

# Літературні сюжети

Юрій Ковалів

## МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

Творча доля Михайля Семенка тісно пов'язана із символізмом, хоч би як він разом із Т. Марінетті або російськими футуристами силкувався заперечувати цю стильову течію. Вона правила їм за стартовий майданчик і за перший об'єкт нищівного епатаційного заперечення. Стильові елементи символізму властиві кверофутурному доробку М. Семенка. Це особливо помітно у творах далекосхідного періоду, опублікованих, тільки-но він повернувся до Києва 1918 р., у низці збірок, що стали найвищим його творчим злетом: "П'єро задається. Фрагменти. Інтимні поезії. Книжка 1-а" (1918), "П'єро кохає. Містерії (1916 – 1917). Інтимні поезії. Книжка 2-а" (1918), "П'єро мертвопетлює. Футуризи. 1914 – 1918. Поезії. Книга 3-а" (1918). Жартівливо названі книжками в певному порядку, вони документалізували віршові твори кверофутурного етапу *post factum*, доводили пом'якшене ставлення до традицій, безапеляційно заперечуваних авангардистами. Недарма лірика М. Семенка актуалізувала естетику бароко, на чому наголошує М. Сулима, знаходячи в цих виданнях риси барокової людини, яка виявляє "два обличчя", "три маски" [7, 79–83].

Критика по-різному ставилася до трьох видань поета. Коли П. Филипович наполягав, що збірку "П'єро задається" "не можна вважати за явище цінне і потрібне нині" [6, 449], то Б. Тиверець запевняв: "Тільки сліпий недобачає тут дійсної поезії; тільки як далеко ця поезія від того всього, що ми привикли цим йменням називати! Семенко примхуватий поет, сміливий поет з міськими нервами" [6, 467]. Ішлося про потребу адекватного прочитання футуристичних текстів М. Семенка, що вдалося одному з перших А. Ніковському. З усієї П'єроади він виокремив книжку "П'єро кохає. Містерії", зокрема зазначив: "Вдумування в поетичний образ, розуміння його викликає подив і захват та <...> творіння образів близьких до поетових, ревниву й заздрісну радість" [5, 85]. Здатність ліричного героя кохати, задаватися, мертвопетлювати виявляє в ньому неврастенічного, уразливого психотипа з крихкими емоціями, нестабільною душевною організацією.

Збірки засвідчували перехідний етап творчих пошуків поета, який у третій збірці зізнавався, підкориговуючи вняткові міленарні настанови футуризму: "Дух мій в захопленні можливостей футурних / І в крові – безліч архаїчних атавіз". Тому в лексиці його поетичних творів обмаль неологізмів, не часто трапляється "самовите слово", наукові терміни, натомість вражає ряснота



діалектизмів, завдяки яким, “хотілося б думати, поезії М. Семенка й світяться новизною” [8, 284]. Аналогічних парадоксів у його віршовому доробку – безліч. Трапляються несподівані для авангардиста захоплення класичною музикою, але не для М. Семенка, який не розлучався зі скрипкою: “Я буду великим скрипалем і поїду в Японію”. До речі, він грав у Владивостоцькому професійному оркестрі. Поет кверофутурного етапу не тільки згадував композиторів, а й іноді в основу власних віршів покладав мотиви музичних творів, наприклад, оперу “Пер Г'юнт” Е. Гріга: “Жартує з квіткою Анітра. / Буруни піняться без вітра. / Безтільний шепіт ніжних губ. / Бурханья. Бризкіт. / бризки...”. А. Ніковський одним із перших спостеріг інтертекстуальний діапазон лірики кверофутуриста, знаходив алюзії й ремінісценції з творами Леонардо да Вінчі, К. Гамсуна, А. Стрінберга, І. Северяніна, В. Маяковського, Єлени Гуро, композитора А. Бойто, навіть із творчою манерою Гомера.

Владивостоцькі вірші М. Семенка цікаві в жанровому плані, адже чимало його акварельних мініатюр (“Осінь між гір”, “Пастель”, “Ластівка”, “Мила йде”, “Зігнута постать хінця” тощо) були навіяні творчістю Мацуо Басьо й Ісікави Такубоку [2, 161–165]. Кверофутурна поетика не лише, мов губка, убирала тонкі вібрації японської танки (“Риси гір”), споглядально-інтуїтивну практику індійської езотерики, фіксовану словами “прана”, “майя”, “Рамачарака”, а й збагачувалася імпресіоністичними нюансами (“Хтось плями легко розкладав / Рукою дивного стиліста / І колір синій розсипав / Пензель лубка – пуантиліста”). Лео Крігер (псевдонім доньки поета Ірини Семенко) пояснює такі метаморфози ідіостилію Семенка тим, що він, ставши заручником життєвого експерименту, опинившись далеко від європейських віянь, міняв свої погляди. Відтепер він сприймав себе “не людиною натовпу на сучасній людській вулиці, а споглядачем, цінителем вічної краси”, який боїться слова “душа”, навіть традиційності. Перебуваючи “віч-на-віч і найбільш корінними в людині, поза-особистісними, точніше до-особистісними, майже міфологічними силами: природою і любов’ю”, поет не відмовився від своїх кверофутурних набутків, “але їх важче вловити, бо вони менше стосуються сфери ритміки та лексики, ніж раніше, а більше – архітектоніки душевного світу” [7, 580–581].

Владивостоцький період був не тільки продуктивний у творчості М. Семенка. Поет створював власний художній світ, де комфортно відчувається “і футурист, і антиквар”. У П’єроаді “відсутній нігілістичний пафос, хоча достатньо епатажності”. Водночас виразні спалахи “екзистенційного протесту”, коли ліричний герой, вдаючись до “імпульсивного бунту, сміху крізь сльози <...>, вдягав на себе маску блазня, яка заперечувала банальний, позбавлений глузду світ”, “обстоював принцип життєствердження на найвищих регістрах” [3, 86–87]: “Більше галасів, стуку, // більше гаму, дзвону, крику – / Дайте людей сюди, дайте реву, стогону, реготу, // дайте ворога!..”.

Ексцентрична парсуна П’єро запозичена із французького театру XVII – XVIII ст., де вона поєднала образи веселого, безпорадного, іноді підступного Арлекіно та брутального інтригана Бріґелло з італійської *comedia dell’arte*. Відтоді П’єро разом із Коломбіною, лукавим Пульчинеллом (Полішинелем), Арлекіном та ін. стають основними персонажами комедій П. К. де Моріво, впливають на драматургію Мольєра, П. О. де Бомарше. Згодом цей персонаж виконуватиме роль літературного героя лірики Ш. Бодлера, П. Верлена, п’єси “П’єро хвилини” Е. Доусона, “Два П’єро, або Біла вечерея” Е. Ростана, казки “Піноккіо” К. Коллоді. Йому присвячено графічний цикл “Бібліотека П’єро” французького художника О. Бердслея. П’єро спочатку втілював притаманне сміховій культурі, переносне значення, пов’язане з постаттю блазня, що його буття “стає віддзеркаленням якогось іншого буття, причому непрямим віддзеркаленням” (М. Бахтін).

Пізніше, зокрема в контексті імпресіонізму та символізму, він набув гротескно-ексцентричного сенсу амбівалентної маски, неадекватно сприйнятої світом. Прикладом такої рецепції була вистава ліричної драми “Балаганчик” О. Блока в постановці В. Мейєрхольда: вона розчарувала глядачів, бо замість містико-символічного трактування теми була запропонована буфонадна інтерпретація подвійності людського існування. О. Вертинський – відомий актор московського Театру маріонеток – зумів у монотонних, співаних декламаціях адекватно декодувати образ П’єро, сповнений колізіями урбаністичного трагікомізму. Його “Пісеньки сумного П’єро” були дуже популярними, тому М. Семенко не міг не знати про них.

Одним із перших серед футуристів звернувся до зображально-виражальних можливостей маски Т. Марінетті. Його драма “Електричні ляльки” (1909) відтворювала настанови авангардистського стилю, спрямовані на розкриття механізованої краси, репрезентованої маскулінною стихією буття, новим а-психологічним гомункулусом. Натомість М. Семенко звернувся до образу П’єро не лише задля бруталного перевертання соціальних цінностей: “Я щедрий і безсоромний <...> б’ю вас по фізіономії”. Його герой здатен “тихо і мовчки страждати / не мислить не бачить не чути / тільки страждати страждати”. Карнавальні-ігровий принцип дав поетові змогу розкрити амбівалентну сутність свого ліричного героя, що перебуває водночас на різномісних, різновекторних змістових площинах. Вони вочевидь потребують іронічного трактування, але не інфантилізації, як в “Електричному П’єро” імажиніста В. Шершеневича. Поліфункціональна маска П’єро в ліриці М. Семенка мала “риси і зденеровано-сентиментального персонажа, і задержуватого, експансивного та іронічного “нового чоловіка” [1, 74]. Саме через неї митець, поєднуючи символістську поетику із кверофутурною й водночас руйнуючи її, спромігся розкрити “автобіографічний, психологічно органічний фон ліричного сюжету владивостоцького “роману над бухтою” [2, 115]. Ідеться про закоханість поета в Лідію Горенко – дочку українських переселенців, з якою він одружився.

Аналізуючи лірику владивостоцького циклу, Р. Гончаров дійшов висновку, що вона охоплює два основні етапи творчості М. Семенка, зафіксовані в циклах “Осіньна рана” та “П’єро кохає. Містерії”. До першого належать переважно ліричні мініатюри, а другий має ознаки щоденникового жанру. Розглядаючи їх, дослідник виявив, що йдеться про ретельно фіксовані в поетичних текстах події любовного роману М. Семенка й Л. Горенко від 13 серпня 1916 р. (вірш “Витиск”) до грудня 1917 р. (вірш “Момент”), відображені у сплесках “гострих і болісних особистісних переживань ліричного героя, взаємних сумнівів, непорозумінь, образ і навіть сварок, періодів відчуження і нових примирень, взаємних спалахів почуття” [2, 115]. Збіжностей горизонту розуміння не відбулося, тому “Семенко скаржиться на ніч і на зорі-іскорки / Семенко стоскнений Семенко затривожений”. Уважно вчитуючись у збірку “П’єро кохає. Містерії”, А. Ніковський завбачив, що сердечні переживання поета (ліричного героя) та Л. Горенко не принесуть їм подружньої гармонії, “бо в них обох психічні обертони не пасують і ламають основний тон і злагодю”. За спостереженням А. Білої, вірш “Вогоновод” відображає “пик охолодження між двома закоханими”, за яким починається “свідоме обтинання емоції, знерухомлення душі”. Після усвідомлення власної самотності в любові поет зізнається в сумнівах щодо її сутності, вдається до іронічного жесту: “Кохання не любить щирості – / Кохання любить гру. / В нім – безліч мук і крихта милості, / А зрештою від нього я умру”. Ліричний герой уже не вслухається в кохану, а наказує їй, що і як робити (“Заплети косу міцніш...”).

Ці та аналогічні любовно-еротичні твори М. Семенка спонукають переглянути футуристичне ставлення до любові, проголошене Т. Марінетті в Першому маніфесті футуризму (1908). Вони акцентують на переважно лицарському трактуванні загадкової жіночості, водночас грішної і святої, видаються запереченням епатаційних “Авіньонських панянок” П. Пікассо. Прийоми П’єроади дали змогу М. Семенку знайти дистанцію тонких еротичних переживань ліричного героя (“Я заблужусь в коханні”, “Вона мене оболесила, / Вона мене занадсонила”): він не приховує вродженого кардіоцентризму (“Поезійка про себе”), легко переходить від мінору (“Мені сьогодні тоскно”, “Ах я буду почувати себе цілий вечір калікою”) до мажору (“Було біля моря весело”), навіть переживає ці два несумісні стани одночасно, зазвичай переймається мрійним настроєм, романтичними поривами в далекі країни (“Протока Берінга”, “До побачення”) і ностальгією за рідною Україною з її Січчю, зеленим гаєм тощо (“Атавіза”).

Екстраполоючи себе в образ П’єро, М. Семенко розкривав його під різними кутами зору, про що свідчать назви віршів (“П’єро сантименталить”, “П’єро страждає”, “П’єро загрожує”, “П’єро хмуробровить”, “П’єро рішучить”) і трьох збірок (вони пізніше, у тритомному виданні мали єднальну назву “Арії трьох П’єро”). За розмаїттям таких масок прихована присутність іншого персонажа – нещасливого коханця Арлекіна, який грає ними, витворює ситуацію “маски в масці”.

Збірка “П’єро кохає. Містерії” містить не лише особистісні мотиви, а й інтертекстуальні посилання. У вірші “Крила білі, загострені льотно...” з’являється трагічний образ принцеси Розалінди з п’єси “Як вам це подобається” В. Шекспіра, що втратила своє королівство. Цей же образ сприймається за ремінісценцію загадкової, ефемерної жінки, вимріяної персонажем із роману “Голод” К. Гамсуна, яка “виступає в образі принцеси казкового замку” (Н. Лисенко). Впадає у вічі надто гіпертрофований авторський егоцентризм і вітальний пафос (“Я”, “Я іду”, “Я сам”, “Поет” тощо), полемічний щодо італійського футуризму, зокрема Т. Марінетті, з його домаганням абсолютизованої деперсоналізації літератури, відмови від письменницького Я задля динамічної передачі універсального образу, про що йшлося в “Технічному маніфесті футуристичної літератури” (1912).

Займенник першої особи однини найуживаніший у поетичному словнику М. Семенка (“Я – пісня. Я – Крила. Я – дзвінкість акорда”; “Я роззявлений. Я обездолений. Я обеззвучений”, “Я – вічний, сміливий, молодий!”, “Я мрійник фантаст поет білих гартів і криці / Я лірик і трамп дзвінкх арій / і павз співострунних кохання”), що давало підстави критиці взалежнювати поета від І. Сєвєрянїна (П. Филипович). Такі припущення спростовує Лео Крігер, уважаючи, що така поезія “з її потягом до “салонності” чужа Семенку” [6, 570]. Якщо впливи й були, то вони викликали зустрічну течію, зумовили появу нового синтетичного утворення в поезії М. Семенка, вбираючи в себе “естетичний досвід попередніх літературних формацій від естетики уайльдівського дендизму до екзотичної вишуканості, співучості лірики Бальмонта” [2, 96], творчо переосмислений українським кверофутуристом (“Зачарований візит”, “Вулиця”, “Пастель”, “Поеза екстазу”, “Еротеза”, “Оksamитова злива”, “Метранпаж” тощо). Гіперболізована я-форма, здавалось би, указує на абсолютизований індивідуалізм ліричного героя, за постаттю якого приховується його реальний прототип – автор, але таке припущення спростовується в багатьох віршах, де обстоюється статус деперсоналізації (“Я – нічий. Я – ніхто”). Водночас поет спростовує власну авторцепцію, намагається зберегти себе у своїй ідентичності: “<...> не можу бути ніким і нічим я окрім Семенка”. Суперечностей

тут не спостерігається, адже поет домагався ненастанного протейзму, здатності переходити з одного стану в інший, схильності до оновлення, несприйняття щонайменшої стабільності. Недарма він самозізнавався: “Я – несталий”. “Беззразковості поет”, удаючись до рольової лірики, що відповідала запитам кверофутуризму, немовби передбачав сформульовані Г. де Торре пізніше, у 1920-ті роки, положення іспанського ультраїзму з апологетизацією Я, якому “нема і не може бути рівні”, яке “було та буде першою з духовних чеснот новатора та бунтаря” [4, 237].

Я-форма в ліриці М. Семенка не мала гіпертрофованого нарцисизму, як у В. Маяковського – він у творі “Я” зробив такий напис: “Собі, улюбленому, присвячує автор ці рядки”. Кверофутурна “П’єроада” була виразно автобіографічною, недарма ліричний герой захоплюється самоназиванням, іноді взаємовиключним, невмотивованим: “Сьогодні я солідний естет” і “Я – паяц безреготний”. Іноді контрастування масок ліричного героя стає принциповим, тому що кожна з них істотна для його амбівалентної натури: “Моя тінь – в сутінках тінь Дон Кіхота” (“Дон Кіхот”) і “Я – дурень, Санчо і хам” (“Знайомого мопса”). Поет не мав жодного наміру розв’язувати цю суперечність, адже вдача лицаря віддзеркалена в поведінці його невід’ємного “зброєносця” й водночас може проявитися в модерній формі технізованого віку: “Може справді у мене душа пілота?”. Дон Кіхот не лише протиставний Санчо Пансі, а й доповнений ним, не може існувати без нього, як і без лицарського служіння “дамі серця” (“Прекрасна Люція”).

Р. Гончаров нарахував у ліриці тогочасного М. Семенка майже 250 переважно гротескних формул-самохарактеристик, що часто складають комбінації кількох різнотипних, мозаїчних маркувань, завдяки чому ліричний герой у потоках ігрової, карнавальної семантики постає суперечливим, неадекватним сам собі, нестабільним [2, 107, 110]. Віднаходячи в розмаїтій я-формі ненастанні миттеві, ефемерні її утвердження задля неминучого заперечення, поет розумів небезпеку динаміки нелінійних структур, що загрожували їх розпорошенням, прагнув синтезу, на чому неодноразово наголошував: “Я – синтез всіх людей”, “Я – синтез поетів і мрій”. Тому його ліричний герой “може бути одночасно і “пророком”, і “естетом”, і “хамом”, Дон Кіхотом і Санчо, П’єро і Арлекіном” [2, 121]. Недарма у творчій еволюції М. Семенка кверофутурний етап на завершальній стадії привертав увагу вибухом “своєрідного протейзму” “багатоликості (навіть жанрової)” (Лео Крігер), засвідчував напругу перевернутої семантики, в осередді якої, за твердженням В. Коряка, перебував: “Кривляка. Задавака. І не простий. Кручений. З проблемами” [6, 443]. Така тенденція розвивалася в аспекті непогамовної, свідомо обраної поетом карнавальної трикстеріади (“Я хтів, щоб не розуміли люди / щоб з мене завше сміялись / щоб замість привітання бачив всюди / протягнуто-презирливий палець”), що мала інтертекстуальну основу міфологічного блазня, утіленого здавен в образах Гермеса, Локі, Вакджункаґа та ін. Це актуалізувало конфлікт “проростання” культурного світу з докультурного, природного. Семенків образ “перевернутого світу” фіксував перебування тут-і-зараз, загострене відчуття, що кожна неперевбута мить ніколи не повториться, динаміка життя, утілюючи в собі зародок форми і зародок думки, вражає своєю недовершеністю, потребою ненастанного оновлення, постійного зривання масок, тому його герой – трикстер – завжди ніби “викрадає” в природи її знання про світ.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Футуризм. – Київ: Темпора, 2010. – 248 с.
2. Гончаров Р. Форма реалізації авторської свідомості в ліриці Михайля Семенка: дисерт... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2006. – 180 с.

3. Ковальова О. Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини ХХ століття (творчість Лесі Українки, Михайля Семенка, Богдана-Ігоря Антонича): дисерт... канд. філол. наук. – Київ, 2006. – 182 с.
4. Называть вещи своими именами. Програмные выступления мастеров европейской культуры 20 века [сост. А. Г. Андреева; коммент. Г. Косикова]. – Москва: Прогресс, 1986. – 637 с.
5. Ніковський А. Vita nova. – Київ: Друкар, 1919. – 143 с.
6. Семенко М. Вибрані твори. – Київ: Смолоскип, 2010. – 688 с. (“Розстріляне відродження”).
7. Сулима М. “Мій дух завжди в захопленнях футурних” // Слово і Час. – 1992. – Ч. 12. – С. 79–83.
8. Сулима М. Книжниця в семи розділах. – Київ: Фенікс, 2006. – 424 с.



## ЮРІЙ КОСАЧ

Велика за обсягом, ексклюзивна за духом історична белетристика (мала проза, починаючи від збірок “Чорна пані” й “Чарівна Україна”, романів “Сонце в Чигирині”, “Рубікон Хмельницького”, “День гніву”, “Сузір’я Лебедя”, “Володарка Понтиди” тощо) Юрія Косача (18 грудня 1890 р. – 11 січня 1990 р.) потребує окремої розважної розмови. У пропонованій статті зупинюся на повісті “Еней та життя інших” (1947), що вражає своїм експериментаторським пафосом, загострено екзистенційною проблематикою, модерністською стилістикою, суголосною полемічним поривам письменника під час дискусії з концепціями “великої літератури” У. Самчука й “національно-органічного стилю” Ю. Шереха. Книжка, з’явившись у мурівській серії “Золота брама”, засвідчила зміни у світоглядних настановах автора, переорієнтованого на “життя звичайної людини з усіма його психологічними колізіями і суперечностями” [5, 5].



Повість, спонукавши критиків (І. Васишин) віднести Ю. Косача до екзистенціалістів, має невелике коло персонажів (професор Кравчук, революціонер Микола Ірин, підприємець Божко, дочка російських емігрантів Галочка, у жилах якої тече козацька кров, та ін.), згрупованих довкола письменника Вадима Васильовича. Виконуючи роль наратора, він репрезентує власний кут зору на зображені події, фокусує в собі реалії тексту, “як безбарвна рідина, що протікає повз усе, відбиває навколишнє”, “чорторії інших думок” (це можливо лише завдяки його інтерпретації й коментарям). Оповідач, переконаний, що “граней між сном і життям немає”, не завжди адекватно відтворює дійсність (зазвичай властиво людській рецепції), перебуває в стані екзистенційного міжбуття (“між присмерком і світанням”), тому “не заснує нового українського Риму, бо він є і буде тільки свідком”, здатний не до боротьби, а до рефлексій, до примирення зі станом перекотиполя. Натяк на головного героя поеми “Енеїда” Вергілія поглиблює розуміння ситуації української еміграції, змушеної поневірятися світами, проте, на відміну від римського героя, не здатної заснувати державу, аналогічну втраченій, або відвоювати її в загарбника. Поряд із ремінісценціями Біблії, “Божественної комедії” й “Vita nova” Данте Аліґ’єрі, “Камінного господаря” Лесі Українки тощо важлива також алюзія на поему “Енеїда” І. Котляревського, зумовлена підступним знищенням Запорозької Січі. Ідеться про одну з найбільших

катастроф України, асоційованої з Троєю, унаслідок чого частина українців зазнали свавільної депортації, інша – змушена емігрувати. Такий фатум навис над їхніми безталанними нащадками й у ХХ ст.

Події зосереджені в межах одного вечора на околиці Мюнхена, над мальовничим Ізаром, коли репатріанти поринають у спогади про Срібну землю, Белград (Београд), містечко З., П'янгород, розмірковують про неминучість нових національно-визвольних змагань. Вони з'ясовують пережите трагічне й героїчне минуле, в усвідомленні якого лишилося чимало незрозумілого та недомовленого, спонукаючи до перегляду цінностей, адже перед Другою світовою війною “ще вірили в можливість перебороти зло”. Хронологія подій подана не через зовнішній, а внутрішній зв'язок часових координат, тому “створюється враження, що в повісті не існує домінуючого часового епізоду” [3, 83]. Твір викликає асоціації класицистичної єдності місця, часу, зредукованої лише до вечора, і дії, адаптованої до потреб наративу, сконцентрованою в бесіді героїв, які нагадують дійових осіб драматичного твору: “реквізити стають важливішими від авторів і від самої дії”, впадає у вічі ненастанне й самосвідоме випробування “маски за маскою”, модифікація ідей, що “не показуються, але обвиваються “літературними” описами” [6, 566]. Це зумовлює жанрову дифузю епіки, збагаченої елементами драми, визначає її синтетичний характер. Привертає увагу відмінна від історичної прози Ю. Косача його асоціативна, урочиста манера письма, коли “плавність фрази переростає у рвучкість, опис подій переривається короткими портретними характеристиками”; “сюжет повісті, ніби “зітканий” із хаотичних епізодів”, не втрачає своєї цілісності [3, 80–81].

Твір із модерністськими ознаками “читання-письма” має вигляд текстів-у-тексті, перетікає через оповідну рецепцію Вадима Васильовича, наділену властивостями гнучкого “потoku свідомості”. Через натяки можна дізнатися, що оповідач із аристократичного роду, але втратив батьківщину після революції, брав участь у громадянській війні в Іспанії на боці республіканців, жив у Београді, мальовничі краєвиди якого нагадували йому Житомирщину. Інтелектуал і новеліст, він легко орієнтується в літературно-мистецькому процесі, захоплюється художньою спадщиною бароко, критично оцінює твори Т. Шевченка, Є. Плужника, Є. Маланюка, творчість “великого українця” М. Гоголя, дарма що не сприймає його трактування України. Вадим Васильович із пафосом згадує, як кошовий Іван Сірко порубав потурчених краян, які не хотіли повертатися додому, обстоює ідею перекодування “енківен” з гоголівського типу ментальності на шевченківській. Ганна Олексіївна вважає його “страшним самостійником”, не помічаючи награного резонерства новочасного Енея, відчуженого від довкілля. Недарма наприкінці твору він зізнається: “А що було мені, Енеєві, – до життя інших?”. Цією сентенцією індиферентності завершується повість.

Іронічне ставлення до революціонерів позначене на образі схожого на вікінга, сутулуватого атлета Миколи Ірина, постать якого навіть викликає асоціації з Ісусом Христом: “Знаєте, хто це був?.. Це був провіста нового дня, що гряде”. У ньому критика запідозрила натяк на О. Ольжича, бо йшлося про археолога й поета, котрий офірував свій талант і наукові здібності на небезпечну боротьбу проти ворогів України, став “майже легендою”. Для його характеристики письменник ніби зумисне нанизує стереотипні означення, якими зазвичай наділяють романтизованих героїв (“Оповитий таємничістю підпілля, всюдисущий, недосяжний, непереможний, незламний, організатор і виконавець, воля і розум, розум і руки”) і які втрачають свій сенс у підсумку: “Ірин робив із себе пересічність. Так, те, що йому здавалось новим, якістю нової людини, – це було нищенням людини в собі”. В ім'я справи він, як і Кирило

з оповідання “В дорозі” М. Коцюбинського, ладен зректись гуманістичних цінностей, любові, тому, домагаючись повного самозречення, офірує Ларисою й Галочкою. Він посилається на “безнадійність людського існування”, єдиний шлях, який обирає, це – “іти назустріч злу, скоритись йому”, “шукати засобів злагодити зло”, опинившись “потойбіч зневіри”. Лише одного разу Микола Ірин дозволив собі чинити по-людськи. Рятуючи закохану в нього Галочку, він затримав руйнування мосту, за що потрапив під партизанський трибунал, але був виправданий. По суті, образ Миколи Ірина вносить свіжі конотації в тему Енея, що прагне “повноти вияву душі української людини”, переноситься “з історичної й географічної далечини” в конкретні ідеологічні й політичні течії української еміграції [4, 220]. Персонаж утілює символ чину Енея, зафіксованого в його розмові із задунайським баштанником Демидом Герасимовичем, який, споглядаючи журавлиний ключ, мовив: “Немає другої України...”.

Микола Ірин має повернутися додому, але в іншому, конструктивному статусі. Його антипод, підприємець із “непорушним обличчям” Божко, вважає себе “людиною чину й волі” й не приховує свого скептичного ставлення до гуманістичних цінностей, тому його філософія “дивно й трагічно перекликається з філософією Ірина” [2, 98]. Проте він, на відміну від підпільника, наділений практичним розумом, здатністю до суворого самоаналізу. Не принижуючи власної гідності, підприємець знаходить у собі “професійного спекулянта” й спонсора національно-визвольного руху. Такий вибір здається йому “екзистенцією” і, можливо, патріотизмом. Закоханий у Галочку, Божко сприймає її відмову на запропоновану руку і серце як втрату життєвого сенсу, тому вдається до суїциду. Самогубство схожого на незворушного Будду підприємця на перший погляд видається непереконливим, але цілком виправданим, адже майбутнє не давало чоловікові шансу одружитися з Галочкою, та й не міг він стати суперником Ірина. Н. Лисенко-Ковальова вважає такий фінал життєвого шляху Божка цілком умотивованим, маючи на увазі безперспективність героя поряд із Галочкою та Іриним, слушно спростовуючи припущення Ю. Шереха про заперечення інерції “вістниківства”, до якого, мовляв, вдався Ю. Косач у цьому епізоді [2, 99].

Галочка була нащадком давнього роду близько пов’язаної з гетьманом Пилипом Орликом козацької старшини, одна частина якої, прийнявши дворянство й занедбавши рідний край, ревно розбудовувала Російську імперію, друга частина “не знала жодного підданства, але вільною Річчю Посполитою зоставала”. Однак, за зізнанням дівчини, “у нас не говориться про минуле. Ми спрямовуємось виключно в майбутнє”. Це дало, очевидно, Ю. Шереху підстави вважати, що повість Ю. Косача – це “книжка про сучасне <...> для майбутнього” [4, 280]. Аналізуючи своє існування на чужині, типове для емігрантів, героїня досить критично поціновує власні екзистенційні можливості, “хотіння долі, і ми нічого не порадимо, ми скоряємось – у нас не може бути батьківщини, й навіть, коли б вона була, ми будемо чужі їй”. Наділена успадкованою від козацьких полковників бунтівною вдачею, відчуваючи потребу кардинальних внутрішніх змін, героїня перебуває під впливом Вадима Васильовича. Він, не приховуючи симпатій до дівчини, сприймає її за екзотичну річ, вважає “слабкою жінкою” з рисами Дідони. Безмежно закохана в Миколу Ірина, дівчина переходить від безпосередньої зацікавленості своїм генеалогічним деревом до спроб відновлення етногенетичної пам’яті. Галочка відкриває в собі українку не тому, що побачила “соняшники і вишневі садки”, хоч свою батьківщину уявляє в романтичній перспективі шестикрилом, гірським орлом, сприймає абстрактно “далекою-далекою, сповитою в голубині імлі”. Повернення до ментальних основ поволі позбавляє її безґрунтяства, ролі попелюшки, бажання



одружитися з американським лейтенантом Фредом, наснажує одержимістю, спонукає до сповідуваної Іриним “орденської дисципліни й самопожертви”, мотивує участь у трагічних подіях Срібної землі 1939 р., у протинімецькому підпіллі, зокрема в ліквідації майора Енґерслебена, у протибільшовицькому Рухові опору, спроектованому в майбутнє.

Романна концепція героїчного чину, асоційована з “вістниківством”, набуває ширшого сенсу, збагаченого переосмисленням трагічних подій Другої світової війни. Принаймні акція в П'янгороді засвідчує специфіку людської натури, значно глибшої, ніж сувора партійна обмеженість, і тому протиставної їй. У ситуації підриву мосту Галочка, порушуючи дисципліну підпільника, замислила було втечу з Божком, тому стався тимчасовий розрив між дівчиною й Іриним, який керував операцією зі знищення споруди. Але любов цих персонажів виявилася сильнішою, що не лишилося поза увагою Вадима Васильовича: тільки-но Ірин з'явився в товаристві ізарських бесідників, як “два промені, два струми, дві довгі прозористі хвилі зустрілись. Це було відродження таїни, їхньої таїни”. Важко сказати, чи Галочка сприймала адекватно Миколу, радше обстоювала втілену в ньому мужність, “вона ж бо – жінка і любить тільки войовників”. Аби виразнити образ дівчини, до повісті введена Лариса – колишня кохана Ірина, коли, на припущення Ю. Шереха, “поєдналися риси Мадонни-Беатріче, романтично-ефектної королеви скитів і еротично-напругої актриси” [4, 230]. Для неї важливою цінністю лишається любов, ототожнена з материнством (“вічна праматір”), яку вона перенесла на свого сина, народженого не від Миколи, а після зґвалтування в німецькій в'язниці. Тому Лариса має оксюморонну назву “грішна Беатріче”. Для контрасту образу Галочки в романі введена її мати графиня Ганна Олексіївна з Чернігівщини, яка зберегла в собі риси петербурзької ґранд-дамі й залишки “наталкополтавської мелодрами”, відблиск белградського Калемегдану і Єлисейських полів.

Порушуючи онтологічні, історіософські й мистецтвознавчі проблеми, поділяючи думку про кризу раціонального мислення, професор Кравчук убачає в драматичних подіях в Україні наслідок протистояння “неусвідомлених” (“розпоршення, заморфнення, фрагментарність, роздріблення”) та “усвідомлених” (поліс як “джерело нашої держави й національної ідеї”) фатально антитетичних тенденцій. Ідеться про деструктивні й конструктивні, відцентрові й доцентрові силові проекції, які розривають топос України, що потребує синтезу Еллади й степу. На міркуваннях професора позначилася образна система Є. Маланюка, що спростовувала розпоршений етнографічний простір, якому протиставлявся духовний поліс мілітаризованої нації, практика “холодної калькуляції”, тобто логоцентризму й реалізму. Хоча речник-інтелектуал сам собі заперечує, коли визнає, що на зміну культу розуму приходиться зламна доба ірраціональної стихії. Вона поєднує елементи козацького бароко, романтизму, бідермаєру та інших стилів, зумовлює реабілітацію совісті. Ситуація, відповідна екзистенціалістському уявленню про абсурд світу, викликає асоціації з емігрантським песимізмом, потребує нагального вибору людської свободи через моральний, Божий закон, що внеможливить повторне явлення бестії. Попри те що Кравчук посилається на концепцію екзистенціалізму Ж. П. Сартра, він мимоволі її спростовує. На переконання професора, особистість, обмежена в часі, просторі та своїх можливостях, сама відповідає за власну долю, у чому полягає “безконечна драма її існування”. Екзистенціалістські концепти в повісті лишаються відкритими, водночас прояснюють мотиви поведінки персонажів.

Міркування професора Кравчука про сутність мистецтва також суперечливі: він визнає в художніх творах “початковий логос”, зв'язок краси з етикою і тут

же запевняє, що “в мистецтві логіки немає, а є чудодійність, фікція, фантазія, абстракт, нереальність”, що митець не відтворює життя, а творить вільно, “не підлабузнюється до рівня юрби”. Очевидно, посилаючись на другу тезу, Ю. Косач устами філософа полемізував із положеннями “великої літератури”, її прямолінійним розумінням аристотелівського мімезису, протиставляючи йому гайдегґерівське розуміння митця, який реалізує власне буття в художньому творі, навіть якщо воно постає фрагментарним, тому що такою є людська свідомість. Міркування про сутність мистецтва, у яких відображено колізії традиційних і модерністських уявлень, поглиблені ґендерною проблематикою, вияскравленою в перебігу полеміки, у силовому полі якої були втягнуті всі персонажі, крім Миколи Ірина. Професор Кравчук, дотримуючись патріархальних поглядів, обґрунтованих у працях З. Фрейда й О. Вайнрінґера, вважав, що жінка “не може бути мистцем, бо вона не здатна об’єктивувати”, бо, “наближаючись до мистецтва”, вона “відчуває свій дилетантизм, якого несила перебороти”. З ними погоджується Галочка, вкладаючи в поняття “мистецтво” не іманентне значення, маючи на увазі не жанри, а власне життя, що вона сама творить. Очевидно, таких настанов дотримуються й інші герої роману, тому вони складають основну його ідею.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Грабович Г.* До історії української літератури дослідження, есеї, полеміки. – Київ: Критика, 2003. – 632 с.
2. *Лисенко-Ковальова Н.* Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм: дисерт... канд. філолог. наук. – Київ, 2005. – 187 с.
3. *Мацько В.* Українська еміграційна проза ХХ століття. – Хмельницький: ПП Дерепка І. Ж. – 2009. – 338 с.
4. Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі [упорядн. Віра Агеева]. – Київ: Факт, 2003. – 352 с.
5. *Романов С.* Історична проза Юрія Косача 30-х – початку 40-х років ХХ століття: автореф... канд. філол. наук. – Київ, 2008. – 19 с.
6. *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеологія: У 3 т. [упорядк. та прим. Р. Корогодського]. – Харків: Фоліо. – Т. 1. – 1998. – 607 с.



#### ГАЛЯ МАЗУРЕНКО



Лірика Галі Мазуренко (25 грудня 1901 р. – 25 травня 2001 р.) другої половини ХХ ст. набувала дедалі більше інтровертних ознак порівняно із празьким періодом творчості років Другої світової війни, філософічних характеристик, що властиво збірці “Пороги” (1960), яка викликала в І. Качуровського жанрові асоціації з нотатником. Головним героєм видання стала душа, несумісна зі світом утилітарних інтересів, революційних збочень, тому її, іронізувала поетка, любили “до смерті”, “за день до гильотини”. Недовіра соціуму до метафізичних явищ супроводжувалася зневагою цієї безтілесної субстанції (“тебе

замучили”), яка, не втримавшись у своїй іманентній сфері “між зір”, знічев’я впала на грішну землю, втративши пам’ять. Поетку менш за все цікавили питання походження душі, можливості її пізнання, чим перейняті теологи й

над чим кепкують атеїсти. Нищення душі зумовлює катастрофічні наслідки навіть при матеріальному благополуччі (“задушиться земля, / А люди цього не побачать...”), схожому на примарне “щастя”. Натомість “правдиву радість знає тільки мученик”, здатний знаходити істотне “в старих, розірваних / Перезабутих // Святцях”. В інтерпретації Галі Мазуренко душа існує як самодостатня субстанція, незалежна від тіла, тому не може бути його ентелехією, атрибутовувати живу істоту.

Творчий дух (прояв душі) у мить натхнення, у “буревіях”, властивий, на погляд поетки, і художньому креативу, який не тільки виснажує (“О, бідна жертва!”), а й виконує психотерапевтичну функцію. Авторка застерігає, що катарсичне осяння не завжди безпечно, бо загрожує митцеві втратою свого єства, переходом в іншу, привабливу, але чужу якість: “І зовсім став би ти безгрішний! / Що називається – кришталний! / Коли б ніч, коли б не вірші, / Коли б не мрії... і так далі!”. Він має передусім відбутися в іманентній сутності й лише тоді, рівновеликий довікллю, може вести з ним діалог. В іншому разі його чекає катастрофа М. Гоголя (“І кашляв Бєлінський, і лаяв поета”): “Поетом не будь!” – батоги ніби свищать. / “Поетом не будь! Хай живе громадянин!” / І Гоголь схилився все нижче і нижче, / І Гоголь сміявся й нічого не тямив...”. Г. Мазуренко, перефразовуючи формулу М. Некрасова, не поділяла прагматики в письменстві. Не прихильниця модернізму (у малярстві була авангардисткою), хоч як дивно, обстоювала настанови “мистецтва для мистецтва”, але не відмежовані від соціуму. Поет має зважитись “незрозумілим бути... сміло / Навіювати сни чудні”, “Осміяним іти в п'їтмі... / Прийняти злидні в нагороду”, лишатися завжди собою, що Г. Мазуренко вважає подвигом (в однойменному вірші), тільки треба остерігатися “моди”.

Нічого довершеного не існує, хіба що шляхи до нього. Особливо вразливим видаються співвідношення між універсумом та його відчужилими еманациями, тому “у темряві застигла Божа туга”. Божественну “Самотність Досконалого розсипано світами / На безліч сотворінь, недосконалих вільних”. Вона не замкнена на собі, відкрита для нових онтологічно-екзистенційних “спроб і помилок”, де “перед кожним роздоріжжя й камінь”. На жаль, не завжди вдається реалізувати адекватний вибір, особливо коли свавільно порушується Христова заповідь “Люби ти ворога, немов себе самого”, якої не дотримуються в період воєнної параної. “Куди ведеш нас, Господи? Куди?” – з розпачем запитує травмована війною лірична героїня, гіротно констатуючи. – “По образу Твоєму зліплені, дивись, / А на який іще ми здатні злочин!”. Г. Мазуренко, обстоюючи вічні цінності, не згодна із припущенням, що “душу можна вбити”. Її долю має вирішити Страшний Суд, неминучий і для українців, яких “живих закопували в землю”, для яких стала “істина – брехнею. / Вогонь – їх чадом. Смерть – зорею”, з якими “доля грала” жорстоку гру.

У збірці “Пороги” є кілька творів, що не вписуються в її філософічний і мотивний ряд. Ідеться не так про світлі імпресії, навіяні весняними вегетаціями, коли “душа не випита до дна, / І щастя в кожному ковточку!”, і не про нарікання на еміграційне безгрошів'я (“Що пропало, те добудемо!”, “Напав на мене песимізм”). Тут трапляються інтермедіальні поезії, коли помітна присутність художниці, здатної, застосовуючи прийом екфразису, перекодувати малярську знакову систему на вербальну, що ніби спростовує вислів авторки: “А мова барв для вуха неприступна”. Тішить око рясна, добре промальована городина з гарбузами, редькою, соняшником, квасолею, де щойно була пустка, і здавалося, що “Ніколи / <...> квіти не розквітнуть / І не сміятимуться діти” (“Огородчик”). Метафора оновленого життя з нічого символізувала українську вроджену вдачу, здатну на вітальне утвердження й

на чужині. Інше, амбівалентне враження викликає психологічний “Натюрморт”: авторка виконала його так, щоб читач (глядач) стежив за рухом її пензля (“Стіл. На столі шклянки, бокали”), спостерігав за просторовою перспективою сюжета: “У напівтемнім коридорі / Під сходами килим розкішний. / На скрині, вирізній і чорній, / Китайська ваза, блюдо й тиша...”, “Божок жовтенький, кість слонова”. Водночас додаються промовисті психологічні нюанси з латентною семантикою, означеною не випадковими деталями: “Зітліла сигарета стигне / На венеційському кришталі. / Хто тут сміявся? Хто покинув, / Не докуривши, цю їдальню?”. У вірші є слова, які треба читати “між рядками”: “Ганчірка безтурботно порох / Змітає з бочки в перламутрах”. Вони делікатно натякають на перші роки англійської еміграції Г. Мазуренко – докторки філософії, змушеної наймитувати, стирати “чорну пляму” зі статуетки Будди, але “гості / В кути не залазять біля столу, / Де щось там випиляно з кості”. Така композиція викликає враження картини в картині.

Наступна збірка “Ключі” (1969) не має вже такої структурної й ідейно-естетичної цілісності. Тут з’являється уточнення зв’язку душі з тілом, який вона втратила (“Радив Вчитель мені: “Розмовляй...”). Це не означає смерть, радше йдеться про новий рівень існування, коли відбувається ненастанне переродження душі аж до повного її звільнення від тілесної субстанції. Г. Мазуренко в цей час захоплювалася буддизмом і дзен-буддизмом, працями О. Блаватської, Р. Штайнера, Е. Сведенборґа.

Інші вірші пов’язані або з автобіографічними спогадами (“Просвітяни в Карасях”, “Вишні з дідового саду”, “Мати”), або з меморіальною символікою (“Пам’яті отамана”, “Пам’яті Олени Теліги”, “На смерть Ол. Ольжича”), або із протистоянням еміграційній нівеляції (“Словник Грінченка”, “Ви пишете в діалекті?”), або з міфічними ремінісценціями (“Меч Перуна”, “Бог на світ благословляє”) тощо. Несподівано з’являється вірш-метафора “Сузір’я Риб” з інтермедіальними ознаками й креативними перспективами: “В кожному спить і поет, і маляр. / Спить у снах – у кайданах незнаний. / А Рибалка давно розілляв, / Ніби воду, сонячне сяйво. / Він прозорий, не видно руки, / Жовту рибу витягує з хмари”. Поетка натякала на зодіакальне сузір’я, де міститься точка весняного рівнодення. Сонце проходить через нього із 12 березня по 18 квітня.

Майже вся книжка оснащена репродукціями пейзажів і натюрмортів Г. Мазуренко, яка брала участь у багатьох виставках Англії, Ісландії, США, Пакистану тощо. Важливим компонентом збірки став цикл “Поезії та акварелі”. У палітрі віршів і малюнків домінує синій колір як символ чеснот, небесної досконалості, мужності, вітальної енергії: “Сурми грають у довгій траві. / Синьота свій розплескала ковшик. / Що боятись? Не бійся! Живи!”. Жовта барва символізує життєдайне світло, аби “кульбаба на смітнику / Розгорнула золото вій”. Ідеться про національну колористику. У містичному епізоді із човном і повинню, де “личко місяця”, приховане за деревами, “в коло зелене замкнуло / Ніжну русалки вуаль”, зелений колір указує не так на весняне оновлення природи, воскресіння й сподівання, як на чужий простір із нечистою силою, куди проганяють злих духів. Тому лірична героїня, опинившись у цьому замкненому колі, що, певно, асоціюється з еміграцією, сповнена тривожними переживаннями й непевностями: “Чи я в житті потонула? / Чи я поплинула вдаль?”.

“Кам’яне пекло вигнання” допікало й у збірці “Скит поетів” (1971), де, окрім емігрантських мотивів (“На чужині”), і спогадів (“Запорозька церква”, “Куток України”), з’явилися сцієнтичні поезії, що стосувалися філософських аспектів семіології. Апелюючи до Істини в однойменному вірші, поетка трактувала її в сенсі критерію об’єктивного знання, на жаль, спотвореного людською

утилітарною практикою й неадекватним розумінням, тому “вона [Істина. – Ю. К.] душилась в чувалі, в підвалині підвалин // небуття. / В мішку не було повітря. Прозорий пластичний мішок”. Ув’язнена гносеологічна категорія навряд чи перебуває “поза непізнавальною Ідеєю” – поняттями близькими, але не тотожними. Однак немає певності, що “сила її в мові”, тому допитливий розум сподівається знайти Істину “не в слові, а поза значінням слова, в вимові / Голосом того, що не має форми”. Г. Мазуренко уточнює, що йдеться про особливі “Слова, що не // вимовні / По-за-мовні”. Низка питань із табуйованим космогонічним деміургом лишається без відповіді. Проте поетка не поділяла агностицизму, бо вірила, що “Істина зійде” в Слові, незважаючи на неминучі перешкоди експансивних завойовників природи, названих евфемізмом “ті”, які вже “відвідують місяць, розколюють планети, / Як кавуни, і чого тільки не нароблять, де янгол / Боїться ступити...”. Доки Вона відсутня, світ охоплює недуга прагматичної, наскрізь фальшивої цивілізації, де “героїв вбивають, щоб ставити їм пам’ятники”, а “смерть пахне трояндами”. У світі перевернутих цінностей “Боги говорять тільки правду та в божім домі багато / поверхів і чимало льохів...”. Завершуючи вірш “Не гасне Дух, коли нема й гарячих мрій” таким іронічним пуантом, Г. Мазуренко не забула й поетів, яких “виправляють глухарі”, щоб вони не завжди знаходили адекватну відповідь на виклики деградованої дійсності, у нетрях якої “Холодний / зникнув Оскар Уайльд. А Верлен пив, / Та й пропивав свій голос”, лише одиниці, як Т. Шевченко, “мов громом, будив” (“В час горя”). Згадуючи віртуальне задзеркалля Аліси, м’які годинники С. Далі, стрілянину А. Бретона “з сивобородою пістолі”, що вже не мають сенсу метафори, бо стали дійсністю навпаки, Г. Мазуренко із тривогою припускає сумніви щодо твердження Геракліта про незворотність часу. Скасування цього може призвести до світового хаосу при незначних порушеннях світобудови, на кшталт підміни в словах одних звуків іншими, і тоді “кіт кинеється в морі ловити щук. Без охоти / Кит м’явкатиме на підлозі”. Вихід з абсурдної ситуації можливий. Г. Мазуренко пропонує “шок Зен-Буддизму”, що станеться “Наприкінці Великого космічного Року / У хаосі, що запалить Капрікорн...”. Капрікорн, очевидно, вказує на сузір’я Козерога як точку зимового сонцестояння, звідки починається відлік нового року. Йдеться про акт пробудження, що сприяє подоланню людиною власної обмеженості, її єднанню з буттям Всесвіту без розчинення Я в довікллі, а усвідомлення власної природи. Таке покликання покладається на поетів-емігрантів: “Скитальники закладуть Скит поетів”. Обігруючи архаїзми, письменниця висловлювала утопійну ідею формації поетів за аналогією поселення ченців, але не російським літературним угрупованням у Празі міжвоєнного двадцятиліття.

Збірки “Зелена ящірка” (1971), “Три місяці життя в літері життя” (1973), “Північ на вулиці” (1980) Г. Мазуренко сприймаються як одна книжка під різними назвами, привертають увагу “подиву гідною ерудицією” (І. Качуровський). Поетка й художниця, живучи світом мистецтв, у своїй ліриці зверталася до можливостей екфразиса, що спостерігалось вже в “Акварелях” і в пізніших виданнях, зокрема в “Скиті поетів” (“Малюнок Ікано Гооя”). Перекодування семантики малярства доби Ренесансу, імпресіонізму, постімпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму тощо на словесне мистецтво здійснено у віршах “Христос і Леонардо да Вінчі”, “Портрет Ван Гоґа”, “Перед картиною Рериха” тощо. Увагу Г. Мазуренко привернула “Тайна вечеря” (1495 – 1997) Леонардо да Вінчі, виконана в домініканському монастирі Санта Марія делле Грація, переконливим зображенням характерів: “Не забути. / Іуда в тіні, а Христос... / Глянь. Очі. Яка покута” (“Христос і Леонардо да Вінчі”). “Телеграфний стиль” передає враження від споглядання стінопису, у композиційно-смысловому центрі

якого перебуває Син Божий серед апостолів, а не вгорі. Юду Іскаріотського зображено серед апостолів, між Андрієм та Іваном, а не в тіні, позаду нього стояв Петро. Поетка допустила певні неточності, на що звернула увагу Віра Просалова. Леонардо да Вінчі подав неканонічне трактування “Тайної вечери”, на відміну від попередніх художників, до яких, очевидно, апелювала Г. Мазуренко, пишучи “Ренесанс. Вечеря свята”, а не “Тайна вечеря”. Диптих із підназвою “Окультна легенда”, виходячи за межі фрески, відсилає до Євангелія від Св. Матвія (27: 5) про самопокарання хриstopродавця: “Осина. Голодний крук”. Г. Мазуренко, апелюючи до окультних явищ, обстоювала особливе знання про приховані сили в людині (мікрокосм) і космосі (макрокосм), розраховане на втаємничених, що володіють яснобаченням, властивим Леонардо да Вінчі. Тут не йшлося про спиритизм або чорну магію, що вважаються територією диявола. Поетка трактувала окультизм як шлях у метафізичний світ, тому при спогляданні статуї давньоіранського бога сонця й світла, космічного світоладу Мітри виникає особливе душевне піднесення: “Невже прокидаються культу? / Благоговійно в музеї / Моляться тіни / Із Азії, з Лондона” (“Виставка в музеї”). Аналогічно захоплює споглядання архітектурної пластики готичної каплички: “Придивилась, Мадонна там!” (“Собор Паризької Богоматері”), лондонського мосту (однойменний вірш), який “миючи ноги” в Темзі, пам’ятає гетьмана Пилипа Орлика (“Орлик”).

Іноді поетка, інтерпретуючи художні полотна, застосовує “фігуру умовчування”, відбуваючись натяком, як у вірші “Окультна картина”: пластично унаочнена версія спокушання скелета-смерті оголеною богинею кохання відсилає до “Сонної Венери” бельгійського сюрреаліста П. Дельво (1897 – 1994). Об’єктом його фантазійних видінь зазвичай була схожа на сомнамбулу жінка як утілення лібідозної вдачі. Містичне дійство “Сонної Венери” з театралізованою композицією відбувається місячної ночі серед примарних естер’ерів за участі дівчат. Одна з них оголена й стоїть в узголів’ї богині, друга – одягнута, у розкішному капелюсі. Вони ніби відганяють скелет та інших жінок на задньому плані. П. Дельво, пишучи цю картину 1944 р. під час нацистської окупації, певно, показав загрозу, що нависла над гармонією життя від лиховісної дійсності, символізованої скелетом. У його доробку є інша робота “Спляча Венера”, виконана в ідилічному стилі, з напівоголеною богинею в оточенні трьох статичних дівчат. Ці роботи можна вважати ремінісценцією полотна “Венера, що спить” венеційця Джорджоне (1478 – 1510), яке завершив Тиціан. Поетка, не надавши уваги таким фактам і фрагментам картини “Сонна Венера” П. Дельво, послалася на відчуття “досади” від споглядання “тривіальної сцени” мертвецького кольору: “Стоїть кістяк навпроти манекена, / Рукою в трансі – кість / Спиною щось... А каміння синьо-біле / І глухо і ні одної рослини”. Г. Мазуренко не все сприймала в сюрреалізмі, ототожненому з “мистецтвом для мистецтва”, протиставляючи йому “реалізми фотографічної листівки / У символах подвійного значіння. / Невідомі в мистецтві для мистецтва / Окультні негативні впливи”.

Інтрига “фігури умовчування” прикметна й для вірша “Перед картиною Рериха”: “Не наше сяйво на фіялкових скелях. / В безоднях мовчки снить обличчя Будди”. Можна здогадатися, що йдеться про роботу “Будда-переможець” російського художника й філософа М. Рериха (1874 – 1947), автора грандіозної “Гімалайської серії”. Написане двома барвами – синьою й жовтою, полотно ніби мерехтить, пульсує внутрішнім золотистим світлом, що ллється від постаті пророка, оживляючи сталагміти на задньому плані. Він сидить у позі лотоса, але статички не відчувається, як і камерного простору. Складається враження, що Будда перебуває в центрі світоладу, бо вже

позбувся страждань і безкінечного колеса Сансари – ненастанного ланцюга перевтілень, досяг нірвани, засвідченої неземним спокоєм. Г. Мазуренко не в усьому погоджувалася з рерихівським трактуванням образу Будди, стверджувала думку, очевидно, про себе: “А серце ние і не знайде щастя / В бездушних скелях тихої Нирвани”. Воно ще не позбулося страждань на шляху безкінечних перероджень, тому “хочеться йому розбитись, впасти / Зраненим птахом...”.

Сюжетні лінії диптиху “Портрет Ван Гоґа” розгортаються не на основі динамічних фабул нідерландського художника, сповнених напругою катастрофізму, а їх рецепції в “напівпорожній залі”. Коли “дівчина горбата”, “сама із тих” персонажів, що на його полотнах, заповнена ними, то лірична героїня переживає інший стан: “Встаю, та не прощається Ван Гоґ. / З червоним він, немов кривавим вухом. / І тягне вглиб...”. Вона вчасно себе стримує, аби не піддатися магії експресивної малярської техніки: “Вже краще піду, щоб не сталось лиха”. Можливо, ішлося про спалахи психічного розладу В. ван Гоґа, його галюцинацій, що передаються картинами, передусім “Автопортретом з відрізаним вухом й люлькою” (1889). Зовсім в іншому ключі написано вірш “Пам’яті малярки Алли Горської” (1929 – 1970) – художниці, яка стала жертвою комуністичної системи, здатної “в мозок всадити гвіздок із нечистої сили”. Г. Мазуренко обрала жанр голосіння з ледь перефразованим обрамленням: “Колос до колоса й тягнеться з серця пшениця”; “Колос до колоса – й виросте з теплого серця // [пшениця]”. Український символ життя й добробуту, обірваний комуністичним режимом, мав воскреснути.

Інші вірші трьох збірок були лише дотичними до інтермедіальної поезії, іноді наближалися до неї в трактуванні магії мистецтва (“Муза з коромислом”), метафізичних явищ (“Зелена ящірка”), але переважно стосувалися національної історії (“1919 рік”, “Ініціація смерті”, “Залізна дивізія”), етичних проблем (три вірші “Совість”), літературних і євангелійних ремінісценцій (“Прометеева печінка”, “Надія”) тощо. Часто, здавалося, поетка поспішала за думкою, намагалася, вловивши її, якнайшвидше зафіксувати, тому не завжди дбала про техніку віршування, про рими й строфіку, схилялася до тактовиків, говірного вірша, іноді мимовільно прозаїзувала його. Г. Мазуренко усвідомлювала брак читачів в еміграції, специфіку власних поетичних творів, розрахованих на втаємниченого реципієнта, тому, не приховуючи іронії, радила: “Моїх поезій не читайте, як бракує час / Їх передумати в четвертий раз”. Але вона ніколи не впадала в розпач: “своїх книжок / Не спалю – та й точка”.

*Отримано 24 жовтня 2019 р.*

*м. Київ*