

Валентина Вздутьська

УДК 821. 161.2.09

## МІЖ ГОРОЮ ФАВОР І БОЛОТЯНОЮ ЛУКРОЗОЮ. ЄВАНГЕЛЬСЬКИЙ ТЕКСТ У ПОЕЗІЇ МИКОЛИ ЗЕРОВА

У статті проаналізовано поетику М. Зерова в ракурсі взаємодії із сакральним християнським текстом – універсальним претекстом європейської культури. За вихідну точку дослідження правлять поняття ікони, іконічності та іконообразу, що описують властивий східному християнству модус світобачення. Авторка показує, як християнський текст надає поетові матеріал для зведення власного тексту: пропонує словник, семантичні та риторичні моделі, проковує породження унікальної системи значень.

*Ключові слова:* поезія, неокласицизм, євангельський текст, міфотворчість, софіологія, софійність, іконічність, маріологія, Болотяна Лукроза, київський текст.

*Valentyna Vzdulska. Between mount Tabor and Bolotiana Lukrosa: The poetry of Mykola Zerov and the Gospel text*

The article thematizes the poetics of Mykola Zerov's texts, concentrating primarily on its interaction with the sacral Christian text, a sort of universal pretext for the whole European culture. The starting points of this investigation are the concepts of icon, iconicity, and iconography which duly characterize the Orthodox worldview. The researcher argues that the text of the Gospel was used by Zerov as a source of rhetoric, structural, semantic and symbolic elements which provided him with a unique system of meanings.

*Key words:* poetry, neoclassicism, the Gospel text, mythology, sophiology, iconicity, Mariology, Bolotiana Lukrosa, Kyiv text.

М. Зерова називають поетом культури, а форми міжтекстової комунікації становлять один із головних аспектів вивчення його поетики. Цьому авторові притаманний тип письма, для якого залучення історико-культурних дискурсів і наративів набуває онтологічної ваги. Однак багатозначність і герметичність зеровського тексту функціонує в цілком конкретному смисло- та структуротворчому гравітаційному полі сакрального християнського тексту у множині його геоісторичних оприявнень як невідокремлюваного онтогенетичного складника української культури загалом. Застосування біблійного коду (кодами, услід за Р. Бартом, називаємо асоціативні поля, понадтекстуальну організацію системи значень, “певний тип вже баченого, вже прочитаного, вже зробленого” [4, 517]) до зеровських текстів показує, як елементи різних структурних рівнів утворюють органічну єдність, та спрямовує до пошуку сенсу творчості митця на вселенському релігійно-міфологічному горизонті.

Відразу зауважмо, що властивий предмет цієї студії – не ідеологія автора в сенсі певної філософської (релігійної) чи політичної позиції. Ідеться передусім про те, щоб описати, як християнський текст – універсальний претекст європейської культури – надає авторові будівельний матеріал для зведення власного тексту: пропонує словник, символіку, семантичні та риторичні моделі, проковує породження унікальної системи значень.

Євангельський текст дослідники визначають як сукупність інтертекстуальних реляцій сакрального християнського тексту в якнайширшому розумінні слова [див.: 10, 7]. Присутність євангельського тексту в поезії М. Зерова зауважували,

зокрема, О. Гальчук, В. Моренець, Е. Соловей, Л. Темченко [див.: 8; 18; 22; 23] та інші дослідники. У цій студії пропонуємо поглянути на феномен зеровського тексту в ракурсі, який підводить нас до наріжного каменя християнської онтології – понять ікони, іконообразу, іконічності.

Як відомо, слово “ікона”, буквально – “образ”, “зображення”, у грецькій православній традиції насичене великою кількістю глибинних конотацій і не лише позначає предмет сакрального мистецтва, а й передусім уживається як богословський термін, окреслюючи відношення видимого світу до невидимої реальності [3, 11]. Патристична традиція, зокрема, в особі Псевдо-Діонісія Ареопагіта визначає видимі речі як “явлені ікони речей невидимих” [3, 11]. Обґрунтування такої думки патристика знаходить у Святому Письмі, посилаючись на слова апостола Павла про те, що Христос – образ Божий, образ Бога невидимого (2 Кор. 4:4; 1 Кол. 1:15) [6, 211, 232]. Інший отець Церкви Іоан Дамаскін у “Третьому слові на захист ікон проти тих, що зневажають свята зображення” [див.: 13] вирізняє шість родів ікон:

- 1) Першообраз – Син Божий і Логос;
- 2) первообрази – невидимі думки-образи видимих речей, явищ;
- 3) образ Божий – людина;
- 4) образи видимі в сотвореному світі (світ є ікона);
- 5) прообрази – попередні зображення майбутнього у Старому Заповіті, але також прообрази майбутніх подій у Новому Заповіті (наприклад, Страшний суд);
- 6) образи мистецтва – словесного, образотворчого та ін.

Усі ці роди сполучені ієрархічно, їхня єдність реалізується у сходженні до Першообразу. Сам же християнський, зокрема православний, модус розуміння тварного світу як ієрархії “іконообразів” означається дослідниками як “іконічність” [див.: 16; 17]. На відміну від “іконописності”, пов’язуваної з естетикою ікони, поняття “іконічність” описує уявлення про тварний світ як преображений через кенозис Сина Божого Ісуса Христа. За визначенням С.Аверінцева, предмет зображення іконопису – квінтесенції християнської онтології – це “реальність, яку можна назвати софійною в найточнішому сенсі цього слова” й котра “розміщена точно в “софійних” межах між іманентністю та Трансцендентністю, видимим і невидимим, природним і надприродним, творінням і нетварною Благодаттю, чи, кажучи точніше, там, де велика онтологічна межа перетинається та стає відкритою завдяки події Втілення Христового” [3, 12-13].

Щоб експлікувати зв’язок поетики М. Зерова із православним модусом світобачення, зупинімося спершу на питанні просторових форм буття в його поезії. Як не раз указували дослідники, прикметну рису неокласицистичної поетики становить конкретність і сенсуальність поетичного образу, “світ, що інтенсивно сприймається всіма відчуттями” [29, 44]. Це стосується також манери цього митця. Щобільше, зорові образи, підсилені звуком, запахом, дотиком, не лише домінують у художній системі його доробку, а й формують особливий циклооб’єднувачий принцип, котрий апелює до літургійної синестезійності. Зокрема, у циклі “Крим”, що відкриває “Камену”, центр образного ряду – слова на позначення вертикальної, готичної спрямованості: *гори, мінарет, черешні, буки, граби, Чатир-Даг, намет, горби, висоти, хмари, перелети-громи, боги, небо, шуляки, храм, скеля, гряда, Аю-Даг, мури*; предикати *піднісся, поставлений, здійснюються, горує* тощо. Готична націленість у височінь доповнюється в циклі й іншими елементами цілковито храмової естетики в її поєднанні всіх відчуттів у єдиному враженні. Приміром, у текстах називаються атрибути храмової служби Божої: *вівтар, храм, вино*,

*фiмiам, дари*. Виразні бiблiйнi алюзiї вiдсилають до священної iсторiї та вказують на лiтургiйний час поезiї. Зауважмо, зокрема, таке: невинувинуваний образ вiвчаря в поєднаннi з цiлком старозаповiтними пейзажами; *партенiт* – не лише храм Артемiди, а й храм iншої Дiви – Богородичний монастир вiзантiйської доби; мотив жертвоприношення та творення свiту (“тут на тобi степiв холодний подих, побивши, лягає в синiх водах, щоб голий камiнь заплiднитись мiг” [11, 23]). Четвертий i останнiй сонет циклу “На верхiв’ях Качi” – завершальний гiмн лiтургiйний “щедрiй поведi кольорiв, фарб, речей”, буттю як найвищому благу, природi, котра “процвiтає” “новою красою” – красою свiту преображеного.

У циклах “Зодiак” та “Пейзажi” природу окреслено щедрим звуковим рядом (*дзвенить, сурма, гомiн, крeкiт жаб, тихий, дзвiнкий, скрипучий довгий тон, спiви повноголосi, вiдрипують, тягучi ритми*), гамою ароматiв (*запахущий, дух полiв, свiжiсть, вогкiсть, холодний запах*) та яскравими зоровими образами (*цвiт, жита, гаї, плавнi, зорi, земля, плесо, поля, обрiй, присмерки, верховiття, калюжi, птахи, сутiнь, повiтря, ряст, нiч, сузiр’я, море, гори, яри, степ, сад, крайнебо, дзвоник, мiсяць, тополi, кручi та iн.*), серед яких окреме мiсце належить семантичній групi кольору. У кольоровiй гамi обох циклiв доминують *сiбiний* та *золотий* (сiяво небесних тiл) – барви, що в мiфологiчній свiдомостi були атрибутами хтонiчних iстот, посередникiв мiж двома свiтами, а в iконографiї використовуються передусiм як виразники iрреального свiтла. Третя доминантна барва – *блакитна*, “*дзвiнка блакить*”, колiр неба, небесної премудростi, янгольського свiту. Перед читачем постає благодатне рiзноманiття природи – свiдчення благостi буття та водночас “iконописне откровення” про свiт невидимий. Природу зображено не як “свiт у собi” – вона нiби перебуває в молитовному “предстояннi” свiтовi горiшньому. Прикметний у цьому планi один автокоментар поета: у листi до Василя Чапленка вiд 30 березня 1935 року, разом з яким друговi надiслано майже повний сонетарiй, М. Зеров називає цикл “Зодiак” “лiричними переживаннями, навiяними зоряним небом”. Сонет “Водник” – це дитяче враження вiд однiєї нiчної подорожi – так пояснює поет власну iнтенцiю й додає напiвiронiчний автокоментар, цитуючи А. Фета: “И я, как первый житель рая, лицом к лицу увидел ночь” [12, 1113]. Помилка в цитуваннi (у російського автора не “лицом к лицу”, а “один в лицо”), своєрiдна “фрiйдiвська обмовка”, допомагає iнтерпретаторовi: помиляючись, Зеров наголошує на суб’єктно-суб’єктному спогляданнi небес. Для ока, яке споглядає свiт, вiдкривається зворотна перспектива iкони: той, хто споглядає, сам стає об’єктом споглядання.

Образ неба, “дзвiнкої блакитi” в поета посiдає одне з чiльних мiсць та стає символом утраченої землею первiсної досконалостi, далеким вiдлунням якої залишилася земна краса. Немов дублюючи цей вiдбиток небесного в земному, з’являються в поезiї автора образи вiддзеркалення: символiка мiсячного свiтла (“i скаже мiсяцевi стрiть мене примарою холодного безгriшшя”), вiдбиток неба у водоймах (“по калюжах нiжнотоннi зорi”, “свiтла бистрi скалки заграють синiм усмiхом ставка”, “а в плесi тихiм, мов на синiм склi, вже позначились клешнi Скорпiона” та iн.). Вiдголоски мiфу про Земний рай безпосередньо зринають у Зерова в сонетi “Дiва” з циклу “Зодiак”. Сузiр’я Дiви пов’язують з мiфом про богиню часiв *Золотого вiку* Астрею. Пiсля того, як свiт утратив первiсну досконалiсть, вона покинула “землю гriшну”. Варiацiї на тему раю (як кiнцевої мети, тимчасового пристановища, оманливого раю тощо), образ пiлiгрима та мотив пошуку прихистку, “покрову” набувають у “Камени” парадигматичної всепроникностi. Вони стають темами циклiв “Мотиви “Одiссеi””, “Cor anxium”, “Книжки i автори”, “Пейзажi”, “Образи i вiки”.

Тепер можемо означити головну рису Зеровської міфологеми Земного раю: інтерпретацію мотиву прокляття-очищення природи автор здійснює в маріологічному ключі. Діва Астрея, описана Зеровим як “*пречиста і свята*”, відсилає нас до образу Богородиці. Чистота Діви Марії, образ заступниці, “*прихистку й покрову*” підсвічують й улюблений поетів образ Навсікаї. Ще у претексті, в “*Одіссеї*” Гомера, він семантично пов’язаний із блаженним потойбіччям [28, 60]. У сонеті ж Зерова “*Навсікая*” (1922) цей відтінок не лише поглиблено, а й доповнено символікою богородичного іконопису.

Феацький квіте, серце Навсікає,  
Як промінь сонця на піску морським!  
Перед тобою вбогий пілігрим  
І море пурпурове і безкрає.

А Одіссей стоїть і, сам не свій,  
Під чарами стрілчастих брів і вій  
Ладен забути безмір мук і горя:

Твій царський жест скликає бистру зграю  
Служниць, пойнятих острахом німим,  
І вроди й гідності струмистий німб  
Над чолом ніжним і дитячим сяє.

Ясна, зцілюща, мов жива роса,  
Рожевим сплеском Еллінського моря  
Йому сміється радісна Краса  
[11, 59 – 60].

Перед нами мальовничо-статична сцена здивування й зачарування першого погляду, в якій домінують кольори та світло: пурпуровий, рожевий, золотий (сонячний). Пурпуровий – колір візантійських імператорів, утілення єдності вічного, небесного (блакитного) та земного (червоного). Як відомо, Ефеський собор 431 року постановив зображати Марію саме в одязі такого кольору на знак її найвищого вшанування як Цариці Небесної. Рожевий в іконографії – ще один колір Богородиці. Її рожева мантия, нагадуючи світанок, так само знаменує Царицю Небесну [27, 443]. Більше того, рожевий трактується софіологами як колір Софії, “що споглядається, як результат божественної творчості, як невіддільне від божественного світла, як передова хвиля божественної енергії, як сила Божа, що йде долати тьму, тобто як така, що споглядається від світу в напрямку до Бога... Рожевою або червоною вона бачиться як образ Божий для тварі, як явлення Бога на землі, як та “рожева тінь”, що їй молився Вол. Соловйов” [27, 314-315]. Але й рожевий, і пурпуровий в іконописній містиці лише передвісники “кольору над кольорами” – золотого, символу “сонця незахідного” [див.: 25]. Саме цим кольором, немов іконописним асистом, змальована в сонеті царська постать юної Навсікаї. “Як промінь сонця на піску морським”, постає вона на тлі пурпурового моря, цього нерукотворного мафорію Богородиці; над невинним (“ніжним і дитячим”) її чолом сяє “вроди й гідності струмистий німб”; і ще більше доповнює образ зачудоване “предстояння” перед Навсікаєю пілігрима Одіссея; феацький “блаженний” острів обіцяє йому райський прихисток.

Не важко помітити, що саме до Богородичної ікони відсилають іконографічні риси небесних образів у поезії М. Зерова: “зоряне склепіння”, “огнисті зерна, просипані на кристалічну синь”, “в оксамиті небес потоки сяйних зір”, “небо, зорями розшите”, “повітря з синього і золотого скла”, “золотом цвяхована блакить” (і небо, і баня храму Києво-Печерської лаври), “золототканний пояс Афродіти” (утрачений рай Тесея), “дзвінка блакить... мерехтить у іскрявім уборі”, “лиш повесні, в далеких небесах сріблиться зорями її кирея”. Зірки – неодмінний атрибут Богородичної іконографії. Три зірки на мафорії іконописної Богородиці, як відомо, символізують, по-перше, Святу Трійцю, а по-друге, непорочність Пріснодіві “до Різдва, в Різдві й по Різдві”, що, своєю чергою, стає іконообразом чистоти світу до гріхопадіння (а також “життя прийдешнього

віку”). Образ зоряного вінця як атрибуту Жінки, зодягненої в Сонце (Об. 12.1) [6, 287], пов’язують з образом Богородиці в католицькій іконографії Непорочного Зачаття (чіткий зв’язок із якою, за словами дослідників, демонструє Київський тип софійного іконопису [3, 10]). “У західній іконографії, у тих випадках, коли бажають ознаменувати в Діві Марії Царицю духовного Неба, цей тонкий натяк – легке блакитне одіння – підсилюють інколи до явного зображення неба видимого. Її зображують тоді як Жону, зодягнену в сонце, з місяцем під ногами та з вінцем із дванадцяти зірок на голові. <...> Пізніші маляри дуже часто приєднують до дванадцяти зірок на голові ще темно-синю мантию, усіяну зірками” [26, 443]. Описаний тип іконопису, за визначенням С. Аверінцева, передає “видіння безгрішного творіння, непорочної природи, земного раю в Едемі перед Адамовим падінням, тобто видіння землі, чистої, як небеса, видіння Космосу, що здобуває свою первісну чистоту” [3; 10]. Незримо присутній, розчинений у тексті “Камени” образ Диви Марії, котру у православній традиції йменують “Вмістилищем Невмістимого Бога”, “Домом Господнім”, “Храмом пресвітлим Премудрості Божої”, “Раєм, Всевишнім насадженим”, через яку “оновлюється творіння” та “радіє вся твар” (акафістичні формули), набуває в текстах Зерова космічного характеру, що дає змогу говорити про зближення в поета ідей софіології та маріології. Більше того, природа в її молитовному предстоянні світові незримому, іконообраз горішнього світу набуває смислової подоби Богородичної ікони в синергійній єдності головних її видозмін: Елеуси (Милостивої), що з догматичного погляду стає прообразом хресної жертви Спасителя – найвищого втілення Божої любові до людей, Одігітрії (Путівниці), яка вказує шлях до спасіння, та Оранти (Молитвениці), котра уособлює зв’язок Царства Небесного із земним світом.

Ці суттєві константи поетики М. Зерова – іконічне розуміння простору та маріологічні мотиви – свого апогею досягають у софійному міфі поета. Джерела його в митця потребують окремого масштабного дослідження. Обмежимося лише констатуванням відчутного впливу російського символізму та одного з його претекстів – софіології Вол. Соловйова. Сліди юнацького захвату поета творчістю цього “рицаря-монаха”, а також іншого “софіолога” – О. Блока знаходимо в ранній, російськомовній поезії М. Зерова. Цикл “Воспоминания и размышления” (1919), написаний за мотивами “Стихов о Прекрасной Даме” та “Незнакомки”, містить моменти школярського наслідування першовзірця. В інших поезіях український автор використовує провідні образи й мотиви поезії Вол. Соловйова. Особливо близькі йому пародії філософа на збірки “Російські символісти”. Наприклад, “...своей судьбы родила крокодила ты здесь сама...” (вірш “На небесах горят паникадила”) відлунює в Зерова: “Не верь, о дева, Крокодилу...” (вірш “Крокодилы” [11, 116 – 117]). Близький ранньому Зерову й образ Софії з поеми Соловйова “Три свидания” та каїрських віршів.

Однак у “Камени” від Трипостасної Софії російського символізму – Вічної ідеї, Вічної Жіночності та Софії-Ахамот – залишаються тільки слабкі відлуння (*Саломея, Гелена, Lucrosa*, сама “Камена” як муза); гностично-утопічний образ Софії поступається іншому, витлумаченому в маріологічному ракурсі патристичної традиції. Софія в ній, нагадаємо, інтерпретується як “сутність тієї чистоти, котра необхідна для творіння, колись створеного непорочним, щоб воно залишилося відкритим своєму творцю й було прийняте до спілкування з Ним” [3, 9-10]. Завдяки події Втілення Христового велика онтологічна межа між трансцендентним та іманентним перетинається і стає відкритою; Софія розуміється як модус Божественної присутності в іманентності, тож ім’я “Софія” та слово “ікона” означають, урешті-решт, те саме [3, 13].

Одна з головних опозицій у поетиці М. Зерова – це власне дихотомія софійного і профанного. Зокрема, із проблемою софійного та профанного топосів пов'язаний київський текст автора з виразними міфологічними структурами. Серед основних його констант вирізняємо чотири:

1. Природне місто. Подано через образи природи: *синіють води, зеленіє яр, сліпучі краєвиди, повітря чисте, запашний простір, вітер, піски, каштани* тощо.

2. Місто-поліс як образ гармонійного космосу. Проекція на образ Еллади та Олександрії як “радісної Греції доби занепаду”, символу елітарної герметичної культури, мистецького й містичного центру світу, символу вічності. У Володимира Маккавейського, котрий 1918 року видав у Києві збірку поем і сонетів “Стилосо Олександрії”, з темою Києва пов'язано лунарний міф, акцентується мотив таємного знання. Для Зерова Київ – це насамперед місто сонця, *Баальбек* (Геліополіс), зруйнований навалами варварів, що чекає на своє відродження. Київ – сплюндрована Олександрія.

3. Княже місто. Носій державної традиції (“ніхто твоїх не заперечить прав” [11, 28]), незнищенне (мотиви загарбання: *тислись войовничі готи, Данпарштадт, бивсь норманн, лядський Болеслав, розбили табір аспанфуту, гермокопідю* тощо), із прихованим потенціалом (предикати *спить, таїть* тощо).

4. Вічне місто: благословенне (*перший світ осяв твої висоти* – апеляція до легенди про Андрія Первозванного на київських горах), священне місто, проекція на образ Єрусалима. Софійне місто. Подано через образи природи: *сині гори, гора, блакить, висоти*; епітети: *веселий, замріяний, золотоголавий, ясновидий, ясний*; доміанти кольорового ряду: *зелений* (копір Св. Духа), *золото* (копір Божественної Слави), *блакить* (копір Софії, янгольського світу); звукоряд: “плаче дзвонів стоголоса мідь”; сакральні споруди: *дзвони, барокові бані, Лавра, Шеделя білоколонне диво* тощо.

Антагоністичні двійники:

1. Харків як місто неосвяченої, безправної державності (“І не тобі, молодшому, горить червлених наших днів ясна заграва...” [11, 27]).

2. Баришівка (*Болотяна Лукроза, місто “баришників”*) як світ *антилогосу*, безголосся, варварський простір. Утілює розпад космічної єдності та гармонії. Подано через алегорії (*безмовний Пнікс, безлюдна Агора, безголосся суду і пританів, обри, готи, гуни, грабіжник, безсоромний мім*), образи викривленого простору (“*З двох сторін – канавами! – дві річки...*”, “*купи давніх і тісних домків...*”), покручив речовинного світу (“*брудні й понівечені крісла*”, “*лихі й подерті килими*”, “*колун*”), земних цінностей (читай, диявольських: “*гамани набиті та товсті*”, “*пирого печені*”, “*самогон*”). Мотив проданої душі (сонети “Чистий четвер”, “Страсна п'ятниця”; біографічно його поява може бути пояснена відчуттям провини за те, що голодний Київ покинуто “задля шматка хліба”).

Полишивши міфопоетичний словник, повернімося тепер до термінології візантійських любомудрів та вкотре до їхнього трактування образу: “Образ – уподібнення, що знаменує собою першообраз та при цьому відмінне від першообразу: бо ж не в усьому образ уподібнюється до першообразу” [2, 122]. Буття образу та його значення у православної свідомості Сходу не тотожні, більше того, вони принципово розведені по різні боки реальності. Автократор, в емпіриці грішна людина, стає образом Пантократора, трон імператора – це образ “престола уготованого”; так само священний палац символізує небо, а держава – Царство Христове [2, 122-123]. Амбівалентна природа Києва в поезії М. Зерова цілком уписується в цю парадигму. Перед нами постають дві “реальності” міста: емпірична, профанна реальність конкретного, історичного

топосу та статусна реальність іконообразу, міста-ікони. Київ – це місто-знак державної та культурної традиції; у першому випадку – автентичної, як ідентифікаційного механізму, у другому – традиції світової як полілогу. Як і головний храм міста, Київ присвячено Софії – Премудрості Божій. Сакральний центр міста, Богоматір Оранта в соборі Святої Софії – ікона одухотвореної матерії [1, 241]. Київ Зерова – це місто-храм, який подає в літургійній синестезійності священну історію, освячене мистецтво, преображенну природу, а тому стає “іконообразом” Нового Єрусалима.

Дихотомію сакрального і профанного, або ж софійного і профанного в мотивно-образній системі “Камени” продовжує й розвиває тема створюваного людиною простору й безпосередньо самого *homo faber*. Болотяну Лукрозу, вочевидь, можна інтерпретувати як світ неіконічний, одновимірно профанний – протилежність іконічному простору Софійного Києва. Руйнування й хаос, які однаково спіткали Трою, Іванів гай у Полтаві, “дах княжого дому” та “лихі й подерті килими” Баришівки, – наслідок деструктивної діяльності “ремісника історії”. Сміслові навантаження цього лейтмотиву “Камени” й інших текстів поета виходить за межі застосування історичних координат, бо апелює до загальнолюдського вічного міфу про створення світу і смерть, яка закралася в нього через гріхопадіння Адама. Наша теза потребує ілюстрації, тож звернімо увагу на образ колун з вірша М. Зерова, який не ввійшов до “Камени”:

Колун  
Скажи мне, ветка Палестины...

Вітай, колуне з колунів,  
Щиро омитий нашим потом, –  
Скажи, за що тебе *factotum*  
Геть на сокиру перевів?

Ти всіх високим станом вабив –  
Не то джигіт, не то козак,  
А наймит взяв кривий держак  
І держаком тебе обабив.

І будиш ти веселий гнів  
Двозначним виглядом нескритим:  
Красуєшся гермафродитом  
В родині мужніх колунів.

(1921)  
[11, 103–104].

У міфологічній свідомості творення речей відбувається за аналогією до творення світу. Виготовляючи річ, первісна людина ритуально повторює космогонічний акт. Творення речей стає останньою стадією космогенезу та антропогенезу, а деміург є прообразом *homo faber*. Це людське діяння, потрібне для життєзабезпечення, необхідне і для “теоретичного” вияснення співвідношення людини (мікрокосму) зі світом (“великим космосом”, макрокосмом). Людина виступає посередником між двома космосами: “вселенське” інтеріоризується в “людське”, а “людське” екстеріоризується у “вселенське” [24, 12]. Так творення людиною речі поєднує світ у цілісність. Порушення зв’язку людини й речі відображає порушення гармонії на вищому рівні, оскільки зв’язок людина – мікросвіт лише дублює зв’язок макросвіт – людина. “Святолаверентіївський колун”, означений Зеровим як “обаблений” та “гермафродит” (можна сказати, зворотний бік соловйовського *андрогіна*), тобто позбавлений органічної єдності зі світом, ілюструє порушення космічної гармонії. Це увиразнено в епіграфі іронічним зіставленням із лермонтовською “гілкою Палестины”. Як відомо, пальмова гілка у східних культурах –

символом безсмертя, у Греції – Аполлона, а у християнстві – насамперед божественного благословення, а згодом паломництва. Форми зв'язків людини й феноменального світу з'ясовують у Зерова міру і спосіб причетності людини до світу поза речами. Якщо природа – це нерукотворний храм, якщо вона відкрита й веде до “космічного”, то створена людиною річ – “замкнена, підкорена й відвертає від “космічного”, вона зроблена шляхом умертвляння, викривлення, відокремлення, переробки “природного”, а тому не тільки “неприродна”, а й “антиприродна”, щоби́льше – вона нижче природи, й у світлі телеології природного й космічного стає своєрідним варіантом глухого кута” [24, 27]. Тому все створене людиною (власне, культура в найширшому розумінні слова) у М. Зерова неодмінно потребує виправдання. У цьому виражається засвоєння поетом притаманного християнській традиції досвіду символічної мови, що в ній людська діяльність та її плоди функціонують як амбівалентні знаки, інакше кажучи – знамення, істинність чи хибність котрих визначається через їхню співвіднесеність із Божою волею. Із цього первня – зважування на шальках істинного/хибного або ж софійного/профанного – народжується риторика автора.

Чи не найяскравіший приклад, який проілюструє наведені тези, – осмислювання сенсу творчості. Поетичні рефлексії та критичні репліки Зерова-поета й Зерова-літературознавця щодо власного поетичного досвіду та літературного процесу загалом – це набір захисних, наступальних і контрнаступальних позицій у “битві” з маловартісними поетичними практиками доби. По один бік опиняються “табір аспанфутів”, “реформатори і маги”, “профани”, “флегма і сіряки”, по другий – “естети” і “трубадури”, “нові Орфеї”, шанувальники “старої творчості додержаного вина”, які наполягають на реабілітації й освоєнні культурної спадщини, усвідомленні й розвитку загальнолюдських та національних мистецьких традицій [18, 223]. “Гермокопідами” Зеров іменує “архітекторів-нездар”, які “хоч як” звели Київ. Збудована “рясофорним меценатом” брама Заборовського – “то є медаль, що має на звороті хижачтво й хамство “від усіх джерел” [11, 30–31]. Будівництво як форма творчості й універсальна метафора людської діяльності – один із провідних мотивів збірки, де йому присвячено однойменний цикл. Універсалізації змісту він набуває в циклі “Дніпро” (поч. 1930-х рр.), який до певної міри можна вважати смисловою віссю “Камени”. Тут мотив будівництва – у цьому разі будівництва історії народу, історії України – обростає біблійними алюзіями й ремінісценціями, стаючи варіацією історії “обраного народу”, відданого за гріхи в рабство, на поталу ворогам. Сонет “Розмова на пароплаві” нагадує про плач над “річками Вавилонськими” (Пс. 137: 1) [6, 626]; окремо вихоплені епізоди створюють трансісторичну картину “поруйнування Єрусалима”: “з черепа п'яного Святослава п'є вже вино тверезий печеніг” [11, 35] (“Святослав на порогах”, 1930), Нечеса розігнав “чуби” і зводить “степові експромти” (“Потьмкінські селища”, 1931), а сучасникам “свої скарби-принеси” віддає Великий Льох – шевченківське пекло (сонет “Голос”, 1931). Дніпро, ріка історії, Велика Межа, яка тривалий час ділила Україну навпіл, розповідає про минуле, теперішнє та майбутнє, у якому на зміну втраченому історичному спадку приходять, як сказав би російський філософ М. Федоров, “небратський стан” і сумнівний прогрес.

І знову перед нами вертикаль – вертикаль будівництва “під марші часу крицеві”:

Ці шнуром витягнуті димарі,  
Цей жовтий дим (од нафти!) угорі,  
Ці щогли, що мережають простори.  
 (“Відповідь”, 1935) [11, 39].



Які колони “храму-мавзолею” з написом “Спасителеві світу – Катерина” (сонет “Херсон”, 1934), це приклади неосвяченого будівництва, плодів людських рук, де готичній вертикалі преображеної тварі протиставлена обірвана вертикаль вавилонської вежі (“угору зносяться стрункі каркаси” [11, 37]). І водночас датований тим самим, що й “Херсон”, третім жовтня 1934 р. сонет “Двері у стіні” немов піднімає на мить завісу профанної реальності, відкриваючи оку відбиток ідеалізованого світу, особистого раю-прихистку:

Цей сон на яві ніби бачив я:  
Нараз потухли шуми пароплавні,  
Лиш очерет, та ясновербні плавні,  
Та многовода дужа течія.  
Країно див загублена моя,  
Я знав тебе у дні щасливі, давні,—  
Та напосіли злидні непоправні,

І я забув святе твоє ім'я.  
І ось тепер вечірньої години  
Не стало їх, тривоги і мотанини,  
Відкрились знову “двері у стіні”:  
Стих очерет, замшілі сплять колеса,  
І чаплі, знявшися на міліні,  
Перелітають золотисті плеса

[11, 37 – 38].

“Метаісторизм” циклу “Дніпро” стає ще очевиднішим, якщо припускати ймовірний вплив на збірку Зерова латиномовних претекстів – поеми Івана Домбровського “Дніпрові камени” [9, 200-221] (“Самоепане Воруыстеніде...”, 1618 чи 1619 рік) і меншою мірою віршів “Похвала Дніпрові” (1733 р.) [21, 36-37] та “Опис Києва” (приблизно 1705 р.) [20, 43-44] Ф. Прокоповича. Поема Домбровського, зокрема, – це метричний виклад легендарної історії Русі-України, виконаний у традиціях латинських епічних поем, у котрих предметом розповіді стає не так історія, як метаісторія – міф, сакральне знання про походження народу / держави. Латиністові і знавцю українського бароко М. Зерову мали бути відомі ці тексти.

Водночас на противагу “профанній” творчості знаходимо в поета приклади творчості цілковито іншої. Ілюстрацією може бути сонет “Куліш” (1926) із циклу “Культуртрегери”:

Давно в труні Тарас і Костомара,  
Грабовський чемний, лагідний Плетньов.  
Сивіє розум і холоне кров;  
Літа минулі – мов бліда примара.

Він боре тупість і муругу лінь,  
В Європі хоче “ставляти курінь”,  
Над творами культурників п'яніє;

Та він працює. Феніксом з пожару  
Мотронівка народжується знов;  
Завзяттям віє від його промов,  
І в очах – відблиск молодого жару.

І днів старечих тягота легка,  
І навіть в смертних муках агонії  
В повітрі пише ще його рука

[11, 32].

Автор створює близький собі образ П. Куліша-європеїзатора, посередника між українською та європейською культурою, але водночас і посередника між словом людським і Словом Божественним, “одержимого” поета. Таке бачення органічно поєднує два близькі Зерову світогляди – пізньої античності та середньовічний. Сягаючи корінням текстів Платона, Горація, Овідія, Стація, Плінія, Клавдіана та інших, теорія божественної одержимості поетів знаходить собі притулок у середньовічних келіях. Це парадокс, коли поміркувати, що саме тоді поетичну творчість сприймали й інтерпретували як важкі зусилля, котрі змушують умиватися потом, зазначає Е. Курціус [15, 534]. Саме таким невтомним, але натхненим ізгори трудівником келії й постає Пантелеймон Куліш у цитованому сонеті. (Прикметна деталь: у мотронівській пожежі згорів перший

варіант перекладу Старого Заповіту, що його літератор потім відновлював до кінця життя). Рука “поетично одержимого” навіть у смертній агонії пише сама по собі [12, 1113] (згадаймо християнський сюжет про створення ікони євангелістом Лукою, рукою якого водила Софія – Премудрість Божа або агіографічний сюжет посмертної ікони св. Аліпія Печерського, дописаної Янголом).

Про те, що земні тексти – лише копії інших Текстів – небесних, нетлінних прообразів, чує Данте від свого “небесного посла” Вергілія:

.....  
Я чув: “Ці лілії, що уповають чаром,  
Далеко від землі, від *valle lacrimarum*  
Зросли тут засівом потужної руки;

Далекі від тривог і від земної сварки,  
Колишуться і снують одвічні двійники  
Сонетів і канцон майбутнього Петрарки”  
[11, 66]. (“Данте”, 1921)

У вже згаданому листі до В. Чапленка від 30 березня 1935 р. М. Зеров, підтримуючи міф про інспірацію, так коментував свого “Данте”: “Поезія, якої я не розумію: подібно до “Сну Святослава” (“*Сог anxium*”), ця річ мені приснилась” [12, 1114]. Відомо також, що первісний варіант сонета мав назву “В царстві прообразів”. Так, зазначає Г. Кочур, іще виразніше наголошено на “платонівській” розробці теми [цит. за: 19, 1247].

Зрештою, у сонетах “Саломея” й “Навсікая” (1922), своєрідному диптиху із циклу “Образи і віки”, Зеров дає пряме зіставлення двох мистецьких ідеалів.

.....  
І Саломея!.. Ще дитя (дитя!),  
А п’є страшне, отруєне пиття  
І тільки меч і помсту накликає.

Душе моя! Тікай на корабель,  
Пливи туди, де серед білих скель  
Струнка, мов промінь, чиста Навсікая  
[11, 59].

“У Києві влітку 1919 року в “Соловцовському” театрі було поставлено вайлдівську “Саломею”, – читаємо у спогадах Юрія Клена про неокласиків. – Всі ми ходили на цю виставу, щоб упиватися чарівними вайлдівськими метафорами та подивитися на пристрасний танець Саломеї, що його артистка по-мистецьки виконувала. Филипович реагував на свою виставу сонетом... Інакше поставився Зеров. З приводу танцю Саломеї, який вона виконувала з головою пророка в руках, він, скривившись, сказав мені: “Це тільки семітська розпушта” [13, 36]. Так задекларовано неприйняття ранньомодерної ідеї чистої краси. Естетизмові поет протиставляє своє розуміння прекрасного, утілене в образі не лише вродливої, а й “чистої” Навсікаї (семантику цього образу розглянуто вище). Однак ідеться не лише про етичний первень мистецтва. Припускаємо, що розуміння цієї авторської інтенції слід шукати за межами сучасної аксіології. Її корені сягають християнського світогляду, де людська діяльність мислиться як онтологічна дія і має бути освяченою, інакше відбувається профанізація софійного у своїй суті акту творення, протиставлення себе істині. У віршах Зерова знаходимо свідчення того, що в діалогічному розумі поета ХХ ст. функціонують основні механізми середньовічного “розуму причащеного” [див.: 5], наділяючи митця владними повноваженнями “медіатора” між словом сакральним і словом людським, а сам текст – іконічною подобою, яка покликана виконувати анагогічну функцію – “підносити розум і дух людини в горішній світ, прилучаючи до нього” [7, 58-75], що корелює з визначенням образів мистецтва в ієрархії Іоана Дамаскіна [див.: 13].

Як бачимо, біблійний код у застосуванні до текстів М. Зерова виявляє цілком оригінальне їхнє звучання. Зокрема, в авторській поетиці відтворено властиве християнському світогляду іконічне світобачення (уявлення про світ як про

преображений), реалізоване в образах природи (тварного світу), людини як частини цього світу, в образах створюваного людиною мікрокосму, зокрема мистецтва, в інтерпретації історії народу / історії світу тощо.

Важливу константу тексту Зерова, що корелює з іконічною моделлю світобачення, становить рецепція християнського мотиву прокляття / очищення світу, інтерпретація якого здійснюється в маріологічному ракурсі.

Свого апогею ці домінанти авторської поетики сягають у конструюванні Зеровим софійного міфу, який найвиразніше прочитується в зіставленні київського та баришівського текстів митця. Виказуючи генетичний зв'язок із софіологією російського символізму, він, однак, не успадковує її гностично-утопічних рис, засвоюючи й демонструючи зближення ідей софіології та маріології. Дихотомія софійного/профанного стає первнем авторської риторики.

Євангельський текст – одне з найпотужніших гравітаційних полів у поетиці М. Зерова. Важливо усвідомлювати, що ця взаємодія відбувається на “до-ідеологічному” рівні, незалежно від особистого ставлення автора до християнства. Отже, іще чіткішим має бути розуміння смисло- та структуротворчої дії сакрального християнського тексту як метатексту європейської культури, а механізми такої дії слід належно вивчити й описати.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // *Аверинцев С.* София–Логос: Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001.
2. *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – 343 с.
3. *Аверинцев С.* Премудрость Божия построила Дом // *Аверинцев С.* София – Логос: Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001.
4. *Барт Р.* Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е.По // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2001.
5. *Библер В.* От наукоучения к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век). – М.: Издательство политической литературы, 1991.
6. *Біблія*, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Б.м, б.в., 1993.
7. *Бычков В.* Икона и русский авангард // *Корневище ОБ.* Книга неклассической эстетики. – М.: ИФ РАН, 1998 (Автор проекта В.В.Бычков).
8. *Гальчук О.* Микола Зеров і античність: Навчальний посібник. – К.: Київський інститут “Слов’янський університет”, 2000.
9. *Долбровський І.* Дніпрові камени // *Українські* гуманісти епохи Відродження. – К.: Наукова думка; Основи, 1995. – Т. 2.
10. *Захаров В.* Русская литература и христианство // *Евангельский* текст в русской литературе 18-20 веков: Цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр: Сб. статей / Отв. ред. В. Н. Захаров. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994.
11. *Зеров М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1.
12. *Зеров М.* Українське письменство. – К.: Основи, 2003.
13. *Иоани Дамаскин.* Три слова в защиту иконопочитания / Пер. с греч. А. Бронзова; ред. В. А. Крохи. – СПб.: Азбука-классика, 2001.
14. *Клен Ю.* Спогади про неокласиків // *Київські* неокласики. – К.: Факт, 2003,
15. *Куриціус Е. Р.* Європейська література і латинське середньовіччя. – Львів: Літопис, 2007.
16. *Лепяхин В.* Икона та іконічність. – Львів: Свічадо, 2001.
17. *Лепяхин В.* Икона в русской художественной литературе: Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М.: Отчий дом, 2002.
18. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2001.
19. *Москаленко М.* Микола Зеров: доля і доробок // *Зеров М.* Українське письменство. – К.: Основи, 2003.
20. *Прокопович Ф.* Опис Києва // *Українська* література ХVІІІ ст. – К.: Наукова думка, 1983.
21. *Прокопович Ф.* Похвала Дніпрові // *Українська* література ХVІІІ ст. – К.: Наукова думка, 1983.
22. *Соловей Е.* Українська філософська лірика. – К.: Юніверс, 1999.
23. *Темченко А.* Український неокласицизм 20-х рр. ХХ ст.: генезис, естетика, поетика: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1997.

24. *Топоров В.* Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа “Прогресс” – “Культура”, 1995.
25. *Трубецкой Е.* Три очерка о русской иконе // Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/ortodox/Trub\\_ocherksIkons.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/ortodox/Trub_ocherksIkons.php)
26. *Флоренский П.* Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета // *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. – М.: АСТ, 2007.
27. *Флоренский П.* Небесные знамения (Размышления о символике цветов) // *Флоренский П.* Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил–Русская книга, 1993.
28. *Фрейденберг О.* Миф и литература древности. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008.
29. *Kwiatkowski J.* Literatura Dwudziestolecia. – Warszawa: PAN, 1990.

Отримано 26.11.2009 р.

м. Фастів, Київська обл.



**В'ячеслав Левицький**

УДК 82.0:801.7.003

## **“ПРИМАРНЕ СОЛО НА КЛАРНЕТІ СМУТКУ”, АБО ОДИН ІЗ ПЕРЕЛОМІВ У ЛЬВІВСЬКОМУ МІСЬКОМУ ТЕКСТІ**

У статті досліджуються особливості урбаністичної рефлексії, розвинутої в поетичних творах Б.-І. Антонича. Актуальність студії полягає у здійсненому зіставленні львівського і київського текстів, зокрема, на рівні міфологем, сприйнятих письменниками-модерністами.

*Ключові слова:* міфологема, аполлонізм, природні і цивілізаційні начала, образ полісу.

*Vyacheslav Levytsky. “The ghostly solo on the clarinet of sadness”, or One radical change to Lviv text*

This article explores the specific treatment of urban space typical of Bohdan-Ihor Antonych's poetry. On this basis, the author draws a comparison between Lviv and Kyiv texts as mythemes adopted by Ukrainian modernist writers.

*Key words:* mytheme, apollonism, natural and civilizational principles, polis.

Чимало праць, присвячених доробку Б.-І. Антонича, здебільшого фіксують скрупульозність образів міста зі збірки “Ротації” (1938), але водночас, цілком оксиморонно, прочитують у них усеохопний вирок городянам. До зосередження на есхатологічних мотивах схиляються, зокрема, Ю. Андрухович [2, 14–15], М. Ільницький [10, 113–125; 12, 21], В. Моренець [18, 266–267], Д. Павличко [21, 35–36], Б. Рубчак [22, 693–694], Л. Стефановська [25, 196–197] та ін.<sup>1</sup> Варто зауважити, що цьому істотно посприяв і сам письменник. У відомому інтерв'ю “Як розуміти поезію” (1935) він зізнався, хоча не без певної стилізації під тогочасну критику, в “освітленні” міських мотивів “сяйвом Божої кари” [5, 667]. Нині ж у межах рецепції “антиприроди” [пор.: 11, 29] часто прийнято співвідносити Антоничеву лірику з настроями “ворожого сприйняття... туги селяка серед квадратів брудних вікон та манекенів за... лемківськими грунями...” [цит. за: 10, 113].

Імовірно, усупереч волі поважних філологів ставляться під сумнів критерії урбаністичності художнього твору, провідним серед яких, очевидно, є прийняття ліричним суб'єктом порядку, чинного в міських теренах. Воно ж,

<sup>1</sup> У поки що єдиній спеціальній монографії про львівський текст такі змістові складники цілком оминає С. Андрусів [див.: 1].