

*Воно уникнүти спроможне вміть
Твоєї спритної уваги.*

1

Слава Олега Зуєвського як поета «герметичного», «недоступного» мабуть не зовсім заслужена. Але щодо поета «елітарного» — то це вже інша справа. Так, ці тексти вимагають повільних і повторних прочитувань, що від них український читач уже майже зовсім відвик, воліючи читати вірш крізь ті самі окуляри, що й політичну статтю. А ось мавши з поезією Зуєвського досить труду, можна не тільки забагнути її на інтелектуальному рівні (вона бо вимагає також такого — і то, можливо, передовсім такого — читання), але й винести з неї ще інші, досить і досить дивні, скарби.

Саме тепер є декілька гарних нагод переконатися в цьому: вийшли бо його конгеніяльні переклади з Маллярме в розкішному канадському виданні, великий вибір перекладів із Емілі Дікінсон, том зібраних поезій та збірка *Kasscіepeя* в Києві (цих двох останніх видань я ще не бачив) і збірка *Голуб серед ательє*, що про неї тепер ітиме мова. А такий ужинок (коли ми вже, нарешті, позбудемося таких сільсько-господарських критичних термінів?) — справді небуденний. Зуєвський — поет немилосердно зосереджений, немилосердно суровий до власної творчості — в минулому видає був тільки дві невеличкі, але для сучасної нашої поезії необхідні, збірки: *Золоті ворота* (1947) та *Під знаком Фенікса* (1958). Відтоді він тридцять і сім років готувався, публікуючи майже виключно свої близкучі переклади та декілька літературознавчих статей. І, як тепер нам видно, часу не гаяв. Та й взагалі, поет, який замало пише, куди менше загрожений, ніж той поет, що пише забагато.

Невеликий дорібок Зуєвського — це досить великий світ. До того, його світ цілком суцільний, розвиваючися згідно з власними законами та повільно й закономірно майже дощенту заперечуючи власні початки. Розвиток світу Зуєвського, до речі, здалека паралельний до розвитку поезії символізму й пост-символізму (звичайно, не російського, а справжнього). Помітний, отже, напрям від обожнювання Ідеалу в романтичній та пост-романтичній поезії, яке віддзеркалє в «Золотих воротах», через повільне, хоч покищо ще не завжди одверто визнане, бліднення й заникання Ідеалу в раннього Маллярме та «Під знаком Фенікса», і аж до білої порожнечі, яка майже заперечує, і то не без іронії, вже давно відсутній, або й ніколи не присутній, Ідеал у пізнішого Маллярме і зокрема в таких поетів як Поль Валері, а теж у нинішній збірці Зуєвського. Кожний намагається заповнити цю порожнечу по-своєму. Так робить і Зуєвський.

В світі Зуєвського майже ніколи ніщо не пропадає, а тільки пере-
роджується. Приміром, те, що Ігор Костецький у своїй першорядній
статті «Як читати вірші Зуєвського» (передмова до *Під знаком*
Фенікса) грайливо називає «філянською віткою» поета — маючи на
увазі сліди українського передсимволізму та їх реабілітацію в ба-
гатьох куди сучасніших поетів — помітні теж у найновіших творах
нашого поета. Вірш «Світ матері», наприклад, це своєрідний «перек-
лад» традиції не те що Філянського, але просто-напросто Малишка,
або якогось подібного діаспорного ровесника. Але Зуєвський подиву-
гідно піднімає цю традицію до поезії, своєрідно сублімує її, і так
рятує її для літератури. А ось особливо майстерний короткий
приклад такого спасання — чудовий образ відходу зими, з явним
відлунням нашого передсимволізму: «Луками світло старе Пе-
ребирається в поле» (32).

Але такі зразки — це далекі окраїни «держави слова» Олега
Зуєвського, що до них поет навідується тільки зрідка. Куди частіше
натрапляємо в новій збірці на те, що Костецький та Юрій Шерех (в
статті «Велика стаття про малий вірш», що передрукована в
збірнику *Не для дітей*) досить точно окреслюють як моменти нео-
класицизму в *Під знаком Фенікса*. Можна тут нагадати, що такі мо-
менти в Зуєвського — аналогічні формальним елементам із фран-
цузыких «парнасистів» та інших нео-неокласицистів (що їх так
любили наші неокласики), в творчості Валері чи навіть самого таки
Маллярме. Отже, в новій книжці маємо метрично зрівноважений
рядок, часто ямбічний пентаметр; всюди присутню, але дискретну,
внутрішню звукову організацію з відкритими складами; піднесений,
деклямативний, високозвучний тон; законну строфу — здебільша
катрени, часті сонети; образи з «поетичними», абстрактно-свя-
точними епітетами, що йдуть у парі з високою дикцією ("у сяйну
купіль", «нетлінна коса», 10); елегантну афористичність, іноді в
пуанти. «Вечірня втрата», «Близнята», «Ілюмінації» — це тільки
кілька навмання вибраних стилістично-формальних «мостиць» між
Під знаком Фенікса й Голубом серед ательє.

Та проте, в цій новій збірці зустрічаємо також і формаль-
ностилістичні відлуння інших традицій, що вони в ранішій творчості
з'являлися тільки натяками. Ідеється мені про якусь таку дуже
своєрідну дотепність, навіть фривольність чи легкодухість, якісь
відблиски кавалірної поезії («Ту руку»), або навіть мистецтва доби
рококо («Черемха») у віршах, що втілюють глибоко серйозну те-
матику, і так створюють разочі, а іноді аж навіть трішки моторошні
експресії. Ось приміром, вибагливий майстер вибагливих форм зне-
нацька пише строфу, що в ній неможлива рима «лося — лосося» до-
бре передає дитяче світосприймання, але в ніякому разі не вкла-
дається в поетову формальну систему:

Неначе гриви течію,
А не її нестачу в лося,
Так як дитині, що свою
Створила думку про лосося (8).

А ось знову перемішані різні лексичні рівні в строфі з вірша, що в ньому йдеться про небезпеку віданості літературним моделям:

Але й цю з'яву одклади
Банкнотом, що не знає рента,
Не Гюїмансові ж сади
Малоюеш ти й не для Ессента (52).

Ринкові терміни, що складають типове бароккове «кончетто» безтурботно пошлюблени з символістично-неокласичними словами («цю з'яву одклади», з стилізованим префіксом «од-»). До того ж, строфа вказує на вірш Маллярме «Проза: для дез Ессента» і негайно розкодовує цей заголовок прізвищем відомого декадантського автора. Такі лексичні дисонанси, разом із раптовими алюзіями, мають створити в свідомості читача своєрідний шок епатації, що на нього Зуєвський безумовно розраховує. Автор теж часто й небезпечно фліртує з кічем (вже самі заголовки «Ріта Гейворт» або «Загадка з Монако» вказують на це), що його негайно піднімає до рівня «високої» літератури омітізовуванням або ж уже згадуваними літературно-мистецькими алюзіями.

Разом із несподіваними зіставленнями різко відмінних лексичних рядів, короткий рядок, розхитаний головокружно плинною синтаксою,— створюють у деяких віршах якесь особливе мовлення до кінця контролюваного та, мабуть, іронічного шаленства, що подібного до нього ми в українській поезії досі не чували. Виникає враження, що при наявності суворо додержаних канонічних форм, такі вірші іноді здаються вже не так продовженням традиції чи неокласицизму, а чи неоклясики, як швидше його «деконструкцію», або навіть просто-напросто пародію на його форми. Це зокрема помітне тоді, коли вони чергуються з віршами більш-менш неокласичної традиції, що про них я згадував угорі.

В недавній статті про найновіші збірки Зуєвського та Ігоря Калинця («Два поети з княжими іменами», Сучасність 4, 1992), Юрій Шерех натякає на можливість у Зуєвського модернізму в рамках консерватизму, при чому, на думку критика, консерватизм Зуєвського тільки позірний. Як я щойно намагався показати, модернізм і традиція в Зуєвського знаходяться у своєрідному діялогічному співвідношенні взаємного доповнювання і перероджування, а одночасно й взаємного іронічного заперечування, що, зрештою, можна вважати за одне й те саме. Я згадував про іронічне підмивання суворих неокласичних колон. А ось, з другого боку, поет фліртує з сюрреалізмом, хоч абсолютно не готовий цілком йому віддатися, воліючи його (знову іронічно) «переписувати» або «перекладати». Це стосується й до інших модерністичних течій. Де-хто з нас напевно пригадує, що Зуєвський свого часу переклав був принципового американського верлібріста — хоч, правда, в ніякому разі не сюрреаліста — Дейвіда Ігнатова не тільки на українську мову, але й на вишукано елегантні, майже «неокласичні», строфічні системи і виразно пост-символістичну образність. Відбувся, отже, подвійний переклад, або переклад і «переклад». Багатозначну

«діялогічну» іронію я вбачаю у пуанті вірша «Пам'яті Аполлінера», який вважав кіно за мистецтво майбутнього. В наступній цитаті йдеться про кіно й мову поезії:

І, як бажав Аполлінер,
Несхібно вистигне сама
В добі прийдешній, відтепер
Порівнянням до сінема.

Іронія, як бачимо, помножується калямбуром на слові «вистигне»: текст заставляє нас запитувати, чи мова *несхібно* дозріє, а чи, навпаки, захолоне в обличчі «сінема».

Зуєвського тягне туди, де поети особливо близько дружать із образотворчими мистцями, чи то буде Маллярме, чи Аполлінер, а чи сюрреалісти. Всередині діялогу з модернізмом, поет будує на тематичному рівні діялог двох мистецтв — поетичного та мальарського. Про це виразно, хоча теж не без іронії, попереджає вже сам заголовок книжки. Ідеться передовсім про картину Жоржа Брака «Ательє VI». (З цілого циклу «Ательє», з тією самою тематикою, шостий твір здається мені найбільш відповідним.) Голуб білого, аж до сяйва, кольору стойть посередині темного, в глибоких тінях, реквізути, що порозкидуваний у «творчому хаосі» — всякого там приладдя, брудних палітр, обрисів рам. Голуб неначе трішки збентежений — неначе він притьма залетів не у свій світ. Бачимо, отже, бінарну протилежність двох світів — мистецтва й не-мистецтва. А ось у одноіменному сонеті, голуба немає вже ні в ательє, ані в руці адресатки:

Немає голуба в руці твоїй:
Грозою він наляканий докраю,
І ось тобі я широко простягаю
У розпалі його своїх надій
Таким, як вився в далі голубій...

Поет продовжує, що адресатка може заставити голуба перебувати в зовсім іншому світі не-мистецтва, аніж його власні голубі-голубині простори; він служитиме прикрасою або «підпорою» для стола чи навіть ліжка в її міщанському родинному оточенні, перед тим ставши книжкою — може цією книжкою. Зверну увагу, що дивне сполучення займенників «його своїх» у четвертому рядку це аж ніяк не примхлива, і отже непотрібна, синтаксична інверсія, бо таких у Зуєвського ніколи не буває. Ідеться в тексті про затъмарення семантичної межі між «його», себто «голуба», і «його / моїх надій». Ще додам, що присутність / відсутність голуба нагадує не тільки Брака, але теж і Рене Маррітта, що в кількох його картинах сильвета голуба неначе вирізана й заповнена небом і хмаринами — отію «голубою даллю».

В ательє Зуєвського взагалі працює багатих мальярів. Сам поет називає Гогена, Руссо, Miro, Маррітта, Далі. Я в його віршах зустрів ще натяки на них неназваних Клее, Брака, Шагала, Пікассо, Бекманна, Дельво, де Кіріко, кількох імпресіоністів та

одного чи двох старих флямандців. Звичайно, тут можуть діяти мої власні реакції на тексти. Але я маю причини підозрівати, що мій список — це тільки незначна частина можливих зустрічей на цих сторінках. Це тим правдоподібніше ще й тому, що Зуєвський тепер уже не завжди користується тільки однією картиною, як це він робив у попередній збірці, а іноді створює в одному вірші враження синтези провідних рис мальяра, або навіть діялогу двох мальярів, як ось у вірші «Два світла», що в ньому я помітив єднання твору Магрітта «Людська доля, 1933» (мольберт стає вікном, а чи вікно мольбертом) з так званими «метафізичними інтер'єрами» де Кіріко, як наприклад «Філософ і поет».

Загально беручи, найближчий Зуєвському в цій збірці мабуть таки субтильний «клясик» Рене Магрітт. Поет його згадує двічі — у віршах «З ліричного Магрітта» й «У двох сценаріях». В цьому останньому творі зморшки старости у ворожому дзеркалі («Стрічає в люстрі не привіт, А лиш повторення години») протиставлені радісному віддзеркаленню весни в шибі Магрітта:

Хоч день би і для них настав
Посполу з шибою Магрітта,
Де ще бує зелень трав
Серед багатих скарбів літа.

Віконна шиба ще відбиває вічно гожі й молоді краєвиди й їх зберігає на собі навіть тоді, коли сама розбивається на куски («Вечір, що западає», «Ключ околиці»). Часто Магрітт виринає в Зуєвського й «непідписанним», як ось у вірші про римську богиню літніх овочів Помону (74), що в ньому можливі сліди й якогось давнішого мальяра, але де рядки «А до життя покликав трен Голубки мандрівної» відразу нагадує Магріттовий твір «Добрі знаки»: радість летючого голуба з барвистою китицею квітів, замість хвоста.

Магрітт безумовно принаджує Зуєвського суверою, майже невблаганно, фантасмагорично чіткою лінією обрисів форм, що самі вони часто організовані всупереч «логіці» дійсності й під знаком якоїсь анти-кубістичної симультанності. Приміром, дуже близькі до образів Зуєвського Магріттові метаморфози об'єктів, поєднування речі й тіла: в пародії на Ван Гоха, черевики зливаються з живими ногами, вже майже стаючи ними («Червоний модель»), або жіноча нічна сорочка висить у шафі, а з неї виростають нагі жіночі груди, зображені дешево-эротично («Філософія будуару», «Пам'яті Мака Сenneta»). А ось дуже ретельно, реалістично, як у реклами, виконане зображення доброї ляльки, з суверо-недвозначним підписом-заявою: «Це не є лялька». І врешті, «вирізані» сильвети птахів, дерев і навіть пана в капелюсі, що в них відбиваються зелень або небо, прямо всупереч їх реалістично зображенням, пересічним тлом. Як уже підкresлив Мішель Фуко в есей про Магрітта — це не є лялька — відображення переплутувати з дійсністю тут суверо заборонено.

Та й взагалі, названі й неназвані мистці, що його вибирає Зуєвський, поділяють багато прикмет із його поезією; йому подобається чітка лінія, строга форма, кошмарно-реалістичні зображен-

ня, які рішуче заперечують «логіку» форм і ліній нашого завченого сприймання дійсності, пропонуючи інші альтернативи, інші «логічні» структури — можливо, структури міту. Окрім Магрітта, це бачимо в де Кіріко, Клее, Бекманна, в рисунках та гравюрах Пікассо. Але слід повторити, що Зуєвський відмовляється суцільно віддатися таким альтернативам. Він постійно вагається.

Слід теж пам'ятати, що вірш Зуєвського ніколи не описує світу картини — адже в цього вірша є власний простір. Назвімо такий вхід уламків тексту картини чи кількох картин у текст вірша словом самого Зуєвського — «переклад» (як відомо, він — близкучий перекладач; теж нагадую про його «операцію» над текстами Ігнатова). «Переклад» в такому розумінні — це куди складніше, ніж перекладання на мову поетичну з мови малярства. Це — перекладання на іншу творчу свідомість — своєрідна координація свідомостей. Це майже нам каже сам Зуєвський у вірші із заголовком «Координувана свідомість», де текст безумовно переживає якусь картину.

А в творі, що так і називається «Переклад», автор «пояснює»:

Як барви люблені Miro
На власні не забрати спроби,
На нерозділене добро
Свої широї вподоби.

Імпульс, як теж і закінчений мій твір, залишається «нерозділеним» — навіть із Miro. І тому в наступній строфі поет вільно контрастує вічне свято барв, що їх любив Miro і що їх любить він сам (звертаю увагу на цю амбівалентність, що для неї використано прізвище, яке не відміняється) — барв, що вже самі собою пережиті його власним текстом,— з ласною журбою за втраченим часом (знову звертаю увагу на амбівалентні обертони в слові «вивести»):

І там, де форми, як вогонь,
Позначать мрії, знов початі,
Не вивести примару скронь
На їхнім, наче сонці, святі?

Отже, ремінісценції «зразка» (як ось у вірші «Зразок»), чи він буде названий, чи ні, мусять залишитися розсіяними, приблизними, щоб так з'єднуватись із своїм «нероздільним» і «нерозділеним» контекстом — із суцільним світом, на який вони «перекладені».

Окрім образотворчого мистецтва, зустрічаємо в Зуєвського «переклади» з мистецтва театрального (що підкresлює мистецтво, включно з поезією, як «штуку», «штучність», навіть неприховану позу, а відображення, як окрему систему мовлення) і, вже не так часто, мистецтва музичного. Та проте, музика стає структурним принципом і на тематичному, і зокрема на формальному рівнях.

Дуже часто тексти Зуєвського сплекуються з іншими літературними, особливо поетичними, текстами. Структура таких наближувань, чи спосіб «перекладу», тут трохи інакші, ніж у випадку образотворчого мистецтва. Теж мушу підкresлити, що я тут уже не маю

на увазі співжиття текстів із традицією, що про нього я згадував на початку.

Деякі приклади такого спілкування — це справді таки «переклади», де один поетичний світ обнятий другим. Але тепер уже не вистачає пережити образ чи образи, або навіть лінії чи кольори, які для нас *представляють* свідомість Іншого. Зближення структури засобів, включно з мовою, відкриває куди ширші можливості наближування або віддалювання, що один із їх крайніх полюсів, як каже Бахтін,— це просто дослівне переписання тексту. Прекрасним прикладом такого «перекладу» є вірш «Мандельштамова схема», де тонко пережито й оточено історичним контекстом долі групу притаманних цьому російському поетові метафор. Вимагало б окремої довгії статті, щоб довести, що все в цьому вірші — навіть його тон, його забарвлення — це одночасно і Зуєвський, і Мандельштам.

Знову інші діялоги з поетичними текстами — це своєрідні «славлення» (наприклад, вірш, що присвячений пам'яті Михайла Ореста), що в них також відчувається присутність не тільки іншого поета, але й образу іншої поезії, все таки залишаючи Зуєвського «нерозділеним». Теж трапляються зустрічі з іншими поетами, але вже без «перекладу». Так можна прочитати, приміром, ліричний сонет-спогад «Поезія», присвячений В. Б. — мабуть Василеві Барці. Ще одна така зустріч, з Петром Панчем у вірші «Трясовина», це вже відкрита й не зовсім дружня полеміка, де єдиним засобом «перекладу» могла б бути пародія, але такої немає. І, нарешті, знаходимо в цій книжці своєрідну «закриту» полеміку з віршами сучасного анонімного автора («З легкого триптиха», що теж нагадує Бекманновий «Відплів», та «Дві апострофи»).

Натрапляємо в Зуєвського навіть на «переклади» власних раніших текстів. «Ще одна загадка про потік» повертає нас висловом «ще одна» до вірша «Довкола риби» в збірці *Під знаком Фенікса*. Новий вірш знову звертається до образу риб у Клеє, хоч тепер з іншої картини, можливо з «Рибної магії». Спостерігаємо навіть перегуки між окремими рядками цих двох віршів, як ось «Під хвилями собі вишукуючи путь» і «Між світлих променів собі шукає троп». Ще цікавішим із цього погляду є вірш «Ефект», бо в ньому автор вступає в полеміку сам із собою. Цей вірш справді трудно зrozуміти без допомоги вірша «Антиквар», що був написаний тридцять сім років раніше й теж поміщений у попередній збірці. Ідеється в цих двох текстах про «переклад» Фльоберової героїні Еммі Боварі (з другорядною алюзією до Обломова). Не величні переживання астрального геройзму — потік зір у сузір'ї Персея — і не мистецтво французької столиці (що обі ці теми так часто служать Зуєвському) тепер прийшли до ліричного суб'єкта, а глуха й сіра провінційність міста, де жив Фльобер і його героїня. «Примара» Еммі переплітється з образом музи та, можливо, ще й якоїсь «справжньої» жінки, щоб залишити ліричного суб'єкта не з геройчними чи барвистими переживаннями, а тільки зі словами на папері, з «дарами бредні», що їх забагато начиталася Емма, і що вона сама ними є. Ліричний суб'єкт залишається тільки з «ефектом», що цим сло-

вом сам Фльобер окреслив героїнню, називаючи її «ефектом стилю», але одночасно заявляючи, що його героїння — це він сам.

Можна також словом-двою згадати про епізодичні й мабуть випадкові співзвуччя рядків Зуєвського з іншими поетами. Його посереднє подружження з неоклясизмом та неоклясиками іноді зближає його з тоном поезії Михайла Ореста, і то не тільки в вірші, що присвячений тому поетові. Ось строфа з центральної Орестової збірки «Держава слова»:

Вінчаючи осяні краєвиди,
Дуби стоять, величність і краса,
І на собі, немов карітиди,
Несуть оміті миром небеса (59).

Можна б помилково взяти цю строфу за рядки Зуєвського (зокрема з його попередньої збірки), якби не те, що в цього поета кожний рядок зберігав би різні приховані нюанси, «підтексти», тощо, не виключаючи й іронії, які в Ореста не трапляються майже ніколи. А ось куди віддаленіший відгомін, що його слід вважати або за рефлекс, або за цілком випадковий збіг. Маю тут на думці дуже своєрідну синтаксичну мелодику Василя Барки. Ось рядки з вірша Зуєвського «А quoi penses-tu?» (чи можна припустити, що Барка називав би свої вірші по-французьки?):

Про що ти мислиш? Як відповісти?
Хіба спитати неба висоти,
Де зваба також невимовна (18).

Та поет, який у цій збірці найбільше «славлений», вголос і мовчки, бо ж так чи інакше часто в ній присутній — це Стефан Маллярме. Глибоко помилиться той читач, який тут вбачатиме будь-які епігонади чи навіть стилізації: адже знову йдеться про «переклад», і то «переклад» виразно діялогічний. Світ Маллярме й світ Зуєвського — це цілком окремі, хоч безумовно покревні, світи. Можна сказати, що Зуєвський розмовляє з духом Маллярме цілком свідомо, добровільно і (як у всіх інших аспектах його творчості) — з максимальною контролею. Тут слід включити навіть ті «фривольні» вірші, що про них я говорив угорі; «фривольний» тон зустрічаємо і в французького майстра, хоча вже без слідів кавалірної поезії, чи специфічної легкості рококо.

Зуєвський не вагається сам про це приятелювання говорити, так випереджаючи рецензентів його книжки. І знову, він це робить грайливо та дотепно. Хоч на початку статті вже я цитував одну зі строф вірша «Без моделей», варто ще раз прочитати його всього, так запрошуючи самого автора підсумувати цю мою бесіду про «переклади». Звертаю увагу на гру на словах «кидай скрізь», що в першому рядку,— відповідне прочитання такого амбівалентного початку може поставити решту тексту під дуже різні насвітлення. Мимоходом теж вказую на зрівняння поетичного з театральним та образотворчим мистецтвом:

Чужі убори кидай скрізь,
Готовлені на манекени,
І хащами від них пролізь
До обезлюдненої сцени,

Турбуючись лише про твердь
Її погідного підсоння,
Немов торкається ледъ-ледъ
Коханих скронь твоя долоня.

Але й цю з'яву одклади
Банкнотом, що не знає рента,
Не Гюбмансові сади
Малюєш ти й не для Ессента,

А тільки де самий зв'язок
Пропорцій зійде на екрані,
Там неквапний затримуй крок,
Своєї прагнучи нірвани.

І не буди хоч тут ІІ,
Пародію, що наче в глей
Лежить, ховаючи краї
Капітуляції твосі.

Маллярме, до речі, теж боявся «капітуляції» — втрати вміння писати по-своєму, по-новому. Але мабуть і в Маллярме, як напевно і в Зуєвського, такий страх — це тільки «кокетерія», тільки гра з читачем.

2

Перше слово вірша Маллярме «Prose (pour des Esseintes)», що на нього натякає Зуєвський у власному щойно процитованому творі — це слово «Hyperbole!» (дослівний переклад рядка: «Гіперболо! З моєї пам'яті ти не вміш піднінятися тріумфально»). У вірші «Переклад із циклю «Ехо», де йдеться про природу поезії, Зуєвський дає нам власну дефініцію цього слова: «Єднає так гіперболя Заобрійні площини». Хоч значення слова «гіперболя» як риторичної фігури «переговорення» або «пересади для ефекту» тут аж ніяк не пропадає (адже поезія — це одночасно «переговорення» й «недоговорення», «над-мова», «під-мова», чи навіть «від-мова»), обидвом поетам ідеться передовсім про своєрідну арку або криву площинну лінію з постійними відстанями між центром і обидвома точками заякорення. Словник інформує, що це слово походить від «кидання м'ячем», посередньо натякаючи на арку в постійному русі. Саме так втілив цю фігуру Райнер Марія Рільке у вірші «М'яч», можливо пригадуючи образ Маллярме. В усякому разі, «гіперболя» у всіх трьох поетів — це не так «дзеркаллення», як символ передавання енергії з одного силового поля до другого. (Десь тут слід би вставити прохання вибачення в геометрів за неточність наукової дефініції цієї фігури: беремо з неї тільки те, що потрібне для розмови про поезію.)

Можна сказати, що в дійсності ми продовжуємо розмову про «переклад», хоч уже на куди вищому рівні. Два кінці гіперболі за-

якорені у двох світах, у двох «заобрійних площинах» — у двох дalechах. Я думаю, що однією з них є наш світ, наша «дійсність», яка також від нас віддалена. Отож фраза «в дійсності» може бути справою досить і досить ілюзорною. А де друга «заобрійна площина»? Знавці творчості Маллярме, як наприклад Жорж Пуле, говорять про його «гіперболю», як про «стрибок у щось інше» (знову, до речі, бачимо постійний рух арки). Сам Маллярме пояснив це своє слово як «перетворення факту в ідеал»; тут слід негайно нагадати, що Маллярме дуже часто вживав слово «ідеал» в майже протилежному значенні від того, як його вживав, приміром, Шеллінг — «ідеал» для поета стає на очах білою порожнечею всередині тексту буття. Все це можна сказати й про Зуевського, з тією важливою різницею, що в нього «тутешнє» заякорення куди міцніше, і тому куди сильніше діє на заякорення «тогобічне», ніж у Маллярме, що в нього воно обмежене вже виключно до світу мови, який став цілком самостійним.

Я хочу вказати на два втілення (серед багатьох інших) цього поняття в поезії Зуевського — одне стилістичне, а друге тематично-образне. Загально прийнятій лексичний засіб порівняння «так-як» трапляється в нашого автора напочуд часто, іноді стаючи засобом суворої симетричності поетичного тексту. Наведу повний текст вірша «Так гонять коней»:

Так гонять коней спраглих до води
Тубільці, що веселку зріли,
Коли на травах росяні сліди
І видно сонця теплі стріли,

Як ця широка стежка попливла
Поміж рідких дерев спроквіла,
Де вершники зrinaють без числа,
Неначе місячні півкола.

Так жінка торсо клонить до руки
На весну — як верба зелена,
І зникає поміж сторінки
Сюжет роз'яснений Гогена.

«Так» у заголовку й першій строфі — це більш-менш ще дійсність, як її сприйняв маляр, з романтичними відтінками «філянської» образності в мові поета. «Так» цю дійсність утверджує. А ось світ «як», що в другій строфі — поєднаний із «дійсним» світом широкою стежкою — на перший погляд не має нічого з ним спільногого. Є тільки натяки на протилежності: тубільські пастухи й безлічі дивних вершників, поставлені ще одним «як» (тобто, «неначе») у світ якогось міту; і далі, соняшні стріли та місячні півкола, а також ці стріли та веселка. Але є між ними одна спільна риса — плин води. Отже стежка, що з'єднує два світи, стає річкою з вершниками-хвилями, що соняшні відблиски на них здаються місячними півколами. Але, звичайно, таке зорове розкодування тут аж ніяк не вистачає. Образом мітичних вершників поет створює «другий» корінь гіперболі, неначе «перекладаючи» увесь пейзаж на міт. В третьій строфі зустрічаємо ще один світ, який мав би безпосе-

редньо відповісти на світ «як». Теж і в цій строфі натрапляємо на «мікроструктуру» — нову пару «так-як». Але знову знаходимо дуже мало спільногоміж гіперболою в перших двох строфах і цією новою аркою. Гіперболя «перекладена» на іншу образну систему, що її застовує присутня на картині постать жінки: як тубільські хлопці на конях переміняються в мітичних вершників опосередненням хвиль, так жінка переміняється у вербу опосередненням весни. Через цілий вірш поет порівнює тільки самі процеси метаморфози. Цікаво, до речі, що верби, мабуть, не дуже притаманні ні рослинності, ні культурі Тагіті. Метаморфоза жінки у вербу нагадує швидше український фольклор. Можливо, отже, що в вірші проходить ще одна гіперболя — між культурами поета й його об'єкта (знавці постійно вказують на різниці між культурою самого Гогена та культурою Тагіті). Якщо я тут маю рацію, то це буде другий випадок такої «гіперболі культури» у Зуєвського: про перший і куди явніший, у вірші «Ще одна гіперболя», я говоритиму пізніше. З усього видно, що в вірші «сюжет Гогена» справді «роз'яснений» (весною? вербою?), але в ніякому разі не пояснений, бо навіть не знайдений. Попереджаю, що Гогенові картини з тубільськими хлопцями на конях та жінками над водою (а їх є кілька) нам тут дуже мало допоможуть. Звертаю увагу на два останні рядки. Міт неначе знову повертається в дійсність, але тепер у дійсність «дійснішу», близчу, гіркішу: все це, врешті-решт, текст, що його ковтає закрита книга чи репродукцій, чи віршів.

А тепер два слова про друге, тематично-образне, втілення гіперболі. Сонет «L'Eau» (він може бути оснований на картині якогось імпресіоніста, що її я в цій хвилині не пригадую — в них бо так багато парасоль і дам, які сидять на човнах!) — увесь побудований на образах фактичних гіпербол, арок, півкіл, які доповнюють одне одного. Образи півкуль, важелів, гир, арок, гіпербол, циркулів, тощо, повторяються в поезії Зуєвського дуже часто, а раз навіть знаходимо коромисло. Зайво, мабуть, підкреслювати, що ці геометричні та механічні фігури й інструменти, так чи інакше пов'язані з симетрією й рівновагою, виконують в цих текстах (як і в картинах де Кіріко та його епігонів) цілком метафізичні завдання. Зрештою, ми вже бачили такі структури в щойно наведеному вірші «Так гонять коней». Веселка вгорі та місячні півкола внизу стають неначе взаємним дзеркалленням. До того, прямі соняшні стріли стають арками півкіл. Один світ відображеній у другому — і то відображеній у дослівному значенні — проти-лежно, неначе замикаючи коло.

Перша з трьох тематично оркестрованих частин книжки називається «Первісні турботи». Найголовніші такі турботи, які часто переходят у радість — це безжурні «турботи» дитинства, а потім молодість, війна, еміграція. Певна річ, що такі «автобіографічні» мотиви усюди в цих віршах радикально опосереднені, віддалені. «Переклад», чи гіперболя у творах із такою «автобіографічною» тематикою — це в поезії широко прийняті метафоричне зіставлення двох часових смуг. В Зуєвського (знову покищо аж ніяк не вийнят-

ково) спогади, зокрема з дитинства, віддалені мрією, а то й мітом. Одночасно, майбутнє цього минулого іноді сповнене справжньої тривоги, як ось у віршах «Первінні турботи» чи «Коники». А у вірші «Бабки» ці комахи, що прилітають із далекого дитинства — «зелені й сині стріли» — дуже посередньо порівняні до пізніших зловорожих літаків війни.

Через такі справжні турботи, включно з непривітними шляхами чужини, виникає нова бінарна протилежність — спогад / забуття; ці два елементи починають співжити в якомусь симбіотичному, оксюморонному співвідношенні: «І в забутті своєму віднайди Несхібний компас охорони» (18). Не треба нагадувати, що контекст цих рядків дозволяє поняттю «забуття» перекинути арку у світ екстазі творчості, що має не так стерти (що залишається завданням «забуття» в своєму первинному значенні), як переродити злій спогад.

Цікаво, що в Зуєвського імліста далечінь дитинства утворджена в конкретних образах предметів — у цьому випадку, іграшок — ляльок, електричного потяга, глянініх коників, м'яча. Зрештою, саме так працює наша пам'ять, зокрема з далекого минулого. Але для Зуєвського конкретність цих предметів має теж і «програмове» завдання, в цьому з'єднуючися з іншими прикладами крайньої конкретизації окремих елементів поетичного образу: така ж бо конкретизація творить бінарну протилежність із розплівчастістю візії та зокрема плинністю синтакси, що до неї я повернуся трохи згодом. Для Зуєвського теж дуже характерно, що спогади з дитинства іноді зосереджуються навколо образів дитячих книжок; такі образи теж часто зустрічаємо в текстах постромантиків та символістів, зокрема в Артура Рембо.

Ми, отже, бачимо, що в Зуєвського (на відміну від Маллярме та інших символістів) є багато «автобіографічних» мотивів, дарма що послідовно віддалювалих. Навіть промигає вкрай іронічна згадка про марність успіху професії на чужині, в порівнянні зі справжніми скарбами — іграшками з дитинства. Ідеється про «незгаслу мрію»:

Оскільки в дівчини сама вона
Була, як цяцька давня у кишенні,
Шо зберегла дитинства далина,
А не чужі промоції учени.

Це строфа з вірша, що називається «Ріта Гейворт». Можна в ній вбачати аж трьох «персонажів»: знайому ліричного героя, саму Ріту Гейворт, і самого ліричного героя. Бачимо якусь дивну симультанність між ними, неначе вони накладені один на другий та один крізь другий просвічуються. Строфа натякає на те, що «згасла мрія» дитинства була, як цяцька, не тільки для якоїсь дівчини, але й для Ріти Гейворт, і то не тільки для них, але й для засłużеного професора, хоч одночасно сама Ріта Гейворт є частиною цієї мрії з минулого.

Серед «автобіографічних» віршів у книжці є багато про кохання. Правда, такі моменти знову старанно віддалювані, іноді аж до невідзначення закодовані об'єктами культури. Наприклад, якийсь

неприємний «особистий» момент, пов'язаний з коханням, у вірші «З ліричного Маргітта» «перекладений» або пережитий іншим, зовнішнім твором-кодом (мабуть картиною «Біла раса») до тієї міри, що інформація про конкретне переживання зовсім розпливається, залишаючи в читача тільки відгомін неприємного враження від таємничої події. В цьому випадку, маємо подвійне кодування, подвійну оборонну заслону: розсівання теми в густій метафоричності самого Зуєвського та зовнішню метафору Маргітта. Так само потрактовані й більш «позитивні» підходи до теми кохання. Саме кохання — можливо ширше, ніж будь-яка інша «тутешня» тема в Зуєвського — відкриває безпосередній шлях до «тогоїчного» якоря гіперболі.

Шляхи, стежки, дороги, броди, навіть (аж двічі) перелази, які мимоходом вказують на вже згадувану «фриволіність» Зуєвського — такі образи переходу мають завданням зв'язувати два світи, два кінці гіперболі. Але ж рух гіперболі — це постійне вилітання й повертання. Отже такі образи теж виконують функцію «тутешні» — еміграція ж бо відбувається не тільки в Іншість мрії чи мистецтва, але і в куди прозаїчнішу «Іншість» Німеччини, Америки, Канади, що в них ми вносимо дорогоцінні цяцьки спогаду. В таких, наприклад, рядках, як: «І втіку, що лягла назавсіди На очі й безконечні гони» (18) читач побачить не тільки безконечність краєвидів і віддалей (чи віддалей у безконечність), але також і розпач безконечного гонення, гонитви емігранта. Додам, що ці обидва прочитання рядків не те, що не виключають, але доповнюють одне одного.

Я нашвидку переглянув деякі «автобіографічні» мотиви в книжці Зуєвського, як тематичну структуру, що в ній «дійсність» перебуває в постійному співвідношенні з «віддаллю»: навмисне конкретні фрагменти й моменти постійно перебувають у розсіянні, щоб не допустити до якогось послідовного й тривалого «автобіографічного» сюжету, який заслонив би постійні контакти із «заобрійним» кінцем гіперболі. Простір і час текстів іноді очищується навіть від уламків минулого чи сучасного, і отже від тривання, згущуючися в самозамкнену й самовистачальну мрію: із символічного минулого час тексту поволі перетворюється в символічне майбутнє. Але слід попередити, що таких текстів у цій книжці небагато.

Заголовок сонета «До дійсності» звертається до досить несподіваного адресата. Відбувається якась своєрідна «перверсія» освяченого традицією порядку: адже звичайно, а зокрема в романтизмі, зустрічаємо апострофи «до Музи», «до поезії». Де став той, хто звертається до дійсності, яка самим уже жестом звертання, себто наближення, стає віддаленою, чи точніше, побаченою з віддалі? Арка гіперболі далі рухається в обидві сторони одночасно. Сонет нам каже, що до дійсності можна повернутися тільки шляхом мрії, через золоті ворота мрії, яка втілилася в уявний спогад. В кінцівці сонета ми нарешті розуміємо, що дійсністю слід снити. Маємо тут дві можливості: або дійсність — це виключно «заобрійний» якір гіперболі, або ж (і це куди цікавіше) дійсність стає справжньою

тільки тоді, коли вона відображеня в «заобрійній площині». Адже навіть спогад, що у сестеті, мусить бути так відображеній. (Звертаю увагу на імлистість краєвиду в октаві, де відбувається подорож човном до спогаду, і на сильно конкретизований та динамізований сестет, де вже діє спогад):

Хустки безмежні розтягали воду
Поміж кудлатих під човном голів,
Де марлею і кожен ранок цвів,
Не поминаючи шорсткого броду.

Воно тут пасмами біліло зроду,
Оце проміння від початку днів,
Гамуючи гірку недолю й гнів,
Де мріям подаровано свободу:

Неначе ми на пасці щодня
Свій мед пили склянками навмання
Або на вишнях діставали глею,

Замінені морелями на мить,
Вони вели принадою своєю
Усіж до дійсності, хто нею снить.

Марля вічного проміння по дорозі в спогад гамує «гірку недолю й гнів» та ховає кудлаті голови водоростей під пlesом свідомості. Вона навіть пом'якшує «шорсткий брід» — перехід від цим-часової стоянки нашого моменту до мрії, що вже звільнена «Вічністю» від невблаганного часу. Ця мрія втілюється в понадминулий спогад, який мусить залишитися умовним («неначе»). Адже в цьому спогаді навіть буденні вишні — чи навіть «глей» — «на мить» замінюються морелями: тільки так замінені, вони ведуть до дійсності усіх тих вибраних, хто вміє нею снити. Дійсність майже до-слівно деконструюється мрією, щоб повернутися до нас у своїй справжньості. Але чи тільки мрією? Приглянемося до цього тексту ще раз. Заміна вишень та вишневого глею морелями — це заміна дійсності дитини (можливо, начитаної дитини) гарнішим, екзотичнішим словом. А сам спогад у сестеті — це дещо пасторальна, дещо «неокласична», зеровська, але в усякому разі сильно текстуалізована, олітературнена сцена — своєрідна «жанрова» картина. Я вже згадував, що на «заобрійному» кінці гіперболі мрія часто втілюється в мистецтво. Отже, дійсність, яка повертається до нас у цьому сонеті — це дійсність, що віддзеркалена в мистецтві. Де стоїть той, хто звертається «до дійсності»? Він стоїть у своєму одуховленому ательє — в своєму ательє без стін.

Іноді мрія позбувається навіть радости спогаду, і стає дослівно тugoю за тugoю, ностальгією за ностальгією. У вірші «Ностальгія», старовинні, мабуть єгипетські, статуй стоять у розкішному саді-заповіднику, куди їх геть пізніше перенесено («у пальм на новосіллі») та мріють про порожнечу й безконечність пісків, де могли б спостерігати «з дитинства» знайомих верблюдів, і де могли б мріяти «про холодок», що в ньому вони в даний момент дуже вигідно роз-

ташовані. Тут гіперболя від дійсності до мрій неначе замикається якимсь зачарованим колом, повертаючися назад до дійсності, але тільки під умовою мрії-туги. Про функцію *снів* у Зуєвського я загаюю трохи пізніше.

Ми вже бачили, як гіперболя може будуватися *всередині* дійсності, що в ній «очаровані», «переоцінені мрією» — себто, в певному напрямі метафоризовані — об'єкти стають дверима в потойбіч дійсності, самі в собі представляючи «заобрійні площини». Такі мінія-тюрні гіперболі часто довершені подвоюванням образу, або тим, що Барка (в трохи відмінному контексті) називає «дзеркаленням» — своєрідним взаємним віддзеркалюванням елементу дійсності та його сублімованою відбиткою. Наприклад, Зуєвський часто користується випробуванням довгою традицією поетичним образом дзеркала. Воно, як ми вже бачили, іноді віддзеркалює монотонне повторювання годин, які ведуть до майбутньої старости (48), і тоді воно неспроможне відкритися до «заобрійного» якоря гіперболі. Але, в інших образах, воно веде назад, у пам'ять, яка «всій сублімації тогожна» (50). Або воно стає інструментом метаморфози, як ось у вірші «Черемха», де коливаються постійні взаємні переміни між жінкою та кущем. В цьому вірші, до речі, маємо навіть не «свічадо», а «привид свічада» (річку? ставок?). І, врешті, дзеркало стає «перекладом» із світу дійсності у світ мистецтва, як, наприклад, у творі «Пігмальйон». В цьому вірші, відбувається насправді подвійний рух: у світ мистецтва й тоді від нього назад в уже «очаровану» дійсність. Народження весни й народження Галятеї стає одним і тим самим чудом, і дзеркало, все ще залишаючися собою, переходить метаморфозу в кригу, що скресає і десь на ріці, і на поверхнях статуй. А ось як Галятея, яка щойно була мистецьким твором, вітає світ — себто, впізнає й вітає себе саму — тепер уже як живу жінку: «На кризі нечутний злом, І перший чистий цілунок Упізнаний сяйним склом». Як бачимо, в обидвох тут згаданих віршах побудована ще одна мінія-тюрна гіперболя — між дзеркалом і лискучими поверхнями природи.

Я вже згадував, що подібним об'єктом-знакою «перекладу» стає вікно, іноді перемагаючи в змаганні з дзеркалом, коли дзеркало діє в своїй найнижчій функції відбивання зморшок старості. В плятонічній традиції, Зуєвський теж уживає образ очей і їх взаємного «дзеркалення», як «переклад» з нижчого стану буття у вищий.

І врешті, я звернуся до ще одного засобу «дзеркалення». Я його залишив на кінець цієї розмови тому, що він у Зуєвського, що так скажу, небезпечний. Ідеться мені про сни, що, як засіб «дзеркалення», освячені, мабуть, такою ж довгою поетичною традицією, як і сама поезія. Ось строфа з вірша з сугестивною назвою «З антології снив»; в ній поєднані «дзеркала» сни та очей:

В очах сліди на чорному екрані,
На полотні уявному кругом:
Різьбили їх відвідини жадані
Постійно щедрим на дарунки сном.

На відміну від дзеркала, вікна, чи очей — не кажучи вже про

благодійні мрії — «дзеркалення» снів, ці їх темні квіти, можуть бути для поезії непевні: Зуєвський занадто «класичний» поет, щоб їх «дарункам» довіряти беззастережно. «Врожай» снів:

Не в затінку, не в темному тумані,
Звідкіль би іх привіз його пором,
А в кожній вигадці твоєї влади
Уздовж рясної барвами левади,
Як зводилися квітки помежі трав.

Отож, «сирі» сни слід опрацювати в ясні квіти дня — у квіти метафоричних відображень — «вигадками твоєї влади» (навіть коли, використовуючи калямбур, прочитаємо саму цю владу, як вигадку), себто наскрізь свідомою й невблаганно суврою контролею мистецтва. Адже, ті «кудлаті голови» водоростей під човном, що їх ми вже зустрічали — іноді бувають моторошною Іншістю, протистоячими не тільки «осяйним» мріям, але навіть і дійсності.

Я вже тут не раз згадував про «первісні турботи» в минулому індивіда, включаючи його підсвідомість, та про взаємне «дзеркалення» сучасного моменту й пам'яті, себто уяви, що в ньому уявлення може здаватися дійснішою під дійсності. Та Зуєвський не вагається занурюватися і в глибшу, збірну пам'ять-уяву людства: «заобрійний» якір гіперболі тепер знаходиться ген поза психологочним часом індивіда, чи навіть історичним часом групи,— у часі міту, який зупинений у над-триванні.

В традиції і символізму, і зокрема неокласицизму та неокласики, в збірці є Одіссеї і Навсіака, Пігмальйон і Галятея, Персей, Ехо, Помона, Мінотавр, кентавр, унікорн, а з інших культур — Мойсей і Месія, Круглий Стіл і (мабуть привезений ще з переселенських таборів) Граль. Та найцікавіше в текстах Зуєвського те, що читач сам у них знаходить і розкодовує,— як це було з малярами й їх картинами — натяки на мітичні постаті та події. Попереджаю, що це — справа нелегка. Залишаючи професійним дослідникам сумлінні досліди «культурологічного» матеріялу в творчості Зуєвського, я знову звертатимуся тільки до тих конкретних мітологем, які виринають у моїй пам'яті під час читання віршів.

Зуєвського цікавлять, зокрема міти метаморфоз: іноді чуємо відгомони Овідія, але куди частіше він сам або комбінує окремі мітологеми у якусь своєрідну цілість, або посугує мітичний матеріал так далеко, що його майже не можна впізнати безпосередньо (хоч враження, що залишається від нього — все таки дуже сильне), або ж творить цілком власні мініяюрні міти, огорнені серпанком таємниці, як це іноді робить і Маллярме. Захоплення мітами саме метаморфоз не дивує: адже «переклад», що стає гіперboleю, це ж метафоричні метаморфози: у вікні, а вже особливо у дзеркалі, постійно вибухають події метаморфоз. Та й зрештою, кожна метафора, якщо вона справжня, це маленький момент мета-морфози.

В згадці про вірш «Черемха» я вже вказував на моменти якихсь взаємних метаморфоз між жінкою та кущем черемхи. Подібні натяки зустрічаємо в вірші «Китайський агрус». А в щойно обговорюва-

ному вірші «Пігмальйон» (що оснований на новішому міті), помітний напрям, що протилежний до звичного: мертвий камінь переміняється в живу жінку. Вже цілком «Овідіївський» міт, хоч мабуть створений самим Зуевським, зустрічаемо в дуже тонкому ліричному вірші «Вечірня втрата». Дівчина входить у море ввечері, а на світанні в рибальських сітях знаходять мертвого дельфіна. Перше прочитання може й не вловити мітологем, що заснували цей новий «мікроміт»: це Афродіта-Венера повертається назад до моря, що з нього вона вийшла, власним уже «скам'янілим» слідом. Втративши в наш час свою божественну силу, вона — безсмертна — неначе вчиняє самогубство, або ж її вже відмовляється прийняти море. Ми пам'ятаемо, що дельфін був улюбленою рибою Венери, коли вона була ще морською богинею. З дельфінами теж спілкувалися її улюблениці, зокрема бог Ерос.

3

Мітичні мотиви зливаються в текстах Зуевського з іще однією категорією його поетичного світомислення, що нею названа третя частина його книжки, та що вона безпосередньо пов'язана з «перекладом» та «гіперболею» — з «ілюмінацією». Звичайно, другорядне значення цього слова — заставки і малюнки, більш чи менш зв'язані з текстом, у середньовічних та ранніх ренесансових рукописних книгах — для нас тут дуже важливе: поет справді неначе «ілюмінує» тексти мітів, та й інші «тексти» (наприклад, картин), що його «малюнки» з цими текстами зв'язані тільки дуже посередньо. Але передовсім мусить ітися про перше значення: насвітлення, освітлення, роз'яснення, а можливо (як завважує Юрій Шерех) і «просвітлення», як це слово вжив у заголовку своєї славетної книжки Артур Рембо; але необхідно додати, що намір Зуевського можна вважати тут за майже протилежний до наміру французького поета.

Як ми вже мали нагоду бачити, образи світла, сяйва, сонця, дня трапляються в Зуевського так часто, що його поезія справді неначе світиться. Ці образи іноді протиставлені образам темноти, тіні, підсвідомості, сну. Таке сонцепоклонництво (чи, точніше, сяйвопоклонництво) зустрічаемо, наприклад, у вже раніше згаданому вірші з «імпресіоністичним» заголовком «L'Eau»; нагадую, що імпресіоністи були малярами світла. Твір починається рядками, що в них «чисте сяйво» стає «самим означенням», цілком як у імпресіоністів: «У сяйві чистім потонулі, В означенні лише самім». В деяких інших віршах — «Вечірня втрата», «Напис на сторінці», «Біля моря» — повторене це гармонійне протиставлення «горішнього» сяйва з «долішньою» водою, яка його віддзеркалює: вода неначе «перекладає» сяйво так, як дзеркала, вікна, мрії, чи міти «перекладають» дійсність. Ми уже бачили, що дзеркало іноді безпосередньо порівняне з плесом або кригою. Теж часто, але вже в ворожому співвідношенні, протиставлені світло й тінь, з неухильною перемогою світла («Для нового альбома», «Два світла»).

Та найцікавіше трактування образів сяйва й світла зустрічаемо

там, де гіперболя летить від землі до сяйва зір, чи, найчастіше, до впорядкованих сузір'їв. Тут поет іде куди дальше, ніж імпресіоністичні («L'Eau») чи сюрреалістичні («Два світла») картини, намагаючися осягнути безчасно-мітичні структури сяйва та космічні «означення» (чи «позначення») сяйвом. Варто до цієї теми навести повний текст вірша, що характерно називається «Ще одна гіперболя»:

Три зірки вкупі — більше не могло
Зависнути отут іх разом
Уздовж плечей, через коромисло,
Шо вигнулось над перелазом.

Воно уникнути спроможне вміть
Твоєї спритної уваги,
Бо кожна полум'ям своїм горить
Із іншими на переваги,

Які вінком звабливим простяглись
Крізь ноги пружні і рамена,
Неначе шляхом Аллія колись,
Шикуючися, нескінченна

Громада виростала колонад
І мавзолей штывні мури,
Порозашовані із нею влад,
Можливо, символом цензури.

Перша, «горішня», частина тексту — це своєрідна «українізація» сузір'я, або комбінації кількох сузір'їв, що довершена «народними» словами «коромисло» та «перелаз», які звертають на себе особливу увагу тому, що таких слів у цій книжці — обмаль. Помітна тут теж своєрідна, неначе дуже точна, реінтерпретація цього сузір'я, з відповідними вказівками читачеві («Три зірки вкупі», тощо). Але ці «точні» вказівки не дуже то допомагають: адже маємо знову справу з авторовим «перекладом» зовнішніх, в цьому випадку астрономічних, явищ. Я тут знаходжу натяки аж на три сузір'я. Сузір'я Діви — це астральна метаморфоза богині справедливости, що для нас залишається не дуже продуктивним. Але Діва держить у руці колос, або іноді й по колосові в обидвох руках, а це для декого з міографів натякає на богиню урожаю Деметер. Для нас особливо важлива її римська посестра Керес, або Церес, яка була однією з опікунок Риму. Поет тут може викликувати «дзеркаллення» греко-римської богині з якоюсь астральною слов'янською богинею — саме Дівою, як теж Берегинею-Оріяною (посестрою Астарти та доньки Великої Матері), тощо.

Ще одна можливість — це далеке перекликування поетового образу типово української селянської дівчини з сузір'ям Водолія, що в ньому є три зірки, подібні до тих, що в тексті. Це сузір'я також допомогло б нам розпорядитися поетовими натяками на асоціацію дівчини з водою (коромисло, перелаз; нагадую, що цей останній образ теж натякає на важливий для Зуєвського «перехід»). Сам автор підкреслює слово «переваги», яке виходить у нього неначе в називному відмінку множини; у зв'язку з образом коромисла, це

викликає в моїй свідомості асоціацію з сузір'ям Ваги. До того ще маємо натяк на зоряний шлях, що являється важливим складником сузір'я Перселя.

Я, звичайно, міг тут пропустити якийсь один ключ, що він куди безпосередніше відкрив би мені «горішнє» значення тексту. Але чи це конче потрібно? Поперше, «кубістичні» нашарування фрагментів різних споріднених явищ — в текстах Зуєвського не первина. А подруге, враження, що залишається в мене від цих таємничих символів, повне й самовистачальне. І саме в цьому, до речі, одне з найголовніших завдань символістичного образу.

Друга, «нижня» частина тексту — це вже куди прозоріші історичні алюзії до Аппійського шляху, який простягався з Риму на схід і справді був оточений мавзолеями та колонами. Аппій Клавдій, що почав будувати цей шлях, був головним цензором Риму. Він теж будував акведукти.

Перша й друга частини тексту дуже старанно одна з одною пов'язані: зв'язує їх неперерване речення, слово «неначе», факт, що межа між ними знаходиться посередині строфи. Образно, ці дві частини поєднані «звабливим вінком», який неначе цілком природно продовжується шляхом Аппія, і теж «перелазом». Та проте, всі ці підкresловання єднання насправді підкresлюють позірну пропасть між «верхом» і «низом». Слід звернутися до гіперболі у тексті (іх тут є не тільки «ще одна», а декілька), щоб автентично поєднати ці дві частини. Ідеться знову про «дзеркаллення» позірних протилежностей: вгорі — мітичний час, який керує історичним часом; вгорі — жіночий принцип, який керує принципом докраю чоловічим; вгорі — вигнені лінії геометрії інтуїції, які керують невблаганно прямыми і штивними лініями розуму й зокрема волі; вгорі — життедайна «нецензурність» богині, а внизу, сурова цензура головного цензора, цензура, як зброя держави влади, що перемагає символи життя символами смерті. Коротше кажучи, «тутешня» історія керована мітом, а «тутешня» озброєна й оздоблена смерть керована жіночою життедайністю. Можна б піти ще далі й вказати на другорядний ефект: суворий, цивілізований Рим переможений символом астральної української селянки, бо ж Аппійський шлях веде на Схід. Щоправда, мене тут струміє підозріння, що ця остання можливість не вкладається в загальний світогляд збірки.

Подібна гіперболі між «верхом» і «низом» засновує текст вірша «Ілюмінації»:

Сузір'ями тепер аж до кінця
В нерівних комбінаціях, мов грана,
Набувши раптом виразу лица,
Подвійна зваблює тебе корона:

Ти не минатимеш її заклять,
Бо здійметься в думках вона від шалу,
Куди стовпи Гераклові злетять
І плечі схилять гирями помалу,

Шоб ти пізнав утіхи цих каскад,
Себе віддавши птахові без тями,
Який, тримаючи свій лет назад,
Неначе прапор, висне над полями

І прагне досягати звідтіля
Голодним зором ледь примітну лунку,
Що не сковала змовниця рілля
Для нього в заповітному дарунку.

В «горішній» частині тексту (його «долішня» частина — останні три рядки) — помітне тонке плетиво елементів міту про героя Персея та сузір'я Персея. Зустрічаємо натяки на його літання по піднебессі з головою африканської королеви-чарівниці Медузи, що її він убив там, де виростають гори, куди пізніше названі Стівами Геракла, і летів із нею так високо, що його крила, як каже Овідій, доторкали зір. Одночасно, бачимо його вічну застиглість серед інших сузір'їв: Корони Бореаліс (із «подвійною» зіркою), що за життя заманювала його троном та божественністю; свого правнука Геракла, що носив на своїм щиті його відображення; коханої Андромеди та її матері Кассіепії.

Вертикальною аркою стає тут погляд птаха — мабуть, сокола — який, «тримаючи свій лет назад» (Атена навчила Персея літати назад), намагається спостерегти подарунок землі. Цей птах висить у повітрі вічно, бо він — сузір'я. Ми пригадуємо з Овідія, що герой Персей, летячи-втікаючи з головою Медузи від її сестер, раптом побачив з висот не холодне сузір'я, а справжню дівчину Андромеду. Він її шукатиме зором, але вже («через утіхи цих каскад» — потоку зір у сузір'ї Персея) не зможе досягнути вниз — до втіхи людського кохання. Як бачимо, вертикальна арка вартостей тут наче перевернена в порівнянні з попереднім віршем: земля тепер стала життєдайною богинею. Але в обидвох текстах, життєдайна енергія — це жіноча енергія, енергія все таки земна. (Цікаво б порівняти схрещення Персеєвого міту й сузір'я в Зуєвського з зовсім відмінним виконанням цієї теми в збірці «химерних» повістей під заголовком *Химера* американського постмодерністичного прозаїка Джона Барта.)

Ще складніші «ілюмінації» — це вірші про міти-сузір'я унікорна (з мимохідною згадкою про Пегаса) й кентавра, та про міт Мінотавра. В них помітні «гіперболі» не тільки між мітами й сузір'ями, не тільки між землею й небесами, але в самих складних-складених постатях їх «героїв». В унікорна, природа «перекомбінована» мистецтвом; до того, в кінці вірша він зливається з постаттю летячого коня поезії. В постатях кентавра, Мінотавра й унікорна, складене «високе» й «низьке» — сіно й звіринна пристрасть з одного боку й таємнича мітичність — з другого. Як на це вказує дехто із сучаних міографів (Жорж Дюмезіль, Рене Жірап), міти постійно трактують звіринність та божественність, як взаємне «дзеркалення» й «переклад» двох профілів єдиного явища. Зрештою, можна піти ще далі в романтизм: такі «склад(е)ні» (чи

«перекладені») образи — це образи мистця, відчуженого від норми й нормальності, що в його психіці особливо помітне «дзеркалення» між пристрасною звіринністю та не менш пристрасною духовністю, як це постійно зображає в своїх рисунках та гравюрах Пабльо Пікассо. Недаром сам Зуєвський підкреслено користується фройдівським терміном «сублімація» (50).

Найкращі поетичні «переклади» такої складності в збірці — це два сонети «Данина характеру» й «Зоряні іменини мінотавра». Ось повний текст цього першого:

В кентавра образі складнім
Заstryгли погляди лисиці —
Живі об'явлення зірниці
Очей, зупинених на нім.

Чи знамім з досвіду за грім
І блискавки прудкої птиці,
Для них ця поза чарівниці
Злочинством видалась моїм,

За вийнятком хіба рубіна
І бірюзи, можливо, сіна,
Шо в думці перейшли б на те,

Аби в ній пам'ять стала кожна,
Яка при дзеркалі росте
Всій сублімації тотожна.

Згідно з моїм прочитанням, цей складний сонет складений з двох мітичних «середовищ» — мітів про кентаврів та мітів про жрекинь-чарівниць, зокрема (знову) про Медузу. Ці два «середовища» поєднані першою терциною сестета: складний-складений образ кентавра складається з духовних вартостей, зображеніх естетичними дорогоцінностями, і *можливого* сіна, що потрібне коням (хоча кентаври живилися не сіном, а сирим м'ясом). Але крізь цей образ просвічується інший. Овідій оповідає, як летючий Персей, з головою Медузи в торбі, приземлився на відпочинок. Він поклав свій жахливий трофей на землю; кров, що капала з торби на траву, почала перемінювати траву й квіти в дорогоцінні камені. Німфи, захоплені такою дешевою біжuterією, зносили зів'ялу траву (себто, сіно) й кидали її біля потворної голови.

В пізніших, олімпійських мітах про Медузу, вона була принцею, жрекинею і отже чарівницею, зокрема піклувалася звірятами, і аж потім була покарана метаморфозою в потвору. Слід попередити, що кентаври жили приблизно три покоління після Медузи, отже про ніякий безпосередній контакт між ними мови бути не може. Але кентавр Хірон жив у незгоді з іншою, пізнішою й сильнішою чарівницею — русалкою Тетіс, яка вміла особливо швидко й спрітно перемінятися в звірят. В деяких варіятах міту, Тетіс є його доночкою. А ще одна чарівниця, Кіркея, переміняла Одіссеевих вояків, за словами Гомера, «в звірів, згідно з їх *характерами*». Отже, можна говорити про своєрідний «зразок» або «модель»

такої жрекині-чарівниці, з Медузою як провідним прикладом. Слід теж мати на оці «верх» цього тексту. В першій строфі — мистецьки розкішному знакові-естампі — сузір'я Кентавра зіставлене з зірницею-планетою безумовно найсильнішої з усіх чарівниць, Афродіти-Венери.

Про чиє наче б то «злочинство» в вірші мова? Чи самого кентавра?

Адже кентаври, згідно з своїм характером, робили багато злочинств, особливо насильств над жінками. А чи тієї, що дивиться на кентавра? Якщо так, то чому її погляд — не злочин, а злочинство? Певна річ, що поетові йдеється про цю останню, хоч скрещення з образом кентавра ніколи в тексті вірша не зникає. Юрба, що звикла до насильної й дешевої магії Зевса — до його релігії — позу чарівниці, себто ярмаркову позу мистця, прийняла за «злочинство» і навіть, можливо, за те її покарала її, пославши за нею свого летючого лицаря. Ale під такими позами відбувалося щось інше: не тільки олюдинення, але й одуховлення коня, альхемічна переміна дешевого сіна в дороге каміння, навіть і власна смерть, що з неї народився Пегас. Було, отже, дзеркало, що в ньому «кожна пам'ять» ставала поезією, магічно перемінялася в поезію.

Очі, а зокрема дзеркало, натякають на остаточний «характер» (напрошується слово «характерник») ліричного суб'єкта. Передовсім, Медуза — не тільки енергія, але й жертва метаморфоз. В еллінській мітології Медуза, навіть після метаморфози, залишилася чарівною. Поезія романтизму (Шеллі), пост-романтизму (Бодлер, Россетті), декадансу (Гюїсман) і зокрема символізму — вважала Медузу за втілення «жахливої краси», за «сублімацію» або «переклад» жахливого в прекрасне, словом за «дзеркалення» (на щиті Перселя? в дзеркалі поетичної мови?). В останніх трьох рядках сонета Зуєвський натякає на те, що не тільки чарівниця, але й кентавр (який є, в точному розумінні, втіленням метафори) вчать нас, юрубу, піднімати кожний спогад досвіду, при дзеркалі поетичних метаморфоз, до «заобрійного» якоря гіперболі — до сузір'їв. Адже погляд Медузи — це погляд не камінної смерті, а зірниці. Поезія — це не сценічна «характеризація», навіть не характерство (хоч ці моменти мусять у ній також бути присутні), а *характер* у найглибшому значенні цього слова, який приносить нам високу данину, і що за нього високу данину доводиться платити.

В сонеті «Зоряні іменини Мінотавра» (що нагадує гравюру Пікассо «Дівчинка веде сліпого Мінотавра серед ночі») відбувається ще складніша гра арок. Саме звіриний, а не людський, елемент «складеного» поета піднімається до зір: адже зоряні іменини Мінотавра — це піднімання зі свого, як пише автор, «власного лябіринту» людської підсвідомості (чи навіть свідомості) «на волю», «в далеку світлу путь», до другої частини його імені й природи, яка тепер стала астральною сублімованою — до сузір'я Тавра-Бика. Тільки в такій «непам'яті» астральної метаморфози — в такому забутті *власного лябіринту*, в такому самозабутті ек-стази — поет може формувати «незібраний город» зір у сузір'я метафор (адже сузір'я вже самі собою — метафори), та «іменем назвати кожну з них».

Що це за країна, що розташована *поза сузір'ям*? Там лежить країна порожнечі, країна небуття. «Заобрійний» кінець гіперболі тепер уже, здавалось би, незаякорений. Повертається до теми неприсутності (але ніколи не відсутності, не від-сущності), яка має стати при-сущністю — до тих «білих плям», що про них я згадав на початку статті. Такі центри, зокрема коли вони ще до того «висловлені» своєрідно плинною синтаксою Зуєвського, стають самі собою докраю енергійними, і отже протилежними до безруху смерти.

Як я вже згадував, енергія цих «білих полотен» підкреслена їх обрамуванням. За рами служить поетові солідній образний реквізит, що в ньому предмети, чи їх фрагменти, особливо «опредметнені». Абстрактні слова й ідеалістично-їмлісті «образи чужі цьому поетові». Зайво згадувати, що предмети уважно дібрані та добірні, щоб створити суцільний і цілком власний простір вірша, одночасно вкладаючися в широкий простір цієї надиво суцільної збирки. І справді, вірші Зуєвського справляють враження своєрідної «однаковості», неначе вони — подібні одне до одного полотна, що висять на білих стінах не так ательє як галереї. Та проте, як уже раніше згадувала критика, в них знаходимо величезну різноманітність засобів. Чому, отже, в присутності такої буйної різноманітності, вірші Зуєвського роблять враження своєрідної одностайноти й «біlosti»? Це результат дуже рідкісного вміння «вмонтовувати» кожний образ, кожний поетичний засіб — яким екстравагантним він не був би — в тон і кольорит контексту, так створюючи (в точному неокласицистичному значенні) неподільну єдність враження. Коли я вже при цій темі, то додам, що в цій докраю *писаній* поезії ми постійно чуємо унікальний поетовий голос і, можливо найголовніше, абсолютний слух до власного голосу.

Серед інших засобів, що їх завданням є освітлити та підкреслити центри неприсутності різким контрастуванням, знаходимо якісь майже настирливі намагання вмісцевлення: повсякчасно, наприклад, зустрічаємо тверде й неухильне «там, де»: «Бо тільки там, де влада самоти» (15), «Аж там, де озеро звело До берега тіsnі кордони» (17). Нетрудно побачити, що такі запевнення про місце ще гостріше підкреслюють брак специфіки того, що має бути умісцевленим. До цих кількох прикладів процесу конкретизації, що контрастом підкреслює враження «неприсутності» (а їх можна б назвати куди більше), слід ще додати раму міцно збудованої, більш-менш класицистичної строфи та інші атрибути «неокласики», що їх я згадував на початку статті.

Самі ці «центри неприсутності», принаймні як правило, не так розтоплюють і ліквідують конкретну дійсність світом мови (чого так прагнув Маллярме), як сприймають та передають дійсність особливими засобами і образності, і поетики. Адже гіперболя мусить мати два полюси, що відзеркалюють один другий: завданням цих особливих засобів є створювати ефекти такого «дзеркалення». Саме то-

му я настоюю на слові «неприсутність», яке саме в собі задержує можливість присутності.

Ось наприклад, «неприсутність» в цих текстах дуже часто буває станом тимчасовим і перехідним, який триває тільки до моменту читачевого зібрання окремих, неначе розсіяних, фрагментів і асиміляції обидвох якорів гіперболі. Як ми побачили в моїх спробах прочитання декількох віршів, пізнавання цих елементів — це тільки перший та поверховий ступінь. Таке пізнавання, до речі, дуже часто може бути «довільним», переуявленим, і переважно навіть не потребує бути «правильним». Другий, і вже трудніший, крок — це відчитання «комбінацій» (слово Зуєвського) цих елементів у іноді плинні, хвилинні еднання, які йдуть куди даліше, ніж окремі метафори. В цій фазі читачева уява мусить працювати навіть живіше, ніж у спробах ідентифікації окремих елементів.

На найповерховішому рівні, Зуєвський здобуває ефект «неприсутності» надиво частими заперечними формами (це, до речі, робить теж і Маллярме): «нечутний рух» (6), «не мовить книга» (12), «на цій недовідомій сцені» (23), «немає голуба в руці твоїй» (76), «не звіданіх словами див» (80), тощо. На рівні образності, часто зустрічає безпосередні натяки на неприсутність: «На образи, як стеля, опустілі» (15). Але навіть цей образ остаточної, крайньої синоностичності, що підкреслена словом «образ», неначе негайно заперечений контекстом:

Так само, як і посмішкою в тілі
Губитися митцеві не дано,
Що відкриває сонячне вікно
На образи, як стеля, опустілі.

Та куди важливіший і помітніший засіб «неприсутності» це своєрідна розсіяність, розпорощеність, як теж і безсуб'єктивність. Найчастіше, поет створює таке враження образним засобом метонімії, зокрема синекдохи (на важливу функцію метонімій в Зуєвського вже звертав увагу Шерех). «І усміх сонного лиця До вікон переходив» (14), або ще сильніше: «Чи все на простори спадало Очима, серцем, як вогонь» (49). А ось уже майже цілком «кубістичне» злиття фрагментів постаті й її оточення, підкреслене конкретністю названих предметів:

Було б світанком називати
Гарячу згагу від перин,
Почерез кульчиків дукати
Розрослу на рум'яний крин (96).

В усіх трьох прикладах, центр постаті неначе вичерпується випромінюванням себе самого на оточення (одну із його прикмет, наприклад, можна довільно назвати «світанком»): сама постать розпорощена синекдохами до тієї міри, що її покищо немає і не буде, аж поки читач не складе її (точніше, не «перекладе» її) своєю уявою.

Вірш «Переклад із циклу «Ехо», (що згідно з моїм прочитанням,

перегукується з картинами Поля Дельво, як ось «Ехо», «Людина вулиці», «Вступ у місто», «Село русалок», «Вулиця трамвай», тощо) з цього погляду особливо цікавий. Майже в кожній з його чотирнадцяти строф (він найдовший у книжці) — притьмом накреслено по одному, або й по два, «атрибути» — різні реверберації, відгомони, «еха» суб'єкта, який майже непомітно промигає в кількох рядках аж при кінці твору, хоч навіть там читач мусить вловити його своєю уявою:

Відбитися їй час притьмом
У атрибутів зграй,
З геометра трикутником,
Минаючи трамваї

Аби кометою здаля
Горіти шохвилини.

Збудовано досконалу гіперболю темпоральною симультанністю, що обидва її кінці є справді «ехом» один одного.

А щодо «атрибутів» (відгомонів, чи, точніше, способів діяння), то вони, розсіваючи суб'єкт, одночасно зосереджують його. Вони, на перший погляд, цілком випадкові: осінній листок; сторінка роману, мабуть юнацького; пильний вираз на портреті, що вимріяний пам'яттю, з допомогою давніх фотографій; побіднані з ним щоденники; швидка тінь, неначе кулика; захват весною. Центральний «атрибут», широко розвинений своїми власними «під-атрибутами» — це вибрана з-поміж пар «блудниця» (звертаю увагу на «ехо» слова «блудниця» і моживі відгомони слова «вибрана»). Ці «блудниці», що відразу нагадують Поля Дельво, наприклад, «Село русалок», здаються нам неначе справді відгомонами одна одної, що між ними досить трудно вибирати.

Інструмент-трикутник дівчини-геометра, випадково побаченої на вулиці, стає в поетових «помислах» еротичними лініями «грудей і звабливих рук», що в якомусь майже декадантському пошлюбленні знаходяться «в журбі суплікаційній». Знайдений на хвилину центральний суб'єкт тепер неначе починає подвоюватися: перед нами знову Афродіта-Венера, що прямо за нею стоїть поезія зі своєю суворою геометрією (ще раз пригадується де Кіріко). Чи ми також заставлені вибирати одну з цієї пари «блудниць»? Ні, бо ж саме це подвоєння ілюзорне: давнє кохання й пробудження поезії в юнацтві стають одним і тим самим імпульсом, а чи спогадом імпульсу — однією й тією самою дівчиною-богинею. Отже, спогад і мистецтво зливаються в одне й те саме — одне стає неначе «ехом» другого в абсолютно взаємному дзеркаленні. В світлі такого прочитання, всі «атрибути», що були відокремлені один від одного, неначе різні предмети в коробках-вітрянах Джосефа Корнелла, тепер дуже ретельно організовані своїм невидним центром.

Але це можна висловити ще інакше. Коли поет вибирає одну із пар «блудниць» — одну з чарівниць-відгомонів, які порозсипувані в квітах та листках (як колись німфа дерев Ехо, що її бог Ган покা-

рав таким розсіянням), — він насправді вибирає двох: її саму та її відображення. Їх «атрибути», і в природі, і в шафі з книгами віддаватимуть йому його ж голос із його власної пам'яті, як із дзеркального озера.

Як я вже згадував, формальна енергія «неприсутності» — це особлива, і мабуть унікальна, синтакса Зуєвського (складна синтакса Маллярме має дещо інші завдання). В щойно прочитаному вірші «Переклад із циклу "Ехо"», наприклад, крізь усі чотирнадцять «законних» строф рвучко пропливає одне-єдине речення. Діялектичне співжиття між синтаксою й «класичними» строфами можна порівняти до потоку його берегів, з тим, що сильний струмінь синтаксичної течії іноді підмирає й надриває ці береги, але їх ніколи не змиває. Плинні й постійні переноси не можуть не «вплівати» на характер строфи, на її звучання. З другого ж боку, сама строфа скерує плин синтакси і своєрідно організує її звучання.

В цих довжелезних плинних реченнях образний центр, чи суб'єкт, дослівно відкладається *напізніше*, втікає звивистим потоком у безнастанних мікрометаморфозах образів. Одночасно, така синтаксична лінія, як це вже помітив Костецький, «відповідна до Маллярмеанського симультанізму». Враження «кубістичної» симультанності метонімічних фрагментів суб'єкта справді посилене цією синтаксою, яка постійно й швидко подає свідомості читача ці уламки, заставляючи його повернутися назад, перечитувати рядки знову, по-новому. А може було б точніше порівняти цей ефект у чітко зарисованими фрагментами дійсності в образотворчій синтаксі. Далі, які дослівно переливаються один у другий, неначе розтопленими, майже плинними поверхнями країв їх площин. (Цікаво з цього приводу порівняти вірш «Сальвадор Далі» з картиною «Діонісій», що її цей вірш «перекладає»).

В цьому плинні слід страшенно уважно слідкувати за дрібницями. Треба помічувати ігри з граматичним часом («стихне часто вітер», 10); ігри зі службовими словами («Я за ці скельця прочитав Про їхню червінь ситу», 47); численні фрази, зокрема підрядні, які позірно не пов'язані на семантичному рівні, хоча на такі зв'язки підкреслено натякають службові слова:

Бо хоч були навколо кіс
Не гратами свавільні спиці,
День би кожному приніс
Інтерпретацію в'язниці (17; підкреслення мої)

Теж треба слідкувати за відмінками іменників, які ніяк не завжди відповідають «нормальній» побудові речення:

To тінню, мов дрібний кулик,
Ловцеві без криївки
З'явився в погляді і зник
Сталевим блиском шівки (64; підкреслення мое)

Тут граматичні стосунки між сузір'ям, ловцем та його збросю даються нам нелегко, знову створюючи своєрідну симультанність у

читачевому погляді. Іноді теж доводиться шукати не тільки суб'єкта, а й підмета, який на короткий час стає «неприсутнім». В рядку «З диму темного волосся» (60), читач спершу не помічає, що «волосся» тут у називному відмінку і являється підметом досить довгого речення. Аж після прочитання майже цілого вірша й приблизно однохвилинного приступу «ангstu», ми відкриваємо це слово в його синтаксичній величі.

Такі ефекти тісно пов'язані з особливими образами й риторичними фігурами, що мають безпосередній стосунок до процесу розсівання суб'єкта. Тут мені йдеється передовсім про так звану «синестезію» (клінічний термін із психології, що його почали в літературознавстві застосовувати до специфічної образності Артура Рембо), протилежний до ньї оксюморон, перенесення якостей з одного елементу на другий в деяких метонімічних образах, і врешті, розкішні поетові калямбури. Ось приклад синестезійного образу, що в ньому слух скрещений із зором: «Мелодія так, наче гори Високі зіходить у плав», і трохи далі: «Вуха чуткої потвори, Що слухом вичерпує став» (81). Як бачимо, цей ефект підкреслений конкретизацією ідіоматичних фраз «мелодія сходить» і «йти уплав», що її довершує фраза «наче гори високі». А ось один із багатьох оксюморонів, в контексті незвичайно пов'язаних фраз:

І Беатріче при гурті
Своїх добутків чарівних
За днів коротких у житті
Ta скрухи, щедрої для них (6)

А ось метонімія, що в ній два окремі елементи зв'язані спільним присудком, який зумовлює перекидання вартостей з одного елементу на другий (цей засіб, як ми пригадуємо, використовує Гоголь для гумористичних ефектів): «Одні з них сукню білу понесуть. І, певно, очі темно-сині» (30). Особливе місце в стилі Зуєвського займають параномазії (калямбури), що самі собою створюють мініятюрні «переклади». Я вже вказував на багато з них у ході статті, отже тут не варто помножувати прикладів. Наведу тільки кілька рядків із вірша «Унікорн», що в ньому це мітичне створіння разом із поезією, дуже складно порівнюється до катахрези — риторичної фігури з родини калямбурів, яка означає вживання слів у переносному значенні через відсутність відповідніших, або помилку (іноді в вимові), яка стала частиною словника, зокрема народного:

І співанки, що серафими
Посполу славою взягли,
Мов цвітом ніжної берези
І комбінацією теж
Солодких марень катахрези
В її можливостях без меж.

(Звертаю увагу на калямбур в останніх двох словах цитати).

Як я вже згадував не раз, особливо в розмові про вірш «Данина характеру», ілюзорну порожнечу в центрах текстів дуже часто на-

магається заповнити мистецтво. Адже «неприсутність» — це тільки гра семантичних та формальних ефектів — тільки ще одна з ілюзій мистецтва. Іноді виникає враження, що мистецтво — своєрідна вторинність, втілення «неприсутності» — це основна енергія, яка керує поетичним світом Зуєвського.

Мистецтво неначе постійно присутнє за обидвома кінцями гіперболі. Дійсність і мистецтво, наприклад, «дзеркалять» одне одного по «цьому» боці, а «заобрійний» якір — це світ зір. Або (і це трапляється куди частіше), мистецтво вступає в тісні стосунки з «заобрійним» світом.

В метонімічних зображеннях постатей з тимчасово неприсутнім центром, ми іноді раптом помічаємо, що в тексті йдеться про віддзеркалення фрагментів постаті не з життя, а з картини — справжньої, а чи уявної. Ось строфа, з дещо «маллярмеанською» метафорою в перших двох рядках:

Як нігтями в червоній шані
Вертається згашений вогонь
І надив морем у тумані
До голови, крізь фарбу скронь... (46)

На фарбування нігтів не треба маляра. Але коли ця фарба мотивом проходить до скронь — то тут уже маємо справу не з косметикою. Враження «неприсутності» в цій строфі посилене ще й тим, що в фарбу нігтів, а теж і скронь, повертається вже згашений вогонь давніх пристрастей, який, ще до того, надить морем у тумані. Подібне стається і з пейзажами: кольори, спершу зібрани на картині (і то на натюрморти) — розсипаються, розгойдуються, щоб створити світанок (24).

Можна сказати загальніше, що в Зуєвського світ і його дійсність систематично, майже безпощадно, *текстуалізовані* — і то іноді дослівно. Писане слово мусить бути *присутнє* навіть тоді (чи, можливо, особливо тоді), коли воно безсиле, як ось у строфі, що в ній природа імітує якийсь рисунок або акварелью:

Води зростають білі крила,
І холод простір окопив
У злетах світлого чорнила,
Не звіданих словами див (80).

Пелюстки рожі ліричний суб'єкт вважає за скельця, що він їх сприймає передовсім писаним словом:

Я за ці скельця прочитав,
Про їхню червінь силу
Посеред ліжка стиглих трав,
Нічного антрациту (47).

Невідомо, чи поет прочитав за них серед природи, а чи вони були серед природи в якомусь тексті, що його він читав. І далі, природа тут мабуть перемінена у вітрах, отже все ще опосереднена мистецтвом. А вірші, що його поет назвав «*Vivos voco*» (вже в са-

мому заголовку створюючи перебій між книжною латиною й живим покликом до життя), господар наситив свій рій медом та м'ятою — дуже, зрештою, некнижне зайняття — «на блідій сторінці». Це особливо несподіване тому, що герой, мабуть, якийсь слов'янський соняшний бог, бо він воскресає разом із природою навесні. Але коли ми пригадаємо образ «рій слів» з інших віршів, ми можемо здогадуватися, що цей бог сонця — це ще одне зображення поета, або «дзеркалення» поезії в міті. А про те, як «роз'яснений сюжет Гогена» «зникає поміж сторінками» — я вже згадував. В також уже згаданому вірші «Ефект», поетичне надхнення пов'язане з коханням, а до того поєднане з «надрукованою» тінню-примарою Емми Боварі. А в прекрасному творі «Мандельштамова схема», за безцінну «текстуальну» красу, що її Мандельштам дарує світові, він одержує не сузір'я, а тепер уже негативно текстуалізовані п'ятикутні зорі на плякаті: «Ta за красу його безцінну Діставши зоряні плякати».

Ми теж пригадуємо, що книги, щоденники, сторінки, тощо, становлять важливу частину предметного реквізиту в цій книжці. І ще варто нагадати дві справи: розмови з текстами інших поетів, що про них було на початку статті, і теж факт, що Зуєвський послуговується майже виключно «книжними» мітами класичної культури, і то часто з перевагою латинської мітології над грецькою.

Послідовна текстуалізація дійсності в Зуєвського стоїть досить близько до філософії деконструкціоністів, які теж інтенсивно цікавляться «неприсутністю» та «відкладанням» центрів у писаній мові. Слід тут додати, що їх улюблений поет і, до певної міри, «предтеча» — Стефан Маллярме. Як би там не було з деконструкціоністами, поезія Зуєвського доводить, безумовно найпослідовніше з усіх українських поетів, що творчість як така — і то не лише поезія — це не тільки текстуалізація життєвого досвіду, що він сам складається із своєрідних «текстів» культури, але також, і то передовсім, це ре-текстуалізація інших текстів.

Та всупереч деконструкціоністам, а вже особливо Маллярме, Зуєвський іноді неначе бунтується і проти текстуалізації, і, зокрема, проти естетизації буття у власних текстах — проти гегемонії прекрасних представлень і зображень. Іноді в його віршах мистецтво стає своєрідно опосередненим дійсністю: маємо не забувати, що гіпербола між мистецтвом і дійсністю рухається в обидва боки одночасно. В дуже цікавому вірші «З бльокнота Руссо», що перегукується з картиною «Спляча циганка» — поет попереджає, що межа між мистецтвом та дійсністю мусить залишитися невблаганно чіткою, для безпеки самого життя. Якби циганка на картині прокинулася вранці і отже якби параноїчний, загрозливий, докраю текстуалізований краєвид навколо неї, який мабуть з'явився їй у сні, став дійсністю, — світ загинув би, і тоді лірична героїня (що нею не є конче сама соня циганка) вже намарне шукала б слідів до справжнього минулого життя, намагаючися прийти до нього «не з нами» — не «нормальним» шляхом, що вже для неї назавжди закритий, або, навпаки, не з мальрем і не з поетом:

І, поминувши недоглядний світ,
Шукала б за надійними слідами,
Шо в дім ведуть, де праця і любов
І ласкою зросли привітні стіни,
А з гомоном весільних підошов
Дзвенить на свято пісня мандоліни.

В вірші «Пігмальйон», статуя Галятеї, ставши живою дівчиною разом із приходом весни, цілує своє власне відображення в дзеркалі, щоб «вернутись у ваші збори» (підкresлення моє):

Між квітами, що зняли
Намиста свої узори
.....
Аж поки відмова зрине —
В карнизах ожилий спів,
Де щастя росло невпинне
Роями цілющих слів.

Мені доведеться тут зробити висновок майже протилежний до того, що я зробив у попередній розмові про цей вірш декілька сторінок раніше. Що це зрине за відмова? Відмова життю — наказ повернутися назад у камінний об'єкт мистецтва? Можливо, що така камінність (описана в решті вірша вкрай неприхильно) це справді *від-мова*, в протилежність до *до-мовлення* з життям природними «роюми цілющих слів» — мабуть, слів кохання. В усякому разі, ці слова уже — не на «блідій сторінці».

Як я вже декілька разів підкresлював, особливо інтенсивно розіграються змагання між геометричними рядами (чи рядками) мистецтва й вигинистими, вогнистими лініями еротичного досвіду. Про такі мотиви у вірші «Переклад із циклу «Ехо» я вже говорив. А в вірші «Дві апострофи», образи в дійсному поетичному тексті іншого, і мабуть ще живого, автора легковажна лірична героїня проганяє фривольним жестом в ім'я життєвого моменту, під схвальним поглядом ліричного суб'єкта. Щобільше, ліричний суб'єкт дружньо докоряє тому авторові, що він свої гротескові образи повигадував, їх не переживши.

Мистецтво, культура, книга, письмо тепер стають не тільки гожим даром, але теж і прокляттям — таким необхідним, таким пристрасно любленим. Через цілу статтю я намагався так чи інакше натякати на вагання Зуєвського між щоденною дійсністю та її різноманітною текстуалізацією (включно зі сублімацією), яка може привести до естетичного, ідеалістичного, або навіть містичного заперечення світу. Можна з цього приводу повторити, що вплив Маллярме на Зуєвського в цій збірці (в противагу до *Лід знаком Фенікса*) — подекуди поверховий: в багатьох віршах відбувається швидше своєрідний діалог, чи навіть суперечка, з «учителем». Я вже згадував вірш «Без моделей», що в ньому автор уже таки одверто радить сам собі позбуватися «учителів», грati свою ролю на «обезлюдненій сцені» і, щобільше, зближати свою поезію до жесту кохання: «Немов торкається ледь-ледь Коханих скронь твоя долоня». Але ось де прокляття зачарованого кола: навіть цей образ —

нагадує поет нам і самому собі — може бути деривативний, по-декадантському естетизований, врешті-решт, текстуалізований.

В цій збірці Зуєвський відкриває багато вікон — не тільки вікна Маргітта — вікна подвійного або потрійного «дзеркалення» — але й вікна на власний досвід, власне минуле, власне майбутнє. Характерно, що сонет, який називається «Поезія», стає саме таким вікном у спогад, що втілений у надиво життєви образи.

В уже тут часто згадуваному вірші «Данина характеру», поет не-наче виправдовує сам себе, а чи поезію взагалі, за символістичну магію, яка може залишитися тільки «позою чарівниці». Він виправдовує себе в ім'я глибшої функції мови поезії, яка піднімає «кожну пам'ять» у характерну для себе, прикметну собі, сферу сублімації. Повторяю: поет *вагається* між двома якорями своєї гіперболі. І в цьому ваганні є суть поезії Зуєвського. Суть Зуєвського. Суть поезії. Найголовніше, щоб параболя *між дійсністю та її різноманітними* сублімаціями була справжньою, по-справжньому пережитаю. А Зуєвський її переживає.

Отож, Зуєвський аж ніяк не «реаліст». Дійсність у нього не сміє намагатися проковтнути мову. У важливому вірші «Використання мови» (що в ньому є навіть своєрідна «самоаналіза» власної синтаксіси, цією ж синтаксою виконана), поет не має сумніву, що «Річка» мови, світ називання — це власний світ, відокремлений від світу. Але різниця між Маллярме і Зуєвським тут у тому, що трудна мова Зуєвського дослівно перепитує світ, та іноді знаходить його неповноцінним. Вона перепитує світ навіть усіма тими численними «*зсу-вами*» синтакси, калямбурами, катахрезами. Це не втікання від світу в герметизм, у вежу зі слонової кости. Це виклик світові на змагання, не виключаючи навіть змагання етичного. Два кінці гіперболі не тільки віddзеркалюють один одного, але один із одним постійно розмовляють, постійно змагаються.

Зуєвський кокетує з підсвідомістю на тематичному рівні, він кокетує з експериментом на рівні формальному. Вагання в нинішній його поезії між невблаганною контролею та звільненіми передперсональними струменями енергії, або між формальним експериментом і «неокласичною» традицією, створюють дуже своєрідні апорії, що їх сам поет мабуть не опановує, чи навіть і не усвідомлює до краю. Коли закриваємо цю книжку, виникає в нас враження, що Зуєвський готовий позбутися *ще* дечого, *ще* ширше відкрити вікна, бо ж від *Золотих воріт*, через *Під знаком Фенікса* й до *Голуба серед ательє* таке прямування до самовпевненого самозвільнення цілком явне для довіреного читача, якщо не для самого поета.

Як би там не було, Зуєвський належить до тих кількох, що в їх творах «дзеркалиться» душа сучасної української поезії.