

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН.

ПОЕЗІЯ І ПОЕТИКА МИКОЛИ ЗЕРОВА*)

Закоханий у вроду слів,
усіх Венер єдину піну,
ти чудодійно зрозумів
і мідних римлян і Тичину.

Прости, що я пишу на ти,
як син гаїв і син традицій —
у дні борні і суєти
ти богопосланий патріцій.

М. Рильський (рукописна присвята М. Зерову на книзі «Синя далечина»).

1. МИСТЕЦЬКА ШКОЛА.

Микола Зеров (1890 —?) був в українській літературі перший видатний і міродатний поет, цілком вільний від пісенно-фолклорних традицій так званої народної творчості (як її розуміли романтики та їх епігони). Вже після нього сформувались М. Рильський і П. Филипович, С. Плужник і Ю. Ліпа, О. Ольжич і О. Теліга, але перед ним — хіба що ранні футуристи, та ще драматична творчість Лесі Українки (проте з вельми значущим рецидивом у «Лісовій пісні»). Щоправда, в прозі фолклорний етнографізм давно вже перестав був панувати — від І. Франка через М. Коцюбинського і О. Кобилянську аж до зовсім антирацидційного В. Винниченка; але белетристична проза ніколи не правила в нашому письменстві за-провідну супроти поезії.

Отже саме на поезії Миколи Зерова вперше й найгостріше заломилась та плекана впродовж численних десятиріч романтична концепція, що вбачала в пісенно-фолклорному регіоналізмі (бо ж фолклор, за природою своєю, не може не бути регіональним) основну національну — самобутню чи то, як нині кажуть, органічну — ознаку української поезії і тим самим систематично гальмувала всебічний розвиток справді — по-європейському — національної поезії високого рівня й великого діапазону. Тому й не диво, що поезія Миколи Зерова і очолюваної ним теоретично (а почасти й у поетичній практиці — вкупі з М. Рильським) київської літературної групи «неоклясиків» — не лише викликала, а й викликає сьогодні і скрізь викликати не вельми проникливі, проте темперментні заперечення з боку всіх прихильників фатальної антитези «Україна — Європа», себто згубного для нашої національної самосвідомості протиставлення себе Європі (або й Західній Європі), як чомусь органічно чужому й «не нами виробленому».

«Інерція регіоналізму, сприйняття української літератури в її специфічно провінційній виключності, дух «вічного плужанства» тяжить незмінно до наших днів над українською літературою... Письменники й критики, що звикли ототожнювати «українську літературу» з «регіоналізмом», читачі, для яких «проза-літературний» Кашенко становить міру й вагу всіх досягнень і завдань, які можуть стояти перед українською літературою, цілком послідовно й природно кожен прояв арегіонального мистецтва сприймають як не-українську літературу, як «мистецтво, що існує ради мистецтва». Вони, починаючи від Загула-Савченка, розглядають як існує літературу, як невластиво українську, як літературу на ґрунті літератури, і, змішуючи стиль із стилізацією, глумлять твори. по-

збавлені ознак регіоналізму, як наслідування, переробку й перестів» (В. Петров — Микола Зеров та Іван Франко, Рідне Слово, 1946, ч. 6, 36—37).

Саме з цього постас справжнє «коріння зла» в українській літературі — ота часом укрита, часом явна антипатія до артистичної форми, оте сектантське упередження проти поетичного стилю, проти мистецтва слова, проти ідеї й факту віргуозности, нарешті — одверто формулюючи те, чого наші іконоборці воліють не формувати — проти краси твору.

Звичайно ж, і найменша рафінованість у мистецтві суперечить тому казенному оптимізму, тенденційному політиканству та гістичному крикульству, що залюбки культивуються вульгарною публіцистикою якого завгодно напрямку, зокрема під вельми «демократичними» гаслами «народності» мистецтва та його «приступности для широких мас». Щождо власне літературних засад того темного антиформалізму, то він коріниться в дивному й хибному уявленні, ніби в процесі поетичної творчості відбувається якась реальна боротьба між формою та змістом твору, і коли не досягнуто того стану, за якого «форма слухняно скоряється кожному порухові думки і чуття», то вона «деформус іх своїми залізними законами» (збірник МУР 1, 70—71).

Це, з одного боку, типове уявлення письменника-початківця, підсоветського «плужанина», який відчуває себе зовнішньо зобов'язаним механічно добирати рими та стопи і чинити всякі інші внутрішньо чужі йому мовні викрутаси — не знати чому й ради чого — просто через те, що так це вже заведено. Публіцистична критика, замість показати йому, що саме ті — начебто зовнішні — «прикраси викладу» становлять мистецьку структуру й сутність поезії, культивує за розуміле зухвальство супроти артизму слова, виголошуючи, наприклад, що «всяке нове пізнання вимагає нового вислову і знаходить собі свою природну мову, що доконечно притаманна йому» (див., напр., Die Fähre 2, 182). Це не так: «природна» мова с хібащо в малп; а людина всяку мову засвоює — в тому числі й поетичну. Досконалість засвосня і — в найвищій стадії творчості — дальшого розроблення засвосної системи поетичної мови зветься поетичною формою; а так зване «визволення змісту від поетичної форми», чи то «воля від форми» — це коли письменник висловлює симпатичні для публіцистичної критики думки прозаїчно, себто мовою, з артистичного погляду, недосконалою або й просто вульгарною. Коли ж, навпаки, несимпатичні для публіциста думки висловлюються мовою повновартісною, то це, мовляв, «форма» вина, вона щось собі «деформус». Це — типово германське (в тому числі й англо-сакське) розуміння форми, тимчасом як в українському письменстві творча ініціатива неоклясиків протиставила тій концепції форми-норми античну й романську (за взірцем французького парнасизму) концепцію форми-структури, яка становить не зовнішні пута, а імманентну творові методу вислову, отже ніколи нічого не скопус й не деформус, ніякому змістові не суперечить і не заваджає, а заваджає самій лише плутанині та недбальству. Що консеквентніший твір формально, то й органічніший — так само, як дозріла істота с органічніша за недоношеницю.

Проте для публіцистичної критики концепція форми-методи с неприступна, та й концепцію форми-норми вона здебільшого сприймає в гранично пласкому та вульгаризованому образі «форми-оболонки». Отож публіцистична критика по обох берегах Збруча скрізь виявила — за парламентарним висловом — цілковитий брак ентузіазму щодо високого й витонченого стилю в поезії, а зокрема — до тієї літературної школи, яка того стилю програмово прагне, вбачаючи свос завдання в його творенні, а не в тому, щоб поставити його на службу тому чи тому політичному гонови.

Ту літературну школу заснували в українському письменстві київські неоклясики. Вперше в історії українського письменства свідомо створивши ноєзію

*) Примітка Редакції. Ми не погоджуємося з деякими твердженнями і поглядами шан. Автора. У тій справі займемо голос ще на сторінках нашого журналу. Статтю однаке містимо з наміром, даючи можливість В. Державинові виложити свої погляди на роль і істоту літератури, відкрити на ту тему дискусію. Виміна думок на теми, порушені статтю В. Державина, зробить прислугу не лише українській літературній критиці, але й самій літературі. Авторам, що вважали б доцільним забрати голос в названій дискусії, «Орлик» радо дає до диспозиції свої сторінки.

високого стилю (бо попередні драматичні спроби Лесі Українки наближались до досконалости, проте не були усвідомлені в літературній своїй специфіці), неокласики врятували перед світовою історією, перед сумлінням чистого розуму гідність і суверенність українського мистецького слова, тяжко скомпромітованого політиканською публіцистикою на Заході і ще незрівняно тяжче — пристосовницькою «пролетарською літературою» на Сході. Творчість неокласиків — чи не сдине, на що покликатись можемо в царині чистої поезії.

Не говоримо тут про зовнішню історію кивської школи неокласиків та її ж таки літературний побут і ідейну атмосферу, бо все це на сьогодні краще накреслили, ніж це зробив Ю. Клен у своїх вірцевих «Спогадах про неокласиків» (Мюнхен, 1947) — не можна. Нас тут цікавить насамперед, — що являли собою неокласики в українській поезії і чим вони лишатимуться в ній назавжди. Всі погоджуються на тому, що «в українській душі та в українському мистецтві треба прищеплювати елементи конструктивності — як засіб проти духового анархізму та мистецької аморфності» (М. Антонович, «Українська Трибуна», 1947, ч. 53/77), і що кивські неокласики саме це й робили мериторично; проте далі в характеристиці та оцінці неокласицизму постають великі розбіжності й непорозуміння — невільні й довільні.

Річ у тому, що жадної декларації, жадного літературного маніфесту неокласицизму немає: Микола Зеров, що сдиний міг би таку декларацію скласти, волів цього не робити. Пояснювати це можна порізно. Деяку роллю відіграла тут, мабуть, і виключна, майже патологічна особиста скромність великого поета; що волів у приватному своєму листуванні складання вірцевих у світовій літературі сонетів гумористично йменувати своїм «сухарним виробництвом» та «поезією для хатнього вжитку» — мовляв, «щоб (я) мав якісь досягнення в техніці, по совісті не можу сказати — навпаки, мені здається, що синтаксична одноманітність, обмеженість лексики, вимушеність і повторність рим скоро покладуть край моему сонетифікаторству» (приватний лист від 15. 11. 1934) — і це сливе безпосередньо після таких шедеврів сонетного жанру, як «Двері в стіні» (3. 10. 1934), як «Херсон» (3—5. 10. 1934), як «Суниці» (9. 7. 1934)! З другого боку, Зеров, один із найтонших і найгрунтовніших мисців літературної критики, гостро відчував умовність усякого теоретизування і його вторинний характер супроти конкретної мистецької творчості; мовляв, «лише той, хто не народився поетом, вигадус і складас філософію для поезії» (з превеликою симпатією наведений Зеровим вислів Плетніова — «До джерел», вид. 2, 245). Проте, вирішальний момент напевне полягав не в цьому, а в тій обережності, замкненості і стриманості, що їх кінце виматала фатальна літературна і позалітературна ситуація 20-их років на Великій Україні — атмосфера «пролетарського» здичавіння, плужанського принижування всіх вічних ідеалів мистецтва, повсякчасної, коли не політичної, то громадської нівеляції, репресії та денунціяції, тріумф вульгарного примітиву. Не кажучи вже про особисте літературне становище Зерова, якого партійна преса послідовно цькувала як «українського кадета, що висловлює думки середньої буржуазії... ненавидить пролетарське письменство і розкладає революційний молодняк, ба навіть «розлбжив» Хвильового» (див. «До джерел», вид. 2, 255 і 264) — цілий неокласичний напрям кваліфікувався партійним керівництвом преси — отже й сприймався широким читачством, себто більш-менш совгизованою напівінтелігенцією — як свого роду політичний саботаж, що не хоче вихвалити існуючої дійсності, не хоче працювати «на замовлення часу». Отож ситуація виматала крайньої обережності. Захищаючи на конкретному прикладі поезії Рильського класичний стиль, Зеров разом з тим старанно застерігається щодо спроб накинати йому духову спорідненість з російськими неокласиками, що «заснують свою творчість на базі чистого класицизму», а тим паче — щодо вкрай одіозної для всіх літературних аналізатів позиції «мистецтва ради мистецтва» («До джерел», 10). Було б непроценою наївністю надавати цим суто тактичним формулюванням найменшого принципового значення. Сумнівно, щоб Зеров мав на думці щось реальне, про

око людське, схолястичне розрізнення класицизму чистого й «нечистого» — йому просто залежало на тому, щоб Затулова провокація не скомпромітувала неокласиків будь-яким літературним зв'язком з російським неокласицизмом М. Кузміна, А. Ефросса, В. Бутягіної, вже оголошеного натовді дрібнобуржуазним. Щождо «мистецтва ради мистецтва», то не відкинути офіційно цієї концепції означало в під'ємних літературних умовах майже те саме, що й отолосити себе прилюдно контрреволюціонером.

За зразок неперевершеної і невідмінної в таких обставинах тактичної спритності Зерова може правити увесь той його майстерний критичний нарис «Літературний шлях Максима Рильського», де починається з твердження, мовляв, «ім'я «неокласик», імпресіоністичне і випадкове, не характеризує його (Рильського) мистецької манери і поетики», і лише під кінець статті, після довшого й переконливого оперування цитатами та характеристиками, надзвичайно обережно підводиться читача до висновку, що «поволі з дозріванням хисту із мішаною манери «Осініх зір» виформовується, коли хочете, класичний стиль з його врівноваженістю і кларизмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудованням і строгою течією мислі. Місцями він (Рильський) досягає вершин Леконта де Ліля, часами сдчас безпосередність Гомера з витонченим різцем Ередія...» — з тим лише застереженням, що «парнасим не зразу дається поетові». А після цього розгорненого визначення класичного стилю говориться вже відверто: «Цей неокласицизм, як у нас кажуть, це — прагнення високого мистецтва (grand art)...» («До джерел», 250—251).

Отже класичний стиль характеризується в очах Зерова врівноваженістю викладу й композиції, далі — кларизмом (себто, сказати б, «прозорою ясністю» — термін запроваджений деякими французькими класицистами початку 20-го сторіччя, а також добре відомим Зерову російським поетом і белетристом Михайлом Кузміном, що орієнтувався саме на французьку рафінованість емоцій та стилю і займав проміжне становище між символістами і акмеїстами), далі — мальовничістю (очевидно, не самих лише епітетів, а цілого викладу), «логічною» консеквентністю сюжету та композиції і — last but not least — принциповою скерованістю на «велике мистецтво». Оце і с, власне, мистецька програма кивської неокласики, яку Зеров — як можна бачити з вищенаведеного — відрізняв від класицизму як такого хібащо хронологічно (ще маркантніше висловився щодо цього Рильський, коли він десь при кінці 20-их років, у приватній розмові про неокласиків, завважив, що, мабуть, час уже відкинути оте «нео»). Отже та сумарно накреслена Зеровим неокласична програма принципово збігається з визначенням неокласики в С. Гординського: дозріла, довершена форма вислову на основі дозрілого, довершеного стану душі, а зокрема — «нахил до контемплативності, синтези, ясної думки, чистої, цизельованої форми — відбитку поетової душі, що прагне ладу і гармонії та що, саме не знаючи їх, страждає і набирає рис драматичності, тієї драматичності, яка буде завжди верхковою проблемою кожної великої творчості» (Світання 4—5, 15) і, додамо, верхковою проблемою класичного стилю, що кульмінує саме в трагедії (як це ще Аристотель установав, а сучасні вульгаризатори, що ототожнюють класицизм з пласкою «гармонійністю почуттів», надто схильні забувати). Проблема гармонії світу є трагічна проблема *par excellence*, як трагічним с, в основі своїй, парнасим Леконт де Ліля і Ередія — той основний західно-європейський прототип кивської неокласики.

А ті неокласичні дезидерати-загальні, які Зеров подавав у поточній пресі, як от: 1. засвоєння величного досвіду всесвітнього письменства, 2. вияснення нашої української традиції і переоцінка нашого літературного надбання, 3. мистецька вибавитість («До джерел», ст. 264) — це все повинне було привертнути увагу літературних кіл не до класицизму як такого, одіозного плєбсові та вульгаризаторам, а до найзагальніших мистецьких принципів, ніби невірталних супроти диференціяції літературних стилів; мовляв, у неокласиків тільки одне завдання — плекати високоякісну поезію. Дійсно, неокласична група (як зрештою, чи не кожна літературна група) «об'єднувала по-

етів різних літературних виховань» (Юрій Клен у переказі Б. Нижанківського, Українська Трибуна від 13. 10. 1946), і неоклясики не були педантами у виборі жанрових та інших специфічних форм; проте саме вже визначення мистецької якості як самостійної літературної проблеми — це клясицистична постановка питання, бо для символіста або романтика мистецтво є невіддільним від тих чи тих метафізичних проблем, і онтологічної самостійності та самовартісності мистецтва він не визнаватиме. Тому Ю. Клен, наприклад, вельми помилявся, якщо справді вважив себе деякий час за близького до «неоромантизму». Висуваючи на перший план проблему стилю (не «стилю як світогляду», а саме мистецького стилю), Зеров тим самим ставив на порядок денний питання про велике мистецтво і про клясицистичний стиль — про око людське, в найабстрактніших і загальноприступних формулюваннях, як от: ґрунтовне засвоєння автентичних скарбів української літератури попередніх часів, звернення за літературними зразками до всеєвропейських джерел (а не до московської репродукції та перерібки), здорова літературна конкуренція на основі естетичного, а не партійно-політиканського змагання. Все це було дуже своєчасно, але містило істотнішу — понадчасову — вартість автономної (самовизначальної та самовистачальної) естетики клясицизму.

Прегарний зразок того, як саме Зеров конкретизував ті абстрактні загальники в процесі конкретної літературної критики, подає Ю. Клен у своїх «Спогадах про неоклясицизм» (6). Зеров міг з тактичних причин публічно похвалити про око людське «Місто» В. Сосюри, «чарівне сливе есенінською безпосередністю та співучістю» (До джерел, 238), проте в інтимному колі він «нераз казав, що з Есеніна не є путній поет, бо як, мовляв, можна в одному рядку давати такий одноманітний трохаячний ритм, як «тихо є кленов льється листьев медь!» Або чи ж можна сказати «увядання золотом охвачений», коли саме напрошується «охвачен»? Я намагався довести оригінальність і яскравість досить ризикованого образу:

и шепчет про кусты
непроходимых рощ,
где пляшет, сняв порты,
златоколенный дождь.

Тупцюючи на мсіці, я силувався довести, як поет миттінням золотих колін хотів передати миготіння дощу, що Зерова дуже смішило, але не міняло його загальної оцінки Есеніна як поета.

Цілком ясно, що в першому випадку маємо порушення клясицистичної врівноваженості метрики, в другому — порушення клясицистичної врівноваженості синтаксиса^{*)}, в третьому — порушення клясицистичного кляризму образності. З погляду не клясицизму, а іншого літературного стилю — не самого лише есенінського «імажинізму», а й звичайнісінького романтизму чи то барокко — всі три занотовані Зеровим дефекти есенінського стилю є, навпаки, естетично вдалі мистецькі засоби (зокрема останній). Зеров це знав краще, ніж будь-хто інший, але волів ототожнювати «хорощу» поезію з послідовно клясицистичною.

Як лідер літературної школи київських неоклясицизмів, він мав на це повне естетичне і моральне право. Наївно думати, що школи, мовляв, не було, бо не було ні статуту, ні літературних зборів, ні декларацій. Ще наївніше — думати, що школи не було, а була внутрішня приязнь і особисте приятелювання. Архінаївно — пояснювати вирішні фази літературного процесу самими лише біографічними фактами. Адже «особисте приятелювання» було так чи так на літературному ґрунті, а не на спортовому чи родинно-сусідському; було зумовлене такою консеквентною спільністю поетичного напрямку і смаку, що зовніш-

*) В тексті Ю. Клена друкарська помилка — «охваченим», замість «охвачен». Зрештою, надзвичайно показово для консеквентно клясицистичної синтаксиса Зерова — що він навіть порядок слів типу «Розбивши вітер чорні хмари, ліг біля моря відпочить» — засуджує (в приватному листуванні), і то саме на тій підставі, що, мовляв, у такій конструкції «логіка замулюється, а не розпрозорюється» (з чим надто важко погодитись, скільки йдеться тут не про логічність, а про саму лише звичність «нормального» порядку слів).

ні атрибути літературної організації були просто ні до чого; бо взагалі ті статуту, збори, декларації існують переважно для замилювання очей, або ж для компромісового приглушення внутрішніх розбіжностей. А між київськими неоклясицистами скількинебудь істотних літературних розбіжностей не було, і конкуренції щодо теоретичного керівництва теж не було. Отже це була не абияка, а ідеальна літературна школа, яка справді не мала нічого спільного з партійно-професійними організаціями тоталітарного типу.

Само з себе зрозуміло, що ніхто там нікого ні до чого не зобов'язував — як можна зобов'язувати щирого прихильника неоклясицизму бути тим, чим він уже є? Якщо Віктор Петров, що, на думку Ю. Клена, дуже близько стів до тієї групи, вважає, що «неоклясицизм є властивий для школи неоклясицизмів, а свобода од неоклясицизму» (Рідне Слово 6, 34), то він, очевидно, плекає визначення неоклясицизму значно вужче й обмеженіше, ніж те, яке Зеров накреслив у своїй статті про літературний шлях Рильського і яке ми розглянули вище. Цілком можливо, що справді «свобода творчої манери й поезики була далеко більшою мірою характерна для представників групи, ніж неоклясицизм» — як його розуміє Віктор Петров (що не подає, на жаль, власної дефініції). Але ми воліємо додержуватись визначень, поданих Зеровим, поперше, тому, що вони чітко сформульовані, тимчасом як визначення Віктора Петрова має зміст радше психологічний, ніж логічний, а, подруге, тому, що вони всіх членів групи вповні задовольняли і відповідали основній лінії їх поетичної творчості.

Само з себе зрозуміле, що київська неоклясицистична школа не виявляла найменшого бажання зробити свої переконання предметом публічної агітації, а навпаки — прагнула лишатись вузьким і замкненим колом однодумців. У варварських літературних умовах «пролетарської держави» всяку літературну течію, що не оголошувала себе пролетарською або, щонайменше, незаможницько-селянською, розглядали як ворога «пролетарської революції». Вже напочатку 20-их років було цілком ясно, що виступати в пресі з розгорненою клясицистичною програмою значило б відразу позбавити себе можливості друкуватись надалі (не кажучи вже про еventуальні репресії іншого порядку). Доводилось або прикрашатись «революційною» та «пролетарською» фразеологією (як це робили МАРС, ВАПЛІТЕ, Нова Генерація тощо), або ж вельми обережно лавірувати, не поступаючись у принципових питаннях, проте й не провокуючи червону бестію ніякими деклараціями чи гаслами, крім неутраляних культурно-освітніх загальників. Неоклясицисти обрали другу можливість, послідовно відмовившись від «пролетарського» захисного кольору і взявши на себе всі тяжкі невідгоди, що автоматично випливали з такої «беззахисності» в під'яремних літературних умовах т. зв. українського культурного ренесансу 20-их років.

Сама вже назва групи а ргіогі дискредитувала її не лише в очах партійного керівництва преси, а й в очах усієї літературно неграмотної української напівінтелігенції, що великою мірою заступила з початку 20-их років українську передреволюційну інтелігенцію і, природна річ, принципово зневажала все, що зараховувала до так званого «пасеїзму», себто все, не прикрашене революційною фразеологією.

«Неоклясицисти» це значить — модерні прихильники клясицизму (бо ж не можуть сучасні поети йменувати себе «клясицистами»), а термін «клясицисти» звучить — як на 20-ті роки — занадто педантично. Саме в цьому сенсі київські неоклясицисти оту назву хоч і не самі створили, а проте й не відкидали, себто принципово акцептували і остаточно санкціонували своїм колективним «Неоклясицистичним маршем» (див. Ю. Клен, Спогади про неоклясицизм, 18—21) — автопародійним, зрозуміла річ, проте не позбавленим і щирого критично нормативного завзяття:

Ми — неоклясици, потужна
літературна течія.

Стукаєм дружньо, харалужно:
Леконт де Ліль, Ередія!

Але так можна було висловлюватись лише у вузькому і замкненому колі однодумців. В періодичній

пресі Зеров підкреслював «випадковість» назви, відхилив від себе та решти неоклясиків усяку відповідальність за неї, нарешті брав її в лапки. Тактично він мав рацію так робити. Всіляке — вже з самого постання неоклясичної школи розпочате — вульгарне нарікання на «штучну літературу» або й «літературщину», на «поезію для поетів» та «мертву форму», на «європеїстів-чужолобів», що волюють залишатися вічно «підголоском, більш або менш талановитим учнем, провінційним копійстом» (збірник МУР, 3, 17—18) — аж до знаменитого «відриву від сучасності» (тієї, очевидячки, сучасності, яку в нас, за прегарним визначенням поетовим, «добають здебільшого в кількох стереотипних способах розроблення кількох канонізованих тем» — «До джерел», 241) — все це не повинно нікого дивувати; адже й Лесі Українці починають у нас закидати — точнісінько так само, як закидали за дев'ятсотих років, — що вона «мистецьки надто в полоні Заходу» (збірник МУР, 3, 21)!

2. МИСТЕЦЬКИЙ СТИЛЬ.

В поетичній спадщині Зерова сонети кількісно далеко перевищують другий культивований поетом жанр — дванадцятирядкові александрини (шестистопові ямби з цензурою посередині), подеколи синтактично розчленовані на три чотирирядкові строфи. Скільки якісна естетична досконалість обох цих жанрів у поезії Зерова є однакова (а решта строф і розмірів трапляється в нього лише зрідка), доводиться припустити, що виразна предилекція Зерова до сонету була зумовлена складнішими і артистично цікавішими перспективами сонетної композиції; мабуть, жаден ліричний жанр не подає строфічною структурою своєю таких багатих можливостей віртуозного розгортання класичної композиції, з притаманним їй паралелізмом, симетричним урівноваженням синтагм та образів і чітким підпорядкуванням одним складових частин іншим, а зокрема — використанням антитези в усіх її можливих варіантах. Щодо майстерного володіння всіма цими компонентами класичного стилю, Зеров-сонетист не має собі рівних у цілій поезії нашої. «Велика зв'язковість вислову, добірна синтакса, прозора внутрішня інструментація ритміки, бездоганна рима, брак будь-якої манери, такої звичайно притаманної поетам класичного типу» — оце основні ознаки поезії Зерова» (С. Гординський у передмові до «Камени», 2 вид.).

Не підлягає сумніву, що на поезії Зерова найвиразніше відбився вплив французьких парнасистів — передовсім Хосе Марії Ередія, найбільшого віртуоза сонету в французькій поезії. Тим цікавіше констатувати, що в низці першорядних пунктів своєї поегики Зеров від французьких парнасистів відрізняється цілком помітно.

Насамперед, щодо культивованої в Ередія фінальної пуанти. Пуанта при кінці віршу Зерова мало властива; де вона трапляється, вона не викликає сумніву щодо стилістичного впливу Ередія. Так у перекладах з самого Ередія — «Присвятний напис», «Завоївники», а надто — «Джерело юности» — і лише спорадично — в оригінальних поезіях, як от у неперевершених александринах «Елій Лямія» (Камена, вид. 2, 42):

Ще за дитинних літ бував я у Мессали,
улюбленці Камен там зорями сіяли;
там вабили серця, там чарували нас
Вергілій і Тибуль, жалібний Бальгій, Басс
і Галля смутна тіль. Але в мойому серці
зосталися навів нестриманий Проперцій,
Овідій сміливий та многомудрий Флякк;
приятні їхньої невимушеної знак
ціну я над усі тріумфи й консуляти.
Ти хочеш бачити їх руку, їх присвяти?

*) А для поетів романтичного-барокового або ж експресіоністичного типу сливе зовсім неминучої, тільки значно претенсійшої, — В. Д.

Там, між пожовклих книг, найкращий мій клейшод,
лежить автограф двох Горацевих од.

Як зразок заключної пуанти-антитези в манірі Ередія можна ще назвати сонет «Святослав на порогах»:

і з черепа п'яного Святослава,
п'є вже випо тверезий печеніг

— або ще метафоричний фінал у другому сонеті «Херсон»:

епохи тьми, кріпаччини, азарта,
і грецька назва, з притиском, «Херсон» —
з тії ж колоди висмикнута карта.

Навпаки, нерідкий у Зерова фінал із сентенційним порівнянням — зовсім невластивий дикий Ередія і скорше походить від французьких сонетистів XVI сторіччя:

І думка в чорний потрапляє слід:
так мандрівник, що в тундрі замерзає,
усе тропічний бачить красвид.

(«Параду», 4).

Та почуття усохли соковиті —
так просихає торфу чорний плат
по многосоннім і пекучім літі.

(«Присвята»).

Значно більше за цю, суттю негативну ознаку (брак пуанти), важить виразний нахил Зерова до більш-менш ліричного трактування частини (здебільшого, другої частини) епічної тематики віршу. Оклик, звертання, риторичне запитання, рідше — лексичні повтори і синтактичні перерви — такі формальні ознаки того, умовно кажучи, ліричного відступу від основної теми.

Ліричний відступ не скрізь вдається поетові стилістично, — подеколи він надто наслідує умовні схеми традиційної реторики (наприклад, при кінці сонету «Телемах у Спарті», 2, у терцетах сонету «Визволення», в останньому терцеті сонету «Саломея»); проте як же чудово, як граційно й сугестивно, як глибоко-зворушливо звучить він там, де поетові щастить подолати схематизм умовної ексключації, як от, наприклад, в останньому рядку сонету «Лестригони»:

Не йди, зостанься тут. Є схови серед скель.
Вночі я справлю твоїй стовеслий корабель
у тиху сторону народів хлібоїдних.

Та сам лишуся тут у горі та біді —
я тільки мрію до скель долину рідних,
я тільки чайкою — з тобою — по воді.

Або яка неперевершена елегантність та емоційна безваговість у першому сонеті «Параду»:

Прославно ж вечора легку ходу
над метушнею денною міською,
зорю розмиту повіддю німою,
іржу трави і вроду молоду.

Глибока ліричність повністю просякає сонети «Чорніє лід біля трамвайних колій» (що його сам поет причисляв до своїх улюблених) і «Теплий Олексій» — останній твір, закінчений перед арештом. Згадаймо ще й з віртуозним мистецьким тактом саме лірично використану старовинну цитату в сонеті «Князь Ігор»:

А любо Дону шоломом зачерпiti!

Цьому потягові до лірики відповідало, між іншим, у Зерова і теоретичне недоцінювання епічної дикий як такої — мовляв, «коректність і стислість вислову. (на жаль Зеров має тут на увазі власні сонети — В. Д.) є не що інше, як брак ліричної енергії, невмігня дати належний розвиток і належні варіації ліричної чи ліроепічної теми» (з приватного листування. 25. 4. 1935).

(Закінчення буде.)

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН.

ПОЕЗІЯ І ПОЕТИКА МИКОЛИ ЗЕРОВА (II)

Друга естетична властивість поезій Зерова, почасти споріднена з їх ліризмом, а почасти — з алюзійною метою політичної модернізації (до якої ми ще повернемося нижче), це їх, сказати б, рефлексивна суб'єктивність — не такий уже частий у Зерова, але надзвичайно характеристичний перехід від об'єктивного образу природи або історії до зіставленого з ним авторового емоційно забарвленого штандпункту. Така антитеза найконсеквентніше здійснена в александринах «В степу» (Камена, вид. 2, 36), де вона визначає собою цілу композицію твору:

Високий, рівний степ. Зелений ряд могил
і мрійна делечинь, що млою синіх крил
чарус і зове до еллійських колоній.
Ген-ген на обрії силуети темних коней,

намети і вози, і скити-орачі.
Із вирую летять, курли, чучи, ключі;
а з моря вітер дме гарячий, нетерпливий.

Це досі об'єктивний образ; а далі — суб'єктивний рефлекс:

— Але пощо мені ті вітрові пориви
і жайворонків спів, і проростання трав?
З якою б радістю я все те проміння
на гомін пристані, лиманів сине плесо,
на брук і вулиці старого Херсонесу!

В сонетах така рефлексія незрідка відкриває собою перший терпег (порівн. «Історія Генрі Есмонда»), або й другий (порівн. «Легенда одної садиби», 2), або нарешті і другий катрен (де — в сонеті «Страсна п'ятниця» — перехід до 1-ої особи діє, за законом артистичного контрасту, особливо драстично:

Благообразний муж з Аримафеї,
поважний радник, учень потайний,
Господню плоть повив у пелени
і до гробниці половив свосі.

І от під чорне небо Іудеї
мене провадять невловимі сні...

Суттю це теж можна розглядати як ліризм у потенціальному або імпліцитному стані, тільки ж, зрозуміла річ, не в тому сенсі, буцімто поет має на меті «затушкувати» свої почуття врівноважень — холодною формою, «абстрагувати» свої переживання від своєї особистості шукаючи для них прототипів в історії і літературі, взагалі «епізувати» їх. Ні, зовсім не так. Основним у поезії Зерова лишається, навпаки, епічний образ, який, розгортаючись у мистецькому вислові, тісно чи тісно мірою ліризується і вторично викликає певні суб'єктивні рефлексії, алюзії, емоції. Мистецтво, як слушно помітив один літературний критик, починається там, де кінчається все безпосереднє; тож його ніколи не вільно виводити з т. зв. безпосередніх почуттів (навіть припускаючи, що взагалі існують почуття не опосереднені культурним інтелектом). Трактувати епічні компоненти поезії, як «епічні оболонки» інтимно-особистих почуттів, тільки через те, що вони справді епічні — це край тенденційної довільності.

Отже можна умовно погодитися з твердженням Святослава Гординського (Камена, вид. 2, 9), мовляв, «у Зерова все — прозорість і ясність думки, простота, дух справжнього класичного світу — пройняте ліричним теплом, хоч основний тон*) його поезії — епічний».

Чи означає це все якийсь фактичний відхил поезії Зерова від «неокласичних ідеалів»? Ні — хіба що під класичним стилем розуміти епічний жанр, а під епічним жанром — «епічні оболонки» з «важких покладів книжних асоціацій» — як це публіцист — вульгаризатор скрізь буде схильний робити. Адже для профана — як у «Женитьбі» Гоголя — все лишається загадковим — чому це в Сицилії «навіть звичайні селяни розмовляють по-італійському», і він

підозриватиме, що вони, мабуть, щось «затушкувати» хочуть. А психічний примітив усе триматиметься твердого переконання, буцімто гола жінка за всіх обставин привабливіша від тієї, що в «оболонках», і дивуватиме з «строкатою вбрання минулих епох» та з «важких задрагувань літературщин», що ними, мовляв, прикривається безпосередню «імпресіоністичну настрівність». Справедливо сказано в одного сучасного гумориста, що «масмо культуру, но нам цивілізації бракує».

Насправді, не сама лише вирішна ознака певного літературного стилю — його образність — доводить трохи не тотальну належність поезії Зерова саме до неокласицизму (а не до абстрактніших різновидів класицизму) — образність, така конкретна, плястична й барвиста:

і як не задрить вам і молодості вашій —
цій сповненій вина і ненадпійтій чаші,
цій гострій свіжості передевітніх годин,
цій смужечці зорі над білим сном долин!

(«Тягар робочих літ...» — Камена, 37).

Більш за те — саме лірична тональність в епічному, суттю, жанрі оповідного, описового та медитативного сонету (resp. александринів) робить з Зерова виразнішого неокласика, ніж корифей французького парнасицизму — Леконт де Ліль, Ередія, Сюлі-Прюдом, Теодор де Банвіль, Леон Дьєркс — і певною мірою наближає його до П'єра Люїса і Жана Лягора в французькому неокласицизмі, до Елджернона Суїнберна і Оскара Уайлда — в англійському, до кляриста-неопушкініянця Міхаїла Кузьміна — в російському. Бо започаткований в Європі геніальним Андре Шеньє неокласицизм відрізняється від класицизму, сказати б ортодоксальним не самою лише принциповою відмовою від схематично-абстрактних і схематизовано-умовних компонентів цього останнього (як це впадає в очі при порівнянні фрагментів з дидактичної поеми «Гермес» Андре Шеньє з такими, суттю, умовно піднесеними і позаобразними дидактичними поемами Гельвеція або й самого Вольтера, і не самою лише консеквентною реалізацією програмового гасла Андр. Шеньє:

На теми, що нові, античний вірш складаймо!

— а с й ще значно істотніша відміна. Неокласицизм скрізь виступає як класицизм артистично збагаченим найліпше темперованими і наймудріше упорядченими із справжніх мистецьких досягів інших — попередніх до його даної стадії — стилів; а таку редінтеграцію іншостилістичних, проте справді високоартистичних мистецьких досягів він може здійснювати лише через поетичне ускладнювання і схрещування системи літературних жанрів. Іманентна логіка естетичної форми призводить до того, що кожен літературний стиль згодом перетворюється, в найвищих артистичних досягах своїх (коли вони, зрозуміла річ, існують), на певну жанрову відміну неокласицизму, що його потім можуть розглядати як синтетичний стиль *par excellence*. Тож масмо, наприклад, у французькій поезії, — де чергування стилів відбулось особливо чітко — спершу післясентиментальний неокласицизм Андре Шеньє і раннього Делявіна (що, безперечно, завдячують дещо попереднім сентименталістам), пізніше — післяромантичний неокласицизм парнаської школи, що очевидно вібрав у себе все мистецьки найдосконаліше з поетичних досягів Віктора Гюґо, Альфреда де Віньї, Альфреда де Мюссе, через літературне понередництво Теофіля Готье і Боллера, первісно належних до романтизму; а далі цілком виразно накреслюється післясимволічний неокласицизм пізнього Мореаса, зрілого Анрі де Реньє, типового постсимволіста Валері (а в Німеччині — пізнього Стефана Георге). Евентуальному постанню неокласицизму післяюрреалістичного або післяекспресіоністичного стоїть на перешкоді хібащо артистична незрілість відповідних сучасних стилів; але й тут, мабуть, справдиться згодом, у всеєвропейському історично-літера-

*) Краще казати тут про основний епічний жанр, певною мірою просякнений ліричним тоном — Д. В.

турному пляні, гідний вислів неокласика Рильського щодо історично-літературного процесу на Великій Україні:

Коли доба нас дожене,
то й ми підемо в такт з добою.

Отже основна стилістична лінія Зерова саме як поета, а не лише засновника й метра київського неокласицизму — це с вбирання в український класицизм (такий іще ригідно-обмежений у непослідовних спробах Куліша, Щоголева, Старицького, Лесі Українки) справжніх артистичних досягтів символічної і, меншою мірою імпресіоністичної лірики, перетворюючи їх на ліричну тональність епічної, в основному, віршованої мініятури; і це вповні відповідає генеральному завданню не самото лише українського, а й всеєвропейського неокласицизму, а саме — через ускладнення й синкретизацію поетичних жанрів реінтегрувати розпорошене стилістичне багатство національного мистецького слова в усіх його артистично досконаліх літературних проявах.

Повертаючися до артистичної образности Зерова, бачимо, що вона виразно кульмінує в мистецтві епітету. Поряд із найвишуканішими прикметниками, що подеколи визначають собою не сам лише відповідний іменник-предмет, а й цілу емоційну тональність сонету й александринів — як от: «ступила ти на шлях на зловорожий свій» (Камена, 38), «вибух справедливих мін» («Тасмичний острів»), «немов би вістря невідбійних шпад» («Poog Yorick») «він гладить оксамитною рукою» («Параду»!), «як в они дні — Сагурнові, днедавні» («Діва»), «вікспомний дар» (Страсна п'ятниця), «орава посінацька, тадь хоробра («Обри») — поряд з усім тим знаходимо раз-у-раз епітети найпростіші, часом і найбуденніші («безвладну руку, зачіску туту» — цикль «Poog Yorick» «дощу буйного» і «вселі вруна» — «Обри»), проте вони застосовані і скомбіновані з таким бездоганним артизмом вульгаризацію думка не постане про евентуальну вульгаризацію стилі. Навіть досить часто повторність тих самих епітетів (формально заборонена в класичному сонеті) не впадає в очі через неперевершену рафінованість уживання в кожному окремому випадку. Мабуть, небагато хто з найпроникливіших знавців зеровської поезії помічас, що далеко найулюбленіший епітет Зерова це «чорний» — і в основному, і в переносному значенні; порівн: «і чорний день десь дзвонить у стремена» («Сон Святослава»); «і чорних воєн безпоцятна тін» («Херсон», 3); і навіть «чорне сонце Іудеї» («Страсна п'ятниця»). Цей епітет — єдиний, що може повторюватись у тому самому сонеті Зерова і двічі («Сон Явятослава»), і навіть тричі («Олександрія — до печі, усі три рази без найменшої емоційної метафоричности). Він десятки разів трапляється в оригінальних поезіях Зерова і раз-у-раз застосовується в його перекладах, коли в оригіналі немає нічого подібного (напр. двічі в оді «До римлян» — Ног. сарт. 3, 6 — Камена, 37). Другий, за частістю вживання, епітет (проте далеко рідший за «чорний»), це, пригночна річ «білий», що вживається, мабуть, виключно в основному значенні (див. приклади вище, в перекладному фрагменті з Вергілієвих Георгік «На косях»). Отже, якою багатою й барвистою має бути образність поета, щоб превелика чисельна перевага «чорно-білої» кольорової антитези зовсім не впадала в очі, ба навіть найчастіше лишалась мало помітною!

«Sonnetarium» Зерова — той величний і непроминальний український внесок до всеєвропейського класичного сонету — належить, поряд із драмами та драматичними поемами Лесі Українки, «Лисом Микитю» Франка, «Байдою» і «Чорною Радою» Куліша, до найвиразніших вірців нашого творчого змагання з світовою літературою. Це наші національні твори, бо вони великі твори, твори світового діяпазону, а до національної літератури повинно належати лише велике. Наша література, що хоче бути національною, може бути тільки великою літературою — або вона не буде національною. А великою — це значить наперед артистично досконалою. З бездоганною консеквентністю здійснив Микола Зеров у своїй поезії поставлені ним самим передумови неокласичної досконалости: «паргнення слова твердого й гострого,

без ліричного тремтіння*), зате чіткого ясною лінією» (До джерел, 250).

3. ФІСОЛОФІЯ МИСТЕЦТВА.

Полеміка проти неокласицизму Миколи Зерова ведеться не лише шляхом накидання «чужолобства» та «тоголо учнівства» в Західній Європі, а ще й шляхом закидання «раціоналістичного світогляду», мовляв, несполучного з ментальністю сучасної доби:

«Раціоналізм — філософська база неокласицизму — не буде ідеологією нового письменника, і формальний вишкіл не може стати самоціллю, а національна стихія не вкладається в рамки чужих форм, які б тнучкі вони не були» (збірник МУР 1, 69).

Отже публіцистична критика трактує поетичне мистецтво як «формальний вишкіл», який слід якомога швидше технічно засвоїти і «світоглядом» перебороти. Пишіть, будь ласка, якою завтодно формою, хочете — сонетом, хочете — тексаметром, аби за змістом це була та сама агітка, та сама примітивна мелодеклямація!

Насправді ж поетична форма не є технічною, що її можна засвоїти механічно. Поетична форма — це результат естетичного оформлення чи то естетизації літературного матеріалу, отже вона збігається з самим поетичним твором, наскільки він може розглядатись як поетичний; поетична форма це сам твір, за виключенням того, що поет не спроміся (рідше — не хотів) трактувати артистично, а лишив у позамистецькому, естетично неутральному стані. А вважати ціле мистецтво як таке за техніку «формального вишколу» — це річ, поза всім іншим, цілком неплідна.

Проте переходимо до проблеми раціоналізму. Якою мірою можна вважати раціоналізм за «філософську базу» неокласицизму, а точніше кажучи — поезії Зерова? Тією самою мірою, що й у кожного іншого письменника — не більше. Правдивий ірраціоналізм природно постас на ґрунті поглядю примітивної ментальности, як от в обрядовій поезії, в коломийках, у сучасних англоамериканських *limericks* та муринських *spirituals* а за модерної інтелектуальної стадії українського письменства вибирати доводиться лише між тим чи тим ступенем раціональної ясности (це не значить — загальноприступности), або ж тими чи тими засобами симуляції та імітації ірраціоналізму — коли письменник, сконструювавши твір свій за більш-менш раціональним пляном, навмисне деформує дещо в остаточному викладі, заради гостішого естетичного ефекту, отак, напр., скрізь у Юрія Косача, а тією чи тією мірою — майже в усіх поетів і белетристів-стилізаторів. Зрештою, раціоналізм взагалі — не світогляд а метода філософського наукового мислення, яка зовсім не визначає собою цілого світогляду людського: Аристотель, Спіноза, Вольтер — усі троє с безпечені раціоналісти, а чи багато в них світоглядом спільного? Так само й між ірраціоналізмом бергсочіячства та ірраціоналізмом Якоба Бьоме або Сєн-Мартена тоді шукати світоглядом спорідности.

Коли ж конкретно ставити питання, які світоглядом елементи характеризують поезію київських неокласиків (а не класицизм як такий, бо кожен мистецький стиль може історично сполучатися з різними світоглядомими настановами), то на це може бути лише одна відповідь: це — естетизм, себто культ мистецтва, концепція Краси як найвишого блага, як конкретної артистичної синтези Добра і Істини. Естетизм київських неокласиків с такою мірою самоочевидний, що й піддавати його сумніву можна було б хібащо за допомогою флягрантних софізмів. А зрештою, ніхто в цьому ніколи й не сумнівався скільки небудь серйозно, бо ж поетичні твори неокласиків самі за себе досить виразно промовляють.

Не бракує й спеціально розгорнутих поетичних висловів. Рильський викладає засади свого світогляду з цілковитою ясністю в одному з раних своїх сонетів:

*) Під ліричним тремтінням розуміється тут, очевидно, не внутрішній ліризм емоцій, а зовнішню мелодеклямаційність «розливних сліз, плиткої тістерії» або (як поет одного разу висловився в літературному середовищі) «деренчання послабленої струни».

Коли усе в тумані життєвому
загубиться і не лишить слідів,
не хочеться ні з дому, ні додому,
бо й там й там огонь давно згорів —

в тобі, мистецтво, у тобі одному
є захист: у красі незаних слів,
у музиці, що вроду всім знайому
втїляє у небесний перелив;

в тобі, мистецтво, у малій картині,
що більша над увесь безмежний світ!
Тобі, мистецтво, і твоїй країні
я шлю поклін і дружній свій привіт.

Твої діла — вони одні нетлінні,
і ти між квітів пайясніший квіт.

(«Під осінніми зорями»).

Про те саме — майже так само виразно — йдеться
я і у відомому вірші «В високій келії...»:

В високій келії, самотньо-тасмичій,
де тіні вічні спинились у кутках,
сиджу за книгою. Ніхто мене не кличе,
і до людей давно уже забув я шлях.

Рядами гордим, пророчисто німими
стоять кругом книжки неглинні мов краса,
як думка, як ідеал. Хто розмовляє з ними,
для того все ясне: земля і небеса.

Не Бог, не сатана витас надє мною,
а інший, дивний дух на все кладе печать
прозорої краси і срібного спокою,
яких земним устами не чуть і не назвать.

В високій келії, щасливо одинокій,
чернєць без божества і жрець без молитов,
найшєв я крижаний і незглибимий спокій,
що більший над земні страждання і любов.

(«Під осінніми зорями»).

Евентуальне заперечення — мовляв, у пізніших
творах Рильського такого яскравого формулювання
немає — не переконув; воно знесилюється тим
безперечним фактом, що надалі поет мусів уважніше
ставитись до ідеологічного нагляду з боку совєтської
та підсовєтської «громадськості» який ріс і лютівав
шороку; отже, це не зміна естетичного світогляду поето-
вого, а лише зміна (на гірше) в стосунках між письмен-
ством і совєтизованими шарами напівінтелігенції,
що дедалі більший тиск чинили на все духове життя
Великої України. Відбиття того тиску в поета
тим зрозуміліше, що естетизм ніякою мірою не вима-
гав ні мучеництва, ні прозелітизму, бо він незрівняно
вище цінить творення правдивої краси в мистецтві,
аніж теоретичні дискусії про природу краси та мис-
тецтва. З другого боку, якщо для переважної біль-
шости читацтва естетизм є концепцією засадничо-
неприсутньою, то від спроб поширювати ту концеп-
цію фактично небагато чого може змінитись — в уся-
кому разі менше, ніж від поширювання самих есте-
тично досконалих творів мистецтва. І нарешті, есте-
тизм не лише припускає, а навіть виразно обстоює,
що сам мистець зовсім не потребує бути естетом, щоб
творити естетично досконалі твори; бо естетична вар-
тість мистецького твору не залежить від того, що саме
мистець про той свій твір — і про всякий мистець-
кий твір взагалі — мислить, і принципова незалеж-
ність мистецької краси від царства чистих ідей уне-
залежнює її так само і від ідей мистецької краси та
ідей краси взагалі. Якщо мистецтво не залежить
від світогляду, воно тим самим не залежить і від сві-
тогляду естетичного.

Зрештою, окремі мотиви естетизму незрідка трап-
ляються і в пізніших творах Рильського, наприклад,
у такій ліричній мініятурі, датованій 1937 роком:

Всім паходам Арабії не змити
того, що пробреніло ранім-рано,
що процвіло музикою в душі...

Холодний вітре, бий у мерзлі вікна,
скиглигь, тополі, плачте, мокрі верби —
а я пливу блакитною рікою,
і лебедийний ключ понадо діюю,
як парусами, крилами дзвенить.

(«Гомін і відгомін»).

В поезії Зерова естетизм не декларується так
програмово, як у Рильського, проте ще послідовніше
становить засаду чи не цілої його тематики; навіть
лишаючи остронь окремі поезії, присвячені культурі
мистецької краси, як от сонет «Вергілій», александри-
ни («Елій Лямія»), бачимо, що ціла предилекція пое-
това до класичної античності спирається на ідеї тел-
ленської калокагатії, себто гармонійного поєднання
чуттєвої краси і культурно-мистецьких ідеалів (сонети
«Навсикая» і «Хірон»). «Дух Гелляди ясновидий»,
що спинився на горах Криму, «простуючи до вбогих
наших сел» — це насамперед дух естетичного світо-
сприймання, відкинений пролетаризованою сучасністю
на Великій Україні —

де син степів, похилий і упертий,
відмовившись від благостних джерел,
п'є із крипиць здичавіння і смерті.

(Сонет «Чатирдаг», 2).

Консеквентним естетизмом дихав й програмовий
для цілота Sonnetarium-у сонет «Клясики»:

І лиш одна ще тішить дух поета,
одна відроджує ваш строгий стиль —
ясна, дзвінка закінченість сонета.

Зрештою Рильський сприймав і розумів принци-
пову позицію Зерова як просякнену беззастережним
естетизмом, як про це свідчить образне визначення
поетичної творчості в присвяченім Зерову написі на
книзі «Під осінніми зорями», датованім 1926 роком і
здається, ніде ще не опублікованім:

Як тюльпан, що в гаарлемі
подорожньому кивав,
крізь засніжене вікно —
крізь імлу життя людського
червопіс творчий задум
у поетовій душі.

Низько ходить жовте сонце,
«сліпить очі вітер лютий,
плачуть біді ліхтарі —
і самотно рознуєкає
целюстки свої багрянні
довго пещений тюльпан.»*)

Не важко передбачити заперечення за тією лінією,
що, мовляв, естетизм — це взагалі не світогляд як
такий, бо світогляд визначається не ставленням лю-
дини до мистецтва, а її ставленням до чогось іншого—
до релігії, моралі, соціальних явищ, і так далі, і тому
подібне — аж до ролі в процесі суспільного вироб-
ництва (як сказав би марксист). Проте немає наймен-
ших логічних підстав заперечувати, що світогляд
естета є те, що він вважає за свій світогляд; а наки-
дати ідейному опонентові таке визначення світогляду,
з якого автоматично випливає б хибність світогляду
того опонента — це типовий софізм, що зветься
reductio principii

Але маємо ще раз повернутися до раціоналізму.
Раціоналізм незрідка ще плутають з інтелектуалізмом,
розуміючи під інтелектуалізмом у поезії Зерова брак
безпосередніх (себто примітивних) проявів емоції —
брак натурального волання та знаків оклику:

Що слово точене? — Чарус звук
акторських реплік та уданих мук,
розливних слів, плиткої гістерії.

І прорікає критик: «Скинь кашкет!
Он свігич наш, він гріє і зоріє...
Люби і поклоняйся: то — поет!»

(Зеров, «Самоозначення»).

*) За тексти всіх наведених тут неопублікованих
іще поезій київських неоклясиків складасмо щирю
подяку М. Орестові.

Суттю своєю всяка поезія (чи віршова, чи «поезія в прозі») становить артистичний вислів емоцій — інакше це не поезія, а раціональна проза (наукова, публіцистична, ділова тощо), призначена адекватно висловлювати думки та уявлення, що жадних емоцій не потребують. Емоції можуть висловлюватись безпосередньо й примітивно, або ж образно; залежно від цього, виклад буде або вульгарний, або артистичний.

Проте й до артистичного вислову емоції надаються різними методами, між іншим — епічною і патетичною. До раціоналізму це жадного стосунку не має — раціональний вислів — це позамистецька проза. До інтелектуалізму це теж не стосується — інтелектуалізмом можна умовно назвати той випадок, коли емоції в поезії постають на основі більш-менш абстрактних міркувань (як от у ліриці Плужника, або ж пізнього Маланюка). Проте не викликає сумніву, що неоклясик Зеров — один із найепічніших українських ліриків, тимчасом як неоклясик Рильський — найпатетичніший з усіх них (розуміючи під патетикою патетичну інтонацію, а не «плитку пістерію»^{*}).

4. МИСТЕЦТВО І ПОЛІТИКА.

З визначеного вище естетичного світогляду київських неоклясиків випливає їх гостро критичне ставлення до революції як такої і до «пролетарської» революції зокрема; бо позитивні її наслідки для мистецтва — вкрай сумнівні, а негативні — очевидні. Кажуть, що коли хтось у присутності Филиповича зачитував в інтимному товаристві — з іронічним наміром, само з себе зрозуміло — відомий вірш Тютчева: «Блажен, хто посетил сей мир в его минуты роковые...», то Филипович, з властивою йому коректною зосередженістю, попередив: «а хто це ще раз скаже, тому я дам по морді». Зеров взяв ті самі рядки Тютчева за епіграф до свого саркастичного сонетоїда:

Як хочу я щасливих днів
філістерства і супокою,
квіток, і страви, і огнів,
й візитного нового строю.

Оскома в мене (je m'en fiche)
від многомвних цих афіш,
червоних зір і жовтих країв,
від реформаторів і магів.

Блажен, хто рокові часи
не відчуває на власній шкірі,
хто бачив явища понури

в аспекті втіхи і краси —
знав революцію з фасаду,
не відав трусу, ані гладу.

Ця дотепна бравада з боку поета, який хібащо уявно міг співчувати т. зв. «філістерству», була лише поверховим виявом далеко серйознішої принципової настанови — позиції так званої внутрішньої еміграції, що її засади Зеров з граничного чіткістю сформулював уже 1920 року в своїй російській поезії, Борисові Якубському присвяченій (російській, мабуть, тому, що й мова пролетарської революції на Україні була на той час російська):

И на стезях, нам уготованных,
мы видим только, верь-не-верь,
разбойничков, увы! раскованных
и распоясанных зверь.

Но нас не тронет злая лапища,
мы очертим волшебный круг,
а в круге — Муз святые капища
и цистероновский досуг.

Проти тієї розперезаної звірини поет з мужнім стоїцизмом боровся в літературі впродовж півтора

десятиріччя своєї творчої діяльності — боровся, з одного боку, самою вже ідеальною мистецькою досконалістю своїх віршів, таких просякнених бездоганною красою поетичного слова, що вони вже самі з себе немов спростували вбого вульгарну пролетарську естетику та примітивний матеріалістичний світогляд, — а з другого боку, боровся мистецькою метою аллюзії, себто тлумачачи певний історичний або легендарний образ як алегоричну подобу сучасності (приблизно так само, як це робила Леся Українка в деяких драмах і драматичних поемах своїх — зокрема, в «Орґії»). Таким с, напр., сонети «Лотофаги» (про опір зрусифікованої інтелігенції обов'язковій українізації), «Лестригони» (звернення до зайждого представника західно-української еліти з порадою — тікати щонайшвидше), «Karnos tēs patridos» (з приводу від'їзду Юрія Клена за кордон), «Гуллівер» (під'їремна академічна та літературна атмосфера), розшифровані в самому тексті сонети «Чистий четвер», «Ной-триаконта» і «Обри», александрини «Під кровом сільських Муз» (перебування й культурна діяльність у Барішивіці — Камена, 35), «В степу» (антитеза дикого поля й причорноморської культурності — Камена, 36), «Овідій» (варварство спролетаризованої Наддніпрянщини — Камена, 40), «Безсмертність» (мабуть не стільки про Овідія, скільки про Рильського — Камена, 41). Неприхованим і майстерним сарказмом на адресу літературних улюбленців вульгарної сучасності просякнені сонети «Традиція», «Молода Україна», «Оглавський сад», «Читаючи поета» і шедевр іронії — «Самоозначення».

Глибоко зашифрований політичний зміст таїться в сонеті «28. серпня 1914».

Отже внутрішня еміграція Зерова і решти неоклясиків — це не «втеча» від сучасності, не елементарне пратнення «від псів гавкучих солодко спочить, од ницих душ, підступства і тривоги» (сонет «Суниці») — хоч поет безперечно і на це мав би цілковите моральне право: адже він до поглядно привілейованої «Вільної Академії Пролетарської Літератури» не належав. Епічна в основі своєї поезія Зерова мала дві тональності — ліричну й сатиричну; якщо першою поет славив несполучну з «пролетарським світоглядом» античну і гетанську калокагатію — ідею основу всеєвропейського, а далі і українського національного світогляду — то сатиричною він склав непромінальні образи «соціалістичного» варварства, що діятимуть і тоді, коли від публіцистичних «полемік» лишаться самі лише матеріали культурно-історичної документації.

Насьотодні дехто з критиків запитус — навіщо ця аллюзійна метода замість «безпосереднього» зображення сучасності, навіщо шукання для цієї останньої прототипів в історії й літературі? Далі масмо в аллюзійних віршах Зерова цілковиту аналогію до драматичних творів Лесі Українки, яку критика теж уперто й настирливо питала про причини «екзотичного замилування в чужому й далекому». З цього погляду, думка самого Зерова про драматургію Лесі Українки набуває тут особливого інтересу. Не зважуючись одверто солідаризуватися з Дм. Донцовим (це було б у підсовєтських умовах просто немислене), він, проте, дас досить виразно зрозуміти, що й сам він, подібно до Дм. Донцова, вбачає «в екзотиці» Лесі Українки, в її втечі від сучасності (як сказав би критик-публіцист), результат «глибокої туги за чимсь міцним, стильовим, що примушувала й Рембранта тікати від самовдоволеного оспалого голяндського міщанства», тієї самої туги, що утворила в поезії Лесі Українки «сонячні видіння соціалістичних утопій» (До джерел, 177—187).

Слушність цього роз'язання проблеми стане ще очевиднішою, якщо ми обернемо її та поставимо з голови на ноги, запитання: чому Леся Українка і Микола Зеров воліють модернізувати образи минулого, надаючи їм алегоричного відповідного до сучасності сенсу? Саме так треба ставити питання, бо для справжнього поета образ як такий є основа й засада, а ідеологічна інтерпретація того образу — річ вторинна й похідна (хоч би яка цікава). В такому разі, модернізація образу виявиться зумовленою глибоким політичним інтересом і інтенсивним громадським почуттям автором; щождо первинного історичного

^{*} Про це див. В. Державин, Поезія Михайла Оре-ста і неоклясцизм (Науково-літературознавчий збірник «Світання» 2, 21 ст.).

образу, то він історичний тому, що та чи та історична доба сприймається автором естетично — не як істориком, а як мистцем. Це безпосередньо залежить від культурно-історичного діапазону авторової лектури, бо немає принципів причин для того, щоб естетично сприймалися самі лише образи сучасності. Що для профана с тяжким реквізитом старовини або важким покладом книжних асоціацій, те в очах освіченої людини є проявом вічного життя, так само придатним до мистецької естетизації, що й образи безпосереднього життєвого оточення (коли немає ідеологічно зумовлених упереджень супроти тієї чи тієї культурно-історичної епохи).

Трапляються в поезії Зерова, зрозуміла річ, і безпосередні інвективи проти пролетаризованої сучасності, здебільшого пов'язані з основною тематикою твору через сатиричну антитезу (як от наприкінці сонетів «Партевіт», «Іванів тай», «Горленко») — звичайно ж, не такі категоричні й суб'єктивні, як у фундатора всеєвропейського неоклясцизму Андре Шеньє, не так безоглядно занурені у вир політично-громадської боротьби, як у Андре Шеньє — ще б пак! Адже поборюваний французьким поетом терор якобінців був через саму вже хаотичну дезорганізованість своєю поглядно ліберальним і недовготривалим епізодом з історії так званої великої революції, в порівнянні з десятиріччями тотально й пляномірно реалізованих репресій «пролетарської держави», коли кожен літерат, що не хотів стати ні денунціантом, ні лажикою, ні безсловесним клякером, міг повторювати щодня, вкупі з нашим перекладачем Горацієвих од:

**І всі ми будем там. Надійде мить остання
І в човен кине нас, як діждемо черги, —
І хмуρο стрінуть нас довічного вигнання
понурі береги.**

(«До Деллія» — Камена, 65).

За сдиний виняток править чисто сатиричний сонет „Nature-morte“, який не зашифрований повністю присвячений хазяйнуванню сільської «влади на місцях».

«Під час великого літературного руху, — підсумовує С. Гординський, — під час революції і зрізничкування поодиноких груп та напрямів, неоклясики стали в опозиції і до символістів, з Загулом і Савченком у провіді^{*)}, і до футуристів з Семенком, і до неоромантиків типу Сосюри, бо неоклясикам накладені новою політичною дійсністю теми й форми йшли в розріз з їх естетичними поняттями «вічного» мистецтва, якому вислів, на гадку неоклясиків, давала найкраще спадщина античних поетів та французьких парнасців» (Камена, 7).

Це слушно, за винятком занадто евфемістичної термінології. Теми «пролетарської літератури» не були «покладені новою політичною дійсністю», а були здекретовані новим (точніше — чужинецьким і антикультурним) політичним проводом; а від форми вимагалось лише одного — аби вона не була мистецьки повноваргісна. Бо ця остання небезпідставно розглядалась як демонстративний протест проти антикультурного всіма фібрами своїми під'яремного ладу. От про що фактично йшлося у беззастережній опозиції неоклясиків супроти «пролетарського письменства», а зовсім не про абстрактні формулювання стосунків між літературою й життям — яким самі неоклясики надавали далеко меншої ваги, аніж фактично деградує чому рівневі літературного процесу.

^{*)} Мабуть, з тактичних міркувань критик замовчує тут фатальну роль Тичини, бо це саме він скерував недорозвинений і фолкльоро-примітивний український символізм до напівпролетарського «попутництва», а Дм. Загул і Я. Савченко все правили лише за підголосків.

Вичерпну характеристику неоклясичної позиції супроти так званої «революційної сучасності» і глибоке угрунтування цілої ментальності внутрішньої еміграції як найпозитивнішого культурного чинника в під'яремному письменстві Великої України, Зеров подав в одному з найдосконаліших своїх александринів — у вірші «Аристарх» (Камена, 31):

**В столиці світовій, на торжищі ідей,
в музеях, портиках і в затінку алей,
олександрійських муз нащадки і послідки,
вони роїлися, поети і піїтки;
ловили темний крок літературних мод,
сплітали для владик вінки пікчемних од
і сперечалися — мирились і змагались.
І був один куток, де їх невтомний галас
безсило замовкав: самотній кабінет,
де мудрий Аристарх, філолог і естет,
для нових поколінь, на глум зухвалій моді,
заглиблювався в текст Гомерових рапсодій.**

Оце й є «та праця, яку проводила київська школа неоклясиків із Зеровим на чолі: всупереч чужому негативові творити й афірмувати свій власний позитив» (Н. Геркен, Літаври 2, 50).

Антагонізм вічного мистецтва і мистецтва прикладного чи застосовного діє в літературі, мабуть, так довго, як довго існувало та існуватиме всяке письменство взагалі; тому й не диво, що цілком подібно до совєтської критики критика антисовєтська теж раз-у-раз накидалася й накидається на неоклясиків «докоряючи їм невмінням і неспроможністю зрозуміти «динамічну» епоху» (С. Гординський, Камена, 7). Тому й поборювання неоклясцизму, намагання «розстроїти» його за всяку ціну (див. збірник МУР 1, 50), ще нескоро зникне навіть серед надхнених найкращими намірами, проте літературно некомпетентних кіл нашого національного суспільства. Проте в українській поезії клясцизм із початку 20-тих років с, і с назавсиди; адже непроминальність належить до естетичної суті клясичного стилю як такого.

Заснований на початку 20-их років у Києві Зеровим, Рильським, Филиповичем, Драй-Хмарою, Кленом український клясичний стиль був 1934—1935 р. знищений — як літературний напрям, а здебільшого й фізично-тоталітарним терором ворожих українству сил. Проте він відродився в українському клясичному стилі 30-тих років на Заході (насамперед, у так званій празькій поетичній школі), де літературний процес, очевидно, відбувався б інакше без співучасті Клена, без вельми значного впливу поезії Зерова на Клена, Стефановича, Андрія Гарасевича, поезії Рильського — на Мосендза, Гординського, Богдана Кравцева, поезії Филиповича — на Ольжича, київських неоклясиків у цілому на пізнього Маланюка. Празький клясцизм був 1942—1944 р.р. здекапітований, в особах своїх найвидатніших корифеїв, тоталітарним терором ворожих українству сил. Проте він не лише існує далі, а й подас серйозні ознаки можливості третього розквіту в недалекому майбутньому. Тож шануймо пам'ять, і творчість, і цілу героїчну в граничній скромності своїй постать того, хто поклав початок українській клясичній поезії високого стилю й світового діапазону, а також досконале мистецтво тих, хто разом з ним «на торжищі ідей», «на глум зухвалій моді».

**серед буденних справ і шкурної громади,
в душі плекали сон далекої Геллади
і для окружних орд, для скитів-дикушів,
різьбили з мармуру невиданих богів.**

Серпень 1947.