краєвид спонукав пригноблення, а чи пригноблення спонукало “відчуяну” візію краєвиду; подібні питання, до речі, часто зустрічаються в психологічних теоріях поетичної образності. Та тут воно не таке вже й важливе. Важливіше те, що краєвид, навіть у таких безпосередніх в’язаннях, залишається чужим, іноді ворожим: “Хвилі пінилися, розбивались об чорні коралеві рифи... оббивались об мою байдужість” (“Казка про Кукулкану”). Хвилі розбиваються об байдужість, яка не дозволяє їм уплисти в обрій особистості. В частіших випадках оповідачка застосовує краєвид тільки як тло для почувань — але почувань все таки негативних, “відчуяющих”: “Там у жовтому тумані Сагари невблаганий кінець усього живого. Почувала себе маленькою, розгубленою, самітною” (“Приречена плавба”). Дивує частота краєвидів величніх, але неплодючих, мертвих, неначе в країні Арідника або кошмару — скель, пустель, запущених руїн колись могутніх святынь. Та навіть протилежний рід краєвиду — буйність субтропічної рослинності — стає гарячково-моторошним.

Дозвольте на хвилину повернутися до розмови про жанри. Я тут мимоходом згадував подорожню літературу доби романтизму з одного боку й творчу методу ліричної поезії з другого. Своєрідними і навіть сумнівними щодо жанру здаються “подорожні нотатки” Ліді Палій тільки в наше століття. Насправді ж зосередження на дії писання, в’язання зовнішніх краєвидів із внутрішніми, імператорська всеприсутність оповідача та багато дечого іншого в цих творах — це ж традиція подорожньої літератури передромантиків і романтиків. Разом із усіма іншими родами тогочасного вислову, цей привілей мови і паралельний привілей увнутрювання був своєрідним протестом проти гостро-іронічної, але взагалі “зовнішньої”, спостережливості подорожніх доби Просвічення. Традиція романтичної подорожньої літератури починається десь у Руссо чи Гете, коли чужі краєвиди ще приязно заманювали поета своюю загадковою усмішкою, прямує екзотичними, але вже загрозливими (хоч можливо ще кокетливо-загрозливими) краєвидами байронічної “школи”, а кінчається мабуть “запрошеннями” в цілком внутрішні та вкрай моторошні подорожі на острови Бодлера або в тропічну екзотику Рембо чи пізнішого Реймона Русселя — подорожі в кошмарно перевтілені краєвиди з книг про романтичні пригоди, прочитаних у дитинстві. Адже кожний подорожній врешті-решт бажає вволити волю колишньої зворушеної чтивом дитини, що живе в ньому —

задовольняє він ці давні, але не приспані, бажання не завжди люб'язно і ввічливо, а часом звихнено-мстиво.

Враження відгомонів романтизму в "світогляді" творів Ліди Палій посилюється частими запевнюваннями, що оповідачка в своїх подорожах вічно чогось шукає, а також, на поверхні стилю, часто повтрюваним дієсловом "здаватися" його похідними формами. І справді, в поетичній передмові "Світла на воді" оповідачка сповіщає: "Тепер уже знаю, що я приречена шукати світел у далеких гаванях" — навіть не самих далеких гаваней, а тільки ілюзорних світелей на плесах води. З такими шуканнями розідеалізованого поета, що володіє імпресіоністичними засобами тільки в ім'я власної сильної особистості (як у щойно цитованому образі) — а до того, поета-емігранта — зв'язані часті намагання втікати від тієї моторошної "реальності", що її ніби-то тільки що знайдено коштом труду й фінансових витрат, а насправді віднайдено в країні власних снів: "Щойно в мурах храму ми сковалися від реальності. Тут нас ніхто не турбував, і ми лишилися самі з своїм неспокоєм" ("Приречена плавба"). До того, читач має право припускати, що сама подорож була втечею від реальності монотонних торонтонських буднів. Можливо, саме тому, ми зустрічаємо в цих творах, як я вже згадував, певну остаточну втечу в "камуфляж" письма — втечу розчарованого романтика від осоружних суспільних обставин — але втечу тільки тимчасову, тільки тактичну, яка "камуфлює" підпільну боротьбу і бажання перемогти саме метафоричною мовою власного письма.

Я намагався показати, що стан відчуження романтичної подорожньої викликає протилежну, але навстрічну дію — подвійне відчуження різних екзотичних оточень, що їх вона в своїх подорожах так запекло шукає, бо їх осердя ніколи не знаходить. Краєвиди — вже самі собою чужі, незвичайні, екзотичні — стають дослівно ще раз відчуженими поетичною метафорою, внаслідок відчуження поетичної візії. Що все це зроблено цілком свідомо, бачимо хоча б в самому способі **подвійно** упосередненого бачення (звичайно, як завжди в цій книжці, послідовного й всюди підкресленого бачення словами, отже вже й так упосередненого бачення): "Такий нереальний світ, без запаху, без звуку, бачила крізь ілюмінатори корабельного сальону, неначе за склом акваріума" ("Приречена плавба"). Цдо це взагалі за подорож — куди веде ця подорож — коли в "репортажі" про неї (під заголовком, сповненим здивування, що риби не співають у Ріо Напо) читаємо наступне: "Дощ спливав по склі перед ним [летуном] і мені здавалось, що я перелітала через задимлене дзеркало в інший світ, з якого не можу повернутися"?" "Не можу" дає нам право здогадуватися, що цей "інший світ" це світ остаточної Іншості — так, смерти — що про неї в своїй книжці авторка згадує, як на

“подорожні нотатки”, надиво часто.

Саме через своє абсолютно протилежне становище до особи оповідачки, Іншість світу — це дзеркало, що в ньому оповідачка шукає себе саму. Чи це є те осередя світу, що його вона не може ніколи знайти? А чи навпаки — від світу слід ховатися, бо він аж занадто виразно “викликає” наші власні обличчя? Оповідачка звертається до одного з кількох образів коханого чоловіка, що то появляються, то зникають у рядках цих текстів: “Ти став дзеркалом, в якому я бачу себе такою, якою я справді є: сантиментальною і не зовсім такою сильною, як хотіла б бути” (“Лист з Маляги”). Ми пригадуємо, що про слабість але, одночасно, бажання сили, говорили оповідачці теж дзеркала монументальних, але мертвих краєвидів. Врешті, Іншість може віддзеркалити нашу власну жахливу “невидимість”.

Можна б закинути, що поетичне “вживання” коханої людини як дзеркала — не така вже в літературі рідка річ. Закид був би цілком доречним, якби любовник оповідачки не виявляв своє крайнє відчуження і в контексті даного нарису, і в інших пасажах книжки. В світі Іншості, отже, Іншим стає й любовник-співрозмовник — мабуть один, і то уявлений — в усіх його різних перевтіленнях. Він то віддалений простором (“Лист з Маляги”), то ще категоричніше віддалений часом (“Моєму лицареві 2,5000 років” — “Моя подорож в історію Персії”), то — найкатегоричніше — віддалений мітом: в “Казці про Кукулкану”, наприклад, він нібіто сучасний молодий антрополог, але насправді — мандрований бог Кукулкан, а може й навпаки — нібіто Кукулкан, а насправді антрополог. Звертаю увагу, що така “дво-значність” — така подвійність буття коханого чоловіка в сучасній і древній та в реальній і уявній смугах одночасно — тут навмисна й дуже важлива: вона бо втілює тему про народження, відродження й переродження, а також укладається в подвійність усього світу Ліди Палій.

Хоч у цій книжці трапляються іноді дещо конкретніші перевтілення коханого, та проте навіть вони снуються між рядками тексту, неначе тіні, врешті-решт і собі обезтілені хоча б своїм епізодичним, мимохідним життям. В книжці є декілька натяків на тілесне кохання з цими безтілесними тінями-перевтіленнями — чистими продуктами поетичної мови — але як можна уявити таке кохання? Справді, хіба тільки віддаленими натяками. Врешті, можливо саме тому, що вони чисті продукти поетичної мови, такі перевтілення коханого єдині натякають на можливість знайти осередя світу, себто Іншість мрій.

В відчуженому світі оповідачки віддаленими, своєрідно затіненими, залишаються й інші постаті. В “Риби не співають у Ріо Напо”, наприклад, подруга подорожі Дорін не втілена характеризацією, не має обличчя, не бере безпосередньої участі в дії. Вона живе тільки своїм іменем, а одна-

че (навіть так “мінімально”) вона все таки живе. Інші персонажі теж прозорі й невиразні, неначе постаті в снах. Не те, щоб ці постаті були нарисовані невдало. Скупо, але акуратно, з мистецькою контролею, напікцовані карикатури туристів чи “моментальні” портрети тубільців, особливо жінок. Я підозрівала, що неповність і безтілесність майже всіх персонажів у цих творах це цілком навмисний ефект, явно зв’язаний з атмосферою відчуження, що тут панує. Подібно до безсмертного твору Коцюбинського “На острові” — ці тіні мають то з’являтися, то зникати в рядках, мають снуватися по вже самих собою віддалених краєвидах, мають мнимими відгомонами прозвучати в склепіннях таємничих печер, щоб саме своєю непомітністю, своєю невловністю гостро вкарабуватися в свідомість читача.

Оповідачка Ліди Палій мандрує простором: оповідачка Ліди Палій мандрує часом. Тому їй так легко заприятлювати з дивним антропологом Кукулканом. Іноді трудно сказати, який шлях — чи простором, а чи часом — центральніший і навіть справжніший. Краєвиди й люди неначе одержують на письмі “четвертий вимір” часу, щоб так себе упосереднити на ще більшу віддалі і, отже, себе ще більше відчужити й очуднити. Справа даліше ускладнюється тим, що шлях у час і собі розгалужується. Подорожня бо прямує і в особисте, і в історичне минуле: історичне, як усе інше в Ліди Палій, заставлено служити ніби-особистому (себто, особистому оповідачки), заставлено бути йому за тло. А до того, відчутне тут ще й глибше минуле — минуле міту — яке дає особистому та історичному минулому своєрідне підкреслення чи, в звичнішому розумінні, поетичний резонанс.

Минуле — це одна з доріг до можливої-неможливої остаточної мети всіх подорожей оповідачки, себто до країни, якої немає. Недаром минуле завжди висловлене тільки тими поетичними засобами, які мають викликати почуття туги. Оповідачка вічно жаліє за тим, що пройшло, або, точніше, чого ніколи не було. Знову пригадується сантиментальний подорожній — поет-романтик — який сидить на руїнах замку і в уяві (а чи в записнику, що лежить розгорнений на коліні) віdbudovus не тільки його, але й ту казкову реальність, що мала б розкинутися довкола нього: він, отже, віdbudovus своє власне окажковане дитинство. З домежно протилежної перспективи, можна уявити поета-емігранта, який сидить на розбитій валізі перед брамою якогось табору Ді-Пі і словами викликає-добудовує — як єдиний шлях до спасіння — своє зруйноване минуле.

В Персії, наприклад, оповідачка подорожує одночасно в історію країни і в свою власну історію: “Я зривала маки, і вони, як колись у дитинстві, залишали ржаві плями на долонях”. В суворо нарисованому й особливо сумному нарисі про середню Азію, раптом натрапляємо на подібний пасаж:

“Майнули невловні спогади з дитинства і знову відпилили в забуття”. Оповідочка відшукує не тільки історію власного життя, але й сліди своєї батьківщини. В шуканнях відсутніх краєвидів подвійного минулого, майже невисловлено, майже цілком мовчазно, майорить далекий і своєрідно основний краєвид десь на найдальшому обрії мрії — краєвид Лідиної України. Не тієї, що до неї вона, можливо, іздила як турист, а тієї України минулого (знову, особистого, історичного, можливо й мітичного минулого), якої вже немає, і можливо, якої ніколи не було. I до якої єдино можливий туризм — це мова поезії.

Мабуть тому, що в Ліди Палій історичне минуле так часто пов’язане з особистим спогадом, воно завжди виграє в змаганні з сучасністю: сучасність майже дослівно висушує, нівечить, пустелить родючу землю. “Сюди підземними каналами плила колись холодна вода з гір. Тут зеленіли сади, кипіло життя. Тепер тут пустеля” (“Подорож в історію Персії”). Видно, що шлях завжди веде колом: від уперше побаченого, нового й загадкового сучасного, до збагачено-го уявою минулого (себто, знову до текстів — не тільки тих, що цитовані, але всіх, у житті прочитаних), і тоді назад до вже знівеченої часом сучасного. Час, інакше кажучи, це завжди прощання. I можливо тому, в Ліди Палій зустріч з новим краєвидом — це насамперед прощання, а вже потім привіт: “При брамах вітаються, а ще частіше прощаються” — ось як дивно починається її нарис про середню Азію.

Справді ж бо, дивні ці “подорожні нотатки” Ліди Палій. Кажучи правду, вони не особливо заманюють мене завтра пакувати валізку й спішити до середньої Азії, чи, боронь Боже, до Єгипту. Щобільше, навіть коли я й колись міг би мати таке бажання, ці “подорожні нотатки” могли б цілком успішно “на-мовити” мене сидіти вдома й читати книжку. Boeh ці “нотатки” справді запрошують у інші подорожі — в подорожі трудними шляхами написаних рядків — шляхами не тільки читання, але й писання. З того першого, і навіть із того другого запрошення я радо скористав.

Я тут декілька разів згадував Михайла Коцюбинського. I справді, коли Ліда Палій писала: “Обабіч дороги стелилися плянтації агав. Вони цвітуть тільки раз у житті перед смертю” (“Казка про Кукулкану”) — Коцюбинський мусів бути присутній якщо не в свідомості, то в підсвідомості авторки. Цілий контекст цієї книжки, зрештою, дає мені право на цей мій здогад: з Коцюбинським єднає Ліду Палій таки дуже багато. Вони обидвое, наприклад, володіють таким талантом, що його мусить викликати Інший — інший краєвид, інші люди, інші книги, інші голоси. Що екзотичніший (периферійніший) їх матеріял — то сильніше він діє на осередок власного “я” — діє частіше негативно, ніж позитивно.

Пригадуємо, що хворий Коцюбинський мусів ходити верхами Карпат і сумлінно записувати свої розмови з ста-

рими гуцулами, бо тільки так він міг написати “Тіні забутих предків”. Також знаємо, що ті самі “мандровані” методи готовання матеріялу до “великого роману про опришків”, що його письменник так і не встиг написати, мабуть приспішили його смерть. Але Коцюбинський умів працювати теж і без таких готовань — точніше, змушував себе працювати без них. “Цвіт яблуні”, “Сон”, “Невідомий” і ряд інших шедеврів стали наслідками цього тривожного самозмушування вірити тільки мові.

Подібно до Коцюбинського, Ліда Палій читає й перевідає тексти екзотичних краєвидів. Як у Коцюбинського, в Ліди Палій ці тексти знаходяться на різних віддалях від центру і виконують різні функції, але ніколи не служать як матеріял для “об’єктивних” спостережень. Наприклад, атмосферичне, глибоко психологічне сюжетне оповідання “Приречена плавба” вже цілком покорює екзотичний краєвид і тоді дає йому трудне завдання бути майже-персонажем. Те саме зробив Коцюбинський у “На камені”. Ще крок, і підзаголовки редакторів про “подорожні нотатки” стануть не те, що спірними, але просто-напросто неможливими. Я запрошую Ліду Палій на цей наступний етап її творчої подорожі — подорожі в прозу “без застережень”.

Та чи це справді таке важливе? Важливе те, щоб Ліда Палій продовжувала писати справді мистецьку прозу — чи вона буде “з застереженнями”, а чи без них: щоб вона й далі давала нам таку високо-обдаровану прозу, якою обдарувала нас у цій книжці.

Чікало, червень 1985