

Василь ЯРЕМЕНКО

**ВІД РІДНОЇ ХАТИ
КЛЮЧІ ЗБЕРЕГЛИСЯ**

Київський університет ім. Тараса Шевченка

Відповідальний за випуск
Микола Ляшенко

ISBN 5—7707—2141—3

© Видавець
МП "Фотовідеосервіс"
1992

Из множества ветвей он выбирает ту,
что станет жезлом...

Мишель Нострадамус (I, 2)

КЛЮЧІ ВІД РІДНОЇ ХАТИ ЗБЕРЕГЛИСЯ

Ми часто губимо, втрачаємо ключі — ключі від власного помешкання, від рідної хати, від серця друга, від власного щастя, від душі свого народу... Часом відшукуємо їх, знаходимо, а найчастіше втрачаємо назавжди. Звичайно, справи можна зарадити кустарно виготовленою відмичкою, що ми, як правило, й робимо. Але відмичка не дає досягнення комфорту "природності", доброти, довіри, сердечності.

Олег Зуєвський ключів від хати, в якій вперше побачив білий світ, не губив, він їх, щоб не забрали силою, залишив сам у 1943 році. Далека дорога, важка дорога до іншої, хай і власної, хай і комфортабельнішої хати на чужині, чужину ми і називаємо чужим словом — діаспора. Це грецьке слово вживають на означення "розсіяння по різних країнах народу, вигнаного завойовниками за межі батьківщини". Завойовник української землі настирно твердив, що він прийшов "на вічні часи", хоча у своїй філософії стверджував брєнність всього сущого, що нічого вічного, крім матерії нема. Це і вселяло віру, що "дружба на вічні часи", як кошмарний сон, рано чи пізно минеться. І кожен вигнаєць із своїми статками повернеться на отчий поріг і відчинить двері батьківської хати, серця земляків до любові і взаєморозуміння.

Якщо говорити не образами, то ключі від хати Зуєвських збереглися. Цьому був свідок сам автор нарису. Дивовижно, але й замки збереглися ті самі, що їх Зуєвські замикали власними руками в 1943 році. Кажу про замки в прямому значенні.

Статки Олега Зуєвського, своєрідні ключі до культурної скарбниці, до серця рідного народу — це книги оригінальних поезій і томи поезій світових авторів, відтворених українською мовою галантом Олега Зуєвського.

Понад шістсот років тому великий італієць, поет із світовим іменем Франческо Петрарка в "Листі до нащадків", тобто і до нас із вами, писав: "Коли ти почуєш що-небудь про мене — хоча й сумнівно, щоб моє низьке і темне ім'я проникло далеко через простір і час, то тоді, можливо, ти захочеш довідатися, що за людина я був і яка була доля моїх творів, особливо тих, про які слава, чи бодай слабенька чутка дійде до тебе. Думки про мене будуть суперечливі, бо кожен говорить так, як підказує йому не істина, а забаганки, і нема міри ні похвалі, ні осуду".

Зрозуміла річ, думка Петрарки про здатність поезії проникати "далеко через простір і час" давно перевірена і стверджена історією, незважаючи на те, що в різні епохи по-різному трактувалися час і простір, осмислювалося завдання і суть поезії, різним було і суспільне становище поета і ставлення до нього, хоча в усі часи рівень честі і культури суспільства визначається рівнем поваги до таланту, здатністю громадянства захоплюватися ним, умінням суспільства бачити і шанувати обдарованість і самому одарювати його увагою і славою. Маємо також досить прикладів, коли про одного й того поета побутували полярно протилежні думки й погляди, без дотримання будь-якої міри і в похвалах і в осуді.

Як зберегти розумну міру в розгляді поетичного доробку Олега Зуєвського, його оригінального і блискучого таланту в просторі і часі української духовності, щоб зробити їх здобутком нашої української хати.

У 1983 році один із провідних літературознавців української діаспори Григорій Костюк висловив тезу про "двоколіїність" української літератури.

раїнського літературного процесу в XX столітті. У книзі "У світі ідей і образів" він доводить, що через лихоліття нашого часу "від 1921 р. ...літературний процес пішов двома шляхами: 1) літературний процес в УРСР і 2) літературний процес поза її межами..." Висновок на ті часи був, як каже професор Зуєвський, "несамовитий": "Феномен двоколіїності, зумовлений трагічним політичним підсонням часу, у кінцевому наслідку не означає антагонізму між цими двома процесами". Це при нашій тодішній більшовицькій нетерпимості. Вчений твердить про відсутність антагонізму, про конечність злиття тих двох колій на рідній землі.

Сьогодні маємо початок "кінцевого наслідку", коли обидві колії йдуть уже по рідній землі, хоча й тримаються ще осібно як література української діаспори і українська література комуністичної доби в Україні.

Офіційне літературознавство від В.Копяка і до М.Шамоти та його спідручних упродовж сімдесяти років трималося дикої, шаленої негачії не лише стосовно культури, що творилася в українській діаспорі, а й будь-яких національних традицій удома. Досить нагадати, як В.Коряк докоряв П.Тичині, що йому "ще дорога своя земля", чи коли по-геростратівськи спатував публіку: "Ми не визнаємо ніякої української літератури. Не хочемо продовжувати жадних літературних традицій. Не визнаємо еволюції літературних форм і в українській літературі ніякого місця займати не хочемо. Ані "збагачувати рідне письменство, скарбницю національної творчості", ані бути українськими взагалі письменниками не бажаємо" (В.Коряк, "Шість і шість", Харків, "Гарт", 1923).

Звичайно, подібну шизофренію на ідеологічному ґрунті можна було б і не зауважити, коли б за нею не наступила нищівна боротьба з літературою вітаїзму, чи активного романтиз-

му, авангардистською поезією, поезією символістів. Фантастичні намагання М.Хвильового "вивести нашу літературу на широку європейську арену" закінчилися свинцевою крапкою на скроні. Розріст українського театру і драматургії закінчився монотеатром і монодраматургією Олександра Корнійчука. А потім — винищення українських письменників у тридцятих, удушення Щербицьким та його ідеологічною камариллю в сімдесятих роках українського ліричного кіно, як спроби відродити і розвинути далі епоху "романтики вітаїзму", а вже потім — затягнута петля на шиях кращих діячів культури, смерть Василя Стуса...

Пам'ятаймо, в еміграцію йшли найрухливіші, найдіяльніші, неупокорені, несли правду цивілізованим народам про те, що діється в Україні, ставали правдоносцями, здобували можливість самовиражатися і самоутвердитися, зберегти своє творче Я і вносити посильну лепту в національну скарбницю, збіднену, спустошену, обікрадену. Об'єктивності ради, є й у діаспорі теоретики, які на національну культуру дивляться як на зачатого у пробірці гомункула, а помітивши якісь невідповідності із європейськими взірцями, теревенять, скажімо, про "неповну літературу неповної нації". Де вже тій повноті народу взятися, коли часом і в синів його не сповна... Ущербність, меншовартісність, закомплексованість, пов'язаність стереотипами й чужими теоріями, що не накладаються на нашу духовність, дійсність і потребу, бо не враховують її самобутність і правдивість, її отецького, а не норманського чи хозарського, чи Бог-зна якого кореня. А що чогось не засвоїли із європейських цінностей, то 1) або не було в тому потреби; 2) або не було змоги; 3) або мали рівноцінне своє. Якщо говорити не про XVIII-XIX, а про XX століття, коли й справді користатися здобутками європейської науки й культури українцям із України було заказано, то представники нашого

народу в діаспорі сповнили надзвичайну місію: вони у своїй практиці засвоїли кращі набутки європейської культури, здійснили переклади українською мовою найвидатніших творів світової культури, підготували державні народи всіх континентів до сприйняття незалежності України як факту, що звершився ціною великої крові і страждань (маю на увазі історичну ретроспективу) і символізує торжество справедливості.

Колія поезії Олега Зуєвського починалася на рідній Полтавщині, а далі пішла через західнонімецькі табори переміщених осіб (Ді-Пі), через Філадельфію, північно-американські університети — Пенсільванський, Фордгамський, Ратгерський до Альбертського університету (Едмонтон) у Канаді. Це кінцева зупинка, що триває вже двадцять шість років.

Там, у Едмонтоні, в 1989 році я й зустрівся з професором Зуєвським. Вражала органічна інтелігентність, дивовижна срудитія, врода степовика-полтавця, дитинно-ностальгійна цікавість: "Як ви там? Вистояли? Перемогли?" — і сам відповідав своїм улюбленим — "Несамовито!" Проте страх не минав. Ще й 1989 року професор Зуєвський вважав, що в Україні до нього мають ставитися лише як до "ворога народу", хоча найменшого гріха за душею не мав. 47 років — жодного листа на Батьківщину, аби не нашкодити комусь із рідних чи друзів дитинства. Страх переборів у 1990 році, і майже через півстоліття знову ступив на рідну землю. Один. Сам. Їхати із дружиною ще не наважився. Тільки на рік спізнився на зустріч із матір'ю, але в Зуївці на Полтавщині ще розшукали її 89-річну сестру, поетових двоюрідних сестру і брата, а в Хомутці — хату, в якій народився. Дивився і плакав. Я був поруч і — не просто з мужької солідарності двох полтавців — печалився, як і він, сльозами...

Ми вже давно розібралися, хто справді ворог народу, без лапок, але ніяк не можемо розібратися, хто кому зобов'язаний і чому безпідставно вважаємо, що діаспора — нам. Перед Україною і її народом всі, безперечно, зобов'язані рівною мірою, але перед українцями, яких недоля загнала, хай і в багаті, але чужі краї, ми, що представляємо сьогодні єдину для всіх нас Батьківщину, зобов'язані стократ.

Олег Йосипович Зуєвський прийшов на долину плачу, на горе світове в славному містечку Хомутець на Полтавщині 16 лютого 1920 року. Там ще й досі, недоруйнований людьми, стоїть палац декабристів Апостолів і дідівська хата Зуєвських. Дворянський масток та учительська хата, бо дід Іван і батько Йосип вчителювали, терплять сьогодні однакову долю запустіння і згасання, хоча в першому розмістилися культурно-освітні установи, а в другому — ветеринарний пункт. Востаннє був тут Олег Йосипович у 1943 році. Відтоді минуло довгих 47 років... Як для Тараса Шесченка чи Василя Стуса — це ціле життя.

А були в Олега Зуєвського ще й перші двадцять три роки життя. Пам'ятає до дрібниць... Чи й навчився ходити, як батьки розлучилися і роз'їхалися. Їх замінив дідусь, і хоча сирітство при живих батьках гнітило, схиляло до роздумів та самозаглиблення, у пам'яті збереглися і дитячі витівки, імена друзів дитинства, різні веселі історії. Та більше — невеселих, бо дідусь не відмовився від релігії й залишив учителювання. Віруючий вчитель радянську школу не приймав, як і вона його. І в 1931 році одинадцятирічний Олег зимової ночі тікає із дідусем у село Зуївці до далеких родичів, щоб не опинитися в Сибіру як сім'я "розкуркулених". Отож і вчителі старої школи йшли на виконання "плану до двору". Від родичів до родичів, бо й вони боялися переховувати "розкуркулених". Нарешті опинився аж у

слобожанській Мерефі у матеріної рідні. Голодного 1933 року дід Іван все-таки навідався в рідний Хомутець, аби випросити сякий-такий документ, що дав би змогу влаштуватися на роботу в Харкові. Ідучи вулицею, упав знесилений і замерз. Для Олега самотність при багатьох родичах посилювалась, тому й шукав виходу в Слові. Воно й привело його в технікум журналістики, а в 1939-ому, із заснуванням КІЖу — Комуністичного інституту журналістики в Харкові — став його студентом. Закінчив два курси і поїхав на журналістську практику, як розляглися громи 1941 року. Уже був другий рік одруженим. Дружина Людмила Андріївна працювала й допомагала майбутньому журналістові, який у "Юному лєнінці", альманасі КІЖу та "Літературному журналі" вже опублікував перші вірші.

Поезія Олега Зуєвського

У передмові до збірки власних перекладів Стефана Маллярме "Поезії" (Канада, 1990) Олег Зуєвський наводить просту, але глибоку думку Анатолія Франса, який, прочитавши "Пополудень Фавна" і не все зрозумівши, зауважив: "Це не означає, що я, як дурень, уявляю, буцімто незрозуміле для мене є незрозумілим узагалі". А.Франс виявив готовність написати до цього невеликого твору С.Маллярме двотомний коментар, що, правда, запитуючи: "Але чи треба, зрештою, аж так докладно розуміти, щоб любити? Хіба подекуди тьмичне не виступає у змові з поезією?.. Згодом я збагнув, — продовжив А.Франс, — що нема потреби просити в розуму санкції на те, щоб одержати насолоду від будь-чого".

Я позичив цей уступ для зачину розмови про поезію Олега Зуєвського, яка широкому загалу читачів з першого і, як ми звикли, поверхового

прочитання виявиться не завжди зрозумілою, а для елементарно не підготовленого читача часом і абсурдною. Для її сприйняття належить переступити через усталені в нашій естетичній системі стереотипи, сформовані ідеологічними гафарниками (оформлювачами, дизайнерами — Ред.). Наші естетичні смаки начебто формувалися під нібито прекрасним, а насправді облудним гаслом “мистецтво належить народу”. Адже для його реалізації було вчинено ідеологічний поділ на “справжнє мистецтво”, в тому числі й поетичне, народне (народу — тільки народне!) і буржуазне, “несправжнє”, а, отже, й шкідливе, потворне, незрозуміле мільйонним масам. Облудність була вже в тому, що тиражі поетичних книжок від однієї тисячі до двадцяти тисяч примірників максимум ніколи не адресувалися широким масам читачів понад 50-мільйонного українського народу.

Від дитячого садка і школи ми були орієнтовані тільки на “справжнє”, зрозуміле, обов’язково “реалістичне” мистецтво слова, із виробленою ідеологічною системою афористичності: “Ми — свідомість людства”, “Комунізму далі видні”, “Партія веде”, “Партію славить народ український”, “Партії слава — Леніну слава” і т.д. То ж чи треба дивуватися, що на широкий загальний доступними і “зрозумілими” є лише твори, подібні до зразків, які ми проходили в школі на уроках літератури.

Іншу крайність становлять ті люди, які виховувалися “підпільно”, завдяки якомусь “везінню” на оточення, де культивувалися та поезія і мистецтво, що переслідувалися владою. З цього середовища ми чуємо кпини на етнографізм, “шароварщину”, поетичний “гопак”, хоча такого засилля ніколи не було й не могло бути, не кажучи вже про те, що в нас ніколи ще не було та й досі немає талановитої, висококультурної пропаганди народного мистецтва, та

навіть “загальнозрозумілої”, як хибно вважають, до речі, поезії Тараса Шевченка...

Тож без категоричних негачій, окликів, осудів мусимо спокійно зайнятися проникненням у справжній світ високої поезії. Творчість Олега Зуєвського — добра для цього нагода.

Чи важка для розуміння і сприйняття його поезія?

Можна відповісти: як для кого. Це однозначно. Але, об’єктивності ради, ствердимо, що досягнення його стилю буде для багатьох проблемою. Як зазначав у нотатках до ненаписаної дисертації Василь Стус, “питання власного стилю — це питання власного світу, який не може бути не збагаченим на тисячолітню практику інших”. Отак і Олег Зуєвський, хай по-іншому, але як і В.Свідзінський, Є.Плужник, як пізніше Ігор Калинець і Василь Стус та інші мав органічну потребу “зупинитися навпроти самого себе” і шукати єдиний еліксир проти гангренозної “збільшовиченої ери” у “самовідданому індивідуалізмі” як способів “шляхетної герметизації власного духу”. Тим-то самодостатня поезія Олега Зуєвського, як і тих українських поетів, що відстояли право на автономність поезії, і митців слова (М.Семенко, В.Свідзінський, В.Кордун, М.Воробйов, В.Голобородько, І.Калинець та інші), право існувати в абсолютно своєму, обраному для себе світі.

Поезія О.Зуєвського, безперечно, “важка” для розуміння і сприйняття, бо потребує належної ерудиції, бо часто-густо його асоціації снують від європейського культурного і естетичного ареалу, отже, вимагають належних знань.

З іншого боку, без огляду на складність і “малозрозумілість” поетичних образів, за характером — неокласичних, за суттю — символічних, поезія Олега Зуєвського надзвичайно особистісна, суб’єктивна, чуттєва. Культура його почуттів глибоко індивідуальна: він фіксує пое-

тичним словом значно менше, ніж знає і почуває. Як істинний поет, він не терпить "розжовування", описування своїх думок, почуттів і почувань. Він часом ніби фіксує для пам'яті, ніби робить своєрідний щоденниковий запис якогось миттєвого переживання, пише поезію-знак, карб для пам'яті, за якими в шляхетних і гречних недовомовленостях широка картина рефлексій, що сприймається, як і нами пережита, як першопружина наших і поетових почуттів. Перед нами закодовані імпульси емоцій, думок, переживань. За понад 50-річну творчу працю О.Зуєвського в царині української поезії поглиблювалася його культура "шифрування" пережитих почуттів у поетичних образах, але суть залишалася сталою.

"Золоті ворота"

27-річний поет видає свою першу поетичну збірку "Золоті ворота" (Мюнхен, 1947) і відкриває її віршем "Арабески", написаним у 1943 р., очевидно, ще в Україні, перед тим, як залишити її на ціле півстоліття.

Уже "Арабески" вимагають достатньої ерудиції, необхідної, бодай, для розуміння, що "арабески" в цьому контексті справді означають "ускладнений орнамент із геометричних і стилізованих рослинних візерунків", а арабські написи (арабеск — з італійської — арабський), обов'язкові для "арабесок", підміняють асоціативні образи, символи. Підтекст поезії — це своєрідні "арабські" надписи поета, що творять багатозначність поняття. Воно може бути розширене до значення примхливого, невимушеного за характером музичного твору чи театральної, артистичної постанови самого поета.

"Кришталь, кришталь..." — кришталь сам орнаментований, візерунчастий, грайливий переломлюваними на його гранях променями світла й

барв. Це поетові "арабські" письмена, символи. І, зрозуміло, не буквально прочитується наступний пейзажний малюнок:

...і золоті ворота
Горять на сонці дорогим вогнем.
Повисла в далях чиста позолота,
Бо день схилився перед новим днем...

Це орнамент пам'яті, згадок, викликаних зміною одного дня життя іншим. І з того дня, що минув:

Зелено-синіх барв зліта шовкова хмара
І падає на дно глибокої ріки.
Я бачу, як в сітках блищать грайливі чари
І б'ються на воді веселі ластівки.
А скільки зірок випало з туману,
Горять і сиплються, мов квіти одцвіли...

Що ж записав поет на словесно-образному орнаменті, що нами прочитується на ньому?

Дорога в даль тривогою повита —
Там трави обнялись і шепчуться про сум,
Хоч вершник на бігу не б'є їх під копита
І вітер не збиває з них росу...

Тією дорогою, ранками, у білому убранні —
"проходить тільки та, що зорі розсипа..." Хто вона? Кохана? Мати? Богородиця? Україна? Кожен із нас вибере свою постать, позаздрить поетові, якому вдалося бачити, і то не раз, "як місяць осяйний до неї в руки впав" і порадіє, що він все-таки дійшов туди, де горять на сонці золоті ворота, і що злий вітер не змів слідів дітей землі на тій дорозі в даль.

Значеннева (семантична) наповненість образів "далі", "золотих воріт", "дороги", "ранку" підкреслюється їхньою наскрізністю у збірці. Неокласичний спокій і символістична техніка в

поезіях "Золотих воріт" О.Зуєвського надають їм рис чистого символізму, символістичного стилю.

Попри всю оригінальність і неповторність образів, у поезіях Олега Зуєвського часу "Золотих воріт" дихає такий рідний і пахкий полтавський чернозем, запашні роси полтавських лугов, далі доріг у степах Полтавщини і Слобожанщини. Куди кликали вони?

Дружба з Михайлом Орестом, спілкування з Тодосем Осьмачкою та Євгеном Маланюком, товариство з професорами Ю.Шевельовим і В.Державиним дедалі більше переконували О.Зуєвського, що його поетична мова не має бути м'яким черноземом. Він уже знав, що під черноземом лежить камінь, руда, інші "енергоносії" слова. Цебто, перемагала свідомість, що треба не тільки орати мовний чернозем, а й навчитися добувати багатства мовних надр, щоб на тому матеріалі тесати, різьбити, кувати, як писав Михайло Орест:

Тішить у камені грань,
Радусь дзвоном металю!

Розвиваючи поезику неокласицизму, він, подібно до заклику Сковороди "пізнай себе!", закликав українських поетів — "спізнай слово!". І давав довічно нову пораду вживатися в слово, промкнутися в нього, тепло збрататися з ним, — і тільки тоді воно стане знаком поетової душі, знаком, непідвладним часові:

В цілості вірша, в високій і гордій стіні, непідхильній
Часові, будуть навік владно лежати слова...

(Михайло Орест, "Держава слова")

Бо словесній многоті, їх інтонаційній ув'язності дає лад поет:

Хвален Мистець, що не губиться в тій многоті різноцінній,
Спів спізнавати єство — майстра повинність тверда.

І далі пам'ятати про плекання поетичної мови як одності, маючи застереження, що

...з народних пісень форм і окрас не вживай.
Також і мови поточної, з побуту зрослої, в віршах
Вирази чуйно обходь, строгости лінії держись.
Красна чи буде одежа, що моди в собі поєднає
Різних часів?..

("Держава слова")

Це не було заперечення чи нехиті до народно-поетичного слова. Неокласики бачили, що після Шевченка у подальшій роботі над словом "лежить надії слабнуча стріла".

В обіймах критики

Появу "Золотих воріт" тепло привітала літературна критика в особі чільних її представників у діаспорі — Юрія Шевельова (Олег Зуєвський. "Золоті ворота") ("Арка", N 2, 1948) та Володимира Державина ("Відродження символізму") ("Українська трибуна", 30.XI.1947). Підсумовуючи "Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947)" Володимир Державин відзначив, що однією "з найбільш значущих літературних подій другої еміграції є книга лірики маловідомого досі поета-символіста Олега Зуєвського "Золоті ворота", і далі: "Є в аристократичній закінченості О.Зуєвського щось маркантно правдиве, без найменшої надуманости, а немов глибоко пережите, попри рафіновану своєрідність і евентуальну парадоксальність окремих примхливих образів:

Отут її незаймана хода —
У нерозтлінній розкоші спокою,
Старіє час... А ти її такою
Зустрінеш знов, де провесна й вода...

У межах символістичного стилю, що далеко ще не сказав свого останнього слова в нашому письменстві, О.Зуєвський спромігся створити лірику вишукану й оригінальну.

Як бачимо, критика відразу знайшла місце для поезій О.Зуєвського в літературному процесі. Та поет швидко "переріс" збірку "Золоті ворота". У міжчассі між першою і другою поетичною книжкою "Під знаком фенікса" (Мюнхен, 1958) з'явилася, сказати б, сенсаційна "Велика стаття про малий вірш" Юрія Шевельова. Ретельному розглядові було піддано шістнадцятирядкову поезію О.Зуєвського, без назви, надруковану у філадельфійському журналі "Київ" (1951, № 6). Вірш починався рядком "Цей звід — це дерево: при ньому". Юрій Шевельов ще висловлював непевність, чи стане ця поезія "початком нового етапу в творчості цього поета", але добачив, що в ній автор пішов далі від "Золотих воріт", звільнившись "від тих псевдокрасивостей псевдосимволістичного стилю, що позначали, на жаль, великою мірою його першу збірку". Це не була критика першої збірки, тут схоплено творче зростання, помічено великі можливості О.Зуєвського в розбудові символістичного стилю в українській поезії.

У 1945-1949 роках у таборах Ді-Пі літературне і наукове життя українців, що опинилися на чужині, було надзвичайно активне. Видавалися літературні, наукові, суспільно-політичні, громадські часописи, збірники, альма-нахи: "Арка" (1947-1948 роки), "Світання", три збірники "МУРу" (Мистецький Український Рух), "Літературно-науковий збірник", "Орлик", "Рідне слово", "На чужині" та багато інших. Була навіть спроба відновити "Літературно-науковий вісник" (вийшло два номери, в грудні 1947 та січні 1948). Ішли дискусії, переважно принципові, наукового характеру. І все ж крайнощі визначалися ставленням В.Державина

О.Шевельова до поезії О.Зуєвського та Т.Осьмачки. "Золоті ворота" Зуєвського і поема "Початок" Т.Осьмачки стали своєрідною "розмінною грою" між В.Державиним і Ю.Шевельовим. Велика стаття про малий вірш останнього, що се з'явилася на американському континенті, ди 1949 року переїхала із Західної Німеччини новна маса української творчої інтелігенції, ала своєрідним маніфестом-закликом, якою ає бути українська поезія, куди стеляться її ляхи, і названо ім'я одного з найвидатніших представників нової поезії — Олега Зуєвського. Фактично стаття Ю.Шевельова і творча практика О.Зуєвського створили ідеологічно-теоретичне ґрунт для виникнення "ню-йоркської групи", що постала саме на початку 50-тих років перед студентів американських університетів — Орія Тарнавського, Богдана Рубчака, Емми Андєвської, Віри Вовк, Жені Васильківської, Іатриції Килини, Богдана Бойчука. Нам невідомо, чи визнають вони публічно, що їхніми духовними батьками фактично є Юрій Шевельов та Олег Зуєвський. Але це так, хоча аніскільки не означає, що вони, поети-модерністи, є послідовниками чи наслідувачами Олега Зуєвського. Кожен із них — оригінальний талант. Олег Зуєвський перш за все вказав, а Юрій Шевельов обґрунтував, якою має бути сучасна, на рівні світових зразків, українська поезія.

Розмірковуючи про різні поетичні стилі — класицизм, неокласицизм, сюрреалізм, Ігор Костецький відзначає їхню здатність іпостасувати, тобто так впливати на інший стиль, що змінюється його характер, іпостась. У поезії О.Зуєвського, на думку І.Костецького, мають місце іпостасувальні взаємини різних поетичних стилів, зокрема, символізм іпостасується класицизмом і сюрреалізмом, чим досягається "вичаровування виразу". З погляду особливостей мови і поетичного символістичного стилю О.Зуєвського розглянуто збірку "Під знаком

Фенікса” як “ідеальну демонстрацію поетом власної лабораторії”. На думку критика, Олег Зуєвський творить власну концепцію української душі, користуючись часом не суто українськими засобами, а використовуючи знання європейської поезії, збагачує українські мовні засоби елементами, а то і цілими структурами французьких, німецьких, англійських поетів, біблійних книг, античних міфів. Поет урізноманітнює і збагачує шляхи поетичного самовираження і самоствердження, виявляє яскраву і самобутню українську індивідуальність. Олег Зуєвський, без огляду на складність, а швидше на незвичність для нас поетичної мови, — поет глибоко національний. “...Нація — це ступінь до вияву індивідуальності, а виявлення індивідуальності — це єдине виправдання земного буття людини”, — стверджує І.Костецький.

Наш читач, можливо, ще не цілком готовий повністю сприймати поезію Зуєвського. Але це справа часу й росту. Олег Зуєвський власним творчим прикладом вказує шлях, яким піде українська поезія. А тому й займає те становище в українській літературі, яке забезпечить йому тривале життя в нашій духовності, а відтак — значення класика. І будь-яких пересадів у такій оцінці нема. І чим швидше цю класику ми за своєю, тим успішнішим буде розріст всієї української літератури в найближчому майбутньому.

Поезія Олега Зуєвського не є штучною, “запрограмованим” прагненням до ультраоригінального, ультрамодерного, що важко читати, а ще важче зрозуміти. Його поезія і читається і піддається не лише розумінню, а й несе насолоду несподіваним відкриттям мовних можливостей, літературним декором, на другому й третьому плані якого у зчепленні символічних деталей лежить естетична суть образу. Він не вигадусь надзвичайних сюжетів. Вишукуючи

міфічні, біблійні, літературні сюжети, він не шукає в них вражаючої екзотики. Його поезія, захоплюючи, спонукає нас заглядати до різних словників, до енциклопедій, до змісту шедеврів світової літератури. У нього нема жодного твору, який знижувався б до позему непідготовленого, некваліфікованого читача. Він недоговорює і ніби запрошує нас до співавторства, до роботи власної фантазії, не доводячи, проте, образи до межі, за якою повне нерозуміння і тексту, і контексту. З його поезій до нас — десятки “чому?”, “хто?”, “як?”, але на них завжди є відповідь — і то захоплююча, емоційна, несподівана, завжди інтелектуально наснажена. Його індивідуальні рефлексії не залишаються поза межами наших переживань і викликають відгук у душі.

Знайшовши свої власні засоби художньої мови, переборовши, а точніше, органічно засвоївши стиль і поетику неокласиків, Олег Зуєвський пішов далі, подолавши навіть прекрасні шаблони. Нам невідомо, як проходив етап пошуку, експериментаторства. Він настільки природний у своїй поезії, що, здається, такого етапу в його творчості й не було. Просто він такий є. Така його душа, такий його інтелект, ерудитія, такий його духовний і естетичний світ. Іншим бути він просто не може. Він — символіст, у своїй цілісності та послідовності чи не єдиний в українській поезії.

Під символізмом розуміють “певну засадничо ускладнену — не самоочевидну з контексту літературного твору, і сказати б, езотеричну (що містить внутрішній, прихований смисл — В.Я.) — систему образної мови” (В.Державин).

Основоположниками школи європейського символізму є Поль Верлен (1842-1896) і Стефан Малларме (1842-1898). Повний переклад поезій С.Малларме українською мовою здійснив саме Олег Зуєвський. Малларме відмовився від описування чи то, як ми говоримо, реалістичного зма-

лювання дійсності — природи і душевних переживань. Він вибудував свою "Ars Poetica" ("Поетичне мистецтво") виходячи з існуючого вже на той час погляду, що ідеальна краса в межах людського досвіду не існує. "Маллярме перший спромігся зробити з цього загальника далекосяглий висновок, що неіснуюче — тим самим, що воно не існує як емпірична реальність, — становить ідеальну красу, і другий ще драматичніший висновок — що неіснуюче ("небуття", за його термінологією) так само надається до поетичного оформлення, як і існуюче, бо навіть ще інтенсивніше викликає кульмінацію естетичного почуття" (В.Державин, Поезія Поля Верлена). Я навів цю характеристику відомого літературознавця, щоб, з одного боку, назвати вихідні естетичні й філософські засади символістів взагалі, а, з другого, — пошукати ключ до розуміння поезії Олега Зуєвського як символіста. Він не вибирає для опосередкування реально існуючих "ідеальних" речей, почуттів, а перетворює пережиті емоції, враження в естетично заряджене слово-символ, речення-символ, вірш-символ, які і творять ідеальну красу або є нею, зрозуміла річ, не лише на думку поета, а й об'єктивно.

У статті "Гостина з печерників" Ігор Костецький, щиро залюблений у поезію Олега Зуєвського, зараховує його до тих поетів, "про яких мало говорять і майже не пишуть". І тут дозволю собі навести довшу цитату із статті І.Костецького, який не тільки любить поезію Олега Зуєвського, глибоко розуміє її, а й особисто знає творчу лабораторію поета. Вони спільно, в одній супрязі не раз тягли культурного воза в діаспорі, перекладаючи світових поетів, упорядковуючи видання їхніх творів українською мовою. Олег Зуєвський захищав дисертацію з практики перекладацької роботи І.Костецького. Ось уривок із його статті, що побачила світ ще перед появою "Під знаком Фенікса", до якої він напише грун-

товну передмову. "Олег Зуєвський належить до тих поетів, про яких мало говорять і майже не пишуть... Багато пишуть звичайно про явища, які дратують — дратують приємно або неприємно. Поезія Зуєвського — його оригінальна і перекладна поезія — не дратує нікого, так, приміром, поезія Барки або, свого часу, Маланюкова. Чи можна ж у цьому випадкові говорити про відсутність індивідуальності? Я не хочу так ставити питання. Нагадаю тільки про різність ароматів квітів: є троянди, які самі рвуться до ваших дверей нюху, самі заповнюють собою вас і все довкола, — і є фіалки, пахощі яких, щоб відчутти, треба до них нагнутися. Поезія Зуєвського ні на що не претендує, тільки на себе саму. Хто хоче її, лише той її спожива. Поезія Зуєвського існує насамперед для поетів — тобто, для тих, хто шукають поезії в поезії, незалежно від того, чи самі вони її творять, чи тільки сприймають.

Олег Зуєвський належить до тих поетів, що можуть входити тільки до вузького кола, до кола з п'ятьох-шістьох осіб, до кола, де в просякнутій тютюном кімнаті (славнозвісна посудина з тютюном у вітальні в Маллярме на рю де Ром — у спогадах Андре Жіда! Хоч сам Зуєвський і не курить) годинами можуть найдетальніше говорити про речі, що їх загально мають за занадто спеціальні і — нудні: про особливості розміру першого терцету в одному з "Сонетів до Орфея" Рільке або про щось подібне. Критик творів Зуєвського обов'язково повинен входити до того самого кола, він повинен знайти й відчувати кожен крок і кожен зворот його поетичного руху, і як реванш за таку чуйну уважність Зуєвський присвятить тому критикові котрусь із своїх поезій (у нас цього не розуміють, уважають за фамільйність, за прикмету "товариства взаємної адорації"). І воно не може інакше бути: це ж бо не творчість на продаж, на виставку, на ярмарок. Це творчість на певну адресу".

За недоступністю для широкого загального більшої джерел, ми й вдалися до ширших документальних свідчень, маючи на увазі ще й спростувати дещо категоричну думку І.Костецького, що про Зуєвського як поета "майже не пишуть". Якщо поет "потрапив в обійми" таких критиків, як В.Державин, Ю.Шевельов, С.Гординський, І.Костецький, Б.Рубчак, то це — пишуть багато. І пишуть ті, кому розкрилися і стали набуток секрети поетичної творчості Олега Зуєвського. Рано чи пізно вони стануть доступними й широкому колу українських читачів. Бо це — висока поезія.

"Під знаком Фенікса"

До другої збірки увійшли поезії 1947-1956 років. Але не в хронологічній послідовності написання чи публікації на сторінках періодики (всі поезії датовані). Фактично десятилітній період творчості після "Золотих воріт" представлений сторінками особистих переживань поета, які й творять цілісність задуму й змістову цілісність збірки. Знак Фенікса — знак вічності, невмирущості, оновлення, відродження, замкнутості життєвого циклу. І по цьому колу, як по космічній орбіті у пошуках відправної точки, загубленої у земній та космічній круговерті, — Поет. Він прагне відшукати її, а за неможливістю — оновлює через спогади, через поетичні візії:

Замкнену лінію — контур легкий
Так, ніби ясність, плачемо,
Мабуть, свідомі: дознання руки
Пройде над ввігнутим краєм.
Зляжуть далеко, мов свічі на дні,
Зібрані хвилями зорі —
Щирої правди одвічні вогні
В першім, незайманім творі.
Тож до джерел загороджена путь:

Як би надію не вбити!
Легко повірити, що там його ждуть,
Навіть зневірений митар. (1948)

Ностальгійні настрої, почуття, мотиви творять зримий образ України Зуєвського, хоча вона так прямо ним і не названа жодного разу (і це в поезії). Та її з'ява заколисує втому блукальця, хоча й здається часом поетові, що даремно він накликав і служив для неї "молитви незмінні", бо творив він їх у зведеному зимою із криги "мовчазному домі" а не в храмі ("Образ", 1951).

Поет (ліричний герой) уявляє себе то самозакханим Нарцисом, що зневажив її любов'ю, то міфічним Протеем:

Від сьогодні немає привіту:
Одшуміли в минуле сонця,
І, як згадка ворожого світу, —
Білий усміх німого лица.

Золотий, коралевий — нерівний
Він приходив у блисків дня
І для тебе, Найвища Царівно,
Навіть зорі вечірні спиняв.

А тепер його порух, мов камінь,
Наче кара від ночі, застиг,
Щоб майнути у тьмі сторінками
Дорогих непрочитаних книг. (1948)

Зміст поетичного образу Зуєвського часом можна тільки вгадати. Але для такого прочитання потрібна окрема розмова із наведенням різночитань образу, виокремлення тих сутей, що в символістичному письмі тільки означені якимось натяком, деталлю, рисою:

Чи не буде знову недовоми
Там, де в ніч майнула черга днів?
Бачу, як звелись питально брови
І цвіте ваш погляд при вогні,

Що похмурий захід розгортає
Прапором над полем. Тут межа
Нашої надії з мертвим краєм,
Де шляхи незійдені лежать.

І одну там згадано відряду
Усміхом прудкої черги днів,
Що при палахтінні листопаду
В нашім слові — міг їх прояснів. (1948)

І, можливо, за браком текстів у читача
замість характеристики і аналізу, варто навести
на нашу думку, "програмний" вірш циклу "Нойменне" та й цілої збірки:

Десь далеко на воді там,
Де не видно навіть хвиль злих,
Гордий Фенікс, що від бур стих,
Мабуть, прапор розпростер сам.

І тепер його ясна путь.
Навіть день підвів чоло враз.
Зачекай. Скажи мені: в нас
Дома теж когось давно ждуть?

Чи тебе, що від самих слів
Зрю тепер на голубих днях?
Гордий фенікс, як підняв стяг,
Мабуть, світлий твій прихід сплів. (1948)

Другий цикл "Славлення образів" поінформовано-акварельним настроєм, народженим спогадами про відбуваючу весну дитинства і юності рідним краю і знову пережиту, оновлену в спогадах, візіях, спогадах. Ліричний герой чув, "як жолтиріє", як "ранком од щастя чадів, бо сонце відріс" ("Замовкли твої щедроти", 1947), він бачив рідні кольори, що їх у садок дитинства приносило "від рання біляве сонце молоді вишні" ("Колір", 1952).

Ностальгійні настрої другого циклу, як і ці збірки, переходять у мотив туги за нез

алізованим наміром творити у рідному краї добре, й красу. Жоден раз поет не назвав своєю Батьківщину її іменем — Україна. Для поета досить опоетизувати, уславити окремі образи, і до витворять в нашій уяві зриму Україну — "весна неодцвітна", "віконниці з імлі", "сторожкі зелені стіни", "рідний дім" ("Цей звід — це дерево...", 1951). Виявляється, патріотичні настрої можна висловити і передати без використання барабанної лексики і шаблонних поетичних штамів. Щоб зрозумів читач, чому доводиться про це говорити сьогодні, наведу уривок із статті прозаїка і нарисовця Івана Волошина про поета Сергія Воскресасенка "Літературний брак", надрукований у центральному органі КПУ "Радянська Україна" 15 липня 1951 року. Критиці піддано вірш "Україно, рідний краю". Вірш школярський, примітивний, голопубліцистичний, вкрай не ширий, щоб не сказати — брехливий. Про це б і написати Іванові Волошину. Але наберімося терпіння і послухаємо, як треба було писати про Україну:

"С.Воскресасенко пише:

Навкруги пшениця, наче полум'я зелене,
Ой, як радісно та легко на душі у мене.
Україно, рідний краю, що нам більше треба?
Наша доля сяє, наче сонце серед неба.
Ти квітуча, ти співуча, як мати ласкава.
Недарма про тебе світом добра лине слава..."

Далі — у тому ж дусі.

Якій Україні проспівав хвалу Сергій Воскресасенко? Україні, з якої більшовики збили кайдани соціального та національного рабства, зняли віковічне ярмо у Жовтні 1917 року? — Але у вірші Воскресасенка нема навіть такого слова — більшовик, комуніст. Україні, яку захистив могутній Радянський Союз від усіх ворожих навал, Україні, яка оновилася і розквітла у дружній сім'ї радянських народів? — Але у вірші Воскрес

касенка немає таких слів, як дружба народів, Радянська Україна, немає також інших добрих слів, що повинні б увійти до літературної "споруди", як "гранітний фундамент".

Сьогодні ці літературно-критичні пасажі звучать анекдотично. Але ж факт: орган КПУ регламентував навіть лексику, яка мала увійти в залізо-бетонну "споруду" вірша. Не важко уявити, як би виглядав поет Зуєвський у дзеркалі партійної критики на Україні за твір про Україну, написаний приблизно в тому ж часі, що й вірш С.Воскрекасенка:

Отут її незаймана хода —
У нерозтлінній розкоші спокою.
Старіє час... А ти її такою
Зустрінеш знов, де провесна й вода.

Малюнком не назвеш її краси,
Бо сніг розтанув, а вона — як мрія:
Кладе вінок на щедрий сплет коси
І зором воскрешати світ уміє. (1947)

І для повного зіставлення наведемо міркування і критика з української діаспори — професора Петра Васильовича Одарченка, земляка-полтавця і кума Олега Зуєвського. З нагоди п'ятдесятиріччя поета він написав: "Тема України в поезії О.Зуєвського виявлена у зворушливих образах рідної природи, в тонких символах. "Світлий луч і жовтаві ромашки", "старі дуби, де ходить мати, скопує гроби, щоб посадить на них васильки й м'яту", ріка, як дівчина "у барвистім вінку... ще ж і маком червоним завітчана", "полохливо розбіглись ниви", "жовто, жовто цвітуть поля" — такі зорові образи рідного краю в поезії О.Зуєвського. Поет схиляється до проліска і серед весняної природи знаходить забуття від жакхів людського життя і душевний спокій: "і знову, мов казкою, відлине

людський світ, лишаючи, як острах, туп чебіт" ("Український голос", Вінніпег, 28 жовтня 1970).

Такі вони — дві колії українського літературного процесу.

"Голуб серед ательє"

Третя поетична книжка Олега Зуєвського вийшла 1991 року в Едмонтоні.

Щоправда, їй передував журнальний варіант збірки "Кассіопея", поданий у п'яти номерах журналу "Сучасність" за 1978 — 1989 роки. Між виходом збірок "Під знаком Фенікса" і "Голуб серед ательє" пролягло тридцять три роки, з них десять років (!) роботи над "Кассіопеєю". Досить повчальний приклад, особливо для тих, хто кожного року пропонують по збірці, а то й по дві.

"Голуб серед ательє" — назва символічна. Голуб є символом зіходження Святого Духа на митця, як його натхнення, як талант, позначений "іскрою Божою", "ласкою Божою", осіяння митця Вищою Силою. Ательє (зумисне введення прозаїзм) — це робітня поета, митця, його творча лабораторія, якою може бути й душа самого письменника. Ось однойменний зі збіркою сонет "Голуб серед ательє":

Немає голуба в руці твоїй:
Грозою він наляканий докраю,
І ось тобі я щиро присягаю
У розпалі його своїх надій

Таким, як вився в далі голубій,
Для побратимів збільшуючи зграю
Над простором безмежного розмаю,
Де корабель зринає в буревій.

Хоч вартовим пустельної палати
Його немає змоги рахувати,
Хіба одну підпору для стола

Чи навіть ліжка у житті чужому,
Куди програма щастя залягла
Для дійових осіб нового дому. (1986)

Сонет, що дав назву цілій збірці, поет вмістив у третью книгу — "Ілюмінації". Цей цикл — це поетична творчість, спроможна, "себе віддавши" (арс poetica) Олега Зуєвського. Він спроби казати без тям", принести каскади утіх. освітлює поетичні засади митця, ілюмінує їх. У поетичній мові Олег Зуєвський вживає ос- це освітлення не зовнішнє. В одній мові, вні барви, півтіні, світлотіні, символи назвою циклу поезії "Ілюмінації" прочити, відомленого чи неусвідомленого українського думку, що людину (поета) супроводжує заклі- ту, незважаючи на їх європейський колорит. подвійно звабливої корони — в шалі ду- ся його праця в напрямку роз витку мови, сим- здійснюватися в сузір'я, пізнавати каскади утіх- лів, образів готує наш розум і почуття до сво- бе віддавши птахів без тям", себто волі Бо- ди, розкутості, вона, його праця, не є ні і з тих високоостей Духа, "тримаючи свій- зривом, ні синтезом, ні тим більше комп- назад", — прагнути досягати "голодним з- місом між внутрішнім та зовнішнім світом, між ледь примітну лунку, що не сховала змов- радістю і новаторством, яке лежить у царині рілля для нього в заповітному дарунку". тилу, що, повторює, дає: широкі можливості коли немає голуба серед ательє, немає й са- дтворювати найтонші, майже невимірювані, пору- ательє. Відсутність символічного птаха "в и душі, її зрушення і незвичайні стани. твоєї", себто в твоєму (чи моєму) житті, тал- майстерності, натхненні, — зумовлена "гро- Поезії збірки — це й роздуми про поетичне спроби прилаштуватися до чужого життя і ш- тистецтво і митця, який владарює над мовою, абстрактний чи символічний "птах", якому, ичаровує з неї "потоків щедрий біг". У поезії віддає себе "без тям", сиріч підсвідомо, і, Використання мови" поет заявляє, що він "без маючи свій лет назад, неначе прапор, висно- кодних труднощів би зміг собі впустити на поріг- належні радощів баласти" та:

Виникає питання: куди це — “назад”? У кисті неба чи линучи з високостей, із бан духа до землі віднаходити “голодним зором примітну лунку”.

І в чому ж для поета схований (чи не саний) заповітний дарунок символічного птахів питання ілюмінує поезія "Ad astra!" (зірок"), присвячена пам'яті великого поета і га Олега Зуєвського — Михайла Ореста. Д цієї поезії така: коли сутінки густішають, перетворюються на "німу зажуру", яка мури і вікна вливається в домівку (ательє!) та, а нею є його душа і тремтить вона "ряс тінями густого саду", що накочуються на д

28

дільно канонаді морських хвиль розбурханій стихії. Кожна "ілюмінація" підсвічує контури поетичної творчості, спроможна, "себе віддавши" вихваляти, принести каскади утіх.

У поетичній мові Олег Зуєвський вживає ос-
новні барви, півтіні, світлотіні, символи
свідомленого чи неусвідомленого українського
міту, незважаючи на їх європейський колорит.
У його праці в напрямку розвитку мови, сим-
волів, образів готує наш розум і почуття до сво-
боди, розкритості, вона, його праця, не є ні
розривом, ні синтезом, ні чим більше комп-
ромісом між внутрішнім та зовнішнім світом, між
традицією і новаторством, яке лежить у царині
гилію, що, повторююсь, дає широкі можливості
створювати найтонші, майже невовимі, пору-
ш душі, її зрушення і незвичайні стани.

Поезії збірки — це й роздуми про поетичне мистецтво і митця, який владарює над мовою, пошарює з неї “потоків щедрий біг”. У поезії “Використання мови” поет заявляє, що він “без жодних труднощів би зміг собі впустити на поріг належні радощів баласти” та:

Відверто зваблений грозою,
Чи втіхою, либонь, самою,
В її розгоні до очей

Немов царівни, що дитяті
Ім'я дала колись Мойсей:
Так звуть скарби, із річки взяті.

Зваби і втіхи поета божественні, вони із Ріки Буття і ведуть в "землю обітовану" постоного (людського!) щастя. Адже й Мойсей мав дитинний вік і неусвідомлений фатум свого призначення й долі. Разом із двома попередніми циклами "Первісні турботи" та "Гіперболі" збірка "Голуб серед ательє" має ефект композиції і являє цільний за задумом твір, як і збірка "Кассіопея".

Серед мотивів книжки "Голуб серед ательє" треба назвати ще один, можливо, найголовніший. Його Юрій Клен у газетній статті "Бій може початися" визначив як втечу у світле царство мрій, у світлий храм Грааля, що "зноситься в нетлінному царстві духа над смородом і гнилизною матеріального світу". Хрестоматійною поезією, що представляє цей мотив, на нашу думку, є "Ще одна згадка про потік":

Тут риби всі до обрію плывуть
В німх змаганнях, наче душі,
Під хвилями вишукуючи путь,
Розрівняну, немов на суші,

Де лицарів до Круглого Стола
Позалучала кожна паля
І сила кригорізів немала
Жар серця звільнює для Граля,

Який нам пам'ять прагне пронести
Потоком, що годує луки,
Від обіцянок щасних темноти
До світлих смутків у розлуки. (1986)

Цей один невеликий вірш потребує не те що великої статті, а окремої монографії. Досить спитися лише на форми. Вірш написаний одним реченням і вже для лінгвістів може стати предметом найретельнішого розбору. З погляду поетичної форми — це форма-структура, яку в українській поезії культивували неокласики. Вони заперечили германське й англо-сакське розуміння форми як форми-норми (В.Державин) і протиставили їй античну й романську форми-структури. Олег Зуєвський далі розвинув практику неокласиків, цілком усвідомлюючи, що "всьяке нове пізнання вимагає нового вислову і знаходить собі свою природню мову, що доконечно притаманна йому" (В.Державин), хоча той же професор В.Державин іронізував, що природня мова лише в мавп, а людина засвоює і розробляє.

Тим паче, творець, який постійно розвиває, розробляє засвоєну ним систему поетичної мови, а, отже, і форми, і стиль.

У "Ще одній згадці про потік", не зважаючи на гіперсимволічне значення образу, який одночасно творить текст і контекст, Олег Зуєвський не втрачає ясності символу і мови. Йому, попри часом надзвичайну ускладненість синтаксису, рішуче чужа глосолалія (белькотіння) поетів-містиків чи формалістів експериментаторів. Але щоб зрозуміти символ і закладену в ньому суть, читач мусить знати хоча б легенду про Грааля із книги "Миф народов мира" та роман Т.Мелорі "Смерть Артура" (М., 1974). Тоді тільки він зрозуміє поезію Олега Зуєвського, відчує її, збагне і переживе душею те, про що дуже тонко і точно написав мені молодий поет В.Стольников: "Всевишній дає людській душі свій дар Божий, щоб від нього вона на рушнику материнської землі (додам: і мови!) народила ясні поетичні сходи, які знову тягнутимуться у небо". У цьому перекоонує нас збірка "Голуб серед ательє".

Без символу взагалі нема поезії. Пошуки символу такі ж давні, як і сама поезія. Але символізм як світогляд, як стиль, як художньо-естетична течія оформлювався в XIX і XX століттях. В українській поезії він має свою історію і, звичайно, його можливості не вичерпалися в практиці Олександра Олеся, як про це часом пишуть. Олесь лише створив символістичну образність, близьку швидше до алегорій, аніж справжнього символізму. Подальший етап — ранній Тичина, але й він виявив однобічну віртуозність, замкнувши поезію в пісенно-фольклорному та релігійному символізмі. Можемо відшукувати елементи символізму у високоталановитому стильовому синкретизмі поетів "празької школи" — Оксани Лятуринської, Олекси Стефановича та інших. Знаходимо перебиті "копії з солодких руських поетес" і в творчості багатьох поетів.

Вважаємо, що на сьогодні Олег Зуєвський зумів синтезувати елементи різних стилів і дати зразки високого символізму.

Плідне використання здобутків західно-європейської літератури й філософії, російської традиції поетів-модерністів початку ХХ віку, зосереджена робота над розширенням виражальних можливостей слова й мови загалом забезпечили поетові світовий рівень символічної поезії.

Світ слів Олег Зуєвський поєднав із найтоншими порухами душі, людських почуттів. Він творить у глибинах підсвідомого схованку тайн, а слова є до них своєрідною відмичкою, ключем.

Автори селветки про Зуєвського в антології "Координати" (здається, це професор Богдан Рубчак) зробили висновок, що при зіставленні першої та другої збірок "виникає враження, ніби перед нами два поети — учитель і його несміливий учень". У нас таке враження не виникає, але треба визнати глибину проникнення в еволюцію символістичного стилю Олега Зуєвського. Це був природний процес засвоєння неокласичного стилю, теорії й практики символістів та сюрреалістів, а тому й "перехід відбувся на двох площинах: у тематиці та світогляді, від елегантної казковості до глибинного міту, а в формі — від досить знайомих засобів символістичної традиції до цілком індивідуальної поезики..." Якщо такий перехід відбувся у книжці "Пізнай знаком Фенікса", то у збірках "Кассіопея" та "Голуб серед ательє" ми вже маємо здобутки особистої поезики Олега Зуєвського.

Засвоєний досвід Стефана Маллярме і Стефана Георге не проглядає ні ремінісценціями з їхніх творів, ні повторенням стилю. Його (досвід) можна спостерегти тільки у відповідному мистецькому рівні європейського поета-українця Олега Зуєвського, що вміє "звичайними словами робити незвичайні речі" (Ю.Шевельов). З поезій

збірки "Голуб серед ательє" ми не пізнаємо речі, явища, почуття, а згадуємо їх за тими символами-натяками, якими переповнені його поезії.

Драматургія поетичної збірки "Кассіопея"

Назву збірці дала героїня старогрецького міфу. Кассіопея — дружина єфіопського царя

Кефея. Врода переповнила царицю гординою, що образило дочок Посейдона — нерейд. Щоб покарати гординю Кассіопеї, Посейдон посилав на царство Кефея морське чудовисько. Здобичню його мала стати донька Кассіопеї і Кефея — Андромеда, але її визволяє Персей. І донька й мати з волі Афін Паллади стали сузір'ями Чумацького Шляху.

Отже, є міф, в який входить поет, щоб віднайти в ньому міфологему, опрацювати її, піднести до рівня потрібного йому символу.

Відношення міфу до поетичної творчості як методологічна проблема в українському літературознавстві практично не розроблена. Яків Грім у "Німецькій міфології" говорить, що художникові і поетові не потрібні всі риси, що є в міфові, і в той же час ці риси їм часто недостатні, так що доводиться щось пропускати, а щось додати. Себто, поетичне начало в міфі є його внутрішньою сутністю, захищеною в думці. Поет не має права "приватизувати" весь міф — то є власність і мова цілого народу, поет "приватизує" окремий міфологічний елемент, надає йому завершеності і самодостатності. Вхід у міф і вихід із нього із добутою цінністю є одночасно рисою стилю Олега Зуєвського і його поетичної майстерності.

Олег Зуєвський з усього міфу про Кассіопею, на нашу думку, бере лише одну деталь — гординю героїні, гординю, породжену вродою Кассіопея — її символ. Коли б ми мали справу із

звичним для нас сюжетним твором, то вказали б тут на зав'язку.

Далі збірка будується переважно на літературних (біблійних, міфологічних, світових поетів) символах. Поет уникає конкретності, означеності. Зіставляючи поодинокі образи чи їх окремі характеристичні риси, він досягає яскравої і несподіваної образності, так характерної для символічного стилю. Послідовно поглиблюючи заховану в символі думку, він творить те, що ми звикли називати композицією, сюжетом та ідеєю твору. Щоправа, є й зовнішня композиція збірки: вона складається із п'яти частин. Кожна частина окремо була опублікована у журналі "Сучасність": вони для нього мають певне значення. Ми прочитаємо в цих частинах окремі п'ять "жмуктів", коли не зів'ялого листя, як у І.Франка, то спогадів, п'ять "жмуктів" почуттів ліричного героя, закодованих у близьких і тріпетно пережитих, як любовне почуття, літературних образах, кожен із яких світиться своєю неповторною гранню.

"Кассіопея" сприймається нами як новітнє "Зів'яле листя". Створена майже через століття після Франкової ліричної драми, ця збірка є цілком новим явищем, етапним у розвитку інтимної лірики, української поезії взагалі.

Кажуть, про любов сказано все, але не всіма. Олег Зуєвський розповідає про любов, будемо говорити — свого ліричного героя, своєю мовою, мовою своєї душі й інтелекту, в оригінальній мистецькій формі, що дисциплінує всю драматургію "Кассіопеї".

Перший вірш збірки має назву "Бабки". Бабки — це коникистрибунці. Тут вони виступають символом дитинства, пам'яті про дитячі літа, які з вершин життєвого досвіду поета асоціюються з літаками "войовничої землі чужої". Маємо вказівку, що ліричний герой-людина, котра знає війну. Незабутнє кохання відвідало його не в

зелені юнацькі роки, обікрадені у героя війною, а в літа зрілі. І друга — розповідь вестиметься у формі спогадів.

Наступний вірш "Іграшка". Поет без кінця варіює займенник "ти", "для тебе", "твоя", знов "для тебе", далі — "ти почув", "твої збереження", знову "ти", "в тебе", "дню твоєму". Часом займенник "ти" поєднаний із низкою інших займенників. Це обов'язковий для поета-символіста засіб уникнути конкретності. "Ти" = "я", "для тебе" = "для мене", "твоя" = "моя", "ти почув" = "я почув", "твої" = "мої". Іграшка також не конкретна, вона в кожній людині може бути різною — "оця", "своя". Навіть не важливо, хто вибирає іграшку — "він" чи "вони", "я" чи "ти", головне — ми вже свідомі того, що на базарі життя кожен шукає свою іграшку, свій ідеал, свою любов, свою духовність. "Шукана обнова — це для тебе неприступний крам", бо нема меж досконалості, нема спини гонові поза буденне, нема ціни тому, складає смисл "твого" = "мого" життя. Бо, як сказано в Біблії, "не забирайте скарбів на землі, а на небі, бо де скарби ваші — там і серця ваші". Скарби поета в високостях його духа.

Третім іде вірш, що дав назву збірці. Особистісний мотив замикається на міфі про горду вродливицю та її доньку. Власне, і тут поет не конкретизує вибір ліричного героя. Все ж будемо схилитися, що поетизується не Кассіопея, яка вихвалялася перед нереїдами своєю красою і тим накликала гнів богинь, навіть і не Андромеда, яку мало проковтнути наслане Посейдоном чудовисько. Міф, виявляється, потрібен поетові заради Персея, захопленого вродою Андромеди:

І щоб у грудях наших збереглось
Привілля наполоханій любові,
Змогли б хіба зарадити якось
Персея подвиги казкові.

Персей — символ надії. Потасмний зміст ("ревнивий кругообіг", "наполохана любов") — це майстерність освідчення і сповіді в найсвятішому почутті — любові до жінки.

У Першій книзі царів (Біблія) розповідається про відвідини царицею Шеви (Севи, Саби) царя Соломона. Цариця Сабська везла Соломонові численні скарби, щоб переконатися в мудрості й величчю справ царя. Якщо ми правильно назвали вихідний сюжет, то що взяв із нього Олег Зусвський для своєї збірки? Ми знаємо й потасмний зміст відвідин ефіопською царицею Соломона. Вона повернулася із дитям, якому судилося започаткувати царську династію, що обірвалася вже в наш час. Поет спонукає нашу читацьку мислительну систему працювати з максимальним напруженням. Шукати відповіді серед літературного лексону на численні запитання, як і в житті: "кого мій вірш цікавістю поймає?" Хто запитус, якщо цариця говорить? Поет? Тоді він своєї мети досяг, бо, знову ж, чому цариця "з мрії вийшла", що таке "між громади з'яв", про яку країну йдеться, коли вона лише означена вказівним займенником "ця". Отже, цариця вирушала до домівки і закоханому геросві інтимної драми залишаються обоготворена туга і можливість вилити її у віршах, і слати не листи, а "печаль... до неба". Та в цьому вірші є й конкретизуюча деталь, шляхетно еротичного змісту:

А ти, що мав непереможний хист
Займати тіло її, немов у спеску...

Маючи на увазі, що "ти", "тебе" дорівнює "я", "мене", наступні рядки мають прозорий зміст:

Тебе так само вислали, як лист,
в дорогу невідомістю далеку.

І все ж поет чи ліричний герой ліричної драми поза реальністю: він у спогадах і мріях — він

посилає у світі вірші, аби вернутися "до тієї", яка взагалі нікуди їх не посилає. І все це конкретна неконкретність, культивована ще майстрами бароккової поезії, які вже знали магію слова. Чи не тому два наступні вірші "Сонет" і "Ритм" з'ясовують поетичне кредо поета. Це його *ars poetica*. Не всі "безмежні впливи", коли поет, можливо, розмовляє із самим Богом, вдається оприлюднити, але він відкриває сонячне вікно на образи, що вже, здавалося б, втратили суть і сенс, його обіймає "втіха несказанна" лише там, "де влада самоти змогла свою оселю віднайти", хоча й усвідомлює, що це лише "бажана для життя фата Моргана". Такий він, Перебендя кінця ХХ віку. "Ритм" — продовження Митець висловлює радісне захоплення, коли обіймами "в красі палкій" здобуває перемогу над ритмом. "Рясна яблуня раю" — це дерево пізнання, через ритм відбувається пізнання — "землі найвищий колокруг". Спадає на згадку Тичининське:

У танці я, ритмічний рух,
В безсмертнім — всі планети...

Два подальші вірші об'єднані спільним заголовком "Єва". Хто вона? Наша біблійна праматір, що начебто першою зірвала яблуко з дерева пізнання і встала богорівною, бо одержала благо, хай і в муках, творити нове життя? Чи це ім'я поетової таємниці?

Поет продукує зливу почувань і почуттів. Єва тут тільки символ. Олег Зусвський виходить із біблійної історії, недоговорюючи історію гріхопадіння Єви. Та чи й було тоді саме гріхопадіння, якщо б без нього не було б і нас? У поезії Зусвського Єва все-таки конкретизується не в імені — це її герой в любовному екстазі, "аж кров у грудях збурена холоде", несе "яблуко червоне" любові. Отже, "ритм", "землі найвищий колокруг" замикається. "Крізь віки шебече сміх" — "над тим, що скоїлося з нами". Поет

говорить про вічну таїну любові, краса і святість якої не змалена ні сексреволюцією, ні опошленим циніками інтимним життям людини. А поет славить інтим, славить жінку та її дари:

Для власних рук твоїх і втоми,
Що стільки втіхи принесла,
Оці розчахнені хорони
І їх дарунки без числа;

Осягнення Єви — “храмові окрасу подало”, храмові душі. Воно, осягнення, породило й новий настрій-пересторогу — “у тебе (= у мене) міра для надії”, і день звабними устами Єви “зігріється” і буде “безмежний шлях розливу”, “смутку без країв”, буде втіха й покута, і вічна вдячність днів, рукам і любовній втомі.

Масмо еротичну поезію високої шляхетності у формі поетичного флірту з міфом.

Із вершини спогаду про пережите почуття, насолоду згадується зустріч... з Євою? Тасмничею незнайомкою? “Панянкою ясновидю?” До цього нема нікому діла, хто вона: оксамитом пойнялися вії, усміхнулась повнява щоки, сміялася вона новому дневі. Та перша зустріч ліричному геросві “блискотить у сонячних персях”.

Усе, залишилося йому — це альбом із Мактаквак-Ладжу. очевидно, того місця, де незабутня зустріч відбулася. Це альбом спогадів-картин, якими герой ще житиме і в майбутньому, буде “поновляти календар”. І завершується перша частина збірки перекладом із С.Маллярме “Замок надії”. Серце, у “крові скупане густій”, забуває давні рани й муки і, шалене, знову мчить в атаку під прапором надії.

Так вибудовано сюжет першої частини збірки, “першого жмутку” пережитих почуттів і спогадів про це. Спогади — це копії і вони, зрозуміло, слабші за пережите. Через те поет не дає

суцільного перебігу любовної ситуації, її колізії і перепетій, а ніби аплікує ті, що були пережиті найгостріше і які час не тільки не послабив, а із своєї віддалі зробив ще чуттєвішими, емоційно наснаженішими.

Зрозуміло, обсяг і характер публікації не дозволяє детально прокоментувати вірш за віршем, дати кожному з них своє прочитання.

Друга частина, як і перша, починається спогадом (“Спогад”), але вже не про дитинство, а “ноги золоті” — це осколок “від забутих снів”. Можливо, перша, з чогось виникла цікавість, а згодом — почуття. У “Тасмниці”, яка “уваги володіє оком”, а імена вирізняє лише “словами й карбами думок”, — названа у попередньому вірші цікавість перетворюється в музику.

Вона, як гімни на органі,
Росте в подяку божества...

Перші обійми зі своєю Тасмницею герой бачить у дзеркалі, стоячи лицем до нього (“Дзеркало”). Люстро не зрадить, хоча і вдивлялось в погляди без ліку. Побачене раз дзеркалі — геросві “зорітиме з достатком віку”, як неба сторожі (“Вершок”). І втретє (“Повторений сонет”) ми зустрічасмо “погляди очей назад” — себто із дзеркала на вас, на героя, погляд із минулого в сучасне, із пам’яті — в реальність відчуття і переживання наново і у погляді — “у неї в ньому увійти”. Сюжет цієї частини аплікується описом японських і китайських сувенірів. Губиться сюжет картини (“З японських сонетів”) — плями облич, пунктир очей і тільки усміхнене дитя, що “у перегонах за життя” обстежує мамину пазуху, розриває круг байдужої схеми. “Драконів згадка про Китай” — це також сувенір, вирізьблений майстром. На ньому очі — свічадо, в якому відбивається і здивування і снага не прохолода. І якщо в “іграшці” постова Тасмниці вибирає іграшку, то в “Заключному повторному

сонеті" цей сувенір бачимо "в руці прощальній на розраду". Отже, розставання.

У третій частині збірки — еротичні почування орнаментовані літературними символами, образами, мотивами. Зашифрована в символах еротика — спогад про пік любовних утіх "посеред ліжка стиглих трав нічного антрациту". Герой бачив "працю білих рук" і бачив повинь, що пройшла "левадою шорсткою" і слухав... руками "у грудях полохливий стук".

Опоетизовуються пережиті почуття образами Шекспірової Офелії, доньок пустині — Зулейки, дружини згаданого в Біблії єгипетського володаря Пентефрія, що закохалася в Йосипа Прекрасного і стала героїнею численних східних дестанів, Дуду, що своєю звабою була "мрійникам гостинець". Поет хоче так обняти свою тему, як обіймає засмучену кохану віддана рука Хатема. Тут і "На взір Меллері" жага побачити годину ранню з туманом, що лишила ніч, і "Бодлерівський сонет" про неоглядні гони, де втіха не ростить вини. І тільки один вірш адресований "конкретній" особі — криптоніму "Л.К." Що це? Криптонім Тасмниці — його Ассоль із Грінових "Червоних вітрил", що підноситься символом дитинної чистоти, а поет (ліричний герой) — її принц? Поет утверджує віру в свою Ассоль як найкращу долю. Він бачить радісні вітрила. Це пісні про його Беатріче.

У четвертій сув'язі поезій сповідь "без моделей" ліричного героя. Вічний вигнанець і блукалець поет Тодось Осьмачка став символом журби, прози вокзалів. Герой же, проводжаючи свою Тасмницю, бачить не похмурі шанці колій, прозу вокзалу, а сонячний одеон — приміщення для Муз і веселих забав. І якщо Тасмнича Незнайомка (для нас) захотіла бути королевою, то він — "був монархом, поки й день пройшов".

Заклучна п'ята частина — це начебто повернення героя до грубих-реалій життя, які швидше

всього — сюрреалістичний портрет суспільства ("Служба"), уся краса здається йому замордованою, свято кохання перекинулося в течію служби, буденщини, але їй не затьмарити спогадів про пережиту радість любовної втіхи, можливо, навіть платонічної.

Зрозуміло, невдячна праця високу поезію переказувати буденною прозою, коментувати те, що можна тільки збагнути чуттєво, позаздрити поетові за високу культуру свідчення в любовних почуттях і талант шляхетно розповісти про них людям.

І все ж коментувати доводиться, щоб засвідчити власне прочитання його поезій і наблизити їх до ширшого кола читачів. Хоча знаю, що поет Зуєвський з цього приводу не переживає. Він готовий повторити знамениту сентенцію Монтеня: "Мені не треба численних читачів. Мені досить кількох. Мені досить одного. Мені досить ні одного". Бо поезія Олега Зуєвського — не на продаж. Вона для душі.

Межінь поезії Олега Зуєвського

Борис Грінченко в "Словарі української мови" слово "межінь", "ме-

жень" тлумачить як середину літа, як здобуток, урожай цієї благодатної пори року.

Межінь поезії Олега Зуєвського — це й межінь усієї української поезії, осяги українського поетичного мислення в царині символізму, у теорії й практиці поетичного перекладу.

Олег Зуєвський повертає українській поезії її елітарний характер, і хоча для широкого загалу читачів вона видається малозрозумілою і тяжкою — за нею завтрашній день, а він примножить і поетичні здобутки і кількість читачів.

Додаток. Олег Зуєвський в
літературній критиці

В.ДЕРЖАВИН
ВІДРОДЖЕННЯ СИМВОЛІЗМУ

(Олег Зуєвський: Золоті Ворота. Поезії. Мюнхен, 1947, обкладинка В.Шаталова, ст. 64)

Тривожна сповідь під блакитним небом.

О.Зуєвський

Поетична мова вможливорює вислів своєрідних почуттів, занадто складних і делікатних, щоб їх можна було висловити інакше, як за допомогою натяків і образів. Поезія величезною мірою — далеско більшою, ніж це звичайно визнається — виконує в духовному житті нації та її сліди виховання тонших емоцій, а зокрема повинна формувати й плекати властивими їй рафінованими мовними засобами ті з них, що через особливу витонченість не надаються до правдивої реалізації засобами раціональної прози. Під цим поглядом, наша сьогоднішня поезія на еміграції не досягає належного рівня інтимної елегантності. Адже не спостерегти в ній, за нечисленними, поодинокими й малопомітними, винятками, того рафінованого артизму почуттів, що відзначає — і визначає собою — лірику Филиповича, Плужника (зокрема в "Рівновазі"), Ольжича (зокрема в "Підзамчі"). Одним із тих утішних винятків є перша збірка лірики маловідомого досі поета-символіста Олега Зуєвського "Золоті Ворота".

Український символізм далеко ще не сказав свого слова. Його мистецькі можливості не могли бути вичерпані ні надто близькою до алегорії (замість справжнього символу) образністю Олесея, ні однобічною віртуозністю раннього Тичини, що замкнув символічну поезію в поглядно вузь-

кому колі релігійно-фолклорної символіки, ні високоталановитим синкретизмом О.Лятуринської, О.Стефановича, В.Лесича, ні проминальними, хоч почасти й вельми інтенсивними ремінісценціями з Блока в творчості А.Гарасевича. В межах символічного стилю О.Зуєвський спромігся подати дикцію свіжу й глибоко своєрідну, що хвилює, мов та переконливо накреслена ним самим "згадка" про речі реальніші за емпіричну реальність життя:

Не знать відкіль — вкрадливим вітерцем,
щодесь гуляв по царині широкій,
пролине згадка, вдарить у лице
теплом недобрим і розвіє спокій.

Розвіє спокій звичного, певного своєї самовистачальності, безперспективно раціонального мислення й біологічного світовідчуження. Отим збуджуючим і стимулюючим "теплом недобрим" віє й від загадкової балади про "жовтолику, в сліпучім серпанку", полонянку-небіжчицю, і від "сучасного монологу" (нібито від ім'я Дон Кіхота), що так оригінально й несподівано перекликається з актуальними настроями нвшої еміграційної сучасності:

Мій вибір не тут. Біля входу
я інших зустрів вартових.
Хтось кличе? — Відмовте, що зроду
не був і не вхожий до них.

Він так лиш, мовляв, ненароком —
весняний політ, та й усе.
На птахів погляньте — шороку
яку їх тут силу несе!

Є в аристократичній вишуканості лірики О.Зуєвського щось маркантно правдиве й шире, без найменшої надуманості, а немов глибоко пережите, попри евентуальну парадоксальність

примхливих образів та відповідних до них емоцій:

Полохливо розбігались ниви,
наче їм ця весна чужа.
І не зміряна щедрість зливи
прошуміла до них, мов жаль...
Та цього ані раз не взяти
нашим серцем, хоч би й хотів...

Засадничо вільний усяких фолклорних і фолкльорно-тичининських рудиментів, глибоко європейський (а тим самим і органічно український) неосимволізм О.Зуєвського базується на безкомпромісній і беззастережній персональній думці й викладу. Вишукана, сповнена творчою напругою і виразисто стримана у вислові елегантність його послідовно приглушеної дикції і стислої (подеколи аж до граматичної непрозорості) емоційної синтакси таїть у собі правдиву — принципово відмінну від сказаного лише словами — трансцендентність символічного образу:

Ось ми виходим. поле.
Крайні спливли вогні.
Тут я чекаю з болем
першого, може, "ні".

Мертво навколо, біло.
Та не з-під теплих вій —
те, що прийти хотіло,
згасло в душі моїй...

Не аналізуватимемо тут майстерно оформлених поетичних пейзажів О.Зуєвського — символічних візій казкової країни, де "зелено-сині барви зліта шовкова хвиля і падає на дно глибокої ріки", де "незнана даль в одвічному спокої приймає ласку пристрасних світил", де "в білому завжди самотня ходить — Та, що від Неї радість і печаль". Містична тематика того царства "золотих воріт", де, як центральний релігійний образ

"підвелася Мати — рятівниця усіх світів", що до неї звертається перший своєї високої артистичної — і не самої артистичної — місії поет-мислитель:

Твоїх доріг — мого хиткого слова —
хіба не виправдять, хіба не доведуть?

— весь той питомий ідеалістичний комплекс українського духового аристократизму не надається до гідної оцінки в межах стислої рецензії. А з другого боку, на сьогодні було б занадто рано — робити в цій суто метафізичній площині надто певні висновки щодо поетичної творчості, яка в недрукованих шедеврах авторових невинно поступає в тому самому напрямі. Навпаки, вже на сьогодні конче треба підкреслити високу естетичну й моральну значимість почуттєвої тональності того ліричного ідеалізму — гранично мужнього, чистого й твердого:

Коли розлівалася раптово
зневвіра, як привид туману,
тоді підіймалася знову
надія, до того не знана.

І голосно слово звучало
без болю, плачу і гіркоти —
хоч сил ще зібралося мало
для злету в далекі висоти.

Не маємо тут на увазі окремих "ідеологічно" визначених поезій, хоч і вони місцями дуже влучні (як от гостро антиімперіалістична алегорія "Зняв я ваші голови..."), а радше цілу оту впевнену й прозору тональність "без болю, плачу і гіркоти", що спонукає поета до такого мирного і бароко надійного фіналу:

Будуть молитви, і не прийми,
як розпач побачиш — слава!

Це ж на сторожі стала грудьми
твоя бойова держава.

Може, даром була в сльозах
весна і твоя і вража:
страхом не буде тепер гроза,
що небо з землею зв'яже.

Витончена стилістика і шляхетно-стримана
дикція, що ніколи не проривається ні в крик, ні в
плач, ні в речитатив — і саме через це ризикуючи
затратитись серед рясних у сьогоднішній поезії
нашій "акторських реплік та уданих мук, роз-
ливних сліз, плиткої гістерії" (за клясичним ви-
разом Миколи Зерова) — найкраще
схарактеризована в образному вислові самого по-
ета:

І було в твоїй гордій появі
так багато блакитного чару,
що і сонце, мов стало за хмару,
вбрало промені в себе яскраві.

Отак "блакитний чар" правдивої ліричної
емоції відсуває в поезії О.Зусвського на задне тло
"яскраві промені" формальностилістичних за-
собів і виправдує собою їх дещо тьмяні й затуш-
ковані кольори. Чи не скрізь бездоганна і вільна
найменших стилістичних хиб поетик
О.Зусвського (на цілу збірку ми відкинули
хіба-що сумнівний образ "хризолітний збан"
плеонастичну словосполуку "лиш тільки") на-
ближається до найвищої майстерності, і на шля-
ху до цієї останньої стоїть поетові на заваді саме
лише надмірна літературна ізоляція — бра-
китних поетичних впливів іззовні: мабуть, ли-
ше досвідчене око критика врядигоди добачити
традицію раннього Стефана Георгіє ("Дівчина"
пізнього Бальмонта ("Сонцесин і гудокрил"
Гумільова ("Міра твоя не обхопить сили..."
Арка 4, 23). І навіть апіорі ймовірний вплив
Рількевої лірики ніде не виявляється з бажаною

чіткістю. Кажемо — "бажаною", бо така консек-
вентна стилістична самостійність, хоч і робить
молодому поетові превелику честь, але й містить
чималу небезпеку на далі: лише той бо, хто
вчиться у великих майстрів, може стати сам
великим майстром, і не буває досконалого влас-
ного стилю без свідомого наподібнення до
найліпшого з інших. Звичайно ж, власна май-
стерність є вища за чужу, проте чужа май-
стерність є вища за власну манеру, бо
свентуально призводить до власної майстерно-
сти, а власна манера — як це поспіль спо-
стерігаємо — до самої лише манерності.

("Українська трибуна", 30 листопада 1947 р.).

Ю.ШЕВЕЛЬОВ ВЕЛИКА СТАТТЯ ПРО МАЛИЙ ВІРШ

Не заведено писати статті про невеличкий,
шістнадцятирядковий віршик, вміщений у жур-
налі. Однак я думаю, що цю традицію можна
порушити, коли цей віршик має симптоматичне
значення для автора, а може і для розвитку
української поезії на еміграції.

Мова йде про віршик Олега Зусвського, позна-
чений трьома зірочками замість заголовка і вид-
рукований у філяделфійському журналі "Київ",
ч. 6 за 1951 р. Ось перша половина вірша:

Цей звід — це дерево: при ньому
Не гомін слав свій шлях,
Немов би спогад і знайому
Веселість на устах

Він ще про весну неощує
В щедроті віт підняв
І світлом галяви привіт нам
Зігрів і розхмар дня.

Тут автор ставить крапку, і ми можемо зупинитися, подумати над цими вісімма рядками і поставити собі кілька запитань. Ці запитання матимуть синтаксичний характер. Я розумію, що відколи мій шановний читач закінчив середню школу, він не давав собі труда з синтаксичними аналізами. Проте в даному випадку зробити це конче слід і, зрештою, варт.

Отже: "Не гомін слав свій шлях". Коли речення починається з підмета, що перед ним стоїть заперечна частка не, то в продовженні конечно чекаємо десь другої половини фрази, що починається на а (Не він це зробив, а вона)... Такого продовження нема. Синтаксичну інерцію порушено. А може зрештою гомін тут не підмет, а об'єкт, — себто це шлях слав кудись гомін, а не навпаки? З порядку слів цього не мало б впливати, але відсутність продовження з а схилив до такої можливості.

Далі. До чого стосується "немов би спогад"? так далі: чи це шлях слав гомін, немов спогад? Чи гомін слав (простеляв) шлях, немов спогад? Чи це порівняння зв'язане з подальшим "він... підняв"? У другому випадку спогад і веселість були б об'єктами при дієслові підняв, що, будучи перехідним, кричить вимагає після себе знахідного відмінка, а тим часом його начебто немає. До чого стосуються слова "про весну негодівітну": спогад і веселість про весну? І нарешті хто це він: звід? гомін? шлях?

Хоч я й не питав — признаюся прилюдно — дозволу в редакції "Кисва" (на обкладинці написано: "Передрук за дозволом редакції"), але наважуюся передрукувати і другу частину вірша Зуєвського:

Так нездогадно, мов на травах
Це все, що ми несли,
У перших зацвітах вогнявих —
Віконниці з імлі,

І днів здобуток нерозтлінний
Пильнує шати всім,
Де сторожки зелені стіни
Звели нам рідний дім.

Я ставлю знов синтаксичні запитання. "Мов на травах це все, що ми несли" — безперечно підрядні речення. "Так нездогадно" — безперечно частина головного речення. Куди стосуються слова "у перших зацвітах вогнявих віконниці з імлі" — до підрядного речення "мов на травах це все", — чи до клаптика головного речення "так нездогадно"? Чому дальше речення починається сполучником і: це речення дієслівне (здобуток пильнує), тоді як перед цим речення без дієслова. Бездієслівні речення нормальні в певних випадках у теперішньому часі, але друге речення вказує такою ж мірою на теперішній час (пильнує), як і на минулий (звели).

Можна було б ставити ще синтаксичні запитання, але поданих уже досить. Якщо читач витримує їх, то можна перейти до цікавішої частини. З погляду логічності і однозначності мови можна було б уже тепер звести проти поета важкі обвинувачення. Можна було б, очевидна річ, послатися і на широкі народні маси, що, навіть двічі прочитавши цей вірш, його потім того не розуміють. Можна було б також послатися на те, що тепер, коли перед українським народом і т.д., поезія повинна кликати до боротьби і й собі покликати назад до Олеса. Але лишім це фахівцям відповідати ж і нрив.

У нас уже досить спопуляризовані слова Мек Ліша, що облетіли світ: "A Poem should not mean, but be". Вірш повинен бути, а не означати. Ці слова справді в парадоксальній формі, але схоплюють присутню рису сучасної поезії Франції, Англії, Америки в її вищих проявах. Проте українська поезія не тільки в УРСР, а і на еміграції вперто й за всяку ціну хоче насамперед означати. До цього її штовхають спігони олесівщини, що

шукають за кожним віршем прапорів (ох!) духу (ох!). Прапори ці, певна річ, повинні мати їхні партійні барви. До цього її штовхає й уперта кампанія за консервування поезії на рівні неоклясиків, та ще й позбавлених їхньої різнообличчистості й штучно зведених в якусь паровану єдину школу, — в суті речі і ті і другі хочуть, щоб наша поезія “перебивала копію со- лодких руських поетес”.

Всякий протест проти цієї реставраційно-мавпувальної яловості зустрічається галасом, що от- мовляв, тягнуть нас від Європи до примітивізму селянина, що зводять українську поезію з європейського рівня. Тим часом так звані осяги нашого імітування неоклясицизму на еміграції мають стільки ж спільного з сучасною поезією Європи й Америки, як Державин з Кроче або Еліотом. З повним почуттям відповідальності можна сказати, що жаден з передових журналів Європи і Америки не вмістить цих віршів як сучасних, навіть якби їх подати в вартісних перекладах, а не в провокаційно-карикатурних типу славнозвісної “збірки” “Гельб унд бляв”. Все це давно одбриніло, давно перейшло в хрестоматії з історії літератури. Попросту, — не актуально, не цікаво. Ще простіше — провінція. Солодкі руські поетеси перебивали західноєвропейські копії з запізненням на 50 років. Ми перебивасмо копії тих копій з додатковим запізненням у сорок років. Хвалити Бога, дев'яносто років Європа не стояла на місці, а ще й додався голос Америки (це не натяк на “Голос Америки”).

Я ніколи не думав, що майбутнє нашої поезії лежить у копіюванні Європи. Мені завжди вви- жався власний шлях, хоч і не ізольований, а рівнобіжний. Але для того, щоб іти цим рівнобіжним шляхом, треба, поперше, мати щось за душею власного, подруге, знати, відчувати і співпереживати те, чим живе Європа й Америка в духовності і в поезії.

Вага невеличкого вірша Зувського для нашої поезії в тому, що це, скільки знаю, перше в нас адекватне відтворення типу сучасної поезії Захо- ду. Того самого, що позначений формулою Мак- Ліша. З мого погляду — це не головна лінія нашого поетичного розвитку. Але це розвиток, а не стагнація. Це сьогодні, а не дев'яносто років тому. І зрештою — почасти через ці обставини, а почасти тому, що автор — поет — це поезія, а не колопоетичні прописи. Маленька поезія Зувського ставить великий хрест на всю нашу колопоетичну епігонаду. Вона викриває манівцевість традиційного перебивання копій, її непотрібність і несучасність.

Повертаюся однак до самої поезії Зувського. Я дозволяю собі тепер називати її не тільки віршем, а й поезією. Вона заслуговує на цю назву беззастережно. Більше того. Я б назвав її чистою або абсолютною поезією. Наша мова обтяжена зв'язками з фактами, з дійсністю щоденного снування. Вона зв'язана з ними може більше, ніж із внутрішнім світом людського я. Чиста або абсолютна поезія саме хотіла б вирвати мову з цих обтяжливих зв'язків. Ціла низка спроб ос- таннях десятиріч свідомо чи несвідомо йде в цьо- му напрямі. Найрадикальніші були спроби заумників вони взагалі відмовлялися від значень слів, брали з мови тільки звуки, що самі собою, як відомо, не мають значення. Це не прищепило- ся і не могло прищепитися, бо, позбавляючи мову значення взагалі, розривало зв'язки мови не тільки з зовнішньою стороною людського бут- тя, а і з внутрішнім світом поета й читача, — а не це — завдання поезії. Інші обмежувались на- зреченні пунктуації. Це робило межі речень плінними, переплетеними, створювало якесь пе- реливання речення в речення, а тим самим вири- вало мову поезії з звичайного її членування. Однак і це був засіб більше зовнішній, бо поза тим усе лишалося “нормальним”, і фактично читач просто змушений був “в умі” розставляти

відеутні розділові знаки, ремствуючи на автора (які, до речі будь сказане, саме через це не здаються мені поезією, бо те не мистецтво, що йде проти свого матеріялу), а так би мовити, метамовною, понадмовною, виходячи при цьому з можливостей, закладених у самій мові.

Одначе відмовлення від пунктації вказувало на шлях, яким можна було йти. Ішлося про розхитання звичних зв'язків слів. Кожне слово нашої мови ніби має кілька гачків, до яких — з інерцією мови — мають бути почеплені інші слова, при чому конче слова певного типу або певні слова. Так досить сказати, приміром, слово роззявити, щоб у свідомості з'явилися слова рот або пашеку, і то конечно в формі родового або знахідного відмінка. Вираз о десятій автоматично тягне за собою слово годині. І так далі, і так далі. Просто пообивати ці гачки зі слів, вивести їх цілком із автоматизму їхніх зв'язків — означало б перестати писати українською мовою. Але що коли розхитати ці зв'язки? Коли часом перебити звичні конструкції рівнобіжними, але не тотожними? Або коли частину гачків лишити порожніми, простягненими в порожнечу? Коли дати переслизання з одних нормальних конструкцій на інші, теж нормальні, але не при даному гачку? Ішлося, одне слово, не про руйнування мовних зв'язків, а про їх систематичні перекладення, про розбиття інерції, про виведення їх із звичного.

Наслідком такої техніки, поперше, розривалися зв'язки поетичної мови з побутовою. Подругою і головне, підносилася вага слів і їхнього значення. Бо читач, почуваючи, що цого вибито з синтаксичної інерції, починає шукати втраченої рівноваги в уважнішому вгляді в значення слів. Тим самим у протилежність всякій заумній мові при такому підході до мови роля значення слів не занепадає, а зростає. Вирвані з контексту щоденщини, але поглиблені значеннєво, слова щільніше в'яжуться з внутрішнім світом поета духово спорідненого з даним поетом читача. Поезія стає не позамовною, як було в заумників, не протимовною, що свідомо ламає мовні норми

як це є, приміром, у ранніх поезіях Андієвської (які, до речі будь сказане, саме через це не здаються мені поезією, бо те не мистецтво, що йде проти свого матеріялу), а так би мовити, метамовною, понадмовною, виходячи при цьому з можливостей, закладених у самій мові.

Такого роду настанова супроти слова — не нова в світі! На жаль, поезії такого типу зовсім майже не піддаються перекладові. Тому я не можу проілюструвати відповідні приклади з чужих літератур цитатами і змушений обмежитися на кількох назвах, хоч і знаю, що в таких випадках читач завжди запідозрює критика, що цей останній просто хоче "свою ученість показати". Все таки подаю цих кілька назв з французької поезії, розраховуючи на такого читача, якого тема зацікавить і який не полінується заглянути в чужі збірки поезій. Я міг би назвати дещо з поезій Жюля Сюперв'єля (напр., *Whisper in Agony*), Макса Жакоба (напр., *Cimetiere*), Андре Бретона (напр., *L'An Surtout*), або Франсіска Понжа (напр., *Le jeune Arbre*). Зрештою поезія, культивована у французькому журналі "Поезі" була здебільша такого типу. За традиційними історично-літературними налічками, цей принцип починається в пізніх символістів (хоч проявив його при бажанні можна знайти і в Маллярме), а потім характеризує поміркованих сюрреалістів. Але що це спеціальний стиль, то може він заслуговує й на спеціальну назву. Мені здавалася б відповідною для нього назва флюктуаціонізму — від французького слова *fluctuer*, що значить прибіжно мінитися, переливатися, брижитися. На приклади його можна б вказати легко і в американській або англійській поезії, але не буду перекладати статті іменами й назвами.

Флюктуаціонізм — не легка річ, — з погляду суто технічних вимог, що стоять перед поетом. Суть їх полягає в тому, що, систематично порушуючи синтаксичну й фразеологічну інерцію мо-

ви, поет повинен увесь час спиратися на можливості, закладені в самій мові, використовувати, що в мові може бути, не накидаючи нічого їй чужого. Аджеж ідеться саме про мінення, вагання, але не про розрив з традицією, не про насильство над мовою. Інакшими словами тільки один крок тут від Зуєвського до нинішньої Андіївської. Але цей крок має вирішальне значення. Те, що написав Зуєвський, — поезія українською мовою. Те, що писала Андіївська — не поезія, а радше словесний спорт, і зв'язок його з українською мовою, коли не говорити про зовнішнє оформлення слів, — мінімальні.

Принцип флюктуаціонізму розкриває перше поезією якнайширші можливості користатися найзвичайнішими словами, словами щоденної мови. Це має особливе значення для нашої поезії на еміграції. Надзвичайно трафаретизована синтаксично, вона кинулася надолжувати це вишукванню незвичайних, "поетичних" слів старанно обминаючи слова звичайної мови. Дійшло до того, що дехто з поетів пише взагалі не українським словником. Одні тільки надають зовні української форми типовим поетичним висловам російської мови з її церковнослов'янськими складниками (всякі оболонки, праності Ореста), другі переривають словники, вишукуючи в них раритети й живосилом тягнучи їх у свої вірші (Славутич). Особливо виразно видно це в перекладах. Майже ні один перекладач у нас не вміє передати простоту словника Рільке. Її заступають якимсь бароковим орнаментом, настільки ж далеким від Рільке, як і від справжньої поезії. Сучасна американська поезія сильна передусім своїми зв'язками з щоденною мовою, своїм вмінням узяти все до поетичного твору. Але той читачів, хто знайомиться з нею за нашими журнальними перекладами, не матиме про її чар, стиль найменшого уявлення. Все конкретне, земне зникло з цих перекладів, заступлене умовними "поетизмами". Поезія перетворюється на

додаток до словника незвичайних слів. Поезія зрештою просто перестає бути українською щодо своєї мови. Поруч трьох дотеперішніх східнослов'янських мов — української, російської й білоруської — витворюється якась четверта.

Я не хотів би, щоб цей уступ був сприйнятий як заперечення проти того, щоб поети порпалися в словниках і щоб у поезії при потребі використовувалися рідкі слова. Мені хочеться тільки відкрити в поезію дорогу й звичайним словам, і ще більше мені хочеться сказати, що синтаксис здебільша буває далеко гнучкішою, ефективнішою і — головне — тоншою формою виведення мови з прозопобутової інерції, ніж накопичення допотопових або фантастичних слів і словечок.

Усе це зовсім не ставить собі метою й завданням проголошувати флюктуаціонізм головним напрямом сучасної української поезії. З одного боку, мова йде тут про опанування техніки цього стилю. З другого боку, ці міркування звернені до прихильників послідовної "європеїзації" нашої поезії. Це до них я кажу: якщо ви хочете, щоб українська поезія була не національною, а загально-європейською, то беріть Європу не з дев'яносторічним запізненням, а беріть Європу сьогоденні. Це не випадок, що всі переклади українських неокласиків на чужі мови не мали жадного успіху, навіть коли це були непогані переклади (Юрій Клен, почасти Е. Котмасер). Не можуть здобути успіху речі, що вже належать до хрестоматійних стилів... Але я кажу: якщо ви не думаєте, щоб флюктуаціонізм був чимсь більшим, як корисним, але побічним струмком у широкому потоці нашого поетичного розвитку

Наприкінці кілька слів про саму поезію Зуєвського. Не знати, чи вона стане початком нового етапу в творчості цього поета. Однак за всіма ознаками цей стиль справді відповідає натурі автора. Він дає змогу визволитися від тих

псевдокрасивостей псевдосимволістичного стилю, що позначали — на жаль — великою мірою його першу збірку віршів "Золоті ворота". Цей стиль дає змогу відтворювати невловні стани душі, не стаючи комічним через надмірну естетичність. Він може повернути дійсність довкілля в поезію Зуєвського, не роблячи її ні важкою, ні матеріальною.

Читач може ще запитати: Алеж поясніть, будь ласка, що автор хотів сказати своєю поезією "Цей звід — це дерево". — На це доводиться відповісти давно відомою істиною, що коли б поезію можна було висловити прозою, то не треба було б писати поезій. У поезії Зуєвського сказано все те, що в ній має бути сказане. Якщо вона тому чи тому конкретному читачеві нічого не сказала, значить поет і читач розмовляють різними мовами. Значить те прозирання у власну душу крізь пейзаж, значить асоціації спогаду про весну, що не одцвітає, і про рідний дім, що його може ніколи не було, неприступні читачеві. В цьому випадку розмова поета з читачем не відбулася, і тут не допоможе мільйон посередників. Як уже сказано, флюктуаціоналістична поезія неперекладна. Але чи перекладна поезія взагалі?

Бостон, 1952 ("Нові дні", ч. 37)

Ігор КОСТЕЦЬКИЙ ЯК ЧИТАТИ ВІРШІ ЗУЄВСЬКОГО

...Олег Зуєвський — найповніший, найвиразніший представник українського символізму.

Наш символізм не такий однорідний, як символізм французів чи росіян. У Малларме або у В'ячеслава Іванова маємо не тільки символістичні ситуації (звичайно, "ситуації" не в прозовому розумінні. Про це нижче.) ("Морський Вітер"

"Вікна", "Замок Надії", "Італія"...), а й символістичну магію самої поетичної мови, певного роду вичаровування виразу.

У фрагментарному українському символізмі ці речі жили здебільшого розрізнено. Напочатку, в період так званого "модернізму" йшлося про звичайний опис, і то навіть не символу, а просто лінійної алегорії ("Євшан-зілля" Вороного!). Ситуаційний символізм у Якова Савченка подано через умовні шаблони мови ("Він вночі прилетить на шаленім коні..."), тим часом як, з другого боку, в Тичини раз-у-раз ступенованим символістичним виразом подається пласку, як день, ситуацію ("Перше травня на Великдень" чи там "Пісня під гармоніку"), ще й виведену з непоетичної теми (про "поетичні" й "прозові" теми також нижче).

Зуєвський не тільки знову зімкнув ці два кінці, повернувши український символізм до того стану, в якому він виявився в найперших тичининських речах. Він бо спромігся й на наступний крок: витворення нової дистанції, нового "пародійного" аспекту символістичного слова. Зробив він це введенням у дію первнів класицизму. Зуєвський іпостасував символізм класицизмом.

Цей момент варт мати на оці насамперед, приступавши до читання віршів Зуєвського.

В яких площинах треба ці вірші читати?

Звичайно. в найконкретніших. Як майстер, як технік, Зуєвський — свій у регіонах, де дихають найосновніші творці цього напрямку. Та він не є простий зліпок з них. Зуєвський — носій спеціального українського символістичного випадку, носій і розвивач традицій цього випадку.

Крізь досюгочасний доробок Зуєвського виразно простежуються дві головні лінії. Вони йдуть то окремо одна від одної, то переплітаються, ба взаємляться, проте навіть і тоді

жодна з них не поступається до кінця власною суверенністю.

Можливо, що якби розташувати поезії пропонуваної збірки не так, як це зробив сам автор, а за хронологією їх написання, читач дістав би видимість "двох періодів творчості" поетової. Але, компонуючи збірку, поет, бачити, знав що робив. За даної композиції якраз чітко чути самодатне життя обох ліній.

Якщо ж узяти до уваги, що часто-густо написання вірша не перебуває в прямій пропорції до його зародження й виношування і що (святий факт!) поет може одночасно носити в собі кілька цілковито відмінних, ба несполучених між собою задумів, — побудова "Під знаком Фенікса" виявиться, справді, як ідеальна демонстрація поетом власної лабораторії.

Своєю чергою, вона дає підставу критикові вдаватися до даности, минаючи момент становлення.

Дві лінії — такі. Одна з них появляється поезіями, що на перший погляд можуть здатися написаними від Філянського або котрогось із його поетичних однополчан.

Це цілий ряд віршів: "Чи не буде знову недомови", "Протей", "З циклу "Перше коло", "Трава шовкова", "Тут немає шляху", "Хто відгонив тебе?"...

Друга лінія — високоступенована. Символізм поезії цього ряду ("Ти ждав мов злагоди", "Образ", "Перед фавном", "День Сілена", "Якби ще тільки це піяно", "Радісно весна росте тобі", "Торсо Гільди", "Навколо риби", "Ще в дім, у глобус, у планету", "Місто"...), будуватиметься на цьому комплексі складників, кожен з яких живе своїм життям і несе особнє завдання.

Першу лінію я називатиму умовно "філянською", хоч, samozрозуміло, цей

"філянський" також, своєю чергою, сильно ступенований.

Друга лінія називатиметься тут робочим терміном: "маллярменська".

Пригляньмося до першої лінії.

Контакт з нашим "модерністичним" символізмом першого ступеня досягається його стилізацією, точніше — пародіюванням (у даному разі це те саме).

Стилізувати можна або на нижчому від об'єкта рівні (коли об'єкт розвинений), або на вищому (коли об'єкт нерозвинений). Взаємини Зуського з "філянською" школою — другий випадок.

"Пародійним" віршем є, зокрема, "Протей". Перший рядок береться з арсеналу нашого "модернізму" нібито дослівно: "Від сьогодні немає привіту". Ситуацію означено через легкий флер "декадентської туги", але її названо чи не на ім'я, так, як це робили і тодішні поети. Та вже в другому рядку, який починається в тій же тональності ("Одшуміли в минуле"), впроваджується невеличкий підступ: "Одшуміли в минуле... (багатокрапка моя. — І.К.) сонця"! Для сьогоdnішнього нашого вуха (або ока) підступ при першому звертанні до рядка непомітний, тому що "сонця" вже сильно закорінені в нашу поетичну свідомість патетичною празькою школою. Тим часом, "філянська" школа множити "сонце" ще була не навчилася. Отже, не "модернізм", а вже "модерність"!

Так само непомітно де-не-де підмінено точні "філянські" рими празькими приблизними: "нерівний — Царівно", "дня — спиняв", "камінь — сторінками". І оскільки це також засіб створити відстань до "філянської" школи, він успішно служить тим самим пародистичним завданням.

Слово "пародія" тут прошу ні в якому разі не утотожнювати з поняттям "глузування",

"висміювання" абощо. Його взято в розумінні загостреного, дистанційного стилістичного засобу, як це прекрасно схарактеризував Д. Чижевський ("Українська літературна газета", Мюнхен, квітень, 1956). Учудненням засобу мистецька мета об'єкта пародії не тільки не заперечується, а, навпаки, стверджується. Справа лише в тому, що на місці зужитих середників ставлять нові (або підновлені).

"В світосайнім кольориті" Чупринки було свого часу революцією поетичного виразу. Блискою пародією в "Протеї" Зуєвського є перенесення цього "кольориту" на явище міміки: "Білий усміх німого лица" Гама "усміху" надзвичайно ущедрюється. Він і "золотий", і "коралевий", і "нерівний". Але функції його ті самі, що й у "модерністів": він "навіть зорі вечірні спинав".

Він, "усміх", звичайно, робить і інші речі. Він рухається "мов камінь", він застигає "наче кара від ночі", він має "у тьмі сторінками". Та всю чарівну бурю в наперсткові з водою відбуто виключно лише для того, щоб мати право, відсвіжившись, гармонійно завершити вірш знову ж таки чистісіньким "філянським" рядком з "дорогими непрочитаними книгами".

Отож, якраз навпаки: пародія цього роду не висміює об'єкт, а саме рятує його від сміху, що інколи мимоволі пробивається в нас при читанні "модерністів" початку сторіччя (особливо Олесь!) в їхньому буквальному вигляді, без цих кріпильних риштовань.

Ще більшу рафінацію з цього погляду проявляє поезія "Покірні фарби килимом упали". Тут включено широкий асортимент образів, ступенованих дуже невисоко від шаблону (або й зовсім не ступенованих). Тут є "голий камінь", "синя айстра", "бліді конвалії", "білі дні", "осяйні дні", "вечора задуманість бліда", навіть "ясних

кіс шовковий перелив" і навіть "вінок шовкових кіс".

Автор міг собі отаке дозволити поготів з тим правом, що ввесь пародійний контекст навкруги шаблонів (і взаємно з ними) досягає надзвичайно високого ступеня.

Сливе безобразовість "голою каменя" розчинена в єдиному потоці, що пливе шаблями шлюзів (угору!): наступний шабель — несподіванка "змореної води", ще наступний — сюрреалістичне "кволе сонце, мов ясні корали".

Усе інше так само поставлено у стан безперервної прогресії. "Синя айстра" схрещена з незвичайною синтаксою "народженого погляду". "Бліді конвалії", що метафоризують "шоки", поставлено під знаком тієї самої "краси", якою позначено й "ходу": естетизація, на межі ризику, відомої анекдотичної фігури "йшов дощ і двос студентів". "Білі дні" стосуються до "прапора", та ще й такого, що на нього "ім'я ... огнем упало".

"Осяйні дні"? Але їх запроваджено як розмальовані лаштунки на тлі того самого (музично посиленням лейтмотивом повтореного) "голою каменя", для того, щоб він застиг "при домі весни нової". І шаблон знову розпливається, мов пляма нафти на воді. І, як вона, починає іскритись.

Подібно з "шовковістю" кіс. Повтор цього епітету, але з переключенням його з властивості предмету (2 стр.) на самий предмет (фінал 6 стр. і тим самим і цілого вірша), являє собою той самий музичний засіб лейтмотивізації. За допомогою ж різних синтаксичних комбінацій цей "вінок шовкових кіс" справді "розстилається" по кількох площинах, по кількох шарах символічної образowości.

Тим розкішно врівноважується і "вечора задуманість бліда", вмонтована на початку поезії.

На-учуднену синтаксу в цьому вірші, як на засіб пародії, варто взагалі звернути якнайпильнішу увагу. Вжито, наприклад, фігуру "казати витвір", при тому ж її поставлено в таку вистать, що "казати" стосується одночасно до "красу ходи і щік". "Шовковий перелив" має подібну двочленну приналежність у родовому відмінкові: до "ясних кіс" і до "дня" (якщо, звичайно, "дня" тут не стоїть у становищі винувального відмінка. Та в обох можливостях маємо тут, наслідком синтаксичних зміщень, символістичну образовість, виграну не тільки супроти "модерністів", а й супроти ранньо-тичининської. Про синтаксу Зуєвського, однак, докладніше далі).

Як сказано, у збірці є кілька віршів, де ані не омислюється по-новому "філянська" лінія, і де, з другого боку, ані обидві головні лінії не взаємляться, а де вони просто існують паралельно, ніби незалежно одна від одної. Такий випадок являє, наприклад, поезія "Камінна злагода старому дому..."

Традиції старої школи, явні тут, узяті, знов таки, майже дослівно. Такий весь початок вірша, і якщо його розглядати далі мов би одним оком, затуливши друге, вірш витримується в цій лінії аж до розв'язки. Але, змінивши суб'єкт зору, ми відразу побачимо щось наче пра-начерк (хоча вже й цілковито розвинений) лінії другої, лінії "маллярмеанської"...

Ця лінія відрізняється від першої передусім предметом, ступенованістю за допомогою пародії. Поет виключає об'єкти поза собою і звертається до (я ані хвилини не вагаюся вжити такий термін) самопародіювання. Це бо, так би мовити, егоцентрична лінія поезії Зуєвського.

Технічно маємо тут те, що називається "потомком притомности". Техніка ця складна і різноманітна, проте старти її елементарні. Наприклад — звичайний "затакт", тобто перети-

нання образу гострим кінцем рядка з тим, що образ розвивається з півслова в рядку наступному.

Елементарний засіб, знаний ще античним поетам, Зуєвський зводить у засаду. Я відразу попередив, що "маллярмеанською" цю лінію названо тут умовно. Спонукою до терміну послужила чисто зовнішня схожість в обох поетів цього по-оку рівнобіжно прогресуючих, взаємопов'язаних і, водночас, взаємонепромкнених образів. Та в дійсності мав либонь рацію Банда, твердивши, мовляв, Маллярме мусів би, суттю, захоплюватися не Вагнером, а Дебюссі (Julien Benda. Mallarme et Wagner). Бо якщо порівнювати ці дві поетики, то виявиться таки значно більше спорідненість, приміром, "Іродіади" з музичним імпресіонізмом, тоді як "Торсо Гільди", "Юдіт" або триптих "Одаліска", ці ширі шедеври Зуєвського, мають свій безумовний відповідник у "нескінченній мелодії" вагнерівського "Трістана".

Як відомо, саме з модуляційної техніки "Трістана та Ізольди" беруть життєву снагу творці сучасної музики так званого "дванадцятьтонового звукоряду". "Маллярмеанська" лінія поезії Зуєвського — це застосування "дванадцятьтонової" техніки в царині слова.

Грунт той самий: півтони гами урівнюються в правах з повними тонами, тобто мелодія і гармонія будуються таким робом, що одночасно можуть співдіяти, як трампліни для власних тональностей, усі 12 розрізних для нормально-го європейського вуха звукових висот.

Покажімо це на показовому прикладі: на поезії "Ще в дім, у глобус, у планету..."

Показовий цей вірш тому, що тут маємо зосередження всіх прикмет "дванадцятьтоновості", як внутрішніх, як і зовнішніх, починаючи з самої техніки "нескінченної синтакси". Усі бо чотири чотирирядкові строфи вірша становлять

одне-єдине речення. І ось образів тональності, з яких складається і розвивається це речення:

— заклик наказовим способом у "нечемній формі" другої особи (тобто через "ти") "завітати" спогадом у дитинство, символізоване неначе триступневою ракетою: "дім" прогресує в "глобус", а цей, своєю чергою, притьмом омислюється як "планета";

— продовження першої мелодії наказового способу (при чому саме наказове слово "прийми" опиняється вже в наступній строфі): включення нових трьох ступенів з двома додатковими реченнями одне в одному, сполученими через "де" і "що";

— щось ніби заключний акорд першої частини, яка, проте, є наскрізь умовною, тому що з неї негайно стартується нова "мелодійна ракета" з мотивом "обнови" і поштовхом через "бо" по самій середині строфи;

— поспіль два порівняння (друге вільно падає в третю строфу), подані з наміром через "як" збудовані на такий риб, що їх можна сприймати одночасно і в розумінні "мов", тобто чистого порівняння, і в розумінні "в характері", тобто якісно-метафоричного визначення;

— повернення мотиву "обнови", характеризуваної новим і (тим разом) виразним прикметниковим означенням, з якого, проте, відразу ж береться самий суб'єкт цієї прикмети "недоступності": "зітерта і розтінна схема";

— органічно виникомий новий мотив: характеризування "схеми" двома діями ("мовчить" "вторить"), з яких друга знову непомітно розчиняє кінець строфи і вливається в четверту прикінцеву;

— абсолютно органічний виник мотив об'єкта цього "вторення", органічний, бо він стає новим нормальним закінченням речення, перерва-

ного метричною конечністю попереднього рядка: мотив "притахлив витворів забав";

— ніби невимушений перехід у додаткове речення з новим "де", яке проте являє собою несподіваний поворот до вихідної мелодії і (на перший погляд: у дисонансовій гармонізації) повторює її і стверджує —

Маємо нагоду, отже, при ближчому розгляді наочно простежити геть різке явище. Я навісміс намагався появи́ти мелодії вірша в розкладі (в розумінні, як ото говорять про "розклад поїздів") таким робом, щоб, з одного боку, стало ясно, мовляв, усі вони, мелодії, незалежно від їхньої "значущості" а чи "побіжності", набувають автономного значення, з другого ж — щоб дати уявлення про внутрішню єдність, ба повну заокругленість "основного образу" (термін композитора Арнольда Шенберга) ("Grundgestalt"). Бо на дні цього вірша ми знаходимо не тільки надзвичайну стрункість каркасу, не тільки повну симетричність будови, але й цілковите коло, несприхливе окреслене між вступом та (будь і покладаємо на "дванадцять тонів") пуантою. А саме це я й вважаю за ознаки того, що вище назвав іпостасуванням символізму через класицизм.

Та щоб цю річ збагнути ще точніше, доцільно буде спершу процитувати кілька речень з однієї теоретичної заяви Маллярме, стосовної до взаємин символізму (в його розумінні) з парнализмом, тобто з поезією класицистичного типу: (цей виступ міститься в книзі Юре "Анкета про літературну еволюцію", 1891).

"Парнасці трактують свої системи на зразок старих філософів та реторів. Зображаючи речі впрост. Я гадаю, що треба, щоб, навпаки, був лише натяк. Назвати предмет це знищити три чверті насолоди поемою, яка полягає у щасті поволі-волі вгадувати, вмовляти — ось у цьому мрія".

З даного зіставлення дається збагнути, як релятивізму, який, через неминуче самозаперечення, очищає простір для неминучого просування в напрямі абсолюту. У намацуванні такого абсолютного виразу, у покладанні стежок до його фахової автоматизації полягає головна поетична заслуга Зуєвського.

Унаочнімо напрям тих стежок, навівши про який приклад релятивної багатшарової образості. Такий, приміром, образ (беру його з розуміння з голови): "немилосердна людяність". Таке перше вичуття — звичайний оксюморон. Є в ньому, проте, ще інша якість, яку мені тяжко позначити і яка, в усякому разі, стала б на всій скалі символістичних засобів виразу "чогось невизначеного" — від оперування багатшаровою семантикою до організування чаклунської пливкості ритму та евфонії. Але Зуєвський водночас є поет, який, самою силою факту своєї сучасності, звідав і віддав данину цій скалі та кож по розиткових ступенях її міцності: від найвішого імпресіонізму наших "модерністичних символістів" аж до крайнощів сьогочасного сюрреалізму.

Справді, саме з цієї грані можна висувати як, у суті речі, несправедливо називати дану лінію творчості Зуєвського "маллярмеанською". Несправедливо — бодай з погляду згаданого "називання предметів". Зуєвський спокушений позначити і яка, в усякому разі, стала б на всій скалі символістичних засобів виразу "чогось невизначеного" — від оперування багатшаровою семантикою до організування чаклунської пливкості ритму та евфонії. Але Зуєвський водночас є поет, який, самою силою факту своєї сучасності, звідав і віддав данину цій скалі та кож по розиткових ступенях її міцності: від найвішого імпресіонізму наших "модерністичних символістів" аж до крайнощів сьогочасного сюрреалізму.

Якраз остання обставина дає змогу Зуєвському кожного разу відважуватися на крок, що, як бачимо, ще для Маллярме був простим немисленим: таки "називати" предмет. Мова, тобто, про наново ставляну проблему отієї афористичності виразу, що її вище згадано як основну в класицистичній поезії.

Щоб досвід власне-маллярмеанства став дійсно класичним, потрібна була зв'язуюча ланка між ним та посиленням, ступенованістю — породіюваністю іншими стилістичними засобами новим класицизмом. Роль такої ланки відіграв сюрреалізм. Однією стороною він є природний поріддя "Іродіади". Та другою стороною сюрреалізм створює всі умови для оновленого називання речей, створює силою свого засадничого

що дають змогу прочитати їхню афористичність, їхню здатність по-новому, та тим самим з поготів невідхильнішою обов'язковістю назвати речі на ймення.

Ясна річ, кожна така назва — поліномія. Як у юнгівській психоаналізі, за незліченною калейдоскопічністю феноменів завжди високопохитний архитип.

На око поезії Зуєвського являють собою ребус, однак, ребус не як примха, а як конче. Ним поет досягає того, що високоіраціональне захоплюється в свого роду залізобетонуву руку. Форма перемагає "зміст". Як у майстерці "Бавгавзу", в картинах Шлеммера, в архітектурі Гропіуса, у фотомонтажах Моголі-Нодя, Фомента Музичности. Ходяча думка розуміє край сваволі "змісту", викликає з "звичності" вірша виключно з зовнішнього, естетичного боку: "хто се, хто се" і подібне. Тим самим, музичне начало поезії розкривається в царині будови, і то не тільки в метричній конструкції вірша, а й у певній системі повторювання, посилювання або варіювання знакових мотивів.

Щодо цього творчого процесу в конкретних випадках поетасимволіста скажімо його власними словами — останньою строфою з тринадцяти рядків вірша "Де спогад стань":

А ти при чуді, де колись владар
Позвав до себе вірний камінь,
Щоб світлим дням, тобі і пригрі хмар
Життя в тобі знайшлось те саме.

Строфа розкриває справжній зміст творчості Зуєвського — зміст символу як такого. Символізові надано тяжіння до колового руху, до циклізму зовнішньої форми. Це справді шукання викликання каменя: як "філософічного каменя", який робить поетичні речі по-золотому цінними, і як закам'янілої гармонії антика, що не порушується, осмислюваний працею кожного наступного мистецького покоління.

Тим пластичніша ідеальність такого символізму, чим індивідуальніша праця мистця.

Індивідуальну сторону маємо в цій другій лінії творчості Зуєвського, названій мною за чисто зовнішньою ознакою "маллярмеанською", лінії, в якій творча особистість поета виявляється — як це показано в іншому місці — особливо егоцентрично.

Стільки про загальне читання поезій Зуєвського. Варт, проте, для подальшого уясування, вибрати ще дещо для детального читання.

Детальне читання неминує призводити до певних ухилів. Я, проте, старатимуся в кожному такому випадкові не пускати занадто далеко з ока головну тему: перевірка символізму на естетизм.

Момент музичности. Ходяча думка розуміє "звичність" вірша виключно з зовнішнього, естетичного боку: "хто се, хто се" і подібне. Тим самим, музичне начало поезії розкривається в царині будови, і то не тільки в метричній конструкції вірша, а й у певній системі повторювання, посилювання або варіювання знакових мотивів.

Ще було з цього погляду розглянуто "атомну" сторону поезії Зуєвського. Звернімо ж тепер увагу й на раціональні числення в його творчих конструкціях.

Наприклад, чисто "моцартівський" мотив слід вбачати в одному переході вірша "Скажіть, І": "перегостив" наприкінці третього рядка, а в четвертій строфі посилюється й розвивається ритм алітерації в "стиглому" на початку четвертого рядка.

Подібний ефект ступенування алітерації знаходимо в поезії "Були воєни в мене, гривасті": у першій строфі третій рядок словом "сині" безпосередньо переходить у "сині" на початку четвертого рядка.

Евфонія цього засобу не самоцільна, як старогерманській епічній поезії або в поезії футуризму. Поготів вона — не ілюзійно-зображувальна. Евфонія тут символічно-службова, на спомагає наближення читача до розуміння значеннєвого “чогось”, тобто — до змісту твору.

В її ж раціональному застосуванні (отже, нейтральному, але й не емоційному) — її музичний класицизм.

Метро-ритмічні конструкції в поезії Зуєвського служать не стільки безпосередньо зичній побудові, скільки меті, значно більш практично-утилітарній. Вони тримають зовнішній конфігурації твердого виливання, що я був назвав “сваволею символічного змісту”. В komponуванні наголошених і ненаголошених полягає чи не найужитковіша сторона взаємодії поета з класицизмом.

Одна цікава подробиця. Загальне враження розміру у віршах Зуєвського — враження м'якого тону. Але в ґрунті такого враження лежить сто певного роду аберация.

Бо фактично і метр, і ритмічні комбінації, строфічні системи, а також і системи рим і галі оперування співзвуччям закінчень Зуєвського, при всій їхній строгості, надзвичайно різноманітні.

Насамперед у Зуєвського аж ніяк не симетрична комбінація ямбів різної довжини. Так маємо чергування п'ятистопового та чотиристопового ямбів у “Де спогад стань...”, в “Навіколо риб” у “Тюльпанах”, чотиристопового та п'ятистопового в “Цей звід — це дерево...”, у “Стане чарів...”, п'ятистопового та шестистопового в “Навіколо риб”.

У чистому шестистоповому ямбі, до речі, вжито всього один-єдиний вірш у збірці: “Килим пожовтів...”

Раз-у-раз Зуєвський застосовує павузник (або й комбінус його, так само симетрично, з правильним розміром: з амфібрахієм у поезії “Знайомі”, де ця комбінація — обіймальна).

Чисто ритмічна структура і, зв'язані з нею, системи закінчень також мають численні варіанти. Крім самозрозумілих у класичній ритміці чергувань чоловічих і жіночих, зустрічаємо, наприклад у “Кольорах”, самі жіночі, у “Блакить розливами...”, “День Сілена”, “Радісно весна росте тобі...” — шляхетну систему самих чоловічих закінчень (останній вірш особливо цікавий ритмічно).

Інколи маємо й складні дактилічні закінчення (“На мокрім на мертвім камені...”, “Не муч мене...”).

Ритмічної вишуканості Зуєвський досягає якими “затактами”, при чому поруч, мовити б, “нормальними” (“нові — наприкінці рядка з переносом на початок нового рядка і нової строфи — роки”) можна знайти й такий ризикований “неграматичний затакт”: “вуаль на” — перенос у наступний рядок — “те, що...” (“Скажи, чи відмовиш...” — вірш взагалі з кількома складними закінченнями).

Те саме з строфікою. Поруч симетричних чотирирядкових строфічних систем зустрічаємо в Зуєвського цілий ряд строфічних винятків (“Трава шовкова”, що є також і метричним винятком, “Твого чола...”, “Сузір'я”, “Знов килим пожовтів...”, “З тобою ми зустрінемося там...”), ба й справжні строфічні раритети (“Печаль літа”: щось ніби “зсунуті” терцини, при чому зроблені в чотиристоповому ямбі, з нерегулярними римами й закінченнями, з “неграматичними затактами” тощо).

У зв'язку з строфікою хочу вказати на один характеристичний момент. Як згадано вище, принципово нескінчене знаходить у Зуєвського парадоксальним робом, через опанування

сюрреалістичних первнів клясицизмом конструюваннями, — свого роду “логічну” розв’язку. Інакше кажучи, в поета немає вірша, де не було б пуанти. Щоправда, вона здебільшого “атональна”, тобто не тільки замаскована сплетом численних мотивів, а й зовні розчинена в чародайних метро-ритмічних комбінаціях. Намацати її, отже, можна щойно в багаторазовому читанні вірша. Проте, Зуєвський іноді робить виняток — і пуанту унаочнює. Зокрема, строфічними засобами

Приклад такого графічного унааявлення пуанти маємо в поезії “Якби ще тільки це піяно...”: перехресну риму всіх попередніх чотирирядкових строф заступлено у прикінцевій п’ятій строфі римою обіймальною.

Подібний ефект спіткає нас у фіналі вірша “З тобою ми зустрінемося...”: до паристого перехресного римування додано непаристий останній рядок з римою, яка співзвучить з закінченням черездодного і ще раз черездодного рядка вгору.

Ефект не новий, але в Зуєвського він набирає абсолютно принципового значення. Це так само не є питання чистої системи співзвуч, як не є питання чистої евфонії зазначені раніше переходи алітерації з кінця рядка на початок наступного. І там, і тут ідеться про службовий засіб: без шкоди для зовнішності строфи (у другому випадку вірш — суцільна строфа) відмінюється її внутрішня якість. Внутрішня — з погляду зорової конфігурації, поперше, і внутрішня — з погляду вписування символу в коло, подруге.

Інверсія у строфічній графіці виступає, таким чином, в ролі клясицистичного каталізатора.

Щодо царини самого співзвуччя, то Зуєвський не знає пасивних звучань. За допомогою контексту, завжди зумовленого відстанню (“пародією”) їх приведено у стан безперервного поготівля. Будь ідеться про найскладнішу фігуру, будь про стандартну “філіанську” риму “день

пісень”. Уважний і охочий читач має змогу простежити активний характер співзвучу дослівно в кожному вірші.

Тим то, коли повернутися до питання “монотонності”, то відповідь на нього, на моє відчуття, може полягати в тому, що клясицизм Зуєвського це не його стилістична істота, не його мистецький світогляд, лише — технічний засіб. Як такий, цей засіб не може мати “родинних”, “любовних” взаємин з чужородним йому символістичним змістом. Ба, він якраз і покликаний на те, щоб буяння етерного “чогось” утримувати в кайданах приневолення до національної гармонії, бути йому як “благь йарьмь” клясицистичної міри та числа.

Попри всі хитрощі поетові, спрямовані на те, щоб це “ярмо” зробити бодай зовні гнучким і розтяжним, його зусилля, проте, зосереджуються на одній-єдиній меті, і сама ця монотонна єдність символу либонь і переважає. Вона не виходить за виставлені навпроти неї граничні стовпи, але вона живе і тремтить, і вона випромінює силу енергії.

До складних, хоч при ближчому розгляді таки наспростець пояснених проблем належить питання, якими засобами досягає Зуєвський семантичної єдності, коли мова про чистий лексичний матеріал.

Унаочнімо питання прикладом. У поезії “Інший портрет” наявні такі слова або словообрази з різних рядів: “негатив”, “рація” — “непорухні розрізи очей”, “блідих коралів”, “начислений рій” — “домисел кривого тіла”, “оббиті вії” — “цнотливі зусилля”, “дбайливі хвили” — і навіть “матроска”.

Декого з критиків разить, приміром, що в одному патетичному місці поеми “Попіл імперії” Юрій Клен вставив, мовляв, невластиве слово “скран”. Та питання семантичної єдності (отже — стилістичної єдності), мабуть таки, не

розв'язуються не тільки простим розподілом слів на "високі" й "низькі", але й взагалі логікою контекстуального розгляду, якщо ця логіка виходить з чисто механічних засад.

"Властивість" або "невластивість" кленівського "скрану" можна збагнути, шойно простеживши питання взаємин між словом як неутральним звуком та тим кожноразовим "лого-сом", який вдихає поет в його каркас і в каркас сусідніх з ним лексичних одиниць. Чому, наприклад, невтримно комічно звучать такі словосполучення з відомих графоманських вправ:

Козак завжди свій дух титана
Підносив під пожарами,
Бо мав він силу велитана
В снігах і під мочарами —

або "пророками забутий на даль вмираючу святні лле ранок скрути" (де отакі "святні скрути" неминуче викликають уявлення про фінансові труднощі господаря при його закупах на свята)? І чому такий небажаний ефект не виникає в Зуєвського, який адже говорить про "стіни, утомлені без вороття оною позначеної днини" або про "першу рацію тяжких речей скорботі, що й руками об'яжніла"? Чим взагалі пояснюється гомогенна значеннєвість цих слів "іншого портрета", дібраних із прерізних шарів, включно з жаргоном?

Навести на напрям до відповіді може, зокрема, звернення до справи неологізмів у Зуєвського.

"Ціновне", "виям", "негодь", "нерух", "прокид" (барв), "пломінкіше згорання", "довигада-ний птах" — ми бачимо, поперше, що всі ці слова являють собою не стільки новотвори, скільки радше рафіновані морфологічні переомислення. Їх не взято "живцем", як це робить людина, що під багатством лексики розуміє звичайний набір слів. У Зуєвського їх кожноразово "перетравле-но".

Бачимо, подруге, що відбувається це "перетравлювання" з надзвичайною обережністю. Зуєвський має всі шляхетні властивості поетичного чорнороба і до того ж скупуватого хазяїна, який, будши, з одного боку, природно недовірливим до легких "новин", з другого — ніколи отак собі, з доброго дива, не викине ані однієї дрібниці з свого творчого обійстя. Стертий шеляг слова він обов'язково ще багато разів оберне на всі боки і предбайливо прочистить (у чому, до речі, неважко впізнати впевнену навчительську руку Ореста).

У зв'язку з цим поновно постає питання "пародії". Ми вже бачили, що Зуєвський аж ніяк не цурається лексично-семантичних рядів нашого "модернізму" початку сторіччя. Прихилимо ж тут увагу до кількох фактів, які ще й з цього боку покажуть методи поетів в напрямі переомислення шаблонів і — тим самим — утворення відстані для власного виразу.

Щоб чужий образ зазвучав як власний і свіжий, інколи потрібно тільки ледь помітного поштовху. Такий поштовх Зуєвський робить, наприклад, запроваджуючи образ "трави шовкової". На перше враження це ніби тільки інверсія народної ботанічної назви ("шовкова трава"). Та насправді тут ідеться ні про що інше, як про те саме наївно-символістичне "євшан-зілля", тільки що в Зуєвського воно ступеноване, поставлене на котурни дальшої дистанції.

Образ, як і годиться в символістичного майстра, не кладеться до комори по першому використанні, а варіюється по змозі далі. Не кажучи про те, що саму "траву шовкову" взято в поезії цієї назви аж у двох самостійних тональностях, її мотив просто таки маєстатично відроджується у вірші "З тобою ми зустрінемося там...", у назві "сіть-трава зелена".

Це справді разуючий приклад, із цієї "травкою". Якщо мова про синоніми, то застосування їх у

Зуєвського саме з себе багатюше. Та в даному випадкові маємо щось наче синонімічну “перверсію”. Навпаки — ступенована асоціація прикметника з тотожним казковим постійним епітетом (“шовковий невід”, “шовкові сіті”) утворює міст до синонімізування, до уоднозначення з річчю, що має і інший рід, і притаманну своєму родові назву: “сіть-трава”.

А що при цьому йдеться таки про квадратний чи навіть кубічний символ-усе тієї ж поетичної батьківщини, про настояні на естетичному алькоголі пахощі рідної “держави слова”, безпомилково вказує в поезії “З гоною ми зустрінемося там...” чи не лобовий мотив “кожного цвіту”, що вимагає бути “хороненим”. Розкішне, знов таки, відродження поетового права називати речі на ім’я!

Це — бодай у пунктирі — одна з стежок, рівняючи яку, поет засипає “виями” між словами різних поверхів. Читач при бажанні зможе з цього погляду роздивитися на низку простіших випадків: яким контекстуальним робом, які сплести асоціацій використовуючи, виводить Зуєвський з “філянського” ряду і підносить у ступінь такі, наприклад, образи, як “сон весни” або “далека барвіста путь”.

Ще один крок у збагненні, в чому полягає секрет органічної єдності багатозначного виразу в Зуєвського, ми можемо ступити, зробивши хоча б побіжний вгляд в його синтаксус.

З таких віршів, як “Ще в дім, у глобус, у планету...”, побудову якого я був розглянув, можна скласти уявлення про неймовірну синтаксичну ускладненість, якої раз-у-раз доходить поет. Накопичення присудків робить трудновловним підмет, самі присудки обтяжуються додатковими мотивами-реченнями, що, своєю чергою, дістають комплікований розвиток через усілякі інверсії, обтинання по краю віршового рядка, безпосередні переходи в інші

речення тощо, тощо. Але це одна синтаксична лінія Зуєвського, відповідна до “маллярмеанського” симультанізму його поетичного самовияву, його “самопародій”.

Є, отже, й інша лінія, об’єктивна. Як і в ділянці неологізмів, це лінія “ледь помітного поштовху”. Легким, проте впевненим переставленням граматичних величин поет досягає рафінованішого ефекту: “радісно весна росте тобі” — замість нормативного “для тебе”. Або в поезії “Самотні вітри не будуть...” фігура “сказати свою любов” (пор. подібну конструкцію з “казати витвір” тощо, на яку вказано раніше, у зв’язку з розглядом вірша “Покірні фарби килимом упали...”). Цього роду синтаксичні “зсуви” в Зуєвського відбуваються, безумовно, так само за благодійним прикладом неокласичної орестіянської традиції, і там же чудовий зворот: “дай силу подумать...”

Строкатість “маллярмеанської” лінії зм’якшується, таким чином, за допомогою цієї легше доступної пародії на синтаксус народницького “модернізму”: народницького в дослівному розумінні, тому що йдеться про переродження занедбаних фігур з фолкльорної складні.

І це зм’якшення дає змогу поетові якраз на перехресті обох ліній “сказати” власну символістичну синтаксус. Нею, наприклад, подано лице “Єгиптянки”, яке “повернене на обрій від усього”. Синтаксична фігура надає слову семантичної двозначності: “повернене” стосується до “куди” і, одночасно — “від чого”.

Вірш приводиться, отже, в остаточному рахунку до “класичної рівноваги” не тільки музичною будовою, звуковою інструментацією, ритмом та організацією строфи, а й гармонійним розподілом значеннєвих моментів, досяганням через спеціальне переомислення словника і словосполучень.

Зусилля тримати хаос первозданих символів у камені класицизму (прекрасно в одному з "Канто" Езри Павнда: "stone knowing the form which the carver imparts it ...") кристалізується в сюжеті.

Пояснити, проте, що я розумію під "сюжетом" у поезії, означає для мене одночасно спробувати запропонувати визначення для меж поезії та прози.

Наприкінці минулого сторіччя зробити це було ще розмірно легко. В царину прози відсовувано просто все те, що порушувало закони верлібру, прийняті за найвищу грань поетичного (хоч, правда, ще Брюсов зробив дальшу "поступку", пересунувши межу поезії на "вільний вірш", що його він — у своїй російській термінології — відрізняв від "верлібру").

Дехто з літературознавців нашої еміграції намагається ще й сьогодні відрізнити поезію від прози за допомогою метричного критерія. Та для загального сучасного стилевідчуття такий критерій, звичайно, вже геть невивстачальний.

Він невивстачальний не тільки тому, що, йдучи за ним, ми мусіли б визнати не-поезією цілий величезний скарб з новочасного поетичного доробку. Він невивстачальний ще й тому, що завдяки послідовній праці найновіших поколінь теоретиків та поетів-практиків відмінилися наші судження й в оцінці літературних фактів минулого.

Моею думкою, відмінність характеру цих двох родів літературної творчості значно точніше відчується тоді, коли ми виходитимемо з засади не метру, і взагалі не ритму, а саме з сюжетного принципу. Бо якраз у цій ділянці, коли мова про "чисту прозу" і "чисту поезію", виявляється їхня різноякісність.

Справді бо, перша, суворо кажучи, тільки тоді є собою, коли вона оповідна, друга ж лише тоді

виконує свою пряму функцію, коли вона саме ні про що не оповідає. Так і у своїй найтемнішій первонаочальності: проза це переказ або гієрогліфічне зображення події, поезія — це довше або коротше, "безглузде" накопичення слів, зведене до афоризму, "заговор", "примовка".

Поезія, отже, це не "казка", а "приказка".

Моя — тим часом, тільки робоча — концепція відкриває нібито низку нових труднощів у визначуванні приналежності того чи того твору до котрогось із двох родів. З точки її погляду, приміром, "Іліяда" мусіла б за родовою ознакою опинитися поруч "Дон Кіхота", тоді як опрацювання істотної частини матеріялу "Мертвих душ" неминуче було б віднесено до витворів поезії.

Багато з тих труднощів виявляється, проте, уявними, коли я дозволю собі нагадати читачеві: я шукаю тут визначень ідеального стану речей з виключною метою легше розпізнати їх кожноразовий конкретний стан. Історія літератури, тобто її реальне існування в часі й просторі — це в переважній кількості випадків історія того чи того стилістичного (тобто: також і родового) компромісу, втілена в даний твір.

І тим то ще раз до ідеального визначення. Сюжет (взагалі), як елемент мистецької форми, це чинник остаточного впорядкування твору, помічник композиції, динамічний рушій матеріялу в напрямі до закаменіння в ній, композиції.

У прозовому творі сюжет контролює сваволю фабули, стискає її, пресує, вкорочує, виструнчує, або, навпаки, занадто суху, бідну фабулу поширює, відкриває для неї можливості "вставок", "відбігів" і так далі.

У творі поетичному, де, в ідеалі, заперечено будь-яку оповідь, бз будь-який опис (від "опису" відрізняймо поетичну "рефлексію", "вилив",

“вираз”, зрештою “афоризм”!), — безпосереднім сюжетним завданням є створити внутрішні умови для зовнішнього моменту композиції. В поезії сюжет організує для композиції чистий поетичний матеріал. Інакшими словами: поетичний сюжет це “абстрактне” опрацювання тієї сировини, з якої роблять вірш, створення віднесеного контексту, який з усією “конкретністю” міг би вилитися в певним робом зовні організовану конечність.

Так, наприклад, одне з сюжетних завдань у нашому випадку символістичних поезій Зуєвського становить упорядкувати внутрішній контекст, достатньо замирливий з словознаками з різних рядів: “гривасті коні” і “карнавал”, “жовтий пісок” і “ненюфари”.

Якщо ми збагнемо цю істотну різницю між сюжетикою “оповідною” і сюжетикою “виразовою”, для нас стане ясно, що при розрізненні істот поезії та прози в усякому разі другорядну роль відіграє питання, чи написано даний твір “ритмічно”, а чи “аритмічно”. Стане ясно так як було воно підсвідомо ясно для поодиноких мистців минулого, обдарованих геніяльним стилістичним (отже й жанровим) відчуттям. Як відомо, Гоголь назвав свій ніби-епічний твір такою “поемою”. А, з другого боку, один із своїх “найоповідніших” віршів, де строгим метром (якщо можна говорити про “строгість” у прикладанні до силабічної поезії) описано “подію”, релятивну відбуту в часі й просторі, Малларме означив заголовку так: “Проза, для дез Ессента”.

Звичайно, обидва автори в даних випадках мали на увазі саме істоту своїх витворів, висловлюючи її інтуїтивним шляхом у титулі. Як сказано бо, конкретний твір — це сливе завжди компроміс. Якщо б ми хотіли знайти бодай один класичний приклад утіленого розрізнення родів словесної творчості, нам довелося б знову звернутися до Данте. Тож нагадаймо, що він

тільки свій найповажніший твір озаголовив за жанровою ознакою (“Комедія”), а й у мішаному прозово-поетичному витворі, в “Житті новітньому”, суворо розмежував ролі сюжетики при оповіді і при komponуванні сонетів та канцон. До останніх (щоб ні в кого не залишилося й тіні сумніву) — ще й щоразові сюжетні коментарі попридавав.

Мій своєречовий відбіг потрібен був, звичайно, не тільки для того, щоб уяскравити читачеві “поетичність” поезій Зуєвського. Співвідношення літературних родів, розглянуте тут у найстислішому викладі проблеми, в’ягеться ще з одним пунктом детального розгляду творчості нашого поета. Пункт цей побічний, проте від того не менш важливий: взаємне іпостасування стилю та жанру.

Що таке “стиль” і що таке “жанр” — зрозуміло для кожного, хто хоч трошки причетний до літератури, як її роб або як її аматор. Стиль — це внутрішня форма твору, тобто його вчування (або “видиво”) в певному співвідношенні частин. Стиль виявляється через засоби зовнішньої форми, включно з композицією.

Жанр це — дослівно — рід твору, його характер з погляду обмеження в тих або тих виразових засобах, концентрації в них.

Зрозуміло, що стиль і жанр — не тотожність. Але не менш зрозуміло, що жанр це явище стилю і що обидва вони можуть впливати одне на одне, утворюючи ту або ту літературну реальність.

Можна уявити це, наприклад, на фактах японських поетичних жанрів “танки” та “гайку”. Жанрова вимога встановленої певної кількості слів-понять ставить мистця перед завданням особливим способом концентрувати вираз, так що він утотожнюється (на наше європейське відчуття) з переданою через імпресіоністичну або експресіоністичну техніку

сюрреалістичною внутрішньою формою. І це вже явище стилю.

А, з другого боку, певний стилістичний задум може породити жанрову відміну, як от жанр “оповідань діда” в гоголівських “Вечорах” або жанр “пригодницького роману з продовженням” в “Робінзоні” Дефо.

Покажу це й на прикладах із Зуєвського.

Стиль вірша “Дорога” явно іпостасований жанром “нарис”, точніше — “подорожнього звіту”. Жанр настільки просякає поезію, що зумовлює рух її аж до найспеціальніших деталей. Він, наприклад, перебирає на себе роль організатора “затактів”, у “дванадцятьтонових” поезіях Зуєвського визначуваних зовсім іншим чинником.

Ще характеристичніший випадок у поезії “Антиквар”. Вона зумовлена жанром, що зветься “жанром” у спеціальному розумінні: побутова сценка, покладений на мелодію слова малюнок Шпівцега.

Жанр, знов таки, кличе до життя особливу техніку, в даному разі — техніку діалогу, поданого через “потік притомности” з вмонтуванням елементів дослівної прямої мови. Один з таких елементів і заокруглює вірш наприкінці пуантою.

До речі, цього роду засоби “ужанрення” поезії викликали (і викликають) непорозуміння. Зокрема, літературознавці, які намагаються вхопити твір “плюралістично”, тобто — на практиці — сукупністю мистецьких та не-мистецьких критеріїв (що, даючи плюс на мінус, зводиться до мінусного значення), для подібних родів поезії уклали таку приблизно схему: “в попередньому творі мова перебувала ще в полоні поетичної умовности; тут же її вже наближено до розмовної”.

Насправді, звичайно, немає ніяких “ще” і “вже”. Усе пояснюється взаєминами з жанром, тобто чисто стилістичним імпульсом. Жанр впливає на “тон”, і розмова не “береться з життя”, а рафінованим робом стилізується.

Обидві названі тут поезії Зуєвського появляють вразливу науку так для “плюралістів”, як і для тих критиків, що вправляються в критеріях “абсолютного” стосовно стилів і жанрів (що, самозрозуміло, так само призводить до мінусних результатів).

Конкретність поетичного, незалежна, з одного боку, від законів “життєвої дійсности”, а, з другого боку, несумісна з класифікаційним типом на теоретично-альхемічних таблицях, розкривається ще далі, коли вдамося до ділянки теми.

“Антиквара” включено в розділ “Славлення образів”. Вірш, отже, наочно показує, що так само, як сюжетно він є поетичний (бо автор утримується у межах “виливу” і не переходить до “оповіді”), поетичний він і з погляду теми. Зуєвський таки справді поет у поезії. “Славлення” бо — “гимн”, “дитирамб” — це справіку притаманна поезії тема.

Маю тут підставу схарактеризувати те, що я вважаю моментом “теми” в поезії. Дуже коротко: тема це первісний поштовх, “нагода”.

Я сказав був, що “тематика для стилю байдужа”. Але справа в тому, що, навпаки, для тематики — не байдужий стиль.

Нагодою для малярського твору служить здорове враження, тобто внутрішньо уроєне чи утилітарно звідкись сприйняте враження певних фарб і ліній.

Поштовхом до твору прози стає подія (так само уроєна, вичитана в газеті, почута або й особисто пережита), при чому тут теж велику роль відіграє “здоровий момент”. Остання обставина і призводить до того наслідку, що (коли,

розуміється, роман чи новеля справді майстерні уявлювання руханих сюжетом сцен відбувається однаково — всупереч твердженню Поля Валера — в усіх читачів, хоч скільки б їх було.

Певна річ, практично такі явища часто-густо впливають і на постання вірша. Та в ідеалі поезія протиставляється тому, щоб показувати читачеві картину “мов живу”. Що далі від цього прозово-пластичного завдання, що ближче до виразу “абстрактного” враження, то поетичніший вірш.

Принаймні коли мова про свідомий намір Зуевський перебуває дуже близько від ідеального сприйняття поетичної теми. Пластичні образи спонукають його не описувати їх, не переказувати, лише — “славити”.

Для “славлення” поет щоразу знаходить і зможе питоменніший вислів. Він називає річ не лоб, а з відстані, “еквівалентно”, “через сітку”. Картинка з зображенням продавця старовинних речей спровокувала його, як ми бачили, на підшукування ступеновано “жанрових” засобів. Для вмонтованої у фреску чи в папір “Єгиптянки” він вирізьблює гієрогліфічно-рибусну руну: “надовго зіbrane лице”.

Інколи інспіраторів своїх конгеніальних словесних рівнобігів Зуевський згадує на ім'я. Поезія “Навколо риби” носить у підзаголовку прізвище маляра Павля Клеє.

Інколи поет замовчує автора, твір якого його вразив, і виносить навіть спонуканий ним вірш межі циклу “славлення”. Так є, наприклад, віршем “Отут її незаймана хода...”, який він вносить у всю збірку. Але слово поетове настільки красномовне, що ми безпомилково впізнаємо “тему” — “Примавера” Сандро Боттічеллі, найвищого канішого з-поміж усіх “прерафаелітів” (одомічення, суб'єктивно цікаве для автора рядків. Малярський витвір приємніший мови здебільшого в репродукції, на якій зникає

“білі нитки” оригінальної техніки. Але первотворі саме цих двох надзвичайних малярів, Клеє та Боттічеллі, при найближчому розгляданні чисті, мов сльоза. Свідчу це зокрема щодо “Примавери”, до якої мав змогу придивлятися з безпосереднього близька, при повному денному освітленні, у флорентинських Уффіціях. Показовий, отже, цей тематичний добір для досконалого техніка Зуєвського.

Так кристалізацією слова прояснюється міт у релігійному символі поезії “Світло в тобі зросло...”. У деяких віршах символ звучить як одверто християнський. Таким є його втілення в мотиві “співу Іордану” (“Покірні фарби килимом упали...”), “Зорі Христа” (“Осінні години”) або в по-новалісівському пишному маєстозо з “Святом спалахують перші Входи...”:

...Небо в любові злягло на гори,
І великодньо палає Вхід.

Та є у збірці й поезії, де об'єктивізація теми досягається на попередньому шаблі, тобто у пляні чистої пародії. Інколи пародійну відстань від об'єкта (або точніше: до об'єкта) Зуевський демонстративно підкреслює транспонуванням назви. Заголовок поеми Малларме “Пополудень Фавна” розкладається на тональності назв аж двох поезій: “Перед Фавном” і “День Сілена”.

Досконалу пародію в цьому розумінні появляє вірш “Деє далеко на воді там...”. Пародія тут справді така висока, що вірш заслуговує кваліфікувати його як переклад, настільки ясно, попри все “атональне” транспонування, виставлено в ньому рівновеликі пунктири до об'єкта: поезії Стефана Георга “An dem wasser das uns fern klagt...” із збірки “Килим життя”.

Але справа не тільки в рівновеликості. На цій поезії Зуєвського, порівнюючи її з об'єктом пародіювання, ще раз можна простежити, в чому полягає класицизм його виразових засобів. Вони

служать тут значно намацальнішому виявленню теми, що її в оригіналі Георгі свідомо розчинено в суцільних дисонансах.

Це можна простежити зокрема на зовнішніх засобах, наприклад, на пародійному переомисленні системи закінчень. У Георгі, в повній послідовності супроти символізму вірша, іпостасованого в нього через імпресіоністичну розпливчастість, досягнуто надзвичайного ефекту: закінчення утворено з двох спондеїчно наголошених і відповідно перехресно зримованих складів таким робом, що "чоловічість" їх опиняється в украй релятивному становищі.

Зуєвський теж запроваджує наприкінці рядка синкопу, але метроритм організує так, що закінчення звучать виразно по-жіночому. При цьому римуються (обіймально) тільки ті складники які після основного наголошеного складу звисають у повітрі. Технічно це не менш рафіновано проте рисунок тут раціональніший, вловніший.

І тим самим — завершеніший.

Знаменно при цьому, що Зуєвський з такою енергією дистансується саме від (чи, знов таки до) символістів! (Коли мова про "чистих" символістів, то, звичайно, про Маллярме можна говорити в цьому глузді з значно більшим правом ніж про Георгі. Цілковиту слушність має Орест, твердивши (в післямові до свого перекладу вибраних речей останнього), мовляв, "не чужим лишилися для С.Георгі також чари клясицистичного стилю", — слушність, зокрема, коли йдеться про низку компонентів зовнішньої форми).

Перечитуючи написане, я переконуюсь, що мені потребує окремо говорити про остаточний компонент поетової творчості: власне — композицію. З розібраного мною уважний читач зробить висновок щодо цього компонента сам.

Тим то ще тільки про композицію цілої збірки

Своїм звертанням по допомогу до клясицизму Зуєвський доводить, що, навіть перебуваючи на вершинах захоплення "нескінченною мелодією", він недвозначно усвідомлює і затаєні в ній небезпеки. В мистецтві безконечне теж має межі, і дослівно в кожному стилі закладено потенційну можливість, по переступленні притаманних йому меж — перестати вражати, перейти у сферу ультрафіялкового, перетворитися на "незнаний шедевр".

Поезію, тим часом, пишуть для читача. Різний читач читає різного ступеня поезію, але навіть у "найесотеричнішого" поета повинно бути принаймні десять читачів. А Зуєвський же не есотеричний поет, і він не хоче ним бути. Він шляхетний роб шляхетних речей для цілого кола споживачів. Він виконує добровільно прийняте на себе "соціальне замовлення". Він, отже, мусить рахуватися з можливостями своїх замовців.

Я вказав був на той факт, що поет розмістив вірші у збірці не за порядком їх виникання, а за інакшим принципом. По розгляді цих віршів ми можемо тепер збагнути принцип розміщення ще й з іншого, — не побіймося так сказати: ужиткового погляду.

Плинність, безконечність символів, будь вона й убрана в граніт клясицистичної будови, щоб її як слід сприймали, повинна сервіруватися дозами, з певними проміжками для перепочинку. Це закон нормального вдихання й видихання. Її треба чимсь раз-у-раз "пересипати". Океан пізнається зорозво як океан щойно тоді, коли на трасі вашої плавання трапляються острови.

Віршами "філянської" лінії пересипано у збірці вірші "маллярмеанські". Перші відіграють роль "пакувального матеріалу" для кращого збереження других. Затримка на квадраті дає змогу підготуватися до скоку в кубічний ступінь, у четвертий, у п'ятий...

Доступніше, пізнане через більш-менш звичний жест, збуджує охоту до дальшого промикання.

Майстерність такої композиції включеного у збірку вмісту пізнається особливо тоді, коли ми усвідомлюємо, що саме ці проміжні станції зумовлюють тривання в наших сприймальних здібностях "нескінченної мелодії" у безнастанному самові дроджуванні.

Тоді й легше відповісти на питання: чому збірку поставлено в заголовку "під знак Фенікса"? Бо либонь — саме тому...

П. ОДАРЧЕНКО ОЛЕГ ЗУЄВСЬКИЙ

"І там, де простір зорями іскриться,
Я бачу образи, немов у сні".

Олег Йосипович Зуєвський народився 16 лютого 1920 р. в селі Хомутці Миргородського району на Полтавщині. Тут, в родині сільських учителів, пройшли перші одинадцять років його життя. Події, зв'язані з колективізацією та розкуркуленням, гостро зачепили його батьків. Зуєвському довелося виїхати з рідного Хомутця спочатку до Лубень (1932-1934), а пізніше до Мерефи та до Харкова. В 1939 р. Олег Зуєвський закінчив середню школу в Харкові і вступив до Харківського Інституту Журналістики, де й вчився до початку війни 1941 року. Вже з ранніх дитячих років Олег Зуєвський мав особливу пристрасть до книжки. Він із захопленням читав спочатку найвидатніші твори дитячої літератури, а пізніше твори класиків української, російської та інших літератур. Систематична літературна самоосвіта поглиблювалася з кожним роком. В студентські роки Олег Зуєвський виявив велике зацікавлення філософією, особливо німецькою.

Але його цікавила не матеріалістична філософія К.Маркса, а, навпаки, ідеалістична філософія Шеллінга, Канта, а також Шопенгауера та Ніцше. Естетика цих філософів вирішально відбилася на творчості Олега Зуєвського. Пізніше захоплення творчістю Георгієвського і Рільке для символізму Зуєвського не принесло нічого суттєво нового. Проте ці поети набагато скоротили Зуєвському дорогу до вибраної мети (так свідчить сам поет).

Року 1939 в березневому числі харківського "Літературного Журналу" з'явилася перша друкована поезія О.Зуєвського — вірш "У Кос-Аралі", присвячений Т.Г.Шевченкові. З цього часу впродовж 15 років поезії О.Зуєвського друкуються в різних літературних журналах та в інших періодичних виданнях.

Року 1947 в Мюнхені вийшла перша збірка поезій О.Зуєвського "Золоті ворота". Критика дала високу оцінку поетичної творчості О.Зуєвського. Проф. В.Державин у своїй статті "Відродження символізму" ("Українська трибуна", 30.11.1947, ч. 91 (115)), дає високу оцінку поезій О.Зуєвського. "В межах символічного стилю, — пише проф. В.Державин, — О.Зуєвський спромігся подати дикцію свіжу й глибоко своєрідну, що хвилює, мов та переконливо накреслена ним самим "згадка" про речі реальніші за емпіричну реальність життя... Є в аристократичній вишуканості лірики О.Зуєвського щось маркантно правдиве і щире, без найменшої надуманості, а немов глибоко пережите (попри рафіновану своєрідність і есентуальну парадоксальність окремих примхливих образів):

Отут її незаймана хода —
у нерозтлінній розкоші спокою.
Старіє час... А ти її такою
Зустрінеш знов, де провесня й вода.

Малюнком не назвеш її краси, бо сніг
розтанув, а вона — як мрія:
Кладе вінок на щедрий сплет коси
і зором воскрешати світ уміє".

У своїй праці "Три роки літературного життя на еміграції" (Мюнхен, В-во Академії. 1948) проф. В.Державин особливо відзначає майстерність поетичної лексики О.Зуєвського: "В межах символічного стилю (що далеко ще не сказав свого останнього слова в нашому письменстві) О.Зуєвський спромігся створити лірику вишукану й оригінальну" (26 стор.). Відзначає критик і елегантню "стислої (подекуди аж до непрозорості) синтакси" поета. (Володимир Державин, "Українська еміграційна література". "Календар-Альманах" на 1948 р., (Мюнхен), стор. 140).

Гр.Шевчук у своїй рецензії на "Золоті ворота" ("Арка", лютий 1948 р., ч. 2 (8), стор. 57-58) дає також позитивну оцінку поезії О.Зуєвського. Відзначаючи в поетичній лексиці О.Зуєвського деякі хиби (зайві церковнослов'янізми та окремі вияви, "псевдокрасивості"), Гр.Шевчук проте констатує ріст поета і поступове удосконалення його майстерності. "Можливості розвитку перед Зуєвським розвиваються в напрямі, який можна було б назвати "імпресіонізмом нематеріального": деякі поезії його, особливо пізніші, датовані 1947 роком, відходять від алегоризму і припудрованості більшості його творів і справді талановито схоплюють такі мимолітні настрої і душевні стани, що їх, здалося б, словом і не можна схопити — бо воно для цього надто матеріальне. Це те, що вабило Блока в "Нечаянної радости", що становило суть багатьох маленьких поезій раннього Рільке, що нам видається типовим для японських четверовіршів; але Зуєвський намагається фіксувати настрої і враження ніби ще мимолітніші, ще мінливіші. І коли він оформляє їх образами простими і цьогосвітніми, то в

нього виходять речі справді вдалі і цікаві, як от поезія "Дівчина":

Вона спинилася — упала хустка біла.
Чоло зажеврїлось, неначе докір чула:
Отам проходила, на галяві заснула,
І біля неї тихо скорбна мати сіла...

Рука голубляча, а він у серці скутий,
Ще їй незнаний, перший — квітам не збагнути,
Хоч би й жалітись їм у розпачі хотіла. —
Вона спинилася — упала хустка біла..."

Нові поезії О.Зуєвського, що з'являються в періодичній пресі, показують великий поступ і зріст поетичної творчості талановитого поета. Одна з поезій, датована 1951 роком, що надрукована в журналі "Київ", ч.6, (256 стор.) викликала змістовну статтю Юрія Шереха "Велика стаття про малий вірш" ("Нові Дні", лютий, 1953 р., стор.16-18). Аналізуючи поезію О.Зуєвського "Цей звід — це дерево...", Юрій Шерех пише: "Вага невеличкого вірша Зуєвського для нашої поезії в тому, що це, скільки знаю, перше в нас адекватне відтворення ТИПУ сучасної поезії Заходу". Юрій Шерех називає цей вірш "чистою або абсолютною поезією". Цілком слушно зазначає критик функцію порушення звичних синтаксичних норм у поезії О.Зуєвського: "читач, почувавши, що його вибито з синтаксичної інерції, починає шукати втраченої рівноваги в уважнішому вгляді в значення слів. Тим самим у протилежність всякій заумній мові при такому підході до мови роля значення слова не занепадає, а зростає. Вирвані з контексту шоденщини, але поглиблені значеньово, слова щільніше в'яжуться з внутрішнім світом поета і духово спорідненого з даним поетом читача" (17 стор.) Юрій Шерех називає цей стиль флюктуационізмом і вказує на приклади його в світовій літературі, зокрема в французькій, англійській та американській поезії. "Принцип флюкту-

аціонізму, — каже Юрій Шерех, — розкриває перед поезією якнайширші можливості користання найзвичайнішими словами, словами щоденної мови... Цей стиль дає змогу відтворювати невлонні стани душі..." (18 стор.).

Дехто з читачів скаржиться, що поезії О.Зуєвського незрозумілі. Але це так здається тільки після першого поверхового читання. Перечитавши вдруге і зустріє вірш О.Зуєвського і намагаючися увійти у внутрішній світ поета, ми переймаємося настроєм поета й тими почуттями, що їх він висловив у своїй поезії. Вже перші слова віршу: "Цей звід — це дерево" викликає в нас образи далекого рідного краю. "Весна не-оцвітна", "віконниці з імлі", "сторожки зелені стіни", "рідний дім" переносять нас в далекі рідні місця, і поєтові настрої ностальгії доходять до читачевого серця. У О.Зуєвського ми не знайдемо шаблонних патріотичних поезій з їх барабанно-войовничою лексикою, часто беззмістовною і порожньою. Тема України в поезії О.Зуєвського виявлена в зворушливих образах рідної природи, в тонких символах. "Світлий луг і жовтаві ромашки", "старі дуби, де ходять мати, скопує гроби, щоб посадити на них васильки й м'яту", ріка, як дівчина: "у барвистім вінку... ще ж і маком червоним завітчана", "полохливо розбіглись ниви", "жовто, жовто цвітуть поля" — такі зорові образи рідного краю в поезії О.Зуєвського. Поет схиляється до проліска і серед весняної природи знаходить забуття від жахів людського життя і душевний спокій: "і знову, мов казкою, відлине людський світ, лишаючи, як острах, туп чобіт". Спогади дитинства в рідному краї викликають образи квітів: "Тоді на моїй леваді пишався густий ромен". З великою майстерністю написано "Тюльпани". Останні дві строфи становлять складну синтаксичну конструкцію з додатковими реченнями, відокремленими зворотами:

"І в кожній галяві, мов дно ріки,
З розливом вільної від криги,
Самі святкові стали сторінки
Ніким не збагненої книги,

Що їй міста, від гомору свого
Звертаючи в зелений вирій,
На сіль газонів, де цвіте вогонь,
Несуть любов і подив щирий".

Основний мотив поезії О.Зуєвського — це мотив туги за найповнішим втіленням ідеї добра і краси. Цей мотив, сполучений з мотивами ностальгії, особливо правдиво звучить в такій, напр., поезії:

Хто відгонив тебе? Відгонив,
Коли ночі прибій стихав
І в полях незліченні гони
Голубили росю трав?

Ти була невмолимо дальня
І відходила в рідний край.
Це для тебе у денних спальнях
Мяко слався хмарок розмай

І стояли ромашки в долах,
Наче свічі на дні ріки.
А для нас залишалось коло
Молитов і змагань гірких. (1947)

С.Гординський звернув особливу увагу на бездоганність форми "Золотих воріт". Одночасно критик висловив здогад про домінуючий вплив на Зуєвського поетики П.Филиповича. Цей здогад не відповідає дійсності, бо О.Зуєвський познайомився з поезією П.Филиповича досить пізно для "Золотих воріт". Ентузіастичні висловлення про творчість О.Зуєвського знаходимо в цікавому есеї І.Костецького "Гостина в печерників".

Відома сучасна німецька поетка Е.Котмаєр переклала ряд поезій О.Зуєвського на німецьку мову. Прихильні згадки про творчість О.Зуєвського зустрічаємо в німецькому журналі "Велт унд Ворт", в польському журналі "Культура", російському журналі "Современник". Проф. Ф.В.Нойман (Тюбінген) у своїй статті про сучасну українську літературу називає О.Зуєвського "файнзінніг".

Така однастайна висока оцінка поетичної творчості О.Зуєвського. Вже рік тому О.Зуєвський приготував до друку нову збірку своїх поезій "Під знаком фенікса". Я.Гніздовський зробив прекрасну обкладинку для неї. Але через незалежні від поета обставини ця збірка і досі не побачила світу.

О.Зуєвський збагатив українську літературу також мистецькими перекладами поетичних творів Рільке, Георгі, а останнім часом творів американської поетки Е.Дікінсон та сонетів В.Шекспіра. Ці переклади відзначаються своїми високими якостями: бездоганною формою і близькістю до оригіналу.

Олег Зуєвський має намір перекласти всі сонети В.Шекспіра і видати їх окремою книжкою. Вже поверхове порівняння перекладів Зуєвського з відомими нам перекладами сонетів Шекспіра на російську мову свідчить про те, що український перекладач незрівняно краще зумів перекласти сонети Шекспіра на українську мову, ніж російський перекладач на російську мову.

Як зразок перекладного мистецтва О.Зуєвського можна навести його переклад 81 сонету В.Шекспіра:

Чи я діждусь і адгробок вам скласти,
Чи ви мене побачите в труні, —
Згадки про вас не знатимуть затрати,
Коли не стане й сліду по мені.

Віки затерти образ ваш безсилі.
Мене ж, як я піду, обійме тлінь,
Бо я лежатиму в простій могилі,
А ви в очах прийдешніх поколінь.

Мій ніжний вірш вам пам'ятником буде,
Він читачів незнаних ще позве,
Освідчення про вас повторять люди,

Як вимре світ, що в наші дні живе.
В людських устах, де вічний дух не гасне,
Мій твір з'єднав життя вам понадчасне.

У перекладі Маршака початок цього віршу звучить так:

Тебе ль меня придется хоронить,
Иль мне тебя, — не знаю, друг мой милый.

В оригіналі:

Or I shall live your epitaph to make,
Or you survive when I in earth am rotten...

Уже загальний тон Маршакового перекладу з його грайливим "тебе ль меня", "иль мне тебя" зовсім не відповідає поважному Шекспіровському сонету. Так само чужі для Шекспіра всілякі надумані і фіктивні прикраси, всякі "красивости" та додатки, як напр., "друг мой милый". Переклад О.Зуєвського уникає цих хиб. Своім тоном, лексикою, простотою словника український переклад О.Зуєвського незрівняно ближчий до оригіналу, ніж Маршаків переклад.

Ще більше матеріалу для з'ясування відмінності перекладів Зуєвського і Маршака дає, напр., порівняння перекладів 135 сонета. В оригіналі:

9. The sea, all water, yet receives rain still
10. And in abundance addeth to his store...

У перекладі О.Зуєвського:

Неначе море незначний ручай
Приймає в себе, до свого роздолля...

У перекладі Маршака:

Как в полноводном вольном океане
Приют находят странники-дожди...

Тут та сама дешева і непотрібна "красивість": дуже недоречні і зовсім не відповідні оригіналові епітети — "полноводном вольном океане". Нема у Шекспіра й метафоричної прикладки "странники-дожди". О.Зуєвський уникає всіх цих хиб Маршакових перекладів і знаходить в українській мові такі лексичні і стилістичні засоби, якими він вдало віддає мистецькі особливості Шекспірових сонетів.

Цього року минуло 15 років з часу появи в друку першого вірша О.Зуєвського. Ці п'ятнадцять років повні безнастанної і тяжкої боротьби за існування. Жорстока більшовицька дійсність, жахи війни і німецької окупації, тяжка праця на німецьких фабриках та в сільському господарстві, перебування в ДП таборах, переїзд до США і фізична праця на фабриці — всі ці умови впродовж останніх 15 років були надто вже несприятливі для розвитку поетичної творчості О.Зуєвського. Проте і в найтяжчих умовах поет не кидав пера і не переставав працювати над собою, над збагаченням своїх знань та поетичного досвіду. Вперта і кропітка праця над перекладами німецьких поетів, а також англійських та американських, постійна літературна самоосвіта і наполеглива праця над своєю мовою та стилем дали позитивні наслідки. За 15 років, перемагаючи всі труднощі і перешкоди, О.Зуєвський невпинно ріс і продовжує далі рости, удосконалюючи свою поетичну техніку і майстерність та збагачуючи свою поезію новими досягненнями.

(*"Нові Дні"*, жовтень, 1954)

Олег Зуєвський (Сельветка з антології "Координати")

Поезія Зуєвського — явище в українській літературі цілком оригінальне, — хоч основується вона на західних літературних і філософських традиціях. Мова тут передусім про традицію німецького ідеалізму, що знайшла свої художні перевтілення в поезії багатьох пізніх романтиків, як ось пізній Вордсворт чи російський поет, вихований на німецькій літературі, — Тютчев. Передовим речником цієї школи у філософії був Шеллінг: він учив, що і природа і людський розум походять з єдиного джерела — від абсолютного Духа, або Бога. Абсолютний Дух — це іраціональне начало Всесвіту, його ідея є в усьому, і все є в ній. Форми, що існують довкола нас, тільки тоді справжні, коли вони своїм буттям шукають поєднання з Ідеєю. Вона — як центр усього буття, — закрита від нас конкретними формами, і її у формах може віднайти тільки уява. "Світом почуттів", пише Шеллінг, "як і світом слів, нам дано побачити на хвилинку цю обіцяну землю, що її нам малює наша уява. Її світляні береги виникають перед нашими уважними очима; здається, ніби стіна, яка має бути границею між реальним та ідеальним, розсипалася, відкриваючи перед нами світ уяви..."

Для німецьких ідеалістів матерія була потенціальним духом; а дух — матерією на шляху до абсолютного. І якраз завданням поетів було "зірвати заслону" з форм, збудити їх з конкретної закованості, з летаргічного сну матерії, щоб показати, як форми вічно подорожують із периферії реальності до центру буття, до абсолютного. Романтики взяли на себе завдання розкрити внутрішнє буття реальності або абсолютне в відносному. Але, не зважаючи на винятки (Віні, наприклад), їхня поезія була все таки

висловом чогось поза нею самою, і вона вживала слова та їхні структури тільки як поверховне втілення певних понять.

Процес відкривань буття метафізичного ключем поезії перейняли спадкоємці романтиків — символісти. Вони продовжували культивувати шеллінгівський “світ почуттів”, витончуючи почуття до найніжніших плетив і часом навіть звихаючи їх до демонізму. Крім того, символісти звернули величезну увагу ще на один “світ”, що про нього говорив Шеллінг — на “світ слів”. Для цих поетів слово стало важливим ключем до тайни існування: не тільки як засіб спілкування, але також як явище самеє в собі. Наче середньовічні маги, вони змушувати читача вірити, що певні сузр’я слів або самим своїм звуком, або ж гіпертрофованими евокативними властивостями дадуть людині хвилиenne відчуття Високого та Вічного.

Це викликування сили “слова як такого” посилювалося в творах декого з новітніх поетів: вони або безпосередньо прийняли традиції символізму, або дійшли до теорії цієї школи посередніми шляхами — через італійський герметизм, російський футуризм чи французький сюрреалізм.

У зв’язку з Зуєвським слід згадати безпосередніх спадкоємців символізму — французьких поетів Малларме і Валері, німецьких — Рільке та Георге, англійських — Вільяма Батлері Єйтса та Волеса Стівенса, і українських — раннього Бобинського, Михайла Ореста, Василя Барку в його книзі “Океан”.

На нашу думку, Зуєвський належить до лінії символізму Валері—Рільке—Георге—Орест. Правду кажучи, хоч в Ореста він навчився дуже багато, він його все таки сильно переріс, щасливо обминувши пастки якогось кокетства та солодкої містики, а також помпезного моралізаторства та

перестилізованої позованости, що в них так часто впадав той поет.

Традиції символізму часто і виразно помітні вже в першій збірці Зуєвського. Вони там ще не досить перефільтровані особистістю поета — видно ще “шви” досить невишуканих та неперемислених зразків цієї літературної школи. Наприклад, час від часу з рядків виринають різні зловісні гноми, святі королі та інші елементи реквізиту російського “срібного віку”. Зачаasto поет стоїть на колінах у різних тасмнічних храмах та романтичних капличках. Зокрема дивує невибаглива, але тим не менш претенсійна, поема “Сонцесин і гудокрил”, яка мала, мабуть, бути “барківською”, але насправді не змогла піднятися з рівня Чупринки.

Але в цьому явно “символічному” репертуарі “Золотих воріт” помітна вже та лінія високого і своєрідного символізму Зуєвського, яка потім стала тематичною домінантою його другої, далеко сильнішої збірки. Ця лінія — якраз оте шеллінгівське намагання відкрити хоч на хвилину центр Абсолютного, який, немов магнет, притягає все земне у свою сферу. Навіть назва першої збірки натякає на ці спроби; до речі, символ воріт, дверей, брам часто виринає як лейтмотив в усій творчості Зуєвського. Вірш, немов брама, відкривається у той краєвид “світляних берегів”, що про нього говорив Шеллінг. “Хтось” (улюблене слово символістів), завжди закритий за мовчазною фасадом природи: хтось, чие обличчя конечно треба хоч на мить побачити.

У сфері таких відкривань не може бути мови про точно закреслену, тверду і ясну образність. Навпаки, неточність візії, розпливчастість та мрячність образу цілком навмисні; вони ж бо дуже потрібні, щоб якнайширше закинути сіті інтуїції (і в свідомості автора, і в читачевій свідомості): бодай для одноразового, майже ви-

падкового впіймання невловимого. Фронтальне, безпосереднє називання форм заморожує їх у зовнішньому, плиткому, поверховому існуванні. Інакше кажучи, уява тоді заторкує тільки поверхневі форми. Щоб зловити внутрішній динамізм форм, їх своєрідне “ставання”, їх безнастанну гравітацію до центру всього буття, — потрібна невловна субтильність, витонченість і посередність вислову. Потрібно натякувати, як усе докруги нас переливається і з'єднується; потрібно показати, як наше оточення шепче про вічне і непроминяльне.

В збірці “Золоті ворота” зустрічаємо ряд формально добре зроблених поетичних творів. Відчувається велика культура вірша, граційність вислову. Особливу технічну майстерність показав поет якраз у найменш “символічних” віршах збірки — у скромних мініатюрах, що в їх наочній простоті бачимо художню витонченість форми і ліричну філігранність почувань.

Якби поет був залишився на рівні “Золотих воріт” — про нього можна було б говорити як про одного з найкращих представників свого покоління (Вадим Лесич слушно сказав: “незавершеного”), але все таки як інтегральну одиницю цього покоління, що не могла піднятися вище його синтези.

Та між першою і другою збірками поет пройшов довгий і трудний шлях зростання і самовдосконалення. Хоч світогляд поета і навіть його формальні принципи за той час драстично змінилися, все ж зростання було таке велике, що виникає враження, ніби перед нами два поети — учитель і його несміливий учень. Перехід відбувся на двох площинах: у тематиці та світогляді, від елегантноі казковості до глибинного міту; а в формі — від досить знайомих засобів символістичної традиції до цілком індивідуальної поетики, збагаченої досвідом Малларме (Ігор Костецкий говорить про “мал-

лярмеанську” вітку художнього світу Зуєвського) і учня цього французького поета — раннього Стефана Георге. Коли в “Золотих воротах” зустрічаємо досить таки втертий символізм, то в збірці “Під знаком фенікса” бачимо цілком сучасний неосимволізм. Недаром Юрій Шерех пише, що друга збірка Зуєвського — це визволення від псевдокрасивих та псевдосимволістичних засобів першої збірки.

Недоговореність і просто подивугідна субтильність творів другої збірки має викликати в читача складні, многогранні почування та асоціації, про які часом не знає (і за які не відповідає) сам поет. Тому речі й явища поет не називає просто, а тільки злегка натякає на них. Навіть спогади в його поезії — тільки “пам'ять пам'яті” (як пише Андрей Белий), тільки своєрідні відгомони спогадів. Як твердив Брюсов, читач має не пізнати, а вгадати. Зуєвський намагається, мабуть, викликати враження що він говорить з нами неохоче, що він тільки шепче про таємниці, яких взагалі не можна висловити, що він, як казали символісти — не говорить, а слухає. Він змушує свої слова бути тільки своєрідною рамою для таких “білих місць”, які насправді у творі найголовніші. Якщо застосовувати методу імпресіоністичної критики, можна сказати, що поезія другої збірки Зуєвського справді викликає враження якоїсь своєрідної “білості”.

Окремі елементи творів Зуєвського мають відношення радше один до одного, ніж безпосередньо до зовнішнього світу. Буденність, що її поет так ненавидить, знаходить місце в його творах тільки після ряду перевтілень, фільтрувань, реінкарнацій. Часто навіть первонапочаток “буденного” в його творах посередній; наприклад, поет пише вірші про картини, що вже самі собою — актуальність “із другої руки”. Твори Зуєвського це самозамкнені та самовиста-

чальні організми, але не для того, щоб бути синтезою поетичних засобів (як, наприклад, кубофутуристів), а — щоб досягнути високий невідомий світ викликуванням ультрафіялкових, майже непомітних і складних почувань. Парфразуючи Валері, — твір Зуєвського, це машина, що продукує почування.

Коли в “Золотих воротах” Зуєвський звертає найбільшу увагу на звичайну семантичну природу і потенцію мови, — тут він ангажує і її значеневу, і формальну сторони. Юрій Шерешевіч помітив, що Зуєвський уміє “звичайними словами робити незвичайні речі”. Уважними і лябораторно контрольованими синтаксичними експериментами Зуєвський спонукує нас звертати увагу на окремі слова і передумувати їх значення невідомості. Навіть такі нормально сірі та непомітні слова: “не”, “немов”, чи “як” — у структурах Зуєвського часом так особливо “винесені”, що примушують звертати на себе увагу. Одно слово може належати до різних сусідніх конструкцій, і тому одночасно може мати кілька різних значень. Отже у Зуєвського бачимо, як утилітарний інструмент мови переображується для цілком непрактичних потреб — для виключення потреб мистецтва поезії. Ужитковий логічний порядок мови зламано, щоб зробити неї щось цілком нове — що мусить викликати в читача незвичайні, чарівні почування. Все це зводиться до символістичної теорії, що слово мусить мати “смак безгранного”, мусить натякати на найвище, надрозумове, чуттєве існування. Синтаксичні лябіринти Зуєвського (деякі вірші складені з одного шістдесяти-сімдесятислівного речення) це — наче заплутані сіті, які мають зловити хоч крихітку надвідомого.

Такі досить імлісті та “безгранні” твори могли б бути настільки розпливчастими і безтілими, що втратили б свій характер мистецтва. Зуєвський майстерно обминає ці небезпеки, конструюючи

свої вірші на сильній строфічній снасті, запозиченій, як твердить Ігор Костецький, від наших і чужих неокласиків. Поет зрозумів, що чим субтильніший його матеріал, тим суворішою мусить бути версифікація. Тому твори його здебільшого короткі, а строфице передусім дуже точні катрені, з конвенційною перехресною римою.

Костецький показав, як цікаво Зуєвський переосмислює неокласичний словник. Він часто також бере готові шаблони образів (не тільки з символістичної чи неокласичної, але навіть із народницької традиції) і сплітає їх у незвичайні узори. Виникає враження, що Зуєвський бере уже готові цеглини всяких “шовкових трав”, “ясних узлісь” та “блідих конвалій” і будує з них цілком нові структури.

Ще одна важлива риса творчої лябораторії Зуєвського: “дистансування” ліричного переживання якоюсь невблаганною суворістю, безособовістю вислову. Вірний символістичній теорії, що поет це “безтілесна уява”, — він ніколи не оповідає безпосередньо про своє власне існування. Хоч поет говорить часом про інтимні справи і навіть намагається взяти інтимний тон, все таки його вірші викликають своєрідну формальну холодність. Мабуть, Лесич мав на увазі саме цю характерну рису, коли казав про “холодні палахкотіння символів” у поезії Зуєвського. Ця холодність, зрештою, не притаманна виключно Зуєвському: її можна помітити також і в його учителів — раннього Георгіє, Малларме і Валері — поетів, що теж користувалися багатьма елементами неокласичної поезії.

Олег Зуєвський — представник нашої літератури у колі максимально вишуканих неосимволістів, поетів Орфеевого “високого співу”.

Юрій ШЕРЕХ
ОЛЕГ ЗУЄВСЬКИЙ

Як на мене, найкращим твором, щоб увійти (почати входити) до поетичного світу нової збірки Олега Зуєвського, є поезія з французькою назвою "A quoi penses-tu". Тим більше, що вона й починається запрошенням —

Спрямовуй крок до чистої води...

І в забутті своєму віднайди

Несхибний компас охорони...

Автор застерігає: це не легко — "вода розгойдана в тяжкій дзвоні" і ледве чи можна "схопити обліком сліди" і втіху, і звабу, дарма що сліди ці "немов корони", розкидані довкола, дарма що втіха лягла "назавсиди, На очі й безконечні гони". І тут приходить до нього задума. Але про що? "Про що ти мислиш? Як відповісти? Хіба спитати неба висоти, Де зваба також невимовна?" Це стан мислення на невисловлену тему, мислення, що веде кожного ти чи я (бо це тут не саме) до світотворчих процесів минулого ("голуба з Носового човна"), до свого минулого й майбутнього, але не кристалізується ні в слово (поза цим віршем), ні в діло. Воно, це мислення, спонтанне і неконтрольоване. Воно не намірене, воно не замислене, тут твориться невідомий і невпізнаний світ, але воно й найвища насолода... Завдання поезії — цієї поезії — не зрозуміти таке мислення, бо зрозуміти (з-РОЗУМ-іти) його не можна, але донести стан такого мислення, занурити читача до такого мислення. Звісно, цього не можна зробити точними словами, але так хочеться і так можна натякати, кружлянням довкола дати відчуття невимовне. Тут закладене, здається мені, найістотніше в поезіях Зуєвського в його новій книжці.

Сам поет, можна думати, за свою найкращу самохарактеристику вважає поезію "Голуб серед

ательє" — назву цього вірша він преніс на титульну сторінку цілої книжки. Він-бо, голуб, хай "грозою наляканий докраю", приносить мистецтві волю стихій, розбурханих у буревії. Його ще нема в поетовій руці і ледве чи він принесе здійснення програми щастя в новому домі, але все-таки він існує і, отже, є фактор іншого життя, перетвореного і сподіваного, хоч і не осяганого свідомою дією. Але тут я полемізував би з вибором Зуєвського. Бо його книжка не про перетворення світу, а про невловне в світі і в душі, несповідиме, неоформлене і неспроможне оформитися.

Саме в цьому я ладен убачати істотну сутність поезій Зуєвського, і в такому пляні буде дальша мова. Тому тут, читачу, ти повинен вирішити, чи йти тобі далі за поетом і за критиком, а чи вибрати раціональний світ і там лишитися. Якщо ти хочеш віршів про "красу відродження країни" — чи то Олеся, чи то численних олесенят, тут і тепер остання можливість пересісти на інший потяг реальності, тверезості, дійовості, ефективності, (на)очности — бодай у прагнення. Прощай тут, мій читачу іншого спрямування, наш поїзд 4 не для тебе. Але не проклинай нас. Коли, нарешті, відродження країни стане дійсністю, "завтра від незалежності", як і сформулював був це чорної ночі 1979 року, можливо, ти відчуєш тугу за прихованим, невисловним, незбагненим, а може, й незбагненим. Тоді ти дочитаєш цю статтю. А тепер хай маршрути наших поїздів прокладаються в різних напрямках, наш — "до чистої води", до "простору безмежного розмаю".

Читати поезії "Голуба серед ательє", збірки, можна двома способами. Один — шукати за їхньою позірною алогічністю раціональне зерно, намагатися перекласти їх мовою логіки. Або, — другий спосіб, — забувши про логіку й звичність, віддатися плинові того потоку слів, з якого кож-

ний вірш складається. Це не буде звукова стихія — Зуевський не йде за хрестоматійним Верленовим *de la musique avant toute chose*, звукова інструментація для нього річ другорядна й радше випадкова. Тканина його поезій — це передусім плин семантичний. Плин поетичного тексту для Зуевского, — насамперед створення в свідомості — чи радше підсвідомості — читачевої настроєності на певну тональність — тональність, повторю, не звукову, а значеннєву.

Може, навіть можна було б спробувати характеризувати ці різні тональності звичними музичними термінами — *allegro*, *presto*, *scherzo* і так далі. Але така класифікація була б неповна й кінець кінцем незадовільна, бо матеріал поезії — не звуки, як у музиці, а семантичні нюанси, для яких тих музичних позначень явно не досить. Так складається, що мусимо, навіть усвідомлюючи недолугість такої класифікації, неадекватність її багатству семантичних ключів, повернутися до розшукування “тем” кожного вірша. Вичерпного опису всіх поетичних “тем” нема і ледве чи буде, межі кожної “теми” не відокремлені точно від інших, але, попри всю хиткість таких описів, переліків і класифікацій, вони все-таки вже й тепер можуть хоч би приблизно надатися до вирізнєння поетичних індивідуальностей.

У поезії такої, як Зуевського, яка живе недоговореністю й переслизанням значень одне в одне, саму “тему” визначити часто — справа не проста, а подеколи й сливе неможлива. Але так виглядає, що іншої ради нема. Отже, спробуємо такий експеримент, усвідомлюючи всю його грубість і приблизність. Операція ця взагалі, а тим більше, коли йдеться про поезію, якої провідний принцип — невисловлення або недоговорення, брутально варварська, як хірургія на живому тілі без анестезії. Але що вдіємо, коли

теорія літератури попри всі спроби чогось іншого перебуває ще на рівні примітивного знахурства.

Прямуємо, отже, до каталога поетичних тем Зуевського. Але перед тим доцільно хоч приблизно визначити, як, за допомогою яких ключів продиратимемося крізь делікатне плетиво поетичних нюансів, відхилень і маскувань, у прямому порушенні того, що так старанно будує поет, уникаючи тих пасток, які він так дбайливо розставив, продиратимемося до того “логічного” осердя, що його пильно приховував — і, мабуть, не тільки від нас, а й від себе сам поет.

Тут чую голос читача, того, який щиро любить поезію, — що ви збираєтеся робити? Чи не перетворюєте ви поезію на кросворд, на загадку, які треба розгадувати? Але тоді, каже він, це вже не поезія, це спорт, це вправи для інтелекту, це гра — одне слово, грубе спрощення високої матерії, згвалтування музи ліричної поезії Евтерпи. Ну, що ж, великою мірою це так, але почасти знаходимо виправдання на наше зухвальство в самого поета. Є в “Голубі серед ательє” такі поезії, де автор сам подає тематичний ключ до даної поезії, сам подає — наважимося, нарешті, вжити цього слова — розгадку зашифрованої поезії. І, зрештою, час уже усвідомити, що здогад і розгадка належать до законних інгредієнтів мистецтва. Недвозначно такі є в традиційному фольклорі загадки, в механізованому “фольклорі” сучасного великого міста — вже згадані кросворди. На розгадці оголено побудовані детективи і пригодницькі повісті, але — будьмо щирі — чи не входить елемент розгадки — “що це означає?” — у загально шановані твори від хоч би “Гамлета” до “Хіба ревуть”? Час уже перестати лицемірити й визнати законність наявності й потреби вивчення загадок — розгадок у літературі. Кінець кінцем особливість поезії Зуевського, одна з особливостей — це саме приховування розгадки. У чому, можливо, він пішов за Малларме, пере-

клад поетичних творів якого він нам дав у книжці своїх перекладів (Стефан Маллярме. Поезії. — Едмонтон. 1990).

У деяких — вони не численні — поезіях Зуєвський сам дає розгадку чи то просто в наголовку ("Бабки", де мова саме про ці комахи, або "Пігмаліон"), чи то коли виносить ключове слово в самий кінець останнього рядка вірша — "заборони" в "Згадці про Монако" або "зорі" в "Близнятах". Тож, коли такі випадки є, нема перешкод для того, щоб там, де він цього не зробив, ми розшукували ключове слово в усьому тексті вірша або, коли поет так і не подав такого ключового слова зовсім, додавати його самим, спираючися на провідне семантичне оточення цілої даної поезії. Щоправда, особливо в цьому останньому випадку ми ризикуємо, що схопимося за фальшивий ключ — або що ключам так і не знайдемо. Але наявність таких випадків не повинна нас відстрашувати. У першому випадку не слід спускати з ока, що кросворд має тільки одну "розгадку", але поетична "загадка" може припускати їх кілька і, може, наша, що не збіглася з авторовою, теж має право на існування. У другому випадку, коли ми так і не знайшли "розгадки", себто ключового слова, може бути, що ми не спромоглися піти за автором, а може бути, що автор, захоплений грою семантичних граней слова, так і не спромігся на універсальну (для даної поезії) "розгадку". До таких, для мене "не розгаданих" поезій належить, приміром, "Ефект" і "Святковий сонет". Never mind! Такі випадки аж ніяк не компрометують ані автора, винного, мовляв, у непрозорості (герметичності), ні критика, винного, мовляв, у недотепності. Адже поезія й далі грає пишними кольорами, хай "нерозгаданими", становить собою майстерну семантичну тканину, не використаю на пошиття одєжі, але від того не менш принадну в своїх візерунках і взорах.

Отже, після цих нескінченних передмов і вступів — але вони не були зайві хоч би тому, що кинули якесь світло на особливості і своєрідність поезії Зуєвського, — після всіх цих навколо, довкола і поблизу — до сухої прози каталога "тем". У цьому ділі сам поет допоможе нам мало. Він, правда, поділив свої поезії на три відділи. Але тільки перший із них — "Первісні турботи" — якоюсь мірою тематичний: тут переважають вірші про дитинство (хоч цього не можна брати буквально щодо останніх віршів розділу). Другий розділ — "Гіперболи" — бере слово гіпербола не в найзвичнішому тепер значенні "перебільшення", а радше в первісному грецькому "перевал, рух угору"; а ще двозначніша назва третього — "Ілюмінації", де слово взяте не в сучасному і типовому значенні "різнокольорові світла з нагоди урочистості", а радше у французькому, використаному Рембо подвійному значенні "осіяння, просвітлення", а почасти, може, й побічному заченні "кольорових ілюстрацій у середньовічних рукописах", — так чи так у всіх цих значеннях ведучи нас не до тематичної класифікації, а до жанрово-стилістичної. Так що, виходить, треба йти не за циклами, а від вірша до вірша.

У підсумку, провідними в тематичному світі Зуєвського виявляються теми вражень і об'явлень дитинства й еротики — кохання до жінки, дуже сублимованих, а далі йдуть теми пам'яті, спогаду, мрії, розлуки, заборон, дива світу, зоряного неба ("Близнята", "Ad astra"), сну і снів, поезії та ars poetica, малости людини супроти природи — широке коло тем, радше традиційних, зосереджених навколо протиставлення: я — довкілля, вічних у своїй повторюваності, але ніколи не застарілих і завжди здатних до оновлення. Не випадково книжка кінчається двома апострофами до поезії (зокрема, в цитації з "Держави слова" Михайла Ореста) — і останньою — до жінки. Тільки курй-

озом, мабуть, є включення поезії “З бльоکنота Руссо”, де йдеться про проблеми суспільні, а може, й політичні, і патріотичного “Використання мови”, яке, однак, можна б включити й до рубрики а la mode і її заперечення.

Отже, тематичним новатором Зуєвський не хотів бути. Як не хотів він ним бути в зовнішній організації вірша. Його розміри строфіка випнуто консервативні. Жадного вільного вірша, поспіль традиційні розміри, головне — ямб, рідко — хорей, дактиль. Поет тяжіє до схеми сонета і схильний навіть не сонети підпорядкувати схемі сонетного розгортання — так, шістнадцятирядковий вірш “Замість сонета” переносить канонічну структуру сонета зі схеми 8+6 на схему 12+4, порушуючи правило золотого перетину, але не зрікаючися сонетоїдності. Не воює Зуєвський і з розділовими знаками. Усі коми й двокрапки на місці, там, де їх вимагають устійнені наукою (себто академією) і політикою (себто відповідним міністерством) правила, не знищені в запалі поетичного бунту, як це спіткало їх у поезіях, скажімо, продеколи в “ню-йоркчан” або Ігоря Калинця.

Так позірно — Зуєвський у сучасній нашій поезії чи не найконсервативніший. Але це тільки позірно. Консервативні теми й форми потрібні йому тільки для того, щоб їх розсаджувати. Революція в рамках передреволюційного закону може бути спокуслива для серця найзапеклішого революціонера. Фасади неторкані, але будівля не має нічого спільного з традиційною, дотеперішньою. Поет готовий проголосити себе “байдужим до пародій пози”, “аби звиягя йшла з імлі помітної метаморфози” (“Поезія”). Виглядає, проте, що він однаково радий “звизязі з імлі” і успіхам у будівництві “пародій пози”. Він не покинув старої споруди, він учинив бунт і здобув звизязу в середині тієї на око ніби не торканої будови.

Поза версифікацією й строфікою всі аспекти мови і так само образного висловлення в поезіях “Голуба серед ательє” висаджені в повітря. Відзначу лише найтиповіші явища.

Уже з римою приходить перший виклик. Вона є, її ніде не бракує, а це в новітній поезії ствердження консервативності в поетиці. Але яка рима, — таке неминуче наступне запитання. Статично беручи, у Зуєвського вона як правило, звична й точна, часом оригінальна, часом нудувата. Але на сірому тлі виразнішими здаються кольорові плями. Вони теж є. Поруч традиційних знаходимо рими “шевченківські”, себто такі, що тримаються тільки або майже тільки на голосному або на голосному і відірваному від нього кінцевому приголосному (могла б — скорб, свічок — пожовк) або тичинкинські, себто римування наголошеного й ненаголошеного голосного (спроквола — півкОла, ручаї — кокетЕрії, могла — корОмисло, притьОм — трикуТником). На відміну від традиційного, “сонетного” римування, Зуєвський може поставити службове слово в кінці рядка, а наступний рядок почати прилеглим до цього слова іменником, — “... не лічили ні Прибутку, ні затрати”. А пригадуєте ж Зерова програму викінченості кожного сонета й кожного рядка в сонеті: “Одна відроджує наш строгий стиль — Ясна, дзвінка закінченість сонета”. І мимоволі виринає думка: якщо канонічність зовнішньої форми не пародія, то хіба тільки найвиразніший спосіб виявити злам форми, особливо виразний при нібито дотриманні її приписів.

Ще одна революція у формі — тяжіння до суперечності між строфою і синтаксичним членуванням. Не поспіль, але часто й типово вірш Зуєвського стремить до безконечності речення, що ігнорує поділ на строфи й тече безберегим пліном, охоплюючи дуже часто цілий вірш. Поезії Зуєвського звичайно короткі — 12, 14, 16

рядків. Але і в них "безконечність" речення легко може стати обтяжливою, а вже напевне вимагає дуже уважного читання і часто повернення до вже прочитаного, щоб не загубити цілості. Хай читач перечитає хоч би шістнадцятирядкового "Унікорна". Але вже своєї крайньої межі цей синтаксичний засіб досягає в довшому "Перекладі із циклу "Ехо". Маємо тут 14 катренів, себто 56 рядків — і це все одне речення — на який вдих і видих розраховане? Якого велетня? Тільки не звичайного смертного.

Виглядає, що ціна такої синтакси — при суворому дотриманні незбіжності синтакси з поділом тексту на рядки і строфи — захарашення тексту відхиленнями від звичної синтакси: інверсії, пропуски слів, потрібних для збереження зв'язків між ланками ланцюга слів, зсуви в синтаксичних зв'язках. Таких явищ повно. Тут вистачить навести по прикладу:

інверсія — "в наземній віллі, Прочанам де нема занять" (= де нема занять прочанам); і навіть тоді, коли метр вірша інверсії, власне, не вимагає: "тобі я щиро простягаю У розпалі його своїх надій" — страхітливе накупчення займенників "його своїх" можна було б легко усунути: "простягаю його у розпалі своїх надій";

пропуск слова чи слів — "Найбільша запорука нешкотовного обману злука і на щоці ганьба старих цитат". "Прозова" синтакса вимагала б повторення не перед "на щоці";

синтаксичні зсуви, переслизання з однієї конструкції на іншу. Колись у молодого Зуєвського це був улюблений поетичний засіб. Десь коло 1950 року моя стаття про них — "Велика стаття про малий вірш" була передрукована в моїй книжці "Не для дітей". Тепер цей засіб у Зуєвського не такий частий, але зустрічається не раз. Ось приклад: "Високим тішитись вікном і зайчики примхливі Ловити в пелену притьмом, Радіючи їх зливі, Хоча й не посмішкам твоїм і

тіла ворожбою". Дієслово тішитись вимагає орудного відмінка. І так ужито слово вікном. Дієслово радіти вимагає давального відмінка. І так ужито зливі і посмішками. Куди належить орудний відмінок слова ворожбою? За своїм місцем після зливи воно мало б належати до радіти. Про це ж говорить брак коми після твоїм. Проте, орудний відмінок змушує поставити його в залежність від тішитись. Інакше-бо мало б бути не ворожбою, а ворожбі. Бідному читачеві не лишається нічого іншого, як додати кому після твоїм. Але вимагати від читача, щоб він сам розставляв коми — чи це не занадто багато? Краще ніби — припустити осциляцію ворожби між двома керівними дієсловами й охрестити даність тексту як наявність синтактичного зсуву.

Ускладненість синтакси, позірна нескінченність вірша-речення приводить до того, що, як правило, вірш Зуєвського виключає кульмінацію. Як колись музика Баха, як тепер музика, скажімо, Філіпа Гласа, вірш Зуєвського тече рівно, не підносячися і не спадаючи. Він не виростає в кульмінаційні вершини Бетговена чи Брамса. Він тече в безконечність і раптом згасає, хоч, могло б здаватися, він мав би згаснути скоріше або тривати далі. Він свідомо аромантичний. Він не прагне ad astra або в провалля пекла. Він просто є, поки є.

З цим пов'язана особлива роль займенників. Умовно можна б говорити про письменників, що "живуть" на певній частині мови. Заберіть з "На острові" Коцюбинського прикметники, із "Салямбо" Фльобера накопичення іменників, з туристичних маршів їхні дієслова, і ви зруйнуєте ці твори як явища стилю. У Зуєвського — небувала річ — першим впадає в око займенник. Цей займенник, що виступає з конкретним значенням, як-от я або ви, а той займенник, що діє на вищому рівні абстракції, апелюючи не до даностей оточення чи життя, а той, що виокреслює

синтаксичні зв'язки і, єдиний, уможливорює розкрити ті складні відтінки й пов'язання частин довгого і розгалуженого цілого, що ним в ідеалі є словесне плетиво в безконечному, здається, вірші-реченні. Читач, який не здався на плин СЛІВ, а прагне знайти за ними дотикальні реальності, хапається за всі ці що і який чи він, як потопельник за соломинку.

При певній наполегливості й концентрації уваги він знаходить їх (попри граничну ускладненість вірш Зуевського в своїй істоті струнко логічний), але може статися, що радість відкриття затьмарить естетичну насолоду, — не-маловажливий складник у сприйманні поезії. Суворість у синтаксичній перспективі відповідає строгості в дотриманні канонів віршування, але дивним дивом і те й друге тільки підкреслює пливкість і неозначеність семантичнонастроєвої течії. Займенниковість, як і канонічність вірша, стають ніби пастками, які свідомо перешкоджають рухові до прозорості. Але ось пара прикладів (з великої їх кількості): “Десь електричний потяг пролетів Хоч іграшковий — незагасла мрія, Бо він дітей розважити хотів, Що їх колись хвалив для нас Месія, Оскільки в дівчини сама ВОНА Була, як цяцька давня у кишені...” — вона — дівчина чи вона — мрія? Або: “Як залишали у кущах Ми коників із глини Без думки про незнаний страх Серед ясної днини, Що мала скрізь разки доріг...” — ЩО — глина чи днина? У поезії “Сонячне око” у першому рядку читаємо: “Такий він у твоєму чарі”, і тільки в тринадцятому рядку під це ВІН підставлено — метелик. Сам каталог способів використання займенників міг би бути темою окремої розлогої статті. Бо “займенникова поезія” Зуевського звичайно не обмежується на займенниках, але вона не була б собою без тієї гри займенників і їхньої співгри з тими іншими частинами мови, що за нею ховаються.

Спробуймо тепер узяти і займенниковість, і інші синтаксичні особливості поезії Зуевського в ширшому, позасинтаксичному контексті. Що ховає в собі ця унікальна гра суворих приписів і розхитування цілісності в сприйманні світу? Виявляється — чи виглядає, — що все це — засіб для провідного в світобаченні поета — в баченні світу, суцільно ілюзорним. І не тому, як у символістів, що СПРАВЖНЄ сховане за позірним. А тому, що того справжнього або нема, або воно незбагненне, або, в найкращому випадку, невимовне. Ось, скажімо, уява поетова повна вражень від мистецтва, але він не знає (і, мабуть, не хоче знати), що тут первісне, а що похідне. Десятиріччями нас учили, що мистецтво відображає, відбиває дійсність. Але в поезіях Зуевського ця впевненість не існує. Вечірній кінський водопій — це дійсність чи картина Гогена (“Так гонять коней”)? Виступ дітей на концерті — він справжній, чи в свічаді, чи — ще один пересмик — матеріал для майбутньої картини (бо коли все ілюзорне і не відомо, що первісне, то нема і часу — минулого чи майбутнього, а особливо підозрілий тут час теперішній... “Святковий сонет”). Пам’ять росте при дзеркалі (“Данина характеру”). Замки з піску на пляжі — може, це справді замки (“Рита Гейворт”)? Вечір — чи це справжнє, чи тільки “присмерков маскарада” у вірші тієї ж назви? Поет апелює до садів Гюїсманса, що в його романі “A rebours” творилися, щоб заперечити героєві дез Ессентові реальність, щоб створити світ навпаки (буквальний переклад назви французького роману), того самого Гюїсманса, що не доробився навіть в статті в “Українській літературній енциклопедії” — ще б пак, розклад буржуазії (а може, й роману, і автора ніколи не було, це тільки ілюзія!), — але і цей світ навпаки для поета неприйнятний (“Без моделей”). Поезія Зуевського звичайно цурається певності і означеності, але один вірш він буде як звернення — так він і зветься — “До

дійсності"). А що в ньому стверджується? Там, у царстві нібито дійсності "мріям подаровано свободу", і це ті мрії, що ведуть "усіх до дійсності, хто нею снить" — снить дійсністю, відтак дійсності нема, її витворюють мрії. Є "до дійсності", але це не означає, що є дійсність.

Світ поезій Зуєвського — це світ дзеркал, що відбивають дзеркала, снів, що снять снами, набігання вражень, чие існування непевне, відображень, що відображають тільки відображення, перевернених первинностей і вторинностей. Але в протилежність символістам, що відкидали видимий світ заради невидимих сутностей, незаперечно вищих, чийми уклінними, трепетними жерцями вони себе вважали або хотіли, щоб їх уважано, — для Зуєвського цей вищий світ, світ сутностей і цінностей, ледве чи існує взагалі. Його поезія не релігія. Вона не навколішках, не в служінні й поклонінні вищому, а в констатації взаємовимінності й тому незбагненності вражень. Двічі в його книжці згадано Маґрітта, і це, мабуть, не випадково. Маґрітт не вірив у можливість продертися крізь видимості до невидимого, його сюрреалізм полягав у перетасовуванні вражень, а не в намаганні схопити щось вище понад тими враженнями. У суті речі, за передзеркаленими й перетасованими враженнями нема вищої сили. Хто знає, може, десь глибоко захований таїться в поезіях збірки Зуєвського не містицизм, як у символістів, а типовий для механізованого двадцятого сторіччя досить таки тверезий прагматизм.

Чи багато є поетів, які подають свій образ, глибоко оригінальний і, може, навіть на вигляд трансцендентальний, щоб потім додати свій коментар-сумнів словами мабуть, можливо й подібними? Зуєвський це робить раз по раз: "Завинятком хіба рубіна і бірюзи, можливо, сна" або "Громада виростала колонад... можливо, символом цензури". Або іронічні включення майже

бібліографічних посилань на літературні твори ("Про них читай також наприкінці У другій книзі "Мандрів Гуллівера")? Або порівняння поета з... кельнером, що чекає в ресторані на споживачів ("Координована свідомість")? Або включення до високостильових (у традиції хоч би того ж символізму) пасусів різночодно-прозаїчних, часом технічно-термінологічних етранжизмів нової дати ("в нерівних комбінаціях", "програма щастя")?

Традиція приписує Сковороді, що підсумок свого життя й науки він убрав у формулу: "Світ ловив мене, та не спіймав". У випадку Зуєвського можна б радше спробувати подати іншу формулу: "Я ловив світ (у всіх його непевних митях) — і... впіймав чи не впіймав його?" Мабуть, по-чесному треба сказати: ...і не впіймав його. Але чи це невиконання завдання? Поразка? Чи можна світ взагалі впіймати? З гіркотою скажемо — ні, не впіймав; але в перебігу цього намагання вловити його постала своєрідна поезія на власну нуту. І це немало.

Зрештою, цей підсумок, якого тут доходимо, висловлений самим поетом у назві його збірки "Голуб серед ательє". А в ній, у цій збірці, — у поезії тієї ж назви. Вона, ця поезія (займенники, займенники!) починається прямим визнанням: "Немає голуба в руці твоїй", себто і моїй, і кожного (займенники, займенники!), поетове ательє — "пустельна палата". Але тут, у палаті, в голубові "програма щастя залягла Для дійових осіб нового дому". Бо голуб цей, голуб поезії, хоч і ніколи не в руці, приносить із собою, навіть неprisутній, і "даль голубу", і "зграю побратимів", і "простір безмежного розмаю", і "корабель у буревії"... У цій піднесній (хай часом трохи затрадиційній) зливці поетизмів приглушено звучить характеристична іронія Зуєвського, адресована тим, хто хотів би від поезії хоч якоїсь користі — може, "підпору для стола", може, для

“ліжка у житті чужому”. Це справді квінтесенція поезії Зуєвського на теперішньому етапі її буття: є ательє — твориться поезія, є голуб — він невпійманий, він невпійманий. Ловимо і ловимо його. Але не впіймаємо, бо його нема.

Наприкінці допитливо-прискіпливий читач, аматор упорядкованого світу, запитає, до якого ж ізму належить ця невелика збірка. Відповідь буде обтяжлива. Перше насіння поезії Зуєвського проростало на символістичному ґрунті. Але було це давно, і мало живущих соків донесено з цього ґрунту. Інші живущі соки напували потім цю поезію. Буання метафор, типові для новітньої імажиністичної поезії, лишилося явищем бічним — Зуєвський схильніший до пунктирності метонімії, в якій образ, скажімо, моря передається через атрибут човна, який може бути і Чоевим, зразу переводячи всю поезію в іншу, не-описову площину (“A quoī penses-tu?”). Про сюрреалізм я вже згадував (до Маґрітта можна додати й Далі, — взагалі поезія Зуєвського більше зорова, ніж музично-звукова). Звичайно, аж кричить — напрошується згадка про імпресіонізм, він же в перевтіленні на ілюзорність і суб’єктивність світосприймання, — отже, сказати б, — ілюзійнізм. Можна б згадати навіть кубізм, певна річ, не в перетворенні світу на накопичення кубів. Але суть кубізму не в цьому, а в перетворенні світу на суму й розгрі площин і поверхонь, а це — сума образних зсувів, приміром, у таких поезіях, як “Черемха” або “Китайський агрус” (“Верхівців кавалькада”, що її головою стає “розгілля вогненне” осінньої черемхи). Як це все разом назвати, окреслити одним терміном? Звісно, таке слово є, і навіть воно закінчується на -ізм — еклектизм. Але це не стиль і не поезія Зуєвського. Лишім її краще без назви, як без єдиної всеохопної назви виступає в ній світ. Адже вся вона в шуканні того, чого знайти не можна. Я ловив світ... Далі, читачу, ти вже знаєш... Хіба от — світ Зуєвського — таїна, і його поезія —

намагання відтворити цю таємність. Тайнопис. Спробуємо — криптографізм. Такого слова нема? Не біда. Це ж тільки проба. Не треба? Гаразд, забудьмо.

Нью-Йорк, 16 грудня 1991

(“Сучасність”, № 4, 1992 р., ст. 105-111)

ТВОРЧІСТЬ ОЛЕГА ЗУЄВСЬКОГО АБО АНАТОМІЯ УКРАЇНСЬКОГО СЮРРЕАЛІЗМУ

Тим, хто хвалилися, ніби розуміють значення його віршів, Стефан Малларме, кажуть, відповідав: «Вам пощастило більше за мене». Рене Маґрітт любив повторювати ті ж самі слова, коли йшлося про його картини. Олег Зуєвський, здається над усе на світі, любить вірші Малларме і картини Маґрітта. І ті, й ті зіграли колосальну роль у становленні його власного бачення світу і стилю письма.

Дозволю собі припустити, що в парадоксі Малларме, повторюваному Маґріттом, була частка артистичного кокетства. І вірші, і картини обох митців містили і містять безперечне значення. Правда, те значення, яке вкладали в них автори, і те, яке прочитували читачі та глядачі, не завжди ідеально збігалися. Поезії Зуєвського не раз закидали відсутність значення. Але ці закиди були поверховими. Значення у ній є, і не тільки значення, але естетичний і філософський сенс, іншими словами — свідомі й виражені філософія.

Такого роду свідомі філософія була, безперечно, притаманна і поезії Малларме, і живописові Маґрітта. До них ми ще не раз повернемося. Але спершу — про біографію українського поета.

Олег Зуєвський народився 1920 року в селі Хомутець Миргородського повіту на Полтавщині. З 1936-го два роки навчався у газетному технікумі в Харкові, відомому в нашій культурі ще й тим, що тоді ж там викладав Юрій Шевельов і вчився Олесь Гончар. Потім технікум закрили, а Зуєвський деякий час працював у редакції місцевої піонерської газети. У 1939 році технікум реорганізували в Інститут журналістики, де Зуєвський і навчався до початку війни. Перші вірші (обидва про Шевченка) були надруковані в Харківському «Літературному журналі» (№ 3, 1939) і в першому випуску

альманаху «Літературний Укіж» (1940), котрий планувався як щорічний. (Укіж — Український комуністичний інститут журналістики).

Розпочату літературну кар'єру перервала війна. Після її закінчення О. Зуєвський уже не в Харкові, а в Німеччині, в таборі для переміщених осіб в Аугсбургу. Шість років табірної життя склалися нелегко, однак для творчості цей час виявився сприятливим і плідним. Тут разом із старшими колегами, літераторами-емігрантами, Зуєвський брав участь у Мистецькому Українському Русі — літературній спілці, якою керували Улас Самчук та Юрій Шевельов, — друкувався в табірній періодиці. Тут він поступово знайшов і своє вужче коло однодумців з подібними до його власних естетичними поглядами. Це були члени групи «Світання» — літературознавець і перекладач Володимир Державин і поет Михайло Орест (Зеров).

У Мюнхені в 1947 році виходить перша книга Зуєвського «Золоті ворота», в якій вчувається оригінальний голос, попри те, що поет перебуває під впливом символістів і Павла Тичини. Державин, правда, визначив зв'язок з Тичиною як рудимент, а от символізм Зуєвського викликав у критика великий ентузіазм. З рецензії під промовистою назвою «Відродження символізму» можна здогадатися, що захват віршами Зуєвського пояснюється попри все інше власною теоретичною настановою критика: «Український символізм далеко ще не сказав свого слова».

У творах «Золотих воріт» є ідеалізм, і навіть містицизм, а також врівноважений песимізм з часто потворюваними образами труни. «Золоті ворота» — також символ, однак без жодних історіософічних пояснень і спільностей з реальними, київськими Золотими Воротами. Це був знак віри, ідеал (золоті ворота до щастя), те ж саме, що для Михайла Ореста — святий Грааль.

Після першої книги багато хто сприйняв Зуєвського як продовжувача Ореста. І безспідставно. У них було багато спільного — елітаризм, підкреслене естетство, неймовірна увага до форми з особливим акцентом на класику, семантична закоріненість в образах європейської культури, відсутність політичних закликів і громадянської патетики. Однак, як і Михайло Орест, цілковито оригінальний у своєму складному інтелектуалізмі, так і Зуєвський пізніше показав свою цілковиту несхожість до будь-кого з попередніх чи сучасних українських поетів і свою особність у межах українських естетичних традицій. Орест, між іншим, швидко збагнув манеру

Зуєвського, вважав її цілком протилежною до своєї, але підтримував молодшого поета у його художньому пошуку.

Прогрес у такому пошуку серйозно засвідчила наступна книга Зуєвського «Під знаком Фенікса», яка вийшла у Мюнхені в 1958 році. Вона також мала символічну назву: Фенікс, який згорів і воскресав, — знак вічності ідеї. Але символізм, притаманний попередньому збірнику, у цій книжці переродився у нове бачення і письмо, герметичне за своєю суттю.

Якщо ж повернутися до реальної, а не інтелектуальної біографії, то в час виходу «Фенікса» Олег Зуєвський уже в Америці, де навчається у Пенсільванському університеті. Тут він отримає диплом і захистить свою докторську дисертацію з питань мистецького перекладу. Пізніше переїде до Канади, де викладатиме літературу в Університеті Альберти в Едмонтоні.

Дисертація, викладацька робота і переклади, здається, якийсь час поглинали його більше за поезію. Тому наступні поетичні цикли, які можна б вважати окремими книгами, — «Парафрази» і «Кассіопея» — писалися в 70-х і 80-х роках, в уривках з'являючись друком переважно в нью-йоркському журналі «Сучасність». У цих віршах не було вже й сліду від традиційного символізму. Герметика стала всеохопним прийомом, домінантою стилю, комплекс реального життя — ще далшим, а зіткнення його несумісних деталей — ще очевиднішими і ефектнішими.

У передмові до книги «Під знаком Фенікса» Ігор Костецький писав про приналежність Зуєвського до «маллармеанської» лінії в символізмі. Костецькому, як і Державину, дуже хотілося зберегти Зуєвського для символізму, котрий так і не розкрився в сучасній поезії повною мірою. Водночас критик не міг не відчувати, як далеко відійшов Зуєвський від символізму. Отже, з'явився епітет «маллармеанський» символізм. Справді, Малларме — найбільш герметичний з символістів, найбільш неясний, «темний». (Відповідно найскладніший для перекладу, — тим цікавішою і сміливішою видається багаторічна праця Зуєвського над перекладом поезії Малларме, котра у 1991 році увінчалась окремою книгою).

Саме навколо «символізму» Зуєвського певний час точилася полеміка. Те, що приписували Зуєвському Державин і Костецький, а також (1967) упорядники Антології сучасної української поезії на Заході «Координати» («На нашу думку, Зуєвський належить до лінії символізму Валері — Рільке — Георгі — Орест»), рішуче відкинув Юрій Шевельов. Він визнавав присутність цього стилю в першій збірці поета, водночас

радіючи, що пізніше поет розпрощався з «псевдокрасивостями псевдосимволізму».

У «Великій статті про малий вірш», датованій 1952 роком, Юрій Шевельов назвав поезію Зуєвського «чистою або абсолютною» і пояснював далі: «Наша мова обтяжена зв'язками з фактами, з дійсністю щоденного існування. Чиста або абсолютна поезія саме хотіла б вирвати мову з цих обтяжливих зв'язків». Він чи не вперше провів паралелі між поезією Зуєвського та сюрреалізмом, хоча головне для критика полягало не в навішуванні нового ярлика, а в підкресленні сучасності цієї поезії, її адекватності часові.

І все ж у «Парафразах» і «Кассіопей» сюрреалізм уже був неприкритим і безсумнівним. Те ж саме можна сказати і про останню на сьогодні книгу поета «Голуб серед ательє», видану у 1991 році. Дивна назва цієї книжки і однойменного вірша навіяна картиною Магрітта, котра, правда, має іншу назву: «Складний перехід» («La traversée difficile»). На картині — майстерня, або, як на французький манер каже поет, — ательє художника. На задньому плані — картина, прихилена до стіни, на ній зображено морський шторм (це ніби парафраз іншої картини іншого художника, а саме Джорджо де Кіріко), обабіч неї — інші полотна, на яких тільки вирізані різні квадрати; попереду — столик на одній ніжці у формі живої ноги, на ньому — пластикова рука, що затискає голуба, а справа — чи то перекладина перил, чи то шахова фігура з застиглим оком, яке дивиться в бік столика. Різноманітні несумісні деталі, прийом картини в картині, нарешті, голуб у дивному обрубку фальшивої руки створюють атмосферу загрози, бентежного передчуття незнаного майбутнього.

В однойменному з книжкою вірші є й цей голуб Магрітта, і рука, і картина бурі на морі, і моторошна ніжка столика. Власне перед нами колаж — набір предметів, не пов'язаних видимим зв'язком. І життя, побачене зором поета, може бути таким колажем. А воно присутнє тут у тяжко приховуваній емоційній розбалансованості самого автора, існуючого у вірші немовби у двох особах. Адже «я» і «ти» — це та ж сама особа і водночас дві іпостасі поетової роздвоєної душі, котра з подивом застигла на порозі «чужого» чи «нового» дому, власне того місця, куди їй самій немає дороги. Інтелектуальний, емоційний і предметний колаж визначає не лише манеру одного із стержневих віршів «Парафразів» (йдеться про «Інтерпретований колаж»), техніка колажу найбільше відповідає тій філософії, котру послідовно обстоює автор.

Її основу складає агностицизм, знєвіра у знанні й пізнанні.

В одній з лекцій поета, яку мені випало почути, Олег Зуєвський виводив свою художню манеру з феноменологічного стану сучасної думки. Якщо світовідчуття художника минулого втілювалося у назві роману Івана Тургенєва «Накануне» (Тургенєв знав і писав про те, що буде далі), то сучасна, модерна література, хоч і схиляється не раз до страшних пророчств, в цілому не знає шляхів майбутнього.

Такою поетові бачиться філософська основа сюрреалізму, того художнього напрямку в літературі і мистецтві ХХ століття, до якого він сам себе зараховує. Але сюрреалізм, звичайно, дуже широке і багатозначне явище. І місце в ньому українського поета потребує дальших пояснень і зіставлень.

Сюрреалізм пережив свій розквіт у міжвоєнне двадцятиліття. Але, звичайно, після того не зійшов зі сцени, продовжуючи і донині впливати на цілу культуру ХХ століття. Це був ще один великий експеримент, з яких, власне, починалося мистецтво нашого віку. Не залишивши багато літературних шедеврів в тій літературі, в якій він розвинувся найбільше, — у французькій, сюрреалізм примусив задуматися над своїми здобутками і прорахунками кожного серйозного художника нашого часу, припускаю, навіть академічного Поля Валері, котрий послідовно ігнорував поетів-сюрреалістів. Зуєвський не сприйняв ні автоматичного письма, ні жорсткого, навіть жорсткого ставлення до світу, ні надмірного епатажу, прищипаного «чистим» представникам цієї школи. А крім того, для українського поета світ сюрреалістичного живопису значно ближчий за світ сюрреалістичної поезії Бретона чи Лотреамона. (Хоча улюбленець Зуєвського Магрітт свого часу надихався саме поезією цих двох письменників).

Але перед тим, як говорити про сюрреалістичний живопис, варто спинитися на тій ролі, яку відіграє живопис загалом у творчості Олега Зуєвського. Це — і джерело образів; і тло, на якому слід їх розглядати. Серед улюблених митців на першому місці Рене Магрітт, а потім — Сальвадор Далі, Поль Гоген, Едвард Мунк, Пабло Пікассо, Марк Шагал, Анрі Матісс. З митців минулого імпонує найбільше Ієронім Босх, який малював релігійні фантазії і видіння, котрі виявилися передбаченням психологічних і реальних кошмарів нашого віку.

Аналізом творів живописців нашого віку поет цікавився більше ніж літературознавством. Сам знавець і викладач літератури, Зуєвський схиляється до думки про банкрутство літературознавства, науки про слово, і шукає істину про мистецтво загалом у живописі і в працях про живопис.

З живопису Магрітта часто постає страшний, моторошний світ. У живописі Далі він навіть огидний. Для естета Зуєвського світ, принаймні творений його уявою, ніколи не може бути потворним. Однак цей світ дещо жакхний іншою своєю прикметою — невідомістю. Рене Магрітт, а так само Сальвадор Далі, показує конкретні реальні предмети, однак спочатку позбавляє їх функціональної ролі, а потім ставить їх у такі комбінації, що стає моторошно. Що прагне сказати Магрітт? На думку Зуєвського, що ми нічого не знаємо. Крім того, й те, що людина-митець безсила перед тотальною дегуманізацією і загрозою глобальної катастрофи. І сюрреалізм французів, і герметична поезія італійців (за власним визнанням Олега Зуєвського, найближча йому за світовідчуттям) були породженням цієї глобальної катастрофи. Її відблиск, помножений на українську національну трагедію, лежить на поезії Зуєвського.

Дух агностицизму, як уже говорилося, визначає ідеологію сюрреалістичної школи. Ще один його прояв — зневіра в тому, що поезія здатна висловити загальні, завершені інтелектуальні концепції, ідеї. Вона може висловлювати почуття, пробуджені цими ідеями. Поезія відтак є вічним наближенням до мети, яка вічно віддаляється. І водночас для Зуєвського існує певний ідеал, ті самі «золоті ворота», які поет бачить і нині. Шлях до ідеалу і сумнів у його досяжності складає ще одну причину драматизму його поезії. Присутністю цього ідеалу, а також його декадентським естетизмом сюрреалізм Зуєвського «м'якший», менш трагічний за свої першоджерела. І трагізм Зуєвського дещо ближче стоїть до романтичного й естетичнішого трагізму рубежу віків, «освяченого» фатальним еротизмом Саломеї Іродіади Малларме і Вайлда.

Крім сюрреалізму, Зуєвському імпонує абстрактне мистецтво, зокрема Пікассо з його ще меншою смисловою конкретністю. В експресіонізмі Едварда Мунка його приваблює, очевидно, вміння зобразити крайній вияв емоції, зорієнтувати все на трагічний і драматичний бік життя, водночас залишаючи причини неясними. Найкраще це демонструє картина «Крик», з якої майже чути крик людини, закутої в свою самотність. Але чому вона така самотня? І чому такий самотній наш поет з його вічною тугою за, може, неіснуючим ідеалом?

Над цим також думає Зуєвський, боячись висловлювати свої припущення прямо. Адже головна його мета полягає не в тому, щоб прояснити якийсь сенс, а щоб його замаскувати, висловити свою думку або почуття непрямо, езотерично, в обхід, парафразою. Він боїться прямої, неначе пам'ятаючи

повсякчас слова Федора Тютчева про те, що «мысль изреченная есть ложь». Його вірші — постійні загадки, як от «Ще одна згадка про потік». Чому ще одна? А де попередня?

Парафрази, як правило, — варіант думки, яка вже висловлена іншим автором, художником або поетом, або навіть людиною, котра просто сказала щось значне і вагоме для поета. В історії літератури давно існує подібна герметична традиція, і Зуєвський вивчає її, плекаючи власну езотеричну мову. Не випадково в його віршах присутній образ гетевської Зулейки. Адже колись і закоханий Гете розмовляв з прекрасною дамою в присутності її мужа, але так, щоб той їх не розумів, а потім замаскував свої почуття у вигаданих постанях «Західно-східного дивану».

Поезія, за Зуєвським, має сенс тільки для утаємничених і вимагає особливих зусиль для розуміння. Ця ознака властива для всіх поетів і поетичних шкіл, якими він цікавиться. І передовсім для Малларме, про якого Поль Валері писав: «...Малларме створив у Франції поняття важкого автора. Він послідовно запровадив у мистецтво зобов'язання інтелектуального зусилля. Тим самим він підняв становище читача і з дивовижним розумінням істинної слави вибрав для себе в світі невелике коло особливих любителів...» Звичайно, у такого поета, як Зуєвський, читачів значно менше, ніж у більшості українських авторів, але це особливі читачі, що пізнають зміст поезії у своєрідній співтворчості, котра вимагає неабиякої підготовки і інтелектуального напруження.

У вірші «А Quoi penses-tu?» є образ «слідів розкиданих». Сліди таємних думок (і почуттів) поета розкидані по його віршах. Він пише шифром, залишаючи своїм читачам тільки натяки-сліди. Чому власне Зуєвський «замітає сліди»? Мабуть, там гріхи, і таємні пристрасті, і слабості, і почуття, які хотілося і показати, і водночас приховати. Отже, і герметизм автора має не тільки естетичний, але й психологічний характер.

Олег Зуєвський, попри свій особливий інтерес до культури рубежу віків, епохи декадансу, символізму й перелому в естетичній свідомості, все ж не звучить старомодно. Як Т. С. Еліот чи В. Б. Єйтс, він вийшов з тієї ж, вже безповоротно завершеної і прекрасної, епохи, але цілком належить епосі наступній, нашій, — епосі, в якій немає жодного місця для ілюзій. З Т. С. Еліотом є ще одна фундаментальна спільність — наскрізне відчуття, що світ спустошено, безповоротно зламано; поет намагається склеїти його уламки до купи, а вони не припасовуються, бо самі почали жити неза-

лежним життям, перетворюючись в інші предмети. І знову виходить той самий фантазмагоричний колаж, що так нагадує картини Магрітта.

Українська класика для Зуєвського — цікавий, але інший світ. Тут видається важливою згадка про двох авторів — Василя Барку, котрого Олег Зуєвський шанує за мовні експерименти, і Емму Андієвську, яка для нього приваблива експериментами семантичними.

Інтелектуальний сюрреалізм Зуєвського відбився на формі його віршів хіба що в десятках інверсій і в любові до синтаксичних вигадок. Але парадокс полягає в тому, що, зберігаючи традиційну форму, його слово в той же час не будує лад, а руйнує його. Приблизно таку деструктивну роботу слова знаходимо в Поля Валері чи в Осипа Мандельштама.

Перекладам у творчості Зуєвського належить особливе місце. Він ніколи нічого не перекладав випадково, підбір авторів має свою логіку. Чи не першим з зарубіжних поетів, яким ще в Харкові зацікавився Зуєвський, був Оскар Вайлд. Цього поета з його особливим чуттям слова і форми Зуєвський вважає близьким до символізму. Значно пізніше Зуєвський зацікавиться і Вільямом Батлером Єйтсом, який сам багато чому навчився від Вайлда.

Інтерес до Шекспірових сонетів теж не випадковий. Кожен український перекладач — ще від Івана Франка — сприймав сонети Шекспіра як свого роду школу, етап перекладацької майстерності. Що ж до герметика Зуєвського, то можу припустити, що сонет Шекспіра міг особливо імпонувати йому своїми загадовими «темними» місцями, своїми недомовленими тасмніцями.

В кінці 50-х Америка відкрила для себе Емілі Дікінсон, велику романтичну постать американської культури. Інтерес Зуєвського до її віршів та біографії закономірний, однак і тут є дещо глибше. В коротких драматичних мініатюрах Емілі Дікінсон є та ж сама імпонуюча недомовленість, другий, внутрішній текст, розшифрування якого вимагає глибокої внутрішньої роботи.

Стефан Георге і Райнер Марія Рільке — найоригінальніші німецькі поети нашого віку — зацікавили його ще в табірний період. Вони справді найближчі Зуєвському інтелектуально й емоційно.

Робота над перекладами поезії Георге на якийсь час об'єднала Михайла Ореста, Ігоря Костецького і Олега Зуєвського. Результатом спільної праці став унікальний дво-

томник українських перекладів з численними варіантами, в тому числі й іншими мовами, ґрунтовною передмовою і вражаючими за обсягом коментарями та ілюстраціями. Він вийшов у Мюнхені у 1973 році тиражем 300 примірників і досі належно не оцінений як видатне явище української інтелектуальної культури.

Символіст Артур Рембо, а ще Гійом Аполлінер і Поль Валері, творці нової поетичної мови нашого століття, також викликали невідповідний інтерес Зуєвського. Їм усім притаманне езотеричне письмо, в якому, перефразовуючи слова Валері про Малларме («його темнота вивела мене на світло»), з «темряви» образів і химерних словесних конструкцій проступає «світло» інтелектуального відкриття, прозріння. Що ж до Малларме, то він був супутником цілого життя Олега Зуєвського (і залишається ним зараз), а його вірші, як власне й вірші інших поетів, котрих він перекладав, складали не просто матеріал для перекладу, а мали підтверджувати і його власний стиль і бачення. Ці вірші, а також картини вже згадуваних митців, творять тло, безпосередній контекст, в якому тільки й можна розглядати і розуміти поезію самого Зуєвського. (На жаль, значна кількість його перекладів залишилася за межами цієї книжки).

Один з улюблених мотивів Рене Магрітта — вікно, а перед ним мольберт з картиною. Картина ця або ж у дивний спосіб контрастує з дійсністю за вікном, або зливається з нею. Віршам Олега Зуєвського притаманна подібна риса. Текст, який контрастує, полемізує, впливає або зливається з іншою артистичною субстанцією — реальністю, твореною мистецтвом. Його значення і сенс можна зрозуміти тільки на тлі, тільки в поєднанні, тільки включившись у цю складну й екстравагантну гру, яка називається мистецтвом.

Соломія Павличко

Київ, Вид-во «Дніпро», 1992
Соломія Павличко, «Вибране»

Василь ЯРЕМЕНКО

ВІД РІДНОЇ ХАТИ КЛЮЧІ ЗБЕРЕГЛИСЯ

Київ, видавець мале підприємство
"Фотовідеосервіс"

Упорядник *Василь Яременко*

Набір *Богдан Яременко*

Редактор *Ганна Дзюбенко*

Коректор *Оксана Ткачук*

Тетяна Кривенко

Віра Берковець

Художнє оформлення *Валентини Ляшенко*

МП «Фотовідеосервіс»

Підписано до друку 12.08.92 р. Формат 84×108¹/₃₂. Тираж

10 тис. Зам. 2983. Ціна вільна.

Друкарня видавництва «Київська правда».