

I

Віра Агесва

«СВІТ, ЯК ВІН Є, – НЕ ДЛЯ НАС, АЛЕ САМ СОБОЮ...»

«Друга спроба» Оксани Забужко занурює у світ перебіжно-мерехтливих смислів, світ, де щораз більше втрачається довіра до опредмеченої матерії, до знаної відчуттям реальності, яка переважно обманює, ховає неприступну суть за повсякденною видимістю. З цим вочевидь пов'язані мотиви пророцтва, прозирання за межу, «третього ока», топоси магічного дзеркала й задзеркалля. Контекстуальною підсумковою рефлексією тут видається один із пізніших, «позакнижкових» віршів – «Ушкодження роговиці». Хвороба відбирає зір – чи не тому, що змисл «неслушно» вживався для поцінування «власних відбитків» довкола та й загалом тільки «поверхні речей». Через біль, відчуження від себе і від звичного оточення (зачинені наглухо штори, неосвітлений дім, темні окуляри, непізнавання себе-хворої, себе-інакшої) приходять прозріння. Як незрідка у цієї поетки, для певнішого розуміння власної ситуації й поцінування особистого досвіду потрібна історико-культурна перспектива, міжтекстова підсвітка:

Гомер був незрячий.
Едіп прозрів, лиш осліпши.
Здорові очі бачать саму позірність.

Уміння «бачити світ, як він є, – не для нас, але сам собою,» – людьми безнадійно втрачене. Хвороба ліричної героїні, ймовірно, кармічна, вона покутує за споневаження сутностей задля видимостей, за забуття чогось дуже важливого. Між тим, короткозорість – і в офтальмологічному, й у

буттєвому сенсі – стає недугою всезагальною. Очищення стражданням якраз і повертає спромогу прозирати *крізь* поверхні, останні зависи й покрови. Воно ж і примирює з власним тілом, переборює хворість, прирівняну до відчуженості від себе самої. Цілковитим – і неочікуваним – контрастом до детального опису історії виснажливої хвороби сприймається ясний, погідний, по-буддистськи вмиротворений фінал:

І ось тоді крізь розколину –
тонку й акуратну, наче надріз хірургічний, –
виблимне – мов курчатко, прокльонуте із яєчка,
висвіне – чистим і вмитим, як світ на світанку,
в скліпах сяючих вій,
новісіньке, неушкоджене –
третє око твоє. Третє око.

Є особливі зони часопростору, де враз відчувається лячний протяг якогось іншого виміру. Для таких обставин існує, знаємо, безліч детально розроблених засторог, заговорів, ритуалів, молитов, захисних жестів – й уся світова література нам не раз переповідала, що стається з необачними порушниками великих заборон. (У творчості Оксани Забужко цей мотивний комплекс маркований чи не насамперед іменем Адріана Леверкюна, нав'язуючись якраз до модерністських інтерпретацій вічних сюжетів.) Вікном, порталом, місцем переходу, яке затягує й не відпускає, може видатися дзеркало (як у віршах «Мов дзеркальце заднього огляду, образ дитинства...», «Перед світом»), «вікнинні» ями в непрохідному болоті (так у «Самогубчому дереві»), поріг якого не переступити (бо він є «позначкою нуля», і за спинами двох закоханих, відповідно, крижана пустеля «мінус – нескінченності», з одного боку, – й «спечена земля» пекельної «плюс – нескінченності», з другого, а відтак вони приречені на розлуку або небуття, неіснування у людському вимірі: «А цей поріг є – позначка нуля, // де груди-об-груди судилось нам розбитись», «І двері розчахнулись – і за ними...»). Образ дитинства раптом виникає спогадом, мов у «дзеркальці заднього огляду», проте марно чекати від тої чоти-

рхохлітньої дівчинки підказки на твої теперішні проблеми й болі: враз «...темні алеї // Уже поглинають цей щойно створений світ». У дзеркалі можна підглядіти контури майбутніх загроз — перед їхньою навалою ти просто зникаєш, тобто дзеркальна поверхня тебе у якийсь момент не відображає, засвідчуючи неіснування чи якийсь інший модус буття. Отож на світанку —

Боронь тебе Боже в цю пору в свічадо дивитись —
Тебе там не буде
(Натомість в легкім молоці
Проступить гортанний і темний розлам коридора —
І дивні вогні попливуть звідтіля, з глибини...)

У відсвіті нетутешніх вогнів бачиться «невідступність тяжкої напасти», зрадлива непевність усього, що довкола. Невдовзі «прокинеться птаство», предмети виразно окресляться в сяєві сонця і займуть належні їм місця, але обнадійлива конкретність не відмінить, не допоможе забути досвід сірого світланку, відчуття загрози, яка повсякчас чигає й будь-коли може явитися із задзеркалля. У такі буттєві просвіти дано прозирати лише одиницям, проте у людській історії хто-як-хто, а Кассандри найперш стають безробітними. Світом, стверджується у «ліричній драмі» «Пророцтва Нострадамуса», «Бродить вихлоп останнього духу // Одержимців, будителів, тих...» Давно вже не слухають святих і пророків, але знову й знову знаходиться хтось, «*готовий кричати й не бути почутим*».

Доля пророка тут, очевидно, накладається на долю поета, а відзначена мною фраза могла би бути одним із визначень поезії у сучасному світі. Поезії, яка у своїй самодостатності не потребує ні визнання, ні аудиторії, бо одне її існування вже стає доказом її необхідності, а спонука до писання непідконтрольна самому творцеві, котрий і сам є чийось творивом.

Причини реальних подій сховані в позасвітті, їх часом хіба напіввідкриває сон, інтуїція чи віще прозріння. Натомість промінь денного світла разить «падучим мечем, од усього одтявши причини». Кохання — це ще й спільні або

«здвоєні» сни, у яких взаємопереходить ява (чи пам'ять) одне одного. (Означена вже у віршах вісімдесятих–дев'яностих, ця візіонерська чи онірична поетика стане, до речі, важливим композиційним чинником у романі «Музей покинутих секретів».) «Підглянути», перейняті, перебрані на себе сни стають можливими у контексті спільної, єдиної матриці пам'яті покоління. Відчуття генераційної належності у ліричних героїв Оксани Забужко повсякчасне й дуже гостре. «Я – чи сплю, чи не сплю, – мов привалено чимось повіки: // Ворухнутись – не годна, покликати вголос – не можна...» А, між тим, рідний дім уночі «дихає ворогом», кімнату наповнюють якісь полчища, рипить паркет під важкими солдатськими черевиками, риплять ремені, діймає ядушне сопіння... Рациональне пояснення побаченого – що це таки сон, але навіть не самої героїні, «...а – мужчини, // Котрий зараз устане в цій темній кімнаті, ступне між порт'єри», – і впущене в кімнату ранішнє сонце розжене непідконтрольні розуму примари, змусить їх відповзти у «темний колодязь» підсвідомості. Однак і в осяйній яві чоловік та жінка почуваються винуватими, як двоє змовників, що хочуть навзаєм приховати свій таємний гріх. Вони (чи вона?) у сні ступили «в ту ріку», що одвіку живить наші страхи:

І все, що до моїх народин відбулось, –
 Погроми, війни, оскверненні храми, –
 Зарубинами в пам'ять упеклось
 І раптом відкривається, мов шрами!

Ідеться про «нелінійний час», коли спресовується історія рідного міста, в якому «...навстіж стоять небеса, де віками стояли собори», тут і тепер накладаються «гудки “Арсеналу”», монгольські навали, турецькі галери», крики всіх заводників і стогони незчисленних жертв.

Стріляючи у ворога, ти вбиваєш частку себе:
 Поштовх віддачі у праве плече – це значить,
 Ухнула в безвість, убита тобою, часточка *твого* «его»:
 Власних життів непрожитих шматуєш м'якуш гарячий –
 Так в центрифугу руку стромляє незрячий,
 Так од себе одчаює віги живе самогубче древо!

І глобальна вина лежить на всіх — «І з ким я хліб преломляла — того на мені й вина!» Це відчуття породжує сновидні кошмари, де оживають міфи й вірування, образи знаменитих героїв і воїнів, які тепер бачаться чи не злочинцями й знов-таки несуть на собі тягар великої провини. На вселюдське питання: «О, пощо тобі Троя, Ахілле?» — існує *жіноча* відповідь, жіноча готовність витворити нове земне царство, де, схоже, не буде місця традиційному героїзмові й багатьом іншим чеснотам, узвичаєно належним патріархальній маскулінності. (Йдеться про модернізацію самих понять ідеального чоловіка й жінки, зміну уявлень про гендерні ролі у сучасному соціумі — один із важливих літературних і філософських сюжетів минулого й нашого вже століття. У цій новій перспективі солдатська доблесть незрідка обертається непрощеним гуманітарним злочином.)

Ти скоряв — так скоряв.

Ти як брав — то дощенту і махом.

У чорнозем, у воду, у глей, у повітря в'язке і густе

Ти шокрок висівав — наконечники чорного страху,

Тож на згарищах Трої відтоді ніщо не росте.

Оксана Забужко універсалізує мотив жіночої підлеглисті у традиційних патріархальних культурних моделях і дискурсах, співвідносячи його з різними віддаленими епохами й історичними обставинами. Протагоністка «Самогубчого дерева» у сучасній міській квартирі почувається як «бранка, // Котрій вкупі з напасником доля судила пропасти». Тут очевидна алюзія до фіналу Українчиної «Кассандри» і водночас автоцитата, що відсилає до раннього вірша «Полон Рогніди» з дебютної збірки «Травневий іній». Шевченків епіграф: «Владимир князь перед народом // Убив старого Рогволода, // Потя народ, княжну поя, // Отиде в волості своя» — розгортається у «Полоні Рогніди» як монолог княжни, спогад про ніч, коли в'язали жінок за коси, гнали за обозом у відвітах пожеж.

Ачей ліпше потятою бути,

Аніж бути *отак* полоненою:

За коріння! За зруби!..

Аніж жити, прохромленою «незримою стрілою», скімливим жалом страшної пам'яті, жертва воліє загинути разом із напасником (знов-таки алюзія з фіналом «Музею покинутих секретів» і долею одної з героїнь роману). Полонена Рогніда жила тільки жадобою відплати, яка мала очистити і її тіло, і дух, – «і тоді ти мене покликав». Жінка приходить у супроводі невидимого сонму невідомщених жертв; ерос і танатос сплітаються нерозривно:

Ось ціна перемог твоїх, хижою сіллю замочених,
Ось вага полонянських, загравою стертих облич:
Я ховаю під сукню ножа
У чеканні цієї ночі,
Я звільнюся, коханий, поклич мене, любий, поклич...

І – через століття – знов протистояння полонянки й «героя»-здобичника, реінкарнація жертви в інших історичних костюмах, тепер у стосунках ув'язненої й концтабірного наглядача:

Випручуйся, жінко вербова. Ловись за повітря.
Корінням вглибай крізь піски – до щирця, до мокви.
ГУЛАГ – це коли забивають порожню півлітру
Тобі поміж ноги – по чім переходять на «Ви».

Увесь цей тисячолітній спадок, травматичний болісний досвід (стократ тяжчий, бо ніколи не розказаний, не проговорений, не відрефлектований) і затруєє сни благополучної – пестунка долі! – героїні «Самогубчого дерева», представниці таки ж щасливішого ніби покоління, котрому вдалося проскочити між напастями й загрозами, котре не стріляло й не було розстріляним.

Сучасна авторка має сміливість пропонувати проект нового світопорядку, нового царства, яке зречеться спадку героїв-здобичників, культу переможців. Звертаючися до неймовірно насиченої смислами й інтерпретаційними «слідами» історії вбивства Агамемнона, Оксана Забужко у вірші «Клітемнестра» підносить жіночу помсту як акт остаточного розриву з традиційною маскулінною ідеологією. Зворотний бік, непомірно висока ціна вояцької звитяги – торжество

найпростіших інстинктів, зречення культури як такої. Повернення додому богорівного («що богорівніший, то ненавидніший») Агамемнона нестерпне для цариці:

Приберіть, не хочу!
 Не бажаю звіриного запаху з рота,
 ані рук його, в нігтях, лямованих чорним, —
 ці руки зривають одержу
 із мене, як з мертвого тіла на полі бою,
 і можливо, під нігтями ще догнивають ворсинки
 і лупа — із одержу й волосся забитих.

Цей чоловік — всевладний повелитель і вбивця двох її дітей, герой і варвар-насилник:

так під тобою пручалась розпластана Троя,
 стріла поціляє в пружке, і живе, і охоплене тремом —
 це лань? Брісеїда? Чи — горяч жіноцької крові,
 по стегнах спливаючи, робить тебе переможцем,
 що кров добуває із тіл, наче праведник — воду зі скелі?
 Не перелюбство, не скотолоудство, але скотоложство —
 змагать Клітемнестру, і лань, і Кассандру, і Трою, й Мікени!

У фіналі драми Лесі Українки «Кассандра» головна героїня зневажливо каже Клітемнестрі (уже передбачаючи свою і свого поневолювача загибель): «ти, правда, і не жінка». Кассандрину фразу взято епіграфом до вірша «Клітемнестра», і *модерна* Клітемнестра ХХ століття згоджується із присудом: «Може, я і не жінка». Це і є зречення узвичаєного тисячоліттями жіночого приділу: прясти, ткати, пестити тіло коханого — «заняття для пальців, та *не* для цариці». Клітемнестра запрагла перевершити свого богорівного чоловіка, по-своєму облаштувати світ:

на всю силу уяви держу собі перед зором
 одним-єдиний покоїк,
 де заслона — вся вибухлий пурпур: коли ти зайдеш за неї,
 я, єдиним божистим жестом
 руки, твердої од холоду вірного її металу,
 все перевершу, на що ти досі спромігся:
 я засную нове царство —
 світ без Агамемнона.

Фотонегативом, переверненим відбитком «Клітемнестри» прочитується вірш «Офелія – Гертруді», саркастична інтерпретація покірної й завжди підлегло-переможної вічної жіночості. Данська королева – втілення ідеальної представниці от власне що другої статі, вона неодмінно має комусь належати, *бути чиеюсь*, хтось має надати сенсу її несамодостатньому існуванню. Навіть після найтяжчих трагедій і втрат – «...ти встанеш – і, замість // Блищати в суфітах сльозами, // Обтрусися – й вийдеш заміж: // Не з горя, а просто так». Власником завжди стає переможець, цього разу, ймовірно, Фортінбрас. Урешті, «Що ж за різниця, хто то // Цілує владчого рота». Така-от невразлива «справжня жінка» – ідеально пристосований для виживання біологічний вид, бо тіло-яке-має-комусь-належати возведено у принцип («Ave, регіно-вагіно!»), усі складніші, вищі інстинкти (не кажучи вже про речі духовні) зразкової жінці, з точки зору її володаря й повелителя, здебільшого геть не пасують. (До речі, саме такою всепереможно-жіночною представлено у фіналі драми Лесі Українки Гелену, й Андромаха, побачивши, що «вона цариця знов, а ми – рабині», волає до богів, допоминаючись справедливості.) Недарма ще й наприкінці ХІХ століття дарвіністськи зорієнтовані речники прогресивної науки евгеніки застерігали, що жінкам, котрі тратять життєві сили на здобуття освіти, треба заборонити народжувати, бо їхні діти приречені на дегенерацію, а відтак виродиться ціла людська раса.

З-поміж подвигів, чинених богорівними героями, завжди уславлювалося впокорення й завоювання жінки – так-бо утверджувалася чоловіча сила і влада. Уже перші спроби проінтерпретувати найвідоміші класичні сюжети з урахуванням гендерного аспекту висвітлили не просто об'єкту, підлегло-пасивну роль жінки (чудово проілюстровану Сімоною де Бовуар у «Другій статі» саме через аналіз міфів), а й акцентування завойовницької, здобичницької жорстокості й бруталності як шанованих чеснот героя-переможця, чия ціннісна настанова і є визначальною у розказаній нам історії. Речники «першої статі» «створили задля власного услав-

лення величні чоловічі постаті: Геракла, Прометея, Персея. У долях цих героїв жінка мало що важить». «Зауважимо, – продовжує Сімона де Бовуар, – що ідею володіння взагалі неможливо реалізувати позитивно. Насправді ніколи ніким і нічим не володіють. Отож намагаються вчинити це силоміць. Найбільш випробуваний засіб утвердити свої права на добро – це перешкодити іншому скористатися ним» *. Леся Українка з її незмінною етикою співчуття, а відтак ототожненням з переможеними, пасинками історії блискуче переклала засадничі ідентифікаційні міфи саме в такій перспективі. Особливо виразно бачимо це у драмі «Кассандра», де закривавлений меч – аж ніяк не символ тріумфу, а знаряддя злого фатуму. Навіть і дитячий погляд ліричної героїні приковував у книжках не «гордий переможець», а той, «хто розпростертий, // до землі прибитий списом».

Не здававсь мені величним
Той завзятий, пишний лицар,
Що красуню непокірну
Взяв оружною рукою. («Мрії»)

І навіть більше – «у легендах стародавніх // справедливості немає»; «ті легенди червоніють, // наче пишна багрянниця, // наче пурпур благородний, // від крові людей невинних» («Легенди»).

Ревна відданість модерністським символам віри найочевидніша таки ж у віршах Оксани Забужко про «мистецтво поезії», у численних автокоментарях, роздумах про сенс творчості, про складні й ні за яких обставин не піддатні остаточному раціональному проясненню співвіднесення таланту як дару – й водночас обділеності, долученості до вишніх смислів – і покинутості, рокованості на неунікненну самоту й нерозуміння, ба більше – на болісні сумніви у тому, чи світові назагал необхідно бути названим, чи сам він хоче втілюватися у слова. Поет не потребує ніякого виправдання – ні від народу, ні навіть від свого елітарного читача. Лірична героїня Оксани Забужко не боїться твердити,

* Де Бовуар С. Друга стаття : у двох томах / Сімона де Бовуар ; пер. Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко. – Т. 1. – К. : Основи, 1994. – С. 148, 163.

що справжніми поціновувачами поезії можуть бути лише її творці. (Річ непомисленна у системі координат поетів-шістдесятників, і якраз тут дуже помітна незбіжність оцінок, міжгенераційний розрив, розлом, датований кінцем ХХ століття.)

П'ю за єдине братство, знане мені під зорями:
За мандрівний театр – за троїстих музик на сільській дорозі –
За поетів, що одне одному вірші читають в кімнаті за шторами, –
За малярські майстерні на Андріївському узвозі!..
[...]
І за вашу болісну ревність до хисту собі подібних,
І за те, що ніхто, як ви, не складе йому справжню ціну...

Бажання доводити, «обстоюючи справедливість», потрібність твоїх віршів комусь, окрім тебе самої, властиве хіба «попервах». Важить-бо не результат, а сам час творчості, момент писання: потому приходиться «таємна ваша байдушність до вже – звершених діл: хоч натоптуй // Ними архів, хоч жбурляй обіруч їх на ринок...» Зрілий поет, стверджується у вірші «Ars critica», не потребує нічого доводити невірним і скептикам:

І нарешті – остання фаза: криво підсміхнувшись,
мовчки стенаєш плечем, мов скидаєш налиплий волос:
мовляв, ну звісно, вірші – кому вони на фіг...
І відчуваєш, як вслід твоєму руху (сколихнутий ним)
вповзає невидимий ластик, стираючи сказане
(разом із тим, хто таке сказав)
із твоєї кімнати, з твого життя –
за поріг, за грань, кучерявими порохами, –
і залишаєшся сам на сам
з проступаючою білизною
чистого аркуша,
ковтаючи слинку.

Іронія тут стосується, здається, не лише уявного співрозмовника, не лише розхожих міркувань і наївності попередників, які хотіли своїм словом поліпшити чи перетворити світ, вона стосується й власної людської недосконалості, власних намагань усправедливити одвічні оцінки, пояснити вірш чимось, що поза ним.

Значущими, насправді, є лише ті моменти, коли хтось тебе наділяє Божою владою. Їх небагато, вони даруються нестерпуче рідко, а очікування їх виснажливе й болісне. Але все ж поет виносить із цих коротких осяянь певність власної богорівності чи богонаближеності. Уповні її звідав хіба Адам – у ті «сім чи дев'ять» перших годин, коли з Божого веління поймає новий щойно створений світ. Вірш «Іще слова вологі і сирі...» (з «ювілейної» збірки 2000 року «Новий закон Архімеда») – захоплива фантазія про абсолютне торжество форми, про *первинність* автентичних слів та цілковиту відсутність страху впливу, страху авторитетів і традицій, між якими митець мусить хоч-не-хоч вибирати, навіть коли найбільше хотілося б геть усе водночас віднести набік і зостатися перед світом без посередників. Утім, це лише хвилива мрія про свободу від попередників, про дивовижний момент, коли між реальністю й поетом ще немає світу культури, мрія тим визивніша – у контексті творчості одної з найбільш філософічних і книжних сучасних наших авторок. Адже зворотним боком – чи іншою іпостассю – страху, впливу є, по-перше, відчуття тривкого ґрунту. (Леся Українка в драмі «У пущі» стверджувала необхідність теплиці, аби таланти могли розвинутися, розпуститися, як розпускається плекана кімнатна рослина на тлі морозного завіконного пейзажу. Цей її образ відлунує, до речі, уже в двадцяті у поезії Миколи Зерова та Максима Рильського – згадати хоча б у доробку останнього присвятний вірш метрові неокласиків: «І самотньо розпускає // Пелюстки свої багряні // Довго пещений тюльпан».) По-друге, творчість неможлива без духу змагальності, прагнення перевершити вже досягнене. Без школи, без засвоєння традиції (чи традицій) не стати Майстром, до якого також прийдуть учні. І коли, за Оксаною Забужко, найпроникливіші поціновувачі мистецтва – таки його творці, товариші по цеху, то й визнання наслідувачів, підмайстрів – одне з найдорожчих визнань.

Допасовувати до речей і вражень ніким невживані ще слова пощастило тільки одному, першому:

Ти ще поет, Адаме, звірина
З усіх полів, всі птиці з піднебесся
Пред лик твій юн і неприкриті чресла
Зійшлись і просять: дай нам імена!

Назви ім'я – ім'ям, назви стрижа –
Стрижем, і ланню лань, і тигра тигром, –
Та як назвати ці безмисні ігри,
Куди ще не втрутивсь ні страх, ні лжа?..

Скуштувавши «трути пізнання», назавше втрачаєш ось таку первісну радість чистих «безмисних ігр» зі словами, які ще не потребують у своїй самодостатності ніяких додаткових виправдань і перетлумачень, насолоду дитячого омовлення / обживання довкілля. Богослови не дійшли згоди, скільки ж годин Адам зоставався безгрішним і жив насолодою не отруєного жодними сумнівами поетичного самовираження, – «та, сім чи дев'ять, – все-таки це більш, // ніж будь-хто потім був в житті Поетом». Сучасний митець утратив райську свободу, торжество називання, проте він усе ж знає, що змагається насамперед з формою, зі словами, а не з речами:

А як там насправді було – то яке кому, Господи, діло!
Важливо – як буде.
А буде – як я напишу.

Йдеться насамперед про слово як владу. Українські митці нечасто зважувалися на максималістські самоозначення. Навіть і в ХХ столітті ще звучали сумніви щодо правомірності й етичної виправданості незаангажованої поезії. Оксана Забужко тут долучається найперш до традиції київських неокласиків, назагал дуже важливої для покоління вісімдесятників. (Її візія поетичної влади над світом співвідносна із запропонованим Максимом Рильським у сонеті 1928 р. «Поет» баченням Гомера як творця історії, європейського культурного простору, раз назавжди закроєного й визначеного першим Поетом. Відхиливши заслону віків, ми опиняємося в робітні майстра, який ще не викінчив свою «Іліаду». Через хвилину – про гомерівський епос у Рильського

скрізь ідеться в майбутньому часі – вкрадуть «пишну царицю», і «в Агамемноновім золоченім шатрі // Вожді посходяться», – але ніхто ще не знає, «кому ж судилося підняти вбивчий лук» на бранця генікею Паріса і що потому чекає на прекрасну Гелену... Ось зараз, тут і тепер, Гомер зафіксує цей епізод убивства нещасливого Пріамового сина й руйнування приреченої Трої – і ніхто й ніколи вже не переписує, не змінить історію, до якої звертатимуться впродовж століть, яка знову й знову житиме сюжети геніальних мистецьких творів. «Рабам скупого дня», «хвилинного короткочасним слугам», усім тим, хто вважає себе творцями реальної історії війн, революцій, переворотів і придворних змов, така спромога визначати майбутнє, моделювати культуру, незважаючи на успіхи чи поразки державців і полководців, абсолютно недоступна. Задовго до філософських дебатів про кінець історії й вихід постісторичної людини у простір якоїсь нової свободи Максим Рильський представляє митця якраз особистістю неісторичною, творцем альтернативної реальності, деміургом, владним навіть над часом.) Досвід ХХ століття посилює скепсис щодо вартісності слова мемуариста, свідка – переможця, котрий приходить після смертельної битви (тобто власне щодо слова нехудожнього, непоетичного). Вірш «Офелія – Гертруді» закінчується гіркою певністю, що та, котра всіх переживе, найкраще пристосувавшись до ситуації, героїня за визначенням нетрагічна, здатна використати будь-які обставини на свою користь, якраз і представить минуле у своїй і лише своїй інтерпретації: «І ти нас всіх поховаєш – // І все брехнею вбереш». Що ж, добра ремарка до тої історії України, якій навчали наше покоління...

В означеному контексті єдино вартим довіри зостається таки мистецьке зображення, художницьке свідчення – і довіра тим більша, чим очевидніший масштаб таланту. У присвяченому Іванові Марчуку «Художникові» Оксана Забужко пропонує ще одну – з-поміж багатьох варіацій – підсумкову формулу творчості як єдино приступної людині можливості долучитися до вічності:

...Тільки мій поворот голови, і усмішку, і хутро на плечах
Жодна куля уже не зачепить – хоч жий, хоч умри:
Ми віднині безсмертні –
всі, хто вписаний в сніг цей і вечір
Молодими, як води, очима,
що світять з рудої кори...

Але Божий дар вимагає готовності до мало не чернечого йому служіння, до тяжких зречень і відмовлень часом від найдорожчого, сутнісно-людського. (Ще у ранній повісті «Інопланетянка» героїня не без спантеличеного подиву й навіть чи не образи роздумувала над твердженням про те, що митець – то «не цілком» людина, що діяч не може бути спостерігачем і літописцем (якось Бруно Шульц зважився на зовсім уже еретичне визначення-ототожнення «людини дії, себто плиткого духу».) Самотність – питома риса художника з його «чужинецьким приділом»: це якраз жага творчості, неунікненна потреба все спостерігати, колекціонувати, оцінювати «робить вас вічно самотніми в світі, на вас не шитім» («Гост»).

Гинуть не лише творці, нищаться, зникають у часі і їхні творіння. Поезія постає як відбиток Королівства Повалених Статуй, спадку, полишеного попередниками. «Неіснуючі храми», «гробарі в чорностроях пожовклий розкурюють стих», вичахають «вже не розучені» слова... Єдиний спосіб те все затримати, зберегти, повернути – вперто знов і знов малювати, хай навіть і на крихкому склі: «Я малюю те все, // Що зникало, зникає і зникне, // Я у власний рисунок, як в брижі дивлюсь на воді...» Малюнок позверх змитого / зниклого, не дати засохнути фарбам, не забути бачені кольори й форми...

У поезії Оксани Забужко особливим світлом завжди ви-яскравлюється постать диригента – того, хто повеліває стихією, хто перетворює музичний хаос у бездоганність форми. У вірші «Настройка оркестру» *оформлення* визначене як уміння відкидати зайве:

Починати – страшно, і длатись – годі:
мить – і вилетить Той, мов кажан зі схову,
хто, припавши до пульту, викине руки
жестом не-для-молитв і не-для-обіймів –

і до нього в рукав шугонуть самовійно
 всі крихітні зірки порізаних звуків!
 Ах, настройка оркестру – первісний хаос!
 Зараз вигулькне Він в світляному колі,
 відмітаючи все, що не-в-лад, не-в-колір, –
 і назветься – творивом те, що зосталось.

Слово «диригент» тут прочитується чи не синонімом слова Бог, і воно табуйоване, як забороняється у певних контекстах вживання таємного й грізного імені Верховного Божества, воно замінене іншими, обійдене через вигадливі описові конструкції кшталту «Той, хто...» У «Феєрії про диригента свічок» художницька приреченість на самоту трактується власне родовою рисою, достеменним синонімом обранства, причому в цьому разі йдеться про самотність на гребені визнання й успіху. Ніхто у переповненому залі не годен оцінити досконалість гри: «Розгоряється сцена світінням сухим і гарячим, // Ваш чіткий силует невитравний, хоч очі стули... // Диригенте свічок! Таж, крім мене, ніхто їх не бачить – // Цих вогнів, що двигтять в канделябрах, не наче патрони в стволи!» Переконає, пропалює байдужість тільки жертвне самозгоряння. (Міріам в Українчиній «Одержимій» жахалася необхідності творити дива на крові, бо діяння на воді не впливають на нечулий натовп.) Мотив «Одержимої» відлунює у «Диригенті...» дуже виразно: цей натовп непосвячених, ця нечула маса не варта жертви ні Божого Сина (Міріам: «Для сеї самої юрби воскреснуть? // На се, либонь, не стало б і Месії!»), ані надленого талантом Божого обранця («Задля кого згоріти, ой Боженьку мій, перед ким!»). Але митець згоряє не в надії «пропалити байдужість», вразити й змінити – згоряє-таки у невпинному прагненні досконалості. Свічки палають усе ясніше, сцена все осяйніша, пальці знімають і знімають нагар, урешті:

Диригенте свічок! Ваших пальців обвуглені гноти,
 О, я знаю, за мить спалахнуть пелюстками живого вогню!

І тільки «коли Ви шугонете під стелю живим смолоскипом», – оживуть «заспані лиця» вражених глядачів. У цитованій строфі мене вразив епітет у словосполученні «злий

феєрверк» – йдеться про вогняний каскад, що рине вниз від людини-смолоскипа. Коли усе це задля того, аби все ж якось пробудити оспалий, байдужий зал, тоді зло є складовою у непростому комплексі остаточного розрахунку, безповоротно-рішучої спроби будь-що-будь переконати, повернути у свою віру, явивши ідеал і показавши ніщоту профанного існування. Разом з тим очевидно, що героя піднесено на таку висоту, де поняття добра і зла чи не стають малозначущими у масималістському пориві до абсолютної досконалості форми. Абсолют і осягається якраз на межі світів – саме так лірична героїня Оксани Забужко означає сутність творчості.

У програмному (ця програмність задається вже назвою, зануреною у безліч претекстів) «Визначенні поезії» йдеться якраз про конечність зречення матеріального, тілесного: у момент, коли душа прагнучиме прорвати межі вже непотрібної, зужитої плоті, треба – варіація фольклорного сюжету – підняти покрівлю, аби долучити несьогосвітні сили:

У вилом стелі шумким крижаним зорепадом
Рине Космос
І тягом в свою галактичну трубу
Видує душу, закрутить, як аркуш паперу.

І *на межі* тільки й прийде остаточне усвідомлення чи прозріння – «ось де вона, Поезія!» Однак останнім одкровенням уже ні з ким не можна поділитися – смерть явить у запаморочливо принадній цілості те, що все життя по окрушинах добувалося з позамежжя, з неймовірними втратами фіксувалося в поодиноких віршах чи, може, навіть рядках.

Коли йдеться про талант як посвяченість, про служіння Дару, ліричні герої Оксани Забужко постають ригористичними й непоступливими ревнителями своєї віри. Усі вони відчують приналежність до єдиного братства, цеху, вміють умить пізнати собі подібних (дух товариства, швидше навіть монастиря, закритої ложі, таємної співецької гетерії оприявнюється, зокрема, у поетиці звертань, як-от «брате мій чорнокнижнику», «Поети! Браття! Праведники!», «сестри по струєній крові» тощо). Одне з найтяжчих випробу-

вань, передбачених будь-якою аскезою, – певні обмеження для плоті, повстримливість, упокорення тілесних поривів. У поезії Оксани Забужко йдеться переважно про жіноче тіло, материнство, врешті про гендерний аспект стосунків співця з натхненницею-музою. Схоже, у цьому святому братстві суворий устав, а переступи й слабкості одразу позбавляють натхнення й снаги, самої здатності творити. Зразком служіння, бездоганною лицаресою, захисницею храму творчого духу постає найвидатніша жінка-авторка у вітчизняному класичному каноні: у вірші «Задзеркалля: Пані Мержинська» сучасна поетка зважується змодельювати паралельну мінус-біографію великої попередниці. Задзеркальний Київ початку минулого століття трохи незвичний: дорожній рух – у супротивному напрямку, а «всі знайомі кав'ярні по другому боці вулиць». Ось у цей химерний простір вписано молоду жінку з дитячим візочком. Не було мінської трагедії, доля пощадила Сергія Мержинського, кохання, одруження, сім'я – усе складається щасливо. У сюжет, між іншим, вплетено й дошкульну репліку щодо рішинців «дарвінівської» психіатрії, медицини, яка на всі жіночі хвороби мала найрадикальніші ліки – одруження й материнство. (Жертвою такого «варварства, а не корування» була й Люба Гощинська, героїня першої Українчиної драми «Блакитна троянда».) Голос лікаря звучить як голос самої патріархальної культури, причому наприкінці позитивістського ХІХ століття він був майже так само авторитетним, як і наприкінці модерного й емансипаційного ХХ:

(а бачиш, Лесюню, добре казав тоді лікар:
всі ті дівочькі сухоти – то просто од нервів,
вийдеш заміж, народиш – і все минеться).

Чому ж вірш про безхмарну подружню злагоду завершується неспіввідносним із цією ідилією словом «порожнеча»? Воно підсумовує другу сюжетну лінію – історію втрати, незустрічі, себенезнайденості. Лариса Петрівна Косач-Мержинська котить дитячий візочок по тротуару, а в цей час поруч,

У кав'ярні внизу Прорізної (з лівого боку)
чекає вогненний янгол, сховавши крила
під поплавий плащ; замовляє вже шосту каву.
Входить жінка у чорній сукні,
різко стягує рукавички, шпурляє на столик.
Янгол підводить на неї очі – і тут же відводить: помилка.
Тимчасом Лариса Петрівна Косач-Мержинська
котить візочок мимо.

Зустріч із тим, хто наділяє Даром, хто диктує «десь звідтам» вірші, зустріч із трансцендентним так і не відбулася. Не написано «Одержиму» – і тільки коли десь, чи не з єврейських дільниць, чується увечері ім'я Міріам, рука з вишиванням здригається і голка боляче коле палець. Порожня, у яку вдивляється «гарячими, як після сліз, хоч сухими, очима» лірична героїня, – розростається як неймовірна лакуна в нашій літературі, чорна діра несповненого призначення.

Що ж, насправді усе сталося інакше, трагічніше у вимірі біографічному і щасливіше, чесніше – у творчому. Полюдськи хочеться заперечити проти такого приділу, проти неймовірно жорстокого розведення особистого й мистецького, проти ціни, якою, коли йти за сюжетами Оксани Забужко, оплачується творчість. Протест, однак, наштовхується на рифи безневинно-академічної історії літератури. Судячи з біографій нешеренгових жінок, канонічних авторок, поєднати служіння Аполлону й служіння родинному вогнищу (метафорично висловлюючись, біографії Аспазії й Пенелопи) їм непорівнянно складніше, аніж чоловікам. Матеріалу для рефлексій над пов'язаністю й певною взаємовизначеністю психології творчості та патріархальних стереотипів, культурних моделей «заховування» жінок од великої історії й виборювання ними права на публічне висловлювання, любовного дискурсу, традиційно майже повністю узурпованого авторами – чоловіками, й неприсутності жіночого досвіду в літературі тощо, тощо – дуже багато. У письменстві ХХ століття про ці речі говорилося пристрасно, узвичаєні ціннісні ієрархії руйнувалися доволі послідовно.

Український модерністський претекст тут дуже насичений. Підставою для звернення до біографії Лесі Українки були, звичайно ж, її власні тексти – варто згадати «О, не кори мене, любий, за мрії про славу...», «Жіночий портрет», надзвичайно цікавий незавершений фрагмент драматичної поеми «Сапфо» (датований 1912 чи 1913 р.). У шлюбі з Фаоном уславлена всією Елладою поетка наражається на ревності:

Я заздрий вже на бога Аполлона,
він поцілунками п'є кров з твого лица,
а бідному Фаонові лишає
безкровну тінь.

Для чоловіка, зокрема, неприйнятна публічність любовного дискурсу, тобто те, що не могло викликати жодних докорів, навіть, очевидно, культурних чи психологічних рефлексій, коли йшлося про уславлених поетів «першої статі», авторів знаменитої й повсюдно тиражованої любовної лірики:

Мені, сказати правду, навіть прикро,
коли я чую, як по всіх усядах
співає хто попало ті слова,
які мені моя Сапфо так ніжно,
так тихо й соромливо шепотіла,
тихесенько, щоб не почув ніхто...

Жінка, котру «вся Еллада» «шанує, мов богиню», «і музою десятою назвала», не може здобутися на визнання свого обранця, що волів би, аби вона поклонялася лише богам домашнього вогнища.

Ольга Кобилянська завершила свою «Царівну» – ще одну модерністську рефлексію про право жінки на авторство ідилічним описом цілковитої злагоди в родині, де чоловік узяв на себе роль пажа чи принца-консорта дружини – письменниці, сприяючи її успіху й тішачись читацьким визнанням. Використано модель чарівної казки, історію Попелюшки, яка неодмінно має закінчитися щасливо. Між іншим, саме в такому ключі життєпис Наталки Верковичівни сприймався

молодшими сучасницями Кобилянської. Ірина Вільде навіть доволі ущипливо коментує неоромантичну ідеалізацію в сюжеті «Царівни» становища жінки-мисткині устами одної з героїнь роману «Сестри Річинські». Наймолодша, Слава, наразившись на безліч прикрощів, уготованих жінці, котра зважилася самотійно виборювати своє місце у широкому світі, кпить над ілюзіями, виплеканими, не в останню чергу, і літературою: героїня Кобилянської, мовляв, відкинула патріархального «мужика» Орядина і була винагороджена коханням ідеального Івана Марка (що прикметно, іноземця – чи не приклад і докір українському чоловіцтву!), а от панні Річинській, у координатах реалістичного психологічного роману ХХ століття, казкового рятівника не трапляється, а життя дівчини зі зразкової патріархальної родини виявляється аж ніяк не безхмарним. Чи не найгостріше (сливе з публіцистичною пристрастю) акцентує складність самостворення обдарованої жінки-письменниці, котрій будь-що-будь доводиться-таки вибирати між родиною й творчістю, Людмила Старицька-Черняхівська у драмі 1913 р. «Крила». Її героїня на власному прикрому досвіді переконалася, що навіть «поступова», освічена спільнота не порівняно толерантніша у визнанні права на творчу свободу чоловіка-митця, аніж жінки, котрій усе ж не прощають споневаження обов'язків хранительки домашнього вогнища.

Гротескно-збаналізованим інваріантом мотиву, розробленого в сюжеті «Пані Мержинської», читається у поетичному доробку Оксани Забужко вірш «Жіночий портрет із зворотною перспективою» (з книжки «Новий закон Архімеда»). Божі «несподвижні дари» нести «дуже тяжко», їх – несподіване поєднання смислів! – треба мати силу «стерпіти». Йдеться знов же про аскезу, самотність, зречення як найнеобхіднішу передумову творчості. Гріх профанування святощів карається з романтичним безоглядним максималізмом. Жіноча творча аскеза чи не тяжча за чоловічу, зокрема і через тиск культурних стереотипів. Вірш починається рядком про «мужність бути негарною» – для жінки випробування усе ж стократ тяжче. (Колись Анна Ахматова, діткнута

плітками, що, мовляв, негарна і чоловік її не любив, навіть огризнулася риторичним запитанням, чи вродливим був Достоєвський. А у спогадах про геніальну Марко Вовчок, знамениту серцеїдку й «Мощарта любовних історій» шістдесятих років XIX віку, часу, вочевидь, нетерпимішого в оброні патріархальних чеснот, аніж модерністська доба, чимало авторів не відмовили собі у задоволенні наголосити, що-от письменство письменством, але ж невродлива і не вміє вдягатися.) Невродливість героїні (у вірші Оксани Забужко всіляко наголошена) уже сама по собі прирікає на вимушену відмову од багатьох неприступних задовольень і насолод. І якраз тому у певній системі координат таку зовнішність можна сприйняти (але для цього потрібен мало не героїчний чин!) як знак вишнього обранства: «всім – в один бік, тобі – в протилежний». Йдеться мало не про цілковите зречення статі й тіла, про такий собі світський монастир для діви-поетки. Зректися «огрому неторканих шансів», але зате

...писати – по віршу щоніч.

І себе будувать на цім крихітнім цоколі – хисту,
Хоч помалу, та твердо.

От власне що виснажливий і тяжкий експеримент над своєю долею й тілом: репрезентувати їх як чоловічі, позбавлені смислів і конотацій, привнесених патріархальною культурою, в якій жінка завжди трактується в ролі об'єкта, найперш сексуального, речі, поціновуваної чоловічим поглядом. Невродливою – ти перестаєш бути товаром на житейському базарі й можеш почуватися обраницею, якій доля судила щось інше, вартісніше й важливіше. (Героїня п'єси Володимира Винниченка «Базар» зважилася на експеримент, не бажаючи бути в очах інших лише бездоганно красивою лялькою, і виявила, самохіть спотворивши собі обличчя, що втратила на вселенському торговихці будь-яку ціну для покупців. Але Оксана Забужко, натомість, пропонує своїй поетці Божий Дар, задля якого варто пожертвувати буденним успіхом.) Зрада хисту задля такого самоствер-

дження, навіть задля речей вочевидь небезвартісних, як-от кохання, материнство, родина, – карається творчим безпліддям. Ліричні героїні Оксани Забужко у всіх згаданих сюжетах однаково непоступливі: для жінки-поетки діти – це лише її вірші. І поки співрозмовниця у звичайній побутовій домашній розмові згадує про свої юнацькі письменницькі спроби, про конечну необхідність таки вчасно «з цього вирости», долучитися до важливіших (бо загальноновизнаних!) цінностей і відповідати масовидним уявленням про щасливу жіночу долю (ця масовидність маркована у вірші суржиковим «женьська судьба»), – оповідачка враз у якомусь трансцендентному осяянні бачить її прозорою, «начиненою», вагітною «зневоленим трупом поета», якого не захотіла народити, прирекла на смертне мовчання. За це дітовбивство ще колись буде заплачено якимось «новоприйшлим життям», гріх покутуватиметься у поколіннях.

Переступом, злочином проти хисту (і водночас прикрим споневаженням культури) названо навіть і зраду мистецької робітні задля революційних барикад. (Прикметно, що при початку ХХ століття на такий модерністський жест не зважився, здається, ніхто, окрім Лесі Українки з її «Такий митець – і був у нас як раб... // Чи то ж пробачать нам боги за теє?» Та ж Людмила Старицька-Черняхівська у фіналі «Крил» зупиняється в акурат перед цією неподоланною перепорою, наділяючи героїню «ібсенівським» монологом про готовність іти геть з теплого родинного гнізда й віддати свій хист знедоленим та покривдженим. Але ж мітинги й листівки відривають від письмового столу так само, як і домашнє господарювання, тавроване протагоністкою п'єси. Між тим, вихована на інших традиціях Ольга Кобилянська над дилемою робітні / барикади, схоже, взагалі не застановлялася, найпослідовніше, мабуть, у своєму поколінні обстоюючи верховенство краси.) Вірш Оксани Забужко «Пам'яті проклятих поетів» виключно естетський, митець у цій питомо романтичній ієрархії вартостей постає Божим обранцем, якому попросту не дано права самовільно розпоряджатися отриманим даром. «Барикада» й зацитована з Олега Ольжича

«екстаза атентату» належать усе ж світові профанному: «і вже тобі не з космосом говорити: з гвинтівкою! І вже бугаячі пики диктаторів, перед хвилиною геть жалюгідні, — заступають тобі небосхил, і вже ти не годен одмінити світ своїм словом, ані заклясти, ані розгрішити, а тільки шпурляти себе на багнети, що завше готові прийняти твоє тіло гаряче — як будь-чиє інше...» Крапки над «і» безбоязно розставлено: «зробившись кинутим на багнети тілом, ти зрадив свій дар». Афористичний фінальний двовірш перевертає узвичаєну в українській романтичній традиції ієрархію цінностей, несподівано деавтоматизує й по-іншому наświetлює уявлення про мужність, яка потрібна не для героїчного бою, не для кровопролиття, а для аскези, для зречення від спокуси перебудувувати Боже творіння за власним проєктом:

...О, дай нам мужність — всидіти в робітні
Під лютий гул поблизьких барикад!

Навіть більше: обов'язок і місія сучасного поета в деса-кралізованому, збезумілому світі — не словом оберігати малих німих рабів, а лицарськи стати «на сторожі Слова — від рабів» («Так випало, і так припало пилом»).

Відчуття належності до *поетичного покоління* загострювалося для вісімдесятників перебуванням на великій часовій межі, на розломі століть і тисячоліть. Їм-бо судилося підсумувати, стати свідками того, як закриваються «ковані брами», до яких уже ніхто й ніколи не віднайде ключів. До того ж ідеться про першу пострадянську генерацію, яка уже від початку не просто могла говорити вільніше (урешті, свобода слова для поета більше залежить від внутрішнього вибору, а не від зовнішнього тиску), але й отримала нарешті доступ до забороненого, цензурованого знання, до захованої в спецхранах, спотвореної національної історії, і якраз їм належало ту історію переосмислити й переоцінити, перехворіти задавненими травмами й уразами. І Оксана Забужко, й Ігор Римарук, і Василь Герасим'юк переважно говорять про пам'ять родини, роду, про духовний спадок, отриманий від батьків.

У цьому сенсі напрошуються на зіставлення «Поет у повітрі» Герасим'юка та «В наскрізнім промінні холодного, злого світанку...» Забужко. За Герасим'юком («Поет у повітрі»),

Щоб розповісти про хлопчика,
який з першої половини двадцятого століття
дивиться з-за комина,
як задихається при свічці його тато,
помираючи вранці на Юра,
я став поетом.

Оксана Забужко вловлює відчуття, коли «Із двадцятого віку, немов із м'яча, вже зі свистом виходить повітря; // Набрякає нечутно наступний – уже не для нас, не про нас». Приділ свого покоління вона бачить щасливішим, адже «... ми чисті, // не стріляли у спину і нам не стріляли в лице...» Проте, як і над Герасим'юковими ліричними героями, тяжіє спадок, травматична пам'ять, страхи, пережиті батьками:

Ми, в утробі ще зрячі,
в колиці – на все приготовані:
На обвуглених пнях
тих родин, що лягли до ноги...

Двадцяте століття поетка називає «хворим», «голомозим», «смертельним», «жорстоким», «закроеним з воєн і боєнь». Його дорожні позначки – Афганістан і Чорнобиль, пам'ять про терор і війну. Тож при його кінці переживаємо «уривки Не-Наших-Історій», не готові пережити власну, шукаючи й не знаходячи втрачене чи відібране. А без цього мистецька генерація просто не може збутися, долучитися до історичного шерегу:

А балакали ж: покоління!
А вдивлялись, аж сліпли: хто?!
А й всього-то, що нам по коліна
Хвильне море нічних авто!
Чи шукаючи слів непочатих,
Чи збиваючись на жаргон,
Летимо на нічний Хрещатик,
Як метелики на вогонь...

Нічні метелики спляють себе на манливих світлах і вціліти можуть хіба випадково — для Оксани Забужко це метафора власного існування, травмованого необлічними втратами у попередньому, батьківському й материнському поколінні:

О танго Мілонга! Печальною буде ця повість:
 Од юности наших батьків залишивсь тільки звук,
 І те, що ми з вами вцілили, — така випадковість,
 Хоч бийся навідліг об львівський і київський брук!..

Львівські студенти кінця сорокових танцювали те саме танго під старий патефон — і часом варт було переступити поріг кімнати, аби зникнути назавжди у табірному безприсвітті:

«Ах, та погляньте ж, погляньте: // Оцей, що ступає за двері, — уже не вернеться назад!» Усвідомлення випадковості власної зацілілості, свого теперішнього ні в чому доглибно не закоріненого буття якраз і породжує страх нетривкості, боязнь згоріти на вогні беззахисним нічним метеликом. Беззахисність, загроженість, як пояснено у вірші «Рядок з автобіографії», походить із відчуття історичної прірви, незалюдненої пустки, у яку щокрок ризикуєш оступитися, бо

Ох і мощна була порода —
 Соловки, Магадан, Колима...
 Мої предки були народом —
 Тим народом,
 якого нема.

Для митця означена прірва є ще й культурною, текстовою, сказати б, пустою / пущею ненаписаних книжок і нездійснених творчих задумів, яку знов — укотре! — доведеться долати першопрохідцем, піонером із сокирою важкою, як закликав великий поет-романтик ще мало не два століття тому.

Вітай тепер, Україно гола-й-боса,
 Де вихор забуття заводить свій танок!
 За роком рік громадить стоси й стоси
 Не — списаних — пожовклих сторінок...

І – ще пристрасніш! – у пізнішому вірші-молитві «О сліпуче, прекрасне і дике!..»: «Ощадіть од Українського Аду – // Мусового томління живцем // Без надії, без дії, без часу...»

Назва поетичної книжки читається виключно відважною у контексті того, як в однойменному вірші інтерпретує цей образ сама авторка. Неймовірно творче зусилля, котре дається нечасто, – проломити головою «всі чотири стіни нараз», – винагороджується можливістю сягнути – крізь усі видимості й омани, усі мури матеріального – сутнісної краси Божого творіння, збагнути її вічні закони, пережити миттєве осяяння Абсолютом. А передати потому словами (які, на жаль, належать-таки фізичному, а не трансцендентному світові) вдається хіба тінь, хіба бліду подобу щойно відчутого:

І от – проламую головою
всі чотири стіни нараз!..
(На таку-то голову стало ж у Бога міді!) –
Й опиняюся на твердому – хитаючись, мов водолаз,
Який, замість перлів, нагріб по підводдю – мідій...

Гірка самоіронія (і чи не рефлексія над вочевидь оптимістичнішим, книжницьким і просвітницьким, Франковим «дивнії перли виносить»), усвідомлення невідповідності «маленьких рим» (Євген Плужник) і того, що лишилося неомовленим, невловленим у словесну сіть:

Але я все волаю, що бачила перли – вони
Там і далі лежать на дні – лиш потрібно другої спроби!

Проте стіни вже знову зімкнулися, а біль розтовченої ударами голови нестерпучий... Та перловий відблиск усе ж висвічується у кращих віршах поета, який спромігся побачити підводні скарби (може, цим умінням і відрізняється художник від найвправнішого імітатора). І це вже назавжди виправдовує й ту одчайдушну першу спробу, і навіть письмо як надію на можливість колись-таки її повторити.