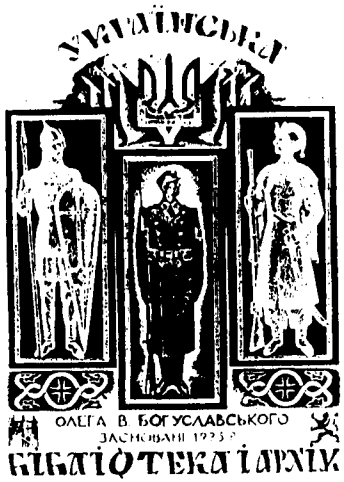
Олег Зуєвський

Під знаком фенікса

ВИПРАВЛЕННЯ ПОМИЛОК

Стор.	Рядок	Надруковано	Треба
76	4 згори	саламандра	салямандра
83	3 знизу	вона,	вона.
88	2 знизу	коліна	коліна,
89	2 знизу	Оцих	Щоб цих
91	4 знизу	А тому й	Тому то й
104	6 знизу	half	halt
107	9 згори	unwillkommen	unwillkommnem



OLEGH ZUJEWSKYJ

UNDER THE SIGN OF PHOENIX

UKRAINIAN POEMS

o

diasporiana.org.ua

Herstellung: Druckgenossenschaft „CICERO“,
München 8, Zeppelinstr. 67

ОЛЕГ ЗУЄВСЬКИЙ

ПІД ЗНАКОМ ФЕНІКСА

ПОЕЗІЇ

o

Вступна стаття
Ігоря Костецького

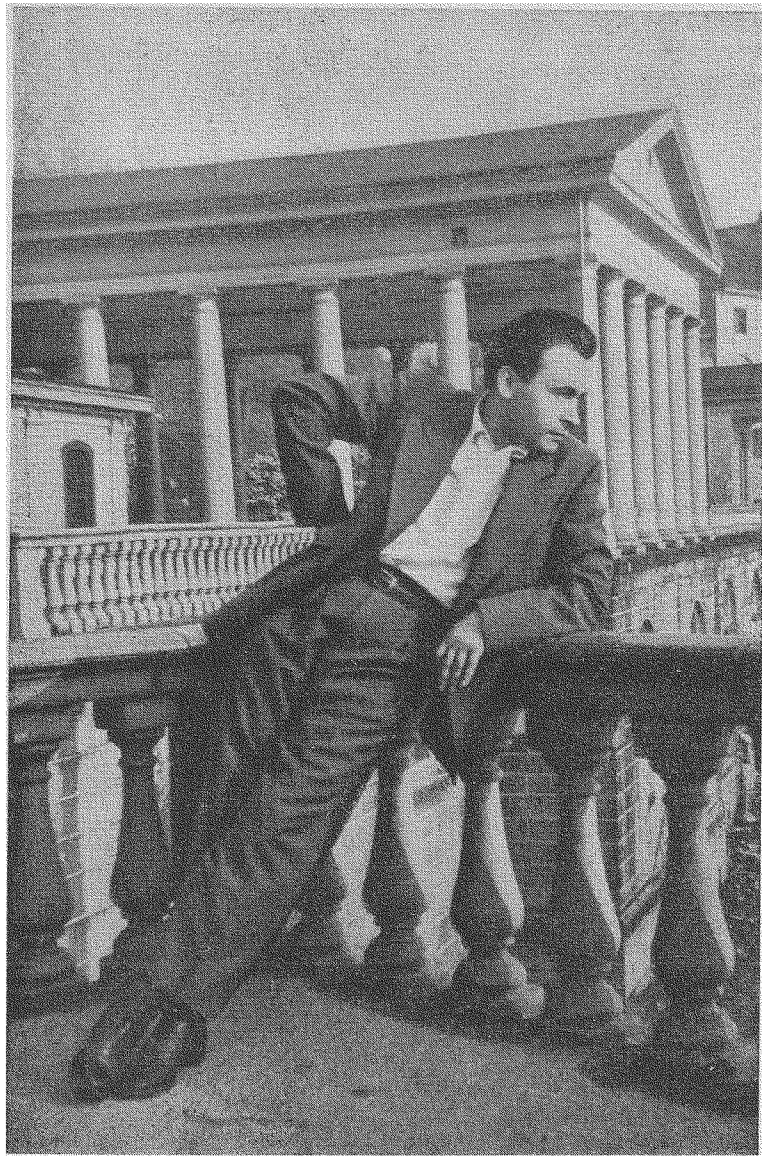
Обкладинка роботи мистця
Якова Гніздовського

ВИДАННЯ „на горі“

Серія «Для аматорів»

Мюнхен

1958



Олег Зуєвський

Ідеалом — і при тому неминучим — кожного поетичного клясицизму, тобто такого стану поезії, за якого вона стає **намацальною** у своїй досконалій зробленості **річчю**, є — автоматизація. Питання долі тієї чи тієї «золотої доби» полягає лише в тому, на якому ступені розвитку поезії автоматизація її припечатає.

Є спроби виділити одну з трьох ходячих іпостасей клясицизму («антично-мітологічна тематика», «зразкова досконалість» і «поезія гармонійної рівноваги»), саме третю з них — в автономну величину. Інакшими словами, одне з понять, покрите загальною назвою «клясицизм», спробувано розглядати як комплекс властивостей певного поетичного стилю.

Спроби ці, принаймні коли мова про поетичне життя української еміґрації, — геть незадовільні. Так прихильники клясицизму-стилю, як і його супротивники не спромоглися утриматися в межах аспекту. Вони раз-у-раз плутають клясицизм як «зразок» і клясицизм як «рівновагу».

Тим часом, практичний поетичний клясицизм, український **неоклясицизм** не сягнув — у загальному — ані однієї з вершин европейського клясицизму в різних його часово-просторових виявах. Поодинокі визначні поезії або фраґменти, як то кажуть, стверджують генеральне правило.

Вважають, наприклад, що переклади Рильського з Пушкіна конгеніяльні. Це неправда. «Мідний вершник» являє собою дуже провінційну копію «Медного всадника» (як і перекладений Рильським Міцкєвичів «Пан Тадеуш»), провінційну і мистецьким світоглядом, і засобами виразу.

А Пушкін же всього лиш бічний і другорядний учень французів, ледь-ледь італійців і, чисто зовнішньо, англійців.

За нашим неоклясицизмом числиться величезна заслуга викрасснення, вифайнення поетичного вислову. Шляхом нового омислення захованих у гущі народного мовлення синтаксичних фігур, за допомогою дбайливого опрацювання накопиченої рідкісної лексики (як от в Ореста, в якого це накопичування досягає просто неймовірних вимірів) зроблено осяжний відхід від «сільського» регіону. Створено ряд обережних, проте впевнених неологізмів, які з успіхом заступили те, що вважалося за неперекладне з російської («звисочення», «прознання», «виполчитися», «взаємнення» тощо, тощо в Ореста).

Накреслено, отже, досить широкий круг удатних шабльонів «високої мови», тобто круг невтрального мовного нормативу, який для кожної поезії становить конечну точку опертя.

Але це справді тільки точка опертя, тільки «база». На якусь сміливішу «надбудову» неокласицизм не спромігся.

«Надбудова» слова полягає в утворенні певної відстані, з якої слово вимовляється. Відстань може бути та або та, і це зумовлює перевагу тих чи тих стилістичних властивостей вислову. Але відстань повинна бути обов'язково. Якщо її нема, якщо є тільки дослівність — нема словесного мистецтва.

Головна вада нашого неокласицизму полягає в його непереборенній (або дуже мало переборенній) дослівності.

Можливості утворювати словесну дистанцію, звичайно, невичерпні. Слово може бути деформоване, воно може бути й «безглуздe», збагнене як складник чистої евфонії або чистого ритму. Слово може бути подане в найрізноманітніших плянах п а р о д і ї («травестія», «іронія», оперування різними семантичними рядами, наприклад — переключення, зсунення, відтінювання «високого» за допомогою «банального», «фолкльорного» тощо). Слово можна брати в царині парадоксального, з відкритою можливістю занурювати один з двох його кінців в ірраціональне (речення Поля Валері, наприклад). І, нарешті, слово може виразно тяжіти до афористичности.

Саме ось це тяжіння до афоризму, на мою думку, і є каркасною властивістю клясицистичного стилю. Говоривши конкретніше: європейського клясицизму, як він виявлявся в різних відмінах XVI-XIX сторіч і як він з і д е а л і з у в а в с я в очах наших неокласиків[1].

Якраз ступеня афористичности неокласицизм не сягнув. Мені, принаймні, невідомо з його досягнень нічого, що було б вписане в таке коло невідкличної конечности, як от тютчевське «мысль изреченная есть ложь». При цьому ж хочу ще раз з усією наполегливістю нагадати, що російський клясицизм це тільки провінція західньоевропейського.

Але наш неокласицизм хибує й по ділянках зовнішньої форми. Її компоненти не зведено до «клясичної рівноваги».

Якщо, зокрема, неокласицизм прислужився культивуванню в українській поетиці зразкових европейських строфічних систем, то, з другого боку, сливе в цілковитому занедбанні перебуває такий вирішальний чинник, як рима. Раз-у-раз, замість бути твореною, вона «твориться» сама, з утилітарної потреби будь-чим закрити зяйво рядка. Раз-у-раз поет іде найлегшою дорогою римування однакових граматичних форм. Не розв'язано й принципову проблему точности рими.

Щоб сказати найкоротше: неокласична рима — неактивна.

І щоб сказати найзагальніше: український клясицизм допустив до себе автоматизацію, не вивершивши кола свого досконалення навіть наполовину.

Автоматизацією, тим часом, слід вважати момент, з яким поет передає свій здобуток в руки ремісникові. Отже: момент, від якого поетична річ іде в масове виробництво.

[1] Про безпосередній вплив античного клясицизму говорити в даному випадкові трудно. Численні переклади і запозичення тем у греко-римських класиків становлять тут не е к в і в а л е н т, а радше стилізацію за допомогою засобів, засвоєних таки з новоевропейського клясицизму. Це аж ніяк не «гельдерлінівське» ставлення до античного.

Ремісник у поезії це епігон, а без епігонів немисленний жаден поетичний процес. Автоматизація аж ніяк не виключає таланту. Вона лише вдосконалює засоби виробництва, технічно їх модернізує.

Автоматизація — річ неуникненна. Як така, вона абсолютно позитивна. Питання, отже, стоїть не про автоматизацію, а про те, що саме вона автоматизує. Бо поки річ перебуває в реторті, хиби ще уникненні. В українському клясицизмі їх не уникнуто.

Злиденність теорії клясицизму полягає, як згадано вище, в тому, що переплутуються поняття «рівноваги» й «зразковости». Тим часом, пояснення клясицизму як стилю виводиться саме з того, що ці два поняття треба не плутати, а треба просто визнати їхню т о т о ж н і с т ь.

Стилі відрізняються між собою не тільки характером, а й різноякістю. Крім того, стилі можуть певним робом взаємитися між собою. Між іншим — якраз кожноразове конкретне взаємнення, а не теоретична чистота стилю визначає буття літературного факту.

У клясицизмі «рівновага» й «зразковість» становлять взаємопромкненну єдність.

«Рівновага» — це засаднича тектонічність, якщо під цим розуміти властивість речі мати основу ширшу за вершину. Такою властивістю визначаються певні образотворчі стилі, зокрема архітектурні, проте термін чинний і для словесного мистецтва.

«Зразковість» клясицизму це його нахил (продовжуючи унаочнення зоровими мистецтвами) вписувати образ у коло, завершувати образ у заокругленні. Круг — найідеальніша з можливих форм, і недурно найістотніші людські символи тяжать кінець-кінцем до цієї геометричної фігури[2].

Конечність мистецького образу може бути, звичайно, й конечністю одноразового. На ній побудовано, наприклад, поетику експресіонізму. Проте, вищою є конечність загального: конечність круга, кола.

Клясицизм це мистецтво круга. Неважко, отже, помітити, що круг є «зразком», а разом з тим, одночасно — чинником «рівноваги».

Із стилістичного розгляду клясицизму, самозрозуміло, виключається момент «античної теми». Тематика для стилю байдужа. Але на місце цієї неіснуючої третьої іпостасі поставмо таки третю — існуючу.

Будь дозволена гра слів. Третя іпостась клясицизму полягає саме в його здатності і п о с т а с у в а т и.

Іпостасуванням у поетиці звичайно називають явище, коли один метр впливає на другий так, що відмінює його характер. Наприклад, хореямб появляє наслідок впливу хорея на ямб, ітд. Але іпостасувальні взаємини мають місце й у співдії цілих поетичних стилів.

Здатність іпостасувати інші стилі має не тільки клясицизм. Нас, проте, згідно з нашою темою, цікавить насамперед цей останній.

[2] Вазарі розповідає легендарний, проте з фахового погляду цілком імовірний приклад із творчости Джотто. Коли цього останнього посланець папи попросив продемонструвати зразок своєї малярської віртуозности, він (один з родоначальників «buona maniera antica»!) вмочив писальце в червону фарбу і вималював на аркуші паперу правильне коло.

☆

У «Виновій кралі» Пушкіна герой, промкнувшися в будуар графині, «став свідком огидних подробиць її туалету».

Якби після цього російську літературу герметично замкнули, даний образ — один з найзавершеніших, найклясицистичніших у Пушкіна — став би найвищим зразком, що його консервували б за допомогою автоматизації наступні епігонські покоління. Літературна культура стала б клясицистичною культурою російського комплексу і тривала б віками, як це було з замкнутою культурою сюрреалістичного (на наше европейське теперішнє відчуття) Китаю.

Та цього не сталось, і хвалити Бога, що не сталось.

Клясицизм — ідеальний стиль, але тільки в і д е ї. В реальних своїх виявах він — завдяки занедбанню тих чи тих закладених у ньому технічних спроможностей — здебільшого стояв нижче від інших стилів, що з ним ривалізували. Таким універсальним стилем, в який виросло барокко єлисаветинської драматургії, в який виріс експресіонізм у поезії, прозі та драмі, клясицизм став либонь один-єдиний раз за всю історію літератури: в «Божественній Комедії».

Тим то й парадокс. Мистець слова з експресіоністичною свідомістю зробив би з будуару пушкінської графині щось для нас, сьогоднішніх, незрівнянно вразливіше, розсадивши загальник (нехай сам із себе й досконало виточений) якраз ухопленням подробиці, зведеної в ступінь патетичної конечности. Працівник стилю, в ґрунті речі другорядного, технічно спроможніший за носія стилю, що в істоті своїй є ідеальним.

І для російської, і для силоміць притягуваних до неї інших культур було щастям, що вони, ці культури, духово стояли ввесь час навстіжень супроти впливів з чотирьох сторін світу. Зокрема, подальша европеїзація дала змогу кожній з них не тільки дедалі вище технічно вдосконалюватись, а й виявити свої (щоправда, ще геть недосліджені) національні нахили.

Якщо порівняємо далі український поетичний процес із російським (що треба робити обов'язково, і то з кількох причин), то побачимо, як другий переганяв перший у щоразу складнішій прогресії. Що надзвичайно показово: переганяння відбувалося шляхом визнання потужних іпостасувальних спроможностей к л я с и ц и з м у.

Справді, клясицизм майже не дав самостійних зразків неперевершености. Але такі зразки з'являлися раз-у-раз, коли його вводжувано як чинник допоміжний.

Процес легко простежується на поетичної історії російської так званої «срібної доби», що має всі підстави на назву суто-золотої. Іпостасований клясицизмом символізм потяг за собою (з невеличким відступом у наївну поетику акмеїзму) досконалення за досконаленням: клясицистичний експресіонізм Анненського та Мандельштама — і аж до вершини клясицистичного футуризму, до Пастернака...

Повернімось, проте, до першого члена порівняння. В українській поезії чистий клясицизм ще менше був спроможний стати універсальним виявом поетичної культури. Він тіль-тіль розпочав свій повільний похід, як його стали наздоганяти й переганяти інші явища, що виникали одне по одному, часто-густо рівночасно. Мабуть, один тільки Аркадій Любченко у прозі, може ще Підмогильний включили в коло своїх мистецьких засобів його елементи. Решта галасливо пройшла мимо.

Вирівняння, і то на користь українській поезії, наступило щойно тепер, коли російським поетам урядово заборонено будь-які дальші шукання, українські ж — на еміграції — дістали раптову змогу діяти в повній творчій свободі. Не вдаючись у проблему, чи таке вирівняння робить нам честь, залишімось тим часом при свідомості того, що факт є фактом.

Українська поезія, зокрема, веде безумовний перед, коли мова про сюрреалізм, одне з найступенованіших новочасних стилевідчуттів Заходу. І є певні ознаки, які дозволяють думати, що, вирвавшися з народницької автоматизації і пройшовши розмашний круговий шлях (який включив би в себе ввесь поетичний досвід сучасного культурного світу), наші поети створять можливості автоматизувати свій здобуток — принципово кажучи — «на тисячу років». Принаймні виразні елементи майбутнього ступенованого клясицизму вбачаються мені в доробкові поета найновішої ґенерації Богдана Бойчука.

Та вирівняння з росіянами досягнуто й у ще одній важливій поетичній царині. Щоправда, досягнуто його з понадпівсторічним запізненням. Але від того не менш зроблено це блискуче, з застосуванням повної зброї.

Це — царина поетичного символізму.

☆

Олег Зуєвський — найповніший, найвиразніший представник українського символізму.

Наш символізм не такий однорідний, як символізм французів чи росіян. У Маллярме або у В'ячеслава Іванова маємо не тільки символізм ситуації[3] («Морський Вітер», «Вікна», «Замок Надії», «Італія»...), а й символістичну магію самої поетичної мови, певного роду в и ч а р о в у в а н н я 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 простолінійної алегорії («Євшан-зілля» Вороного!). Ситуаційний символізм у Якова Савченка подано через умовні шабльони 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 не-поетичної теми[4].

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 клясицизму. Зуєвський і п о с т а с у в а в символізм клясицизмом.

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

---

[3] Звичайно, «ситуації» не в прозовому розумінні. Про це нижче.
[4] Про «поетичні» й «прозові» теми також нижче.

✡

В яких площинах треба ці вірші читати?

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

Крізь досьогочасний доробок Зуєвського виразно простежуються дві головні лінії. Вони йдуть то окремо одна від одної, то переплітаються, ба взаємляться, проте навіть і тоді жадна з них не поступається до кінця власною суверенністю.

Можливо, що якби розташувати поезії пропонованої збірки не так, як це зробив сам автор, а за хронологією їх написання, читач дістав би видимість «двох періодів творчости» поетової. Але, компонувавши 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 лябораторії.

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 злагади — —», «Образ», «Перед фавном», «День Сілена», «Якби ще тільки це піяно — —», «Радісно весна росте тобі — —», «Торсо Гільди», «Навколо риби», «Ще в дім, у глобус, у плянету — —», «Місто» ...) будується на цілому комплексі складників, кожен з яких живе самостійним життям і несе осібне завдання.

Першу лінію я називатиму умовно «філянською», хоч, самозрозуміло, цей «Філянський» також, своєю чергою, сильно ступенований.

Друга лінія називатиметься тут робочим терміном: «маллярмеанська».

Пригляньмося до першої лінії.

Контакт з нашим «модерністичним» символізмом першого ступеня досягається його стилізацією, точніше — п а р о д і ю в а н н я м (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 Зуєвського 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 й 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 сьогоднішнього 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 [5]. Учудненням засобу мистецька мета об'єкта пародії не тільки не заперечується, а, навпаки, стверджується. Справа лише в тому, що на місце зужитих середників ставлять нові (або підновлені).

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

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 Олеся!) в їхньому буквальному вигляді, без цих кріпильних риштовань.

Ще більшу рафінацію з цього погляду появляє поезія «Покірні фарби килимом упали — —». Тут включено широкий асортимент образів, ступенованих дуже невисоко від шабльону (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 шабльонів (і взаємно з ними) досягає надзвичайно високого ступеня.

---

5 «Українська літературна газета», Мюнхен, квітень 1956.

Сливе безобразовість «голого каменя» розчинена в єдиному потоці, що пливе щаблями шлюзів (угору!): наступний щабель — несподіванка «зміреної води», ще наступний — сюрреалістичне «кволе сонце, мов рясні корали».

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

«Осяйні дні»? Але їх запроваджено як розмальовані лаштунки на тлі того самого (музично посиленим ляйтмотивом повтореного) «голого каменя», для того, щоб він застиг «при домі весни нової». І шабльон знову розпливається, мов пляма нафти на воді. І, як вона, починає іскритись.

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

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» [6].

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 старого дому — —».

Традиції старої школи, явні тут, узято, 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 вже й цілковито розвинений) лінії другої, лінії «маллярмеанської».

Ця лінія відрізняється від першої передусім предметом, ступенованим 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 поезій Зуєвського.

[6] 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.

Технічно маємо тут те, що називається «потоком притомности». Техніка ця складна й різноманітна, проте старти її елементарні. Наприклад — звичайний «затакт», тобто перетинання 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 потоку рівнобіжно прогресуючих, взаємопов'язаних і, водночас, взаємонепромкненних образів. Та в дійсності мав либонь рацію Банда, твердивши, мовляв, Маллярме мусів би, суттю, захоплюватися не Ваґнером, а Дебюссі [7]. Бо якщо порівнювати ці дві поетики, то виявиться таки значно більше спорідненість, приміром, «Іродіяди» з музичним імпресіонізмом, тоді як «Торсо Гільди», «Юдіт» або триптих «Одаліска», ці щирі шедеври Зуєвського, мають свій безумовний відповідник у «нескінченній мелодії» ваґнерівського «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.

Ґрунт 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 розрізненних для нормального европейського вуха звукових висот.

Покажімо це на показовому прикладі: на поезії «Ще в дім, у глобус, у плянету — —».

Показовий цей вірш тому, що тут маємо зосередження всіх прикмет «дванадцятьтоновости», так внутрішніх, як і зовнішніх, починаючи з самої техніки «нескінченної синтакси». Усі бо чотири чотирирядкові строфи вірша становлять одне-єдине речення. І ось образові 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 «плянета»; — 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» і збудовані на такий ріб, що їх можна сприймати одночасно і в розумінні «мов», тобто чистого порівняння, і в розумінні «в характері», тобто якісно-метафоричного визначення; — повернення мотиву «обнови», характеризованої новим і (тим разом) виразним прикметниковим означенням, з якого, проте, відразу ж бере старт самий суб'єкт цієї прикме-

[7] Julien Benda. Mallarmé et Wagner.

ти «недоступности»: «зітерта і розтлінна схема»; — органічно виникомий новий мотив: характеризування «схеми» двома діями («мовчить» і «вторить»), з яких друга знову непомітно розчиняє кінець строфи і вливається в четверту, прикінцеву; — абсолютно органічний виник мотиву об'єкта цього «вторення», органічний, бо він становить нормальне закінчення речення, перерваного метричною конечністю попереднього рядка: мотив «притахлих 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 разюче явище. Я навмисне намагався появити 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 «значущости» а чи «побіжности», набувають автономного значення, з другого ж — щоб дати уявлення про внутрішню єдність, ба повну заокругленість «основного образу» [8]. Бо на дні цього вірша ми знаходимо не тільки надзвичайну стрункість каркасу, не тільки повну симетричність будови, але й цілковите коло, несхибно окреслене між вступом та (будь і покладеною на «дванадцять тонів») пуантою. А саме це я й вважаю за ознаки того, що вище назвав іпостасуванням символізму через клясицизм.

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 парнасизмом, тобто з поезією клясицистичного типу [9]:

«Парнасці трактують свої системи на зразок старих філософів та реторів, зображуючи 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, які міцні зв'язки сполучали символізм Маллярме з імпресіонізмом. Я, розуміється, аж ніяк не збираюся цією вказівкою поставити, мовити б, точку на складній і багатостінній творчості французького «принца поетів». Маю на думці радше свого роду зачіпку лише за один з моментів, який дає змогу нарисувати тяг грані між ним і нашим поетом.

Справді, саме з цієї грані можна виснувати, як, у суті речі, несправедливо називати дану лінію творчости Зуєвського «маллярмеанською». Несправедливо — бодай з погляду згаданого «називання предметів». Зуєвський спокушений по всій скалі символістичних засобів виразу «чогось невизначенного» — від оперування багатошаровою семантикою до організування чаклунської пливкости ритму та евфонії. Але Зуєвський водночас є поет, який, самою силою факту своєї сучасности, звідав і віддав данину цій скалі також по розвиткових ступенях її міцности: від наївного імпресіонізму наших «модерністичних» символістів аж до крайнощів сьогочасного сюрреалізму.

[8] Термін композитора Арнольда Шенберґа («Grundgestalt»).
[9] Цей виступ міститься в книзі Юре «Анкета про літературну еволюцію», 1891.

Якраз остання обставина дає змогу Зуєвському кожного разу відважуватися на крок, що, як бачимо, ще для Маллярме був просто немисленний: таки «називати» предмет. Мова, тобто, про наново ставляну проблему отієї афористичности виразу, що її вище згадано як основну в клясицистичній поетиці.

Щоб досвід власне-маллярмеанства став дійсно к л я с и ч н и м, потрібна була зв'язуюча ланка між ним та посиленим, ступенованим — пародійованим іншими стилістичними засобами — новим клясицизмом. Ролю такої ланки відограв сюрреалізм. Однією стороною він є природне поріддя «Іродіяди». Та другою стороною сюрреалізм створює всі умови для оновленого називання речей, створює силою свого засадничого релятивізму, який, через неминуче самозаперечення, очищує простір для неминучого просування в напрямі абсолюту.

У намацуванні такого абсолютного виразу, у прокладанні стежок до його фахової автоматизації полягає головна поетична заслуга Зуєвського.

Унаочнімо напрям тих стежок, навівши простий приклад релятивної багатошарової образовости. Такий, приміром, образ (беру його навмання з голови): «немилосердна людяність». На перше вичуття — звичайний оксюморон. Є в ньому, проте, ще інша якість, яку мені тяжко визначити і яка, в усякому разі, стала б на перешкоді прийнятту такого образу в поетику к л я с и ч н о г о клясицизму. Афористичність бо цього останнього раціональна, тобто — наскрізь «доцільна».

Та якраз «інша якість» полегшила б цій образовій фігурі пройти ввесь шлях від Маллярме через засадничо абсурдальні версії в сюрреалістичному горні — і аж до відкриваних берегів сподіваного нового клясицизму.

Варто лише вглянути в образовість Зуєвського з цього кута зору, і його творчі взаємини з клясицизмом стануть у повній своїй наявності. «Китяг світлих плодів», «править облудно зухвала грань», «дрібне (дрібніє. — І. К.) міра і неспасенно конає світ», «квіти споду», «палітри дна», «тепле сонця розгорання», «у небі гострий спалах риз», «грому весна розлога», «постаті кіннотників криві висока тінь від тебе заступила», «упало каміння біле на слід, на стежки», «відшукати пристань кляс для дбань науки і читання», «всіх тіней назвища», «вказівками журнал виповнювати свій, новими засклений шибками», «у нерозтлінній розкоші спокою»... Повсюдно бачити в цих образах їхню багатоповерховість, гетерогенність. А тим часом усі дані конструкції зводяться до певного роду ключів, що дають змогу прочитати їхню афористичну сутність, їхню здатність по-новому, та тим самим з поготів невідхильнішою обов'язковістю називати речі на ймення.

Ясна річ, кожна така назва — поліномія. Але в ній, як у юнґівській психоаналізі, за незліченною калейдоскопічністю феноменів, завжди височить непохитний архитип.

На око поезії Зуєвського являють собою ребус. Це, однак, ребус не як примха, а як конечність. Ним поет досягає того, що високораціональне вхоплюється в свого роду залізобетонову конструкцію. Форма перемагає «зміст». Як у майстрів «Бавгавзу», в картинах Шлеммера, в архітектурі Ґропіюса, у фотомонтажах Моголі-Нодя,

форма кладе край сваволі «змісту», викликує з нього моменти ясности, перекладає їх своєю власною мовою і вивершує все в самодатній виокругленій цілості.

Щодо цього творчого процесу в конкретному випадкові поета-символіста скажімо його власними словами — останньою строфою з тристрофового 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 творчости Зуєвського — зміст символу як такого. Символові надано тяжіння до колового руху, до клясицизму зовнішньої форми. Це справді шукання, викликання каменя: як «філософічного каменя», який робить поетичні речі по-золотому збагненними, і як з а к а м е н і л о ї гармонії антика, що височить непорушно, омислюваний працею кожного наступного мистецького покоління.

Тим пластичніша ідеальність такого символу, чим індивідуальніша праця мистця. Індивідуальну сторону маємо в цій другій лінії доробку Зуєвського, названій мною за чисто зовнішньою ознакою «маллярмеанською», лінії, де творча особистість поетова виявляється — як сказано в іншому місці — особливо егоцентрично.

Стільки про загальне читання поезій Зуєвського.

Варт, проте, для подальшого уяснення, вибрати ще дещо для детального читання.

Детальне читання неминуче призводить до різноманітних ухилів. Я, проте, старатимуся в кожному такому випадкові не пускати занадто далеко з ока головну тему: повірка символізму на клясицизм.

Момент музичности. Ходяча думка розуміє «музичність» вірша виключно з зовнішнього, евфонічного боку: «хто се, хто се» і подібне. Тим часом, музичне начало поезії розкривається щойно в царині будови, і то не тільки в метро-ритмічній конструкції вірша, а й у певній системі повторювання, посилювання або варіювання значенньових мотивів.

Вище було з цього погляду розглянуто «атональну» сторону поезії Зуєвського. Звернімо ж побіжну увагу й на раціональні числення в його музичних конструкціях.

Так, наприклад, чисто «моцартівський» момент слід вбачати в одному переході вірша «Одаліска, І»: «перегостив» наприкінці третього рядка третьої строфи посилюється й розвивається повтором алітерації в «стиглому» на початку наступного рядка.

Подібний ефект ступенування алітерації знаходимо в поезії «Були вони в мене, гриваті коні — —»: у першій строфі третій рядок словом «сонні» безпосередньо переходить у «сині» на початку четвертого рядка.

Евфонія цього засобу не самоцільна, як от у старогерманській епічній поезії або в поетиці футуризму. Поготів вона — не ілюзійно-зображувальна. Евфонія тут символістично-службова, вона спомагає наближення читача до розвитку значенньового «чогось», тобто — до змісту символу.

В її ж раціональному застосуванні (отже: не невтральному, але й не емоційному) — її музичний клясицизм.

Метро-ритмічні конструкції в поезії Зуєвського служать не стільки безпосередньо музичній побудові, скільки меті, значно більш практично-утилітарній. Вони тримають у зовнішній конфігурації твердого виливанця те, що я був назвав «сваволею символічного змісту». В компонуванні наголошених і ненаголошених полягає чи не найужитковіша сторона взаємин поета з клясицизмом.

Одна цікава подробиця. Загальне враження від розміру у віршах Зуєвського — враження монотону. Але в ґрунті такого враження лежить просто певного роду аберація.

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

Насамперед у Зуєвського аж ніяк не рідка симетрична комбінація ямбів різної довжини. Так маємо чергування п'ятистопового та чотиристопового ямбів у «Де спогад стань — —», в «Аргонавтах», у «Тюльпанах», чотиристопового та тристопового в «Цей звід — це дерево — —», у «Ще стане чарів — —», п'ятистопового та шестистопового в «Навколо риби».

У чистому шестистоповому ямбі, до речі, зроблено всього одиноединий вірш у збірці: «Знов килим пожовтів — —».

Раз-у-раз Зуєвський застосовує павзник (або й комбінує 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 варіянти. Крім самозрозумілих у клясичній 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 вишуканости Зуєвський досягає рясними «затактами», при чому поруч з, 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 зустрі-

немося 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 нескінченне знаходить у Зуєвського — парадоксальним робом, через опанування сюрреалістичних первнів класичними конструкціями, — 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 унаявлення 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 черезодного і ще раз черезодного 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 зовнішности 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 класицистичного каталізатора.

Щодо царини самого співзвуччя, то Зуєвський не знає пасивних звучань. За допомогою контексту, завжди зумовленого відстанню («пародією»), їх приводжено у стан безперервного поготівля, будь ідеться про найскладнішу фігуру, будь — про стандартну «філянську» риму «день — пісень». Уважний і охочий читач має змогу простежити активний характер співзвуку дослівно в кожному вірші.

Тим то, коли повернутися до питання «монотонности», то відповідь на нього, на моє відчуття, може полягати в тому, що класицизм 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 раціональної гармонії, бути йому як «благъ йарьмъ» класичної 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 переважує. 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 навпростець пояснених проблем належить питання, якими засобами досягає Зуєвський семантичної єдности, коли мова про чистий лексичний матеріял.

Унаочнімо питання прикладом. У поезії «Інший портрет» наявні такі слова або словообрази з різних рядів: «негатив», «рація» — «непорушні розрізи очей», «блідих коралів нечисленний рій» — «домисел кривого тіла», «оббиті вії» — «цнотливі зусилля», «дбайливі хвилі» — і навіть «матроска».

Декого з критиків разить, приміром, що в одному патетичному місці поеми «Попіл імперії» Юрій Клен вставив, мовляв, невластиве слово «екран». Та питання семантичної єдности (отже — стилістичної єдности), 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 «екрану» можна збагнути, щойно простеживши питання взаємин між словом як невтральним звуком та тим кожноразовим «логосом», 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 оновою позначеної днини» або про «першу рацію тяжких речей скорботі, що й руками обважніла»? Чим взагалі пояснюється гомогенна значенньовість цих слів «іншого портрета», дібраних із прерізних шарів, включно з жарґоном?

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

«Ціновне», «виям», «негодь», «нерух», «прокид» (барв), «пломінкіше згорання», «довигаданий 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 «перетравлено».

Бачимо, подруге, що відбувається це «перетравлювання» з надзвичайною обережністю. Зуєвський має всі шляхетні властивості поетичного чорнороба і до того ж скупуватого хазяїна, який, бувши, 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[10].

[10] 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. Прихилімо ж тут увагу до кількох фактів, які ще й з цього боку покажуть методи поетові в напрямі переомислення шабльонів 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 («шовковá трава»). Та насправді тут ідеться ні про що інше, як про оте саме наївно-символістичне «євшан-зілля», тільки що в Зуєвського воно ступенноване, 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 разючий приклад, із цією «травою». Якщо мова про синоніми, то застосування їх у Зуєвського саме з себе багатюще. Та в даному випадкові маємо щось наче синонімічну «перверсію». Навпаки — ступенована асоціяція прикметника з тотожним казковим постійним епітетом («шовковий невід», «шовкові сіті») утворює міст до синонімізування, до уоднозначнення з річчю, що має і інший рід, і притаманну своєму родові назву: «сіть-трава».

А що при цьому йдеться таки про квадратовий чи навіть кубічний символ усе тієї ж поетичної батьківщини, про настояні на естетичному алькоголі пахощі рідної «держави слова», безпомильно вказує в поезії «З тобою 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 сплети асоціяцій використовуючи, виводить Зуєвський з «філянського» ряду і підносить у ступінь такі, наприклад, образи, як «сон весни» або «далека барвиста путь».

Ще один крок у збагненні, в чому полягає секрет органічної єдности багатошарового вислову в Зуєвського, ми можемо ступити, зробивши хоча б побіжний вгляд в його синтаксу.

З таких віршів, як «Ще в дім, у глобус, у плянету — —», 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 компліковáний 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»[11], і там же чудовий зворот: «дай силу подумать — —».

Строкатість «маллярмеанської» лінії зм'якшується, таким чином, за допомогою цієї легше доступної пародії на синтаксу народницького «модернізму»: народницького в дослівному розумінні, тому що йдеться про перероджéння занедбаних фігур з фолкльорної складні.

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

Вірш приводиться, отже, в остаточному рахункові до «клясичної рівноваги» не тільки музичною будовою, звуковою інструментацією, ритмом та організацією строфи, а й гармонійним розподілом значенньових моментів, досяганим через спеціяльне переомислення словника і словосполучень.

Зусилля тримати хаос первозданих символів у камені клясицизму[12] 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[13].

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

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

Моєю думкою, відмінність характеру цих двох родів літературної творчости значно точніше відчується тоді, коли ми виходитимемо з засади не метру, і взагалі не ритму, а саме з сюжетного принципу. Бо

11 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 благодайним прикладом неоклясичної орестіянської традиції.

12 Прекрасно в одному з «Канто» Езри Павнда: «stone knowing the form which the carver imparts it — —».

13 Хоч, правда, ще Брюсов зробив дальшу «поступку», пересунувши межу поезії на «вільний вірш», що його він — у своїй російській термінології — відрізняв від «верлібру».

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 первоначальності: проза це переказ або гієрогліфічне зображення події, поезія — це довше або коротше, «безглузде» накопичення слів, зведене до афоризму, «заговір», «примовка».

Поезія, отже, це не «казка», а «приказка».

Моя — тим часом, тільки робоча — концепція відкриває нібито низку нових труднощів у визначуванні приналежности 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 цих труднощів виявляться, 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 закам'яніння 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, ба 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 матеріял. 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 між словознаками з різних рядів: «гриваті 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 відграє 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 таки «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», релятивно відбуту в часі й просторі, Маллярме означив у 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 клясичний приклад утіленого розрізнювання родів словесної творчости, нам довелося б знову звернутися до Данте. Тож нагадаймо, що він не 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 компонуванні сонетів та канцон. До останніх (щоб ні в кого не залишилося й тіні сумніву) — ще й щоразові сюжетні коментарі попридавав.

Мій своєчерговий відбіг потрібен був, звичайно, не тільки для того, щоб уяскравити читачеві «поетичність» поезій Зуєвського. Співвідношення літературних родів, розглянуте тут у найстислішому викладі проблеми, в'яжеться ще з одним пунктом детального розгляду творчости 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 реалію.

Можна уяснити це, наприклад, на фактах японських поетичних жанрів «танки» та «гайку». Жанрова вимога встановленої певної кількости слів-понять ставить мистця перед завданням особливим способом концентрувати вираз, так що він утотожнюється (на наше европейське 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 продовженнями» в «Робінзоні» Дефо.

Покажу це й на прикладах із Зуєвського.

Стиль вірша «Дорога» явно іпостасований жанром «нарису», точніше — «подорожнього звіту». Жанр настільки просякає поезію, що зумовлює рух її аж до найспеціяльніших деталів. Він, наприклад, перебирає на себе ролю організатора «затактів», у «дванадцятьтонових» поезіях Зуєвського визначуваних зовсім іншим чинником.

Ще характеристичніший випадок у поезії «Антиквар». Вона зумовлена жанром, що зветься «жанром» у спеціяльному розумінні: побутова сценка, покладений на мелодію слова малюнок Шпіцвега.

Жанр, знов таки, кличе до життя особливу техніку, в даному разі — техніку діялогу, поданого через «потік притомности» з вмонтуван-

ням 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 [14], 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 [15].

Конкретність поетичного, незалежна, з одного боку, від законів «життьової дійсности», а, з другого, несумісна з клясифікаційним типом на теоретично-альхемічних таблицях, розкриється ще далі, коли ми 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 в 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 зорове 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 ролю відограє «зоровий момент». Остання обставина й призводить до того наслідку, що (коли, розуміється, роман чи новеля справді майстерні) уявлювання руханих сюжетом сцен відбувається однаково — всупереч твердженню Поля Валері — в усіх читачів, хоч скільки б їх було.

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

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

[14] Що, даючи плюс на мінус, зводиться до мінусного значення.
[15] Що, самозрозуміло, так само призводить до мінусних результатів.

Для «славлення» поет щоразу знаходить по змозі питоменніший вислів. Він називає річ не в лоб, а з відстані, «еквівалентно», «через витку». Картинка з зображенням продавця старовинних речей спровокувала його, як ми бачили, на підшукування ступеновано «жанрових» засобів. Для вмонтованої у фреску чи в папірус «Єгиптянки» він вирізьблює гієрогліфічно-ребусну руну: «надовго зібране лице».

Інколи інспіраторів своїх конгеніяльних словесних рівнобігів Зуєвський згадує на ім'я. Поезія «Навколо риби» носить у підзаголовку прізвище маляра Павля Клее.

Інколи поет замовчує автора, твір якого його вразив, і виносить навіть спонуканий ним вірш за межі циклу «славлення». Так є, наприклад, з віршем «Отут її незаймана хода — —», який вінчає всю збірку. Але слово поетове настільки красномовне, що ми безпомильно впізнаємо «тему»: це — «Примавера» Сандро Боттічеллі, найвищуканішого з-поміж усіх «прерафаелітів» [16].

Якщо (як це є моїм переконанням) чиста поезія утотожнюється тільки з лірикою і більш ні з чим, то, самозрозуміло, головну її тему становить переживання душевних станів. Трагікомічно хибить, однак, той, хто старається сприйняти ліричний твір як безпосередній вилив особистого поетового почуття. Поетів бо «вилив» проєктується, звичайно, не тим, що він почуває в момент писання вірша. «Переживання» справжнього поета в цю хвилину зводяться лише до двох можливих варіянтів: досади на брак потрібного слова або радощів на його появу.

Поетичне переживання відбувається, знов таки, лише з відстані, лише через певний посередник. Воно, як правило, являє собою наслідування певної традиції, відбуване через нове переомислення. Це, отже, — м і т о л о г і ч н е переживання.

З погляду мітологічного і слід усвідомлювати «прославне» переживання «образів», не пов'язане безпосередньо з пластичним враженням. Таким є «дванадцятьтонове» транспонування клясичного власне-міту («Аргонавти», «Венус і Адоніс») та власне-міту біблійного («Юдіт», «Самсон», «Даліла»).

Взагалі кажучи, обходження з мітом являє, на мою думку, наступний щабель того, що я окреслив як пародійне. Тобто — мітологізація це дальше ступенування взаємин (отже й дистанції) між егоцентричним поета і символом поза ним, загальнозначним, об'єктивним. Інакше кажучи, це релігійна тема.

Релігійна тематика стає приводом до постання поезій Зуєвського раз-у-раз. Але інколи він відважується оголити привід беззастережно, назвати тему, знов таки, на ім'я. Висловлююсь «відважується», тому що немає либонь нічого важчого, як написати «щиру», тобто поетично досконалу релігійну поезію. Надзвичайно складних приладів для ступенування цілого ряду компонентів уживає поет, поки «в нашім слові» (вираз Зуєвського застосовуючи) «міт проясніє».

[16] Одне помічення, суб'єктивно цікаве для автора цих рядків. Малярський витвір приємніший мені здебільшого в репродукції, на якій зникають «білі нитки» оригінальної техніки. Але первотвори саме цих двох надзвичайних малярів, Клее 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 фльорентинських 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 великоднъо палає Вхід.

Та є у збірці й поезії, де об'єктивізація теми досягається на попередньому щаблі, тобто у пляні чистої пародії. Інколи пародійну відстань від об'єкта (або точніше: д о об'єкта) Зуєвський демонстративно підкреслює транспонуванням назви. Заголовок поеми Маллярме «Пополудень Фавна» розкладається на тональності назв аж двох поезій: «Перед фавном» і «День Сілена».

Досконалу пародію в цьому розумінні появляє вірш «Десь далеко на воді там — —». Пародія тут справді така висока, що вірш заслуговує кваліфікувати його як п е р е к л а д, настільки ясно, попри все «атональне» транспонування, виставлено в ньому рівновеликі пункти до об'єкта: поезії Стефана Ґеорґе «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 клясицизм його виразових засобів. Вони служать тут значно намацальнішому виявленню теми, що її в оригіналі Ґеорґе свідомо розчинено в суцільних дисонансах.

Це можна простежити зокрема на зовнішніх засобах, наприклад, на пародійному переомисленні системи закінчень. У Ґеорґе, 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 склади, які після основного наголошеного складу зависають 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, д о) символістів![17]

[17] Коли мова про «чистих» символістів, то, звичайно, про Маллярме можна говорити в цьому глузді з значно більшим правом, ніж про Ґеорґе. Цілковиту слушність має Орест, твердивши (в післямові до свого перекладу вибраних речей останнього), мовляв, «не чужими лишилися для С. Георґе також чари клясицистичного стилю», — слушність, зокрема, коли йдеться про низку компонентів зовнішньої форми.

☆

Перечитуючи написане, я переконуюсь, що не потребую окремо говорити про остаточний компонент поетової творчости: 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 «соціяльне 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 ґраніт клясичної 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 «пересипáти». Океан пізнається зорово як океан щойно тоді, коли на трасі вашої плавби трапляються острови.

Віршами «філянської» лінії пересипано у збірці вірші «маллярмеанські». Перші відограють ролю «пакувального матеріялу» 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 с а м о в і д р о д ж у в а н н і.

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

☆

Дещо з висновків.

Згадані небезпеки, що таяться в «нескінченній мелодії», перші символісти були не усвідомили. Маллярме, попри весь його бунт проти парнасців, не поривав з тією романською оболонкою зовнішніх засобів, зокрема виміряної геометричної строфи і геніяльної рими, які

були змістом життя парнасизму. Ґеорґе до самого кінця не розірвав зв'язків з Ґете. Проза Рембо залишилася тоді непоміченою, з Жаррі просто сміялися, а в існування графа Льотреамона взагалі не вірили.

Небезпеки зазяяли пізніше. Досвідченіший читач безумовно вже здогадується, що мова моя про те підспіддя, яке в Маллярме було, нехай і важливим, проте ще тільки компонентом і яке потім зробило цілий ряд спроб усамостійнитися. Мова, отже, про сюрреалізм.

Існує безперечна родинна переємність між «клясичним» символізмом та сьогоднішнім сюрреалізмом. Пропорція приблизно така, як от між старосвітським дідом і «городським» онуком. Справді бо, Сальвадор Далі — прямий спадкоємець Бекліна, Генрі Мур — Родена, Федеріко Ґарсія Льорка — Метерлінка. Сюрреалізм це високоступенований символізм, у своїй ідеї покликаний задовольняти потреби людини з сьогочасною сумою поетичного досвіду.

Є стилі тверді, стилі тягучі і стилі крихкі. Сюрреалізм це крихкий стиль. Він дійсно являє собою високий ступінь. Либонь — найвищий можливий для людської мистецької уяви. За ним починається вже сфера неземного, яка, втручавшися в земне, належала б до візіонерства, до викликання духів або до клініки. Тобто: до ділянок позамистецького.

Таким робом, наша свідомість черкається стелі мистецтва.

Як штучний супутник землі, сюрреалізм піднісся на недосяжну височину супроти попереднього, — наприклад, нашого доморослого символізму початку сторіччя. Але ця височина означає також і те, що при поновній зустрічі з земною атмосферою він — згорає. І це тоді, як звичайна машина, що посувається автострадою, живе з опором атмосфери в тривалому й кріпкому мирі.

Автоматизація чистого сюрреалізму, навіть у такому вигляді, як її відбуто з «абстрактним», тобто безпредметним малярством (у речах побуту!), — неможлива. Вона означала б деґенерацію сюрреалізму як мистецтва. Високоплідний цей стиль, якщо він входить складником в інші, т р и в к і ш і стилі. Абож — якщо він сам має домішки. Домішки, наприклад, тисячелітньої китайської поезії з естетичного погляду не досліджено, але вони поза всяким сумнівом існують.

Щоб уберегтися від самоспалювання, сюрреалізм повинен описувати круг п о п і д стелею нашої земної поезії. На який ріб? Різними шляхами, але в єдиному напрямі: до об'єктивізації явища через утворення нової відстані. Нову ж відстань можна утворити введенням у дію іпостасувальних компонентів з інших стилів. Інакшими словами: сюрреалізм настійно і негайно потребує пародії.

Біда численних сьогоднішніх сюрреалістів у тому, що вони ототожнюють зміст свого мистецтва з (будь і «підсвідомою», «четвертовимірною» чи якою ще там!) д і й с н і с т ю. Тим часом, змістом кожного мистецтва є тільки його форма. Змістом є «маска», гра.

Шляхи до відновлення правил гри справді можуть бути прерізні. Напочатку я вказав був на приклад нашого наймолодшого покоління поетів. У цих бо колах, що, вільні будь-яких впливів просвітянського передання, сприйняли як старт саме розгорнений сюрреалізм, укупі з усіма його функціями, аж до зруйнування клясичної метрики, строфіки й римування, — в цих колах, не зважаючи на все інше, помітна принаймні здатність до намацування потрібної, як повітря, дистанції.

Відважну здатність на пародію варт вбачати, звичайно, не тільки в речах такого типу, як от покладена від Жені Васильківської на бурлеск поезія Льорки [18]. Елементи високої пародії виразно простежуються в ряді віршів Бойчука, у включуванні певних «консервативних» моментів до віршів Рубчака, ба навіть подеколи і в речах Юрія Тарнавського, найнепримиреннішого, здається, «революціонера».

Великий приклад творення поетичних відстаней, де сюрреалізм відграє лише бічну ролю, ми можемо бачити у високій сучасній стадії поезії англо-саксонської, саме у своєрідному клясицизмі Павнда — Еліота [19].

Як «колишній символізм», сюрреалізм, самозрозуміло, посідає дуже значне місце в доробкові Зуєвського. Та треба, проте, прямо сказати про дві недвозначні межі, що їх поет сам собі ставить.

Поперше, оскільки сюрреалізм може бути так само або ситуаційний, або виразовий (а ситуаційний ділиться, знов таки, на ситуації поезії або прози), Зуєвський свідомо обмежується на застосуванні тільки сюрреалістичної образовости, і то тільки для відтворення ліричної ситуації.

Подруге, Зуєвський зробив спробу відкрити можливості для автоматизації високоступенованої поезії також і в тому її стані, коли вона, з усім своїм пробоєм нового стилевідчуття, все ж залишається в межах клясичної зовнішньої форми. Як ми бачили, навіть у тих випадках, де «нескінченна мелодія» ставить строфу в релятивне становище, подібне до того, в якому опиняється стіна ґотичного храму, «іпостасована» вітражем і хрестовим склепінням, — навіть і тоді поет знаходить той або той спосіб причастити творові доосереднє тяжіння [20].

Читач, який уважно стежитиме за ходом думок цього розгляду, матиме привід наприкінці відчути щось ніби непорозуміння автора з самим собою. Про що, властиво, в розгляді йдеться: про клясицизм як врівноважний засіб для крайньо атектонічних стилів а чи, навпаки, про відродження самого клясицизму шляхом набуття ним досвіду цих, у самостійному стані крихких стилів?

Оскільки я передбачив запитання, то, звичайно, й підготував на нього відповідь. Запитання законне й важливе, але тільки як теоретичне. А що в розгляді збірки віршів Зуєвського я вдавався до тео-

---

18 Опубліковано в «Українській літературній газеті», січень 1958.

19 Т. С. Еліот навіть і називає себе «клясицистом». Щождо Езри Павнда, то започаткований ним свого часу «імажизм» формулює, в усякому разі, таку грунтовну клясицистичну вимогу до поетичного твору: «Не вживати ані одного слова, яке не вносить нічого до зображення» («Приблудний документ»). Вимога, спрямована, отже, на повернення поезії засадничої тектонічности — щось наче протилежний полюс до будь-якого, в тому числі й сюрреалістичного барокко. Цікаво, до речі, порівняти цей момент до відомої на нашій літературній еміґрації спроби клясифікувати стилі. В цій спробі («МУР», збірник II, Мюнхен — Карльсфельд, 1946) знаходимо, між іншим, таке чудасійне визначення в цілковитій відірваності від поетичного факту: «імаґінізм (чи то барокко)».

20 Як — у прикінцевому рахункові — і його великий антипод і не менш, ніж він, великий традиціоналіст Барка. Використаймо тут, до речі, нагоду пробачити цьому останньому незграбність, з якою він десь на ходу зформулював свій ідеал як — «народного клясицизму». Пробачити це тим легше, що з поетичної практики Барчиної абсолютно ясно бачити, про що йому насправді йдеться.

рії виключно з метою підійти до збагнення поетичної р е а л і ї, то й відповім у тому дусі, як відповів би співак, будь його спитали про різницю між «сі діез» і «до бемоль»: це ж бо, мовляв, практично той самий щабель звукової висоти.

І це дійсно так. Сума, яка мала б підлягати автоматизації як підвалина для «тисячелітньої ери» української поезії, не повинна б оминути анічогісінько з того, що має обличчя і особисту творчу волю. Один з таких випадків я розглянув тут. Та, з другого боку — хоч скільки б їх було, випадків, усі вони, якщо вони претендують на це тисячеліття, не можуть обійтися без зразкової і врівноваженої зовнішньої форми.

Так або так, тривала поетична епоха може бути тільки клясичною. Найіндивідуальніше, найхимерніше все-одно повинно нести в собі ті зразки нового клясицизму, які позначають, наприклад, вірш Зуєвського з знаменним початковим рядком «Замкнену лінію — контур легкий — —». Попри всі відмінності метру, евфонії, словника, поетичного сюжету, поетичної теми, попри всі випадки внутрішньої форми, попри всі щаблі «доступности» чи «зрозумілости», твори клясичної поезії мають одне спільне: враження досконалої завершености.

Або, інакшими словами: клясичний твір це такий твір, основні елементи якого, вилучені окремо, могли б точно влягтися в обмежене число ідеограматичних знаків, відповідних до обмеженого числа основних поетичних символів. Таке письмо для чистої поезії ще не створено. Але воно буде безумовно створено з дальшим наближенням поезії до абсолюту.

І саме тому, що абсолютний клясицизм не існує, взаємини з ним — це життьове питання поезії.

На додаток:

Олег Зуєвський народився 1920. Перша збірка його віршів «Золоті ворота» вийшла в Мюнхені, 1947. Сьогодні поет живе у США.

Поза оригінальним твореннями, Зуєвський — стилістично чуйний перекладач, зокрема поезій Ґеорґе, Новаліса, Емілі Дікінсон, Оскара Вайлда, фраґментів з поеми Шекспіра «Венера та Адоніс» і поодиноких його сонетів.

Ігор Костецький

Чи не буде знову недомови
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 відраду
Усміхом прудкої черги днів,
Що при палахтінні листопаду
В нашім слові — міт їх прояснів.

1948

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

Святом спалахують перші Входи,
Лиця — дарунок тому, хто зна,
Як розкриваються квіти споду
І пломеніють палітри дна.

Тільки не те: обриваєш китяг
Світлих плодів, що несуть нектар,
Потім, як бузу п'ятилист, витяг
Мрійного щастя примхливий дар.

Часом здається — чужа дорога,
Править облудно зухвала грань. —
Камінь не здіймеш важкий. Знемога
Скаже, як ворог підступний: стань!

Бачив я часто холодні очі,
Думав: розпука для них вінцем.
Той же, хто раптом з дороги збочив,
Бачив і зорі і день оцей.

А, відновивши незнаний порив,
Глянеш на море — найменший брід,
Небо в любові злягло на гори,
І великодньо палає Вхід.

1947

Скажи, чи відмовиш мені в розмові
Мріями взятих у сонця квітів?
Ранком сьогодні ми знали: всі ті
Повні троянди — сліди казкові . . .

Навіть, як смерти рука безжальна
Пестила нагло змарнілі очі,
Хтось натягав незнання вуаль на
Те, що давно ми пізнати хочем.

Тільки в розмові б тепер було це
Може для нас від мовчання знято,
І показало б велике сонце
Нашого дня неподільне свято.

1948

Міра твоя не обхопить сили
Також тії, що лежить на дні.
Вимисел кволий, мов тінь безкрила,
Падає — тут відпочить на стіні.

Згубну принаду твого спокою
Ти віднайшов, як ті, що були,
Радий безмірно, бо вже загоїв
Біль невідомий — з казок, з імли.

Може й не раз, і така є віра:
Ти повертався назад, у світ,
Ще раз побачить, як дрібне міра
І неспасенно конає міт . . .

Тільки тепер я почув розпуку,
Ніби згортаю шляхи надій:
Ти подаси привітально руку
Іншим — бо прагнуть під розказ твій.

1947

Де спогад стань. Твої слова зберуть
Вінок, що там цвіте — в долині,
І буде знов ясна далека путь,
І мужність вернеться віднині.

Ніхто не знав довкілля це, немов
Для нього час дозрів без тебе:
Лише в тобі горить воно само,
Хоча й поріже руку щебінь. —

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

1948

Світло в тобі зросло,
Мій Пане, мій добрий Пане!
Мудре твоє чоло
Тим світлом завжди осіяне.

Зараз — хоч мертві дні
І міць у твоїй долоні
Камінь забрав, огні
Горять при святій іконі.

Кажуть, твоїх щедрот
Хтось викрав багате руно,
Все ж і ясний кіот
Нам стане немов дарунок!

1947

Ти ждав мов злагоди. Тепер же,
Коли незнане, як бува
Зіходить недруг — лоно перше
Твоєї пристрасти жива

Скородить підступом відраза, —
Розбилося в своїй путі,
Ти відмовляєшся, екстазу
Перегорнути кажеш: ті,

Що мав їх, розкоші — перлини
І тут нескореного дна,
Хоч би й сказав: однині злине
Невдячним привабом луна,

Лише як сам не зрів, що ціла
Твоя любов — цвітіння трав
Остання райдуга дозріла,
Де ти негоду дожидав.

1949

ПРОТЕЙ

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

Золотий, коралевий — нерівний
Він приходив у блискові 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

З ЦИКЛУ «ПЕРШЕ КОЛО»

Нехай дорікає досвід —
Йому голуба емаль,
Що блиском палає й досі,
Розкаже свою печаль.

Це там коралеві плями,
Поставши, як згадки біль,
Світили твоїми днями
І ласку несли тобі.

Коли ж і листки змарнілі
Летіли в чуже русло,
В поклоні незгасній цілі
Багато краси було.

І тут, на яснім узліссі —
Спочинку твоїх чуттів,
Твій усміх вежею звівся
Як гордий кінець путі.

1947

Покірні фарби килимом упали,
Де голий камінь, зморена вода
І кволе сонце, мов рясні корали,
І вечора задуманість бліда.

Її немає на малюнку майстра,
Де ясних кіс шовковий перелив
Дивився дня; де погляд, синя айстра,
Народжений, і час новий ступив.

Без крил полотнище в небесній далі
Знайшло для себе подругу, щоб їй
Красу ходи і щік, блідих конвалій,
У багрі хмар казати витвір свій.

Немов дарунок він для тих жаданий,
Чиє ім'я на прапор білих днів
Огнем упало й співом Іордану,
І неоглядно світ їх прояснів.

Бо камінь голий, де вода в утомі
Гойдає сонце зморене в огнях
Рясних разків, застиг тепер при домі
Весни нової, при осяйних днях.

І на зображенні у майстра зріє
Не темним смутком витвір, а поріс
Він буйним чаром, де квітки усі є
І розіславсь вінок шовкових кіс.

1948

ДОРОГА

Дорога так живе: тополі,
Як темні згарища, туман
Собою розділили долі,
І кожна свій високий стан
Прибрала росами. — Бо знову,
Як перші дні — святковий світ,
Святкові килими і спліт
Барвистих китиць. І розмову
Тепер почне привітний Пан,
З поранком стрінувшись, для нього
Попросить променя ясного
У сонця кожна, гнучи стан.
І ось тоді маля, що в полі
Його уперше провезуть,
Спитає, глянувши на путь:
— Куди це рушили тополі?

1947

ОБРАЗ

І твоєю заколише втому
З'явою, коли тебе дарма,
Наче в кризі мовчазного дому,
Що його виводила зима,

Кликано і служено для тебе
Молитви незмінні. О, хвала
Не ділам, розсяяним до неба,
А лиш захвату, як перейшла

Крайню грань його окрильна сила!
І від того, мов жаданий гість,
Наче в хмарах полохливий вилам,
Твій світанок, образе! Повість

Кожній хвилі на тяжкім обличчі,
Мов гілками райдуги, він це,
Що вколише втому і покличе
Молоде Нарцисове лице.

1951

Замкнену лінію — контур легкий
Так, ніби ясність, плекаєм,
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 повірить, що там його ждуть,
Навіть зневірений митар.

1948

Як гілка в неї коренем і ноги
Здіймають в небо тіло неповторне,
Поллються щедро співом на дороги
Від червона народжені валторни.

І поле вкрите все її снагою,
Що ранком стала, бо проснулись діти:
Дощі їх потім і вітри напоять,
Як летом зринуть над великим світом.

Бо гнізд високих вже тепер не в'яже
Ні плач її, ні радість, як на весну,
Та над гірським як буде знову кряжем,
Уся розумна й на ману облесну.

Тому й гілок збирає міць незламну
І буде бгати все лиш ясній цілі:
Нехай ростуть, щоб серпень плід дозрілий
У вирій ніс їм, мов догідну манну.

1951

ОДАЛІСКА

I

Кругом покора обняла
У квітах вічні стіни
Із тьмяно-золотого скла
Без сонця і одміни,

Неначе поясом лунким
Вона взяла для стану
Усі незібрані вінки,
Як образи екрану.

І без обнови перспектив,
Де контури рухливі,
Край неї час перегостив
У стиглому приливі

І кріслом видивним обліг,
Над черевом розкритим,
І геть полинув би, щоб міг,
Щоб зважився відступити.

II

Як часто втомою звемо
Байдужі привітання,
Так це об'явлення само
Для нас межа остання.

І як до парку між алей
Спадає пізня днина,
Знайшлась відмова цих очей
І згубленість хвилинна,

Що й руки їй перемогла,
Мов проясніла в стані
І до оправленого скла
Розбіглась по екрані

Зігнати вигадку, що знов
Їй згодою радіти,
Як там, де полудень зійшов,
Човнами сонце й квіти.

III

Де куги збиралися намети,
І твоя забута тінь пливла,
А тепер, де стінами тапети,
В барвах тіло сите підвела.

Чи не звикнеш без вагання вся ти,
Злагідніла від чужих робіт,
Зрадою на сестер піднімати
Все, що твій оберігало світ.

І на воду викличуть, і ранку
Світлу з'яву співом обведеш,
І родинну спритність доостанку
В кожнім русі розвінчаєш теж.

Прийдуть дома, де твої пенати,
Згубним кроком сіяти розбій
І твоєю зрадою ховати
Вороги нестримний підступ свій.

1951

ПЕРЕД ФАВНОМ

Так злету біла тінь тебе
Злякала, як вікна світання,
І небо в ньому голубе
І тепле сонця розгорання.

А плеканість руки проста
В сорочці тратить барвні хвилі,
Щоб неозора висота
Не пойняла життя в безсиллі:

Як досі полум'я в очах
Весну гілок не зігрівало,
Хіба довигаданий птах
Змахнув крильми, де вгідь замало,

І фавна образ на стіні,
Мов цапеня мале і кволе,
Для втоми у далекі дні
Зелене б не тривожив поле.

1954

ХМАРИ

Щодня вони минають наш уділ.
Як перша втрата їм — проміння сміху,
Ціновне в нас. Та завжди брали втіху
З вечірніх тіней, що широкий діл

Являв навколо і тепер весняна
Нестримна ласка квітами гостить,
Аж поки райдуги діждеться вмить
Земля, дощем напоєна відрана.

Коли ж нам шлях настане перейти,
Нового дня зустрівши привітання,
Вони покажуть сонце, як останнє
Увінчання незближної мети.

1949

ЄГИПТЯНКА

Чи знов отак побачити, як це,
В сіризні каменя старого,
Її надовго зібране лице,
Повернене на обрій від усього.

І образ потрачаючи, мов сон,
Чекати спогаду і дива,
Що раптом на коштовний медальйон
Колись вона обернеться щаслива.

1951

ЮДІТ

Зоставшись плодом збитим, голові,
Хоч би й розкритій, бачити не сила,
Як постаті кіннотників криві
Висока тінь від тебе заступила.

До невода її впадуть вони,
Хай підіймаються незмірні сходи.
Це тільки п'яного прогнали сни
Додому з негостинної господи.

А тіло, що на ложі розпростер,
Здалося б затяжким йому для свята:
Самого страху воїнам тепер
Нагойдується ноша пребагата.

Вона й до віч тобі переросла,
Аж думка нею холодніє кожна. —
Повірити, що ти не знала зла,
Чи не сама любов була спроможна?

1955

АРГОНАВТИ

Забуті стали біля входу в дім,
А білі сполохи вітрила
Показують півмісяцем своїм,
Де квітла їх звитяжна сила.

Бо все в непевність вищає тепер
Облич мираклями чужими.
Робітним тілом, видно, й дух завмер,
І тихне слово: побратими.

Для них мов досі путь була проста,
Аж вицвіли спокійні очі —
Так моря блякне рання чистота
І хвилі губляться співочі.

Так вибір труду для м'язистих ніг
Замкнувся, мов склепи безчинні:
Де клич привітний, де гостний поріг,
Де їхня віра в цій чужині?

1954

ДЕНЬ СІЛЕНА

Разки в тих ґронах спритністю очей
Могли принаджувати руки всім,
Щоб стану білого тягучий клей,
В обіймИ взятий почетом бучним,

Додався крикам, реготу, мов сон,
Аж дітям лиця радість пойняла;
Йому бо плетива ясних корон
І спрага уст попутниць замала

Тепер пожива — хай розтане вмить,
Хай вод увільнених новий розлив
Йому одміну пристрасти примчить:
Заграє хмелем те, що він любив.

1956

АНТИКВАР

Що за м'які й незручні фоліянти?
Це має бути „повний" Ґончаров.
Свою непевність я переборов
І до стола підходжу. — Так, погляньте! —

Схиляється до мене голова
В незадоволенні, що тільки порох
Я обмету і, мабуть, вийду скоро,
Лишивши тінь свою — дрібні слова.

І згадує Париж, мені незнаний,
І вулицю, здається, Сен-Люї,
Де розв'язка непевности цієї —
Холодний брук, зима і образ Жанни...

Та хоч неспокій будить антиквар,
Бо в нього усмішка це тільки змова,
Коли сторінка блиснула — ні слова:
Папір лініяний, немов для парт.

І згодом, як про інше (також знає!)
Ми говорили довго, про Руан,
На здивування, де ж хоч... той роман?
Сказав доволі ввічливо: немає.

1948

Якби ще тільки це піяно
Губило присмерку глибінь
І день, що вияснився тьмяно
І вник у спогади, мов тінь,

Тепер накреслені фігури
За давню змору визнавав —
Уся б краса її натури
В оздобі обрійних заграв

Не торсом ляльки виглядала,
Мов кволу згадку снить дитя,
А йшла б до жданого фінала
Упізнавати всі чуття,

Розкриті залями ясними
Аж по засклеплений вівтар,
І, наче барвами своїми
Втішався щиро Фраґонар,

Гойдала б згортками убрання
І біллю клявішів той день,
Коли розливами пісень
Її вродилося світання.

1952

Блакить розливами — це кожен крок,
Немов тепер довершено узір,
З яким один рівняється підбір:
Озера трав і заводі гілок.

І кожен подих вітру, що весна
В полях ладнає до своїх армад,
Розділить славу з квітами, як сад
Оповістить, де фльота їх рясна.

1947

АКТЕОН

Він забуває часу лет і пору,
Що білим світлом виткала зима.
Палац мов давній, де луна сама
Глядить карнизи, день його простору.

Та ось на скелях, де обнятий світ,
Що вічна просинь пригостила чаром,
Стають ліси, як непокора хмарам,
А в нього усміх, мов на сході літ.

Бо знає: в час, коли розквітнуть ґрона
В чеканні вин, як зрине тупіт ніг,
Струмок зажде, щоб олень перебіг,
І привітає постать Актеона.

1949

ТЮЛЬПАНИ

Прадавні кострища в казковій млі
До них підносили єднання,
Не бачили бо зорі на землі
Ще пломінкішого згорання.

Мов ґалеріями, що повні всі
Майстрів молитвенних журбою,
Вони в німій здіймаються красі
Над сном весни і над собою.

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

Що їй міста, від гомону свого
Звертаючи в зелений вирій,
На сіть ґазонів, де цвіте вогонь,
Несуть любов і подив щирий.

1951

Радісно весна росте тобі,
До невидимих сягнувши сфер,
Кожному на паростки слабі
Волею незламною, бо вмер

Тільки цвіт зав'ялий на ждання,
В барвах плеканий колись либонь:
Жаром зігрівати скарби дня
І тулити лист шорсткий до скронь

Чи втішатись може цілий час,
Доки сонце, сяйвами стежок,
Правити в одміну парастас
По рідні, що одяг їй пожовк,

І вчувати, як Церера лле
Щирі сльози — то ж нова яса
Про лице невпізнане твоє,
Про твої далекі небеса!

1955

ЗНАЙОМІ

Тут сад і дорога на луки
І наші старі кущі.
Ходімо сюди мерщій —
Знайомим потиснемо руки.

Вони, як тоді, коли галку
Ловили в нужденну сіть,
Підіймуться, щоб звеліть
Світити ромен, ніби змалку

Ми всі залишалися вдома
І мудрих не знали слів,
Якими б чаклун зумів
Затримати велетня й ґнома.

Та тільки в нестримній печалі
Накажуть вони вітрам
Однині найкраще нам
Прощальні уквітчувать залі.

1948

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

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

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

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

1951

ТРАВА ШОВКОВА

Тепер відкриваєм сторінку знову.
Там ліс промайнув і біліють птиці
На жовтім піску. Пригадай, куди це,
Пропали сліди, що траву шовкову
Тобі показали? А їхня втеча
Щораз неухильно вертає смуток.
Ти ніби спитаєш мене: чому то
Сьогодні не прийде погідний вечір,
Від літ найлюбіший у нас, як люстра
Озер дорогих — злоті ненюфари
Підносили зорям? Чом обрій густо
Їх нам не світив, а зайшов у хмари?

І може то шлях твій — трава шовкова,
Щоб стрінути радість, нову надію?
Я тільки розважить тебе не смію,
Бо, мабуть, не знаю такого слова...

А птиці злітають: узріли море,
Коли поминули піщаний виям.
Нехай, привітавши далекі гори,
І ми цю сторінку також закриєм.

1948

Камінна злагода старого дому
Ще золотим крилом у парку висне.
Ходім до ставу: там, повір, нікому
Нема відмовлення. Хіба невмисне

Шиястий лебідь сколихне водою
І сплине згадка лунами тремкими,
Немов про те, як з див рясного крою
Свого вбрання раділа панна, мимо

Дерев оцих проходячи. Про неї
Забули ми, як став, як вітру нерух...
І лише погляд твій, де ріг алеї,
В журбі спинявсь на вежах бельведеру.

1948

Були вони в мене, гривасті коні.
Сьогодні степом піду ледь світ:
Там, де волошки схилили сонні
Сині корони — зберігся слід.

І в них запитаю, куди звертала
Незнана пані їх бистрий біг?
Тоді залишиться від карнавала
Хоч неповторний чужинки сміх.

1948

Твого чола торкнувся мій нарцис...
Я взяв його — зустрів таку нагоду.
І ось тепер ти голову підводиш
І зриш у небі гострий спалах риз,
Мов їх від сонця відділяє коло.
А десь далеко перша впала тінь
І хмура негодь кинулась до стін,
Щоб там вікно на вітрі захололо.

Тепер і гамір наче не відціль,
Такий несмілий, мабуть, чує кару!
А все ж: і сонце скотиться за хмару,
Твоя тривога вся в моїй руці.

1947

На мокрім на мертвім камені,
Бо грім його поховав,
Замріяне сонце. Там мені
Вчувалися співи трав.

Тепер і весна зібралася
В далеку барвисту путь
І співом, пташиним галасом
Війнула з полів, а ждуть

Мене вони в тихім спочиві,
Забиті рясним дощем,
І камінь... немов би хоче він
Піднятись і жити ще.

1948

СУЗІР'Я

Лише тоді, як вечір їх
Боронить, знявши чуйні шати,
Вони виходять, щоб своїх
Рясних суперників стрічати.

І наче перший сніг упав
На кам'яний дорожний килим
І схоронив цвітіння трав,
Що в клюмбах літо полонили,
Безмовно студять бронзу віт,
Піднятих липами над містом,
Де погляд мій надії зліт
Ще береже в тремтінні листу.

1948

ПЕЧАЛЬ ЛІТА

Отут — в зеленому вогні
Не раз його пливла печаль:
Як саламандра, на емаль

Ставали кольори. І ні
Червоні ягоди шипшини,
Дозрілі пізно, ні опал

Від яблук зірваних — не скине
І не замінить їх причал. —
Так говорили віщі карби,

Що їх ми бачили на нім,
Коли в зеленому вогні
З отавою скрипіли гарби.

1947

Знов килим пожовтів, немов його ніхто
У надвечірній час гаптованням не мітив.
А відблиски зорі — рясні стожарні квіти
Попадали до дна, куди б зійшов атол.

Такого видива нам легко не збагнути,
Хай стане тішити далеких, давніх нас,
Бо, як і радісне народження окрас,
Невблагано-чужим лишиться присмерк скутий.

Холодне озеро загускне. Темна синь
Відійде зморена, ображена жорстоко. —
І хоч не вчує тут ніхто забутих кроків,
Напевно й дерево наважиться просить
Вернути злагоду, його не вбити соків.

1947

Замовкли твої щедроти
І дома і там, де ліс.
Твій теплий, твій ніжний дотик
Ми чули, як жолудь ріс.

Тоді на моїй леваді
Пишався густий ромен
І ранком од щастя чадів,
Бо сонце вітав саме.

Отак і в твоїх данинах —
Не ми, а твоя весна.
Відходимо з листом: скинем
Красу, відбуялу в снах.

1947

КОЛЬОРИ

Чи порцеляни лагідні всміхання
Японкою, що квіти зрить колишні,
У наш садок приносили від рання
Біляве сонце молодої вишні?

А світла зелень, як збігала в ниви
І ждала плоду щедрою вагою,
Лиш образом, упізнаним з тобою,
Вернула літо і вседайні зливи,

Що з ними й праця нам плекала в сходах
Для днів чужих достиглі повороти
І розсвітів освячені пишноти
Будили наш неіснувальний подих,

Немов для серпня вже. Отак і ми це
У заграві вечірній доостанку
Дорогою зустріли смаглолицю
На скакунові бистрім індіянку.

1952

ОСІННІ ГОДИНИ

Оббивають маленькі вікна
Чорним смутком своїх ночей.
Кажуть: ждати прийшлося вік нам,
Щоб схилилось оце плече
Голубої в безсмерті днини. —
Хай відходить: тепер для нас
Вівтарі Світлозір відчинить
І незрушним об'явить час.
Він і слава і вся надія
(У незнане їй путь проста) —
Там, де зоряний безмір зріє,
Ми впізнаєм Зорю Христа.

1947

Самотні вітри не будуть,
Бо твій не змертвіє вир,
І трави повірять чуду,
Не знаючи слова Мир.

То квітне нова оправа
Жаданій красі надій,
А небо і перша слава —
Сама лиш прислуга їй.

І встануть забуті принци
Сказати свою любов. —
. . . . . .
Дай силу подумать: ми це,
Що знали шляхи віднов.

1947

Упало каміння біле
На слід, на стежки. Вітрам
Тепер, де квітки горіли,
Відкрився незмірний храм.

Ми входили в пишні арки,
Просити — ніхто не знав.
Над лісом, над мрійним парком
Гостинний здіймався знак.

І ніби комахи кволі,
Що в сяйві красу снують,
В труді, на своєму полі,
Знаходили щасну путь.

І справді, вона у ґротах
Оцих — залягла кругом.
Дивак хай питає, хто ти,
Заснула незбудним сном?

1947

До землі схилилась, ніби чула
Десь гонитву, стишену в траві,
І лічити дні свої забула
І забула бачити нові

Роки, що несли незнаній моді
Вітром, полум'ям — рясну орду
І виводили в новій паґоді
Їй тепер богиню молоду.

Глянути на свято вільним краєм
І на пригру новосяйних лиць
Хто їй скаже, як вона з відчаєм,
Що далеко, між густих ялиць,

Вже тепер віднайдуть нестриманні
Все того, ким звічнилась вона,
І холоне в ранішнім тумані
Стан її, де храмів тишина.

1950

ВЕНУС І АДОНІС

Ловцеві згадка вислала дорогу,
Та він од неї клониться до гір,
Щоб горда пристрасть, мов ясному богу,
Йому з'явила свій блаженний зір.

Вона в дитинстві ще, бо любо знає
Його одраду з ласки і пісень,
Коли погодою цвіте над краєм
І прославляє плодоносний день.

Для неї гори, де лоза дістала
Свою обнову квітом запашним,
Тепер дарують гойні покривала:
Іди й постіллю кидай перед ним.

Хай залишає славу, що за кряжем
Йому підносив кожен перегін,
І зброю плекану, як звичай каже,
І подвиги, що їх діждався він.

Хай руки їй, хоч хмари всі розвіють,
Найчутливішим рвуться джерелом,
Як небеса свої — одвічну мрію —
Він упізає в неї над чолом.

А міць горливу в осени лункої
Він ще закличе — бога щирий знак,
І сарни знову від роси самої
Тікатимуть, мов блиснув сагайдак.

1952

САМСОН

Нехай твоїх не розгадали слів,
Бо найсолодше не росте в мертвоті:
В тобі самому, у твоїй дивноті,
Що сила є, весь чар її розцвів,

Як мед, наношений в живого лева
Бджільми обачними. І хай тоді
Її зрадливих скронь вінки бліді
Тебе зневолюють, і хай рожева

Зоря остання з нею погаса —
Її любов'ю, що не знала міри,
Напоєний ти в день своєї віри
Почуєш грім, що вишлють небеса,

І гомоном розваленого храму
Йому відмовиш: це вона в тобі
Зросла, як ранку далі голубі,
З тобою смерть зустрінувши ту саму.

1951

ДАЛІЛА

Лілею з хвилі зірвано, і ти,
Мов руки в нього, вся несамовита,
Вінок тепер хватилася плести,
Щоб зір йому, як пізнє сонце, витах.

А бескид люстром озера повис,
Що в ньому чути близько змовних воїв,
Коли ти снила, як палючий спис
Уже засяв йому над головою,

І відганяла з'яву і була
В його палаці на постелі зрана,
І віддана сторожа привела
Його царем, а не в чужих кайданах.

І знала там, що бог твій упаде,
Як грому зродиться весна розлога,
І ти, покинувши своїх людей,
Хвалитимеш його гнівного Бога.

1951

Сховати пізній вечір міг
Красу незмірної утрати,
Та вже сьогодні не могла ти
У розкіш сукні брати сміх.

Бо вся його снага нетлінна
Для втіхи визнала мету,
Коли ти, ставши на коліна
Свою святила наготу.

1948

ТОРСО ГІЛЬДИ

Як давні хмарою пройшли дерева
Над виростом гори в долину сонну,
А згодом розсвіту зоря рожева
Луною зладила полів корону

І як стелилися шляхи звабливі,
Ждучи від погляду хвали й визнання,
Це торсо билося в живім пориві
І в перших днях несло своє убрання

Взірцем орлиць, гілок зібравши змогу,
Як сяйво зір гойдається на водах,
Щоб може в пізніх розкошах дорогу
В утомі бгати й чути власний подих.

І ніжне ложе взявши в дар медовий,
Дістати ймення — Гільда, голубливе,
Оцих кімнат красу, міцні закови,
Плекати в люстрах, наче кіс розливи.

1952

ІНШИЙ ПОРТРЕТ

Для стін, утомлених без вороття
Оновою позначеної днини,
Спливає обрисів благе життя,
Мов негатив барвистої світлини.

А перша рація тяжких речей
Скорботі, що й руками обважніла
І в непорушні розрізи очей
Упала домислом кривого тіла.

І не для неї — для оббитих вій
Матроска ще в цнотливому зусиллі
Блідих коралів нечисленний рій
Ховати вміє, мов дбайливі хвилі.

1952

НАВКОЛО РИБИ

(Paul Klee)

Ні листу контури, ані скрижалі,
Мов карта і гілки, протягнені в імлу,
Віддаючи свої горизонталі
Ознакам простору на з'явленість малу,

Ще не збудили, всі дібравши змоги,
Подоби іншої з відшуканих картин,
Як тільки нерозгадні остороги
До часу кожного, де народився чин.

А тому й риба, заявивши риси,
Між світлих променів собі шукає троп,
І жовте сонце, що над нею висить,
Оберігає річки темний гороскоп.

1952

Ще в дім, у глобус, у плянету
Твого дитинства завітай
І в танці сяйного паркету,
Де багатів ляльками край,

Що тут здіймається в будовах,
Прийми світів новітніх зрин,
Бо це знайшлась твоя обнова,
Як найдорожчий сонця чин,

Як давніх вигадка альхемій
І недоступна в кожну мить
Зітертій і розтлінній схемі,
Що в більмах старістю мовчить

І тільки сном недужим вторить
Притахлим витворам забав,
Де ти, щасливий, ціле вчора
Оцим вертепом день гойдав.

1952

МІСТО

Дротами сплетені отут
Будов і відстаней умови
Піднятися на висоту
Роками рослої обнови

І відшукати пристань кляс
Для дбань науки і читання
Скінчить без розривки в той час,
Коли ліхтарня зве остання

Всіх тіней назвища, як теж
Віконних армій перестрої
Од непривітних безбереж
На запис лінії чіткої.

І, стрівши світла перекрій
Необмінимий, вказівками
Журнал виповнювати свій,
Новими засклений шибками.

1953

Тут немає шляху для вас:
Золотим переплетом — острах.
Перші сяйва гордих окрас
Відмовляють рушати просто.

Наче всі без кінця чужі
Кожну відстань навкіл згортають
І стоять на глухій межі
Вартові од чужого краю.

Хто ж віднайде в душі у вас
Краплю щирости, хоч незриму?
З болем стрінувши світ, ураз
Ви ступаєте в безвість — мимо.

1947

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

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

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

1947

Ще стане чарів і дання
Для весен — днів твоїх,
Коли в багате убрання
Ти одягаєш їх

І ждеш на зустріч, як тоді
В самих лише думках,
Де нам галузки молоді
Ввижались на струмках

І білим лебедем пливла
Оздоба хмар на дно,
Щоб, не здіймаючи весла,
Минали дні, в одно

В'язати видиво, як спів,
Красу укритих згод,
Яскрінь невимовлених слів
І вірности клейнод.

1947

З тобою ми зустрінемося там,
Де ще цвітуть жоржини пишнолиці.
А стоптаним, розметеним слідам,
Куди ступали полохливі птиці,
Не гріх довіритись — бажання мрійне...
Там наша ґрота змову береже
І лагоду, як убрання лелійне,
Плекає давню. Зляканим вужем
Найменший присмерк, хоч похмурить небо,
Втече відразу, а твоя поява
І прокид барв, обернених до тебе,
Зігріють ранок і свічадо ставу.
Тоді не вчуєм посміху чужих,
Не вчуєм сліз, що рвуть одежу з клену,
І райдуга, сказавши: грім затих,
Опуститься на сіть-траву зелену.
Чи зрине згадка і для нас не та,
Як навесні, коли скресала крига,
І в ній постане тільки самота,
Відкладена, немов недобра книга?
Я ж хороню сьогодні кожен цвіт,
Найменші карби, мов твої дарунки,
І вірую: осяйний змови спліт,
Неначе дзвін, що розіллявся лунко,
Розбудить давнього розстання міт.

1947

Я ждав тебе довго і може
Не чув, як надходила ніч.
Бо вірив — ось руку положить
На чоло і гляне до віч
І стане зі мною в залі
Твоя неокрадна тінь.
А свято і сміх коралів
Яснітимуть знову. Ті,
Що їм не повірять, диво
Збудили б, що й ти назвеш,
І може з тобою теж
Повернуться в мрію сміливо.

1947

Не муч мене злою зрадою,
Не кидай тривожну тінь. —
Я радий, коли пригадую
Забуту красу хотінь.

Тоді не для мене — світові,
Здавалось, дорожча путь
Була. І не я лиш — всі тоді
Казали, що вірять, ждуть...

Неначебто ось відкриється
Вікно, де не зайде гріх.
І зрітиме кожен: ти є це,
Найвища владарка всіх.

1947

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

ДОДАТОК:
поезії Олега Зуєвського
в перекладі іншими мовами

APPENDIX:
Some poems of the author,
translated

PROTEUS

From today on there will be no greeting:
The suns rustled away to the past,
And like a hostile world's constant reminding —
The white smile of a reticent face.

He would come in the day's glaring brightness:
Full of gold, like a coral, all warped,
And for you, oh you Loftiest Princess,
Bringing stars of the evening to half.

But his motion is now like a stone's death,
As if punished by night, all congealed,
To appear in the darkness with pages
Of the books yet unopened and dear.

(Patricia Kilina)

La lumière a grandi en toi,
Mon bon Seigneur, mon Maître!
Elle ne cesse d'éclairer
La sagesse de ton front.

Que les jours soient morts maintenant,
Que la vigueur de ton bras soit
Prisonnière de la pierre, des feux
Brûlent devant ta sainte icône.

On dit: quelqu'un, de ta munificence
A dérobé la riche toison.
Tout de même — cette arche radieuse
Sera pour nous comme un cadeau.

(Emmanuel Rais)

Gleich scheuem Lerchensporn erblüh dein Tagen,
Und Flügel hängen läßt, der blinkend schien,
Der Regenbogen, so, als wär für ihn
Ein Netz gewebt. Wo Schmerz und Tränen lagen,
Ein kantig Spieglein, schläft er ein auf Blüten,
Wie nur im Glück das Lid sich schließen mag;
Und du allein, allein bist da, zu bieten
Die Benedeiung in der Welt dem Tag.

(Elisabeth Kottmeier)

JUDITH

Als eine abgeschlagne Frucht blieb hier
Der Kopf und schaute nicht, obgleich er offen,
Wie kühl der hohe Schattenriß von dir
Die krummen Reiter als Figur getroffen.

Sie fielen ihr ins Fischnetz ein zum Fang,
So mögen unermessne Stufen ragen . . .
Da waren Träume, den Berauschten bang
Aus unwillkommen Hause heimzujagen.

Und für ein Fest zu schwer erschiene fast
Der Leib ihm, den er auf dem Lager dehnte:
Den Kriegern naht der Ängste Überlast
Allein sich schaukelnd, nur die vollbelehnte.

Sie überwuchs dich bis zum Aug und Haupt,
Kein Denken, das von ihr nicht kalt verbliebe —
Daß du das Böse nicht gekannt, wer glaubt,
Wer kann es glauben, als allein die Liebe?

(Elisabeth Kottmeier)

UM DEN FISCH

(Paul Klee)

Nicht Blattkontur bislang noch Tafeln haben,
— Wenn gleichsam Karte sie und ausgestreckter Zweig
Dunsthin, ihre Horizontalen gaben,
Um klein zu scheinen, dem, was uns den Raum anzeigt,

Selbst alles Können ballend — wachgerufen
Das andre Gleichnis so aus Bildern, die man fand,
Wie unerratne Warnungen es schufen
Allein zu jeder Zeit, da Wirkensmacht erstand.

Drum sucht sich Pfade zwischen Strahlen drängend
Der Fisch, der Linien neu zu Offenbarung wob,
Und über ihm die gelbe Sonne hängend
Behütet für den Fluß ein dunkles Horoskop.

(Elisabeth Kottmeier)

Hier — unberührbar rein ihr Mädchenschritt
In Freuden der Gelassenheit, die währen.
Die Zeit wird alt... Doch dir, wo Primavera,
Wo Wasser, wiedrum sie entgegentritt.

Nenn nicht Gemälde Schönheit, die so ganz,
Denn Schnee zerschmolz, und sie — ein Traumgeschehen:
Legt auf der Flechten Fülle sacht den Kranz
Und weckt mit ihrem Blick das Welterstehen.

(Elisabeth Kottmeier)

ТОРС ГИЛЬДЫ

Когда те древние деревья-грозы
Сошли в долину сна над гор взращеньем,
А позже луч рассвета цвета розы
Полей венец оправил отраженьем,

Когда пути манили, ожидая
Себе признанья и хвалы от взгляда,
В том торсе рвенья билась кровь живая
И нес он в первый день орлиц наряда

Свой образец, ветвей собрав возможность,
Как воды колыхают гор сиянье,
Чтоб в поздней роскоши изнеможденность
Слыхала, мяв стезю, свое дыханье

И ложе, меда нежный дар, прияла,
То Гильды взяв ласкательное имя,
Чтоб зал красу лелеяли зерцала,
Кос половодье, скованное ими.

(Игорь Костецкий)

ВОКРУГ РЫБЫ

(Paul Klee)

Ни лист очерченный и ни законы,
Ветвей таблицами протянутые в темь,
Свой отдавая прямовес исконный
Пространства признакам в явленьи малым тем,

Еще не пробудили всю возможность
Иных подобий средь изысканных из рам,
Лишь — предостережений непреложность
Рождавшим действие повсюдным временам.

Поэтому и рыба тропы рыщет,
Всем излучениям рисуясь вопреки,
И солнце простирает желтизны щит
Неизреченному речению реки.

(Игорь Костецкий)

Свой домик, этот детства глобус,
Планету детства посети
И в царстве кукол, что могло бы,
Паркета пляске попути,

Взнесяся вновь, сиять в строеньях,
Прими новейших взлет миров,
Ибо нашел в нем обновленье,
Как солнечных деяний кров,

Как древней выдумку реторты,
Непостижимую в обхват
Тем схемам, что растленно-стерты,
Что в бельмах старостью молчат,

Чьи игры, слепши в слепке, гасли,
Сном обратяся хворым в тень,
Где ты, счастливец, словно ясли
Весь укачал вчерашний день.

(Игорь Костецкий)

Вот девственной ее походки след
На нерастленной пышности покоя.
Стареет время . . . Ты ж ее такою
Вновь встретишь между струй, где вешний цвет.

Нет красоты ее в рисунке том:
Снег стаял, а она ведь — как мечтанье:
Венчает щедрый сплет косы венком
И взглядом воскрешает мирозданье.

(Игорь Костецкий)

ЗМІСТ

Стор.

Як читати вірші Зуєвського *(Ігор Костецький)* . . . 5

ОДНОЙМЕННЕ

Чи не буде знову недомови 32
Десь далеко на воді там 33
Святом спалахують перші Входи 34
Скажи, чи відмовиш мені в розмові 36
Міра твоя не обхопить сили 37
Де спогад стань. Твої слова зберуть 38
Світло в тобі зросло 39
Ти ждав мов злагоди. Тепер же 40
Протей 41
З циклу «Перше коло» 42
Покірні фарби килимом упали 43
Дорога 45
Образ 46
Замкнену лінію — контур легкий 47

СЛАВЛЕННЯ ОБРАЗІВ

Як гілка в неї коренем і ноги 50
Одаліска 51
Перед фавном 54
Хмари 55
Єгиптянка 56
Юдіт 57
Аргонавти 58
День Сілена 59
Антиквар 60
Якби ще тільки це піяно 62
Блакить розливами — це кожен крок 64
Актеон 65
Тюльпани 66
Радісно весна росте тобі 67
Знайомі 68
Цей звід — це дерево: при ньому 69
Трава шовкова 70

Камінна злагода старого дому 71
Були вони в мене, гривасті коні 72
Твого чола торкнувся мій нарциз 73
На мокрім на мертвім камені 74
Сузір'я 75
Печаль літа 76
Знов килим пожовтів, немов його ніхто 77
Замовкли твої щедроти 78
Кольори 79
Осінні години 80
Самотні вітри не будуть 81
Упало каміння біле 82
До землі схилилась, ніби чула 83
Венус і Адоніс 84
Самсон 86
Даліла 87
Сховати пізній вечір міг 88
Торсо Гільди 89
Інший портрет 90
Навколо риби (Paul Klee) 91
Ще в дім, у глобус, у плянету 92
Місто 93

ДО «ЗОЛОТИХ ВОРІТ»

Тут немає шляху для вас 96
Хто відгонив тебе? Відгонив 97
Ще стане чарів і дання 98
З тобою ми зустрінемося там 99
Я ждав тебе довго і може 100
Не муч мене злою зрадою 101
Отут її незаймана хода 102

ДОДАТОК *(поезії Олега Зуєвського в перекладі іншими мовами)*

Англійський 104
Французький 105
Німецькі 106
Російські 110

У ВИДАННІ «НА ГОРІ» З'ЯВИЛОСЯ:

Серія «Для аматорів»:

Вибраний Т. С. Еліот
Василь Барка: Трояндний роман*
Elisabeth Kottmeier: Weinstock der Wiedergeburt*
Шекспірові сонети

Серія «Світовий театр»:

Оскар Вайлд: Саломея
Вільям Шекспір: Ромео та Джульетта

«Музична серія»:

Alexander Gretchaninoff: Missa Oecumenica

* У співпраці з Kessler Verlag, Mannheim