

Поезії, старі і нові

Natalia Livycka-Cholodna

Poems, Old and New

**Published by the Ukrainian National
Women's League of America
New York, 1986**

Наталя Лівницька-Холодна

РІЗДКО

Поезії, старі і нові

**Видання Союзу Українок Америки
Нью-Йорк
1986**

Обкладинка

Петра Холодного

Фотомонтажі Ореста Слупчинського

**Copyright © 1986 by the Ukrainian National Women's League of America
Library of Congress Catalog Card Number: 85-51428**

**Printed in the USA
by Computoprint Corporation, 335 Clifton Ave., Clifton, N.J. 07011**



Ганна Іванна Іванна Іванна

Серце надвоє роздерте

*І розкраяно душу надвоє:
половина по цей, а друга по той бік.*

1

Приблизно п'ятнадцять років тому в "Координатах" про Лівичьку-Холодну я написав: "Техніка Лівичької-Холодної... майстерно контрольована і зрівноважена. Хоч її рамки досить вузькі... у ній панує вишукана гармонія, стрункність і легкість... Наталія Лівичька-Холодна — поетеса камерного амплюа, в найкращому розумінні цього слова" (2:114). Куди раніше, бо п'ятдесят років тому, Леонід Мосендз у взагалі неприхильній рецензії на першу збірку поетки помітив "стилістичну опрацьованість, ритмічну стрункність, до вузькості тематичну скупченість" (*Вісник*, II, березень 1935, 233). Рік пізніше Юрій Клен у гостро полемічній статті, скерованій передовсім проти самого Мосендза, також звернув увагу на майстерну простоту й контролю строфи Лівичької-Холодної (*Вісник*, IV, грудень 1936, 905).

Не враховуючи книги, що перед нами, "найновіша" збірка Лівичької-Холодної *Сім літер* вийшла 1937 року. Після війни її вірші появлялися то тут, то там — в таборових журналах, потім у *Києві*, в *Сучасності*, в збірниках *Слово* та в різних виданнях жіночих організацій. Виникало враження, що поетка, разом із багатьма еміграційними письменниками, припинила систематичну творчість. Дослівно декілька близьких людей знало, що в архівах Лівичької-Холодної зберігаються рукописи приблизно двох сотень віршів, себто куди більше, ніж було поміщено в двох надрукованих збірках. Що головніше, майже ніхто не знав, що в цих нових творах поетка поволі й систематично мінjala манеру свого почерку. На протилежних кінцях цього творчого процесу, скажімо, в віршах 1934-го й 1984-го років, різниці докорінні: недбалому читачеві може здаватися, що писали ці вірші окремі, один до одного мало подібні поети. Та проте, під поверхнею усіх цих творів течуть струмені, які їх еднають у один суцільний дорібок. Такого еднання, видно, прагне й сама

поетка, коли вона заставляє деякі найновіші вірші перегукуватися з дуже ранніми. Прочитаймо хоча б два рядки наприкінці цієї книги: "Це тоді під вербою похилою / народився мій перший вірш".

Загально беручи, між довоєнними й повоєнними творами Лівичкої-Холодної стається не так злам, як залім, не так згибель, як згиб — своєрідне заломлення променів. Два крила цієї книги нагадують діалектичну двоїстість, яка розщепила свою єдність тільки на те, щоб піднятися вище і там по-новому сплитися в єдиний творчий струмінь, у суцільне творче життя. Додам, що такі життєдайні двоєдиності діють скрізь у цій книзі — не тільки в її загальному профілі, але й у окремих тематичних і стилістично-формальних моментах. Предметом тут я маю простежити цей рух. Це завдання, сподіваюся, дозволить мені зважити вартість нових віршів Лівичкої-Холодної не тільки в її власному доріжку, але й у сучасній українській літературі взагалі: воно дозволить мені перевірити донинішні критичні оцінки поетки, що деякі з них наведені на початку статті, включно з моєю власною.

Таке прочитання, звичайно, не сміє заперечувати ранішу критичну увагу до тонкої майстерності Лівичкої-Холодної: воно має значно поширити критичне обрамування профілю поетки, бо ж у розмові про другу частину книги натяки на тематичну скупченість, майстерну простоту й "камерне ампліа", хоч не перестають бути дійсними, то вже аж ніяк не вистачають. А розмови про другу частину книги заставляють нас змінити погляд на її першу частину.

В новіших віршах Лівичкої-Холодної поетична майстерність своєрідно сама себе заперечує, приховує своє справилля, щоб у єднанні з цим самозапереченням стати ще цікавішою, ще живішою, ніж вона була в ранній творчості. Там бо засоби виявлялися іноді трохи напористо, гордовито кидалися в очі. Та проте така яскравість засобів не була наслідком експериментування всередині форм, як це бачимо, приміром, в Андіївської або в Цветаєвої. Навпаки, читач вражений певною традиційністю в версифікаційній техніці та в лексиці, а навіть своєрідно несміливою пошаною до зразків. Незабаром побачимо, що така "традиційність" була не тільки особистим вибором самої поетки, але теж "даниною добі".

В метричних системах ранніх творів Лівіцької-Холодної сильно підкреслене іпостасування та інші метричні модуляції: зустрічаємо, наприклад, видовження рядка зайвим складом або стопою (гіперметрія), а ще частіше — драматичне обірвання рядка усуненням сподіваного складу чи стопи (лейма), особливо в клявзулі даного твору. Хоч такі метричні модуляції самі в собі можуть нам здаватися сміливими, вони в ніякому разі не подібні до головокружних метричних (але все таки метричних!) варіацій пізнішої поезії. Але, з другого боку, ці ранні зачинання народжують пізніші цікаві експерименти, і між ними нетрудно простежити прямий зв'язок. Слід також підкреслити, що молода поетка нечасто дозволяє собі на конфлікти між закінченням фрази й закінченням рядка, а ще рідше між ритмом фрази й метром рядка. Щодо цього, зміни в пізній творчості будуть ґрунтовні.

Ритмічну структуру ранніх віршів посилює майстерне орудування повтореннями звуків і слів та паралелізмами фраз, особливо в анафорних позиціях. Ось рядки, що їх формальна взаємодія здійснюється густою сіткою повторень і паралелізмів, які так чи інакше анґажують майже кожний рядок:

- 1 Будеш завжди цю ніч пам'ятати,
- 2 Не забудеш, о ні, моїх уст,
- 3 І цвістимуть, цвістимуть шарлати
- 4 В твоїм серці вогнями спокус.
- 5 Ти боїшся, ці спогади палять,
- 6 Боягузом втікаєш від них.
- 7 Та дарма, сниться танго і зала
- 8 І в куточку причаєний сміх.
- 9 Чорний погляд твій гордий і злісний,
- 10 Ти не хочеш прийняти любов.
- 11 Та дарма, я гадюкою стисну,
- 12 Я візьму з твого серця всю кров.

Перший рядок в'яжеться з другим густою алітерацією, з цікавим ходом у анафорних позиціях ("Будеш завжди / Не забудеш"). Перший рядок в'яжеться з другим, п'ятим і десятим паралелізмом фраз. До речі, рядки п'ятий і десятий зв'язані ще тісніше займенником "Ти": ця пара фраз тепер протиставиться парі в першому й другому рядках. Всередині третього рядка

повторення очевидне. П'ятий рядок зв'язаний з шостим алітерацією. Друге слово в шостому рядку творить приблизну внутрішню риму з третім словом у восьмому ("втікаєш / причаєний"). Повторення в сьомому й одинадцятому рядках очевидне. Всередині дев'ятого рядка очевидна приблизна внутрішня рима. Одинадцятий і дванадцятий рядки зв'язані паралелізмом фраз, з тим, що епіфорна позиція ангажує анафорну в емоційно наснаженому речитативі. Таке чуттєве навантаження оправдане тоном цілого вірша: коли мова про інтонаційний рівень, то це заради такого "зворушеного мовлення" розвинена система повторень і паралелізмів. Тут уже наближаємося до тематичної аналізи, а на рівні тематики цього вірша роля чуттєвості цілком очевидна. На закінчення моїх загальних зауважень про ритміку цього вірша (їх, звичайно, можна було б продовжувати в куди детальнішій аналізі) згадаю, що в ньому незвичайно активні анафори творять свою — дарма, що дуже звільнену — структуру, яка неначе віддзеркалює куди послідовнішу структуру епіфор, себто чергування рим. Виникає враження, що рядки вірша пов'язані між собою обидвома кінцями. Цей загальний зв'язок, який неначе коронує місцеві ланки, безпосередньо впливає на "зміст" вірша. "Зміст" побудований на чергуванні тверджень і заперечень, що підкреслені повтореною фразою "не дарма". Це розщеплення поєднується в цілість твору саме отією вибагливою системою формальних зв'язків: між "формою" і "змістом" відбувається своєрідний діалектичний рух. Бачимо, отже, що тут, як і в кожному справжньому вірші, межа між "формою" й "змістом" щасливо зникає.

Щодо рим Лівичької-Холодної, то вони майже завжди — як у ранній, так і в пізній творчості — вишукані й цікаві. Вони бувають домежно повні ("принадою / пригадую"), або ж, з другого боку, уважно приблизні ("поличники / вічної"). Особливо вдаються поетці рими з пересуненими наголосами ("будівничим / непоміченим", "кляпоть / папороть") або, ще незвичніше, рими з непевними наголосами, що їх устійнює саме рима ("Той став / помста"). В декількох випадках, усі чотири рядки строфи пов'язані римами: перший і третій та другий і четвертий повними, а перший і другий та третій і четвертий — приблизними. Ось приклад:

Відійшов ти — і знов я сонна,
Знову осінь зо мною тьмяна.
А ще вчора весна стодзвонна
Усміхалась, тобою п'яна.

Цікаве тут особливо те, що почуття висловлене в перших двох рядках розвіває почуття в наступних двох, хоч саме вже простірне співвідношення цих двох пар рядків (простий факт, що перша стоїть перед другою) неначе заперечує хронологію й "логіку" в читачевій свідомості, потверджуючи права весни. Цей рух підкреслений грою рим: творячи своєрідні куплети, приблизні рими немов підпирають окремішність кожної з двох пар рядків, але єднаючися в катрен, вони не тільки насвітлюють центральне місце весни, але й зв'язують весну з осінню, себто негативне почуття з позитивним. Зайво підкреслювати, що тут знову "форма" й "зміст" творять нерозривну цілість. "Форма" виповнює позірно поверховий, навіть позірно банальний "зміст", поглиблює й отаємничує його, так виконуючи чисто тематичну функцію.

В сфері інтонації й дикції, дорібок поетки можна поділити на два загальні напрями. Йдеться мені про вірші високої риторики, деклямаційні вірші, з складною формальною організацією та вірші своєрідної "вдаваної випадковості". В першій з цих груп дикція згущена, мова іноді навіть злегка антикваризована ("Зо мною", "Оддзвеніла весна, одійшла"), отже мова переговорена, тому писана. В другій — мова говорена (точніше, недоговорена), а фраза кинена вишукано-недбало, неначе на столик рукавички. В першій — сильні нашаровані олійні мазки; в другій — злегка накреслені, майже прозорі акварелі, що швидкість їх виконання вимагає абсолютної контролю. Монументальність протиставлена моментальності.

Група "вдаваної випадковості" містить багато віршів, що їх можна назвати мініатюрними ліричними драмами — так неначе в них дух Чехова втілений у двох-трьох строфах. Голос бо тут справді таки *втілений*: шокрок зустрічаємо драматизовані пози, жести, міміку, які правлять за своєрідні сценічні ремарки: "Не сказала нічого я. / Відійшла і самотно стала". Іноді трапляється "сценічна", майже загримована, характеристика обличчя ("І дивно вирізані брови", кількакратно повторений "гордий

профіль”) та навіть дещо передраMATизована мiмiка (досить часто повторюваний “уст гiркий залом”).

Як уся iнтенсивно особиста лiрика, вiршi Лiвицької-Холодної майже завжди справляють враження уривкiв суцiльного монолога. Та навiть такi монологи в неї в своїй природi “дiялогiчнi”, що пiдкреслене частими прямими звертаннями до любовника (“Ти” або старосвiтсько-пушкiнське “Ви”) та звертаннями до себе самої, себто посередньо до читача. Особливо цiкаве явище в Лiвицької-Холодної це щось, що можна б назвати “обезтiленим монологом”. Елементи монолога — звичайно не лiричної героїни, а любовника — з’являються зненацька, без будь-якого натяку на присутнiсть особи. Iнодi вони попере-тканi фрагментами “декорацiї”, себто сильно психологiзованого краєвиду, i цi фрагменти, неначе “вiдповiдають” на реплiки безтiлесного голосу. Це зроблено особливо майстерно в вiдомому ранньому вiршi, що тут наведу його початок. Звертаю увагу на симетричне чергування пар рядкiв у наведеному уривку, що знову пiдкреслює майстерне орудування технiкою паралелiзму: справдi бо виникає враження, що “декорацiя” краєвиду виступає на кiн i вступає в дiялог iз любовником, не тiльки вiдповiдаючи йому, але сперечаючися з його словами в iм’я лiричної героїни:

На розквітлi акацiї грона
Срiбний мiсяць тихенько ступив.
“Ваша кров мабуть чорна й солоня,
Ви поганка монгольських степiв”.
Похилилось мережкую лiстя,
Довгi тiнi, мов привиди, сплять.
“Сотникiвна в червонiм намистi,
Бiлi руки лякають, п’янять.”

Своерiдний лiрично-драматичний характер iнтимної лiрики Лiвицької-Холодної втiлений в сильних образах, що їх вимовнiсть вражає навiть у декiлькох досi наведених уривках. Мимходом слiд згадати, що молода поетка iнодi грiшить образами-кiше, якi неначе живцем вирiзанi з поезiї передсимволiстiв. Та вони стають майже непомiтними в середовищi блискучо оригiнальної образотворчостi.

Лiвицька-Холодна особливо владно орудує метонiмiями.

Наприклад, метонімії руху та дії підкреслюють оту динаміку, яка створена рвучкою ритмікою, з паралелізмами включно. Образ часто опертий на присудку, неначе все в поетки щось робить: "Вечір дивиться в очі стурбовано"; "Над церквою зухвалий молодик, / Мов золота з хреста позичив". Також часто зустрічаємо синекдохи частин тіла: руки, очі, волосся, навіть вуха, а вже особливо уста іноді виступають як своєрідні "персонажі", граючи власні ролі, без помітного зв'язку з тілесним центром ("І тільки руки стрінуться, мов випадково, / І скажуть те, чого немає на устах"). Роля синекдохи в поетки така сильна, що нам дозволено пізнавати не те, що по очах, але по кольорі очей (протилежна пара сині / чорні очі) двох чоловіків, які спричинюють гостру драму кохання в циклях "Червоне й чорне" та "Попіл". Безумовно, така фрагментація тіла тісно зв'язана з "обезтіленими" діялогами в тих віршах, в яких ці останні появляються. Не варто розводитися над очевидним фактом, що образи з елементами частин тіла більш або менш посередньо відтінюють головну тематичну лінію молодої Лівницької-Холодної, а саме кохання, що іноді буває в цих рядках тілесно-пристрасним. Куди цікавішою є можливість, що синекдохи частин тіла відчужують особу, особливо в тих віршах, які трактують відчуження кохання чи, точніше, відчужене кохання.

Лівницька-Холодна майстерно втілює почуття й абстрактні поняття: "І душа моя, мов старчиха", або тонко-чеховське: "Тільки туга і ніжність — дві сестри, / старі панни в садибі родинній". Процесам такого втілювання сильно допомагають епітети, особливо коли поетка основує їх на синекдохах частин тіла, як у образі "За вікном окатим". Взагалі в поезії Лівницької-Холодної епітет особливо повно виявляє свою суть та функцію як поетичний засіб. Він, приміром, відновлює domeжну точність бачення мовою, наново відкриваючи осердя слів незвичайними контекстами, як ось у рядках: "Спустились пестощі прозорі / Зимових довгих вечорів". В цьому образі епітет "прозорі" абсолютно точно передає враження дуже холодного повітря в безхмарний лютневий вечір, посилюючи метафоричне, поетичне слово "пестощі".

Я щойно згадував, що для молодої Лівницької-Холодної особливо важливі епітети барв. Іноді вони бувають витончено-

ускладнені, як ось у образі "Червоним золотом вина". Тут золото можна вважати за почуттєве доповнення кольору вина, або за піднесену вартість, очевидно символізовану золотом, або ж за приклад цілковитого переходу явища з світу об'єктів у світ мови, як це часто бачимо в поезії символізму та її наслідників. Що важливіше, епітети барв у ранньої Лівичької-Холодної служать не тільки місцевим ефектам, але й загальній тематичній структурі. Як я покажу дещо пізніше, пара безредметних, майже абстрактних епітетів-символів "червоне й чорне", що в ній самій вбудоване очевидне протиставлення, протиставиться в свою чергу такому ж епітетові-символові "блакитне". (Цікаво, між іншим, як тут абстрагування діалектично поєднане з домежним конкретизуванням.) Можна твердити, що це протиставлення барв символізує тематичну структуру поезії Лівичької-Холодної до сорокових років, а посередніше й по цей день.

Іноді, хоча щоправда нечасто, Лівичька-Холодна відходить, від образности романтичної й символістичної традиції (що з неї виходять усі досі наведені приклади) та звертається до традиції давнішої, бароккової. Ось образ із топоса "двох півкуль", що був поширеним у поезії барокко (і який сам собою так вимовно втілює роздвоєння):

Вдень і вночі я жду на тебе,
Хоч знаю, що не прийдеш ти,
Що світять нам два різні неба,
Дві неоднакові мети.

А ось "дотепно" ускладнений образ, побудований на грі з числами, що нагадує відомий Маланюковий образ "Сім хижих куль. Сім стрілів зла":

Сім літер, що палають в слові Україна,
сім літер, що вогнем лягли на Монпарнас,
і сім підступних куль на вулиці Расіна —
призначення, мemento і наказ!
Горять палким трикутником криваві сімки...

(Другий рядок відноситься до числа літер у прізвищі "Петлюра".) До цілком іншої, майже протилежної, бароккової традиції можна зарахувати готично-гротескові образи, втілені в україн-

ську бароккову лексику, які виразно перегукуються з українською демонологією, а в тому і з раннім Гоголем:

І наїжаться темні тварі,
Задвигить земля під ногами,
Гола відьма з чортом упарі
Пролетить у танку над нами.

Ця "демонічна" вітка бароккової традиції буде продовжуватися в образності поетки аж по наші дні.

Нетрудно простежити в творчості Ливицької-Холодної ланцюги образів — образні мотиви — які простягаються від найранішої до найновішої поезії та допомагають будувати постійні тематичні мотиви. Вже згадувані епітети барв та синекдохи частин тіла творять особливо помітні мотиви. Як ще один приклад, можна навести супутника поетів місяць, що десятки його поетичних зображень зустрінемо в цій книзі. Такі варіації простягаються від кокетливо-декадентного "І місяця отруйний чар / підступно ранить крізь каштани", через різні імажиністичні порівняння ("Вилазить місяць, як полтавський книш, / з-за хмари, як із печі"), аж до моторошної експресіоністичної образності найновішої творчості ("Темні силуети дерев поза вікнами, / місяць крізь них, мов кров недобитого півня").

2

В першому розділі цієї статті я намагався фрагментарно розглянути часто згадувану технічну майстерність ранньої Ливицької-Холодної. Що головніше, я хотів показати, як в неї поетичні засоби поєднуються з тематичними мотивами, бо часто засновують їх. А ці тематичні мотиви подиву гідно одностайні й тривалі: нечасто бо ліричний дорібок поета справляє враження такої діалектичної єдності. В розділі "Вогонь і попіл", що в ньому поміщені майже всі вірші однойменної збірки, тематичні мотиви навіть творять своєрідний сюжет. Про те, зрештою, свідчить сама авторка в недавньому інтерв'ю з Богданом Бойчуком: "Це цикл жінки, яка починає з подружжя, потім переходить велике закохання, розчарування, відтак апатія, сум, і, врешті, поворот назад до себе" (*Сучасність*, березень 1985, 13). Як побачимо пізніше, я вважаю цілу книгу, що

перед нами, за своєрідний роман з двома вітками суцільного сюжету — життя жінки й життя емігранта — які постійно доповнюють одна одну.

Покищо я зосереджуюся на розділі "Вогонь і попіл". Квазі-біографічна тяглість життя однієї молодої жінки ускладнюється роздвоєнням ліричної героїні, яке межує з романтичним роздвоєнням особи на "білого" й "чорного" двійника. Тому, що ця тематична роздвоєність виникає з образів та з формальних засобів, вони й собі групуються на два крила. А енергія поетичного "я", що в Лівичької-Холодної абсолютно всевладна, єднає ці два крила в суцільний стиль, себто в суцільну тему.

Коротко кажучи, в ранньому дорібку лірична героїня двойтється на "справжню жінку" й на "літературну фігуру". Перша виступає в циклі "Барвін зілля" і, в зміненому вигляді, в циклі "Попіл", а друга в циклі "Червоне й чорне". (Отой "змінений вигляд" "справжньої жінки" в циклі "Попіл", до речі, змінюється саме переживанням і пережиттям "літературної фігури".) Безумовно, "справжня жінка" мусить теж сама собою бути "літературною фігурою"; різниця тут у тому, що в першому випадку поетичні засоби застосовані для приховання *літературності* ліричної героїні, а в другому — для її накреслення й підкреслення. Це можна також формулювати так: "літературна фігура" народилася *перед* словами даної поезії, із слів інших джерел; "справжня жінка" неначе родиться *під час* слів даної поезії і виростає в самих цих словах. Але це виявляється тільки позірним. Трохи згодом я постараюся показати, що ця пара профілів ліричної героїні протиставиться профілеві ліричної героїні в пізнішій фазі дорібку: в світлі цього нового профілю, і рання "справжня жінка", і рання "літературна фігура" поєднані літературністю, і народилися поза межами слів даної поезії. Риси літературності "справжньої жінки" викликані різко зміненою стратегією майже цілковитого ліквідування літературності в пізнішій творчості. Отже, кожний профіль ліричної героїні змінюється в присутності нового профілю, а ці нові профілі, своєю чергою, модифіковані ранішими профілями. Процес читання не тільки доповнює, але й міняє прочитане.

Профіль "справжньої жінки" виявляє свою літературність, коли ми усвідомимо, що її "життя" проходить під небесними

знаками рокованого призначення жінки — служити героєві. До свого коханого лірична героїня звертається такими словами: "Ти будеш воїн і муж, / батько моїх дітей", або "Хай буде так! Твоє ім'я закон". Як бачимо, дикція й інтонація, особливо в другому прикладі, підкреслює "рокованість" такого призначення — лірична героїня цілком певна, що таке призначення жінки в суспільному ладі освячене віковичними законами:

Мати, коханка, сестра,
Вірна дружина твоя.
Мудрість так каже стара,
Буду такою і я.

Свідомість призначення "справжньої жінки" — це наслідок свідомості гармонії всесвіту. Не диво, отже, що в цьому тематичному колі взаємини між закоханими проходять у величному театрі космізованої природи: "Нам шлюбна постіль вся земля, / Барвистий луг, квітчасте поно". Мудрість місця жінки в суспільстві — давня; в нагороду за покору, жінка зазнає втіх кохання, які не тільки широкі на всю землю, але й вічні. Знову звертаю увагу на високу риторичну дикцію й інтонацію в наступному уривку:

Було і є і вічно буде
Це свято соняшних утіх:
Твоїх палких обіймів чудо
І ніжність пестоців моїх.

Втіхи кохання вкінці досягають позапросторово-позачасових метафізичних вершин, як ось у образі з можливими двозначностями: "І, вільний від усіх земних заслон, / Ось відчиняється нам рай незнаний".

Космічна гармонія кохання втілена в дзеркаленні двох. В своєрідно плятонічному значенні, очі любовника стають дзеркалом ліричної героїні і навпаки: "Дай очі вгадувать свої / В очей твоїх прозорім плесі". Чуттєвим погідним кліматом для такого надсловесного спілкування є ніжність. "Ніжність" зустрічається дуже часто в віршах циклю "Барвін зілля"; іноді вона, будучи висловом кохання, й собі досягає метафізичних вершин: "Бо ніжність наша є єдина, / А поза нею — тільки Бог". Не диво, отже, що в підсумку саме кохання стає релігією: "Я

знов закохана і знов молюсь”.

Навіть поминаючи другорядний відгомін “вісниківського” етноса в тематичному колі “справжньої жінки”, його походження насправді “книжне” від початку до кінця: йдеться про освячення кохання в традиції середньовіччя й раннього ренесансу. Цікаво, до речі, що відгомони цієї традиції зустрічаємо і в пізнішій творчості поетки, хоч там вони нехарактеристичні. Маю на увазі вірш “Ми розминулися з тобою” про містичну “спорідненість душ” — отже, на тему, що була поширена в середньовіччі і стала дуже важливою в романтичній поезії.

“Блакитний”, “синій” та його граматичні різновиди — це епітет, який символізує тематичне коло циклю “барвін зілля”. (Саме тут “блакитне” виринає як протиставлення до “червоного й чорного”; пор. з образом *vierge azur* раннях символістів.) Цей епітет зв'язаний з групою образів, побудованих на словах “день”, “сонце”, “весна”, а також “небо”, “рай”. Ритміка віршів в цьому циклі здебільша відповідно погідна, спокійна; склади слів нечасто сваряться з метричними стопами, а синтаксичні групи живуть у згоді з межами рядків.

В циклі “Червоне й чорне” лірична героїня стає “літературною фігурою”: тут літературність виходить на кін і куди одвертіше панує над “життям”. Вона, отже, частинно заслонює літературність “справжньої жінки”. “Літературна фігура” це справді до кінця літературна конструкція, що її сама поетка, в вірші, що не попав у цю книгу, назвала “вампом” (це слово, поширене в Франції й США в двадцятих роках — скорочення слова “вампір”; воно вживалося як варіант *femme fatale*, особливо стосовно героїнь німих фільмів):

Нахилився і глянув в очі,
Блискавицею зуби білі,
А у мене сором дівочий,
І уста мовчать скам'янілі.
На столі чоколядки й лампа,
І твій сміх пролунав так дзвінко:
Ти хотів в мені бачить “вампа”,
Але я лиш маленька жінка.

Хоч лірична героїня намагається запевнити себе, що вона ще “маленька”, себто “справжня”, жінка, то скоро ми побачимо, що

маску "вампа" вона одверто приймає і, в своєрідно розпачливому жесті, навіть нею пишається. Отже, мій імпровізований термін "літературна фігура" я зміню на слово "вамп", що цю фігуру дуже точно окреслює.

Літературність цього профілю ліричної героїні така непомірно яскрава в порівнянні з профілем "справжньої жінки" частинно тому, що саме походження цієї літературности сильно драматичне й кольоритне: поминаючи традицію цього літературного типа в мітології, готиці й барокко, йдеться тут передовсім про Шарля Бодлера й пізніший французький декаданс, що їх Лівіцька-Холодна професійно вивчала і з них перекладала. З дальших відгомонів цього літературного типа можна згадати Байрона — адже "вамп" це своєрідне ожіночення байронівського героя. В Лівіцької-Холодної теж виразно чутна традиція українського фолкльору, козацької культури й раннього Гоголя (сотниківна в "Вії"). "Вамп", отже, це своєрідна сотниківна-Байронівна. Посилаючися на традиції, помітні в циклі "Барвін зілля", можна сказати, що "вамп" — це Пані поезії середньовіччя й ренесансу (хоч відразу слід попередити, що Пані — це зовсім щось інше, ніж "мати дітей героя"), яка стає з об'єкта суб'єктом і тому демонізується: вона усвідомлює свою психічну силу і не вагається застосувати її в змаганні, що ним завжди мусить бути пристрасно насичене кохання. З цим, очевидно, пересувається центр сили. В житті, звичайно, справи бувають куди сла�нішими. Але тут нас цікавить поезія, а в поезії питання зосереджується на тому, як лірична героїня й її ліричні герої висловлюють економію сили поетичною мовою автора.

В тематичному колі "літературної фігури", яка тепер звужена до "вампа", майже все стає в пряму протилежність до кола "справжньої жінки". Вихід ліричної героїні з свого призначеного місця ("матері дітей героя") в структурі захитує й остаточно змінє цілу структуру. І так, коли "справжня жінка" була пасивна супроти героя-переможця, то тут вона докраю активна, а партнер стає або чутливим юнаком-поетом, або відчуженим, холодним "Чайлд-Герольдом". Отже, коли в першому тематичному колі кохання — гармонія й злагода, то тут воно — антагонізм, сексуальна боротьба, що межує з ненавистю.

Дзеркалення двох затьмарюється і врешті розбивається тінню третього чи "третіх". З того виникає аритмічність світів ліричної героїні й любовника (чи точніше, любовників), яка кінчається втратою "раю" кохання. Звертаю увагу на вже наведені рядки "І світять нам два різні неба, / дві неоднакові мети", або на рядки, які натякають на внутрішнє розщеплення в свідомості самої героїні: "Знов життя розділив надвоє / чорний погляд твоїх очей".

Таке насильне розколення єдиного світу на два світи, і запекла еротична боротьба, яка з цього розщеплення виникає, помножує негати́вні почуття недові́ря, зради, закривання, приховування. Радість світлого кохання вже не можна проголошувати "всім і вся". Тепер темне кохання доводиться скривати перед злорадним оком порядного міщанина, перед тим чи іншим партнером у заклятому трикутнику, і перед самою собою. Разом з тим, непевність кохання заперечує можливість його універсальності на безмежній сцені театру природи й можливість його потенціальної вічності. Природа то стає готично-негати́вною, то зовсім зникає в урбаністичному краєвиді. Замість сподівання вічності, бачимо скриту потаємність коротких зустрічей та принагідних прощань: "Знов зустріну тебе в трамваї". Одним словом, присутність zagrożена відсутністю; вона навіть стає відсутністю, яка символізована вже згаданими образами скривання, закривання, ховання.

В уже самі собою складні стосунки вступає друга жінка — та з блакитними очима: в скритому вирі темних почуттів читачеві щораз трудніше слідкувати за тим, хто кого зраджує, хто кого ненавидить, хто кого кохає. Залишається тільки танець тіней у пораненій свідомості ліричної героїні і крик розпуки — але крик, суворо контрольований мистецтвом поезії. В дужках додаю, що подібну уважну контролю форми, яка втілює навмисне невпорядковані й темні почуття, шокрок зустрічаємо в поезії Бодлера.

Справа в тому, що комунікаційним почуттям кохання тепер стає не щедра і віддана *ніжність*, а захланна і самолюбна *пристрасть* — отже, не блакить, а шарлат, що веде прямо до чорного кольору смерті. Замість відданості-підданості "справжньої жінки", енергією кохання стає тепер запекла гра сил, що

в ній "вампа" орудує смертельною зброєю тілесних принад, щоб врешті-решт стати переможцем — але переможцем остаточно трагічним, бо переможеним власною перемогою, чи точніше, потребою такої боротьби й такої перемоги. Зброя "вампа" символізована передовсім дослівним мавчиним вампіризмом, себто вбивчою оральністю: уста, що цілують — а щонайголовніше, уста, що *говорять*, що вимовляють навіть оцю поезію — співають кров любовника в жахливому звихненні ніжності кохання. Це є одна з причин на важливість синекдохи уст у тематичних мотивах відчуженого кохання, що про неї я згадував у першому розділі статті:

В мене сукня була червона,
а уста зацвіли тюльпаном,
і на них була кров солона,
твоя кров, з твоїх уст, коханий.

.....
Та дарма, я гадюкою стисну,
я візьму з твого серця всю кров.

Гуцупсььких мавок я тут згадав не випадково: прокляття в тому, що слабкий чоловік-жертва віднині завжди шукатиме таких дивних пестоців кохання-конання:

І знать, що завжди мною п'яний,
Ти все шукаєш уст моїх.

.....
Поцілую — і до скону
будеш прагнуть уст моїх,
і затроїть кров червону,
кров юначу п'яний гріх.

Не дивно, що таке кохання, основане на пожадливій пристрасті (яка сама собою є тільки ілюзорним виходом із неправді безвихідного стану), веде до дальших ускладнень, що в них карикатура покори "справжньої жінки" стає перемогою "вампа". Тут приємність і біль, пестоці й насильство стають символами синтези любови й ненависти. Зайво, мабуть, нагадувати, що це теж не "життя", а закономірний розвиток даної літературної традиції Бодлера, а особливо його послідовників-декадентів (див., наприклад, "дитина і жінка" й *femme-enfant*), з

очевидною домішкою індивідуалізації колективних історично-політичних відносин, що до них я повернуся пізніше:

І я знаю, що в темну ніч
Поцілує мене татарин.
І я знаю, що буде біль
І що буде образа й сором,
І спокуси солодкий хміль,
І ненависти чорний морок.
Буде кров на моїх устах,
Буде розпач п'янкий, безсилий,
І як хижий могутній птах
Розгортатиме пристрасть крила.

.....
Так, я знаю, що вас мені
Було радісно звати паном
І в солодкім облуднім сні
Поцілунком палити п'яним.

В циклі "Барвін зілля" кохання посередньо і безпосередньо наближене до релігійних почувань. В процесі *демонізації* кохання, релігійні почування не зникають, а й собі демонізуються під натиском почуття провини. Під маскою очайдушности (як це буває, наприклад, в випадку відомих "вамсів" Достоевського, особливо Настазії Філіповної з "Ідіота"), скривається бажання повернення до оказкованої простоти й чистоти минулого, до уявленої святости простого й чистого кохання. В порівнянні з блакитним небом минулого, сучасне стає під знак багряного, пекельного гріха:

За тобою слідком пішла
моя молодість, як черниця.

.....
А я, дитина і жінка,
І так близько від мене гріх.

.....
І безкрила душа відважно
вип'є знов, як отруту, гріх.

.....
Так кличуть ваші очі чорні...
І відповідь моя проста:
Розпалені в пекельнім горні,
Горять, горять мої уста.

В такому пеклі пристрасти посередніми оксюморонами деформуються навіть відвічні релігійні символи, особливо символ жіночої святости: "Тут очі пристрастних мадон / ввижаються в імлі прозорій".

Я вже декілька разів натякав на те, що небезпечний вир суперечних почувань стягає ліричну героїню з шарлатної пристрасти в чорноту духового, а можливо й фізичного самознищення ("Між нами пристрасть або смерть, / Червоний шал чи чорна згуба"). Варто додати, що в інтерпретаціях легенд про вампірів говориться про вічне шукання вампіра власної смерті. Кожний поцілунок — це отрута, що отруює не так любовника, як саму ліричну героїню. Єдина її надія, висловлена в циклі "Попіл", це тепер уже неможлива можливість нової злуки смертельних протилежностей в піднесену єдність:

Я жду хвилини, що на крилах
Підніме вічність, спинить час,
В якій воскресне все, що ділить,
І все, що злучує ще нас.
Я жду, щоб знов у блискавицю
З'єднать ненависть і любов,
І знаю: знов твій погляд-криця
В отруйний плин замінить кров.

Лік на отруту чекає не в якійсь містичній вічній моментальності, а *дослівно* під пером, що пише слова поезії, в поетичній метафорі, в мистецтві поезії. До повної свідомости цього джерела порятунку дійде поетка значно пізніше, коли старість нарешті відкриє таємницю поезії як єдиного спасіння від остаточного самозабуття.

3

В попередньому розділі я часто згадував про зближення ранніх віршів Лівицької-Холодної до творчости Шарля Бодлера й його послідовників та наслідників. А про впливи Анни Ахматової на її творчість широко писали критики. Клен, наприклад, зайшов тут аж надто далеко: "В цілому поезія її є переспівом поетичного доробку Анни Ахматової, що її стилем і тематикою вона цілком перейнялась" (*Вісник*, IV, 12, 906). Куди ближче до

правди є признання самої поетки, в згаданому інтерв'ю з Бойчуком, що їй Ахматова дуже *співзвучна* (*Сучасність*, березень 1985, 16). Я міг би витратити чимало часу на вираховування окремих місцевих подібностей між цими двома поетками. Я також міг би довго говорити про ту "чеховську", неначе "випадкову", драматичність реплік і жестів, що про неї я вже згадував, і що вона, безумовно, править за одну із основних структур ранньої лірики Ахматової. Щодо маски "вампа", а особливо релігійних моментів довкола цієї маски, то подібні мотиви були предметом багатьох критичних дискусій над поезією Ахматової та, як відомо, коронувалися нахабно-грубим "словечком" Жданова на адресу російської поетки. Цей тематичний мотив Ахматова успадкувала, мабуть, посередньо від Блока та його "незнакомки", коли Лівіцька-Холодна одержала його прямо з французької літератури: можливо тому він у неї вийшов куди живіше, ніж у Ахматової. Можна б коротко згадати й сліди Пушкіна в ранній поезії Лівіцької-Холодної, які зайшли туди або безпосереднім шляхом, або ж через Ахматову (про впливи Пушкіна на Ахматову згадували, мабуть, усі дослідники її творчості; що найголовніше, до них одверто признавалася вона сама).

Та проте, як на мене, то куди корисніше буде підсумувати двосторонні діалоги між ранньою Лівіцькою-Холодною й друзями-поетами, які жили й творили разом з нею, в середовищі "першої" еміграції. Враховуючи численні заповнення учасників цього цікавого етапу нової української літератури, що чогось такого, як "Празька група" взагалі не було (див., наприклад, інтерв'ю Ігоря Кошара з Євгеном Маланюком, *Українські вісті*, 2-го жовтня 1966) або що термін "Празька група" своєю "географією" не включає поетів, що жили в Варшаві (інтерв'ю Кошара з Лівіцькою-Холодною, *Українські вісті*, 26-го березня 1967) та ще додаючи від себе, що в передвоєнній Празі було активне середовище поетів "Жовтневого кола", які з тут обговорюваними поетами абсолютно нічого спільного не мали, — я все таки думаю, що слід зберегти цю назву як вигідну для історії літератури умовність.

Учасники Празької групи були з'єднані таки дуже тісно, — не тільки світоглядом чи навіть політичною ідеологією, а теж і стилістичними прикметами, що їх вони цілком послідовно

культивували, хоча й не оформлювали в маніфестах або в програмах. Адже вже сам факт спільних ідеологічних поглядів в їх випадку імплікував стилістичні подібності. Це, звичайно, не заперечує недавно висловлену думку Юрія Шевельова, що приміром, Юрій Липа цілком відмінний від Ольжича, а Ольжич від Теліги. Одначе трудно погодитися з висновком критика, що "не стилістика... об'єднує пражан" (цінна супровідна стаття в книзі: Оксана Лятуринська, *Зібрані твори*, Торонто, 1983, 60). Висловлюючися схематично, їх відмінності наявні на зовнішніх краях їх творчості. Та коли їх лінії зближуються до центру, де їх "коди" зустрічаються та перехрещуються, тоді певні стилістичні манери (можна навіть сказати, певна стилістична "манірність") починають мандрувати з одного тексту в другий, від одного поета до другого. Особливо цікаве тут те, що такі "мандрівні засоби" не завжди залежні від вузьких тем, хоч завжди залежні від своєрідної тематичної атмосфери, що їй конкретні теми змушені покоритися, бо ж вони з неї виходять. Це ми незабаром побачимо на особливо переконливому прикладі з Лівницької-Холодної. Було б спрощенням, хоч тим не менш приманливим, сказати, що такі паралелі зводяться до сильного впливу центральної Маланюкової поетики на твори його колег (а не, до речі, куди обмеженішої Дараганової творчості, як це в нас прийнялося твердити). Та я покищо волію залишитися при своїй метафорі центру перехрестя, а до специфіки Маланюкової поезії повернуся трохи згодом.

І саме Лівницька-Холодна особливо зближена до цього "центру перехрестя". Багато того, що я говорив про її поетику в першому розділі статті можна живцем пристосувати до кожного з "пражан". "Випадкові драми" трапляються в Теліги і навіть іноді в Ольжича, хоч там вони куди слабше розвинені. А щодо "підвищеної" декляматорської риторики, то вона в "пражан" стає стилістичним принципом: згущена алітерація, метричні модуляції (особливо лейми), почуттєво-риторичні повторювання слів, паралелізми фраз, підкреслене приблизне або ж надто повне римування, гра анафорами — це тільки кілька прикладів "мандрівних" формальних засобів. Такі засоби, звичайно, знайдемо і в інших, далеко не "пражанських" поетів, як наприклад у Бажана. Та йдеться мені про їх частоту і, голов-

ніше, про їх групування, про їх конфігурації чи сузір'я. Тут не місце розгортати цю тему, хоч давно пора окреслити той дуже своєрідний, саме "пражанський", експресіонізм, що йому подібного (не зважаючи на подібність окремих рис) не знаходимо ніде в українській поезії.

Переходячи від чисто формальних до тематично-стилістичних засобів, дозволю собі тут навести декілька майже випадково вибраних спільних рис або "вузлів" між Лівичкою-Холодною та її колегами. Своєрідна "пророча" інтонація цієї поезії підкреслена апострофами з вигуком "О" в анафорній позиції. В Липи: "О ти, гострий мече"; в Лятуринської: "О, люблена! О Ти, єдина"; в Мосендза: "О, вслухайся, відважний". Характерно, Лівичка-Холодна переносить цей засіб з публічної риторики в сферу кохання: "О, ти не зможеш їх забуть", "О, не кажи, що підеш геть". Серед засобів риторичної інтонації зустрічаємо ще й серії категорій часу — минулого, сучасного й майбутнього, або сучасного й майбутнього, що надає рядкам тону якоїсь "невблаганної рокованости". Звичайно, в "пражан" цей засіб застосований до політичних моментів, неначе в відповідь Валуєву, як ось у Мосендза: "Ми будем, хоч би й ніколи не були!" або в Максима Гриви: "Ми карали Росію за Суздаль, / За Москву іще будем карать!". А в Лівичкої-Холодної він знову застосований до кохання: "Було і є і вічно буде / Це свято соняшних утіх". В інтонаційно-тематичному колі цих прикладів знаходимо також дієслово "знаю", як підкреслення риторичного твердження, риторичної певности. В Липи: "Знаю, ви скажете, браття"; в Маланюка: "І знаю: буде! Знаю: вдарить!"; в Теліги: "О так, я знаю, нам не до лица". В Лівичкої-Холодної цей засіб знову застосований до кохання: "О, я знаю, ти мрієш знову".

Близько до засобів підкреслення й утвердження знаходимо засоби узагальнення. Як приклад цього, наведу надиво часте серед цих поетів уживання інфінітива, особливо коли він виконує завдання підмета. В Стефановича: "Просто. Не йти праворуч"; в Мосендза: "Бажати-досягти! Усього, всього"; в Маланюка: "Все чути. Всім палать. / Єдиним болем бути"; в Лятуринської: "І не богатырським видом / прихилити погляд Слави". В Лівичкої-Холодної:

Як дивно серцем відчувати
з минулим радісний зв'язок,
і в тиші темної кімнати
знов чути ваш котячий крок.

З засобом безособового інфінітива можна порівняти безособове речення, де роллю підмета грає дієслівний присудок, узгоджений з середнім родом (ще одна безпідметова форма присудка). В Стефановича: "Заклекотало, зрокотало"; в Маланюка: "Перегриміло. Одгуло"; в Лятуринської: "Ревло, кипіло бором, кублилось по кручах"; в Ольжича: "Поплило, затремтіло, заграло". А в Лівницької-Холодної цей засіб поєднаний із засобом ствердження, але знову щодо кохання: "І сталося. І буде завжди так". До цих засобів риторичного узагальнення можна додати точніше неокреслену множину йменників. В Ольжича вона поєднана з безпідметовою формою присудка: "І тягне, рве глибинами безмеж"; в Теліги: "І скрутить бич безжалісних пожеж"; в Маланюка: "На червоному тлі пожеж"; в Стефановича: "Там попруги пожеж". Цим разом наведу приклад із політичної поезії Лівницької-Холодної:

І бачу іншого їздця *в пожежах*,
у сляві слави, в громах і вогнях,
як булаву простягши у *безмежжя*,
жене над містом буйного коня.

В цій строфі бачимо ще одну прикмету Празької групи, що належить до засобів узагальнення — іменник з абстрактним значенням і метафізичними обертонами. В "пражан" іменники такого типу стають майже автоматизованим рефлексом, і їх присутність у рядках не завжди до кінця мотивована контекстом.

Ще згадаю про улюблену "пражанами" практику еліптичних натяків, особливо історичного характеру, що для них читач має збудувати власний контекст. Контекст цей не буде в точному значенні власний, бо ж такі натяки не полісемічні, а домежно конкретні, з семантичною спрямованістю на те, щоб викликати в кожного *поінформованого* читача однаковий контекст історичних ремінісценцій. Це своєрідний код для втаємничених, себто покривджених історією, побратимів. Та проте, на риторично-стилістичному рівні такі засоби все ще справ-

ляють враження узагальненості. В Лятуринської знаходимо: "Що це було?... Чи Умань, Чигирин? / Чи Жовті Води, Пилявці, чи Корсунь?". В Ольжича: "Три шаблі їх чекають на стіні, / Що пам'ятають Корсунь і Охматів". В Маланюка: "Заснув Остріг. Почаїв снить. / І в снах маячить Берестечко". І в Лівницької-Холодної: "Не Димитрій це і не Курбський / до Москви прокладатиме шлях". Не треба нагадувати читачеві, що цей риторичний засіб, як і багато дечого іншого в стилістиці Празької групи, приходиться прямо від Шевченка.

В одній дружній розмові хтось пригадав образ "Доба голодна, як вовчиця", але не міг пригадати автора. Відразу впали імена Маланюка, Ольжича, Липи, навіть Мосендза, але ніхто з начитаних співрозмовників не був певний щодо автора, не кажучи вже про контекст. Це не була цілком їх вина: справа в тому, що цей образ, як і сотні йому подібних, мають по декілька "внутрішніх підписів". Ольжичів образ (бо він належить саме йому) можна справді "відписати" Маланюкові; ліниво листуючи його книги, я знайшов аж п'ять образів із досить незвичайним словом "вовчиця", а щодо слова "доба", то воно в нього трапляється чи не на щодругій сторінці. Про подібності не тільки між окремими образами, але між системами образності "пражан" можна написати окреме велике дослідження. Тут я тільки згадаю особливий оксюморон, який "розмонтує" семантичну єдність названого почуття, щоб його загартувати дозою "трагічного оптимізму". Він трапляється в "пражан" так часто, що його можна вважати за типовий чи навіть своєрідно програмовий образно-тематичний мотив. В Маланюка знаходимо: "І щастя пекуче"; в Ольжича: "Наше щастя — родить муки"; в Теліги: "Щастя з гострим боєм". В Лівницької-Холодної кількакратно знаходимо "жорстоке щастя". Зрештою, в неї ціла тематична структура довкола "вампа" імплікує такий оксюморон.

З окремих поетів Празької групи, найближче стоять до Лівницької-Холодної Олена Теліга й Євген Маланюк. Сама Лівницька-Холодна поетично втілює духову кривність з дещо молодшою поеткою в одному з своїх найкращих ранніх віршів "За вогнем шарлату", присвячуючи цей вірш саме їй. В останній строфі вона в образах барв "блакить" і "пурпур" висловлює протиставлення ніжності й пристрасти — пари, яка керує всі-

єю її ранньою поезією. Але вже самим дружнім адресуванням цього вірша вона нам нагадує, що ця пара почувань належить теж до основної тематичної структури Теліжиної поезії: "темний трунок", "вогонь отрути чи вина", "прирастей рвучкі потоки" з одного боку, а з другого — "даю без міри ніжність", "не гнів, а ніжність — наша вічна сила". Врешті, в Теліги знаходимо безпосереднє парування цих почувань: "Не любов, не ніжність і не прирасть"; "любов і прирасть / ніжність і турботи"; "Мені не прирасть туманна сниться — / Зоріє ясно в чаду і втомі, / О, світла ніжність, твоя криниця". Слід згадати, до речі, що мотиви прирасти й ніжності — це не виключна власність цих двох поеток: зустрічається вона в Мосендза, особливо в циклі віршів "Криниця ніжності", в Липи ("Ланцюг ніжності", з одного боку, і воювання проти прирасти в різних творах, з другого) та часто в Маланюка. Проте, я все таки думаю, що в двох поеток ця пара структурно-тематично куди активніша, ніж в інших поетів Празької групи.

Щоправда, Теліга не конструювала мотивів прирасти в окрему маску "вампа" та не протиставляла цій масці маску "справжньої жінки". Та в віршах про жіночу здібність гасити полум'яне пекло в очах та думках воїна-героя поцілунком м'яким, як дитячий сміх, з одного боку, а з другого, у творах домежного екзистенціального збудження, коли душа летить за небосхил у червоній амазонці — можна простежити легке накреслення двох подібних профілів жінки. Як би там не було, маска "вампа" як така в Теліги мусить бути відсутня з двох причин — з причин літературної психології та літературної традиції. В "психологічному" розумінні, над ніжністю, прирастю та різними іншими образами почуттів у Теліги всевладно панує слово-образ "радість", неначе покорюючи їх та поєднуючи їх в одне ціле. "Радість" трапляється куди рідше й діє куди слабше в дещо похмурнішій вдачі ліричної героїні Лівницької-Холодної. А з боку літературної традиції, в Теліги помітно відсутні сліди Бодлера та його наслідників. Є, безумовно, зв'язок Теліги з Ахматовою, але не в тематичному колі "вампа". З спільних мотивів, можна згадати випадковість зустрічей і прощань, що так сильно виявляється і в Лівницької-Холодної. В неї, наприклад, зустрічаємо: "Десь побачу тебе на вулиці", а в

Теліги: "Ми попрощались десь на розі вулиць". В Ахматової знаходимо: "В последний раз мы встретились тогда / На набережной...".

Та куди складнішою й можливо тому куди менш наявною є творча кривність Лівичької-Холодної з Маланюком. Я не маю тут місця розвивати широку розмову про подібності між цими поетами. Вкажу тільки на схрещення "вампа" з Маланюковою персоніфікацією України, яка принесла йому багато гірких слів від близької йому націоналістичної критики (наприклад, Ярослав Доленга, "Поет теми і хаосу", *Ми*, IV, Весна 1935, 113-134). В уже тут частинно наведеному вірші Лівичької-Холодної "На розквітлі акації грона", голос у знеосібленому діялозі звертається до ліричної героїні:

Ваша кров мабуть чорна й солона,
Ви поганка монгольських степів.
.....
Сотниківна в червонім намисті,
Білі руки лякають, п'янять.
.....
Голос ваш, наче спів, заколише,
І присниться кривавий кошмар.
Будуть гинути в полум'ї хати,
Будуть маски кривавих облич...
На татарський аркан вас піймати б,
Волочити б за коси у ніч!

В Маланюковому циклі "Псалми степу" зустрічаємо дуже подібні образні мотиви, включно з натяком на протиставлення профілів "вампа" й "справжньої жінки":

Ні, Ти — не мати! Шал коханки
У чорнім полум'ї коси,
В обличчі степової бранки
Хміль половецької краси.
.....
Привабливо безсила й гарна —
Осяєш ти чужий намет,
І хижий хан буде безкарно
Впивати уст отруйний мед.
.....

Тебе б конем татарським гнати,
Поки аркан не заспіва!
Бо ти коханка, а не мати,
Зрадлива бранко, степова!

Різниця між особистою мотивацією віршів Лівичької-Холодної й політичною віршів Маланюка — тільки позірна. Ось Маланюкові рядки, з поезії "Горобина ніч", що в них межа між особистим і політичним — між живою жінкою й алегоризованою Україною — цілком зтирається:

Обпалені вуста й цупкі гадюки рук, —
І чорна пристрасть знов пекучим чорним вітром,
А десь гудуть скрипки під пестощами мук.

.....
І в вітрі пристрасти татарський свист погоні:
Ось-ось в проклятій тьмі хроплять скажені коні.

Можна зазначити в дужках, що критики вже звертали увагу на спільні риси між Маланюком і Ахматовою (Доленга, 131). Сам поет, вкінці життя, висловив свою глибоку пошану до неї в двох дуже сильних віршах.

Розмова про спільні стилістичні й тематичні риси Празької групи взагалі, а теж про кривість Лівичької-Холодної з Телігою й Маланюком, заохоче зробити пару загальних висновків. Декляматорська "кована" або й "рокована" риторика, яка має вже навіть самим стилем навіки утривалювати історичні/біографічні явища й події, з одного боку, а з другого, виразне прямування до надчасової й надпросторової узагальненості, — поетично втілюють комплекс розбитих надій на монументальний центр. Справа в тому, що Празька група, більш ніж будь-яка інша група українських поетів, включаючи й неоклясиків, це поети центру, *поети культу центральності*. Структура цього центру прямує від Києва, Центральної Ради, через історичне узаконення (княжі часи, мазепинство) і наведення постійних паралель між українським центром та могутніми західними центрами (Рим, Скандинавія), і ген аж до центру центрів могутнього Вседержителя, що з Ним ведуться переговори як майже рівного з рівним. В психологічному значенні, зустрічаємо непохитну центральність "я" в Маланюка й Лівичької-Холодної, і не менш помітну відсутність "я" в Ольжича або Лятуринської: або

моє "я" стоїть у центрі, або ж мій голос сам собою центральний і втілення "я" не потребує.

Центральність поетового голосу — чи він включає "я", чи ні — виявляється в уже тут згадуваних стилістичних прикметах: вони мають нагадувати нам, що говорить не периферійно-приватний поет, а поет-державник, вповні свідомий своєї історичної місії. Часті моменти надщербленого голосу, звукового дисонансу чи різкої приблизної рими — це моменти тимчасового захитання центру *все ще як центру*: це свідомо вибрана, своєрідно позована периферія, з очевидним відношенням до центру. Це мовлення не Фалстаффа, а Короля Ліра в пуці.

Та проте, цей центр у дійсності назавжди втрачений. Залишається тільки поетичний стиль, себто мова. Отже тепер поетична мова має виконувати магічні функції: вона не сміє бути *тільки* поетичною (відомий Маланюків рядок про Шевченка: "Не поет — бо це ж до болю мало"), вона навіть не має оспівувати в епічних фрагментах трагічний героїзм конкретних історичних подій (хоч такі моменти іноді трапляються, вони помітно нечасті). Поетична мова має тепер застосувати свої прикмети поетичної метафоричності на те, щоб розпросторювати історичне почуття на безчасову, позапросторову — і тому в своїй основі антиісторичну — абстракцію, а тоді очайдушно утверджувати цю абстракцію кованою риторикою: "Хай буде так". Центр перебудовується неавтентичними функціями поезії.

Це приводить нас до досить дивних метафорично-блискавичних поєднувань історично-політичних та особистих, навіть любовних, моментів, що про них я вже згадував. Найлегше було б розв'язати це питання твердженням, що "субкод" приватного мовлення зливається з "субкодом" публічного мовлення через автоматизацію або відруховість, яка зумовлена спільним стилістичним середовищем. Хоч така розв'язка не була б невірною, то все таки за нею скриваються глибші й цікавіші питання. В позитивному значенні, кохання стає подією монументальних, *центрально* розмірів ("Хай буде так, щоб ця хвилина / була, як сяйво перемог"), бо тепер єдиною стала ніжність, і саме вона тепер має маскувати втрату центру. Тому, що сяйво дійсних перемог "померкло", його необхідно перенести самою мовою, самим стилем, в іншу, але тим не менш чуттєво

напружену сферу людського переживання, щоб воно далі світилося.

Але навіть у сфері приватності "сяйво перемог" довго світитися не може. Розпач, спричинений дійсними політичними невдачами, дослівно *розстроює* такий стилістично оптимістичний *настрій*. В Лівичької-Холодної світла "справжня жінка" власним рішенням переміняється в темного "вампа" так, як у Маланюка світле алегоричне уосіблення "степової Еллади" переміняється в зрадливу бланку. Цілком можливо, зрештою, що Маланюкові інтимні звертання до України основані на особистих переживаннях кохання: в усякому разі, вони в нього одверто еротичні. В обидвох поетів, психологічне увнутрення політичних невдач примушує ці невдачі ставати невдачами особистими: еміграція з батьківщини стає еміграцією з безпечної країни двох у тривожну країну "хана".

Цікаво, що "історична" стилістична риса любовної лірики Лівичької-Холодної неначе каталізується своєрідним діалогом з Маланюковою алегоричною постаттю України: без присутності поезії Маланюка, функція "вампа" не була б такою виразною. А "вамп" з несподіваної точки навітлює Маланюкову алегоричну постать України. Стилістичні дослідження легко виявили б споріднення цих двох масок із романтичною, власне *еротичною*, природою ідеології Дмитра Донцова. Я роблю це припущення в повній свідомості поверхового засуджування самим Донцовим еротичної культури українського народу.

4

В другій збірці *Сім літер*, що з неї я наводив декілька уривків, Лівичька-Холодна вже цілком відкрито залишає тематику кохання і звертається до вічних турбот політичного емігранта — до очайдушних надій на зміни в рідному краю та безнадійної туги за ним. Мабуть, не потрібно доводити, що в поезії емігрантів ці позірно окремі теми й позірно протилежні почуття надії й безнадійності — це насправді два профілі єдиного комплексу. Це неавтентичні спроби застосування слова-Логоса до процесів неблаганних політичних подій як активного чинника зміни та, одночасно, гірке усвідомлення, що поетичне слово такої сили не має:

Надаремно шукати стежки,
що по ній горіючи йшли.
Тільки згаслих ватр головешки,
наче вовчі очі з імлі.

Аж у пізніших віршах поетка (з великою поетичною силою) переконає нас, що слабкість поетичного слова теж може бути силою — силою куди переконливішою, ніж розпачливо-героїчний вигук.

Я щойно сказав, що поетка "вже цілком відкрито" залишає тематику кохання: я бо вбачаю уже в першій збірці кодування цих емігрантських роздвоєнь мовленням любовної лірики. Надії на вічність кохання, особливо коли вони втілені в "рокованій" мові, неначе продовжуються в оптимістично-героїчних політичних віршах другої збірки. А очайдушна маска "вампа" неначе продовжується в розпачливо-бунтарській позі емігранта, який самогубно відмовляється поклонитися сліпій, бездушній стіні історичних причин і наслідків, воліючи тужити за втраченим раєм (за втраченою блакиттю) минулого.

Коли я вбачаю *тематичну* (включаючи образну й навіть лексичну) безперервність деяких мотивів між першою й другою збірками, то в самій техніці виконання "патріотичних" віршів є певний перерив, а чи навіть зрив. Тут не йдеться про хронологічну тяглість, яка могла б натякати на творчу втому: деякі "любовні" й "патротичні" вірші були написані одночасно й поміщувані в журналах разом, а тільки згодом поділені на першу й другу збірки. Йдеться про адресування даного вірша — адресування публічне, а чи приватне. Доводиться ствердити, що навіть сам патріотизм "публічних" віршів, не зважаючи на голосну патетику їх словесного втілення, виходить дивно холодним, безособовим, конвенційним. Цей брак внутрішнього підпису доводить до автоматизації стилю і отже до неймовірно низької мистецької вартости деяких віршів — неймовірної в порівнянні з тією тонкою майстерністю, що нею звичайно володіє поетка.

Така розбіжність між тематичною безперервністю і зривом у самому виконанні творів вказує на просту й кожному читачеві наявну істину: Лівицька-Холодна поетка такого всевладно особистого строю й настрою, що вона не може володіти публічно-

політичним мовленням, спершу не переписавши його. Як ми бачили, таке переписування залишає елементи публічно-політичного стилю і пристосовує його до навіть дуже особистих тем. Та проте, її гра мусить проходити на сцені її власної особистості, навіть коли ця гра використовує все — включно з окремими елементами публічного мовлення. З моментом коли поетка залишає сцену особистого театру і виходить на трибуну, вона тільки зусиллям волі продовжує творити: вона, отже, не може зберегти свого внутрішнього підпису, який ніколи не залежить від зусилля волі. Тільки в тих віршах другої збірки, що в них втілена дуже особиста туга за батьківщиною, поетка віднаходить свій власний голос. Як переконливий голос "справжньої жінки" в ранньому циклі "Попіл", яка тужить за змарнованим коханням і жаліє, що через нього мусіла одягати шалену маску "вампа", — так безсила туга жінки-емігранта доходить до вух читача з особливо безпосередньою силою. Горюча жінка перемагає горючу жінку.

В віршах туги натрапляємо на моменти своєрідної суперечки з публічним мовленням Празької групи, отже теж із своїм власним:

Кров'ю серця стікають уста,
кров'ю слова набрякають.
Мужність, суворість і чистота...
так, я знаю, знаю.

Третій рядок — парафраза відомого Ольжичевого рядка "Одвага. Непохитність. Чистота", з додатком не менш відомої Липиної "суворости". Але еліптичний четвертий рядок, з рваним ритмом і впертим повторенням дієслова, неначе протиставиться йому. Він звучить як відповідь на Ольжичеве гасло, але відповідь немов би нетерпляча, нервова, що нагадує відповідь людини в сльозах на поверхове, чемне слово потіхи. І це аж ніяк не дивно. Адже середньовічно-лицарська і цілком книжна містика "чистоти" не всилі стати достатньою відповіддю на кров серця, що нею набрякають слова живої, повнокровної жінки. Не вистачає на справжній людський біль "петарда" гасла, яким бундючо-декляматорським це гасло не було б (нагадую, що говоримо тут про поезію, а не про трагічну долю окремих поетів, яка, зрештою, збулася значно пізніше). На таку

відповідь потрібна найновіша творчість самої поетки. Подібні скриті суперечки з героїчним етносом "пражан" я вбачаю теж у вірші "Захід V" ("На розпуттях") та в декількох пізніших віршах. Звертаю особливу увагу на вірш "Самотність", написаний 1947-го року, що в ньому втілена дуже тонка й посередня суперечка з Маланюком. Цей вірш, до речі, передбачає певні екзистенціальні рішення, які стануть тематичною основою пізнішої творчості.

Напевно найсильніше з усіх поетів Празької групи, а можливо й з усіх українських поетів-емігрантів, втілює Лівіцька-Холодна тугу за батьківщиною. Але за безперечними високими успіхами на цій тематичній ділянці скриваються певні світоглядові небезпеки, які, зрештою, загрожують емігрантові як такому. Я назву тут тільки дві з них. Перша — це цілком одверта відмова *бачити* чужину. Прага, Париж, а вже особливо пізніший Нью-Йорк стають невидними: вони матеріалізуються тільки каталізатором неприсутнього Києва: "І буде Прага, наче Київ, / У сяйві соняшнім ясна". Це включає навіть і поетів:

О ні, не хочу ні Верпена,
ні Мореаса, ні Реньє!
Сьогодні Рильського надхнення
в моїй душі весна встає.

В своїй тузі поетка готова промінати професійні зацікавлення на творчість хоч і радянського, але все таки українського поета. Не диво, отже, що Рильський має такий сильний вплив на поетику віршів туги і спогаду, особливо таких як "Mal du pays XV" чи "Мир-зілля II".

Та куди небезпечніша і, навіть як на емігранта, незвичайніша небезпека — це одверто висловлений сумнів у існуванні батьківщини. Тут, видно, не помагає навіть поезія Рильського.

Як шукати тебе, найвища?

.....

Як же можеш ти там, без мене,
голубіти весняним Дніпром?

.....

Як невірний Тома, хоч би пальці вмочить
в твоїх ранах, мій краю розбитий!
Щоб повірити у передсмертну мить,
що й без мене ти будеш жити.

В такому трагічному соліпсизмі справді тільки поетове "я" залишається певністю. Але, як це вже пізнав антигерой "підпілля" Достоєвського, навіть така певність залишається ненадовго. Ми ж бо бачили, що ствердження "я" майже непомітно перемінюється в питання "хто я?". "Я" приміряє різні, іноді протилежні, маски, коханий у призмі образів розбивається на двох, а може і на трьох, а тривання життя уламками падає під ноги. Тільки вірші говорять зі світом. А щоб вони й надалі говорили, своєю мовою віддаючи поетці її власне "я", треба подарувати їм справді власну мову, треба подарувати їм їх власне "я", себто справді власне "я" самої поетки. А це поетка блискуче зробить у пізнішій творчості.

Як про це переконливо оповідає Іван Коровицький в цікавій статті про Лівіцьку-Холодну (*Слово*, 10, 337-339), для Празької групи друга еміграція була куди трагічнішою, ніж перша. Вона стала в повному значенні цього слова *глибшою*. Минулися гості зі Львова, минулися нагоди писати вірші "з природи" про Дністер чи Карпати. Довелося врешті-решт покидати Європу — архітектуру Праги, кав'ярні Варшави, "буки" Парижа, що їх лаялося в віршах, але що в них можна було поцивілізованому прожити життя. Довелося мандрувати, коло за колом, углиб кошмарного *відчуження*: до нацистівського "переходового" табору, потім до неймовірного табору ді-пі, а потім до цілком уже сюрреалістичного Нью-Йорка, який раніше міг тільки приснитися в дуже поганих снах. Кажучи коротко, з центру довелося мандрувати на найдальші окраїни периферії. І саме це було для цих "центральных" людей майже неможливо пережити.

Друга еміграція привітала периферією не (як Прага) гостинною, а пустинною. Лятуринська й Стефанович попали в духовий і мало що не фізичний параліч. Маланюк і Лівіцька-Холодна круто змінили свій почерк, майже цілком занедбуючи горючі, а підкреслюючи горючі тематичні елементи — які не могли не відбитися на стилі — і так свідомо пересуваючи свою творчість із центру на периферію. Реакції цих двох пар поетів діаметрально протилежні — перша явно самогубна, а друга вкрито рятівна. Можливість порятунку в новому почерку до свідомості Маланюка, мабуть, ніколи не дійшла, а Лівіцька-

Холодна усвідомила її тільки за останнє десятиріччя.

Спершу обидвом поетам така зміна почерку здавалася трагічним наслідком їх глибшого вигнання. Вона мало що не стала рівнорядною з зрадою творчості, отже, з припиненням творчості взагалі. 1960-го року Маланюк нарікає, що з ним вже більше не розмовляють ангели, а чотири роки пізніше, мабуть під впливом молодшої приятельки, він пише:

Я зраджую самого себе
— для Тебе, для Тебе.
Бачиш, пишу вже
не ямбом побідним,
Ямбом юнацтва.

Подібне постійно чуємо в пізніших віршах Лівницької-Холодної:

Слова не грають,
як колись,
ямбами в рядки і строфи.
.....
Слова не гімни і не спів,
Слова тепер — будні.

Самі автори, отже, не бачать, що їх пізні вірші — пізні вірші Маланюка, а вже особливо Лівницької-Холодної — це остаточна перемога. Щобільше, вони відмовляються визнати, що їх нова периферійність це, парадоксально, їх нова центральність — центральність у великому світі сучасної поезії, що з її перспективи колишню "центральну" творчість Празької групи дехто може розглядати як дуже цікавий і дуже талановитий, але безумовно периферійний, стилізаторський анахронізм.

Що так сильно вплинуло на дозрілий, осінній стиль цих поетів, даруючи їм не так другу, як справжню першу молодість? Накинений новим становищем глибокий гуманізм? Пізні відкриття власного справжнього "я"? На це питання, мабуть, немає і не буде відповіді. Але кожному читачеві видно, що в цих двох випадках з віком з поетової особистості падає опадом опадають позолочені кільця кільчуги, яка досі боронила. Безборонна особистість поетова, отже й безборонна поетова мова, питає і сумує. Народжується своєрідна покора перед життям і що головніше, перед невблаганною смертю. Зникає бездушна,

бо керована неавтентичними абсолютами, жорстокість конкістадора, зникає заслонена "чистотою" кровожадність лицаря. Залишається розчарування, огірчення, але — і це найголовніше — ніжність і любов. І почуття тепер не мусять виправдуватися, не мусять за себе соромитися. Двоє поетів приймає свою периферійність. Двоє поетів приймає периферійність людини.

5

Звичайно, пізніші вірші Ливицької-Холодної це теж література. Яку екзистенціальну функцію вони не сповняли б, читач не має забувати, що вони поетичні тексти, які підлягають законам певних формально-тематичних структур. Питання тут не в віддалюванні чи в наближуванні тексту щодо "особистих переживань" авторки (адже вірші першої й багато віршів другої збірок теж "до болю" особисті), а в відкритому позичанні кодів у історично встановлених структур поетичного мовлення, з одного боку, а з другого — в уживанні кодів інших структур мовлення та свіжого опоетизовування їх.

Зміни на формально-стилістичному рівні нової творчости Ливицької-Холодної дуже ляпідарно й точно описав Іван Коровицький:

Вдосконалився мистецький вислів. Традиційні версифікаційні шаблони зникли, поглибилась вимовність, здобута також формальними засобами, риштованням вірша... Відвернення від легкоти. Змінено побудову вірша, зламано рядки... Відкинено давню романтичну неокресленість. Мова набрала семантичної конкретності, музичність — ускладнення. (*Слово*, 10, 339).

(Коровицький, до речі, сумлінно заспокоює читачів, що поетка не експериментує і не вдається в формалізм, щоб читачі чого доброго не подумали, що на схилі віку вона стала сателітом якоїсь нової "групи". Я теж приєднуюся до таких заспокоювань, хоч вони й непотрібні: ніякий досвідчений читач все одно нічого подібного не міг би подумати.)

Безумовно, маємо тут справу не з "формалізацією", а з "відформалізуванням" вірша, яке має досягнути вже цілком "говорений" тон. Починаючи десь 1960-им роком, такі звіль-

нення стають програмовими. Вірші тепер такі "неформальні", що вони іноді затирають свої межі: вірш відкривається неначе випадково, в його клявузі (закінченні) навмисне послаблена ритміка, а його тематичні мотиви продовжуються в наступному вірші без ніяких помітних змін. "Випадковість" і "фрагментарність", що про них я згадував у зв'язку з ранніми віршами, тут доведена майже до крайності. Щоправда, вільних віршів поетка не пише. Зустрічаємо в неї не так "вільний", як "звільнений" вірш (в поетиці французьких символістів, таке розрізнення було визначене як *vers libres* і *vers libérés*). Такий вірш наближається до якогось метра, але рішуче відмовляється від його повного втілення. Скоріше, ритм фрази бореться з метром і перемагає. Ось приклад наближення до чотиристопного анапеста, який повно втілений тільки в першому рядку, так "даючи тон" решті рядків. Цитую перші чотири з дванадцяти рядків вірша "Над твоєю труною...":

Над твоєю труною не плакатиму,
всі сльози виплакано
заздалегідь.

Та життя без тебе — сіра плахта,
а з тобою — стобарвна мить.

Як у доброму вільному вірші, так і тут принцип музичного слуху керує загальним ритмічним ефектом куди сильніше, ніж у метрично конвенційній строфі, що в ній і автор і читач покладає надії на саму механіку метра, дарма що метр як такий — поняття абстрактне. Отже, в вільному чи "звільненому" вірші куди легше однією помилкою зірвати ритмічний ефект, ніж у метрично виповненому. Звичайно, маємо в нових віршах Лівицької-Холодної справу з сміливим продовженням куди обмеженішої традиції іпостасування й інших метричних модуляцій в ранніх віршах: знову, отже, йдеться не про зрив ранньої творчості, а про своєрідний залім у її продовженні, з сильним натиском на одні елементи, при затінюванні інших.

Лексика й дикція нових віршів поетки звільняється в співвідносності до звільнення метрики. Це особливо помітне в римотворчих позиціях, як наприклад "непоетичне" слово "заздалегідь" в епіфорі уривка, що цитований вгорі. А ось цілком ідіоматична рима: "Укотре/зо дві, зо три". "Прозаїчність" лек-

сики ще помітніша, коли вона навмисне кинена в безпосереднє сусідство з мовою "поетичною", як ось у римі "пательні / костельній".

Уважно контрольованими синтаксичними переміщуваннями та мовними жестами поетка завершує міметичні образи розмовної мови. Знову, це не нове, а домежно підкріплене: адже такі моделювання ми вже зустрічали в "мініатюрних драмах" ранньої творчості. Ось приклад з вірша "На кухні". (Цей вірш, до речі, особливо близький до Ахматової — наприклад, до твору "Сжала руки", з клявзулею: "И сказал мне: 'Не стой на ветру'". Але це знову Ахматова "відпоетизована", Ахматова з кухнею, а Ахматову, як і "вампа", в кухні справді трудно уявити):

"Ти вікно відчинив? Навіщо?"
"Ось метелик. Хай залетить.
Бач, скрадається ближче і ближче.
Він маленький і сірий, як ти".

І клявзула: "Ти б навчилась рибу ловить".

Розмовна мова тепер щочастіше помітна також і в віршах без діалогів, хоч вони тим не менш "діалогічні". Це своєрідні монологи поетки, розмови з самою собою і, між іншим, з читачем, який їх підслуховує. Ось приклад, з цікавим варіюванням прислів'їв та докраю звільненою синтаксою:

Допі своєї не підкупиш
і лиха свого не об'їдеш, ні!
То ж збери себе жінко до купи,
все ж лишилися місяці, може дні.
Треба їх якось гідно прожити,
то ж не вішай життя на гак.
Забудь про свої артрити
і про все, що було не так.

Майстерність стає тепер прихованою, своєрідно "підземною", але звукові, ритмічні й фразеологічні повторення й паралелі діють, можливо, ще сильніше, ніж діяли раніше, щоб зв'язати в один знак "випадковість" і "хаотичність" чергування думок та образів. Звертаю увагу на вибагливий звукопис у наступній "розмовній" строфі:

Ще одна безсонна ніч,
і ще зойк без відгуку в пустку...
не струсну тягару з пліч,
тільки пальці в заломі хруснуть.

Не вдаючися до подробиць, підкреслю тільки слова, які служать за приблизні рими всередині тексту: "відгуку / пустку", "пустку / струсну", "струсну / хруснуть"; а ось другорядні ефекти: "безсонна / зойк", "струсну / тягару", "пліч / пальці", "тільки / пальці", "зойк / заломі".

Коли ми вже при римах, вони стають куди вибагливіші, ніж були в "формальній" ранній поезії. Цікаве тут те, що в новій поезії їх вибагливість знову навмисне затінена "щоденним" контекстом, хоч вона тим не менш оперативна — в ранній творчості рими були *винесені* контекстом. В пізніх віршах знаходимо такі дорогоцінності як: "покалічені / на обличчі", "сказами / сказане", "печаль / печать", "червень / переверне". Рими іноді втілюють протилежні значення чи протилежні відгомони культури: "засміченими / завітчаний", вже згадане "пательні / костельній", тощо. А ось вірш, все ще з "щоденним" звучанням, що його системі рим може позаздрити Цветаєва чи Андієвська:

Вилазить місяць, наче книш,
з-за хмари, як із печі,
і голосом зимових тиш
заводить пісня ночі.
Самотньо йдеш у ніч оцю,
у безвість, в порожнечу
і, наче каторжний ланцюг,
свій біль волочиш.

Подібно до ранніх віршів, у новій творчості Лівіцька-Холодна конкретизує абстрактні поняття чи психічні явища поетичними образами, звичайно епітетами. Але, разом із дикцією та інтонацією, нові образи виростають із мовлення щоденності: вони допомагають "ощоденнювати" поезію, але одночасно опоетизовують щоденність. Візьмім, наприклад, образ "Закутаюсь в самотности халат". Поетично насажене слово "самотність" тут дещо "принижене" словом "халат", але одночасно цей "халат" не простий собі халат, а підвищений епітетом "самотности" у сферу поетичності. В другорядному відгомоні,

цей "халат" тепер може перемінитися з буденного одягу старшої людини в екзотичніший об'єкт, через контекстом відсвіжене етимологічне походження, або через культурні натяки (халат Бальзака, халат романтичного поета, тощо). Але й цього не досить. В наступному рядку, образна сфера одиниці "халат самотності" поширена звичайним, буденним жестом самотньої старшої жінки: "І сяду на канапі з книжкою". Ми побачили, що "поетичність" єдиного слова "самотність" так тісно пов'язана з контекстом щоденності, що вона стає майже непомітною, але тим сильніше діє на читачеву увагу, збуджуючи в ній різні асоціації.

Образотворчий талант пізньої Лівіцької-Холодної не зупиняється на тому. Поетка іноді чергує образи з тематичної сфери щоденності з образами так конвенційно поетичними, що вони межують із кліше або й трафаретами. Погляньмо на строфу, що її перші два рядки містять майже барокковий образ болючої "щоденності", а два останні — образ відкрито романтичної поетичності (давніше походження цього образу — "житейське море" — тут майже доценту ліквідоване романтичним нашаруванням):

Мені не вийти з кола моїх почувань,
як каліці з покручених форм його тіла.
Душа гойдається на хвилях ридань,
як човен на вітрилах.

Конвенційність другого образу неначе ще гостріше зарисовує раптову незвичайність першого. В другорядному ефекті, дереворитна "твердість" першого образу єднається з акварельною "м'якістю" другого саме шляхом контрастування. Та коли ми приглянемося до цього другого образу, ми побачимо що сама його конвенційність порушена майже непомітним переставленням. Романтичне кліше звучало б: "Душа гойдається на хвилях *почувань*, / як човен на вітрилах". Поетка цю романтичність конкретизує, хоч відгомін "почувань" все ще звучить із першого рядка, особливо тому, що це слово міститься в епіфорі.

Неначе теоретично доводячи свій засіб контрастування щоденності й поетичності, Лівіцька-Холодна каже нам у іншому вірші, з чого родиться поезія:

З проміння сонця, що лежить в вікні,
з білизни, що тріпочеться на вітрі,
з зірок на небі і з зірок в мені.

Поетія, отже, родиться з давнього і нового в поезії, з давньої й нової поезії. Кожний справжній поет знає, що інакше бути не може. А ось ще одна строфа, яка знову доводить, що Лівицька-Холодна докраю усвідомлює функцію гри в протиставленні поезії й щоденности:

Мозок уже не горить творчими муками,
ніколи гратись грайливими римами.
Перекотиполем у пеклі заблуканим
з вихрами мчу, як Франческа да Ріміні.

Тут незвичайно (навіть як на Лівицьку-Холодну) вибагливі формальні засоби й гожа образність, із явним відношенням до поетичної традиції Данте, цілком одверто протиставляться твердженню, що виголошене в перших двох рядках, і категорично заперечують його.

З декляматорськими інтонаціями "центральної" поезії Празької групи Лівицька-Холодна попрощалася десь з кінцем сорокових років. Вірш "Екстаза" це, мабуть, остання суцільна спроба "йти в крок з доброю": хоч в пізніших творах трапляються окремі моменти відгомону цієї традиції, там вони, мабуть, відрухові. Довше тривали в Лівицької-Холодної перегуки з Рильським, особливо в численних віршах-спогадах про батьківщину. Як я вже згадав, сліди Ахматової, щоправда сильно трансформовані, іноді помітні й досі. Та в найновіших віршах, коли поетка знайшла свій новий і найсправжніший голос, цей голос іноді перебивають *цілком* інші голоси. Ось декілька прикладів:

Сонце сходить для всіх,
для всіх тумани клубочаться
і вітер
 під насуплені брови стріх
заглядає, коли йому схочеться.
.....
Та для мене захід сьогодні згорів
мільйонами сонць оранжевих.

.....
В любистку купана, дівчина з рясту,
дівчина-вишня.

Кожний з нас без труднощів пізнає, чиї тут звучать голоси. В своїх власних контекстах голоси шестидесятників (а ці голоси, до речі, теж стилістично пов'язані в одну "групу") звучать здебільша природно. Але вони стають нетворчим дисонансом у поєднанні з так трудно висловленими, трагічно нащербленими реченнями старої поетки. Саме автентичний голос поетки каталізує фальшиві ноти цих голосів — манірно-інфантилістичну стилізацію під народне мовлення, іноді досить поверхову плавність і розв'язність вислову, яка може межувати з автоматизацією, чисто декоративні гіперболи (псевдо-Ван-Гогівські сонця) і наявне кокетування з читачем. Ці голоси заповнюють поетку, що Україна таки існує — що Україна таки існує без неї. Один із віршів, що присвячені Ліні Костенко, закінчується такими зворушливими рядками: "Так добре знати, що такі свої ми, / хоч нас такі прірви ділять". Справді так. Та треба зважити, що в розмові про поезію важливий не тільки перший рядок цієї пуанти, але й другий. За наявний викидок тут править пізня поезія Василя Стуса, що її посвоячення з новою творчістю Лівичької-Холодної творчо автентичне й глибоке. А щодо голосів західної поезії, то тут (особливо в розмовах із смертю та з Богом), чутний голос раннього Райнера Марії Рільке, що теж близький до Стусового голосу.

6

Повертаючися до розмови про тематичні мотиви нової творчості Лівичької-Холодної, що її я почав у четвертому розділі цієї статті, я хочу нагадати, що дві головні тематичні лінії ранньої поезії, *кохання / вигнання*, продовжуються в пізніших віршах, але вже в іншому ключі. В лінії "кохання" віддзеркалена "серія подій", що й у ранніх віршах: гармонія закоханих (тепер у осінньо-спокійному театрі природи) раптом обривається відходом одного члена пари (тепер чоловіка) і закінчується самотністю і сумуванням, що їх, в іншій вимові, ми вже зустрічали в циклі "Попіл". Помітно відсутній в нових віршах етап маски "вамп", бо він, особливо своїм цілком літератур-

ним походженням, уже аж ніяк не підходив би до нового профілю "справжньої жінки" — до *справжньої* "справжньої жінки". На причини відсутності "вампа" натякає сама поетка в наступних рядках:

Я на Лису Гору —
не на місяць —
молодою відьмою помчу,
по дорозі папороть в лісі
засвічу...
А коли розбудить ранок
променем на руці,
дві сльози беззгучно кануть
в рівчаки на старому лиці.

"Вампівський" танець тепер спотворений в гротескових танцях відьми в незвичайно сильному творі "Сон під Новий Рік" та в декількох подібних речах.

"Справжня жінка" тепер діє сама. Її темний спів кохання втілений в таких зворушливих, у таких автентичних рядках, що їм рівні нечасто трапляються в нашій поезії. А коли взяти на увагу факт, що така лірика створена вісімдесятирічною поеткою, то це явище стає мабуть унікальним і в світовій поезії. Тут бо зустрічаємо не ліричну героїню, яка всупереч невмолимим слідам років вдає молоду жінку, а саме стару жінку, яка по-своєму, але тим не менш пристрасно, переживає своє кохання:

Ніхто не поцілує вже
ці руки покалічені,
і тільки ніч підстереже
гарячу терпкість на обличчі.

Лірична героїня говорить нам не тільки про трудне кохання, але й про материнство, що його (як видно з текстів) також темним крилом доторкнула трагедія. І саме тут вона знаходить одну з відповідей — чи *можливість* однієї з відповідей — на життя, яке постійно розколюється надвое. Мова тут про атавістичну віру в продовження роду. Щоправда, навіть ця відповідь, хоч можлива, в дійсності нездійсненна: її бо заперечує безощадне розсіяння вигнання.

Де той дім, що на стінах
лица предків і минулого слід,
де тепло, що в ньому росте родина?...
Де мій рід?!

.....
Не страшно старости, ні смерти тління
та страшно, що козацький славний рід
підє без віх, як безіменні тіні,
у безвість, у чужий незнаний світ.

Вигнання, отже, дослівно розсіває вічні суспільні системи, особливо притаманну українцям віру в магічне коло роду, що поза ним існує тільки жахлива іншість пралісу.

Тематична лінія "вигнання" стає тепер майже одержимістю, що її символізує, між іншим, вигнання з безпечного персня закоханих і з безпечного кола стабільності роду. Спогади батьківщини проймають душу: супроти них чужина стає осоружною або зовсім невидною, так неначе спогади стають дійсністю, а дійсність — ілюзією. Таке роздвоєння й переміщення, що його початки ми вже помітили в збірці *Сім літер*, не тільки продовжується, але й міцнішає *майже* до кінця. Та я не даром підкреслив слово "майже": в кінці, поетка натякає на раптову і для поета-емігранта докраю незвичайну розв'язку цього заклятого роздвоєння, що про неї я говоритиму трохи згодом.

Та покищо поетка продовжує заперечувати існування "Нью-Йоркських бруків" і навіть бідної річки Гудсон, яка не спромоглася стати Дніпром ("Перед відходом"). В ім'я таких заперечень зовнішності, поетка входить усе глибше в внутрішність спогаду — через молодість, ген аж у раннє дитинство. Та дуже цікаво, що чим глибший спогад, тим він конкретніший, речевіший. Не зважаючи на психологічну мотивацію таких конкретних деталей у спогаді (як, наприклад, у Пруста), Лівіцька-Холодна неначе перекидає свій нахил до конкретної образності з ліквідованої дійсності на ідеалізовану, чи "ідилізовану", ілюзію, ніби прагнучи за всяку ціну надати цій ілюзії законність дійсного існування:

Вже на гілці ягоди всохли,
а саме такі — (чи це сниться?) —
клала в тісто стара Явдоха,

як пекла паляниці.
Кухня в сутінках, плахта на жердці...

Іноді таке опредметнення, таке "меблювання", спогаду в ім'я його актуалізації йде впарі з цілковитим його оказковуванням — власне з основуванням на окремій дитячій казці — як ось у випадку кількакратних звертань до казки про Івасика Телесика. Саме називання казки, до речі, це теж своєрідне оречевлення дитинства. Але така оречевленість зникає, коли вона протиставляється конкретній праці на фабриці в вірші "На фабриці". Тепер саме *казковість* казки перемагає дійсну довколишність, бо ж крила гусей-гусенят, які мають винести ліричну героїню з ненависного оточення, *мусять* стати єдиною справжністю. Крила казки стають засобом єдиної можливої подорожі — подорожі не в просторі, а в часі. Звертаю увагу на цікавий деталь: казковість казки, яка має дослівно ліквідувати (себто, перемінювати в плин) конкретність фабрики, сама конкретизується географічними назвами "Руда" й "Різовате". В вірші "Як вогонь..." поетка напів-жартівливо признається, що такі утопійно казкові спогади — це справді таки втеча. Тепер лірична героїня намагається втекти не з осоружної фабрики, а з прозаїчної кухні, яка в творчості Лівичької-Холодної не раз символізує нудьгу буденности:

Я складу безрадно руки
і скажу собі: втікай,
на далекі сині луки,
де тече твоя ріка,
де ріка твоїх утопій,
мрій твоїх, гріхів і сліз,
хай тебе в свій вир захопить,
щоб пропав навіки й слід.

Лірична героїня прагне зникнути в спогад, бути ліквідованою спогадом, вмерти у спогад.

Як я вже згадував, одержима віра в силу спогаду може ставити під сумнів фактичне існування батьківщини, кидаючи поета-емігранта в темну комірку цілковитого соліпсизму. А такий соліпсизм, який перериває наші жести супроти світу й жести світу супроти нас, парадоксально підриває впевненість у

нашому власному існуванні. Лірична героїня усвідомлює цю небезпеку: "Я не жінка, не мати, не поет, / замкнена в собі, як грішник у покуті". Вона, отже, наближається до несподіваної життєдайної розв'язки, що про неї я натякав угорі. Це вже друга розв'язка, що основана на попередній — на рішенні поетки круто змінити свій поетичний почерк. Але слід підкреслити, що ця розв'язка не ліквідує трагічного роздвоєння, а існує поруч із ним.

Я боюсь змиршавілим трупом
під вікном жувати жуйку згадок...

.....
А на даху, де в тиші на дротах
білизна сохне, вогка і рум'яна,
хтось емігрантську тугу розгорта,
мов сторінки бульварного роману.

Емігрантська туга стає ще банальнішою, ніж білизна на дротах. Можна піти навіть далі: ця рум'яна білизна дихає життям супроти в'ялих сторінок так довго співаної й переспівуваної емігрантської туги. І мабуть тому, образи зненавидженого американського міста стають майже непомітно привітнішими. В перших двох рядках наступного уривка з цього приводу висловлене навіть певне здивування:

Чом же стою одна на порозі,
в очі вбираючи вулиці світ?
Там зустріне мене на розі
чорне дівчатко й ясний привіт.
Потім ітиму назад обважена,
тугу сховавши в торбі на дні.
Вітер прискочить до ніг і скаже:
день прийшов,
день доганяє нові дні.

(Підкреслення моє.) Питальне здивування заперечене впевненим твердженням, яке волею мови перевертає струмінь часу: день здоганяє не прожиті, а нові дні, що їх необхідно наздогнати, бо вони загрожені спогадом.

Вітер дарує це знаття. І справді, поволі розвіваються тіні, які темнили природу, залишавши її ясною тільки в спогаді.

Постійність природи, її циклічний час, що протиставиться випадковості історії та біографії, щочастіше заперечує розпач:

Це нічого, що я нещасна,
що стара... а кому до того що?...
Вся земля і тепер прекрасна,
і ще світу кінець не прийшов.

До таких тверджень і самостверджвань підготовляє нас та "перша розв'язка", що її я тількищо згадав. Справді ж бо ота нова "щоденність" та "розмовність" стилю сама собою неначе не допускає до цілковитої контролю "поетичности" спогаду над "прозаїчністю" оточення. Навіть згадане оречевлювання, "мемлювання" спогаду вже не помагає. Та й образи часто неначе підривають конвенційне поетичне мовлення, що традиційно зв'язане з спогадами в поезії. Наприклад, образи й описи оточення, навіть коли воно небажане, самі собою такі сильні, що приковують до себе нашу увагу, відвертаючи її від опоетизованих образів спогаду. Візьмім наступні уривки:

Коти — відьомське кодро — на діжках
від сміття шарудять сухим папером.

.....

Та знов ревуть у навісний ріжок
на хідниках порторіканські діти.

.....

Відійду до вікна від печі —
хай кипить собі борщ без мене.

Поетка тепер готова проголосити остаточну перемогу над самотністю невдалого кохання і над самотністю трагічного вигнання:

Я не рватиму більше квітів
на землі моєї полях.
Але їх так багато в світі
для таких безпричальних, як я.
Я не сію і не збираю,
бідна хата в чужині моя,
але світ від краю до краю
належить таким, як я.
Сходить сонце щодня уранці,

заростає квіттям земля
для дітей, для бурлак, для коханців,
для таких, як я.

Справжні квіти землі в кінці вірша перемогли духів квітів минулого, що з'явилися були в його початку. Ця перемога ще сильніше висловлена в вірші "Перекотиполе". Втілюючи у сильні образи небезпеку самотності, поетка закінчує вірш гордим ствердженням власної периферійності:

Але самотність — це безмежність, це воля,
це поклик безсмертя — не забуття,
це — шлях перекотиполя
через незбагненність життя.

З такою зброєю дуже своєрідного екзистенціалізму — цієї докорінно емігрантської філософії — поетка виходить на зустрічі не тільки з самотністю, але й зі старістю, з смертю та з вічністю. Таких віршів, як вірші Лівичької-Холодної про старість — про найінтимніші закутини переживань старости, включно з прагненням кохання — українська поезія справді досі не бачила. Як я вже згадав, трудно мені в цій хвилині вказати на щось подібне й у світовій поезії. Від неймовірно разючих, іноді брутальних, образів фізіологічних змін у тілі, що колись було "принадою" молодій коханки, до образів найтонших відтінків у психіці старіючої людини — прихід старости перевтілений у слова з крайньою, майже нестерпною, послідовністю, що стає ще безпосереднішою через "буденно-розповідну" інтонацію мовлення. Поетка не щадить читача. Жах старости висловлений особливо просто і "ділово" у вірші "Остання молитва" — саме неупосереднена мова майже не дозволяє читачеві дочитати цей вірш до кінця. Але врешті перемігши його, читач усвідомлює подиву гідне геройство, що в ньому висловлене.

В багатьох пізніх віршах Лівичька-Холодна невпинно й уважно шукає точки погляду на власну смерть. Не йдеться тут про середовічне завдання віруючої людини втікати від марності життя в повноту вічності. Завдання Лівичької-Холодної — завдання земне і в великій мірі екзистенціальне. Найбільший філософ двадцятого сторіччя Мартін Гайдеггер пише у своїй безсмертній книзі *Sein und Zeit*, що смерть мусить бути части-

ною нашого життя тут на землі як конечна можливість неможливості життя. Втеча від думок про смерть — це відмова визнати цю крайню конечність, що рівнозначне з відмовою від повноти життя. Тільки той живе повно, хто повсякчасно знає, що він прямує до смерти. Ця свідомість смерти — це своєрідне звикання до неї — звільняє людину від страху перед смертю. Бо ж страх перед смертю приходить тільки тоді, коли можливість смерти опановує життя раптом, без підготовки: він тоді паралізує духове життя людини і відбирає в неї можливість повно жити. Слід повторити, що смерть не сміє бути прийнята як "спасіння". Наше відношення до неї має бути саме діалектичним, враховуючи її як остаточний Негатив життя, що потенційно присутній в кожному нашому вчинку.

Саме так Лівичька-Холодна поетично втілює свою настанову до власної смерти: тому то її "досліди" зворушують читача до глибини душі, але ніколи не тривожать і не пригноблюють. Щоправда, іноді смерть заслонена культурними кодами, навіть своєрідно "вісниківським" мовленням, себто поетичною конвенцією: "Янголе, чорний воїне!" Але в наступному уривку поетка вже відмовляє собі в такій стилістичній втечі, бо ж образ "залізна дівка", хоч він теж культурного походження, такої функції маскування вже не виконує:

В серце острогами вдарив червоний півень,
очі гостро в морок вп'ялись:

Але я

ще не готова.

Чорний Привиде, уступись!

Ще не проказано слова,
що буде останнім колись.

Не стискай хижацькими кігтями,
Дівка Залізна, грудей.

А ось цілком протилежна розмова з смертю, що в ній бунт проти абсурдності смерти злагіднений гідною, гордою згодою, в обличчі ще абсурднішої жорстокості живих людей:

Чую дотик на мокрім чолі:

Що це — пестоші? подих страти?

Чом так мало людей на землі? —

Тільки смерть — милосерна мати.

Ти прийшла? Це ти мій гість?
Душу сповнила ясністю вщерть ти.
Вже ніхто не посміє цих сліз
брудними руками стерти.

В інтерв'ю з Богданом Бойчуком Лівіцька-Холодна признається: "Я дуже релігійна, але не по-церковному... Та церковщина мене убиває, і я, грішна, не буваю часто в церкві, вдома молюся" (*Сучасність*, березень 1985, 15). Можливість особистої вічності в поетки не зовсім відкинена, але така загадкова — така дослівно *потойбічна* — що вона не може бути фактором у ніяких розмовах про смерть, навіть коли ці розмови поетичні: "І життя у вічність пливе, / незадуману... непередбачену...". Чи тут поетка має на увазі вічність історичну, а чи метафізичну — в усякому разі, на вчення церкви надіятися не можна: "І не знати, чи то буде православний чи католицький рай, / Чи може просто навіки без снів засну". Та навіть коли поетка допускає можливість метафізичної вічності, це ще не значить, що вона її вітає. В вічності, яка зупинить час, не буде надій і поривань, не буде навіть болю й туги, отже не буде людськості. Чи варта остаточна свобода, що її можливо подарує вічність, цього жалю за жалем, цієї туги за тугою?

Там ніщо не змусить служити,
чому серце служити не раде,
ні за чим душа не тужитиме,
ні на кого не буде ждати.

Але:

І так шкода, що там, за гранями,
де нема ні турбот, ні печалі,
десь загубимо риси кохані ми
й попливемо у путь без причалів.
І так тяжко тепер мені знати,
що в тім світі без мрій і облуди
ні на кого ти вже не ждатимеш,
ні за ким тужити не будеш.

Не може бути сумніву, що поетка "дуже релігійна". Вона веде (часто в контексті рядків про старість і смерть) розмови з Богом, що вони теж роздвоєні й вкінці "діалектичні". Вони іноді

бувають молитвами покірної доні, але куди частіше — гнівними викликами Богові, які нагадують романтичних "метафізичних бунтівників" Шеллі, Шевченка, Міцкевича. Часом така роздвоєність звернення помітна в одному вірші, а навіть і в одному пасажі, як ось у наступному уривку з своєрідного "рількеанського" вірша "Розмова з Богом". Тут, до речі, знову бачимо, що розпачу маскувати не треба, бо де є розпач, там є людина, там є життя:

Покажи своє обличчя,
руку подай,
холодом і ніччю
розпачу не загортай!
Господи!
Треба так мало:
трохи любови і теплих слів.
Світ такий недосконалий,
світ, що його Ти створив!

Іноді поетка влаштовує Богові "допити", які нагадують бунт Івана Карамазова проти нелюдськості Бога в ім'я людини: "О Боже, де Ти? Де милосердна Твоя любов?" Та давши людині сумнівний дар метафізичного голоду, Бог мовчить і не відповідає на питання, хоч людина вимагає відповіді: "Душа моя їсти просить, / душа — пискля — ненаситна". І це Боже мовчання доводить поетку до визначення Бога як остаточної Відсутності:

Бо Ти — без відповіді, Ти —
лише Питання.
Ти Розум без Душі, Ти не Причина й не Мета.
І не збагне Тебе й молитва грішника остання
на стулених навек устax.

Я вже згадував про самотність як перемогу. Вона включає своєрідну перемогу дійсності над спогадом, буднів над мрією, часу над позачасовістю, людськості над нелюдським. Ця перемога доконана не так категоричним запереченням, як *синтезою протилежностей*. І вона — ця остаточна перемога — втілена в поезії. Мистецтво допомагає перемогти порожнечу. Воно не може заперечувати її, чи на хвилину виповнити її ілюзією, а має усвідомити, пізнати й висловити її, ключевою метафорою включивши її в повноту життя.

Тому, що погляд Лівичької-Холодної на поезію, як на все інше, також діалектичний — поезія іноді здається поетці марною й непотрібною забавою. Але *не* писати *не* можна:

Я сьогодні пишу незугарні вірші,
але пишеться саме так.
Не писати було б ще гірше,
бо мовчанка — смерти знак.

І саме тому, що поезія є частиною життя — дією, рухом, жестом убік життя, гонитвою за життям — вона стає втіленням прятунку:

Поезія це молитва,
це душі — чи як звати — гонитва
за невловним усміхом щастя
чи за гіркотою пізнання.

Знову ми зустрічаємо роздвоєння в "завданнях" поезії. На перший погляд здається, що поетка намагається знайти "невловний усміх щастя", особливо в марних надіях на силу спогаду. Згодом ми починаємо розуміти, що поезія стає "гіркотою пізнання". Але в ще глибшому розумінні ми доходимо до правди єднання цих двох почуттів: саме гіркота пізнання дає справжньому поетові усміх щастя.

Недаром ми так часто зустрічаємо в Лівичької-Холодної образи самої дії писання:

Рука шукає в сні неначе,
— Ось пера вічні й золоті! —
Щоб записати нетерпляче
Слова нестямні і прості.

(Мимоходом зверну увагу на дві речі в цій строфі. Маємо дотепний подвійний калямбур на образі "вічні й золоті пера" — пера жар-птиці, а чи "Паркери" — що такими вибагливими інструментами, одними або другими, треба записати "прості" слова. Теж синтакса перших двох рядків повно й цікаво втілює "нетерплячість", "нестямність" творчої екстази.) Справжній патос часу, патос проминання, символізований загрозою *недописання* — недописання вірша рівнозначне з перерваним, себто невивершеним, життям:

Жаль, як недописаний сонет
у чернетці, на столі забутий
муляє й пече,
не дає ні вмерти, ні жити...
і сльози з очей
падають в чай недопитий.

.....
Все недоказане й недописане
висне на кінчиках вії —
вже так мало часу залишено,
і так корчиться, корчиться він.

.....
І серце прагне світла і любови,
заплутавшись серед жовтяви віт
невиплаканим словом.

Вірш, отже, це знак часу або своєрідне міряння часу. І тому вірш це перемога над часом — перемога над часом не втечею у вічність, а повним життям і творчим діянням.

Недаром поетичне слово веде до відродження, чи точніше, до переродження. Спершу зустрічаємо надії, що воно казковою магією спричинить відродження батьківщини й повернення до неї ("І відроджена встане і буде / королівною бранка сумна"). Але в пізніших творах поетка веде нас до автентичнішого переродження в глибинах власної особистості — до переродження, що не заперечує смерті, бо не боїться її. Недаром один з останніх віршів — такий зворушливий і майстерністю і автентичністю почуттів — називається "Бабине літо". Сам бо заголовок у знак відродження включає знак проминання.

В наступному уривку з іншого вірша поетка *сказала* сонцю світити, вона *сказала* серцю любити:

Мій світ — чотири стіни,
в ньому — усі світи.
Часом тут в агонії гину,
часом сонцю кажу: світи!
Я молодша тепер неначе.
Я серцю сказала: не плач, люби!
Хто за мене багатший
по цей і по той бік?

Світло і любов поетка викликала словом поезії. Прочитавши-переживши з поеткою роман її життя (бо ж цю книгу на певному рівні справді можна читати як роман), з спогадами про дитинство та з "розділами" про кохання і зраду, про тугу за батьківщиною, про жіночу зрілість та вкінці про старість — ми починаємо усвідомлювати, що всюди в неї перемагає любов над ненавистю й помстою, бо ж навіть її "вампи" — жертва любови.

Втома і розпач, як чорний дим,
морять отрутою душу.
Юности квіти, щастя сади
бур'янами заглушено.
Тільки зостався один сад,
сад любови моєї.

Багато було в цій статті про поезію, що в ній натрапляємо на слово "перемога" — на перемогу, яка має бути здобута ненавистю й кровопролиттям. В історичному значенні, так на жаль мусить бути. Та тільки поезія любови стала остаточною перемогою Лівницької-Холодної. Ця перемога не тільки метафорична, а також справжня. Бо, не зважаючи на довгорічні пустині мовчання, на зриви, на розпач, на вісімдесятчетвертому році життя *писати* — і то писати так, як тепер пише Лівницька-Холодна — це перемога, що її в історії літератури святкує небагато поетів. А тут сама "технічна майстерність", що про неї я говорив на початку цієї статті, вже аж ніяк не вистачає.

Богдан Рубчак

Короткий біографічний показник

- 15.VI.1902 Наталя Лівіцька-Холодна народилася на хуторі своєї баби в Золотонізькому повіті.
- 1912 Поетка вступила до другої класи Золотонізької гімназії. Через воєнні й революційні події мусіла міняти гімназії на Полтавську, згодом знов на Золотонізьку, Київську, Жмеринську і Переяславську, — так і не здавши матури.
- 1920 Переїздить до Варшави з батьком, який був міністром в уряді У.Н.Р.
- 1922 Їде на студії до Чехословаччини і вступає до гімназії в Подебрадах.
- 1923 Здає матуральні іспити в Подебрадах і вступає до Карлового університету в Празі на студії романістики.
- 1924 Одружується з малярем Петром Холодним мол.
- 1925 Народжується дочка Леоніда.
- 1927 Переїздить до Варшави, де в Варшавському університеті кінчає студії романістики.
- 1934 Виходить її перша збірка поезій *Вогонь і попіл*.
- 1937 Появляється друга збірка поетки *Сім літер*.
- 1944 Виїжджає на захід, до Оффенбаху.
- 1946 Опиняється в таборі ДіПі в Майнцкастелі.
- 1948 Переїздить до Етлінгенського табору ДіПі.
- 1950 Емігрує до Америки й поселяється в Нью-Йорку, де спершу працює в старечому притулку, а згодом на фабриці коробок.
- 1957 Холодні переносяться до Йонкерсу, де живуть досьогодні, дочекавшись трьох внуків.