

Літературні сюжети

13 квітня ц. р. своє сімдесятиліття відзначає Юрій Іванович Ковалів, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, відомий літературознавець, поет, перекладач. Народився Ю. Ковалів 1949 р. в м. Біла Церква на Київщині. 1967 р. вступив до Київського педагогічного інституту ім. М. Горького на філологічний факультет, після закінчення якого з 1971 р. викладав українську мову та літературу в сільських школах Білоцерківщини (Острійки, Мала Вільшанка); з 1981 р. працював кореспондентом газети “Зірка”. Того ж року вступив до аспірантури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, де захистив кандидатську, а пізніше – докторську дисертацію; паралельно з дослідницькою роботою викладав у престижних українських вишах. Автор понад 300 статей, наукових розвідок, рецензій. Серед найвідоміших праць Ю. Коваліва – двотомна “Літературознавча енциклопедія” (2007), “Історія української літератури кінця XIX – початку XXI століття” (2013 – 2019, видано 6 томів, заплановано 10). Учений упорядкував та прокоментував XI том 12-томного “Зібрання творів” П. Тичини (1988), упорядкував, прокоментував, написав передмови до видань: “Поезії” Д. Фальківського (1988), “Вибране” Ю. Клена (1991), “Атом серця: Українська поезія першої половини XX століття” (1992, 1993), “Антологія української поезії другої половини XX сторіччя” (2001). Упорядник та співредактор “Літературознавчого словника-довідника” (1997), співавтор колективної монографії “20-і роки: дискусії, полеміки” (1991), “Історії української літератури XX століття” у двох томах, трьох книгах (1993 – 1995) та ін. Як поет, Ю. Ковалів є автором збірок “Трилисник” (1971), “Очима любові” (1980), “Чорний вершник” (2003).



Ю. Ковалів – лауреат Шевченківської премії (1996), Премії ім. Т. Шевченка Київського національного університету імені Тараса Шевченка (2009), Премії “Благовіст” (2005). Відмінник освіти України (1996), Заслужений працівник освіти України (2008), має Подяку Президента України (2009), медаль “Почесна відзнака” Національної спілки письменників України (2014).

Зичимо ювілярові міцного здоров'я, творчого натхнення, родинного затишку та щастя! Многая літа, Юрію Івановичу!

ГЕО ШКУРУПІЙ

Збірки самопроголошеного “короля футуропрерій” Гео Шкурупія (20 квітня 1903 р. – 8 грудня 1937 р.) критика зустріла неоднозначно. Василь Роленко (псевдонім І. Кулика) безапеляційно відмовляв поетові у щонайменшій оригінальності: “<...> нема Шкурупія. Нема. Порожньо” (“Шляхи мистецтва”. – 1923. – Ч. 2). Майк Йогансен, віднаходячи в його доробку інерцію “запізнілої епатації”, сподівався, що з нього ще виросте справжній поет “революції” (“Червоний шлях”. – 1923. – Ч. 2). Єлизавета Старинкевич спостерегла складну критичну рецепцію його творчості, котра “не знає подеколи, як взятись, як підійти до тих образливих “*enfants terribles*” (франц.: жахливих дітей) нашої поезії” (“Червоний шлях”. – 1929. – Ч. 10–11).



Г. Шкурупій обрав літературний шлях футуриста самостійно, не будучи особисто знайомим із М. Семенком. Поет, входячи до складу “Комкосмосу”, дебютував віршовою добіркою на сторінках альманаху “Вир революції” (1921). У його творах розгортаються апокаліптичні видіння, пов’язані з революцією, уподібненою до руйнівної бурі (“Революція”). Крізь призму метафори показано трагізм національно-визвольних змагань, коли повстанці приречені загинути на “веселому містку” від “Червоної Квітки” (“Катастрофа”). Кривавій сучасності “гострих лез” протиставлено “гармонійний синтез” завтрашнього дня (“Майбутнє”), сподівання на яке контрастовано “червоними плямами. / Іде чорний катафалк. / І коні // Не дивуються, / Трупом сповненими ямами” (“Святкове”). Фатальний розлам соціуму позначається на весільній містерії, понівеченій стихією воєн та революцій, що їх жертвою стала наречена п’яного матроса: “Кров’ю наповнились келихи вщертъ, // – через верх уже крапало – / До сп’янілих очей // доторкнулася смерть, / І як плаче віск негасливих свічей, / Молода вже навіки заплакала” (“Весілля”). Сповнені драматизму та болю поезії не вписувалися у стильову рамку футуризму. О. Пуніна й О. Соловей знаходять у них “автентичне <...> розуміння актуального мистецького дискурсу, який виявляв себе передовсім у експресіоністських інтенціях” [3, 29].

Апологія міста, що скидається “на апологію пекла” [3, 28], наскрізна в поемі “Вулиця”. Урбаністичний простір надить ліричного героя новизною й перспективою, діонісійською відвертістю підсвідомих потягів: “Я люблю тебе, вакхічна вулице. / Люблю димарі, що молитовно куряться. / Люблю, люблю тебе, // моя пісне тремтюча. / Люблю тебе, // коханко жагуча, / Що завше від голоду щулиться”. Екстер’єри заповнює еротична розкутість весняного вітру, що “соромно пахнув”, “бентежив гарних дівчат”. Дисонансом міському пейзажу стає не тільки старий світ, а й наділений стандартами подвійної моралі комісар: “Ти огидний мені, комісаре, / як фальшивий ріжучий спів, / бо я комунар. / Ти купуєш булку за гроші робітників, / Я ж сьогодні нічого не їв. / О, скільки голодних, кошмарних снів”. Звинувачення, несподіване для прихильника радянської системи, несло соціальну правду, указувало на визискування робітника владою, іменем якого вона декларувала побудову “нової ери”.

Позначена впливами М. Семенка й П. Тичини, присвячена маловідомій футуристці Варварі Базас поема “Ненюфари” (франц.: сніжинки) з’явилася у збірнику “Жовтень” (1921). У творі дається взнаки амбівалентність авторської

свідомості, що вагається між минулим і сучасним; любовні мотиви пов'язані із червоним терором і заводським антуражем. На думку О. Ільницького, поет, пориваючись до осмислення нових явищ життя, ще не виробив свого письма, у нього навіть стиль “невитриманий” [2, 302]. Гео Шкурупій мав намір видати віршову книжку “Єва”, що лишився нереалізованим. Тому збірку “Психетози. Вітрина третя” (1922) вважають першою в його творчій еволюції. Її назва, відсилаючи до грецького слова “душа” (*psychē*) та суфікса -оз- (аналогічно до слів “психоз”, “метасоматоз”) означає “психічні зсуви” (А. Біла).

Виклично неадекватними були підзаголовки двох перших книжок, що мали зворотний порядок відліку: дебютна – підзаголовок “Психетози. Вітрина третя”, а наступна – “Барабан. Вітрина друга” (1923). Вони викликали алюзії на вироби із “залізних” і “фарфорових слів”, виставлених на розгляд реципієнта. Для увиразнення такої мети поет, якого О. Білецький іронічно назвав “вундеркіндом нашої літературної сучасності”, застосував запроваджені М. Семенком принципи “поеземалярства” як ремінісценцію “синоптичних таблиць ліричних виразів” (Т. Марінетті). О. Пуніна й О. Соловей спростовують думку О. Ільницького, що Гео Шкурупій увійшов у літературу як “здібний учень авангарду”. На їхнє переконання, поет був “рівноправний і рівноцінний Семенкові”, у своїх творах “виявив неабияку технічну майстерність і глибоке розуміння сутності футуризму” [3, 35]. Гео Шкурупій поєднував словесний дискурс із вигадливо графічним, подавав текст не лише для читання (наприклад, чотири плакатних зображення машин у “Психетозах”). Їх супроводжували іронічні двомовні написи (українською й німецькою) на кшталт “Наука, спорт і мистецтво всіх країн, єднайтеся!”. Гру шрифтової техніки, розкриття морфологічних й етимологічних можливостей слова поет продемонстрував у візуальному, написаному латинкою “кубістичному” вірші “Avtoportret”, що викликав асоціації з аналогічним твором М. Семенка, але мав інші, планетарні масштаби:

geo O geo	ja
ego	geograf i
geo Wkurupij	ja geo
geometr i	log i ja <...>.

Гео Шкурупій не обмежився візуальним одивненням графічних можливостей слова, прагнув ширшої семантики, ніж М. Семенко. Завдяки анаграмі “geo-ego” та відокремленій флексії -іja поет розгорнув сюжет нарцисистичної гри вільних асоціацій [2, 300]. Водночас розбиття рядків викликало враження прискороженого обертання Землі, злиття континентів під спільним “А”: “Europa frik/ siA / merik AvstraliA”. Транслітераційна гра морфемами “містить у собі ключові концепти футуризму” [3, 38], акцентує потребу перетворення світу через яскраво виражену індивідуальність, що суперечить панфутуристичній деперсоналізації особистості. Н. Науменко вбачає в такому фонематичному вірші “сцієнтичні тенденції”.

Своїми ексцентричним експериментами Гео Шкурупій доводив невичерпність “самовитого слова”, засвідчену бодай віршем “Ляля”. У творі, крім відомої лексеми “бумеранг”, усі інші звукосполучення виявляють багатство дослівного звукопису, неререференційного, але інтуїтивно прийняттого: “<...> лю / льоль льоль / лієллі лієллі / канц канц / ае еа ео леллі”. Поет спростовував уявлення про футуризм як усучіль апсихологічний стиль, передаючи за допомогою звукопису симптоми божевілья (“о який гострий // який блискучий / тсс / морок тихше ш ш ш / зараз тепле липке // хррр / о який холодний ніж // тсс”) або суму (“...б’ються мухою / заплутані почуття, / дзичать настирливо / а мем

ями мем”), або емоційного піднесення (“о фа ре оль де мі / стиглі помаранчі веселих облич”). Він умів бути лаконічним у формулюваннях, що зводилися до багатозначних натяків (“Божевілля”: “о який холодний ніж // тсс / ха ха ха безглуздий місяць”), ономапопеї, яка замінює ту чи ту лексему (“чорний ворон чорна птиця чорним / крилом / аааааа / десь у морі / одчайний зойк туман гине корабель”, “Морок”). Поет застосував розмаїті опосередковані зображально-виражальні засоби: вони показують щось, а не розповідають про це. Прийоми ономапопеї, що відсилають не до ситуацій, як у М. Семенка, а “до психічних і каузальних зсувів” [1, 143], часто вмонтовані в текст із повноцінними лексемами й цим різняться від схожих експериментів О. Кручоних [3, 778], виявляють здебільшого стилізацію “дада”. Недарма в доробку Гео Шкурупія з’явився натуралістичний вірш “Дада” (автор змінив назву в збірці “Жарини слів” на “Колискову”):

yo	aa aa
маленький хлопчику	yo маленький хлопчику
yo aa	їж
прижмурюєш очі	yo
і смокчеш	

Цей вірш не випадково з’явився в доробку поета, який цікавився різними стильовими авангардистськими течіями, про що свідчить його стаття “Музика шумів”, надрукована в збірнику “Семафор в майбутнє. Апарат панфутуристів” (1922). Автор, прагнучи позбавити невинності “аристократичну даму” – “музику тонів”, обстоював “нову” шумову музику за допомогою “винайдених” інструментів – оркестрових “скриптів”: “УДОСКОНАЛЮЙМО МУЗИКУ ШУМІВ!”. Ішлося про брюїстський вірш, характерний для дадаїзму (1914 – 1924) з його крайнім анархізмом, антипозитивізмом, антифілософічністю, відсутністю будь-якої естетичної програми, але з пафосом войовничого заперечення для заперечення. Гео Шкурупій обіграв семантику “дада” відмінно від тлумачення засновника цього стилю, румуна за походженням Т. Тцари, який запозичив це слово зі словника Ларусса, де воно мовою негрського племені кру означало “хвіст священної корови”. Поет тяжів до інших асоціацій, близьких італійській (“мати” і “кубик”) і румунській (“дерев’яний коник” і “годувальниця”) мовам. Очевидно, саме таке значенням слова “дада” корелювало з поетовим “ненька”.

Спроби прищепити українському письменству дадаїзм, поширений у німецькому й французькому авангардизмі, оснований на нігілізмі, не знайшли належного ґрунту. Безперспективним також було щире бажання запровадити антипсихологічний кубізм в українську поезію, як це зробили французькі поети Г. Аполлінер і Б. Сандрар, перекодовуючи на віршову мову малярську знакову систему П. Пікассо, Ж. Брака, М. Глеза та ін., а пізніше й російські кубофутуристи. Гео Шкурупій, удавшись до інтермедіального прийому, спромігся у вірші “Геометрія” лише передати техніку конструювання різних фігур (“лінія циркуль / коло троєкутник в квадрат / дивись / от на голій площі / виникло місто / поривання кутів до неба / масиви квадратів у землю”) та в інших урбаністичних верлібрах (“троєкутники куби машин / зламані лінії коло / автомобілі карбід бензин / переплавлю слова чудесні / і виставлю у вітринах”). Він “неохоче виявляв емоції”, тому в його творах, що були “психологічними виробами”, годі шукати “ліричної інтроспекції” [2, 299]. Поет, амбітно назвавши себе “королем футуроперій” (“сьогодні король / футуровиробництв футуротрестів / синдикатів завтра робітників”), розгортав й унаочнював “ідейно-семантичні концепти мистецтва” як “процесу виробничого” (“Виробництво”).

Ототожнюючи поета з робітником, він не зробив відкриття. Ще Аристотель першорядного значення в літературі надавав *techne*, а не *ars*. Та й сучасник панфутуриста, неприйнятний йому “неокласик” П. Филипович без будь-яких епатацій писав: “Я – робітник в майстерні власних слів”.

У поезії Гео Шкурупія зберігається відносна антитетичність егоцентрично індивідуального й деперсоналізованого колективістського елементів (“Семафори”, “Залізна брама”). Поет не приховував гіпертрофованого нарцисизму, як і мотивів еротичного несмаку, естетики потворного (“У мене розпухла морда / і болить зуб...”), що, безперечно, дратували читача. Ліричний герой заповнює урбаністичний простір, де “люде і коні, / ватаги пацанів і трампів”; він тішиться, коли його “штани закохаються / в сукню із ситцю” (“Капелюхи на тумбах”). Дивно, що критики, зокрема О. Коцарєв й Ю. Стахівська, називають таку віршову продукцію “мистецтвом “елітарним” – доволі непрозорим, багато де незрозумілим у традиційний спосіб”, “чтливом для дуже небагатьох”. Насправді люмпенізований персонаж Гео Шкурупія однозначно зрозумілий плєбсові: “І почав я матюкатись тоді поез’енно, / що всі сволочі, як тумби. / А міліціонер слухав мене обезумнено / і хукав, бо зимно, у руки”. Цей психотип досить зручно вписаний у контекст егалітарної більшовицької дійсності, переповненої специфічною риторикою: “І тільки ми бадьорими ранками, / зриваючи м’яту й руту // пісень, / йдемо по залізних шляхах! / Тільки нам одкрито / семафори в майбутнє!..” Вони були розраховані не на вишуканого, утаємниченого в іманентну лірику читача, а на масового, з “лікнепівським” розумінням літератури. Поет начиняв формульні гасла пропагандистським сенсом “всесвітньої Комуни”, як у циклі “Аерокоран” на 28 строф. Ліричний сюжет розгортається в просторовій (“від Гімалаїв до Альп”) та історичній, прогресистській перспективі (від первісних часів, “де раніш блукали / звірі, // літали птахи, / по деревах / стрибала мавпа”, до “нової ери”, над якою “пронісся залізний кінь / електропотя”). Нова для української лірики аеротема реалізувала “машинну естетику”, обстоювану футуризмом, коли “народження аероптаха розглядається як історична вісь, а можливості людини нового часу порівнюються з потугами зведення вавилонської вежі – символу змагання з Богом” [1, 141].

Іноді поет передавав куті меду, ставлячи в один ряд естетичні категорії піднесеного й потворного, як в епатажній квазіопемі “Лікарепопиніада” з прологом і двома частинами. Традиційні для футуристів випадки проти “міщанства” компенсовані апологією техніки й жовтневого перевороту. Не приховуючи показового національного нігілізму, уподібнюючи Україну зі... “шматком падла”, застосовуючи подеколи “міцніші” вирази від безсилля щось зарадити, Гео Шкурупій несподівано був шокований безвідрадною існування:

...праворуч Москва,
ліворуч поляки,
а прямо шибениця!..

О, загубилась,
заблукалась
між трьома цими соснами
українська душа!

Серед означених поетикою деструктивізму творів на кшталт “Аерокорану” або “Лікарепопиніади” чи функціональних віршів на зразок антиалкогольного римованого заклик “40” вирізняється вірш “Голод” (“Нагодуйте мене, згорійте!”), означений алюзіями на трагедію 1921 р., спровоковану більшовицькою продрозкладкою. Простір твору заповнює ліховісний “північний, муругий вовк, / владар безмежних, сухих степів”, перетворюючи цей простір на інфернальний (“Я підковою спеки весь хліб потовк / і вночі над мерцями вив”), ототожнюючи

себе з усесвітнім володарем – Голодом, загорнутим “в подерту ковдру, / мов римський патрицій у тогу”. Реалії, відображені в містичній символіці, шокують суворою правдою. Часто сенс поетичного мовлення Гео Шкурупія треба шукати між словами, як у вірші “Повстання барикад”, де розкрита жажлива картина антисвіту з ненастанними революціями й громадянською війною: “У місті створилось безвладдя / хаос Содоми / злітали поверхи як ляди / ганки балкони”. Простір поезії Гео Шкурупія заповнюють шорсткі алітерації, що, набуваючи пластичного сенсу, асоціювалися із жорстокою правдою того часу (“смерті ніж / ріж / жир, / жри / іржу крові!”), індустріальними кампаніями, знедуховленням суспільства: “удар / в бетон”, “тряск рам”, “ритм-сказ”, який обриває “нитку / твого, мого, його життя”.

Переконливим був поет і в еротичній ліриці, виповненій тілесною семантикою (“Тіло”), викликаній захопленням досконалістю й загадковістю жінки: “важче проковтнути гірку кісточку серця / ніж зірвати троєкутну троянду / хто розгадає жінчину”. Інтимне зближення закоханих розгортається в динамічний сюжет взаємної пристрасті, завершується композиційним пуантом еротичного життєствердження: “<...> пристрасті поцілунки гарячих вуст / роздушилась велика червона вишня / стримані подихи / тепла вода запашних долонь / ох ми я” (“Вохко”). Гео Шкурупій не поділяв брутального свавілля в стосунках між чоловіком і жінкою (“Знасилювання”), шкодував за неможливістю сподіваної любовної повноти, переймався незворотністю часу, символізованого барабаном, “коли зорі накреслюють ризику, / знаходять в етері смерть” (“Барабан печалі”). Вітальною енергією охоплено любовний цикл “Романси баналі”, у якому відтворено стримано-грайливі емоції іронічного ліричного героя, як і у віршах “Ждань” або “Предсонцзоря”. Аналізуючи такі твори, О. Ільницький дійшов висновку, що жоден із них “не став виявом сентиментальної чи ліричної інтроспекції” [2, 299].

Поет почувався вільно у верлібрах, які в нього звучали природніше, ніж у В. Поліщука, водночас добре знався на силабо-тоніці та римуванні, що властиво мариністичному циклу “Море”, надрукованому у збірці “Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох” (1927). Цикл привертає увагу неоромантичним трактуванням сильних натур, здатних протистояти стихіям. Трагічна, навіть містична атмосфера переповнює “Пісню зарізаного капітана”. Це доводить, що автор міг бути не лише епатційно деструктивним, а й глибоко ліричним, хоч би як він те заперечував. Останній сплеск такої лірики спостерігався у філософічних, присвячених М. Семенкові, “Міркуваннях Гео Шкурупія про Кримські гори і вічність”: “Людино!.. // Спинись // і подумай про себе!.. / Позаду – // руїни, / спереду – небо...”. Схожих творів у доробку поета не так уже й багато. Гео Шкурупій поєднував революційні й еротичні мотиви (балади “Шерк серця”, “Жовтневий роман”), удавався до політизованої поеми в несподіваних для футуриста катренах і терцинах (“Десятий”), пародійного наративу (“Доктор Ствард /уринок з роману/”), галасливих закликів (“Захищай Китай”), тріскотливо риторичної “Ювілейної промови”, антиміщанської інвективи “Моя ораторія”, низки пласких памфлетів (“Реабілітація Т. Г. Шевченка”, “Старого світу бридкий намул – кожне пияцтво і прогул”, “Знято з сучасного аристократа”, “Марш росту”) тощо. То була вже переважно імітат-поезія. Великі за обсягом “Фрагментарні малюнки, виконані віршами та прозою” (1930), спрямовані на викриття “куркулів” та утвердження колгоспів, написані радше за газетними публікаціями, а не життєвими реаліями. Вони цікаві експериментальною спробою поєднати в одному тексті прозові й віршові епізоди, залучити читача до творчої лабораторії письменника, який розмірковує про специфіку повісті в синтетичному творі. Від загальної тональності “Фрагментарних малюнків...”

дещо вирізняється пролог “Зима 1930 року”, що з’явилася після поїздки Гео Шкурупія по українських селах, які захлиналися від більшовицьких експериментів та сваволі голів колгоспів.

Експериментальна проза письменника (як і авангардистська епіка) потребує окремої розмови. Зупинюся лише на оповіданні “Чорна німеч”, що несподівано з’явилося в доробку Г. Шкурупія. Твір означений рисами не лише невластивого футуристам психологічного осмислення внутрішньої дійсності, а й психоаналітичним висвітленням несвідомих інтенцій, що набувають загрозливого, руйнівного сенсу під час війни. Недарма автор зробив жанрове уточнення “Клаптик записів хворого чоловіка”. Розчахнена, пошматована свідомість головного героя Остапа перекидає його то в божевільню, то в театр, то в окопи (шанці), навіть маніпулює підсвідомим: “Я пам’ятаю все... все... Я не можу не пам’ятати. Не можу. Воно стає переді мною й летить, летить невпинно, нескінченно і все скоріше... скоріше... Аж плутається все, рветься, як гнила нитка, але знову звідкись береться, зв’язується й летить... летить... хай! Це чорна німеч”. Можливо, то було одне з найвдаліших оповідань у доробку Гео Шкурупія. Воно має складну наративну структуру, утворену недужим оповідачем, ізольованим від довкілля медициною, яка “вдає”, ніби його лікує. Насправді навколо нього й у ньому панує “безкрая нудьга”, набуваючи сенсу фатального екзистенціалу у світі абсурду, посилюючи відчуття неподоланої самотності. Ця нудьга постійно переслідує персонажа, починаючи від дитинства, коли він, син “бідної вчительки”, мусив животіти в глухій провінції, серед одноманітних степів. Міркування бабки-сторожихи про всюдисущу долю, яка визначає не лише людське життя, ідентифіковане з “великим іспитом”, глибоко запали в його душу, зумовили “чорну німеч” (епілепсія?), що вперше звалилася на нього під час поховання матері.

Самоаналіз дає змогу нараторові-персонажу зберегти внутрішнє єство, недосяжне зовнішньому втручанням, а епізод у театрі зі спогляданням вродливої глядачки викликає яскраві спогади про дитинство сина вчительки, про недавню патологічну війну. Запалена пам’ять лихоманно вихоплює картини воєнної дійсності, що вражають лиховісною неприродністю, межують із сюрреалістичними видіннями, як, наприклад, залишена господарями хата, куди потрапив персонаж. Розкидані речі, нікому не потрібне фортепіано, портрети панів та панянок поглинаються пустельною тишею й передчуттям чогось неминучого, породженого нудьгою, що “в момент припадку <...> досягає безмежних розмірів, доходить до розпуки”. Поява солдатів у цьому будинку здається примарною, а вони самі – зайвими, здатними судомно хапатися за байдуже до них життя бодай за допомогою пісні. Але голос співака “був якимсь неживим, конаючим”, безглуздим, наче натуралістично зображені трупи під час артобстрілу або привласнення грошей у скривавлених мерців, чи прив’язаний до воза командир-самогубця. Процес людського озвіріння, на думку наратора, який пережив жорстокі фронтові будні, не мав чогось незвичайного, тому що “між людьми панує право сильного – між усіма тваринами панує це право”, усотане з молоком матері. Конкретним утіленням такої тенденції став Панас Рудий із хижим обличчям, схильний нищити не тільки ворога, а й усе, що траплялося на його шляху. Він не ідентифікував себе як убивцю. Садизм був уродженою нормою його існування, смерть – професією незалежно від війни, яку він сприйняв мовби рідну стихію танатосних інстинктів.

Панаса Рудого, котрий викликав непереборний страх, лишав по собі низку інстинктивно скоєних убивств і ґвалтувань, ніхто не осуджував. Кривава дійсність, ототожнена із “чорною німечю”, опускала багатьох до рівня дегенерата, хіба зумовлювала внутрішні страждання, не минаючи й оповідача,

переслідуваного патологічними буднями війни: “А я з розгону всадив багнета в груди жидівки, вона якось здригнулася й присіла, а кров полилася по розхристаній сорочці, заливаючи жиденят, що очі їх зробилися великими, страшними”. Йому довелося знищити Панаса Рудого, який збезчестив і задавив Галю, закохану в наратора. То була помста у стані афекту: “Все потьмарилося на мить переді мною; здавалось, я вистрілив усі набої...”. Досягнута справедливість виявилася ілюзорною, не відновила балансу добра й гармонії, а сама подія глибоко травмувала душу оповідача, котрому постійно ввижалися Панас Рудий і Галя, як в епізоді після вистави, спонукаючи до неадекватних учинків. Пізніше герой опинився у психіатричній лікарні, де наче збоку побачив власну смерть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Футуризм. – Київ: Темпора, 2010. – 248 с.
2. Ільницький О. Український футуризм. 1914 – 1930. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
3. Шкурупій Г. Вибрані твори [упоряд. Ольга Пуніна, Олег Соловей]. – Київ: Смолоскип, 2013. – 872 с. (Серія “Розстріляне відродження”).

МИКОЛА ЗЕРОВ

Найменш досліджений останній етап творчості М. Зерова (26 квітня 1890 р. – 3 листопада 1937 р.), що без нього, як і без лірики ще не репресованих О. Влизька, М. Драй-Хмари, Є. Плужника, В. Свідзінського, версифікація 1930-х років виглядає майже мертвою пустелею. “Неокласик” продовжував працювати над вдосконаленням архітектоніки збірки “Камена”, яку сподівався видати під назвою “Sonnetarium”. Книжка мала вийти в другій половині 1920-х років, але на перешкоді стала постанова червеного пленуму ЦК КП(б)У від 1926 р., що накладла на поетичну і критичну діяльність М. Зерова “інтердикт” [3, 58–59]. У її новому, поглибленому рукописі (1934) автор, окрім баришівських сонетів і сонетоїдів, об’єднав вірші в лірично-тематичні й жанрові цикли (“Крим”, “Мотиви “Одіссеї”, “Київ”, “Будівництво”, “Культуртрегери”, “Дніпро”, “Зодіак”, “Пейзажі”, “Образи і віки”, “Книжки і люди” тощо), яких нараховувалося сімнадцять. Вони витворювали добре продуманий культурологічний хронотоп. Збірка, завдяки М. Оресту – братові М. Зерова, з’явилася після Другої світової війни в еміграції (“Sonnetarium”, 1948; “Catalepton” разом із книжкою перекладів, рецензій та листів “Corollarium” у 1958 р.). Переживаючи не кращі часи, М. Зеров доводив свій сонетарій до філігранної досконалості. До творів 1920-х років він додавав вірші твердої строфічної форми, написані впродовж 1932 – 1935 рр. Так оформився цикл “Київ”, що складався з відомих уже сонетів (“Київ з лівого берега”, “Київ – традиція”, “Київ навесні ввечері”) і завершувався сонетом “У травні”. Ліричний герой, перейнятий бурхливою весняною вегетацією природи, мимоволі стає її співучасником (“Ніколи так жадібно на вбирив / Я красоти весняного одіння”). Охоплений буйним оновленням світу, він відчувається в осередді вітального піднесення:



Крізь цеглу й брук пульсує кров зелена
Земних ростин, і листя чорноклена
Кривавиться у світлі ліхтарів.

І між камінних мурів за штахетом
Округлих яблунь темний куц розцвів
Таким живим розпадистим букетом.

Упадає у вічі яскрава пластична соковита метафора, в основу якої покладено катахрезу, що забезпечує змістову єдність складної у своїй простоті тропіки. Сонет написано 1933 р. У ньому помітне загострене відчуття природи, яку поет, передчуваючи життєву катастрофу, вбирає у себе якомога повніше, немовби бачив її востаннє. Твір виконував катарсичну функцію в циклі, коли кожний сонет сприймається немов “відносно суверенний”, але “у поєднанні з іншими є цілісним відтворенням авторської світобудови” [4, 21]. Поет прагнув, аби сонети зберігали його ж таки авторську, “звичайну розмовну інтонацію в натуральному регістрі”, узаконював неприпустимі для канону “саме недодержаність і зрив”, про що зізнавався в листі до Р. Олексієва від 28 січня 1933 р. Аналогічна вимога до циклів спостерігається і в структуруванні сонетів, написаних у 1932 – 1935 рр., зокрема згрупованих за жанровим принципом пейзажної лірики. Таким був цикл “Пейзажі”, що складався з трьох віршів. Споглядання степу стає для колективного ліричного героя певним “ритуалом”: дванадцять степових днів уподібнені до дванадцяти “синіх чаш”, які “ми <...> пили маленькими ковтками, / Бо знали ми: півмісяць буде наш”. Реалії невимушено набувають метафізичного сенсу з таємничим підтекстом сакрального числа й лунарного символу. Природні краєвиди “із саду і піддаш”, “з огнистих зерен, / Присипаних на кристалічну синь”, не мають натурфілософської обґрунтованості природної людини. Радше філософічна основа сонета “В Донбасі” виявляє погляд урбаніста, котрий помічає, як “крізь млу і далечинь / Займалось дві зорі на солеварні”. Пейзажна лірика прохоплена глухим відлунням історичних ремінісценцій, коли погідний етюд гуляйпільського простору (“З білявих хмар, із шовкових запон / Дивився місяць на стерню і поле; / Низами мла стелила довгі поли / І саяв церкви вирізний картон”), оповитого “в сон”, позначається пасмугами тривожних передчуттів, що викликають асоціації з “понурою пустою”, непевністю, “чи буде день, і світла бистрі скалки / Заграють синім усміхом ставка / На жовтім дні западистої балки?”. Сонет має назву “28 серпня 1914”, що вказує на місяць по тому, як Австро-Угорщина оголосила війну Сербії, на підставі чого розпочалася Перша світова війна, хоча може містити й особисті авторські враження, пов’язані з національною колористикою. М. Зеров уточнював, що цей твір навіяний збіркою “Вітер з України” П. Тичини (“Золотопілля на горі...”), зазначав, що мав на увазі “Золотопілля (чи Гуляйпілля) на старій Чигиринщині”. Степові ландшафти зумовлюють етноментальні властивості автохтонів, подані в перспективі тут-і-завжди. Це, зокрема, властиве сонету “Степові дороги”, оснащеному епіграфом із драми “Наталка Полтавка” І. Котляревського: “Видно шляхи полтавської / І славу Полтаву...” Поет стверджував власне усвідомлення цих шляхів – від зорового сприйняття (“Я бачу їх”) до твердого знання (“Я знаю їх”), коли фіксовано “Гоголя невитравлений слід”, “співи давнини повноголосі”. Історична пам’ять закорінена в сучасність із виразними тенденціями спадкоємності: “У балки пливучи з розмитих круч, / В моїх ушах відрипуються й досі / Тягучі ритми опішнянських “куч”. Автор коментував: “В “кучах” возять здебільшого по Зіньківському шляху опішнянські горщики”. Проекція ad fontes неодмінно повертається в сучасність, збагачена досвідом світової класики, профетичним зором прозирає в майбутнє. Виникає враження, що культурологічна концепція М. Зерова закорінена в проект Dasein (тут-і-зараз), коли не лише сфокусовано часові площини, а й віднаходиться людська екзистенція, основа буття, опредмечена в місткому художньому слові. Воно,

рівновелике довкіллю, відрізняється від нього осмисленням онтологічних засновків світу, внутрішньою силою, спроможною виявити суще, яке шукав М. Гайдеггер у ліриці Ф. Гельдерліна.

Буття постає не тільки мисленням, а й присутністю у світі. Таким знаходив його М. Зеров як у природі, так і в різножанрових класичних творах, тому поглибив цикл “Книжки і автори”, поповнивши його сонетами “Легенда однієї садиби” (диптих), “Життя на Міссісіпі”, “Домбі і син”. Назви “продубльовані” однойменними творами С. Лаґерлеф, Марка Твена, Ч. Діккенса, які виконують функції посилання, призначеного для художнього декодування. Інтертекстуальні набутки класики збуджували інтелектуальні емоції, спонукали до діалогу й полеміки, що спостерігається в сонеті “Гуллівер”, де поет висвітлив проекцію роману “Мандри Гуллівера” Дж. Свіфта на 1930-і роки, простежив поневіряння персонажа в країні “дріб’язкових, мстивих ліліпутів”, не здатних збагнути його сутності, указав на нерозуміння “неокласики” й “неокласиків” плебеїзованою читацькою аудиторією та панівною владою. Неадекватне сприйняття непересічних постатей стосувалося не лише критичної рецепції, а й самих авторів. Вони іноді уявляли себе в історії письменства не такими, якими вони були насправді. Принаймні Вергілій уважав себе співцем “безсмертної держави”, що виявилася однією з грандіозних ілюзій, бо “і Рим, і цезарів діла / Рука історії до трун поволокла”, натомість античний поет “живе, і дзвін гучних його поем / Донині сняться нам риданнями Дідони, / Брязчанням панцирів і сплесками трирем” (“Вергілій”). Обидва сонети із циклу “Образи й віки” перегукуються з аналогічними сонетами із циклу “Ars poetica”. Наприклад, у творі “Читаючи поета” М. Зеров застосував цікавий прийом, ставлячи себе на місце опонента, а потім трактуючи його як іншого: два перших катрени відведено перекладам нерівної, романтично зденерованої лірики російського поета К. Фофанова (1862 – 1911), котрий сподівався, що “обранців” “чистої поезії” винесе “бурун Запомин-океана / На береги життя, мов перли світляні”. Два наступні терцети виповнені подивом перед прагненням “старої романтики” “свято вірити в безсмертну міць свою”, що спростовують реалії літератури й життя: “Чи проти забуття не встоять у бою / Романси натрутні і томи антологій?”. М. Зеров обирав скромнішу мету креативу, обґрунтовану в сонеті “Творча тиша”: “<...> працєю без крику і зупинок, / Хай осторонь од бур і хвилювань / Скиртами твій підноситься ужинок”.

Іноді до складу циклів входять такі віршові структури, як диптихи, наприклад, “Телемах у Спарті”, що завершує “Мотиви “Одіссеї””. Ремінісценція четвертого розділу поеми “Одіссея” (1–304 вірші) Гомера набуває авторського тлумачення. М. Зеров зізнався у своєму захопленні змальованою в цьому творі постаттю Гелени Прекрасної, у якій вражала “дозріла краса, гієратична повага, матірня добрість – і втаємничення в єгипетську науку”. Разюча відмінність від її образу в “Іліаді” шокувала Телемаха (під час пошуків батька), викликала гострі сумніви: “Злочиннице грізна! / Що з нею в світ прийшли облуда і війна, / Ти мудра, ти ясна і лагідна, Гелено?” Жінка, ставши призвідницею Троянської війни, не лише усвідомлює себе її причиною, а й убачає в собі історію, бо сама стала історією, розумінням креативної сили Діонеї (одна з назв Афродіти), якої ніхто не віджене “від крицевих грудей”. Гелена, утілюючи мудрість, набуту з літами, своєю поставою і вчинками доводить, що за мінливими різночасовими явищами й подіями, які безпідставно ототожнювати, “світають дні прозріння і науки”, прокладається шлях до істини, котрий треба вміти знайти й наполегливо торувати.

Диптих “Херсон”, не переобтяжуючи циклу “Дніпро”, входячи до його складу поряд з іншими “автономними” сонетами, привносить у композиційну й

архітектонічну структуру певні уточнення. Образ Г. Потьомкіна, згаданий у вірші “Потьомкінські селища”, у диптиху конкретизовано на тлі міста, заснованого на честь царського фаворита указом Катерини II (1778). Імператриця дякувала генерал-фельдмаршалові за колонізацію Криму й північного Чорномор'я, по-московськи клеймованого “Новоросією”, навіть подбала, як іронізував М. Зеров, про “храм-мавзолей” із пихато гіперболічним написом “Спасителєві світу – Катерина”, коли головнокомандувач російською армією під час російсько-турецької війни 1787 – 1791 рр. нагло захворів і помер. Ідеться про Катерининський собор, де було поховано “князя Таврійського”. Автор не мав на меті реставрувати помпезну минувшину (“класичні оди, свята”), яку імперія силоміць підганяла під античні зразки (“Держави грецької примара злудна”), радше подавав її в осмисленому опосередкуванні із сучасністю портового міста, для якого характерні не лише “герби і судна всіх держав і націй”, а й “на базарі рух і праця, <...> повільний тут і торг, і спорт”. Меланхолійна й меркантильна дійсність байдужа до імперських амбіцій Катерини II та її фаворита, від яких лишилися “цей вал, надгробки”, гонорова марнота марнот, глухе відлуння “епохи тьми, неволі і азарта, / І грецька назва з притиском: Херсон – / ті ж колоди висмикнута карта”. Світлим контрастом до чужого в українському світі “храму-мавзолею” змальовано статечну, власноруч збудовану оселю М. Чернявського. Гостюючи в нього, М. Зеров не приховував свого захоплення здатністю письменника-степовика “обаполи прожитих літ єднати / Старе й нове збирати в свій альбом – / То значить мати серце, зір і вухо...”. “Неокласик” натякав на альманах “З потоку життя”, який М. Чернявському випало впорядковувати й редагувати разом із М. Коцюбинським, а також заснування в Херсоні товариства “Українська хата”, керування “Просвітою”, роботу в Херсонському інституті народної освіти. Поет, очевидно, гостював у нього після другого арешту письменника за участь у “контрреволюційній діяльності”. М. Чернявського відпустили на свободу, але ненадовго. Він, в інтерпретації М. Зерова, “серед стін заробеної хати” репрезентував національний космос, його духовну сутність, де “не знати ржі”. Несподіваним у циклі видається сонет “Двері у стіні”, назва якого запозичена з однойменного оповідання Г. Велса. Між раціональним, предметно означеним й ірраціональним світами не існує демаркаційної лінії, коли “відкрились знову “двері у стіні” і можна перейти з фізичної реальності в метафізичну. Поет шкодує, що він свого часу, піддавшись логоцентричним настановам, утратив таку можливість (“Країно див загублена моя, / Я знав тебе у дні щасливі, давні – / Та напосіли злидні непоправні / І я забув святе твоє ім'я”), однак зберіг шлях – “сон на яві”. Важливим моментом для розуміння світогляду й естетики М. Зерова є його самозізнання, що він надавав переваги сонету “Двері у стіні” порівняно з іншими творами циклу “Дніпро”: “Решта – так собі”.

Поет і далі працював над циклом “Cor anxium”. Таємнича різдвяна атмосфера накладає на буденні передсвяткові клопоти особливий карб, коли “разком огнів світився Голлівуд [київська кінофабрика. – Ю. К.] / У чарах новорічної обнови”, хоча ліричний герой, заземлений у “гіркий щоденний труд”, не сподівається чогось надзвичайного: “Хай вершиться бідний ритуал / Стрівання рядового пілігрима” (“Під Новий рік”). Метафізичні й фізичні аспекти втрачають свою магію, тому що “багатьом уже немає свята. / Колись весела і червона дата / Як чорна цифір нині промайне”. Тривожні натяки поета конкретизовані в сонеті “Incognito” через небезпечний психотип, реанімований із давніх часів, виплеканий більшовицьким режимом, поширений у радянському соціумі (“<...> нині розплотивсь у безліч екземплярів, / Мов літоросль повзка од в'язового пня”), зокрема в університетських реаліях: “Його стріваю я – і

мало не щодня! – / В студентській постаті на темних коритарах, / В повазі лекторській і в круглих окулярах, / Де тиша темних книг, де збори й метушня”. Ідеться про потворну істоту стукача, сексота, що, мов ракова пухлина, своїми інфернальними метастазами нищить людські душі. У такому разі першорядної ваги набуває потреба спротиву, формування в собі твердих рис характеру, апеляція до духовних подвигів нескореної особистості. Однією з них був для М. Зерова російський інтелектуал М. Чернишевський. Сонет “Чернишевський”, фінальний у циклі “Культуртрегери”, підсумовував роль творчої інтелігенції в житті соціуму, який, замість удячності, розправлявся з нею, тому що її діяльність не вкладалася в інтереси панівного офіціозу. Автор інтуїтивно відчув загрозу схожій ситуації, що нависла над ним, тому, посилаючись на спогади Л. Пантелеєва про нереалізований задум М. Салтикова-Щедріна написати казку, поклав її в сюжетну основу поневіряння М. Чернишевського на засланні. Звинувачений у “вживанні заходів до повалення чинного порядку управління”, заарештований 1864 р., він після дворічного ув’язнення в Петропавловській фортеці відбув каторгу на нерчинських рудниках, вілюйському засланні; лише 1883 р. йому дозволили оселитися в Астрахані, а згодом – у Саратові. М. Зеров не брав участі в жодній підпільній організації, на відміну від М. Чернишевського (“Земля і воля”). Мовлячи про “суд і заслання... Муки самоти...” російського інтелектуала, М. Зеров, сповнений лиховісними передчуттями, писав про себе: “Ще не покаюся? Не виправдався ти?”.

Цикл “Tarde venientia” (лат.: те, що пізно приходить) складався із сонетів, написаних у 1932 – 1934 рр., мав медитативне жанрове нюансування, починаючи від міркувань без відповіді про те, кому ліпше таланить у цьому світі – прихильникові “Книги Рут” і “Пісні над піснями” чи зашореному “в бурлацькі лями” одноманітного існування, приреченому на “вовчі ями”. Зневіреним особам протиставлено віру й любов, які в найважчі часи можуть реалізувати повноцінну особистість, започаткувати новий людський психотип; акцентовано достеменно любов, явлену Богом. У прикінцевих терцетах поезії-послання “Тітанії”, тобто у зверненні до фольклорної героїні з комедії “Сон літньої ночі” В. Шекспіра, покараної “мудрим” лісовим духом Обероном, аби підкорити її, як й інших ельфів, своїй волі, узято під сумнів досвід “сивої скроні”, котра програє безпечній юності в безпосередності відчуття світу, його “чарів і облуд”: “Що обіцяєш їй ти, сива скроне? / Фальшиву мудрість? Безперечний нуд?”. Наступний сонет “Присвята” уточнює й поглиблює ці сумніви. Поет посилався на власний життєвий досвід, на досягнуте з роками “гурманство слова”, що супроводжувалося втратою екзистенційної безпосередності й щирості: “Та почуття усохли соковиті: / Так просихає торфу чорний плат / По многосоннім і пекучім літі”. Поет, будучи надміру самокритичним, виявив у собі безповоротні, неминучі втрати частини себе, хай “недосвідченої”, “беззахисної”, але душевно багатой: “Дитячим радощам, наївним мукам / Складав я в’язки виснажених рим”. Вони не були такі “безнадійні”, як віршування майбутнього індолога М. Калиновича – автора згаданої в сонеті збірки “Шавлієві пагорби”, присвяченої Маргариті (сестра передчасно померлого талановитого поета В. Отроковського), у яку він був закоханий.

Аналогічна лірична фабула поезії з іронічною назвою “Елегія” сягає драматичного сюжетного розв’язання, на якому позначені життєві реалії поета-“неокласика” на початку 1930-х років: “Мого юнацтва радість осяйна / Встає назустріч нинішній недолі”. Удивляючись у себе, він з’ясовує, “в якій суворій школі” розвіялась “твоя веселість буйно-голосна?”. Чергова весна видається йому примарною, спонукає до заземленої, “зумисне зниженої лексики, щоб дати, – пояснював М. Зеров, – враження безпосередньої,

невимушеної розмови з друзями”, хоча насправді мотиви були серйозніші, як і в сонеті “Визволення”. У ньому стилізовано лірику життєлюбних вагантів, охоплену еротичними, гурманськими, ігровими мотивами, пафосом земних радощів, наповнену образами Венери, Бахуса і Флори: вони набули реальних форм, тільки-но “зачотів, лекцій, дум і хвилювань / Позаду залишились довгі смуги”. Їхній досвід перейняли українські мандровані дяки, альяція на котрих наявна в сонеті. Однак трактування дилеми “несвобода – визволення” мало ширше значення, ніж вихід на канікули-вакації, опосередковано стосувалося відкриття нових пізнавальних обріїв: “Десь на вітрилах знань / Помчать тепера стовесельні струги”. Терцети як антитеза дисонують попереднім думкам (теза):

Хто говорив про гострий біль прощання?	Де в'язні ті, що вирватись не раді?
О як, часино виходу остання,	І хто засвідчить, ніби є краса
Чарує дорога твоя яса!	У цій важкій острожній колонаді?

О. Гальчук пов'язує сонет “Визволення” з роздумами М. Зерова про драматичні події в Київському університеті, іронічно означеному тропом “острожної колони” червоного порталу, що викликав асоціації з кривавою дійсністю, а не з любов'ю до мудрості, як личило б науковому закладу. Очевидно, такі медитації були нав'язні “розглядом” персональної справи М. Зерова на партійних зборах, коли, усупереч керівництву, присутні підтримали поета оплесками, зумовивши появу статті Я. Кагана з “принциповою” партійною оцінкою. Тому “відлік свободи для Зерова пішов на тижні”, “це було “визволення” перед ув'язненням” (О. Гальчук), адже сонет датований 5 січня 1934 р. “Кассандрівське” передчуття катастрофи, яким володів поет, позначилося й на сонеті “Суниці”. Ліричний герой, натякаючи на Антея, що набирався сили, торкнувшись землі, сподівається втекти “від псів гавкучих”, “упасти край дороги” і, “соків земляних відчувши міць, розплющить очі”. Такі твори спростовують уявлення, ніби їм притаманна лише “об'єктивність, усунення з ліричного тексту ліричного “Я” та оповідальна інтонація” [4, 110].

Тривожні передчуття поета за принципом компенсації пом'якшувалися олександрійським віршем “Вечір” чи елегійним дистихом “Буюрнус”, виповненими ідилічним настроєм від споглядання кримських краєвидів, хоча це не рятувало від профетичних візій, символізованих розмовою Одиссея з Ахіллом у потойбіччі (“Чей ти не знаєш, що в Орковій тьмі ітакійцеві мовив...”) і натяків “молодого асфодела” (описаний Гомером дикий тюльпан, квітка тіней і занапашених душ) “над потоком Летейським” (“Сон”). Ця “бідна рослина” найдорожча героєві: “Я? Я – у пам'яті бідній твоїй, я зросла у хвилину, / Як обірвалось життя, що веселило тебе, / Юної повне снаги, та не суджене зав'язок дати...” Давні греки, які вірили не лише в Аїд й Елізіум, уважали, що на асфоделевій луці перебувають душі покійних дітей і воїнів. Елегійний дистих “Сон” було написано 26 листопада 1934 р. Перед цим 20 листопада з'явився сонет “То був щасливий десятилітній сон...”, пов'язаний із трагедією поета – смертю його сина Костика (1 листопада), яка збіглася ще з одним ударом долі – звільненням професора М. Зерова з роботи. Життя втрачало сенс для вбитого горем батька:

Стою німий і жити вже безсилий:
Вся думка – з білим і сумним горбом
Немилосердно ранньої могили.

Він пригадував живого сина як “щасливий” сон, контрастний жорстокій дійсності. Смерть дитини віщувала початок неминучого лиха для батька. На похороні Костика М. Зеров виголосив промову латиною, що стала для нього сакральною територією, недоступною для жорстоких реалій і панівного режиму, а потім, ідучи додому, запитав у приголомшених супутників: “Що, вийшло ненатурально? Театр? А ви не думали, що я, може, це востаннє промовляю”. Оніричні візії неодноразово з’являлися в доробку поета, але трагічного значення набули вперше, засвідчували архетипну образність, що крізь призму особистісного досвіду сягає загальнолюдської семантики, набуваючи особливого філософського змісту. Поет поринув у філософічні медитації, осмислюючи онтологічні основи людського існування, означені фатальними рисами. Екзистенційний страх перед неминучим не переходить у розпач, однак ситуація відсутності вибору пантеличить автора, особливо в другому сонеті “Тут теплий Олексій іще іскриться зрана...”, написаному в підмосковному містечку Пушкіно за місяць до арешту, пов’язаному з трагічними переживаннями смерті сина в дні календарного християнського свята. То був останній відомий поетичний твір М. Зерова, датований 30 – 31 березня 1935 р. Вірш має метатекстуальні ознаки, засвідчені епіграфом із лірики Т. Шевченка: “А може ще добро побачу? / А може лихо переплачу?” Це чи не перше посилання в доробку М. Зерова на творчість автора “Кобзаря”, яке дає змогу прочитати сонети. Уже в початковому катрені спостерігається ремінісценція шевченківської антитези (“теплий Олексій” – “сіра далеч тьмяна”), що переходить у безнадійний простір пустелі, де “не випадає манна”, ототожненій зі “смутною”, “супою, обітованою” землею, розчакненою в змістових несумісностях. Ліричний герой іще сумнівається в достовірності свого бачення (“А може, це не ти, а сам я туманію...”), хоча сподівається, “чи скоро пролісок прокинеться для мене / І, рястом криючи утрати глибший слід, / Заграє, зацвіте надії тло зелене?”. Питання так і лишилося для М. Зерова без відповіді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гальчук О. “...не минає міт!”: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920 – 1930-х років. – Чернівці, Книги XII, 2013. – 552 с.
2. Зеров М. Твори: У 2 т. [упоряд. Г. П. Кочура, Д. В. Павличка]. – Київ: Дніпро, 1991. – Т. 2. – 601 с.
3. Петров В. Діячі української культури (1920 – 1940): Жертви більшовицького терору. – Київ: Воскресіння, 1992. – 80 с.
4. Саєнко В. Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: Ренесансні параметри. – Одеса: Астропринт, 2004. – 256 с.

Отримано 6 березня 2019 р.

м. Київ