

Оксана Гальчук

ВТЕЧА ВІД “ВЕЛИКИХ ЛОВІВ”, АБО ДВІ СМЕРТІ МИКОЛИ ЗЕРОВА

У передмові до двотомника творів Миколи Зерова 1990 року Д.Павличко писав: “судячи з довідок, що видані (одна — його батькам, інша — його дружині), існувало дві дати смерті Зерова — 1937-й і 1941-й рік. Сьогодні на підставі останніх документів можна точно твердити, що Зеров був розстріляний у Соловецькій тюрмі 3 листопада 1937 року”¹. Подібна ситуація — не поодинокий факт тогочасної дійсності, а швидше закономірність: у державі, для якої людське життя — всього лише одиниця статистики, навіть дата смерті стає об’єктом для маніпуляцій. У випадку з Миколою Зеровим наявність двох “смертей” видається глибоко символічною. Аналізуючи його поезію останніх років життя на волі (а заарештували поета 26 квітня 1935 року), вчитуючись у його листи, зіставляючи свідчення сучасників, мимоволі приходиш до висновку, що Зеров дійсно пережив дві смерті. І якщо реальну в 1937 році, то іншу — смерть душі (але не духу!) — у 1934-му.

Справжнє мистецтво, справжня поезія завжди провокують рефлексії над найважливішими питаннями людського буття — питаннями життя і смерті. Твори Зерова, написані протягом 1934 року, належать саме до такої поезії. У ній синтез раціонального й емоційного, особистісного й суспільного, у ній авторський погляд на історію, культуру, людину.

Розмірковуючи про 1934 рік у житті Зерова і ширше — усього українського народу, важко позбутися відчуття, що бачиш кульмінацію величезної за своїм масштабом і цинізмом вистави, зрежисованої геніальним злотворцем. Жанрова дефініція вистави не викликає сумнівів — це трагедія. Та тільки режисер химерно сплутав у ній і різні стилі, і різні традиції, видозмінив звичні акторські ампула. За схемою класичної трагедії античності, епохи знаної і заново відродженої Зеровим у власній творчості, пролог цієї драми розпочався ще в жовтні 1917 року, в Петрограді. А далі, в перебігу епісодіїв, розгортався трагічний сюжет.

Епісодій перший. Він співвідносився з подіями, датами та іменами, від яких залежали долі мільйонів: лист Сталіна першому секретареві ЦК КП(б)У Кагановичу від 26 квітня 1926 року, в якому висловлюється “занепокоєння” ситуацією в Україні; початок підготовки сфальсифікованого судового процесу у справі так званої Спілки визволення України в 1929 році; проголошений у листопаді того ж року на пленумі ЦК ВКП(б) курс на форсовану колективізацію сільського господарства.

Зеров у цей час працює в Київському університеті професором кафедри української літератури. У його доробку оригінальні та глибокі статті й дослідження українського письменства (найвідоміші з них — “Нове українське письменство”, “До джерел”, “Від Куліша до Винниченка”), численні переклади, збірки оригінальної поезії “Камена”, “Сонети і елегії”. А ще активна участь у літературній

¹ Павличко Д. Безсмертний майстер // Зеров М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 1. — С.14.

дискусії, яка “узаконила” у свідомості її учасників ім’я Зерова поряд з ім’ям Хвильового.

Епісодій другий. Після листа Сталіна на засіданні Політбюро Каганович оповіщає, що в лавах КП(б)У “викритий” “особливо небезпечний націоналістичний ухил”, і, щоб не оминати жодної зі сторін суспільного життя, персоніфікує його в іменах народного комісара Шумського, економіста професора Волобуєва, письменника Хвильового. Розгортаються судові процеси у справі СВУ, на роль основного звинуваченого в якому “обраний” віце-президент Всеукраїнської Академії наук Єфремов. Список із сорока п’яти засуджених на різні строки покарання доповнювався “членами” СВУ, яких виявило “недремне око” обласних і окружних судових комісій. На горизонті назрівав новий процес над УНЦ — “Українським національним центром” із Грушевським на чолі, і йому “підпорядкованою” “Українською військовою організацією”... У квітні 1932 року прийнята сумнозвісна постанова “Про перебудову художньо-літературних організацій”, яка готувала підґрунтя для створення Спілки письменників України, що згодом увійде до аналогічної союзної організації. Проте ще до Першого установчого з’їзду письменників республіки власними руками обірвали своє життя 13 травня 1933 року Хвильовий, а 7 липня — Скрипник. Ці постріли пролунали у дні, коли полями України блукали в пошуках їжі ті, хто залишилися в живих після голодомору. Вимирали родинами, селами, районами, ознаменували своїми смертями закінчення ретельно спланованої “хлібозаготівлі”.

Дедалі драматичнішим ставало й життя Зерова. З кожним роком і навіть місяцем він все більше відчував, як навколо нього стискається сталевий обруч підозр, упередженості, брехні. Особливо по тому, як він, на той час уже завідувач кафедри української літератури Київського інституту професійної освіти (так звався тоді Київський університет), був притягнутий за свідка на процесі СВУ. Багато з тих, хто раніше в полемічному запалі кидав Зерову, а в його особі всім неокласикам своє “клену”, тепер ніби одержали офіційний дозвіл на його публічне розпинання.

Настав 1934 рік. Кульмінація трагедії. Саме в цей рік стосунки Зерова зі світом реальним і опредмеченим дійдуть до критичної межі — десятиліття цькування й безпідставних звинувачень набуде остаточного “оформлення”: 1 вересня він змушений написати заяву про звільнення. За правилами античної поетики, трагедія мала б закінчуватися комосом — заключною піснею хору, який ще за часів Есхіла й Софокла уособлював думку більшості, громади. У часи Зерова таку думку формували упереджені критики, які все частіше читали з “чужого листа”, уміло написаного представниками “компетентних органів”. Античному комосу передував ексод — пісня-плач протагоніста, але в цій страшній і водночас блюзнірській драмі були свої правила: слово “обвинуваченому” не надавалося. Та Зеров і не потребував слова-захисту. Більше того, поет перебирає на себе роль античного хору. Його поезії 1934 року — коментар усього, що відбувалося. Коментар і публіцистичний, і ліричний, і філософський, зміст якого лежить у площині алегоричного, вдягнений у строї різних країн і епох, але водночас пронизливо сучасний. Поезій, датованих 1934 р., досить багато порівняно з творами попередніх років. Якщо вишикувати їх у ряд, ідучи за календарем, то перед нами розгорнеться літопис гірких розчарувань, особистих утрат і попри все — сили духу, надії, оптимізму. Власну трагедію і трагедію часу Зеров переживав стоїчно, черпаючи сили, за власним гаслом, “із джерел” — “Ad fontes!”.

Першими в символічній низці поезій 1934 року йдуть сонети “Визволення” та “Incognito”, написані у січні. Здавалось би, тема поезії “**Визволення**” — це турботи молодих, реалії студентського життя:

Зачотів, лекцій, дум і хвилювань
Позаду залишились довгі смуги,
Коли їм тьмою крились виднокруги
І товариство їх топило в твань.
Щасливий час!..

Ці рядки ніби вихоплені з поезії життєлюбних і вільнодумних середньовічних вагантів. Головними темами їхньої творчості були кохання, бенкети, азартні ігри, щоправда, чимало творів містили і сатиру соціального й антиклерикального змісту. Мотив завершення навчання як визволення неодноразово обігрувався вагантами. “У всі часи і епохи, — відзначав В.Микитась, досліджуючи творчість українських мандрівних студентів і “мандрівних дяків”, — школярі і студенти колегіумів, семінарій та академій також марили канікулами-вакаціями, коли можна на певний час позбавитися зубріння, різок, латині, задушливої бурси та *вирватися на волю* (курсив — наш)”². Опозиція “несвобода — визволення” пронизує й сонет Зерова, вона означена вже в самій назві твору. У перших катренах декларація свободи безпосередньо стосується настроїв студентства з приводу закінчення сесії та радості перед вакаціями: “*Зачотів, лекцій, дум і хвилювань / Позаду залишились довгі смуги*”. Прошли віки, а вагантівська традиція, за Зеровим, незмінна: “*тьма*”, “*твань*”, “*темна ніч*”, “*безсонна рань*” — із цими образами, овіяними легкою іронією, у студента асоціюється виснажлива підготовка до іспитів та заліків, коли вони “*скніють*” над книгами, іншими словами — несвобода. Та сесія минає, усе позаду, і настає “*визволення*”. Цікава деталь, що в поезії вагантів свобода “реалізується” насамперед у походах “до Венери, Бахуса і Флори”, котрих вважали символами земних радощів, плотських насолод, веселих розваг у колі друзів і подруг, як, наприклад, у славнозвісній “Сповіді” Архіпіїта: “Не понурість вченого — гурт, веселий дотеп / Більш мене приваблюють, ніж медові соти. / Лиш Венері-владарці рад я слугувати: / Це ж бо діло вибранців, молодих крилатих”. А в сонеті Зерова свобода — у відкритті нових горизонтів думки: “*Десь на вітрилах знань / Помчать тепера стовесельні струги*”. Образ корабля, один з улюблених поетичних образів неокласика, з’являється тут невипадково. Міфологеми корабля та моря ще з античних часів символізують пошук, життєвий шлях. Свого часу романтики, а за ними й символісти досить активно вводили ці образи у свою поетику. Їхню традицію продовжує і Зеров, зокрема в циклі “Дніпро”, у поезії “Олександрія”, в яких синтезується досвід модерної поезії. Таку особливість зеровського стильового мислення спостерегла свого часу М.Ласло-Куцюк. Дослідниця співвідносить його творчість із поезією перших десятиліть ХХ століття, що ввібрала, на її думку, риси неоромантизму, символізму, частково навіть експресіонізму й футуризму³.

У “Визволенні” візії майбутнього (але не власного!) породжують образ нестримного руху, в якому “*помчать тепера стовесельні струги*”. В уяві постають саме кораблі давніх греків, адже відомо, що на стовесельнім Арго вирушили в мандри відомі герої, з якими ще в поезії 1924 року “Аргонавти”, присвяченій М.Рильському, Зеров асоціював себе та своїх однодумців: “*Ми самотою йдем по хвилі білогривій / На мудрім кораблі, стовесельнім Арго*”.

В авторові “Визволення” легко вгадується викладач, наставник — він переконаний, що ці кораблі під “*вітрилами знань*”. Окрім того, через займенник *вони*, двічі повторений у сонеті (“*їм тьмою крились виднокруги*”, “*ніхто їм не розкаже...*”), поет дистанціюється від безтурботного студентства, від його “*щасливого часу*”, залишаючись у теперішньому, сповненому інших реалій. Так у сонеті намічається ще одна опозиція: минуле — теперішнє або, у перерахунку на людський вік, юність — зрілість.

Заключні терцети сонета “*Хто говорив про гострий біль прощання? / О як, часино виходу остання, / Чарує дорога твоя яса! / Де в’язні ті, що вирватись не раді? / І хто засвідчить, ніби є краса, / У цій важкій острожній колонаді?*” — звучать різким дисонансом до попередніх рядків. Знову окреслюється мотив несвободи, який утілює низка образів — “*гострий біль прощання*”, “*часина виходу остання*”, “*в’язні*”, “*острожна колонада*”, але в цьому випадку образ несвободи, ув’язнення об’ємніший, глибший, на нашу думку, ніж у перших рядках поезії.

² Микитась В. Давньоукраїнські студенти і професори. — К., 1994. — С.251.

³ Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ століття. — Бухарест, 1980. — С. 36.

Адже йдеться не про наступну сесію, а про принципову неможливість для поета бути вільним і не лише в *“цій важкій острожній колонаді”*, в якій упізнається колонада порталу Київського університету, а й взагалі в цій країні. Особистісний мотив передчуття катастрофи, “комплекс Кассандри”⁴, за Ю.Шерехом, розгортається як мотив трагічної причетності цілої генерації.

За кілька тижнів до написання поезії *“Визволення”* на загальноуніверситетських партійних зборах розглядали персональну справу Зерова, а іншими словами – проводили таку собі генеральну репетицію судилища над “націоналістом” і лідером уже фактично “самозліквідованих” неокласиків. Але, як дослідив В.Брюховецький, сталося непередбачене: збори не тільки не підтримали запланованого керівництвом рішення, а й винагородили блискучу промову Зерова на свій захист оваціями. Софія Зерова, згадуючи про цей епізод, зазначала, що не могла розділити піднесений настрій чоловіка, зауваживши: *“Цих оплесків тобі не пробачать”*⁵. Офіціоз дійсно цього не пробачив: у статті *“Під гучні оплески присутніх”* Каган виніс політичну оцінку зборам, звичайно – вкрай нищівну, і наголосив, що *“це про М.Зерова тов. Каганович Л.М. сказав, що Хвильовий та Шумський творять діло, за яким деригує Зеров”*⁶. Стаття супроводжувалася приміткою редакції, що райком зобов’язаний узяти цю справу під свій контроль, розслідувати і про наслідки повідомити у пресі. Отже, відрахунок свободи пішов на місяці й тижні. У *“Визволенні”* відчувається очікування наступної дії драми, а іронічно-трагічний зміст назви з огляду на дату написання (5 січня 1934 року) стає очевидним – це *“визволення”* перед ув’язненням. Хоча, варто зауважити, поет не категоричний у своїх прогнозах. Відчуття безжальної неминучості *“стримують”* риторичні запитання: *“Хто говорив про гострий біль прощання?”, “Де в’язні ті, що вирватись не раді?”*, – які, здається, продовжують запропоновану на початку твору *“гру”* в поезію вагантів. Сам Зеров у листі до В.Чапленка відзначав особливості поетичної мови цього сонета (а також *“Елегії”* і *“Титанії”*), написаного *“зумисне зниженою лексикою, щоб дати враження безпосередньої, невимушеної розмови з друзями”*⁷. Останні рядки (*“І хто засвідчить, ніби є краса / У цій важкій острожній колонаді?”*) остаточно руйнують уявлення про *“Визволення”* як стилізацію вагантівських мотивів. У цих рядках виявляється чітка авторська позиція щодо принципового й неодноразово порушеного ним питання про втрату красою, якщо вона позбавлена добра і справедливості, своєї суті. Зауважмо, що трактування краси як сублімованої єдності світу стало для поета своєрідним прологом до декларації ідеї автономності й цінності сфери естетичного. Про свій ідеал краси, втілений у понятті калокагатії, поет говорив у вірші *“Класики”*, він – лейтмотив сонета *“Навсікая”*. Як і античні філософи, зокрема неоплатонік Прокл, Зеров виражав суть краси через тріаду добро – краса – справедливість, у якій кожен з онтологічних елементів відображав у собі два інших. Говорячи про портал Київського університету як про *“острожну колонаду”*, Зеров визначає своє ставлення не до архітектурного витвору, а до місця, яке породжує в ньому суперечливі почуття. З одного боку, університетові було віддано понад 10 років життя, з другого – саме в його стінах він зазнав несправедливості та принижень. Тому для тонкого знавця архітектури, залюбленого у старий бароковий Київ, будівля університету втратила свою зовнішню привабливість.

Ситуація, відтворена в поезії *“Incognito”*, також розгортається у стінах його alma mater. Зеров говорить про типову для всієї суспільної атмосфери тих років ситуацію: ідеться про генеалогію такого страхітливого явища, як відступництво. Зрадник усупереч будь-яким етичним нормам стає *“героєм дня”*, і хоча *“Він народивсь давно, і то не маячня!”*, тепер його масштабність набуває дедалі

⁴ Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм // Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. – Нью-Йорк, 1964. – С.104.

⁵ Зерова С. Спогади про Миколу Зерова // Київські неокласики. – К., 2003. – С.102.

⁶ Цит. за вид.: Брюховецький В. Микола Зеров: Літературно-критичний нарис. – К., 1990. – С.136.

⁷ Зеров М. Corollarium: Збірка літературної спадщини / Під ред. М.Ореста. – Мюнхен, 1958. – С.94.

загрозливіших розмірів: *“Живе в усіх часах, в усіх суспільних шарах, / Та нині розплодивсь у безліч екземплярів, / Мов літоросль повзка від в’язового пня”*.

У сонеті Зеров не вказує імені “героя”, навпаки — ідеться про інкогніто, але в тому й полягає гірка іронія автора, що “герой” не невідомий, а лише неназваний, бо таких виявиться надто багато, адже і *“В студентській постаті на темних коритарах, / В повазі лекторській і в круглих окулярах, / Де тиша темних книг, де збори й метушня”* такі типи не рідкість. А що таке *“збори й метушня”*, Зеров знав не з чужих слів. У січні того ж 1934 року відбулося сумнозвісне засідання університетського товариства “Літератор-марксист”, на якому вчорашній студент П.Колесник виголосив доповідь “Буржуазно-націоналістична концепція М.Зерова і хвильовізм”. Уже однієї назви доповіді, в якій поєднується поняття, активно вживане в тогочасній юриспруденції, — “буржуазно-націоналістична” і прізвище Хвильового, возведене, поряд зі словами “шумськізм” і “волобуєщина”, у ранг найганебнішої лайки, ярлика (після 1926 року вони швидко ввійшло у вжиток), було достатньо, щоб зрозуміти: це вирок.

Передчуття катастрофи, означене у “Визволенні”, переростає в “Incognito” в усвідомлення її неминучості. Трагічні інтонації підсилюються введенням біблійної символіки, яку автор тонко завуальовує мистецтвом натяку, алюзії. Так “герой дня” впізнається за характерною прикметою: він *“бачить наперед годину злої страти”* і розуміє, що *“руки прийдеться від крові обмивати”*. Алюзія євангельського вислову “вмити руки” доповнюється промовистою деталлю — образом рушника: *“Тож ліпше рушника напихваті держати”*. У наступних рядках, де, як і у “Визволенні”, намічається часова антиномія *вчора — сьогодні* (*“Ще вчора він слова точив мені медові, / І стільки приятні було в облесній мові! / Та утиральничок скрашав поважну стат”*), Зеров виявляє своє принципове ставлення до відступництва, замінюючи слово *рушник* зневажливо-іронічним *утиральничок*, чим доповнює портретну та психологічну характеристики персонажа. Так, на нашу думку, прозаїчно-побутовий образ *утиральничка* набуває ознак міфологеми, стаючи синонімом відомого біблійного символу — каїнової печаті. Свого часу З.Фрейд, трактуючи свідомість символічно, сформулював принцип маскування смислу за образами й одночасне виявлення його через підтекст, контекст, алюзію, метафору⁸. Такий принцип, за Т.С.Еліотом, допомагає впорядковувати художню реальність — контролювати, надати обрисів і смислу грандіозній панорамі безнадії та анархії сучасної історії⁹. Поезія Зерова “Incognito” видається нам зразком саме такої спроби художнього осмислення знакових явищ доби за допомогою біблійних образів і мотивів.

У лютому 1934 року написана *“Елегія”* (“Чорніє лід біля трамвайних колій...”), у якій розвивається намічений у сонеті “Визволення” мотив протиставлення теперішнього минулому. Як відомо, у своїй поетичній творчості, і в перекладній, і в оригінальній, Зеров неодноразово звертався до жанру елегії. Найчастіше системоутворюючим підґрунтям виступала не так назва жанру, як у випадку із зазначеним твором, або архетипічні для елегії за часів античності мотиви, ситуації, образи, як індивідуальний художній стиль поета. Він, власне, і перетворює на елегійний увесь художній світ твору.

В “Елегії” роздуми над прожитим, жаль за молодістю визначають її філософічність: *“Мого юнацтва радість осяйна / Встає назустріч нинішній недолі”*. Традиційна елегійна тема розкривається через антитезу минуле ([розвіялася] *“веселість буйно-голосна”*) — сучасне (*“нинішня недоля”*) та антиномічні пари *“радість — нудьга”*, лід *“дзвенів — чорніє”*. Сонетна форма дає змогу поглибити антитезу за допомогою інтонації. На зміну описові катренів, коли йдеться про одноманітне поетове сьогодні, приходить динамічність і експресія терцетів — спогади про минуле:

⁸ Фрейд З. О клиническом психоанализе: Избр.сочинения. — М., 1991. — С. 205.

⁹ Елиот Т.С. Назначение поэзии: Статьи о литературе / Пер. с англ. — М., 1997. — С. 10.

А згадуєш, яке тоді було
Повітря? Небо? Гусяче крило,
Здається, з нього пил і бруд змітало.
Як лід дзвенів, як споро танув сніг,
І як того, що звалося “замало”,
Тепер би й сам ти витримав не зміг!

Зеров зумисно, як і в сонеті “Визволення”, продовжує вживати “нетипову” для нього лексику, риторичні запитання, номінативні речення. Така поетична мова неокласика сприймається як виняток: його стиль завжди позначений вибагливістю щодо лексики, “гурманством слова”, за власним визначенням, особливою смисловою та інтонаційною насиченістю кожного слова. У поетовому лексиконі немає “випадкових” слів; уникає він і лексичного “ширвжитку” – девальвованої, стертої лексики, словесних кліше й “загальників”. Але, якщо того вимагав задум, як у випадку з “Елегією”, Зеров сміливо йшов на експеримент, сягаючи ефекту невимушеної розмови, щирості, інтимності. У цьому відчувається виразний вплив традиції гораціанської елегії, що неодноразово опинялася в полі перекладацьких інтересів Зерова й водночас зумовила тематику багатьох його оригінальних поезій.

Традиційним для поезії Зерова став і мотив мандрів. Як відомо, цей мотив є одним із найдавніших і найглибінніших у світовій літературі і світовій культурній традиції взагалі. Видозмінюючись і взаємодіючи з іншими глобальними мотивами – кохання, війни, долі, таємниці, – він створює одну з найбільш універсальних моделей художньої розповіді й водночас невичерпну за змістом метафору: подорож – це життя, шлях кожного героя (чи ліричного суб’єкта поезії), блукання його внутрішнього “я”, сумніви, знахідки й втрати. Мотив подорожі досить своєрідно вписується в загальну філософську концепцію людини як мандрівника в літературних традиціях і Заходу, і Сходу. Від “Одіссеї” Гомера та “Енеїди” Вергілія, християнсько-прочанських ходінь і скандинавських саг, “Божественної Комедії” Данте і “Дон Кіхота” Сервантеса до новітніх “лабіринтів” Джойса, Кафки, Борхеса, “повернень” Пруста і Томаса Вулфа, “паломництв” Байрона і Гессе, “втеч” Гамсуна і Моема, – такий далеко неповний перелік модифікацій цього мотиву. У поезії київського неокласика мотив подорожі реалізується метафоричним прокладанням шляхів через “образи і віки” (назва одного з циклів). Поет мандрує сторінками улюблених книг (цикл “Книжки і автори”), космічними обширами (“Зодіак”), долями відомих особистостей (“Культуртрегери”) і просторами власної пам’яті. З мотивом мандрів у поезії Зерова пов’язані міфологеми дороги, моря (або річки), корабля. До того ж саме мотив дороги, шляху є найхарактернішим у слов’янській та античній міфологіях, що, на думку дослідників, свідчить про типологічну близькість світогляду давніх слов’ян і давніх греків¹⁰.

На мотив мандрів, збагачений додатковими значеннями, натрапляємо в сонеті Зерова “**Степові дороги**”, написаному в березні 1934 року. Епіграф із “Наталки Полтавки” І.Котляревського (“Видно шляхи полтавській І славу Полтаву...”), топоси “*Полтава*”, “*опішнянські “кучи”*”, ім’я *Гоголя* безпомилково відсилають читача до степових доріг Полтавщини, малої батьківщини Зерова. Звичайні дороги у полтавських полях відкривають поетові магічний зв’язок часів і поколінь, нерозтрачений потенціал людської спільності: “*Я знаю їх – мов спомин ранніх літ, / Мов Гоголя невитравлений слід, / Мов співи давнини повноголосі*”. Образ дороги, мандрівки, на нашу думку, співвіднесений водночас і з минулим поета (“*мов спомин ранніх літ*”), і з проєкцією в майбутнє. Обставини тогочасного життя промовисто вказували на вимушену мандрівку: керівництво університету наполягало на звільненні Зерова з посади професора, а це означало, що не лише в Києві, а й в Україні роботи йому не знайти. Пророкуючи собі далеку дорогу, чужину, поет створює образок рідного краю свого дитинства,

¹⁰ *Антична культура і вітчизняна філософська думка*. – К., 1990. – С.13.

місця й часу, де він був щасливим, та вже навряд чи коли-небудь туди повернеться. Елегійна інтонація “Степових доріг” підсилюється особистісним мотивом – від’їздом до Москви, перед неунікністю якого опинився поет.

На тлі тих подій особливого значення для Зерова набуває тема цінності кожної миті життя. У дистиху “**Чей ти не знаєш ...**” поет, обігруючи один із сюжетів гомерівського епосу, розмірковує з приводу цієї вічної теми світової літератури. Як відомо, у XI пісні “Одіссеї” описана зустріч царя Ітаки з героєм троянської війни Ахіллом у підземному царстві мертвих. Зеров майже дослівно відтворив розмову гомерівських персонажів, увівши її в діалог ліричного героя зі співрозмовником. У поемі давньогрецького поета Одіссеї скаржився на те, що вже довгі роки в мандрах і поневіряннях, тоді як Ахілл і за життя був “щастям перший”, і в царстві Аїда владарює над мертвими. Репліки Одіссея Зеров залишає поза текстом, пропонуючи своєму опоненту лише відповідь Ахілла. Такий підхід до прототексту доводить, що гомерівська епопея (і будь-який інший класичний художній матеріал) приваблювала київського неокласика як така, що не потребує додаткових пояснень і вже пройшла тривалу літературну й філософську обробку у світовому письменстві, а її образи й мотиви набули рис архетипу. Звернення до античної класики стає для Зерова стимулом для імпровізації, авторського міфотворення. Тому в гомерівському епосі Одіссеї насамперед “хитромудрий”, а Ахілл – радше символ відчайдушної сміливості, марнославства, пихи й водночас фатальної приреченості, адже він один із небагатьох героїв, який знав, що Троянська війна для нього остання. У Зерова Ахілл несподівано “*мудрий набутим знанням*”. Мудрість дарована Ахіллові смертю – тільки втративши життя, Ахілл пізнав його справжню ціну: “*Краще б я там, на горі, ратая бідним рабом / Землю робив попід сонцем пекучим, останній із смертних, / Як у підземнім краю берло владичне тримав*”. Образ Ахілла наповнюється трагізмом ще й з огляду на його готовність до “крайнощів” – герой здатен займатися непрестижною, на думку воїна, працею землероба і навіть більше – погоджується змінити статус царя на раба, лише б опинитися серед живих.

Опонентів, який сподівається “*зухвало на успіх свого наування, / Всім пропонуючи нам чорну біду небуття*”, протиставляється важке, сповнене працею, без титулів і звань, але життя. Відповідь ліричного героя цього елегійного дистиха, підкріплена цитуванням Гомера (таким собі посиленням на авторитет), набуває виразності, гостроти й метафоричності. При цьому зазначмо, що саме поняття “ліричний герой” у даній ситуації умовне. Перед нами швидше епічний образ, який, за визначенням В.Державина, “розгортаючись у мистецькому вислові [...], ліризується і вторинно викликає певні суб’єктивні рефлексії, алюзії, емоції”¹¹. Дистих “Чей ти не знаєш...” набуває особливого символічного змісту у зв’язку з датою написання (квітень 1934 року напередодні дня народження Зерова). Це дозволяє припустити кілька рівнів поетичного тексту: на основі інтерпретації відомого літературного сюжету постають авторські роздуми про сенс власного буття й водночас особисті переживання поета нашаровуються на події життя суспільного.

До Гомерової “Одіссеї” Зеров звернувся й місяцем пізніше в сонетному диптиху “**Телемах у Спарті**”. Цей твір вивершував цикл “Мотиви “Одіссеї”, який створювався протягом 1926–1934 років, і водночас підносив на новий рівень висвітлення теми, що входить в ідейний, поетичний і естетичний ареал творчості всіх неокласиків – тему суті краси, пошуки її ідеалу. З приводу цього В.Державин називав естетизм, “себто культ мистецтва, концепцію Краси як найвищого блага, як конкретної артистичної синтези Добра і Істини”, визначальним елементом світогляду неокласиків¹². Зерова це стосується чи не найбільше. Для нього краса була не тільки еталоном мистецтва, а й формоутворюючим принципом природи

¹¹ Державин В. Поезія Миколи Зерова і український класицизм // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 т. – К., 1994. – Т. 1. – С.533.

¹² Там само. – С.531.

й суспільного життя. “Мать знань і мистецтв, і лицарства – краса”¹³, – стверджував поет, апологізуючи рушійну силу краси.

У диптиху “Телемах у Спарті” Зеров ніби дає відповідь на поставлене в сонеті “Визволення” питання – “/ *Хто засвідчить, ніби є краса / У цій важкій острожній колонаді?*”. Ідучи за гомерівським епосом, Зеров приводить Телемаха до Спарті. Серед усіх персонажів античної міфології спартанська цариця Єлена (у Зерова – *Гелена*) викликала чи не найбільш полярні оцінки: від різкого осуду як призвідниці багаторічної кривавої Троянської війни (Евріпід) до спроб виправдання (Стесіхор) і навіть обожнювання (Феокрит, Павсаній). Зеров не виголошує однозначного “звинувачення” цариці Єлені. Вустами Телемаха він формулює основний конфлікт твору: “Чи поєднується краса і зло, якщо так, то чи може тоді краса бути істинною” – “*Злочинниця грізна, / Що з нею в світ прийшли облуда і війна, – / Ти мудра, ти ясна і лагідна, Гелено?*”. Право обрати рішення надається читачеві.

За власними свідченнями поета, образ Єлени цікавив його ще за навчання в гімназії. Поет свідомий того, що образ має різне тлумачення і в поемах Гомера. Якщо в “Іліаді” Єлена – фатальна жінка, краса якої була причиною нещастя і ахейців, і троянців, то в “Одіссеї” цей образ “справді знаменний, нічого схожого з “Іліадою”: дозріла краса, гіратична повага, матірня добрість – і втаємниченість образу Єлени поет намагається розкрити вічний дуалізм краси і світу з їхньою постійною боротьбою добра і зла. Єлена у неокласика втілює двозначну природу краси як руйнівної сили і краси як творчої сили, що приводить світ до гармонійного упорядкування і сприяє розквіту та величі людського духу. Відповідно до цього, образ побудований на контрастному протиставленні: “*Жага і пристрасті владали в світі нею*” – “*А там світають дні прозріння і науки*”. За античною традицією, подвійна природа Краси уособлює подвійну природу не тільки людини, а й світу взагалі і світу творчості зокрема. Зеров був переконаний, що справжньою краса може бути лише в поєднанні з добром. У цьому неокласик перегукується з неоплатоніком Проклом, який вважав: “справедливість водночас є Краса, та не все Прекрасне справедливе. Краса є Добро, але джерело всього доброго переважає своєю красою будь-яку Красу”¹⁵. У Зерова фізична досконалість Єлени, не доповнена добром і справедливістю, яка “*мов смерч промчала між людей*”, перестає бути красою.

Образ античної Єлени несе таке ж навантаження, як і образ біблійної Саломеї в однойменному сонеті Зерова: характеризуючи героїнь, поет говорить про “*жагу*”, “*пристрасть*” – краса обох стала згубою для тих, хто їй вклонявся. Але якщо біблійній Саломеї протиставляється антична Навсікая, то в диптиху “Телемах у Спарті” зображена еволюція самої Єлени від “*молодої нестями*” до “*лагідності, яснішої глибини*”, “*мудрості*”, що приходить з літами. Зауважмо тільки, що в образі Єлени втілено не лише розуміння неокласиком подвійної – творча та руйнівна – суті краси, а й двох засад античного мистецтва – аполлонійського й діонісійського.

Тема краси, але вже краси природи, звучить у поезіях “**Бююрнус**” і “**Вечір**”, що продовжують символічний ряд творів 1934 р. Улітку Зеров відвідав Крим, свої улюблені місця, ніби відчуваючи, що бачить їх востаннє. До того ж кримські пейзажі й раніше прикрашали поезії Зерова різних років – “Чатир-Даг”, “Партеніт”, “На вірхів’ях Качі”, які ввійшли до циклу “Крим”, олександрійські вірші “На віддаленні”, “Я не складав тобі ні гімнів, ні поем”. Звертаючись до теми Криму, поет продовжував і розвивав українську культурну традицію сприйняття Криму як безпосереднього спадкоємця Давньої Еллади. Так, у сонеті

¹³ Зеров М. Corollarium... – С.70.

¹⁴ Зеров М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1. – С. 573.

¹⁵ Цит. за: Лосев А.Ф. Классическая калократия и ее типы // Вопросы эстетики. – 1960. – № 3. – С.133.

“Партеніт” поет вибудовував свою модель світу за допомогою образів і ремінісценцій Есхілової “Орестеї” (“*Орестів жах, Піладава звитяга, / І смертний Іфігенії привіт*”), архітектурної пам’ятки часів античності (“*храм Артеміді, перший партеніт*”) і візиток кримського пейзажу (“*на скелі, де ламають діорит*”, “*за темною грядою Аю-Дагу*”, “*море*”, “*каміння й дачні мури*”). Храм Артеміді розміщується в центрі авторської картини світу, як світова гора в центрі всесвіту. Через цей храм здійснюється зв’язок між минулим і майбутнім, зв’язок незнищенний (“*Літа минають, не минає міт!*”), навіть якщо теперішнє переживає фатальні зміни.

Елегійний дистих “Бююрнус” й олександрійський вірш “Вечір”, яким, на нашу думку, належить особливе місце в пейзажній ліриці Зерова, були написані в червневі дні 1934 року. Ці поезії — чи не наймальовничіші в його поетичному доробку. Глибоке, щемливе відчуття гармонії з навколишнім світом, але гармонії, яка є лише у природному, а не в суспільному космосі, передчуття прощання, здається, загострюють сприйняття автором розлитої у природі краси, відкривають внутрішнє, “третє”, око, що бачить колір, чує звук, вловлює запах, акумулюючи все в єдиний образ. Парадоксально, що дотримуючись ознак класичного дистиха, насамперед лаконізму й афористичності, економно використовуючи художні засоби, Зеров у цій поезії сягає ефекту насиченого й багатовимірного живописного полотна, багатоголосного твору.

У вірші “Бююрнус” продемонстрована яскрава палітра ще не змороженого спеком півдня початку червня, яку поет наповнює густими мазками червоного (“*сонце червоним снопом*”, “*темний від крові москіт*”), зеленого (“*кедрів вершини*”), голубого (“*морська голубиць*”) і синього (“*синє тло*”), золотавого (“*золотиста луска*”) кольорів. Природа постає цілісним образом, в якому не поляризуються, а гармонійно поєднуються гори (“*Кедрів вершини стрімкі витягують лапи мохнаті*”), море (“*Море півдиском на ній*”) і долина (“*круглиною обернене доли*”). Важливо, що перед читачем зображення не застигло, а пульсуюче, наповнене життям. Погляд поета по-імпресіоністичному точно вихоплює його цікаві деталі — “*цяткою сів у кутку темний од крові москіт*” або “*золотиста луска грає на синьому тлі*”. Вони складаються в єдину мозаїку, в якій угадуються обриси храму, дому. При цьому саме рідного, батьківського дому з дідухом на покутті — “*Сонце червоним снопом стоїть біля ніг Аю-Дагу*”. У цей велетенський дім вписується інший, але вже не метафоричний, а реальний, де зустрічає світанок ліричний герой: “*В біленій вапном хатині, заскочений світлом рум’яним, / Я прикидаюся враз*”. У домі герой почувася себе захищеним, він “*смаглявий увесь і легкий*”. Цей “малий” дім дихає чистотою, вранішньої прохолодою, дарує душевний спокій. Символізуючи мікрокосм поета, разом із макрокосмом природи він витворює, за Г.Сковородою, непорушну гармонію.

Картину кримського світанку доповнює вечірній пейзаж в олександрійському вірші “Вечір”. Як і в “Бююрнусі”, вражає синкретизм поезії Зерова. У кольоровій палітрі переважає улюблений імпресіоністами синій, який поет означає і прямо — “*У синій синяві...*”, “*круговид морський пустельний, синій*”, і опосередковано — “*вогкий яр ожиною заріс*”, “*темний оксамит Гурзуфського сідла*”. Мінорні інтонації “Вечора” визначає ретроспекція — “*сум за тьмяністю розлогих рік і нив*”. У стилі цього вірша, як і у прозі М.Коцюбинського, “домінує і дуже сильно переважає струм імпресіоністичності — картинного передавання настроїв, вражень та порухів людської душі”¹⁶. Завершальний рядок твору — “*безтурботний лад відпочиванських днів*” — підтверджує “вірність” автора своїм естетичним переконанням, згідно з якими гармонія, лад можливі за умови узгодженості внутрішнього світу людини і світу природи.

Світ природи стає для Зерова на той час чи не єдиним прихистком. Так, в елегії “**Суниці**” ліричний герой мріє про втечу від “*псів гавкучих [...], / од*

¹⁶ Федоренко Є. Пошуки Михайла Коцюбинського-стиліста // *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 т. — Т. 1. — С.99.*

нищих душ, підступства і тривоги”, мріє відпочити серед вічно прекрасної природи. Мальовничість і пластичність, риси, на думку М.Рильського, визначальні в поетиці Зерова¹⁷, втілюються у цьому вірші в лініях, звуках і барвах світу природи: “Верхами сосон шум іде розлогий / І хмарю пухнатою темнить / Високий день і осяйну блакить”.

Стверджуючи ідею природи, рідної землі як джерела життєвих і творчих сил поета, автор опосередковано виходить на античний міф про Антея, сина матері-землі, від якої він черпав свої сили і доти залишався нездоланим: “Отак би тут упасти край дороги” та “І, соків земляних відчувши міць, / Розплющить очі...”. Варто зазначити, що “Суниці” належать до циклу “Tarde venientia” – “Те, що пізно приходить”. Його назва, як і всіх інших циклів Зерова, концептуальна, вона апелює до культурно-історичного плану. Для неокласика важлива ця орієнтація на класичну літературу, яка ще раз підкреслює традицію. У “Суницях” у ролі естетичного орієнтира виступає не лише давньогрецька міфологія, а й українська класика. Так, у мотиві тимчасової (у Зерова – “хоча б на мить [...] спочить”) утечі від безжального суспільного хаосу до гармонійно прекрасної природи з метою перепочинку вгадується сюжет “Intermezzo” М.Коцюбинського. Ліричний герой Зерова самотній, його оточення вороже. Єдина можливість протистояти обставинам – творити власний світ справжньої поезії: “А там, по хвилі набіжного сну, / Натрапить знов на риму голосну, / На ритми, десь у серці позостали”. Лейтмотив вірша звучить і в листуванні Зерова цього періоду. “А ти, Марку, грай! – девіз непоганий. Особливо, коли Маркові нічого іншого не застається і коли це єдине, що він може робити”¹⁸, – писатиме поет кількома місяцями по тому одному зі своїх респондентів.

Культурологічний арсенал поезії Зерова збагачується й за рахунок звернення неокласика до англійської класичної літератури. У поезії “Гуллівер”, створеній у липні 1934 року, він вкладає в уста головного героя всесвітньо відомого твору Джонатана Свіфта сповнену гіркоти розповідь про мандрю, власне, про враження від цих мандрівок. Парадоксально, та найбільшу небезпеку Гуллівер відчував “не в Бробдінгнегу, не в садах Лапути”, тобто не серед велетнів чи жителів літаючого острова, а в Ліліпутії – “в південних карлів”. Гуллівер, а з ним і автор поезії, готові вступити у відкриту дискусію зі своїми опонентами, проте час шляхетних поєдинків минув. Прийшло розуміння, що “не так-бо люті тигри і леви, / Як дріб’язкові, мстиві ліліпути”, які “лагідно і так зухвало” плетуть убивчі інтриги. Але попри все, сонет закінчується оптимістично: “Давно б для мене світло дня не сяло, / Коли б не дружня щирість Блефуску”. Тема дружби як опори в скрутну хвилину, започаткована ще Горациєм, набуває в цій поезії суб’єктивного звучання: після звільнення Зерова з університету тільки найближчі друзі залишалися поряд із ним. Саме на підтримку цього “ближнього” кола й розраховував поет у ті страшні для нього часи.

Гораціанську формулу поетичних бесід, послань Зеров неодноразово використовував у своїх поезіях. Це й “метафізичний діалог” між двома столицями, Харковом і Києвом, у вірші “Київ з лівого берега” (цикл “Київ”), і бесіда з конкретним адресатом (низка сонетоїдів, присвячених поетам-сучасникам), і, звичайно, розмови із самим собою. У поезії “В гостях у поета”, написаній у жовтні 1934 року, – з неназваним, але легко впізнаваним опонентом. У цьому творі Зеров продовжує тему, окреслену у творах попередніх років “Голос” і “Відповідь”, – роздуми про роль поета і його творчості в житті суспільства. Приводом до написання “В гостях у поета” стали відвідини Зеровим у Херсоні М.Чернявського, обговорення неопублікованого циклу поезій про баштан: “Я слухаю: “Єдиний він, баштан – / Ще зброя нам на голод і на злидні. / День ясний там і вечори погідні, / Та вранці роси, холод і туман”. Відтворюючи у своїй пам’яті розмову з херсонським поетом, Зеров проголошує ідею

¹⁷ Рильський М. Зеров – поет і перекладач // Зеров М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1. – С.12.

¹⁸ Зеров М. Corollarium... – С. 191.

культуртрегерства, якій свого часу він присвятив однойменний цикл. У добровільному усамітненні заради сподвижницької творчої праці поет вбачає найоптимальнішу формулу буття поета, бо саме таке життя дає змогу *“не знати ржі, не відчувати ран”*. Принципова для Зерова-поета позиція поєднання традиційного, вічного, класичного й сучасного виражається через розгорнуту метафору *“старе й нове збирати в свій альбом — / То значить мати серце, зір і вухо...”*. Неокласик сповнений пістету перед таким свідомим вибором: *“Хто сміє не віддати свого “чолом” / Цій неуйнятності людського духу?”*, — а форма віршованого послання створює своєрідну ауру ліризму, притаманну його поезіям, і відчуття щирої розмови з читачем.

Практично в один день із поезією *“В гостях у поета”* був написаний твір *“Двері у стіні”*. Майже через рік, 25 квітня 1935 року (за день до свого арешту!), Зеров писатиме в листі, що з усього циклу *“Дніпро”* цей вірш йому подобається найбільше. Визначати причину особливої авторської симпатії — справа невдячна й, по суті, приречена бути лише гіпотезою. І все ж... З-поміж поезій, що входять до циклу *“Дніпро”*, *“Двері у стіні”*, на нашу думку, — один із найвиразніших прикладів *“відкритості”* зеровського варіанта неокласики: у сонеті органічно синтезуються неокласичне й романтичне.

Відчуття дисгармонії навколишнього світу продовжує загострюватися, і це живить романтизм поета: він тягнеться до надприродного, таємничого. *“Способом”* проникнення в таку сферу Зеров обирає образ сну, сну як потаємної розмови, інтимного спілкування з читачем, закодованого унікального послання: *“Цей сон на яві ніби бачив я: / Нараз потухли шуми пароплавні, / Лиш очерет, та ясновербі плавні, / Та многоводна дужа течія”*. Але це лише один з аспектів романтичного, до якого неминуче мав би прийти неокласик за обставин, що склалися. Другий аспект — потяг до ідеалізації минулого, що виростає на ґрунті розчарувань у сучасності. *“Країно див загублена моя, — говорить про минуле в сонеті Зеров, розгортаючи мотив “золотого віку”. — Я знав тебе у дні щасливі, давні, — / Та напосіли злидні непоправні, / І я забув святе твоє ім'я”*. Мотив *“золотого віку”* неодноразово будив поетичні рефлексії автора. Він проймає цикл *“Зодіак”* (вірші *“Водник”*, *“Діва”*, *“Близнята”*, *“Скорпіон”*), надає трагічної тональності ідиліям циклу *“Параду”*, прямо чи опосередковано окреслюється в його елегантних дистихах. Але якщо в названих творах вибудовувалася опозиція *“минуле як гармонія — сучасне як хаос”*, то в сонеті *“Двері у стіні”* теперішнє освітлюється спокоєм (*“Не стало їх, тривог і мотанини”*), тихою радістю. Стається диво — *“Відкрились знову “двері у стіні”*. Образ *“дверей у стіні”*, взятий Зеровим з однойменного оповідання англійського письменника-фантаста Г.Уеллса, декорується надзвичайно точним і, здається, навіть національно маркованим пейзажем: *“Стих очерет, замшілі сплять колеса, / І чаплі, знявшися на міліні, / Перелітають золотисті плеса”*. Складається враження, що раптово западає тиша, і це в той момент, коли читач готовий повірити в повернення *“золотого віку”*! Вигуки радості, пафосне *“ура”* поет замінює тишею, в яку занурена зупинена на коротку мить (її вистачить, щоб відчинилися двері) реальність, яка насправді є ірреальністю, адже автор попереджував — *“цей сон на яві ніби бачив я”*. Тут можна спостерегти характерну тенденцію зеровської поетики — трансформацію традиційних жанрових форм шляхом переходу буквального змісту тексту в алегоричний, у підтекст. Таким чином, *“Двері у стіні”* — твір із виразними лірико-драматичними інтонаціями, вишукана ілюзія ідилії.

Подорожуючи Дніпром, у жовтні 1934 року поет створює і сонетний диптих *“Херсон”*, у якому розкривається одна з улюблених неокласиками тем — тема міста. Образ міста в Зерова перетворюється на ще одну ціннісну доміную, яка разом із такою усталеною структурою, як степ (поле), включається в модель світобудови. Хоча поет і віддає перевагу місту як осередку культури (цикли *“Київ”*, *“Будівництво”*), він передусім прагне гармонії. Якщо степ символізує природу, а місто — *“окультурену”* природу, то їх злиття творитиме досконалий

гармонійний світ, певну духовну субстанцію. У диптиху “Херсон” Зеров говорить про місто, такої духовної субстанції позбавлене. Воно не тільки не приваблює поета, а й, як і неодолювана краса, перетворюється на носія руйнівного начала.

Здійснюючи екскурс в історію, Зеров згадує окремі епізоди освоєння півдня України, стисло окреслює “життя і діяння” царського фаворита Потьомкіна. Херсон для поета — місто, що постало не як результат природного ходу історії та багатовікового досвіду, а радше як примха царського марнославства: *“Епохи тьми, неволі і азарта, / І грецька назва з притиском: Херсон — / З тієї ж колоди висмикнута карта”*.

Сонет сприймається як ще одна спроба розв’язання проблеми традиції як основи духовності, піднятої свого часу в циклі “Київ”. Якщо Київ для Зерова — місто, пов’язане з віковими традиціями, що метафоризується в сакральне начало, то Херсон, позбавлений цього, не врятує навіть претензійність імперського задуму. Новітню колонію царської Росії Тавриду, до часів заснування якої належить і Херсон, поет визначає *“держави грецької примарою злудною”*. Для Зерова образ міста — це гарант культурно-цивілізаційного поступу суспільства. Основи, на яких ґрунтується не тільки розвиток культури, а й нації та людини, поет бачить в архітектурі міста. Так, архітектура Києва викликає у нього особливий настрій, бо закладена в ній інформація співвідноситься і з “вічними”, і з соціально-конкретними духовними запитами. Центральним топосом для поета стає храм святої Софії, символічне наповнення котрого прочитується ним як своєрідний імператив, що диктує рух життєвого процесу й визначає емоційний стан ліричного героя. І якщо жодна будівля Херсону не привабила Зерова, то архітектура старого Києва не тільки сприймається ним як внутрішня цілісність, а й включена в контекст культури й адекватно ідентифікована в системі координат — “топос” (місце) і “хронос” (час). Їхня єдність фіксується в “топохроні”, особливому стані культурної реальності. За М.Бахтіним, “топохрон” симетричний “хронотопу” міфологічної свідомості¹⁹. Ці два фактори й зумовлюють вічність Києва, як і Рима, а їх відсутність визначає “штучність”, “несправжність” Херсона.

Протиставлення вічного тимчасовому, а отже, справжнього штучному — одна з традиційних опозицій поезії Зерова; неважливо, у якій площині поет їх розглядає: чи йдеться про цінність мистецьких творів, чи про людські почуття. Завжди “присутній” у своїх творах, навіть якщо наратор — герой літературного твору чи історичний персонаж минулого, Зеров надзвичайно скромно “прописував” особисте життя, дозволяючи лише в алюзіях й оригінальних інтерпретаціях відомих сюжетів угадувати його драматичні моменти. Своєрідними винятками з цього встановленого для себе неокласиком правила стали останні поезії 1934 року — сонет **“То був щасливий десятилітній сон...”** та елегійний дистих **“Сон”**. Почуття безмірної втрати, глибокого розчарування перетворюють ці твори на пісню-плач, близьку за своїм трагізмом до ексоду античної драми, в якій герой усвідомлює, що саме життя і є найбільшою трагедією. Поступово, з жорстокою, неблаганною методичністю доля забирає протягом 1934 року в Зерова все, що він любив. Як герой античної трагедії, він мав відчувати всю повноту втрат і розчарувань. Останнім ударом, після якого арешт, суд і заслання мають здатися, як би цинічно це не звучало, прикрим, але передбачуваним непорозумінням, стає смерть єдиної дитини, десятирічного сина Костика. Того ж дня, 1 листопада, коли Зерова звільнили з наукової роботи, Костик помер від скарлатини. Що може бути страшнішого, як пережити власну дитину... Батько називав його Котиком: *“Котик представляється мне каким-то очарованным десятилетним сном, который, увы, отошел и не повторится никогда ...”*²⁰ — писав поет у ті трагічні дні одному зі своїх респондентів. Ця ж думка стає лейтмотивом і сонета “То був щасливий десятилітній сон”. Трагедія батька і трагедія поета, що втратили найдорожче, вражає своєю глибиною і

¹⁹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. — С.201.

²⁰ Зеров М. Corollarium... — С.59.

щирістю. Десять років, осяяні Котиком, були для Зерова щасливими не лише батьківством, а й активною творчістю, бурхливою життєвою енергією: *“Так повно кров у серці пульсувала, / І екстатичних сонць легкі кружала / Злітали в неба голубий плафон”*. Поет радів несхожості кожного прожитого року того десятиліття, бо в їх чергуванні вбачав діалектику розвитку самого життя: *“І кожен рік звучав на інший тон, / На кожнім дні своя печатя лежала, / І доля, бачилось, така тривала, / Не знатиме кінця і перепон”*. Але раптово все закінчилося. Почуття втрати видається поетові безмежним на тлі ясних осінніх днів: *“Осінній день, тепло і сонце ясне / Побачили мене сухим стеблом”*. І якщо раніше для поета тема старості була приводом для роздумів щодо власного творчого *“ужинку”* (як в поезії *“До альбома”*: *“Чи встигнеш, поки день, скінчить свої жнива?”*), то з утратою сина над ним нависло почуття, якого він не знав раніше, – страх перед старістю і смертю: *“стою німий і жити вже безсилий”*. Це страх не перед смертю як такою, а смертю, що стає абсолютним кінцем, адже без сина, вважає Зеров, у нього немає майбутнього: *“Дети будуть рости, сменять стариков, и только у меня и около меня будет пусто...”*²¹.

Вимір своєї втрати Зеров знаходить і в міфологічному сюжеті, використаному в елегійному дистиху **“Сон”**. На античні *“декорації”* вказують такі образи, як Аїд (*“в сірій імлі попідземній”*), Лета – одна з річок царства мертвих (*“понад потоком Летейським”*), квітка асфодел (*“стрів я молодий асфодел”*). Твір побудований як діалог між живими і мертвими. *“Бідна рослино! Чому з усіх, непривітаних сонцем, / Ти найдорожча мені? Що ти і як проросла?”* – запитує ліричний герой у мешканця царства Аїду асфодела. Авторка монографії *“Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: ренесансні параметри”* В.Саєнко припускає, що квітка асфодел у цій поезії – це символ *“занепащеного життя в образі квітки, що росте без сонця в підземному царстві”*. В інтерпретації поета, вважає дослідниця, асфодел – антонім *“сірої імлі підземної”*²². На нашу думку, у *“Сні”* Зеров проектує власні емоції і переживання на трагедію міфічних Орфея і Еврідіки. Як відомо, співцеві Орфею, який розчулив своїм співом навіть бога підземного царства, не вдалося повернути кохану з Аїду. У скорботі й печалі він залишився навіки. А квітка асфодел нагадала йому місце, де перебувала душа Еврідіки. Давні греки вважали, що, крім жахливого Тартару й полів блаженних Елізіуму, існувала і третя *“зона”* – асфоделева лука, місце, де перебували душі загинувших воїнів і дітей. Чистота і юність Еврідіки, яка загинула в день свого весілля, асоціюється з квіткою асфодел. А для Зерова вона – символ утраченого сина; це квітка, що *“зросла у хвилину, / Як обірвалось життя, що веселило тебе, / Юної повне снаги, та не суджене зав’язок дати...”*. Важливе функціональне навантаження у цій поезії несе міфологема сну, винесена в назву твору. Зазначимо, що в усій поетичній творчості неокласика сон постає інтенціональною за формою та змістом одиницею художнього тексту, що концентрує в собі найвагоміші інтенції автора (поезії *“Сон Святослава”*, *“Данте”*, згаданий вірш *“Двері у стіні”* та ін.). Адже архетип сну, як і міф, дозволяє виявляти в художньому тексті авторську підсвідомість опосередковано, через слово, яке в міфологічному просторі сновидіння набуває значення символу. У поезії Зерова міфологема сну відіграє роль одного з базових елементів в акті індивідуального авторського міфотворення. Поет широко використовував поліфункціональність палітри сновидіння: у його творах сон постає і як духовне випробування героя, і сон-смерть, і сон-щастя, і сон-реалізація бажань, і сон-антитеза дійсності. Розгорнута онірична парадигма в поезії Зерова ще раз засвідчує, що її поетика характеризується виразним стильовим поліфонізмом. Силоне поле своєї неокласичної поет доповнює й бароковими елементами: саме в добу бароко виникає особлива зацікавленість загадковими психічними явищами

²¹ Там само. – С.59.

²² Саєнко В. Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: ренесансні параметри. – Одеса, 2004. – С.29.

(видіннями, одкровеннями), що постають поза людськими бажаннями, ніби несамохить, у забутті, дрімоті, мріях, наяву або у снах; зростає потяг до міфологічного, алегоричного, притчевого, символічного, метафоричного мислення; змінюється художнє сприйняття часу та простору, наближуючись до дереалізації сновидінь, злиття зовнішнього і внутрішнього простору.

Онiрична мiфомодель пiдсвiдомостi перетворюється у Зерова на вагомий конструктивний елемент стану душі, архетипної основи психіки, духовного прототипу сучасної людини. Уже в сонеті “То був щасливий десятилітній сон” Зеров у міфологемі сну закодує стан гармонії, що залишилася в минулому, наділяючи його значенням “щаслива пора”. У дистиху “Сон” поет також звертається до підсвідомого, апелюючи до глибоко суб’єктивного, власного і водночас вічного, безкінечного, повторюваного у пліні часу, перетворивши почуття особистої втрати на печаль цілого покоління. Отже, завдяки міфологемі сну, яка, на думку К.Г.Юнга, вміщує архетипні образи, а це означає, що психологічна ситуація сновидця виходить за межі особистісного і його проблема загальнолюдська²³, обидві поезії набувають особливого філософського та суспільного змісту.

Аналізуючи творчість Зерова, дослідники неодноразово вказували на таку рису його поетики, як тяжіння до творення певної естетичної цілості. Організація поезій у цикли, відома ще з античності, відроджена в поезії Нового часу, на початку ХХ століття стала вже нормою. У неокласика лірична циклізація традиційно однотемна, охоплює поезії одного плану (“Крим”, “Мотиви “Одіссеї”, “Київ”, “Дніпро”, “Культуртрегери”, “Зодіак”, “Образи і віки” та ін). І формально твори, написані протягом 1934 року, увіходять до різних циклів. Але, аналізуючи їх у контексті всієї творчості Зерова, можна припустити, що, по-перше, саме ці твори вивершують кожен із циклів, містячи виразні, характерні образи, мотиви, міфологеми; по-друге, поезії 1934 року утворюють окрему ідейну й естетичну цілісність, своєрідний цикл. При цьому цикл тематично неоднорідний, але саме це і стає конструктивною засадою, як і об’єднуюча інтонація, і відчуття внутрішнього напруження, руху, що проймають усі твори цього віртуального циклу. Утвердженням шляху, руху, мандрування як природної форми буття поета завжди було актуальним для Зерова. У різних циклах його поезій рух постає своєрідною парадигмою поетичної творчості, пошуком опори в тому чи тому культурно-історичному чи географічному просторі. На думку дослідників, така форма буття, як “мандри-лови”, є “найбільш життєдайною формою побутування художника-митця від античності до кінця ХХ століття”²⁴. Відродження цієї форми буття в поезії Зерова зумовила його позиція мудреця-філософа, поета з “виразною буттєвою парадигмою”²⁵. Сонет “Тут теплий Олексій іще іскриться зрана” формально не належить до поезій 1934 року. Він написаний у березні 1935 року, коли Зеров уже кілька місяців жив у Москві, сподіваючись на якусь роботу. Нещодавно пережита трагедія, чужина, невизначеність – усе переплелось у цій поезії, що разом із сонетом “То був щасливий десятилітній сон” склала мініцикл “Finale”.

Внутрішня напруга думки й асоціативна спроможність образів твору допомагають поетові виявити стримане у своїй значущості ліричне чуття. Використовуючи вже традиційний для своєї поезії принцип контрасту, Зеров уже в першій строфі сонета накреслює антиномію “надія – марні сподівання”, послуговуючись образами біблійного й фольклорного походження. До того ж образи українського фольклору утворюють своєрідне “обрамлення” поезії. Автор посилається на свято Олексія, чи, як його називають у народі, теплого Олексі, з яким пов’язується настання справжньої весни, живодайного тепла. Природа

²³ Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. — 1988. — № 1.

²⁴ Нафивская В. Народно-смеховая культура и национальный катастрофизм // Комическое в мировом литературном процессе ХХ в. — К., 1986. — С.22.

²⁵ Соловей Е. Українська філософська лірика. — К., 1999. — С.190.

відживає, але поетові відродження здається примарним. Перефразовуючи біблійний вислів “манна небесна”, він створює образ світу, в якому живе. Це “пустеля”, в якій “не випаде манна” (отже, марно сподіватися на диво), бо тут “сидить лише гризот неублаганний смок / І душить тугою мій виснажений крок”. Для Зерова ця земля стала “смутною”. Іронічно називаючи її “обітованною”, поет наголошує – “скупа!”. Принагідно зауважимо, що в сонеті “Чистий четвер”, осмислюючи сучасну епоху, Зеров також характеризував її як “підлі і скупі часи!”.

У заключних рядках сонета поет знову звертається із запитанням до теплого Олексі: “Чи скоро ж у мені, о теплий Олексію, / Минуться туга, біль, розтане темний лід?”. Можливість віднайти нові сили для повнокровного життя асоціюється у Зерова з образом зеленого рясту: “і, рястом криючи утрати глибший слід, / Заграє, зацвіте надії тло зелене?”. Обігруючи відомий фразеологізм “топтати ряст”, поет сподівається, що хоча б колись з’явиться провіток у його житті. До арешту залишалося трохи менше місяця...

У дослідженні “Закоханий у вроду слів. М.Зеров – доля і книги” С.Білокінь, розповідаючи про останні місяці життя поета на волі, наводить факт, на перший погляд, абсурдний і водночас – жахливий. На похороні, в оточенні небагатьох друзів, які ризикнули прийти до опального поета, вже колишнього професора, Зеров сам виголосив над могилою сина довгу промову. Латиною. А потім, по дорозі додому, запитав пригломшених супутників: “Що, вийшло ненатурально? Театр?! А ви не подумали, що це я, може, востаннє промовляю?”²⁶. Чи не було це прощання не тільки із сином, а й із реальним світом, у доцільності якого він розчарувався остаточно? Чи не став цей день датою першої, ще не фізичної, смерті Зерова? Він умер для всіх, хто хотів би його принизити, образити, шантажувати, змусити боятися за найдорожче. Зеров став вільним від земної суєти. І ще одне. Те, що прощальне слово було виголошене латиною, чи не найпереконливіший доказ, що античність для поета – не лише один зі способів самовираження, а й особливий, за термінологією романтиків, “другий світ”, який ставав тією сакральною територією, куди поет “втікав” у найважчі моменти життя, рятуючи свій дух.

Символічний “відхід” Зерова досить точно, на нашу думку, відчув Є.Маланюк. У своєму сонеті 1964 року, який дозволимо собі процитувати повністю, поет звертався:

Миколо Зерове, втративши сина,
Ти спромігсь написати сонет.
Поможи, це до тебе вимога єдина,
Бо наразі не маю інших мет,
Крім одної: вернути не рівновагу,
Тільки власне погоду духа (це знає кожен поет).
Не відвагу і навіть не спрагу,
А снагу відзискати ту “мову богів”,

Що не плач, і не сміх, і не спів,
А гарячий згусток життя, як розтоплена бронза.
Це вона – суцільним згустком живого –
Під подувом дивного бога
Акумулює дихання ритмічність
І родить властиву форму,
І застигає у вічність.

Душа Зерова вже не належала цьому світові – вона перебувала у світі ідей та образів, у якому діють власні закони. Уже на засланні Зеров працював над перекладом “Енеїди”, а Ю.Клен припускав, що і над Гомеровою “Одіссеєю”, німецьке видання якої він виписав для побратима ще в Києві²⁷. Парадоксально, а для поета цілком природно, що, занурившись у стародавні рядки, у минуле, він уже належав майбутньому.

Свого часу Ю.Лавріненко у книзі “Зруб і парості”, говорячи про українських письменників, які опинилися в нечувано важких умовах сталінського терору, виокремив чотири варіанти виходу зі становища, що склалося, персоніфікуючи

²⁶ Цит. за: Білокінь С. Закоханий у вроду слів. М.Зеров – доля і книги. – К., 1990. – С.35.

²⁷ Клен Ю. Спогади про неокласиків. – Мюнхен, 1994. – С.30.

їх з долями найвідоміших митців. Це, на його думку, капітуляція чи, за П.Одарченком, “компроміс з дияволом” П.Тичини; безкомпромісність, нескореність і самогубство як протест проти тиранії і терору, продемонстровані М.Хвильовим; нескореність і “шлях на Голгофу” М.Куліша; і, врешті, слабкість як остання зброя. Цей вихід – симуляцію божевілья – обрав Т.Осьмачка²⁸. Варіанта, обраного Зеровим, у запропонованій схемі немає. У неокласика свій вихід, свій “шлях на Голгофу”, який проліг через відсторонення від дріб’язковості побуту й метушні реального життя (у “Присвяті” є образ-дистанціювання від “торгу життявого”, що відсилає читача до теккерейського “Ярмарку суєти”) до цілковитого занурення у творчість і царину високої класики. Слідом за Г.Сковородою, глибоко шанованим усіма київськими неокласиками, Зеров міг би сказати: утеча від оголошених світом “великих ловів” йому вдалася, і на просторах поезії він недосяжний, натхненний і вільний.

²⁸ Лаврінченко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. – Мюнхен, 1971.

Агнешка Матусяк

МОЛОДОМУЗІВСЬКА FEMME FATALE

Незаперечною володаркою мистецького світу, панівним стилем якого був сецесіонізм, а також художньої літератури кінця XIX – початку XX століття була жінка. Можна визначити дві головні тенденції у створенні тогочасного жіночого образу. Згідно з першою жінка постає ідеалізованою, недосяжною, сповненою релігійних почуттів, чистою та цнотливою. У цьому разі маємо справу з делікатною, стрункою, схожою на стрілу жінкою; вона невеличка на зріст, гарної постави. Можна сказати, що цей жіночий тип зроджений ностальгією за ідеалістично-містичним баченням жінки, як на полотнах Боттічеллі, Блейка й англійських прерафаелітів, що їхній жіночий ідеал пов’язаний із Данте Габріелем Россетті, який захоплювався ранньою італійською поезією, сицилійською школою, течією *in dolce stil nuovo* й лірикою Данте, а також творчістю Джона Кітса, в якій “Істина – це Краса, а Краса – Істина”¹. Інша тенденція періоду зламу сторіч пов’язана з філософією Ніцше, Вайнінгера та Шопенгауера, зокрема з концепцією, за якою коханця ототожнюється із залежністю від іншої статі. У межах цієї концепції жінка постає фатальною, нечистою, перверзійною істотою, яка не тільки спокушає чоловіка, а й приводить його до згуби. Це холодна, жорстока жінка, наділена рафінованою, штучною вродою, тобто жінка, яку у “Квітах зла” виплекала уява Бодлера, – божество, предмет захоплення й ідолопоклонства, вона збуджує страх і завдає страждань. Такий негативний варіант вічної жіночності втілено в модифікованих образах Саломеї, Гелени, Сфінкса, Медузи, “вільних жінок” і т.ін. У літературі на зламі сторіч найславетніші інтерпретації цих образів створили Ремі де Гурмон, Генрік Ібсен, Август Стріндберг, Станіслав Пшибишевський, а в образотворчому мистецтві – Обрей Бірдслі, Фернанд Кнопфф, Густав Моро, Фелісієн Ропс, Густав Клімт, а також Едвард Мунк зі своєю блюзнірською Мадонною: нагою, сповитою в сувої власного волосся, в оточенні сперматозоїдів та ембріонів – апофеозом життєдайної сили. У цій статті на підставі текстів письменників із кола “Молодої Музи” ми зробимо спробу розглянути саме другий варіант жіночності², оскільки досі ця проблема ґрунтовно не розглядалася.

¹ *Konopacki A. Ikonoграфия malarstwa prerafaelitów // Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu / Pod red. J. Białostockiego. – Warszawa, 1981. – S.175.*

² Позитивний аспект молодомузівської *feminy* широко розглядається автором у статті “Український сецесіонізм: “Молода Муза”.