

Юрій Шевельов

НАД КУПКОЮ ПОПЕЛУ, ЩО БУЛА ОКСАНОЮ ЛЯТУРИНСЬКОЮ

*Non omnis moriar, multaque pars mei
vitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens.*

Горацій, Оди, III, XXX.

Оксани Лятуринської не стало 13 червня 1970 року. Як пише її біограф М. Данилюк, “тіло її, як це вона собі бажала, «звичаєм давніх наших предків» було спалене. Урна з попелом її останків була перевезена до Бавнд-Бруку (Нью-Джерзі) і похоронена”. Було їй 68 років. (День народження 1 лютого 1902). Вона була майже зовсім оглухла, самотня й замучена кільькалітньою важкою й украй болючою хворобою.

1955 року в морозному Вінніпегу вийшла тризбірка її найкращих, вибраних поезій “Княжа емаль”. Наступного року була написана про цю збірку стаття Юрія Шереха “Semper fidelis”. Ось вона:

Лятуринська не може поскаржитися на брак уваги або недоброзичливість критики. Микола Глобенко уважно порівняв перші її дві збірки — “Княжа емаль” і “Гу-сла”. Василь Барка знайшов у її творчості “погляд, з яким діти приходять від незнаного нам янгольського поля і знаходять наш світ новим, свіжим, цікавим”. Євген Маланюк зустрів її на стежці своєї “Прощі” і обдарував нас повним грації й глибини мініатюрним портретом поетки:

Аж пуца зашумить волинська,
Й на оксамит і злогоглав
В сап'янцях легких Лятуринська
Виходить годувати пав.

Ворожить про весну колишню,
Любов вцілює в слова
І випускає — сокіл-пісню
З гаптованого рукава.

А тепер, коли під назвою першої збірки видано обидві старі і нову — “Веселку”, мені здається, що я можу докинути дещо до старих характеристик, як, певно, не один зможе після мене. Бо поезія Лятуринської глибока, і, хоч які прозорі її хвилі, не завжди легко побачити дно.

Розкриваю свої карти одразу. Я хочу подивитися на поезію Лятуринської з перспективи часу. Двадцять п'ять років — це період, що дає можливість підсумувати й порівнювати. За цей час одні встигли переглянути свої старі погляди й відійшли на інші позиції. Інші встигли змінити кільканадцять господарів. Ще інші переконалися марності своїх ідеалів, але з обов'язку тримаються старих прапорів. Читачі легко підставлять імена під кожний з цих випадків.

Якщо порівняти перший у збірці вірш Лятуринської з — ну, скажім, передостаннім, — враження таке, наче їх писали різні поети. Перший відкриває цикл “Печерних рисунків”. Ось цей вірш:

Зуб, ратище, копито, пазур.
Тут муж ішов на силу вражу.
Сурмив тут мамут. Тут ведмідь
печерний вів кошлатий слід.
Кружляв тут яструб в яснім небі,
по озеру плив чорний лебідь.

Якщо можна говорити про аскетизм у поезії, то це він. Увесь вірш — простий перелік. Жадних підкреслень. Центральний образ мужа ніби загубився серед образів тварин, — нема перспективи, як у печерному малюнку. Тільки опис, жадних висловів почуття, не казавши вже про “я” автора. Воно було б неможливе.

Замість рим асонанси, що на перший погляд можуть здатися виявом невмілості: пазур — вражу, ведмідь — слід, небі — лебідь. Якщо є звукові повтори, то вони навмисне затінені. Або вони дані в зворотному порядку (мУЖ — враЖУ), або один під наголосом, а другий без (ЗУб — паЗУр) і тільки в одному випадку звукоповтор підкреслений (ЯСтруб — ЯСнім). Перше враження від цілості — ріжучий антиестетичний дисонанс. І тільки по хвилині роздуму стає ясно, скільки в цьому сміливості й майстерності і як це підносить тему пращура нашого.

А ось строфа з передостаннього вірша книги:

Молодий, немов той Ченек:

капелюх набакир,

на плечі кабат зелений,

а над вухом — маки.

Ой, червоні маки, маки та й ще чорнобривці! —

Чи не так, княгине Ганю, увижалось дівці?

Звичайно, це не сюсюкання кабаретно-сосюрного амфібрашка, ритм поезії наскрізь оригінальний, але він витриманий з такою послідовністю, що танцювати можна під нього. Асонанси зблизилися, часом майже переходячи в рими, звукова інструментація проймає весь текст. Кольорові контрасти зеленого і червоного аж горять, а за всім виразний психологічний підтекст почувань молоді. Замість аскетизму печерного малюнка, де до послуг тільки лінія, тільки силуета, бачимо пишні барви й опуклі форми барокко.

Шлях Лятуринської лежав від аскетизму малюнку голкою на камені до пишності найбуйнішої орнаментики і від стриманої приглушеності почувань до їх найбільшого розросту, хоч завжди без їх демонстрування і без гістерії. Але дивним дивом це ніколи не був перегляд старих позицій і зречення. Поетка завжди лишалася вірна їм. Та водночас це не була вірність силувана, вірність наперекір самій собі, вірність з обов'язку. Це

було безнастанне поширювання раз узятої мелодії. Так ніби почалася гра примітивною дудкою, а далі все нові і все складніші інструменти приєднувалися, і наприкінці дудки вже не чути, грає потужна оркестра скрипок, флейт, труб, арф і дзвіночків, — але в суті речі це все та сама тема. Так наче річка почалася ледь помітним струмочком і, підсилювана дощами, зміцнювана допливами, ширшала й ширшала, невпізнанною стала, а все в тому ж напрямі бігла, до того ж наперед відчутого й накресленого моря.

Цю традицію вірності підкреслює й те, що збірка трьох збірок дістала назву не останньої, як це зробив би, мабуть, кожний автор, а першої. Тут секрет ставлення критики до Лятуринської. Ті, хто стояв при її поетичній колиці, приймають її й тепер, бо чують бодай просліди первісної мелодії. Ті, хто одним із своїх життєвих завдань вважають розкрити вичерпаність ідеології християнських батьків поетичних (автор цих рядків серед них), приймають творчість Лятуринської тому, що бачать, як многоводність її фактично заперечує вузькість початку. Хіба Дунай коло гирла, синонім моря в слов'янському фолкльорі, схожий на той ледь помітний струмочок, що багато з нас спостерігало в Баварії, — питаємо ми. Хіба тік би Дунай до Чорного моря, якби не той струмочок, — можуть відповісти нам наші противники.

Початкова тема Лятуринської — суворість і дичавина її батьківщини, де бори й пущі з турами й диками і все вороже людині; гинуть її кривні й друзі, щербиться меч і ломиться спис, земля гуде від гуків, і єдиною її, людини, любкою лишається туга помститися. Гостро палить ганьба поневолення, у грудях — ненависть, у серці — гнів. Нема місця іншим почуттям, над усіма панує одне — мста, око за око, один з двох мусить упасти, і єдина насолода — побачити, як жах перекосить обличчя ворога. Є ще молитва, але — “молитви бійців недовгі”, і єдиний їх зміст — щоб вища сила, спершу Перун, по-

тім Мати Божа, допомогла на ворога. А ворог тут кожний, хто не свій; хто не знає гасла, хай борониться.

Така людина печерних рисунків, така людина, відтворена на княжій емалі. І може б ми й повірили в тільки історичність цієї людини, якби дивним дивом не накладалося на цей комплекс почуттів ще одне: почуття рокованости. Його важко приписати тій людині. Чи думала вона, що вже не бути дням, а тільки ночам? Що вимре її рід? Що як би не зноситися соколом чи орлом, а таки доведеться бути розбитим бурею й скиглити чайкою? Чи її постава була поставою опору з обов'язку, поставою неминучости загибелі? Чи кольорит її світу був зловіщий і тонус її життя — самозречення і аскетизм? З-поза історичної людини визирає й прозирає сучасна, щоб не сказати — програмова.

Але для поезії це не має значення. Це давнє право поетів — одягати своїх героїв чи свої почуття в одяги будь-якої історичної епохи, до звіриних шкур включно. До того ж, якщо психологічно людина перших поезій Лятуринської в найкращому випадку показує тільки одну сторону свого історичного взірця, то поетично вона живе в своєму світі, далекому від сучасного, і, через далекість, ми охоче погоджуємося приписати її печерній чи княжій добі, так само, як ми це робимо з “Весною священною” Стравинського в музиці чи зловісним кольоритом картин Реріха.

Поетка рясно розкидає архаїзми, аж до морфологічних (Хитнулись стязі) і синтаксичних (Страшно краєм), як також реквізит слов'янської мітології, на жаль, завжди підозрілої. Але не це головне в створенні власного стилю і власного світу, що його ми залюбки погоджуємося вмістити в перші віки нашої передісторії. Важливіша нечувана стислість слова, його місткість, техніка мужньої недововки, яка одначе не веде до символічної неокреслености значення, яка завжди однозначна, як дряпина на камені, як лінія на гравюрі. “Було червоне поле бою”, — більше ні слова про перебіг битви, але ми

бачимо його. “Лише в один кінець сліди”, — тут увесь образ загибелі. “Упали вежі, впали стіни, і зрівняно вали. Руїни”, — синтеза історії Волині. Порівняння впресовується в сам образ. Замість сказати — коні меткі, як стріли Перуна, — поетка каже: “Гучні, меткі на гони, Перуна стріли, коні”. Іменник і дієслово, здебільша в елементарному переліку, — мова поетки. Рідко з’являються прикметники:

Нам любо жити в Переяславі.
Іде сюди із Греків овоч
і грона виноградних лоз,
із Угор — збрюя і комоні
і срібло з Чех.

Треба бути справді великим поетом і треба твердо знати, чого хочеш, щоб не нагородити пишними епітетами ці південні овочі, ці пишні виноградні лози, цю розкішну збрюю, блиск цього срібла. Але стиль повинен бути мужнім, і не до речі тут трухлість пухких епітетів. Якщо прикметники з’являються в цих віршах, то це слова з значенням просторовості або жаху: довгий, широкий, глибокий, високий, важкий, тяжкий, зловісний, суворий, страшний, дужий.

Шорсткий і свідомо незручний, невкладистий ритм. Нема поділу на строфи — він бо міг би заколисувати. Ланцюги найжачених асонансів пронизують вірш з початку до кінця в нерегулярному чергуванні: підбоїв — Предислави — Ярослава — слави — зброя — кривава — Мудрий — зүбром — мудро — право. Хто б з визначних поетів наважився римувати, скажімо *мечі і посланці*? Хіба початківець, чий вірш кваліфікований редактор негайно вкинув би до коша. Але яке багатство найжених і ікластих ритмів сховала Лятуринська за цією нібито безпорадністю і який свій світ створила!

Звичайно лірика починається з я: так я відчуваю, так я бачу. З поезії Лятуринської я здебільшого усунене, опис поетичних відчужень оминений, нам кажуть бачи-

ти світ і вслухуватися в нього, а не в примхи однієї душі. І справжнє чудо поезії виявляється в тому, що те, що мало б за таких умов стати епосом, усе таки зберігає властивості лірики. Як твориться ліричність епосу і епічність лірики, і тонкої лірики, часто виразно карбованої жіночистою, — це могло б бути темою спеціального фахового досліджу, бо техніка поетки тут винятково багата, гнучка й витончена. Кілька прикладів.

“Я” впроваджується через “ти”: “Ти ще не вмер, ти ще не вмер! Через розбурханий Дністер З Дніпра ти видибаєш, боже!” Жадного я, але й не безлике він; крізь *ти* звертання бачимо схвильовану особу того, хто молиться й радіє, і це — поетка. Наскрізь, здавалося б, лірична згадка-мрія про рідну Волинь обминає “я”, заступаючи його безособовим реченням, а настрої відтворюється не описом почуттів, а описом вимріяної поведінки:

Якби злетіти пташкою понад дерева
туди! У біле вбратись, наче до Причастя,
верби сережки цілувати зчаста
і проковтнуть одну на щастя.

Часом “я” боязко з’являється в вірші, але дикція лишається такою ж мужньою й загальною, бо крик почуттів знову ж заступлений описом поведінки, а сам опис перенесений у майбутній час, — тонкий засіб, що зразу робить образ узагальненим, водночас не позбавляючи його глибокої індивідуальності:

За рядом днів сумних задніє
один страшний і невідкличний.
Це буде день немов, у січні,
день зимний безнадії.

Я вишлю голуба і човен
і з пір’ям і з вітрилом жарним.
Я висилатиму все знову
і висилатиму намарно.

Прилинуть без знамена щогли,
і голуб вернеться без вісти.
Тремкі уста затисну тісно
і в бік не відведу свій погляд.

Це не пророцтво пройнятої шалом Кассандри, що проектує на майбутнє вир своїх почуттів. Це, — ну, звичайно ж — опис того, що вже було, але на усвідомленні універсальності своєї долі, на розумінні, що немає значення, кому ця доля трапиться раніше, а кому пізніше. Напруга суб'єктивної розпуки й волі не меншає, але сублимується в мужність і поезію загальної ваги, а "я" стає не центром світу, а тільки займенником, що з ним, чей же, за законами мови має узгоджуватися присудок. Лятуринська вміє з граматики робити поезію. Хто ще в нас вміє це?

Універсальність поезії Лятуринської дозволяє їй включати в себе і охоплювати всі епохи і всі віки людини. Ось дитинство й старість:

Світ весною — мов веселка:
очі не натішить.
Гляне бабця із кріселка,
роком молодіша.
Сонце ніжить кітці вухка,
пестить жабуриння.
Оживає перша мушка —
божее створіння.

А ось молодість і материнство:

Хто виїде в цей час із двору?
Про бурю вихорі говорять.
Вже поночі, лягає мла,
і кінь, весь змилений, охляв.
Приємно, затишно в кімнаті.
Постеле постіль білу мати,
оберігатиме чуй-сон.
І не надивиться, либонь,
на вроду сина парубочу,
і не натішиться досчочу.

І все це разом і зокрема — наскрізь лірика, наскрізь Лятуринська, світ її очима. Таємниця вміння поетичного зробити своє універсальним і в кожному прояві об'єктивного світобачення відкрити якусь грань самої себе, ні на мить не стаючи егоцентричною і ні на мить не втрачаючи своєї індивідуальності — вміння ототожнюватися, не розтоплюючися, — це таємниця бути гармонійною, секрет, утрачений більшістю поетів нашого часу. З цього погляду поезія Лятуринської — повна протилежність поезії Осьмачки, це два полюси нашої поезії сьогодні.

Протилежність ця з повною силою виявляється в ставленні обох поетів до обряду і обрядовості. Осьмачка ідеалізує обрядовий стиль згаслого життя і в “Старшому бояринові” і особливо в “Поетові”. Але його світ зірвався з завіс, обрядовість — тільки спогад і нездійсненна мрія, і його наскрізь суб'єктивні герої в корчових метаннях змушені якимось пробивати в житті свій чисто індивідуальний шлях. Натомість світ Лятуринської і вся поведінка її героїв — наскрізь ритуальні, наскрізь традиційні, навіть у хвилини того, що здається найбільш особистими рішеннями. Обряд у неї — прихід осені, і обрядом є, коли змучений життям герой зносить “печаль і тугу, біль нестертий, вкрай серце втомлене, уперте” до брам осіннього лісу. Обрядом є сум і доживання милого, в ритуальні форми виливається тужіння за ним, і якщо нікого не здивує, що в першому колі “Веселки” річний круг життя поданий як послідовність ритуальних чинів, то менше звичайний є показ усього дівочого життя теж як суми обрядових дій. Зрештою навіть вістка про смерть милого стає обрядом:

Я знаю певно: дня одного
прохожий по пустих дорогах
мені доручить мовчки меч
увесь у щербі. Безумна з горя,
я скрикну місяцю і зорям
у млу ночей, у вир хуртєч.

Хто вип'є з келиха мого?
Заступить втрату дорогого?
О, хто ж мені утіху дасть?..
Палай же тризняне багаття!
Таж серце — висохле латаття,
таж серце корабельна снасть!

Доручення меча, палання багаття і навіть крик до місяця й зір — ритуал, і це ще одне виправдання для майбутнього часу в описі. Але традиційність і обрядовість світу Лятуринської — це стала форма для вічного набігання власних почуттів і думок, і її обряди — не обов'язок і нудна рутинна, а живий зв'язок особи з людським гуртом і всесвітом, втілення в дії і жести космічної гармонії космічно-людського оркестру, вічноживе і безпосереднє, вічно пройняте Божим началом. Ритуал у поетичному світі Лятуринської дає найкращу, ба більше, — єдино можливу форму всьому особистому — радості й горю, відчуттю соняшного тепла і розумінню приреченості всього, що змагається й прагне. Ритуал вносить видимість і присутність гармонії в шорсткий і нерідко страшний, а вже завжди безжалісний світ, де кожного часу людина йде на двобій і останній суд, і ця гармонія робить світ прийнятним і поетичним, дає змогу значити знаками сонця кожну річ і слово. Обряд робить людину частиною світу, а світ — частиною людини, і так стає можлива перспектива —

Сім зірок, одне весельце,
а між ними місяць,

і так затирається різниця між померлим батьком і осіннім сонцем.

Знайдення гармонії світу в ритуалізації життя — тема і провідний мотив творчості Лятуринської від початку до кінця. Але багатство життя і багатство обряду — прийшло поступово, завойовуючися крок за кроком і ведучи з собою збагачення формальних засобів. Посту-

пово була переборена аскеза перших поезій, поступово заступалася скупа графіка печерного рисунка, видряпаного на суворому камені, стриманістю барв, — але вже барв! княжої емалі, щоб далі ввібрати в себе орнаментальність волинської майоліки, збагатитися мелодією гусел і прийти кінець-кінцем до пастелевої, але вже многобарвності пишної веселки. Інструмент вступав за інструментом, тон за тоном, мотив за мотивом.

Першим приходнем з'являється сүм. Сүворий прасвіт Лятүринської був у своїй істоті мовчазний, тишу порушував брязкіт зброї і громовиці. І ось зазвучала в ньому гра сүмна сопілок, і зразу постало перше питання, — чому ця гра сүмна. Пізніше сүм виросте в велику тугу, що її не понести самій. Але тепер і тут — це перші несміливі нові ноти. Та вони негайно ведуть із собою нові епітети: ніжна рожевість, божа синь, веселе пурхання метелика. Лятүринська й далі буде чуйна сүпроти статичности й розніжености прикметників, але відтепер вони неухильно вабитимуть її. Якийсь час вона шукатиме компромісу. Вона вживатиме прикметників замість іменників, у ролі іменників, таким чином роблячи їх предметовими, але й показуючи властивості предметів. Вона писатиме “лазоревий око тішив”, оминаючи слово сніг. Вона робитиме з прикметників то прислівники, то дієслова:

На моїх грядках барвінок
позатикувався с и н ь о.
Ось троянда р о ж е в і е.

Вона й далі копичитиме іменники без окреслень:

А на галявах, мов сміття,
чарівного зілля, квіття.
А між квіттям уперекидь
в'юн, горчій, розхідник, блекіт, —

але не стримається, і вже в наступній строфі казатиме про п а л к е коріння горчію. Відтепер епітет-прикметник ввіходить у її поетичну техніку, а що вжито його

обережно й нерясно, то тим більше випинаються ті нечисленні окреслення, що їх таки допущено.

За сумом іде ніжність, не виключаючи жорстокости й суровости, але доповняючи їх. Сині вечори дихають тепер ніжністю, цятки на доріжках стають теплими. Щоб збільшити ніжність, не роблячи її сентиментальною, починає звучати — ви б не повірили! — дівоча грація, лукавий посміх, ніби нехотячи кинений іскрянний погляд з-під спущених брів, кокетство і грайливість. Осінь просить барвистої запаски, вона милується в перлистому сміху, в розбитому дзеркалі озер, дівчина чепуриться, дожидаючи милого, вона і в тузі не забуває бути милою, може трошки розраховано милою, вона вміє недоговорювати, вона вміє викликати без виклику і запалювати без великих слів. Вона добре знає чар свого рожевого личка, всміхнених уст, віястого ока й густої коси. Вона вміє завести мисливця до свого дому, щоб аж тоді він побачив, як пропадає і звір, і слід, — “та знайшлися підківочки господареві дочки”. Є щось від царівни в цій дівчині, і подивіться, скільки грації, любови й доторку ніжної іронії в цьому образі:

А царівни по одній
підіймають луки вій,
виходжають на ставок
подивитись на рибок,
на високії дуби
випускати голуби.

Бо і в кокетстві є щось від ритуалу, від обряду, а в житті повно казки.

Ніжність, дівчина, усміх, казка ведуть з собою фолкльор. Стилізації літопису й сумнівного в своїй пишноті Слова о полку починає товаришити від останнього вірша “Волинських майолік” пісня, і це перший раз у поетки звук гусел, ще до появи збірки під цією назвою. Фолкльор дарує поетці свою стриманість, свою універсаль-

ність, свої символи, свої прикмети й ворожіння. Ярило вступає в поезію Лятуринської, і він її вже не покине:

Ярило йде.

Куди ступне — підводить зело.

Куди погляне — квіт цвіте.

Ярило йде навпрост весело.

З Ярилом з'являється еротика. Деякі поезії "Веселки" межують з сороміцькими піснями, але так тонко, так делікатно, так цілком на натяках і символах це дано, що найсупоріший цензор нічого не зможе закинути. Така поезія про дівчину, що загубила ключі щастя, попустивши пояс; на скарги посміхається оком Доля:

"Довгі, довгі луки поля,
і темніший ночі гай.
Як згубила, то й шукай!"

Така поезія про дівчину, що спокусилася задурно переїхати річку,

А другодня буде крик
з берега тамтого:
— А бодай!.. Зірвав гаплик,
персня зняв мойого!

Такі поезії про річку, що ковтнула не тільки черевичок дівчини, про поляниць, русалок і греця, що переслідують дівчину, про килими, що ними ниви простеляються перед дівчиною й коханим.

Еротика вилює мотив блаженства родити, гону, що проймає природу й людину і що в ньому здійснюється безсмертність роду, роду, започаткованого може самим сонцем. Вступає тема материнства, щасливого у своїй відданості дитині, роздертого горем у неминучості розлуки з випещеним і його загибелі. Світ ширшає, струмені його спливаються в одне, і пластики вже не вистачає. Потрібна музика, не та приглушена, що її наче соромилися, як це було в перших поезіях, а владна, музика,

що стає принципом будови світу. Соняшні клярнети починають звучати, і Лятуринська пише свої “тичининські” поезії, ні на мить одначе не стаючи наслідувачем чи епігоном Тичини. Ось, здається, перша з них:

Уранці будять осокори:
Сьогодні біло так надворі!
Так біло-біло, наче ново.
На білому вінок миртовий.
Ламають тони осокори:
Хтось кригою застигне в горі.

На полі хтось упав поранно.
Сніг ліг і, може, не розтане.
Зо скрипом, нижчим на октаву
На полі хтось упав криваво.

Зразу застерігаюся: музичність Лятуринської — не одноманітність катеринкових ритмів, вона не заколисусе, вона на перше враження шорстка. Її суть — не люляння, але щось далеко глибше: сприймання світу як музичної гармонії і вміння відтворити цю гармонію, віднаходячи її навіть у найрізкіших дисонансах.

Т а к а музика веде за собою молитву, молитву про те, щоб була честь — зброї, слава — йменню, але також і про те, щоб Цариця світу хоронила сірому, що мусіла вийти на мандрівну путь мертвої зимової пори.

Пізно, вже в “Веселці”, вперше дозволяє собі Лятуринська впровадити в свою мову рясноту здрібнєлих висловів, просячи землю-неньку простелитися п і р’я ч к о м, просячи сестричок не топтати волошок їхніми черевичками. Тільки тепер відкривається вступ звуковим повторам (У пОЛі кОЛос спОЛовів), переплескові рими: “Йди но, котку, йди, воркотку, Присипляти нашу Злотку!” Світ розкриває своє багатство, і як же приємно, виявляється,

добірне зерно зсипати
в засіки і в скрині,
по коліна загрузати,
по коліна, по коліна
в злотній ріні.

Образи теж стають багатими, мало не імажиністичними, всіма кольорами розцвіченими, всіма барвами закосиченими —

Золотіє колосиста,
теплий дощик пополоще,
то роса їй дасть намиста,
і від краю і до краю
їй зірниці, мов жар-птиці,
полум'яно спалахають.

Веселка загорається над світом, і чудо поступового перетворення поезії Лятуринської довершується появою повноважного і декоративного барокко, коли в дівчини на рукаві

Може й узороччя,
кожушан-бебрян,
мов ярке лоточчя,
доброт-злототкан,

коли зелень — уже не зелень, а зелена хуртеча, коли наближення милого на коні, — це “пісня й тупоти стодзвонні сріберних підков”.

Так многоводною стала ця ріка, так багатим став світ і ми з ним, ведені ніжною рукою поетки. Але нічого не зраджено з старого поетичного світу, яким вона почала першу свою збірку. За тягарем барокко ощадність майстра, за радістю життя суворість невинної і може безнадійної битви. Розвиваючися і міняючися, Лятуринська лишилася вічно вірною собі. І цим вона показала, що бути вірним чомусь — не означає застигнути на одному. Яка проста наука, і яка для багатьох незбагненна й неосяжна!

Не знаю, як кому, а мені писати про Лятуринську трудно, бо хочеться ще й ще цитувати її мініатюрні віршики, відкривати кожний з них заново і зазирати в них глибше. Але треба кінчати, і кінчати, мабуть, треба тим, як незвичайно ці мініатюрки поєднуються в цілість. Кожна з них — малий світ у собі, а нанизані на нитку циклу вони творять — майже епос, і тоді вони розкриваються ще новими гранями. У “Княжій емалі” цикли ясні, бо визначені назвами, що їх дала сама авторка. Але в “Гуслах” і “Веселці” вони позначені тільки числами, а тимчасом вони не менш цілісні. Перший цикл “Гусел” — про змаг, мсту і обов’язок. Він ніби єднає цю збірку з попередньою. Другий цикл вводить образ дівчини-царівни, що чекає на милого, на героя. Це тут у музику вплітаються з повною виразністю мотиви суму і мотиви граційного, сповненого краси традиції кокетства. Третій цикл знов звучить трубами жорстокої доби й походу, і тому доречною стає поява мотиву трагічного материнства, одчаю, віри, молитви.

Хибно було б думати, що “Веселка” — тільки радість, тільки переливи барв райдуги. Двоє кіл, що з них складається збірка, включають перед кінцем своїм трагічні мотиви. Перше коло — про ритуал року, в природі і в людському житті. Зимовий сонцеворот — сонцеворот смерті. І тому так просто і логічно включаються тут мотиви сирітки, що втратила матір, Вітряниці, що оплакує всіх мертвих, і — чудо поєднання особистого з універсальним — тут ще з’являється і зовсім не дисгармонує вірш “На труну Ольжичеві”, і за ним так само логічно йдуть вірші про частування мертвих членів роду в передріздвяну пору, і далі завершення кола — похоронно-народжувальне сумно-радісне свято зимового сонцевороту.

Друге коло — коло дівочого життя, і воно теж виверщується смертю дівчини, і новим збудженням її у весні.

І така міцна єдність циклів у Лятуринської, що навіть перекладні вірші — з Геніюш, з Ербена, з Бендля —

не порушують цієї єдності. Бо Лятуринська має не тільки свій стиль, а і свій світ. І більше: вона має гармонію в своєму світі, і то гармонію, не куплену ціною оминання негодного. Чи багато хто з наших поетів може цим похвалитися? І може не тільки з наших.

**
*

Від появи цієї статті минуло понад чверть сторіччя. Сьогодні, коли виявлено чимало писань Лятуринської, не включених до збірки, а більше й важливіше, ми знаємо тепер її твори пізніших років — зовсім готову до друку її четверту збірку “Туга”, збірки дитячих поезій: “Бедрик”, 1956 і “Ягілку”, 1971 (посмертно), і досі не видане “Чар-зілля”, нарешті цілу групу її статтів, ці писання не тільки доповнюють “Княжу емаль”, показуючи дальший розвиток поетки, вони де в чому змушують по-новому подивитися на попередню тризбірку.

Не менш важливо: за життя автора про його твори пишуть критики. Після смерті, з бігом років, голос забирає *історик літератури*. Перед ним двоє завдань. Одне — реконструювати внутрішній розвиток автора. Друге, відповідальніше ще, вмістити творчість автора в перспективу загального розвитку літератури, визначити місце в літературному процесі. *Критик* не мусив забиратися в глиб цих проблем. Тут, звичайно, можна тільки попередньо і, либонь, багато в чому навпомацки, порушити ці проблеми. На перешкоді взагальненням стоїть зокрема брак хронологічних відомостей.

Не знаємо, наприклад, коли скомпоновано збірку “Туга”. Припускаємо тільки, що не раніше середини 50-их років, бо інакше вона, мабуть, увійшла б до “Княжої емалі”, і не пізніше середини 60-их років, бо настрої тієї доби ще не позначилися виразно на новій збірці. І настроями і формально “Туга” виразно зв’язана з попередньою мабуть “Веселкою”, але не тільки в сенсі продовження, а і в сенсі протиставлення-заперечення.

Контраст відданий уже самими назвами збірок. “Веселка” — явище об’єктивного світу, хай ілюзорне, а етимологічний зв’язок із словом *веселий* цілком наочний. “Туга” натомість веде нас до внутрішнього світу авторки і до далеко не веселого настрою. Слово це, що стало назвою збірки, повторюється десятки разів у тексті поодиноких поезій. Воно — справжній ключ до цілоти, але не в однозначності, а в усій повноті своєї тематики. Академічний “Словник української мови” як основне значення слова *туга* подає “почуття глибокого жалю; важкий настрій, переживання, спричинені якимсь горем, невдачею”. Це визначення взороване на російському *тоска*. Але слово може мати й значення — далеко активніше — близьке до значення слова *прагнення* або до німецького *Sehnsucht*, що стоїть між цими двома значеннями. Лятуринська використовує всі ці семантичні нюанси. Слово *туга*, на жаль, не вживається в множині. Якби можна було, слід було б назвати збірку множиною: *туги*.

Туга може бути за минулим, що було: дитинство, мамині руки, згаслий і неповторний світ. Туга може бути за минулим, що його не було, туга-мрія, то урочистоврівноважена, то гостра й трагічна, туга-вовк, що вгризається в душу зубами, вп’ялюється звіром. Вона може бути безнадією і вона може породжувати вибух бунту: “Ти пристрасно затужиш: д’горі, д’горі!”. Вона може бути болем за милим, що не прийшов (“Сага”) або що його ніколи не було. Її може спричинити поразка в змаганнях (Хуст на весні 1939 року з його “Якби так сповнилось, якби!...”) Кількість варіацій важко облічити, але висновок один: туга тепер для Лятуринської — закон життя, бо минуле не повертається, мрії не здійснюються, майбутнє — не таке, як бажалося. Збірка закривається віршем, що викликає затужені образи Ясольди, Любуші, Ярославни — ряд можна було б вести далі без кінця. *Ardor mentis aeternus*. У такому світі барви веселки тах

нуть і кольори не міняються. Корабель Ізольти приходить із чорними вітрилами.

Як не випадково, що збірка замикається мотивом вічної туги як закону життя, так не випадково вона відкривається присвятою хуторові, де пробігло дитинство поетки, що ніколи не повернеться і що його може й не було:

Чи мо' це лише мережано
ясочкою мрій,
чи мо', чи в душі збережено
й в пам'яті моїй!
Сте... ой, стежки заорано
вже давним-давно!

— віршем, де кожний третій рядок починається, як схлипом, першим складом слова, що з'явиться в цьому рядку далі. Та й у всьому першому з чотирьох циклів "Туги" домінують мотиви минулого, що було-не-було, але так чи так ніколи не повернеться — "ці джерелочка прозорі, ці високі осокори" "там удома, там удома", ці грядки — "неньчині цяцяночки", левкой, що був "любчиком у мами", бальзами хатньої божнички й аналоя. В імлістій перспективі цього загаслого, нереального світу нерозрізненними стають мама й батьківщина, і люди й речі існують хіба як зникомі запахи, невідступні в своїй зникомості, що асоціації з ними доносять кожна квітка, кожний повів вітерця.

У другому циклі "Туги" додається-вплітається мотив мертвих друзів і близьких з післядитинного життя, друзів, що від них уже годі чекати вістки:

І, як чотки, перебирай наймення:
— За воїна Миколу, за Євгена,
за Юрія, Олега... Боже мій!
Кого з них спом'януть за упокій?

До цього переліку загублених друзів, де так легко додати конкретні прізвища сучасників-поетів з Праги й

Варшави, додається збірний образ народного війська, але мертвого, мертвого:

Ключарю Петре, вийми ключ,
і хай Архангел сурмить!

І ось, нарешті, найширше взагальнення, сама царівна-Україна:

Мої двори на три замки замкнено;
від них загублено ключі;
з листами голуб не злетить,
і нитку не дотягне прядка.

.....

Літа я сплю, подолана царівна.
Хто прийде, збудить хто, міцний і владний?

Є, як і давніше, відклики до історії — Дажбожич у шоломі, княгиня Ольга... Але вже мало їх супроти попередніх збірок Лятуринської, там вони були як живі серед живих, тепер тяжко позбутися враження, тяжко забути, що вони теж мертві, а традиційні вже образи Празької школи, всі ті римські торса, щерблені бронзи, суверенність на списі, вже майже зникли, а коли де з'являться, то звучать безнадійною стилізацією ("Рік 1648-1918"). У пізніших, після "Туги", поезіях Лятуринської їх уже взагалі не буде.

Якби давати назву третьому циклові поезій "Туги", це була б Самота і Смерть. "Ти сам з собою віч-на-віч", "нікого не було, щоб обіч став", і, вже в четвертому циклі, — "ти відійшла вже за земного межі". Характеристично, перекладаючи вірш Максима Багдановича, Лятуринська "у задуманні" оригіналу віддає "так самотно"! А самота — це вже іпостась смерті, чий образ знаходимо в усіх чотирьох в'язанках "Туги". Петрів батіг супроводить самотнього мертвого на цвинтар, васильки лежали в трунах батька й нені, півонії — спалах пристрасти життя перед зів'яненням уже завтра, повняки ві-

щують осінь-смерть, цвіт лоточчя буде зірваний, і кохання згасне в забутті.

Як і в попередніх своїх збірках, Лятуринська й тепер підносить вагу ритуальності в життєвій поведінці людини, шукає обґрунтування ритуальності в давньоукраїнській мітології, як вона її бачить, зрештою нескладній: Русалки, Перун, Дажбог, Ярило... Сама повторність явищ природи, а кінець-кінцем і людського життя сприймається як ритуал. У започаткованій серії віршів про квіти (й рослини взагалі) не тільки підкреслюється використання квітів у ритуалах, а сам цикл життя рослини-квітки сприймається й подається як своєрідний ритуал природи. “Портретні” риси кожної рослини мало цікавлять поетку: вишневий цвіт білий, петрів батіг синій, левкой пахне... — кожний знає це і без поезії Лятуринської. Не пластичність зорового образу вабить авторку, а функція рослини в людському житті і в природі. А також асоціація з дитинством і схованим власним внутрішнім світом. Волошки серед колосків “ідуть хресним ходом”, щовесни на рудінах яріє “буйноцвіт і дивини і звіробою”, сухоцвітки щоразу “край ківоту гроночком” падають “під іконочку”. Усе це повторне, а тим самим це ритуал. І в своїй повторності він оновлює в уяві дитинство, молодість, рідний дім, Україну.

Це не нове в творчості Лятуринської. Але нова тепер функція цих образів і пригадок. У попередніх збірках у цьому виявлялося життя в його повноті й своєрідності. На новому тлі загаслого й приреченого на смерть світу ці ритуали, ці померлі боги, ці роковані на зів'янення квіти знаменують замкненість усіх природних циклів. Цикли можуть бути яскраві, повні буйання й барв, але вони всі ведуть у смерть і забуття. Ритуали обслуговують центральну тему туги.

Так витворюється двоїстість у ставленні до ритуалу, до його функції. Давніше він був позитивним первнем у житті й світі. Тепер водночас він стає віщунном і носієм загибелі. Природно, постають спалахи заперечення, аж до світоруїни:

Я кличу шторми, кличу бурі,
бичі століть:
— Прийдіть, прийдіть у шалі фурій!
Хай світ не порятує Юрій!
Прийдіть, прийдіть!

або до бажання власної смерти в героїчному самоспаленні, як у тому уривку з задуманої поеми “Героїка”, що оспівує смерть молодого поета Андрія Гарасевича в спробі подолати одну з найжених альпійських висот. Але поема “Героїка” не пішла далі кількох фрагментів, а на світоруїнницький клич сама поетка дала відповідь, і то ще перед тим, як з її вуст зірвався несамовито-відчайний вигук:

Не захитати неба стелі.
Приплив — відплив.

У збірці “Туга” Лятуринська ще може захоплюватися стихійною динамікою життя, надто життя природи. У поезіях “Ряст” і “Вишневий цвіт” цю динаміку, силу, непогамованість та їхню підпорядкованість річному ритуалові зміни в повторності відтворено безособовими реченнями: не “вже росте ряст”, а “вже *пішло* в долині рястом”, не квітнуть вишні в садках, а “*пішло, пішло* садами... *метнулось* рукавами, *підлетіло* попід брами”. Цвіт каштана викликає уяву Божого чуда:

Як то чудно, Божа Сило!
Мов зі Сходу диво з див,
тут Тобі панікадило
ліпо обрин засвітив.

Так само, цвіт липи виливається в алилүя Богіві, дар сонця творить “житгедайний зрин”, весняна злива завершується молитовною ясою перлистих крапельок, що повислі на гіллі, співають хвалу Творцеві. Та чим ближче до кінця збірки, тим цих мотивів, і так не панівних і не рясних, меншає, зникає сяйво сонця, і свинцева туга запановує з невідкличною неминучістю. А в пізніших

поезіях, як далі побачимо, душа йде до замкнення в собі, а туга стає приреченістю, аж поки, десь коло 1960 року, не вичерпаються й не всохнуть самі джерела поезії.

На цьому шляху до самообмеження, замкнення в собі і, кінець-кінцем, повного мовчання маленьким чудом постає останній і може найсильніший шедевр об'єктивної — так здається — поезії, вірш “Її малоросійське достоїнство — сотничиха” історично-психологічний портрет, що в слові відтворює один з малюнків Рігельмана. Не буду його тут цитувати, але хай читач, що любить поезію, перерве тут читати цю статтю й вдасться до цієї поетичної перлини. Якби Лятуринська написала тільки цей вірш, їй було б забезпечене місце в історії української поезії. А проте про “об'єктивність” цієї поезії ще далі.

Почорніння поетичного світу, опанування його пововчому жишою тугою, звиродніння ритуальности не могли не позначитися на особливостях поетичної техніки. Формально, обминаючи щасливі винятки, “Туга” стоїть нижче від тризбіркової “Княжої емалі”. Це ще поезія в повному сенсі слова, але є в ній риси втоми й самоповторення. Ритміка вірша менш різноманітна, ніж перед тим; поезії пісенного й інтимного стилю тримаються більш-менш однотипного хорею, “героїчні” мало не автоматично переходять до традиційного ямбу, хоч і далі є дуже цікаві експерименти в поодиноких утворах, як от уже згадуване винесення першого складу першого слова третього рядка кожного катрена на початок рядка в поезії “Хутору Ліс”, який відкриває збірку, — засіб, що підносить розірване слово і імітує спазму в горлянци, як у напливі почувань, — у даному випадку навіяних спогадами про дитинство. Часом стилізація під народну пісню стає надто явною (наприклад, “Калина” “Жостір”), паралелізми надто підкресленими; часті повтори слів подеколи не вмотивовані й ніби тільки заповнюють порожні місця в інерції метру, таку ж

функцію виконує надмір вигуків. Нагромадження здрібнених форм — як от рясочка (двічі), опоясочка (двічі), черничечка, свічечка, гроночко, іконочка в коротких дванадцятирядкових “Сухощвітках”, — часто веде до розніжености й сентиментальности, яких авторка, напевне, не бажала. Замість власної образности часом подибуємо вивітрені “колишні” метафори, як от зима проти весни (в “Останній пісні”), ніч проти світла сонця тощо (в ролі заступників понять добра і зла). Певне приглушення відчуття поетичного слова виявляється і в використанні лексики інших поетів, виразно і щільно асоційованої саме з цими поетами і непритаманної власному стилеві самої Лятуринської, — пошлюся на Тичиніні *прозор* і *злотозор* (“Як хороше” і “Ти раптом спам’ятавсь”).

Ці прояви поетичної втоми, ці риси зманерованости були чужі поезіям попередніх трьох збірок. Але вони не панують. Є і в “Тугі” зразки лаконізму й мужности, що відзначали давніші поезії. Лятуринська далі лишається настороженою супроти прикметників і вміє майстерно обминати їх, то адвербіалізуючи їх (любитки цвітуть *зоряно*), то субстантивізуючи (*ясень* Великодня), то перетворюючи на апозицію (любко-голубчик, співаночка-писаночка), — а не зоряні любитки, ясний Великдень, любий голубчик, писана співаночка. І далі поетка об’єктивізує поезію, роблячи її ліричним героєм не *я*, а *ти* (чув ти сколих; ти не був на сонці й досі; ти раптом спам’ятавсь, — усе це в суб’єктивній ліриці), витворюючи в деяких віршах примхливу й химерну гру переходів від *ти* до *я* і знов до *ти*, своєрідну формальну діалогічність. Майстерною лишається далі композиція збірки як цілоти з її чотирма циклами, про що вже була мова.

Якщо, — як припускаємо, — поезії “Туги” писано (або перероблювано з давніших) 1947-1957 років, а збірку скомпоновано 1956-1957, то в часі це збігалось з остаточним оформленням збірки поезій для дітей “Бедрик”, виданої 1956 року, але створеної, за свідченням М. Дани-

люка, ще 1942-1943 року, і, мабуть, ще однієї збірки “Ягілка”, що вийшла в світ у формі, фіналізованій Оксаною Соловей, аж 1971 року, після смерти авторки. Дуже ймовірно, що й третю збірку, про яку як і про “Ягілку” не знаємо, чи вона призначалася лише для дітей чи й для дорослих, “Чар-зілля”, компоновано тоді ж таки. Хоч усі вони мають менше значення, ніж “Туга”, вони важливі вже тим, що допомагають краще й глибше зрозуміти деякі аспекти саме цієї збірки і поезії Лятуринської взагалі. Останні дві збірки дуже щільно прилягають до “Туги” й тематично. Вони бо складаються з поезій, присвячених кожна якійсь окремій рослині чи квітці. А так складений і перший цикл “Туги”, що його 23 поезії — всі такої тематики. На додаток, у другому циклі “Туги” є ще три такі вірші. “Ягілка” додає до цього 44 квітко-рослинні поезії, “Чар-зілля” — ще 41. (Разом це дає солідну цифру 111). З такою систематичністю в історії української поезії хіба Климентій Зіновійв складав свої цикли, наприклад, про ремісників різних професій. А вгляд у рукописи й чернетки письменниці показує, як уперто вона над цією тематикою працювала. При багатьох рослинах у рукописах виписані також їхні латинські назви. Явно авторка не покладалася на свої пригадки, а користалася якимись підручниками й довідниками, — справа майбутнього дослідника встановити, якими саме. Багато з цих поезій існують у кількох і то дуже відмінних варіантах.

Загальний принцип розподілу “рослинних” поезій між трьома збірками можна помітити досить виразно, хоч в окремих випадках поетка вагалася, куди саме приділити той чи той вірш. До “Чар-зілля” влучено вірші про цілющі рослини. Відповідно цей цикл об’єднується наскрізним образом Св. Пантелеймона, який з’являється в кількох поезіях циклу, зокрема в першій і останній. Св. Пантелеймон (у західній традиції Панталеон) був лікар і вважається на Заході і в слов’ян патроном лікарів і повитух. Сама назва цієї збірки в’яжеться не з

якимнебудь конкретним зіллям. Чар-зілля тут, насамперед, народна творчість, народні вірування. До “Туги” й “Ягілки” ввійшли інші, не-цілющі рослини (або й цілющі, але без наголошення їхньої лікувальної функції). Розподіл між цими двома збірками не такий наочний. Можна думати, що до “Туги” приділено ті рослини, що асоціювалися, прямо чи посередньо, зі спогадами дитинства, тоді як “Ягілці” припали ті, що в’язалися із змінами пір року. Очевидно, ці критерії не раз перехрещувалися, і тут корінь вагань або подвійних влучень.

“Рослинні” цикли Лятуринської мають багато спільних рис, але є між ними й відмінності. Як і можна було б сподіватися, цикл “Туги” найліричніший. “Чар-зілля” відзначається найбільшою об’єктивністю. Більшість віршів тут — монологи самих рослин, а це виключає явні втручання поетки. Є чимало ремінісценцій історичного порядку — згадки про січовиків, про Байду, про Сагайдачного. Є, хоч і не підкреслено, християнські мотиви (починаючи з самого Св. Пантелеймона). Панівний настрій — спокою, рівноваги:

Таж у Божому городі
зайвого нема ніде.

У “Ягілці” куди сильніший зв’язок з пісенним фолкльором, з поганською мітологією, є перегуки з “Лісовою піснею” Лесі Українки, з раннім Тичиною (“Романок”). Синтакса розірваніша, виклад динамічніший, образи суб’єктивніші, музика вірша підкресленіша:

Не видаТи ТаТа!
СлаТиму постЕлю,
а Ти сТій на чаТах,

виразні елементи гри, ніби авторка позирає навколо з грайливими бісиками в очах:

Як упала нічка,
край ставка сороченьки
скинули купавочки.

Очі мої, оченьки,
очі мої, вічка,
то ж бо не купавочки,
далебі, що мавочки!

Більше одначе спільного, що вже тут описане в мові про “Тугу”, починаючи від переважної хореїчності (але, повторю, ямб автоматично, коли виринає героїчний мотив — як от у “Соняшнику”) і кінчаючи шуканням згаслого, минулого неповоротного світу, осуга ма-нерности, перебільшеної дитинности

(Мій яминчику, мій дусю),

надуживання вигуків і повторів, нагромадження пестливих форм:

— Підемо до стрієчка,
де вже коломиєчка
джухи, джухи, джухи, джух!
Дівочок там — наче мух!

Спільне й те, що в більшості випадків не дано “портрету” рослини чи квітки, тільки вихоплено якусь одну її рису, що зрештою відповідає дитинному баченню світу. Найголовніше — і найбільше впадає в око — і криком вимагає пояснення — змальований сумою образків світ не має в собі людей. А уявити собі дитинство без людей — сливе неможливо. І тут постає питання, — чи дитинність не заступила тут дитинства? Той, хто хотів би з цих поезій вичитати історію авторчиного дитинства чи хоч би епізоди його, жорстоко б розчарувався. Маємо тут не речовий образ дитинства, а бажання створити атмосферу дитинства, уявний імлістий світ, прагнений настрій. Не дитинство, а тугу за дитинством.

Так стають зрозумілими перебільшення афективності, з одного боку, розшукування відомостей у книжках з ботаніки, з другого. Виникає підозра, що кінець-кінцем, тут ідеться не про спогади булого, а про бажання не бачити існого. Про втечу від сучасного, довколишнього світу.

Це дуже відповідальне твердження, і, перше, ніж його прийняти, треба перевірити його на інших творах Лятуринської того часу, а коли воно справдиться, кинуті дещо *інакший* погляд і на її попередню творчість.

Перший спробний камінь — “Бедрик”, єдина збірка Лятуринської, що незаперечно була написана спеціально для дітей. Ці вірші простіші формою, вільніші від настроїв автора, і вони справді окреслюють світ дитини на хуторі. (Характеристично, герой більшості цих поезій — не дівчинка, а хлопець. Як Шевченко, чоловік, написав десятки — і найкращих своїм ліризмом поезій, у формі монологу жінки чи дівчини, так жінка-Лятуринська воліє перевтілитися в хлопця). Спробуймо зробити інвентар цього світу. Насамперед, тварини в широкому сенсі, включаючи комах: бедрик, півник, мишка, пташка, песик, коник (кінь), гуси, вивірка, світлячок, рибки, голуби, сарнятко, цвіркун, киця. Деталі пейзажу: стежки, хмаринки, дощик, дорога. Дитячі гри та іграшки: гра в свинки, глиняний півник, снігова баба. Рослини: капуста, незабудька, сирійжки, дзвоники, стокротки, браток, дуби. Персонажі і аксесуари казок: кіт і горобець, вовчик і зайчик, чари-мари, сонце — місяць — зірка (та ще — на сумлінні поетки — Білбог і Чорнобог). Справді, світ хуторської дитини.

Але люди? Чи є люди в цьому світі? Люди в збірці з’явилися чотири рази. Чотири рази! І як? Випадок число один: “Вийшли вівці з пастушком”. Навіть не пастушок з вівцями, а вівці з пастушком. Пастушок — тільки деталь образу овечої отари. В наступній поезії, “Пастушок” герой лише деталь пейзажу. Далі є якісь “ми”: “Заблукали ми в ліску”. Хто ці ми — не розкрито. І останній, четвертий випадок: “Мати навчала: Не вір підхлібні!” У минулому це спогад про давніше минуле. Але це ще найконкретніше — згадка про голос матері. Так фактично в світі “Бедрика” людей нема. Є тільки згадка про одну наче реальну, але колись, так давно-давно, матір.

Без людей, без дорослих ніякий дитячий світ, як уже сказано, не існує. Виходить, їх усунуто. Усунуто свідомо чи несвідомо, але послідовно і, очевидно, не без причини. Виходить, перед нами, як і можна було припускати, не відтворення справжнього дитинства, а творення уявного світу, умовного дитинства.

З умовністю цього світу посутньо гармоніює на перший погляд чужорідний вірш, уключений до збірки, "Кораблі", про кораблі, яких, звісна річ, на волинському хуторі було і видом не видати, а до того кораблі в рейсі до екзотичних берегів, де зеленіють пальми й кричать папуги, а везуть ці кораблі, на додаток, чи не з візантійських хронік позичений "злототкан". Літературні кораблі, літературні береги, літературний вантаж.

І знов не поспішаймо з остаточними висновками. Є в Лятуринської, хай невеличка, але ціла книжечка про дитинство: "Материнки". Видана 1946 року, а написана, за свідченням Данилюка, ще 1942, значить ще в Празі, ще не бомбований. Правда, це проза, а з поетичних творів ще не розглянено поему "Єроним". Але до "Єронима" краще повернутися пізніше, а тепер таки про "Материнки". Дев'ять мініатюр, почасти новелеток, почасти ліричних монологів, напевне, автобіографічного характеру. Це ясно з усієї розповіді, підкреслене воно і псевдонімом, під яким книжка вийшла: Роксана Вишневецька. Про Роксану далі, але тепер важить нагадати, що хутір Лятуринських, в околицях Крем'янця, лежав близько Вишневця.

На початку 1948 була надрукована рецензія Юрія Шереха на "Материнки". Наведім її тут.

**

Дев'ять невеличких оповідань з дитячого життя, які тонкістю малюнка і ніжністю настрою дадуть справжню насолоду тим, хто справді любить літературу і відчуває запах слова. Кожне оповідання — історія життя тварини: собаки Тора, кітки Мамурки, бугая Биця, кобили Княжни; або історія дитячого почуття: першої любови і

перших ревнощів, першого прояву хоробрости і гуманности, перших спроб у фантазії створити свій ілюзорний світ. Ніби звичайні епізоди, але з тонкою психологічною пунантою в кінці.

Місце дії — невеличкий поміщицький хутір на Україні, дійові особи — спільні для всіх оповідань: запальний і непрактичний батько — пострах дітей; справедливість і ніжність — мати; діти: лялькувата й делікатна Злотка, брехунка-фантастка Марка, лицарський маленький Ростик; менше окреслені інші діти: Цвітка, Ів, Слав, Юр. Але навіть епізодичні постаті — перед очима, як живі: втілення злої тверезости ключниця Уліта, німець-кахляр фон-Кравзе... Кожний має свою атмосферу, свій запах. Усі разом, увесь хутір — пахне материнками, квітами, що ростуть тільки там, де минало дитинство. А самі материнки, вони пахнуть чим? Маминою хутрянкою. Так твориться настрій. Ліричний і теплий. Перші стики чистих душ з жорстоким світом. Жорстоким, але чудесним. Перші відкриття: який цей світ великий — ідеш, ідеш, і кінця нема, навіть як поза сад вийти; яка велика сила людяности й любови! Перші розчарування — і постання перших легенд. Про відвагу, лицарство і про безсмертність несправедливо покривджених.

Фраза оповідань — жива барвіста, часом зовсім ніби не писана, а чута (“Аж до ночі пояснював усе Любочці, яка ні та й ні зрозуміти два рази два”). Вона якраз на межі між дитячою і дорослою (початок “Мамурки”), зрідка зривається в надмірну інфантильність (“Кітка блись! очима хвіть! і от на тобі — тільки хвіст стовбуром”). Зрідка вона здається надміру розчуленою. Але ці порушення — не часті. Здебільшого фраза чітка і виразно окреслена, емоційна і з лірично-психологічним підтекстом. Оповідання стоять на межі: вони ще наче поезії — ліричністю, жіночістю, ароматом, філігранню слів; і вони вже — майже повість: точністю і дотриманістю характеристик, єдністю провідного тону й настрою. Дальший крок авторки мав би бути саме повість

або роман. Можливо теж про дитинство і про Материнщину.

А коли хочете, то й не про них, а про світ. Бо те, про що в “Материнках” говориться, це не тільки дитинство, а життя взагалі. Діти, то лицарські, то безглуздо жорстокі — з їх забавами, грами, спалахами почуття і заздрости — хіба це не люди взагалі? І навіть історії гварин — це ж у суті речі вічні конфлікти життя: історія чесних і вірних, що їх не розуміє оточення (“Тор”), історія зацькованих бунтарів (“Буцьо”), історія гордих і непокірних (“Княжна”). І відмінність цього світу від звичайного — тільки хіба та, що тут є мама, а в світі поза Материнщиною цього, як відомо, нема.

Любов до життя, до людей, до України, до свого роду, своєрідний гіркий оптимізм людини, що знає жорстокість життя і все таки вірить у нього і любить його, якесь жіночо-материнське ставлення до світу — створили книжечку чарівного аромату і людяности. А що вона не відповідає вимогам ані тих, хто хотів би барабанно-публіцистичної літератури, ані тих, хто хотів би безідейного і безпочуттєвого словосплітання, — це тільки добре. Бо воно показує, як можна пронести в мистецтві запах України в найменшому, найінтимнішому.

І для нас, емігрантів, цей запах може найдорожче в книжечці. Якщо, скажімо, Осьмачка дав нам відчутти його в селянській відміні, Багрянний — у робітничій, Домонтович — в інтелігентській, то Вишневецька — в панській. Це успіхи нашої літератури.

**
*

У цій оцінці не досить показано відмінність у розподілі фарб між портретами матері й батька малої Злотки, “ляльки”, а ця відмінність багато важить у нашій теперішній мові про “Материнки”. Варт пильніше придивитися. Ось мама боронить беззахисних котів від злої Уліти; забороняє жорстоку гру з Мамуркою; до мами біжать діти зі скаргами на всі несправедливості; у маму

ніжно закоханий лютий пес Гектор і, так само, гер фон Кравзе, тільки їй кориться перший з них; це мати пестить приреченого на заріз страшного бугая Буцила; “всі діти хочуть попасти до мами, притутитися лицем до її лица, до її милої долоні”; мама “радісна й ласкава”; ось, “уся якась просвітлена і радісна”, вона стоїть у сонці. А от риси батькового портрета: “страшна батькова розправа: нагаї й карцер”; він націлюється, готовий забити Буцила, того самого, що його пестила мама, а далі він безжалісно продає Буцила різникові, бо батькові “завжди було потрібно грошей”; батька діти завжди боялися; “тижневі батькові нагаї”; “коли він гнівається, то не пам’ятає себе”; він устає на весь свій довгий зріст і хоче вдарити Іва; коли надходить батько, настає мертва мовчанка, діти “затишають, як в німому царстві”; із своїм малим маєтком-хутором він міг би належати хіба до підпанків, “але він жив, як пан, на всю губу, химерив про різні підприємства і пускав гроші в три рукави”.

Гра світлотіні недвозначна. Мати, мама, — світло, любов, добро, творче життя; батько, якого до речі ні разу не названо татом, — брутальна сила, жорстокість, сваволя, пригнічення, руїна. Братів не схарактеризовано так безоглядно, в одного — Ростика піднесено позитивні риси, але всі вони — “шибайголови”, не здатні на ніжність.

Галина Лащенко в своїх спогадах про Лятуринську вкладає в уста останньої слова: “— А яке я мала щасливе дитинство... Ніхто не мав такого щасливого дитинства, як я. Росла я серед чудової волинської природи, серед моїх сестер і братів на великому хуторі”. У світлі “Материнок” можна повірити в чудову природу, мабуть, у добрих сестер, може навіть у декого з братів, але щасливість цього дитинства, навіть за життя матері, була замрячена конфліктом з страшним батьком, якого теж хотілося любити, любилося і — не можна було любити. Замовчання цього в вислові, наведеному Лащенко, зраджує уявність образу дитинства “Материнок” і “Бед-

рика” в свідомості Оксани Лятуринської. І пояснює відсутність людей у її віршах про дитинство. Та можна було старатися закреслити чорну тінь батька, мовчати про неї, але не можна було справді забути.

А надто, коли додати пізніші події, після смерти матері, в яких Лятуринська звірилася іншій особі — Оксані Соловей. У батькові в родині бачено причину передчасної смерти матері, а далі господарчої руйни родини. Либонь через цю руйну, за переказом, батько штовхнув десь сімнадцятирічну Оксану до силуваного шлюбу з чоловіком, якого вона не кохала і від якого втекла, в люту зиму, і у втечі мало не загинула в снігах, чудом урятувалася, але в нещасливому випадку, знову ж таки за переказом, почала втрачати слух. Це саме в цих обставинах вона перейшла (нелегально?) кордон до Чехії (здається, через Німеччину). Це все, правда, вже ніби після дитинства, але тут треба шукати пояснення особливостям дитячого світу Лятуринської, як він відбився в трьох циклах її “дитячих” поезій і в “Бедрику”, і в “Материнках”. А, як далі побачимо, і в інших творах Оксани *Михайлівни**)).

*) Звичайно, психологічного конфлікту з батьком і самої його постаті не треба малювати тільки чорно. В паперах Оксани Лятуринської збереглося кілька листів до неї від членів її родини — сестер Марусі й Тоні, братів Федора й Саші. Є серед тих паперів і два листи від батьна, з 1930 й 1932 років, отже, скоро після доччиної втечі. Писані російською мовою з численними українізмами, ці листи подають неоціненні деталі життя (й бідкування) родини Лятуринських, атмосфери любови-відчуження між батьком і дітьми, змальовують з незвичайною ясністю обставини смерти Михайла Лятуринського (25 жовтня 1935 року), такої ж безглуздой, самотньої й іраціональної, як і його життя, — а ще більше насувають питань, на які ми сьогодні дати відповіді не можемо. Одним з таких питань є, зокрема, те, що в кількох листах Лятуринську названо “Нсенечка”, себто Оксана, але в більшості — “Зіночка”. Неясним лишається й те, чому Оксана Лятуринська, не бравши, скільки знаємо, офіційної розлуки з чоловіком, жила під своїм дівочим прізвищем.

Тепер ми готові перейти до кризи “Єронима” і до того, що було потім. Але спершу зауважмо, що побажання критиків 1948 року, щоб Лятуринська написала роман про дитинство і про Материнщину (справді хутір так не звався) не здійснилося, і тепер ми можемо зрозуміти чому. У кількох новелетках можна відлучити світле і тільки коротко згадати темне. У романі комплекс батька (нехай зовсім не фройдівський) хоч-не-хоч тьмарив би те світле. З красної прози, скільки знаю, після того Лятуринська написала тільки ще одну новелетку-уривок “З денника”, цього разу вже з празького періоду і, скільки можемо здогадуватися, небезпідставно світлу навіть у своєму кінцевому гіркому визнанні непримиренності поезії й дійсності і, ясна річ, у визнанні ілюзорності й поразки поезії. Мініатюрний твір великої граційності й витонченості, але теж не придатний до розгортання в широке полотно роману. При всій відмінності між прозою й поезією Лятуринської все таки її проза в суті речі лишилася поезією, хай особливого гатунку.

Але до “Єронима”, одного з найвищих досягнень Лятуринської-поетки. Твір, що складається з двох нумерованих вступів, п’ятнадцятьох “глав” і прозового післяслова має і своїм героєм (і єдиною конкретною, названою особою) і своїм ніби автором ченця Єронима, літописця. Ім’я можна думати не випадкове. Буквально воно значить священнонайменованій. Важливіші асоціації з тим, що знаємо про Св. Єронима (після Св. Пантелеймона — другого і останнього широко “обіграного” святого в поезії Лятуринської). Народжений на межах Далмації й Паннонії (звідси легенда про його слов’янськість), він був кинений долею й темпераментом до Антіохії, до Костянтинополя, до папського двору в Римі, а останні 34 роки свого життя провів у Вифлеємі, де тіль-

З листів ясно, що безвихідний конфлікт між батьком і дочкою не випливав з простого почуття ненависти чи то нелюбови, ані не породжував такого простого почуття. Взаємини були нуди складніші.

ки бурхливі історичні події доби час від часу порушували спокій його чернечого життя. Був визначним ученим (йому належить переклад Вульгати) і відзначався, за словами Доналда Атвотера “непогамованістю в сперечанні, зневагою до противників, трутливістю свого язика й пера, дикістю й образливістю картань”, з чого, як подає “Русский православный словарь” 1913 р., “римське суспільство, звикле до легковажних звичаїв, настроїлося проти нього”.

Єроним Лятуринської, звичайно, інша особа. Він теж чернець, але з української громади, точніше української еміграційної громади, що разом з нею пройшов через випробовання Великої Війни й Руїни і опинився, її літописцем, поза межами рідної землі. Місце дії — якесь баварське місто, збомбоване й у руїнах, час дії — коло 1946, коли писано цей твір (надрукований у редакції 1956 року*) Я сказав — дії. Але чи є в творі дія? Уже з сказаного впливає, що — в звичайному сенсі — ні. Якщо одним-одна дійова особа сам Єроним, а він тільки згадує, міркує, оцінює й підсумовує, то дії й бути не може.

*) Уже після того, як це було написано, п. Михайло Михалевич, що має одержаний свого часу від Лятуринської машинопис першого варіанту “Єронима”, 1946, дав мені змогу ознайомитися з цим текстом, за що я йому глибоко вдячний. З порівняння двох варіантів видно, що загальна концепція твору за десять років в засаді не змінилася. Зроблено багато стилістичних поліпшень, яких тут нема змоги перелічувати. Поза тим пізня редакція має тільки додатки, а саме натрени “Куди іти” в главі II, “Там взбіччя” в главі IV і “На гніт, на утиск” у главі V. Що важливіше, в першій редакції не було глав IX, X і XI. Це додаток дуже істотний, бо в цих розділах трактуються проблеми національного генія, чести нації, єдності народу, віри й мови, — а це підносить увесь твір понад рівень повоєнно-еміграційного, ніби оназійного, до рівня історіософічного. Додано також епіграф до глави XV. Викреслень з первісного тексту в остаточному варіанті не зроблено жадних.

Якби частини твору мали назви, то, мабуть, вони були б більш-менш такого характеру: Вступ 1. Вартість людини — найвища вартість; Вступ 2. Безсторонність літописця; Глава I. Утрата дому — кара Божа; II. Банкрутство демократій, мрія про повернення додому; III. Банкрутство української еміграції; IV. Спогад про дитинство. Згадка про Атон (Дві утечі від світу); V. Підсумок історії — руїна; VI. Банкрутство української еміграції; VII. Самонищення української еміграції. Пекло; VIII. Філософія літописання; IX. Хвороба і криза української нації; X. Національна честь. Чи вона жива?; XI. Національна честь — відповідь на запитання; XII. Розпорошення й німий крик одчаю; XIII. На тлі відродження життя в Німеччині смерть української веселки і народження іскри; XIV. Молитва: підсумок того, що сталося українській еміграції та Україні; XV. Пророцтво: Страшний Суд.

Охрищення розділів і перелік їхніх тем були потрібні, бо вони показують і широту задуму, і міру загальнення — дуже високу, і лінію розвитку — від вузького до ширшого, від приватнішого через групове до всенационального і далі до вселюдського. Це хребет динаміки твору. Але це не дія в звичайному значенні слова.

А тут і питання про жанр “Єронима”. Досі я боязко називав його “твір”. Але це тільки ховання від проблеми. За широтою тематики й проблематики хотілося б говорити про національну епопею, що стає загальнолюдською епопеею. Недурно в розділі VII викликано тінь Данте. Але епопея без героїв, без дії? Якби були такі терміни, “Єронима” треба було б назвати національною медитацією або національною ляментацією, як надавалося б так називати й біблійні книги не одного ветхозавітного пророка. Але таких термінів нема. В дальшому, для короткості, називатиму “Єронима” просто поемою, хоч це ніяка не поема, якщо таке окреслення не вживати в найнеозначенішому значенні: поетичний твір великого розміру.

Повернімось до проблеми динамічності твору. Здається, що її гворять головне три чинники: правда; стиль; і своєрідність використання образу самого Єронима.

Гасла “правда” читач даремно шукав би в словниках літературних термінів. Тим часом це літературний засіб великої сили. Лев Толстой називав його “зриванням масок”. Називання речей своїми іменами, коли суспільство облудно оминає ці імена або лицемірно замасковує їх порожніми або брехливими словами й фразами, має не тільки громадське значення, а й суто літературне. Застосоване в літературному творі, воно змушує читачке серце битися сильніше й частіше, змушує читача читати твір невідривно. А це й є динаміка літературного твору. Кінець-кінцем вона не в буквах тексту, а в пульсі читача. І так і досі діють Єронимові характеристики трактування “діпі” демократичними націями по війні, — а наскільки сильніше вони мусіли діяти, наскільки пронизливіше кричати, коли їх писано, 1946:

Яка свобода? Таж отут насилля!
Чи, може, втратив глузд? Який азиль? —
Затискуй п'ястуки чи плач з безсилля! —
Ніхто не допоможе нівідкіль.

Женуть людей вельможці на поталу.
Йдемо за дріт і до кривих присяг
і, щоб уникнути знущання шалу,
ховаємо отчизни ім'я й стяг.

Або характеристика еміграції, не чужих уже, а своїх:

Ність тишини ніде у нас в таборі.
Ність тишини, о Милосердний, ність!
Біс увійшов — і ми всі духом хворі.
Щоденна распря — наш постійний гість.

Ми вийшли не очищені із горна.
Нам мало всіх Твоїх страшних покар.
Пошли чуму! Нехай увійде, чорна,
нехай жахне на смерть Твій гніводар!

Про динаміку стилю дають уявлення вже щойно наведені дві цитати. Хоч enjambements для вірша Лятуринської не характеристичні і синтактичні одиниці звичайно не розривають рядка, а вже тим менше строфи, надзвичайне інтонаційне багатство в набіганні питань, відповідей, звернень, вигуків, повторів і риторичних засобів (без зловживання фігурами автоматичного членування тексту, типу анафори) творить динаміку суто мовну, не порушуючи мелодійності вірша Лятуринської, хотілося б сказати, жіночої мелодійності. Мовити б, Єроним не загнuzданий, але вбраний у береги Лятуринською, стилістично скорочений у всій своїй пророцькій несамовитості. Згадаймо тут, що з клясиків української поезії для Лятуринської найулюбленішим був не Шевченко, а Маркіян Шашкевич.

І в словнику жіночо-лагідний поетичний дар Лятуринської пом'якшує нестримано-фанатичного Єронима, зберігаючи всю потужність його експресії й динаміки, але надаючи їй гармонійності, від якої починається поезія. Є церковнослов'янізми й архаїзми, неминучі в старого ченця, отакі *свят, зіло, ність, распря, злото, всує...* Є кілька вульгаризмів, неминучих у пророкових прокльонах — *здира, полигач...* Є поодинокі — і прозорі — новотвори — *займища, невпотям...* Але панує стихія літературної мови нашого часу, зокрема в величезному багатстві абстрактної лексики. Це, насамперед, воно, це багатство сприяє враженню експресивності й динаміки, а семантичні й стилістичні контрасти відіграють радше підпорядковану ролю.

Уся поема написана ямбом, регулярними строфами, здебільша чотирирядковими, в деяких *главах* п'яти — й шестирядковими. Але схема римування міняється — найчастіше це абаб, але є і абба, і аабб. І тут поєднана гармонічність упорядкування з широким простором для емоції, експресії й динаміки.

І нарешті сам образ Єронима. Все, що сказано в поемі, Лятуринська могла б подати від себе, бож зрещ-

тою це все її думки, її переживання, її благословення й прокльони. Вона цього мудро не зробила. Між собою й читачем вона поставила образ літописця, а це одразу об'єктивізувало весь виклад і зробило його вірогідним. Не крик болю однієї душі, а дійсно *правда*, свідчення, вживаючи старовинних термінів, *видока* й *послуха*. Адже з самим образом літописця від часів Пушкінового “Бориса Годунова” в'яжеться уявлення про ченця, що, відійшовши від життя, описує й записує його факти, (словами Григорія Отреп'єва) “добру и злу внимаая равнодушно”. Відповідно й сам Єроним у другому вступі до твору прохає Бога —

Дай з миром у душі новий
паперу розгорнуть сувій,
почати трудних днів літопис!
О, дай, як Несторові, хист,
щоб мій язик був проречист,
щоб карбував діла без злоби! —

з миром, без злоби.

Так завдано тон, так настроєно читача. Тепер він вірить написаному, не запідозрює автора чи авторку в суб'єктивності.

Це був би добрий, хоч і простий засіб. Та “гра” Лятуринської далеко витонченіша і інтелектуальніша. Мало не від наведених слів функція образу Єронима і сам образ починають мінитися. Використано для цього просту, але багату на наслідки многозначність займенників. У главі I Єроним ще “пише” і про себе каже *я*. Але вже в главі II він переходить на *ми* (... захист для нас, безбатьченків”), а в кінці розділу ми вже читаємо про нього в третій особі: “з ложа устає чернець... читає він молитву втікачів...” Чий це голос, хто *говорить*? Ми не знаємо. Але Єроним з псевдо-“автора” перетворюється на дійову особу твору. У главах III й IV ми знову чуємо його голос, бачимо займенник *я*, але він уже не

пише. Це його монологи. Він діє через *говорення*. У главі V голос стає невпізнаним. Може це й Єроним, але імовірноше, що хтось інший. А кінцевий голос уже явно козаків. Єроним забирає слово в главі VI, але не можна дізнатися, чи це він пише, чи говорить. Глава VII — його монолог, не запис. У розділі VIII він *силує* себе писати, але кінець-кінцем ми таки не знаємо, пише він чи каже. Глава IX — його монолог. У главах X і XI Єроним міркує сам із собою. Глава XII подана від якихось *ми*, до яких може належати й Єроним, але не конче. Глава XIII уже напевне не може йому належати. Не міг він звертатися до читача “Глянь”, не міг закликати “Схиліть при Ній, Звитяжній, чола!” — мова про Україну. Незідентифікована, неназвана, голос забрала сама Лятуринська. Глава XIV — молитва, і ми тепер уже не знаємо, чия — Єронима чи Лятуринської. І нарешті, глава XV знов виводить Єринома, але вже не літописця, а пророка й промовця.

Так образ Єронима domeжно динамічний. Не в сенсі розвитку характеру, як було б у реалістичному творі, а в своєму мигтінні, переливанні в інші образи, своєрідному мерехтінні, появи то в одній формі й функції, то в іншій. Якщо на початку він об’єктивізував виклад, тепер він його суб’єктивізує, коли там він вів до епосу, тут він веде до вибухів ліризму. Він і літописець, і пророк, і просто речник української еміграції і, не так уже просто, речник загальної Божої правди. А в кінцевому наслідку всі ці аспекти не виключають, а в’яскравлюють один одного. Вони динамізують твір далеко поза межі звичайного. І роблять його справді многоголосим, поліфонічним.*)

*) У статті “Народження ідола”, писаній либонь у ніці 1958 р., Лятуринська проникливо підносить питання про те, що право на гнів, зневагу й лайну поет повинен заслужити вимірами свого хисту. Вона пише: “Право на таке має в нас Вишенський, П. Куліш, Шевченко, Франко, Леся, Маланюк, Клен, навіть такий стриманий Ольжич”. Далі

Схований у книжці журналу 1970 року “Єроним” майже не знаний читачеві. Тим часом це один з найбільших осягтів української літератури свого часу, середини століття.

Але він також людський документ. І тут треба поставити його в зв’язок з іншими творами Лятуринської сорокових-п’ятдесятих років. Нитки тут часто навіть не приховані. Ось мотиви загаслого і великою мірою уявного світу дитинства, що визначили і “Бедрика”, і “Ягілку”, і “Чар-зілля” і чималу частину “Туги”:

Чомусь згадалося про руки неньки. Чому ж?
Чому ж? Я відповісти Вам не втну.

.....
Бозна чому згадався світ дитинний,
той чистий, що дорожче від перлин.

Ми вже знаємо, ми бачили, чому. Та є на це відповідь також і за кілька сторінок у “Єронимі”:

Тож начебто і не дивинка:
нема ні правди, ні добра, —
крихка надія, райдуг гра,
розтала враз, немов сніжинка.

Райдуг гра зникла. Райдуга — веселка. Так звалася третя, найбагатша барвами землі збірка Лятуринської. Трудно, але велично йшла до неї Лятуринська від аскези первісної своєї, 1941 року, “Княжої емалі”. І от райдуг нема. Вмерла світла мати її дитинства, мати людей. У поразці України, в розкритті забріханости демократії, у розкладі й отвариненні еміграції — бо так бачила поетка ці речі — запанував Чорнобог, її безжальний і нелюдський Батько.

Чорна пуста-прірва “Єронима” вможливило, от же, зрозуміти речі довкола. Тут корінь “Туги”, звідси

вона наводить як паралелю старозавітних пророків, Мойсея, що розбивав скрижалі. Сьогодні ми вже можемо сказати, що своїм “Єронимом” Лятуринська ствердила своє право бути серед тут названих.

йде шукання дитячого, напів-уявного світу в дитячих віршах, в якому вже нема живих людей, де людей мають заступити рослини й квіти, що їх так пильно, можна б сказати патологічно пильно переглядає й оспівує Лятуринська, даючи версію за версією.

Переїзд до Америка штовхну́ть цю еволюцію далі. Були спроби прийняти Америку. Лятуринська пише дитячі віршики про хлопчика-ковбоя, що вирушає до Тексасу, про собаку, що її запустили до стратосфери. Ці спроби не повелися. Поетка ані не включила їх до якої-небудь збірки, ані не працювала далі в цьому напрямі. Вони й справді не належали до вдалих. Зокрема в “Ковбоеві” незручно накладено на одне Техас і Аргентину. (Обох Лятуринська не бачила). Третій вірш, “На Юконі” вражає своєю штучністю, а кінчається він прямим запереченням новобаченого й визнанням:

Перед очима все стоїть не ця, не ця країна,
В моїх очах стоїть і досі Влтава
і гради й замчища Землі Пржемысла.

Америка відштовхувала тим, що в ній, мовляв, нема різниці “між героїчним і негероїчним, між вартісним і безвартісним, між сутнім і несутнім, між етичним і неетичним”. І Лятуринська запитувала: “Та й пощо це все здалося при повній деградації, при повній пролетаризації вся і всього?” (“Софія Федорівна Русова”, 1956). А довершувало цю настанову спостереження швидкої американізації української молоді.

І нашими не будуть наші діти,
згубивши Батьківщини образок, —
писала вона ще в “Єронімі”.

Трагічні комплекси накладалися один на один: комплекс чорної молодости під нагаєм батька, після смерті матері, комплекс, якого вона так боялася. що воліла про нього навіть не говорити; травма втрати близьких — Чирського, Ольжича, пізніше Маланюка; повна втрата

першої батьківщини, Волині, і другої, прийнятої, Чехії; розчарування в українській еміграції, нарешті, неспроможність прийняти Америку й неможливість її покинути, — усе це створило нестерпну атмосферу повного відчуження.

У таких умовах джерела поезії всихають. Останні спроби писати героїчні поезії дають силувані виплоди, на зразок “На далеку дорогу. Євгену Маланиюкові” (Маланюк помер у лютому 1968 року). За свідченням тих, хто зустрівся з Лятуринською в Міннеаполісі, в шістдесятих роках вона поезій уже не писала. А тут ще опали хвороби, спершу шлунка, з кількома важкими операціями, мало не повне оглухнення, нарешті рак легенів, від якого Лятуринська й померла, відмовлявшися від лікування й навіть від знеболювання.

В обставинах вигасання контактів із зовнішнім світом, самотності, спричинюваної й хворобами й зростанням відчуження від довкілля й виснаженням поетичних джерел, Лятуринська взялася за розбудову нового ілюзорного світу. Його підґрунтя теж було в мрії про дитинство. Не можна було воскресити матір, відбудувати хутір, але народні звичаї й мітологія, що стояла за ними, були записані. До них можна було звертатися знов і знов, вистрнчувати їх у систему, шукати в них глибшого змісту, намацувати широкі їхні зв’язки з загиблими й сучасними культурами світу. Лятуринська почала працювати якнайпосидющіше над цими проблемами. Зацікавлення ці не були новими. Українська звичаєвість і мітологія лежали їй на душі від віршів первісної “Княжої емалі”, а, мабуть, ще від раннього дитинства.

Не знаємо біографічних джерел її українськості, не знаємо, чи мати говорила з нею по-українськи, але панувала в родині мішанка російської мови з українською, і збереглися її ранні поетичні спроби, датовані 1917-1919 роками, писані такою ж мовою. Можемо тільки здогадуватися, що українськість зацепилася в неї — і як же глибоко! — від контактів із навколишніми селянами,

хоч, мабуть, поверховими (про них нема згадок у “Материнках”), далі з поезією Олеся (“З журбою радість обнялась” — свідчення Г. Лащенко), а пізніше була піднесена на інший, уже не стихійний, а принципово-ідеологічний позем у прязьких контактах. Та як би там не було, річ певна, що навернення Лятуринської до своєрідного культу української ритуальності й мітології в останні десять років її життя, навернення палке, лихоманкове й беззастережне, до фанатизму, до спалахів гнівної злости, ба навіть ненависти супроти інакодумців було соломинкою потопельника, що мала б урятувати її від занурення в самоту й безгрунтянство й дати їй змогу збудувати власний світ, світ, яким він повинен бути, а не яким він був для неї.

Статті Лятуринської не повністю зібрані, бібліографії їх нема, говорячи про них, легко помилитися. З того, що відомо, виходило б, що активна зосереджена праця над вивченням фолкльору почалася найпізніше коло 1953 року, коли надруковано її статтю “Писанка”, але десь від 1957 року тематика ця захоплює Лятуринську цілковито. На 1958 рік припадають статті “Коляда”, “Мітологічна колядка і міт”, “Боже коло” і, в белетризованій формі, оповідання “Бай-Казка”. Позначаються ці зацікавлення й на літературно-критичній статті, про Емму Андіївську, 1959 р.

Спершу Лятуринська більш-менш трималася концепції Віктора Петрова, що шукав в українських звичаях і ритуалах насамперед культу предків, хоч поетка й полемізує з ним, бажаючи доповнити ідею культу предків кульгом сонця й його річного циклу. Але дуже скоро в її писання вдираються сторонні або й сүто суб'єктивні моменти. Уже в статті про писанки, кажучи про людей, що в орнаменті писанок не знаходять символів, Лятуринська твердить, без доказів, що, мабуть, вони там є, а далі одверто заявляє: “А якщо справді нема — мусять бути!” Це дорівнює визнанню, що завданням її фолк-

льорних студій було не так вивчення фактів, як розбудова міту.

І от уже в “Божому колі” Лятуринська, либонь уже не тільки Оксана, а й Роксана, приймає фантастично-дилетантську концепцію Ксенофонта Сосенка (на якого вона часто посилається) про одвічну українсько-іранську спорідненість, проектує її на Юнгову теорію колективного підсвідомого (яку вона не любила згадувати), підпирає свої припущення фактами, зачерпненими з сьогоднішніх не авторитетних писань Гібсон (Margaret Dunlop Gibson) кінця 19 — початку 20 століть і, кінець-кінцем, витворює свою власну систему поглядів про праісторію Південно-східньої Європи й Передньої Азії як іманентного й безнастанного конфлікту геттисько-ірансько-українського елементу з семітським, що приводить її між іншим і до критики християнства, за винятком культу Богоматері, перейнятого, мовляв, від народів першого кола, і до заперечення раціо в ім’я інтуїції. Ця система поглядів, яку хвора поетка боронила запекло, беручи мало не за особистих ворогів тих, хто висловлював сумнів, виявилася в статті, спрямованій проти поглядів Е. Райса на творчість Андіївської, “З «родовідної»” (1964), в її розлогих примітках до “На далеку дорогу. Євгену Маланюкові”, і, можна думати, ця система мала бути фундаментально опрацьована в широко замисленій праці “На висвітлення до «Анти-світне»”, яка лишилася незакінченою через смерть поетки. Останню з написаних сторінок, як подають свідки, витягнуто з друкарської машинки, власне, по смерті Лятуринської.

Сюди ж належать і поетичні парафрази з пророка Ісаї, написані білим амфібрахом, часом у комбінації з відхиленнями анапестичного типу, цикл, що друкувався 1962 р. в “Новому літописі”, темному кварталнику, видаваному в Вінніпезі. Поетичні біблійні парафрази в українській поезії 19 ст. жанр традиційний. Але в Лятуринської вони ні формою, ні спрямуванням не нагадують Гулака-Артемівського, Шевченка чи П. Куліша. У Ляту-

ринської вони скеровані не на актуалізацію Біблії, а на полеміку з нею, на викриття старозавітних пророків як речників звоювання й знищення сусідніх народів. Центральні тут не поетичні тексти самі в собі, а розлогі полемічні примітки-коментарі, додані до них і націлені проти поетичного тексту, самою ж поеткою написаного — річ цілком унікальна в історії української, та й не тільки української поезії. Коментарі ці складені в такому ж дусі й стилі, як “Анти-світне”.

Треба сказати просто і одверто: усе це писання хворої людини. І їх постання і агресивність в їх обороні межують із психозом. Лятуринська не була підготована до такої праці. Її знання з фолкльористики й стародавньої історії були принагідні, а з мовознавства — жадні, її матеріал випадковий і часто не перевірений. Українсько-геттиські зв'язки — витвір фантазії; зв'язки з іранцями були, але припадали на праслов'янську добу. Етимології Лятуринської не витримують критики, як от намагання виводити терміни чужомовного, наприклад, латинського походження, такі, як *коляда*, *вілія* і *русалія*, з української мови. Конфлікт із семітами тут взагалі ні до чого.

Для читача тепер ці писання мають значення лише документа, передусім документа хвороби, але також документа останньої спроби збудувати свій ілюзорний світ. Можливо хтось зможе сприйняти їх також як поетичні витвори, хоч для цього їх виклад занадто тяжкий, а форма щонайменше недбала.

Але як документ передсмертні мітологічні писання Лятуринської важливі тим, що вони кидають світло на всю її творчість. У ретроспекті вона виявляє свою єдність у тому, що все життя Лятуринська намагалася через свою поезію збудувати навколо себе уявний світ.

Травма, винесена з родинного дому, лишилася на все життя. Від неї Лятуринська пробувала врятуватися ілюзією щасливого дитинства. У роки, що йшли безпосередньо після втечі з дому і з України, факти були за-

надто близькі, щоб можна було їх сховати в імлі ілюзії. У віршах первісної “Княжої емалі” ця тема не вириває. Натомість тут панують “празькі” теми, — до них ми повернемося незабаром. Але пізніше уявний світ щасливого дитинства чимраз виразніше виходить на поверхню літературної творчості, і найвиразніше в “Материнках”, книжці виключно про дитячий вік, книжці, в якій Лятуринська хотіла побудувати якнайповніше ідилію свого щасливого дитинства. А справді це глибоко трагічна книжка. Вона складається з чотирьох історій загибелі, незаслуженої, несправедливої, — кітки Мамурки, собаки Тора, бика Буця і коня Княжни. І чотирьох історій ілюзій, розвіяних або розтщених, історій самоти, — “Лялька” — про кохання, що не відбулося, “Ростик”, — про героїзм, якого не розуміють, “Зайчики”, — про конфлікт між вимогами оточення й власним переконанням і “Брехуха” — про ілюзорність ілюзій. До цього додано вступ, що дав назву й цій книжці — “Материнки”, вірш у прозі про щасливе дитинство. І диво дивне, критики повірили вступові, повірили назві книжки й не догледіли всього її змісту. “Материнки” написано десь 23 роки після втечі Лятуринської з дому. Ще й тоді вона, пишучи про страшне в дитинстві, не могла знайти в собі сили одверто зруйнувати уявний світ щасливого дитинства. Відгороджування від цієї травми, можливо, виявляється й в її нахилі творити ляльки, ніби жартівливі, роблені часто з покидьків (я маю подарованого від неї собачку, зробленого з шматка викиненої старої панчохи). Та про це можна було б говорити з більшою певністю, якби зібрати її ляльки, розкидані по приватних домах її колишніх друзів, і зробити виставку.

Галина Лашенко, яка добре знала Лятуринську, пише: “Пригадую перше враження, як я її побачила. Миле обличчя і ніби запит в очах — вираз, який властивий глухим. В погляді темних “вишневих” очей цікавість і наївність. Вічно жива цікавість до світу. Та життя ранило на кожному кроці — і від того гнів, який вражав

деяких, переважно тих, хто мало її знали". Я додав би ще бісики кокетства, що часом спалахували в цих очах, і, сполучаючися зі сполоханістю, витворювали справді чарівну комбінацію. Перед цим тут говорилося про "Сотничиху" як шедевр "об'єктивної" поезії. Так, але тепер можна додати: в тому сполученні поваги, неприступності з кокетством і напівдитячою хвалькуватістю, яке характеризує Сотничиху, є риси самої поетки. Поезія ця, бачимо тепер, не тільки об'єктивна, вона й глибоко суб'єктивна, і саме в цій прихованості суб'єктивного пляну одна з принад цього вірша. Повертаючися до вигляду й поведінки Лятуринської-особи: думаю, що вираз її очей так влучно схоплений Лашенко, був не тільки наслідком глухоти. Той "запит в очах", — він іде від травми дитинства. Зрештою, й сама глухота, як ми бачили, мабуть, сталася в трагічній утечі від того "щасливого" дитинства.

Тут же Лашенко ставить питання: "Жила мистецтвом і для мистецтва. Чи вона кого кохала? Чи могла кохати в пізніші, але ще, власне, молоді роки, коли звикла жити одна?" Питання містить у собі відповідь. Присилуване заміжжя ще фактично дівчинки, визначило самотність усього дальшого життя поетки. Тавро Чорнобога, накладене ще на крихітну Злотку, лишилося назавжди й довічно давалося взнаки.

Але Прага була щасливою інтерлюдією. Хай проблеми особистого життя лишалися нерозв'язані, але Лятуринська знайшла собі інтелектуальне оточення чесних і відважних, талановитих і відданих. Вірніше, навіть двоє оточень. Одне була українська еміграція з її шуканнями українського світу в його своєрідності — у мистецтві, науці, світогляді. Друге — в скульптурі, в пластичних мистецтвах було також і чеське. Українська політична еміграція після Першої світової війни, як відомо, жила надією на повернення до батьківщини й протистояла асиміляції, плекаючи свій власний світ. Тут

Лятуринська знайшла себе в товаристві таких особистостей, як Маланюк, Ольжич, Чирський, Юрій Липа та інші. Але вона почувалася дома й серед мистецького світу чеської Праги. У статті “Народження ідола” вона з пошаною й приязню згадує професорів В. Штеха й К. Шоврека. Серед її перекладів найбільше — з чеських поетів. Характеристичні їй, правда, поодинокі чехізми в її мові (як от достойник, фабори), при майже повній відсутності русизмів у мові і російських впливів у поезії, в протилежність, скажімо, Маланюкові і, меншою мірою, Ольжичеві. Єдино вступ до “Єронима” децю нагадує вступні строфи “Возмездия” Олександра Блока, та й то більше ритмом і загальним тоном, ніж конкретними текстовими збігами. У тризбірковій “Княжій емалі” первісна “Княжа емаль”, 1941, має чимало поетичних перегуків з українськими пражанами, але збільшення фолкльорного струму, чимраз відчутнішого, особливо в “Веселці” (після 1941) не можна не поставити в зв’язок із пражанами чеськими, від Ербена до Бендла й Явора.

Звичайно, і пражкий світ Лятуринської був ілюзорним, як до певної міри таким є світ кожної еміграції на чужому ґрунті. Історіософія Маланюка й Липи, варязькість Ольжича, фолкльорний мітологізм Лятуринської — в усьому цьому були виразні елементи свідомого ілюзієтворення, як були вони і в культурі грюндера-“кулака” в реалістичного Уласа Самчука, як були вони і в волюнтаризмі Донцова. У зворушливо наївній формі цей гін до ілюзій виявився в невеликому шкідці Лятуринської про Дарагана. Захоплена ним, не знаючи його, Лятуринська не тільки наслідувала до певної міри його поетичний стиль, а й витворила його особистий образ. Уже пізніше їй трапив до рук портрет Юрія Дарагана. На фотографії був “якийсь чужинець-грузин”. Але Лятуринська не здавалася. Вона каже далі: “А я вже тоді мала усталене уявлення синьоокого русича”, — і обстоює свою ілюзію: “Таким він мені в пам’яті й лишиться”.

Але уявний світ української Праги був зовсім відмінний від уявного світу “щасливого дитинства”. Там, у тій другій (хронологічно — першій) ілюзії, все було спрямоване на те, щоб свідомо й підсвідомо приховати жорстоку травму минулого. І ілюзія була вибудована на порожньому місці. На спогаді про — навіть не про маму — про мамині ніжні руки. Це була тільки ширма, заслона від фактів минулого. Празька ілюзія була не захистом від минулого, а світом майбутнього, проекцією думки й уяви на майбутнє. І спиралася вона на живі контакти празького сучасного, на товаришів праці і ідеалів. Для таких як Маланок, що знали Україну, ця ілюзія могла бути також травматичною. Для тих, хто як Лятуринська або Ольжич, України фактично не знали, її заново для себе творили, в той час, до зустрічі з іншою реальністю, ілюзія ця не була травматичною. Ось чому в “Гуслах” і “Веселці” поетичний світ переважно оптимістично-щасливий.

Ілюзорність українсько-празького світу стала очевидною лише тоді, коли постала з війною або з її кінцем конфронтація з дійсністю. Для Теліги, Ольжича, Липи це була українська дійсність. Для Маланюка й Лятуринської — еміграційна і американська. У Лятуринської вже перші контакти з пересічною, — не елітарно-празькою мистецько-літературною-українською еміграцією в таборі в німецькому Ашаффенбурзі, з американською адміністрацією там таки породили трагічний конфлікт-протест, що знайшов своє втілення в “Єронімі”. Боязкі й нечисленні спроби “порозумітися” з Америкою після переїзду до Міннеаполісу, — про це вже сказано передше — ні до якого *modus vivendi* не привели. Лятуринська знов опинилася перед порожнечею. Людей типу “синьокіх русичів” навколо не було. У порожнечі, що створилася була, серед неприйнятних для поетки американців і української еміграції, що згодом масово пішла на асиміляцію, не було більше захисту від травми “щасливого” дитинства. Вона опановувала душу. Лихоманково, влас-

ними зусиллями, не підготована до такої напруги, поетка хапається тепер за творення свого власного історично-мітологічного світу. Поразка тут була неминуча. Заборолом був фанатизм, але, мабуть, десь у середині душі поетка відчувала недостатність і недосконалість цієї зброї. На допомогу травмі прийшли хвороби, від яких Лятуринська не хотіла навіть лікуватися.

Так поетичний і особистий шлях Оксани Лятуринської вкладається, хай дещо спрощено, в історію трьох ілюзій: трагічно-травматичної ілюзії “щасливого дитинства”, що дала “Материнки”, “Бедрика” й квітково-рослинні цикли; щасливої історично-мітологічної празької ілюзії, що дала найвищі досягнення поезії Лятуринської — тризбіркову “Княжу емаль” і “Тугу”, а в своєму спаленні вибухнула поетичною зорею “Єронима”; і драматично-патологічної ілюзії “анти-світнього”, що вже не спроможна була на творення визначної поезії чи прози. Є в цьому шляху своя трагічна логіка.

Ілюзійність світів, у яких жила й творила Лятуринська, ані трохи не зменшує літературної вартости її творчости. Всякий мистецький твір, хоч би яким “реалістичним” він здавався, творить свій уявний світ. З певного погляду вся література — тільки або передусім витвір фантазії. Це може бути джерелом трагічних переживань мистця, але на таких трагедіях література не втрачає, а часто виграє. Виграла вона і в випадку Лятуринської, з винятком хіба її останніх, у суті речі вже позалітературних писань.

Але на творчість Лятуринської треба поглянути не тільки з погляду внутрішньої, психологічної логіки.

Бувши вислідом її біографії як людини і як поетки, творчість Лятуринської водночас ідеально добре вписується в історію того, що повелося називати Празькою школою української літератури, точніше — поезії. Поняття цього, скільки знаю, ніхто ніколи докладно не визначив і тут не місце на таку спробу, але деякі особливості цієї “школи” треба вилічити. Те, що поети Празь-

кої школи в період між двома світовими війнами жили й творили — всі роки або частину їх — у Празі, звичайно, обставина зовнішня. Стилiстично між ними відмінності дуже великі. Липа не писав, як Теліга, Теліга була радикально відмінна від Стефановича або Маланюка. Спільним була хіба відраза до побутово-народницьких традицій — риса радше негативна — та ще піклування про формальну витонченість вірша — при дуже широкому діапазоні в виборі самих форм, від близьких до неокласики в Ольжича через бароккові Юрія Липи до пунктирно-фолкльорних у Лятуринської, з тим одначе, що мало не завжди були присутні елементи стилізації.

Не стилістика, отже, об'єднує “пражан” у цілість; спільного треба шукати в рисах світогляду, віри, ідеології. Спільним була віра в існування окремішньої української “національної духовости”, як це назвала Лятуринська в своїй статті про Олену Телігу, і, кажучи знов її словами, “воля до осягнення” цієї національної духовости. І віра в те, що знайдення національної духовости приведе до “осягнення своєї самостійної державности”, яка “конче має впливати” з новознайденіи духовости. Шукано своєї неповторної духової традиції в історії, у фолкльорі. В історії княжої доби в Ольжича й Лятуринської, Козачо-бароккової в Юрія Липи, в своєрідній панепохальній історіософії в Маланюка. До цієї гердерівсько-романтичної, а почасти й гегеліянської культурно-літературної ідеології додавалася, на неї нашаровувалася типова для міжвоєнної Європи вже політична ідеологія сильної, “невгнутої” людини, аристократа, державника, воєвника, лицаря, архітекта недосяжно високих надщоденних веж, майстра двосічного меча.

Усе це в'язалося з українською дійсністю більше як протиставлення, як виклик, як заперечення сучасного в ім'я минулого і майбутнього. Але й образ минулого й майбутнього чималою мірою був виплодом волі і уяви, керованої волею. У контакті з українською дійсністю празький світогляд вів до самоспалення, як у випадку

Ольжича, Теліги, а може найяскравіше — Липи, або до аскетичного самовичерпання, як у випадку Стефановича. У катастрофі Другої світової війни не тільки були знищені деякі чільні представники Празької школи, зникла сама можливість її дальшого існування, хоч, звісно, внесок її до української культури й літератури лишився високо значущим. Не стало після війни засновків для самого існування Празької школи. Сам кінець Праги як центру елітарної культури чи то чеської чи української був наче символом зміни діб. Але змінився й увесь світ.

Унутрішня вичерпаність Празької школи прихована тим, що її чільні діячі були знищені в перебігу війни. Але вона виразна, наприклад, у повоєнній поезії Маланюка з її прямунням до рількеанства. І в неї вписується доля поезії Лятуринської. Уже в еволюції від пунктирної суворости “Княжої емалі” до веселковости її двох пізніших збірок можна вбачати шукання шляху “до життя”. Але “життя” це лишалося дуже умовним. Будувалося воно на многоголосій, але вже мертвій ригуальності волинського фолкльору, донесеній із напівзабутого, а напів ніколи не булого дитинства. Заглиблення в “чаромуття”, щоб ужити термін Платона Лукашевича, “анти-світнього”, цілковите занурення в уявне й псевдонаукове, що мало, як ми бачили, свої причини в біографії й унутрішньому житті поетки, знаменне й обгрунтоване також і вірністю заповітам Празької школи в зміненому світі. У всій своїй позалітературності “Анти-світне” демонструє кінець, неминучість кінця Празької школи.

У сенсі літературних вартостей, одначе, вага творчого доробку Лятуринської, звичайно, не в цій кінцевості її останніх писань, а в тому, що в блискучому будь-щобудь сузір'ї українських пражан вона знайшла своє місце, говорила власним голосом, найліричнішим і може найтрагічнішим з-поміж усіх; і що потім, у “Еронімі”, вона зуміла крик свого нищеного покоління і всього

українського народу втілити в поезію нечуваної напруги і осяйности.

Лишається сказати кілька слів про критичні статті Лятуринської.

Про літературно-критичні статті, поки вони всі не зібрані, можна говорити тільки умовно й попередньо. Літературним критиком у професійному розумінні Лятуринська не була. За винятком спогаду про Юрія Даргана, надрукованого 1946 р., статті, на сьогодні зібрані, друкувалися в роках 1956-1964, себто писано їх уже в Америці і в час вигасання поетичної творчости. Звернення до літературної критики мало либонь кілька причин: брак літературного оточення в Міннеаполісі — через критичні статті творилася ілюзія розмови на літературні теми; завжди властиве Лятуринській бажання контакту з читачем (на подарованій 1955 року критикові “Княжій емалі” вона написала: “Юрію Шерехові авторка в тузі промовляти до сердець”); і, нарешті, в обставинах напівголодного існування навіть мізерні й принагідні гонорари еміграційних періодичних видань були манною небесною.

Критичні виступи Лятуринської не були тільки критикою літературних творів, “нормальними” рецензіями. У давніших з них критика перемішувалася із спогадами, вони були спробами відтворити цілісний образ людини-творця-твору. Портрети ці дуже суб’єктивні, але тим цікавіші. Бачимо бо в них не тільки розгляданого письменника, а й саму Лятуринську. Такі портрети Самчука, Юрія Клена, Софії Русової, а до певної міри й Олени Теліги й Ганни Черинь. І в оцінці людини і в оцінці твору Лятуринська одверта, вона не боїться часом бути й прикрою, вона не ретушує, хоч не буває й злостивою. У подальших статтях поруч критики твору як рівнорядний, а то й надрядний складник виступає розгортання елементів світогляду й літературної програми самої Лятуринської. Те, що можна було вичитати з її поезій, тут

висловлюється просто і щиро. Для характеристики поглядів авторки статті ці через це — мають свою вагу.

В основі лежить — як і в поезії — постулат окремишньої української споконвічної, прадавньої духовости, що найповніше виявилася в народному мистецтві і що її за всяку ціну треба зберегти. Духовість цю Лятуринська бачить як “пантеїзм, ідеалістичний світогляд, шукання ... вічних вартостей, опертя у своїй власній душі, витворюючи чистий світ”, що залишаються, ці вартості, “чар-зіллям на безлад, зогидження, на духову смерть”, на втрату відчуття ієрархії, на “пролетаризацію”, ұмасовлення. У християнстві приймається те, що, мовляв, є перевтіленням українського давнього поганства і, в усякому випадку, не Біблія, а хіба Євангелія. У цьому світлі найвищою вартістю стає народне мистецтво, що характеризується гармонією вартостей естетичних, етичних і ұжиткових. Першорядним завданням у житті і в мистецтві стає “скинути чужий намұл віків, запудити в собі бестію і безбатьченка”.

Так званого “народу”, себто селян і робітників, Лятуринська зблизька не знала. Кажучи її словами з нарису про Русову (не про себе сказаними), він був для неї “вимріяним абстрактом”. У “Материнках” з “народу” бачимо кількох осіб із служби, що не характеризуються нічим, крім імени, і жорстоку нелюдяну Уліту. Тільки раз, скільки відомо, вона знайшла те, що шукала, ұже в Америці в особі писанчарки Насті Проскурняк. Це була така подія, що Лятуринська присвятила їй спеціальний нарис — “Вишивана сорочка”. Але і це була “прабабця”, самотня в своїй ідеальності. А поза тим із “народом” вона зустрілася вже в Ашаффенбурзі та в Міннеаполісі, він тепер звався еміграцією, і, позичаючи перо в Данте й Гої, ұстами Єронима, вона (чи то пак Єроним) визнала його за вартого знищення:

Пошли чуму! Нехай увійде, чорна,
нехай жахне на смерть Твій гніводар!

З подвійного образу “народу”, того ідеального, і другого, навколишнього, впливало й подвійне ставлення до Заходу. Якщо добро й краса зосереджені в українському народі, Захід не потрібний: Європа є в стані “як матеріальної, так і духової катастрофи” (“З розірваних сторінок”); якщо панування “блага, існа й красна” в народі ілюзія, посуджування Заходу можливе тільки з позицій “підрадянського смітника” (“З симпатії й антипатії”). Лятуринська відкидає марксизм і екзистенціалізм (так, разом), але готова прийняти Фройда й Юнга (“Псалом голубиноного поля”).

Літературні погляди Лятуринської-критика оригінальніші, хоч їхня залежність від оце щойно закреслених загально-світоглядових засад виразна й незаперечна. Відкинення реалізму й натуралізму, всякої “побутовщини” в неї зовсім природне. Поза всім іншим ці стилі могли б скомпромітувати виплеканий образ народу. Але до реалістичних стилів несподівано додається й неокласицизм, бо він теж не досить візійний, теж занадто близький до землі. Мистецтво бо “не природа..., тільки вона — Мрія”, — великою літерою. Але — і це вже індивідуальне, Лятуринської, — в оборону береться експресіонізм, сюрреалізм, експериментаторство, модернізм, із Гоєю як його передтечею. Сама майстер рими, особливо в “Єронімові”, але і в більшості коротких віршів, у теорії Лятуринська-критик декларує, що рима “не суттєва для поезії”. Лятуринська вітає щире бачення світу дитячими очима, рішуче протестує проти вдавання дитини, гри в дитину, — теза важлива для зрозуміння її дитячих віршів, її “Материнок”. Їй імпонує стримана шляхетність, разить надмірна буйність почуття чи декорації. Із суворістю Саванаролі поетка виступає вкрай войовничо проти бруталності й вульгарності в літературі й мистецтві, проти обігравання статі, — що вона закидає Ганні Черинь, проти літератури, що не бачить мети в житті, чого в її очах завинив Богдан Бойчук. Це бо все для неї

шлях до сатанізму. Тут знову Лятуринська не самотійна. На щастя, в своїй поетичній творчості і вона, і провідні поети — “пражани” цієї програми дотримувалися хоч і часто, але не послідовно.

Сьогодні теоретична основа статтів Лятуринської — насамперед документ часу й місця, не тих — повоєння, Америка, — у яких вони писалися, а попередніх років і празького її середовища. Цінність їх поза цим головне в їхній спогадовій частині, в конкретних характеристиках людей і їхніх творів. Цінність їх також у тому, що вони показують, наскільки Лятуринська-поетка була глибша, тонша й вища від тих поглядів, зумовлених добою, в які вона вірила, але в яких не виявилася або частково тільки виявилася її власна творча істота. Чотири її головні поетичні збірки і прозові шкіци, створений нею поетичний світ далеко виходять поза межі доби їх написання. Школи своєї Лятуринська не створила і наслідувачів не мала, — вона була для цього занадто індивідуальна, занадто своєрідна. Але свій стиль вона вибудувала, свій духовий світ. Історія української літератури двадцятого сторіччя не буде повна без розділу про її творчість. Знання еволюції її поетичного стилю й конфлікту між її поетичними й літературно-критичними писаннями конечно для розуміння історії Празької школи та її кінця.

13 червня 1982

P. S. Біографія Лятуринської не написана, й матеріяли для неї не зібрано. Не знати навіть, якою мірою вони існують, а якою втрачені в трагічних закрутах її особистого життя і в катастрофах історії її країни. Кілька біографічних відомостей, що вкраплені до цієї статті, взято з трьох джерел: некрологу “Оксана Лятуринська” її лікаря Миколи Данилюка (“Нотатки з мистецтва” 11, 1971), спогадів Галини Лащенко (“Із спогадів про визначних письменників”, “Київ”, 1955) і з опо-

відей Оксани Соловей, що часто зустрічалася з Лятуринською в роки її життя в Міннеаполісі. Подеколи між цими джерелами є розбіжності. В таких випадках тут вибрано ті дані, що краще мотивуються цілісним образом поетки і краще в'яжуться з певними фактами її життя й діяльності. У цьому виборі могли бути помилки. Автор буде вдячний тим, хто ці помилки виправить. Використано також кілька недрукованих листів до Лятуринської від членів її родини.

Два аспекти творчого життя Лятуринської лишилися не насвітлені в цьому нарисі. Мистецтво скульптури, лялькарства, писанкарства. Речі ці великою мірою розгублені, те, що збереглося, не зібране. Треба було б зібрати, а тоді до голосу прийшли б історики цих ділянок. І друге — поетичний переклад. Про це тут хай буде коротка завага. Лятуринська зверталася до поетичного перекладу не так уже й рідко, але в своїх збірках вона не виділяла переклади, а розкидала їх між власними віршами. Річ ясна, її цікавили речі, що вкладалися в профіль її власних настроїв, тем, творчості взагалі. Тим вона не вибирала найбільших поетів. У другорядних вона часом знаходила настроєво ближчі собі речі. Найбільше перекладів, як уже сказано, з чеської мови, але даремно ми шукали б найбільших майстрів чеської музи, таких, як Маха або Галас, натомість знаходимо фолкльорних Ербена й Бендла, а найбільше — Павла Явора. З білорусів репрезентований Багдановіч, а особливо Лариса Геніюш, що жила в Празі. Німецькомовних поетів є два — і два вірші: Гете і другорядна австрійська поетка, що мала часом чеські мотиви в своїх віршах, Марія фон-Ебнер-Ешенбах (1830 — 1916). З американців пощастило тільки Лонгфеллов, з двома хрестоматійними поезіями. Не знати, з якої мови зроблено переклади двох китайських поетів. Майже все це поезії романтично-фолкльорні або пізні відлуння романтизму. Не даремно Лятуринська прийшла до української поезії не через

Шевченка, як стільки інших, а, як уже згадувалося, через Олеся, епігона романтизму. Загалом — не знайомлення читачів з чужими світами, а включення іншомовних творів у свій світ, — настанова, мабуть, характеристична для Лятуринської взагалі, з її уявою мистецтва як особистої й національної Мрії-візії. Настанова романтична й постромантична.

ОКСАНА ЛЯТУРИНСЬКА

ЗІБРАНІ ТВОРИ

Редакція: Богдан Гошовський
і Світлана Кузьменко

Обкладинка
Мирона Левицького

Видання Організації Українок Канади
відділ Торонто-місто