

Юрій Шерех



Легенда про український неоклясицизм



[Електронна бібліотека української літератури](#)

Юрій Шерех (Шевельов). Легенда про український неокласицизм.

Український вісник, 1944: 31–33; *Хорс*, 1946:1.

Передруковано в цих виданнях:

Юрій Шерех. *Не для дітей*. Мюнхен: Пролог, 1964.

Юрій Шерех. *Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології*. Харків: Фоліо, 1998. Том 1. ст. 92–139.

Набір: Максим Тарнавський

Електронне форматування: Максим Тарнавський

Юрій Шерех

Легенда про український неоклясицизм

I. ТЕЗА

Останній час приносить нам одну за однією спроби по-новому, глибше глянути на наш літературний процес двадцятих років. Поява таких спроб закономірна. Мало не все, що маємо тепер, росте з того періоду. Але зроджене й започатковане тоді здебільшого не розвинулося органічно, а було обрубане в цвіту, лишилися тільки бічні пагінці, які хоч і виявляють ті самі тенденції, але, як правило, не так чітко й яскраво. З другого боку, попри всю свою життєвість і актуальність, все таки та доба починає вже переходити в історію, і нам тепер вперше відкривається можливість подивитися на неї ретроспективно, з історичного погляду. Нарешті, певні оцінки тогочасних письменників, творів і напрямів прийшли до нас від монопольної тоді советської критики і великою мірою зберігаються за традицією — просто чи з поверненням на 180 градусів — хоч і не відповідають дійсності. Це стосується і до галицької і до емігрантської критики, бо вона часом, не маючи самих творів, складала характеристику певних літературних явищ на підставі односторонніх і свідомо перекоханих або шифрованих у тих умовах висловів критики УРСР.

З складного й строкатого плетива фактів літературного життя двадцятих років найбільше позначаються на сучасному літературному русі дві постаті — Микола Хвильовий і Микола Зеров, дві очолені ними течії. Не будемо тут говорити, чи таке виділення справедливе. Можливо, що майбутнє внесе в нього значні виправлення. Але покищо це факт, і в наше завдання не входить з'ясувати його причини. Тож природно, що і спроби по-новому, правдиво й ретроспективно-історично подивитися на той період, переоцінити традиційні, але не історичні й почасти викривлені погляди на його представників, концентруються саме навколо цих постатей, особливо М. Хвильового.

Неоклясицизм, традиційно зв'язуваний з ім'ям і діяльністю Зерова, ще не дочекався фактичного перегляду. Є цікаві внески в усталення його теоретичного кредо й фактичної історії (передмова С. Гординського до поезій Мик. Зерова «Камена», рецензія В. Петрова на цю книжку — «Український засів», ч. 4). Спробою такого перегляду і є цикл статтів, який оце розпочинаємо.

Почнемо з короткого зформулювання провідної думки й плану нашого циклу.

Ми хочемо довести, що неоклясицизму як літературно-мистецької школи в 20-ті роки на Україні не було. Що традиційне твердження про Мик. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмару і О. Бургардта (Ю. Клена) як про неоклясичне «гроно п'ятірне нездоланих співців», поскільки говориться не про групу приятелів, а про літературно-мистецький напрям, є легенда, що ні Филипович, ні Драй-Хмара, ні Клен не є

неоклясики, що Рильський (навіть до своєї «перебудови») не був витриманим неоклясиком. Що, поскільки в ті часи неоклясицизм на Україні існував, поняття Мик. Зеров і неоклясицизм є синоніми, а ніякої школи Миколи Зерова поза нечисленними епігонами в підсоветській Україні, яких він сам охоче відцурався б, і численними епігонами по цей бік Збруча, не було. Що намагання тепер штучно створити таку школу приречені на невдачу і, нарешті, що все це зовсім не позбавляє постаті Миколи Зерова права на видатне місце в українському літературному процесі двадцятих років.

Щоб довести всі ці твердження, потрібне тільки одне: уважно проаналізувати творчість всіх тих, хто ходить у нас під маркою неоклясика. Цим визначається план нашої праці: кожному членові «п'ятірного грона» буде присвячено по статті; шоста стаття буде присвячена розглядові елементів неоклясицизму в поетів, не зв'язаних особисто з п'ятірним гронам, нарешті, сьома стаття підбиватиме підсумки.

На цьому можна було б ці короткі зауваги закінчити, але доводиться зробити ще одне застереження: найдоцільніше було б подати перші 5 статтів у тому порядку, в якому вище перелічені імена поетів, членів п'ятірки. На жаль, певні труднощі особисто-біографічного порядку (перебування далеко від міст з великими бібліотеками) змушують автора подавати статті в іншому порядку, а саме: Драй-Хмара, Зеров, Юрій Клен, Филипович, Рильський. З тих же причин розглядаю тут тільки поезії, що ввійшли до збірок цих поетів, не вдаючися до тих, що не передруковувалися з журналів, де їх уперше вміщено. Сподіваюся, що загальних висновків така зміна порядку і обмеження матеріялу не порушить.

II. РИСИ

Для того, щоб розмови про неокласицизм не були неозначено безпредметовими, треба умовитися, який зміст укласти в цей термін. В науці прикметні риси клясицистичного стилю й покладеного в його основу світогляду вже усталені. Не претендуючи на якусь новість чи оригінальність, нагадаємо їх тут.

Поет-клясицист домагається сприймати світ об'єктивно, не нав'язуючи світові своїх настроїв, почувань, взагалі свого я. Унікаючи суб'єктивного й злободенного, він відтворює світ як внутрішньо гармонійну, врівноважену систему, намагаючися за змінним і рухливим упіймати й відтворити сталу, супокійну, вічну суть. Звідси йде нахил клясицизму до статичності; якщо рух і визнається, то тільки врівноважено ритмічний, себто рух зорганізований інерцією як нерухомість.

Якщо поділити типи світосприймання на раціоналістичні й почуттєві, то клясицизм базується, безперечно, на раціоналістичному. Раціоналізмові й статичності, гармонійності й врівноваженості клясицистичного світогляду відповідає нахил поетів-клясицистів відтворювати світ не в його музичних наростаннях і спаданнях, а в його пластичній довершеності, пластичній досконалості безрушної форми.

З цим пов'язана й форма клясицистичної поезії. Вона кохається в симетрично-врівноваженій строфіці ритміці. Гексаметр, дистих, сонет, октава або принаймні правильний суворий ямб, не закутий у ці симетричні строфи, — ось улюблене оформлення вірша в поезії клясицизму. Словник поета-клясициста — це словник мови усталено поетичної, що цурається всякої дисгармонії: прозаїзмів, наукових термінів, неологізмів, а коли вже допускає їх, то спеціально умотивовуючи й підкреслюючи, через що ці слова, допущені до чужої їм високої сфери, відриваються від звичного речевого й словесного оточення й стають спеціальним об'єктом естетичного, ювелірського споглядання.

Поет-клясицист залюбки милується в традиційних алегоріях, особливо антично-мітологічного або просто античного походження, бо це відповідає його раціоналізмові, його нахилу до чіткого, пластичного, на всі епохи усталеного, його любові до слів містких, пластичних, слів, що підносять явище до суті. З униканням скороминущого й злободенного зв'язане в поетів-клясицистів і прагнення вживати замість назв речей сучасного побуту назви речей античного побуту: ви зустрінете в них нерідко амфори й чаші, але дуже рідко склянки й тарілки. Бо слова, які сприйняті з літератури, з книг, здаються їм загальнішими й поетичнішими, ніж ті, що лучаться безпосередньо з побутом. Цю книжність, кабінетність, підкреслену читаність і вченість слід уважати за останню важливу рису сучасного клясицизму, якою він, до речі, відрізняється від старого, цим виправдуючи додаток нео- (хоч по суті може більше личило б за це додавати не нео-, а палео-, або архео- до слова клясицизм).

Такі є ті риси, наявність яких дає змогу говорити про клясицизм чи неоклясицизм і, навпаки, при відсутності їх або більшості з них поета не можна назвати неоклясицистом, хоч би в яких приятельських стосунках він був з Миколою Зеровим.

ІІІ. ПОЕЗІЯ МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ

Драй-Хмара належить до поетів, недоцінених щодо сили й значности свого таланту і неправильно оцінених щодо його місця в літературному процесі. Критика писала про нього мало, при чому писали або друзі або вороги. Друзі — маю на увазі рецензію О. Бургардта на єдину збірку поета «Проростень» («Червоний шлях», 1926, ч. 10), — належачи самі до т. зв. групи неоклясиків, підтягали його під цю ж категорію, розглядаючи вияви інших стилів і світосприймаць як ознаку недозрілості поета. Вороги — большевицька критика — відчули ворожість і в його поезіях, і в колі його особистих зв'язків (з тією ж таки групою п'ятьох) і, не будучи зацікавленими в деталізації й докладній аналізі, зраділи нагоді заплямувати поета вже знайомою їм кличкою неоклясика, яка була в їхніх устах синонімом ворога. А що поезії Михайла Драй-Хмари через свою складність не здобули широкої популярности, а згодом були й просто вилучені, то назва неоклясика за поетом так і закріпилася. Новіша стаття про Михайла Драй-Хмару (В. Міяковський. Золоті зернятка. — «Наші дні», 1943, ч. 11) більше уваги приділяє біографії і особі поета, ніж його творчості, і теж лишає хибно дану характеристику поета нерушеною.

Розкриймо наперед нашу тезу й скажімо: поезія Михайла Драй-Хмари — це типова поезія символіста — і при тому видатного символіста, що має право на своє окреме місце поруч інших помітних представників нашого символізму. Спробуймо обґрунтувати це на матеріалі «Прорісня».

З першого погляду нашому твердженню ніби суперечить той вірш, у якому Драй-Хмара викладає своє поетичне *profession de foi*. Він починається словами:

Я світ увесь сприймаю оком,
бо лінію і цвіт люблю,
бо рала промінні глибоко
урізались в мою ріллю.

Оце декларування любови до лінії й цвіту трактовано як нахил до неокласичної пластичности, до об'єктивного відтворення світу. Одначе вже кінець наведеної строфи показує, що поета лінія і цвіт ваблять не своїм об'єктивним буттям, а своїм заломленням у поетовій психіці, врізаністю в ріллю його душі, себто стороною суб'єктивною. Ще виразніше ці іраціонально-суб'єктивістичні моменти виступають у продовженні поезії:

Люблю слова ще повнодзвонні,
як мед пахучі та п'янкі,
слова, що в глибині бездонній
пролежали глухі віки.

О. Бургардт убачав у цьому відгуки акмеїзму, але це не так: поетові здаються повнодзвонними і п'янкими не слова, найбільше пов'язані з речовим світом, як уважали акмеїсти, носії нової речовости в поезії, а слова небуденні, незвичайні, відмерлі слова

неясного, не до кінця зрозумілого семантичного наповнення, слова з хитким значенням — типова символістична настанова.

Так само і початок іншої поезії:

Долі своєї я не клену:
бути луною, будити луну —

ми схильні тлумачити не як визнання поетом своєї літературної залежності від попередників і сучасників (той таки Бургардт), а як відгук романтично-символістичного світогляду, що вважає суть речей невпізнанною, а призначення поезії вбачає в тому, щоб збуджувати в душі читача іраціональні і настроєві луни цієї далекої й недосяжної суті речей і явищ. І нарешті особливо красномовно про символістичні основи поетового світосприйняття говорять рядки, що характеризують безпосередньо його творчий процес:

Епітет серед них (слів поезії) як напасть:
уродиться, де й не чекав,
і тільки ямби та анапест
потроху бережуть устав
(«Я світ увесь сприймаю оком»).

Тільки ритмічної й строфічної схеми клясицизму ще може додержати поет, але образи (епітет) не вкладаються в ці раціоналістичні приписи, вони уроджуються спонтанно, як вияв зовсім іншого, іраціонально нескучного світосприймання, вони виникають справді як напасть — коли підходити з погляду врівноважено-продуманого неокласичного стилю. І такі й справді епітети Драй-Хмари. Що значить з погляду логічно-пластичного:

По залі голос малиновий
розливсь, як весняний струмок
(«Пам'яті С. Єсеніна»)?

Як можна логічно сполучити суперечності:

Вона жива і не жива
лежить у полі нерухома?

І навіть коли епітет здається спрямованим справді на змалювання зовнішності предмету, фактично в ньому часто заховається в Драй-Хмари зовсім інший поетичний підтекст:

Струнка, немов порожній колос,
під ліхтарем співа сліпа.
(«Сліпа»).

Чому саме порожній колос? З першого погляду ідеться про зоровість, речевість: адже повний колос хилиться, порожній — стоїть струнко. Але чи не важливіша для поета тут внутрішня, емоційна схожість: це ж сліпу, спустошену людину порівнюється з колосом — саме звідси іраціонально йде образ порожнього, спустошеного колоса.

Звичайно, хибно було б цілком відкидати елементи неокласицизму в поезіях М. Драй-Хмари. Ці елементи є, їх не могло не бути в людини, особисто зв'язаної з таким впливовим літератором, як Мик. Зеров. Є в М. Драй-Хмари деякі суто споглядальні образи («Я пам'ятаю вечір тьмянний над Петербургом голубим. Морозний блиск... І над Ісаком — сизий дим» — «Пам'яті С. Єсеніна») або й цілі поезії — «І знов, як перший чоловік», що цілком вкладається в традицію пушкінсько-лермонтовських «Пророків» (пор. культ Пушкіна, проголошений Мик. Зеровим), описові пейзажні: «На прою стає холодний ранок» і «Бреду обніжками й житами». Але характеристично, що ці поезії

датовані 1920 — 22 рр., а в пізніших елементи неокласичні занепадають, а символістичні цілком запановують. Особливо яскраво це видно з зіставлення щойно названої поезії «Бреду обніжками й житами...» (1920) з написаною на ту ж саму тему, але вже 1926 р., поезією «Мені сниться: я знову в Поділах», вміщеною в збірці (може не випадково) якраз поруч, на сусідній сторінці. Перша з них цілком об'єктивно-пластична:

Бреду обніжками й житами.
Кругом волошки, дикий мак,
загони вбік — біжать ланами,
переливається байрак.
Не диха вітер, сонце — в плечі.
По межах, де збуяв пирій,
стрибають коники й щечече
десь жайворонок угорі.
І в сяйві все палає й мліє,
а вдалині, де небосхил
з землею злився, бовваніють
горби смарагдових могил.

Цілком об'єктивний малюнок — автор хоч і присутній, але його настрої не окреслений; а сама картина подається в суворій перспективі від близького (волошки, мак під ногами) до дальшого (байрак, загони) і найдальшого (горби на обрії). І та ж картина поля в гарячий літній день у поезії 1926 р.:

Мені сниться: я знов в Поділах,
на гарячій землі лежу.
Голубіє юга сизокрила,
і дзвенить над ухом жук.
А кругом молоко гречки,
наче море яке запашне...
Сонце спустило вервечки,

і колисає мене.
Я з землею зрісся — не вирну,
тільки чую під спів бджоли,
як ремигають сумирно
десь на стерні воли.

Перспективи вже нема, жук над ухом, сонце і воли — близьке й далеке — все переплуталося, бо й природа існує вже не сама по собі, а для поета (сонце колисає поета), появилися цілком іраціональні образи (сизокрила юга літнього дня) — і все це виправдане тим, що елементи об'єктивного опису, поскільки вони тут є, цікавлять поета не самі по собі, а як знаки його внутрішнього стану, його зростання з землею, його розчинення в зануреному в спеку всесвіті. В поезії запанувало суб'єктивне, вона живе вже не пластикою світовідтворення, а збудженням знаків невидимого й душевного в видимому й зовнішньому.

З цим пов'язана й кількапляновість більшості поезій Драй-Хмари, така типова для символізму:

Під блакиттю весняною
сушить березень поля,
і співає підо мною
очервонена земля.

Чому очервонена? Це можна розуміти і як характеристику освітлення і як образ землі, по якій пройшла революція. І так вся ця поезія написана, що не скажеш достоту, що ж описує в ній поет: весну чи революцію. Ще багатозначніші, приміром, кінцівки поезій «Ще губи кам'яні» або «Серпневий прохолонув вар». Остання поезія — ніби опис серпневого вечора, але кінцівка:

Вдягає ніч жалобне рам'я.
О, хто це ранить утлу пам'ять?
День одгорів. Давно. —

раптом переводить читача у внутрішній світ поета. Ми не можемо сказати, про що пам'ятає поет і що нагадав йому серпневий вечір, ми не можемо розкрити конкретного змісту і причинової зумовленості його переживань, але ми відчуваємо в цих лаконічних біках поетичного слова якісь таємничі для нас, а може й для самого поета, його переживання.

Є багато цілих поезій, які годі розшифрувати логічно. Ось один з багатьох можливих прикладів:

Стогнала ніч. Вже гострі глици
проколювали більма дня,
і синьо-золоті грімниці
дражнили відгульня-коня.

Розбурхалася хмар армада, —
а ти, опалена, в огні,
ти, вся любов і вічна зрада,
летіла охляп на коні.

Під копитом тріщали ребра,
впивались очі в образи, —
а ти розпліскувала цебра
передсвітанної грози.

Із бур, о молода гонице,
ти пролила своє дання —
і світом гомін і стрілиці
дзвінкокопитого коня

(«Шехерезада», II).

Що тут оспівано: світанок, грозу, революцію, поетову коханку? Можливо, щось одне, можливо, все це (і може й багато іншого) разом. Суть цієї поезії в її многопляновості, многозначності, в тому, що всі пляни співіснують відразу, як це буває в символістів, а не виключають один одного, як це буває в класицистичних поезіях-алегоріях. Шукати тут одного логічного змісту було б такою ж недоречністю, як та, що її виявив на початку XX сторіччя якийсь петербурзький добродій, що, не розумівши символістичної поезії Ол. Блока, дав оголошення в газеті, що виплатить винагороду тому, хто розшифрує йому певну, названу ним поезію Блока. Марні сподівання. Суть символістичної поезії саме в одночасному існуванні, переплетенні, набіганні різних змістових плянів. І якби навіть автор схотів сам подати один зміст цієї поезії, — то ми мусіли б йому не повірити.

Таких многоплянових поезій у Драй-Хмари багато. Хай читач сам перечитає «Я полюбив тебе на п'яту» або «За водою зозуля кує», де елементи об'єктивного опису свята зливаються з ремінісценціями дитинства, де поет то відокремлює себе від дитини, то ототожнює з нею, де все пронизує лагідно прозорий настрій святкової блаженної сумовитости. Якщо ці настроєві акварелі назвати неокласичними, то що ж тоді буде символізмом у поезії?

У поетовому світі зникають грані снів і дійсности («Дійсність у пісні сниться»), як і природи, — коли поет вслухається в безгоміння навколишньої природи і чує «радісне квиління» (теж, до речі, який «нелогічний» епітет) своєї «несамотньої душі»; тож не дивно, що найзвичайніші явища сповнюються лун далеких сутей, що навіть буденний трамвайний дзвінок співає поетові «в далеке майбутнє»... За даним поет відчуває щось дальше й вище, але незбагненне, позарозумове, мінливе в своїй безконечній многозначності. Звідси в нього бажання відірватися від конкретного в усьому, навіть у дрібницях. Він охоче пише про речі або особи, не називаючи їх («Наставила шовкових кросен» — так починається без підмета поезія, і поет і далі не називає «героїні» свого вірша) або називаючи їх тільки займенником («Вона жива і нежива» — хто вона, в усій поезії невідомо), при чому те, що в одній строфі він називає займенником третьої особи,

в дальших строфах він може назвати займенником першої або другої особи («За водою зозуля кує»); він охоче впроваджує в поезії якісь нерозкриті інтимні подробиці:

(Двічі я зрадив ніжну сестру.
Потім побачив: без неї умру...
Втретє ми стрілись на чужині...

(«Долі своєї я не клену»).

— що за сестра, що за дві зради — про це читачеві годі довідатися); синкретичні образи — звук через колір, внутрішнє через зовнішнє тощо — належать до його улюблених:

І дзвенять стожарно дуги

(«Під блакиттю весняною»),

Вітер, вітер з хмарних кубків

(там таки).

Отже, можна думати, що збіги з Павлом Тичиною («Мати»), зокрема спільний з Тичиною нахил до дитячого світосприймання, до інфантильності (поезії «Розлив свій гнів і стих», «Ой, колом сонце догори», «За водою зозуля кує») і Блоком («Шехерезада», III) пояснюються не стільки прямим позиченням, як думав, щодо Блока принаймні, О. Бургардт, скільки внутрішньою спорідненістю стилю й світосприймання.

Усього цього вже, думається, досить, щоб довести символістичний характер поезії Драй-Хмари. Але навіть і в зовнішньому оформленні своїх поезій він не завжди дотримується неокласичних статутів («Ямби та анапест потроху бережуть устав»), як це можна було подумати, виходячи з його поетичної декларації. Правда, більшість його поезій закута в чіткі силяботонічні розміри і в правильні, переважно чотирирядкові строфи; але нахилу до завершених у своїй пластичній симетрії форм (сонет, октава, дистихи) ми в нього зовсім не помітимо; а що ця накинута ним на себе форма віршів заважала йому, видно з його спроб писати такими типовими для російського символізму «дольниками» («Розлютувався лютий надаремне», «Ой, колом сонце догори», «На побережжі») і навіть верлібром («Ще губи кам'яні»). І в римах він намагається бути канонічним, а все таки припускає модерні рими, що ігнорують післянаголосові приголосні (протряхають — гаю; крилас — прудкокрилий; лежу — жук тощо), і навіть удається до таких експериментів, як римунання: берез — озер або нетрі — повітрі, цебто своєрідних консонансів. Не боїться він і дуже складних образів майже імажиністичного типу («Ще губи кам'яні дахів високих пожадливу бузу татарську ссуть» — «Замість блакиті висне повсть») або прозаїзмів:

На чорта нам такого фільма?
Доволі жартів, гри.
Та ні ж. Чорти зняли гармидер

І крутять, валять з ніг,
А хтось із мільйонів відер
Шпурля на землю сніг

(«Завірюха»).

Натомість властивого неокласикам історично-мітологічного реквізиту, який допомагав їм підноситись над сучасним і перетоплювати злободенне в вічно-незмінне, в Драй-Хмари нема зовсім — бо не вважати ж за такий реквізит згадку про Ноя («Під блакиттю весняною») або про орифлями («Горять священні орифлями»).

Те, що є в поезії Мих. Драй-Хмари неокласичне — зовнішнє і поверхове, може навіяне особистими впливами Мик. Зерова. Органічне, присутнє; внутрішнє, що чимраз зростало в міру розвитку поета, чим його творчість завоювала собі місце в історії нашої поезії двадцятих років — це глибоке й ювелірно-тонке відтворення об'єктивного й суб'єктивного світів, узятих в їх нерозривній єдності, в пляні символістичного світогляду й стилю.

IV. ПОЕЗІЯ МИКОЛИ ЗЕРОВА

М. Драгоманов писав: «Перечитуючи навіть історію русько-українського письменства д. Ом. Огоновського, бачиш, що слід би нам завести особну частину: історія пропавших творів русько-української літератури» («Австро-руські спомини», с. 67). Гірка іронія цих слів не втратила своєї актуальності і досі і, зокрема, повністю стосується до поетичної спадщини Миколи Зерова.

Людина рідкої ерудиції, величезного темпераменту, людина, що вмiла надхнути оточення своєю ідеєю, вмiла запалити цією ідеєю, людина, що заслужено вважається за метра в найвищому розумінні цього слова, людина, що за загальною думкою очолювала поетичну школу, — ця людина — Микола Зеров — відома більш-менш широкому читачеві тільки з незначної частини свого оригінального поетичного доробку (про переклади Миколи Зерова, що цілком слушно визнані за ероченmachende в історії українського перекладу, ми в цій статті говорити не будемо зовсім).

Отже, репутація Мик. Зерова як метра, як шефа поетичної школи йде не стільки від реальної обізнаності з його творами, скільки з відгуків і чуток про його поезії, знані у вузькому поетичному гуртку, в колі приятелів, поклонників та односторонців. Отже, і тут, як взагалі у сприйнятті «п'ятірного грона» «неоклясиків», є багато не від тверезої аналізи фактів, а від легенди, створеної і створюваної стоуостою поголосою, спертої й спираної на джерела, які не завжди можна перевірити й навіть установити. Спробуймо ж тепер дати слово передусім не всяким стороннім і побічним свідченням та голосам сучасників, а самим поезіям Зерова.

Чи виправдана слава Зерова як майстра поезії раціоналістичної, поезії спокою й рівноваги, поезії, закутої у витончену й сувору форму, поезії великою мірою понад-особової?

Форма поезій Мик. Зерова справді різьбленочітка, гранично-відшліфована, суворо продумана. З цього погляду для Мик. Зерова поезія була передусім працею. Про поетів свого типу він говорив, що вони «закохані у тишину робітні», закликав їх «п р а ц ю в а т и без крику і зупинок». Майстерність Зерова завжди чітко продумана й розумом сконтрольована (гармонія, перевірена альгеброю). Обравши як панівні тільки дві клясично-врівноважені форми вірша — сонет і олександрійський двовірш, — Зеров уперто й свiдомо працював над усебічним використанням їхніх можливостей. Зваженість кожного метричного ходу і кожного образу, скупе й повноцінне відмірювання слова або синтаксичної структури — не підлягають сумніву. Композиційні можливості обраних віршових форм, симетрично струнка будова їх використовуються раз-у-раз інакше, майстер доходить до справжньої віртуозності, хоч ця віртуозність завжди прихована загальною врівноваженістю, гармонійністю частин, ніколи не видається самоціллю, ніколи не демонструється сама для себе, підкреслено й оголено. Доказом цього може бути кожна поезія Мик. Зерова, а поза тим відомі й його висловлення на цю тему, як от: «Структура сонету може повести до найнуднішої одноманітності, коли за тим спеціально не стежити» (цитую за В. Чапленком — «Майстер сонету». — «Наші Дні», 1943, ч. 6). Поезія Зерова з погляду форми завжди є,

сказати б, лябораторна, але ніколи не здається експериментом як таким. Експерименти лишаються у стінах лябораторії, поет виносить перед **очі** читача тільки високо досконалий продукт, і читач може й не знати, скільки зроблено експериментів, поки осягнено цієї високої досконалости, поки він дістав оте «слово точене».

Майстерність Зерова така завершена і така підкреслено спокійна, що він часом може дозволити собі речі, які в іншого могли б здатися примітивними, і вони на загальному тлі не порушують гармонії. Хто міг би подати чотири каркасні рими сонету на формах місцевого відмінка іменника: на шпилі — в землі — на чолі — на тлі? Мик. Зеров робить це в сонеті «Забуття», і це при повній відсутності в нього бідних і банальних рим не сприймається як зниження майстерности. Тут не місце зупинятися над технікою зеровського вірша, над взаєминами метру й синтакси в його поезіях, над композицією його поезій. Ми сказали б тільки, що тепер не можна стати справжнім поетом-майстром, справді володіти віршем, не усвідомивши секретів зеровського вірша. А щоб знайти якесь порушення, якусь неточність у віршуванні або римуванні (на зразок неточної рими притчі — світоч у «В'яти немудрих дів»), треба справді прочитати, спрямовуючи увагу на дрібниці, мало не все, написане поетом.

В образній структурі поезій Миколи Зерова чи не найчільніше місце припадає епітетові. Поет уміє знайти кожного разу такий чіткий, такий індивідуалізований саме для даного випадку, для даної ситуації епітет, що його самого досить для того, щоб предмет постав перед очима читача в усій своїй пластичності. Н и з ь к і човни ахейців, гарячі вапняки Криму, стружені раби, ковані пороги Менелаєвого палацу, неубутні чари дитячих книжок, округлі колополтавські гори, мудрі тонкощі ученого кохання в Овідія («Ars amandi») — такими незабутніми, вичерпними своєю пластичністю епітетами рясніють поезії Зерова. Епітет вносить у поезію Зерова раз-у-раз живу душу. Прочитайте ці рядки:

Люблю я й досі присмерки — — — — —
 Квітневих вечорів і — — — — — сіль
 —
 І по калюжах — — — — — зорі

(«Близнята»).

Яке це мертве! А тепер поверніть на свої місця епітети, які ми по-варварському викинули: присмерки прозорі — чорну сіль вишневих, яблуневих верховіть — ніжнотонні зорі — і ви відчуєте саму душу лагідно-прозорого весняного вечора. І така вся поезія — як тонка постеля імпресіоніста, як ажурний японський малюнок. Або візьміть лаконічні, але такі окреслені характеристики римських поетів:

Але в моєму серці
 Зосталися навік нестриманий Проперцій,
 Овідій сміливий і многомудрий Флакк

(«Елій Ламія»).

Вийміть епітети — і у вас залишиться не поезія, а сухий перелік-каталог.

Епітет Миколи Зерова — вишукано-індивідуальний, часто настроєвий, навіть несподіваний. Але в його вживанні панує той принцип гармонії і традиційності, що проймає всю поезію Зерова. Він виявляється тут у тому, як симетрично з'являється епітет, як рівномірно обтяжує він кожний іменник:

Могутніх форм мереживо прозоре,
Залізний ляск і двоколія на путь
В широкий світ непереможно звуть,
Де йде життя і довгу ниву оре

(«Чернігів»).

Микола Зеров не любить іменника без епітета, і вже зовсім рідко в нього можна знайти нагромадження багатьох епітетів при одному іменнику. Таке нагромадження властиве романтичній поезії, що, накопичуючи без ліку означення, даремно силкується тим ухопити вічно плинну суть незбагненого світу. Але раціоналіст-клясик уважає, що він може схопити суть речі і пригвоздити її раз на завжди одним і саме неповторним у своїй пластичності означенням. Треба тільки таке неповторносутнє означення знайти — і тоді все застигає в постійній симетричній, загуслій гармонійності. Так епітет Зерова при всій своїй індивідуальності принципом застосування є глибоко традиційний.

Так і інші засоби образности в Зерова мають глибоке коріння в поетичній традиції. Чи не особливо полюбляє він метафору з родовим відмінком іменника, що розкриває її (зелені килими долин — горя людського гіркий полин — громи нестриманих промов — вроди й гідности струмистий німб — і т. д.), і перифраз, що відсилає від даного явища до аналогічного, відомого з історії або мітології:

І спів його мов тиховода Лета,
Його побожно п'ють Орфей і Лін

(«Хірон»),

або у звертанні до Олександрії:

О серце світу, муз житло нове,
Наш Геліконе, наша Пієріє!

(«Олександрія»)

Обидва ці засоби дають теж змогу виділити ту рису предмета, яка здається поетові вічно-сутньою, внутрішньо-властивою, піднести явище над його плинністю й безформністю до якоїсь сталости, гармонійної пластичности, конденсованости.

Чи відповідає ж цій поетиці гармонійного спокою й рівноваги — а ми відзначили тут, звичайно, тільки малу частину типових засобів цієї поетики — коло настроїв,

світосприймання й філософія Миколи Зерова? Чи вдалося йому у ХХ сторіччі, в роки бурхливих революційних подій і пореволюційної задушливої дійсності досягнути того ідеалу спокійної гармонійності, що ввижається нам в античній поезії? Традиційна відповідь критики на це питання була позитивна.

І справді, в поезіях Зерова часто знаходимо настрої й узагальнення саме такого характеру. Мотиви спокою, тиші — часті в його поезіях. «За кам'янілі хвилі дальніх гір», «ліс зачарований, як озеро стояче» — ось складники образу Криму, де і «степів могутній подих, пробившись — лягає в синіх водах», де і шлях — не біжить, не крутиться, а «лежить, мов велетенський полоз». І в інших поезіях ми бачимо «тихі плеса сонного лиману», «спить село з похилим мінаретом», «і Гуляй-Поле уділ спускалось, оповите в сон» — ці мотиви приспаності, сну, тиші, спочиву не випадкові. Такий є і весь опис Києва в сонеті «Весна на горах», наскрізь перейнятий статикою, пластичний, але занурений у безрух. Звичайно, Зеров знає, що є на світі рух, бурі, хвилювання. Але його гасло —

Хай осторонь від бур і хвилювань
Скиртами твій підноситься ужинок

(«Творча тиша»),

бо йому здається, що органічне зростання відбувається так зрівноважено, органічно-повільно, що може бачити тільки

неба темноока шата,
Як сходить ряст і набрякає брость

(«Близнята»).

Не ритм революційних хвиль, а ритм старих степових шляхів воліє поет знаходити в житті і в поезії, визнаючи, що, відкладені з дитячих вражень,

В моїх ушах відрипуються досі
Тягучі ритми ярмаркових «куч»

(«Дороги степові»).

І от з цієї блаженної стативи, з цього успадкованого гармонійного супокою впливає обожнення тиші й рівноваги, прихованого й рівномірно-повільного існування суті над розгойданістю ошалілих явищ. Звідси йдуть образи природи-храму, поета-жерця, досить типові для Мик. Зерова. Чатирдаг для нього — «богам висот поставлений вівтар», «наш найсвятіший храм», — а поруч згадки про справжні зруйновані храми античності, про «храм Артеміді, перший Партеніт». Поет у Баришівці під Києвом зі своїми друзями служать «владиці Аполлону, і тліє ладан наш на вбогім олтарі». Тільки цей антично-ясний і прозорий храм Зерова не має нічого спільного з тим містичним храмом — християнською церквою, що так часто з'являвся в візіях наших символістів з

притаманними їм рисками містичного світосприймання. У Зерова це в повному розумінні храм Аполлона, поганський, а не християнський.

Отже, мотиви спокою, врівноваженості в Зерова є. Але вони зовсім не такі самотньо панівні, як може здатися з традиційної думки критики і з поданого щойно матеріалу. Правда, мотиви вічного неспокою, руху, мужнього завойовництва, напруженої динаміки в Зерова можна знайти тільки в перекладах («Треббія», «Джерело юности», «Присвятний напис» з Ередія), і навіть у перекладах він частіше добирає мотиви спокою, втоми, тлінності. Правда, коли він і змальовує рух, то відхрищується від нього:

Але пощо мені ті вітрові пориви
І жайворонків спів, і проростання трав?
З якою б радістю я все те проміняв
На гомін пристані, лиманів синє плесо,
На брук і вулиці старого Херсонесу!

(«В степу»¹)

Але легко помітити, що спокій і гармонія в нього частіше подаються не як даність, а як мрія, як ідеал. Так воно є в щойно цитованій поезії «В степу», так воно є і в численних інших поезіях. Гармонійно-спокійне знаходить він тільки в світі мрії, десь далеко від того реального світу, що шумом хвиль своїх готовий забризкати поетові вдивлені в ідеал очі, що розбурхано вимиває ґрунт з-під його ніг. То снить поет про спокій у далеких країнах:

А десь в Америці є затишок для праці,
Де можна думати і Бога споглядати

(«Історія Генрі Есмонда»),

заздричи тим, хто може вночі справити свій стовеслий корабель

у тиху сторону народів хлібоїдних

(«Лестригони»);

то мрія несе його до часів дитинства, бо тільки тоді він знав ту тиху країну, де не шумлять настирливо пароплави сучасности, де

¹ Обороняючися від закидів у статичності, Зеров писав (у статті «Наші літературознавці і полемісти»), що ця поезія в нього виросла саме з бажання виїхати з мертвого степу до живого Києва. Однак, це автобіографічне признание, до якого ми ще повернемося, не має значення при оцінці поезії як об'єктивно даного. Бо об'єктивно в ній дано бажання втекти від рухливого, динамічного життя степу до мертвого міста; мертвого не тільки тому, що поет надав йому назви мертвого міста Херсонесу (хоч і це має значення), а тому, що мертві всі його атрибути, крім хіба «гомону пристані»; але і цей гомін на тлі всього вірша такий загальний, деконкретизований, що теж сприймається як постійний атрибут відмерлого, археологами відкопаного міста!

Замшілі сплять колеса,
І чаплі, знявшись на міліні,
Перелітають золотисті плеса

(«Двері у стіні»),

бо тепер він може знайти цей світ спокою тільки в милих книжках Діккенса й Теккерея, якими він не може не захоплюватися, хоч і знає, що це не «стара мадера», а «кондиторський сироп», в поезіях-сонетах старих майстрів, що

Далекі від тривог і від земної сварки
Колишуться і снять

(«Данте»),

у спогадах про мітичний золотий вік, так поетично оспіваний у сонеті «Діва»:

І бачиться: гаї і тихі плавні
Спогадують ті золоті літа,
Як люд не знав ні спису, ні щита
І війни спали, дикі і безславні, —

то, нарешті, в єднанні з природою:

Отак би тут упасти край дороги,
Примкнувши вії, і хоча б на мить
Від псів гавкучих солодко спочить

(«Суниці»), —

скрикує поет, опинившись в соняшному сосновому лісі.

Спокій здається йому життєвим ідеалом. Повинні минути бурхливі *Wanderjahre*, і як завершення і досконалість життя тоді приходиться блаженний спокій:

А по весні приходиться гоже літо,
Як хилиться і наливає жито
І спокій сходить з темносиніх бань

(«Творча тиша»),

як прийшло воно свого часу до культуртрегера Турчиновського. — Повинні минути, повинен прийти. — Але не прийде. Мрії нездійсненні, спокою в житті нема — усвідомлює Зеров. І навіть скромні мрії про «супокій самотньої кімнати» замикаються образом:

Так мандрівник, що в тундрі замерзає,
Усе тропічний бачить краєвид

(«Параду», 4).

І в «Діві» підкреслена нездійсненність мрій, а в «Херсоні» і мрії про спокій прямо ведуть поета в

смерть забутого кварталу,
Де в куряві розкопаного валу
Храм-мавзолей по коїть свій фронтон.

І надії знайти спокій у набуванні мудрости («Тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами» — «Телемах у Спарті», 2) перебиваються гірким сумнівом:

Що ж обіцяєш їй (юні — Ю. Ш.) ти, сива скроне?
Фальшиву мудрість, безперечний нуд?

(«Щасливий, хто не бачить пізніх літ»).

Одне не зраджує поета — поезія, краса. Це поезія перетворює «горя людського гіркий полин» «на мед Гімета» («Хірон»), це вона забезпечує безсмертність минулому, яке «рука історії між труни» волоче, «де сплять усіх віків ілюзії й корони» («Вергілій»); і найкращим клейнодом Елію Ламії здається «автограф двох Горацієвих од» («Елій Ламія»). Тільки краса — зцілює в цьому світі, тільки вона дає забути «безмір мук і горя» («Навсікая»).

Звідси йде в поезії Зерова той потужний струмінь літературщини, за який Дм. Загул кинув свого часу обвинувачення, що поезія Зерова (власне, він говорив про «неокласиків» взагалі, але ми воліємо покищо казати тільки про Зерова) — це «література на ґрунті літератури», це «література наслідувань, переробок, перекладів, переспівів, не творчість, а підроблення, не стиль, а стилізація» (Д. Загул. «Література чи літературщина?»). Заперечувати книжність поезії Зерова — було б безплідно. Зеров сам підкреслює її назвами не тільки окремих поезій, а й цілих циклів їх: «Мотиви Одиссеї» — «Книжки і автори» — «Образи і віки», мітологічними й літературними відсиланнями; він охоче вдається до віршів-переказів прочитаних книжок, до стилізацій, де ставить собі завдання поетично сконденсовано відтворити стиль і світогляд даного твору. Такі є чудові сонети його про романи Теккерея, Діккенса, С. Лягерлеф, Ж. Берна; такі є його сонети, нав'язні «Словом о полку Ігоревім» («Сон Святослава», «Князь Ігор»), «Саломеєю» Вайлда, такі почасти його «портретні» сонети («Турчиновський», «Куліш», «Горленко» та ін.). Незаперечне є те, що стилізація тут іноді так щільно наслідує оригінал, що доходить мало не до перекладу; тільки образи тут такі конденсовані, що це і не переклад, а особливий жанр характеристики засобами оригіналу, де мистецтво є в тому, щоб у малих словах сказати багато.

Правда, добір цих стилізацій, як підкреслює сонет «Книжок дитячих неубутні чари», зумовлений чисто суб'єктивним моментом — спогадами дитячих літ. І у сприйманні подекуди підкреслюється аспект дитинства, світлої лагідности дитячого світу, де, коли і є таємниці, то вони — «доречні, добрі», де складні життєві питання легкі, як «гра порошин

і сонця золота».

З другого боку, не можна сказати, що поезії Миколи Зерова цілком вільні від будь-яких атрибутів сучасності, цілком і до кінця завантажені книжним. Іноді ми серед важкого реквізиту старовини почуємо, як «дзвенить розмова і парує чай» («Superstition»), або схопимо якийнебудь інший деталь сучасності. Але всього цього і кількісно менше, і подавати його поет хоче завжди так узагальнено, що воно, стосуючися до сучасності, може стосуватися й до мало не будь-якої іншої епохи. Ось приклад такого перетоплення конкретно-сучасного в загальне:

Прославмо ж вечора легку ходу
Над метушнею денною міською,
Зорю, розливу повіддю німою,
Іржу трави і вроду молоду

(«Параду», 1).

Ще можна вловити тут враження конкретного виїзду за місто по праці, з якоюсь молодою жінкою, алеж яким флером загальности це все сповите! Конкретні речі зникли, лишилися речі взагалі, ідеї речей.

Книжного в Миколи Зерова так багато, що часом він існуюче прирівнює до штучно зробленого, ніби справді дійсне — це не світ людей і природи, а світ книжок і уявлень. Тоді ми читаємо в нього, що «сяяв церкви вирізний картон» («28 серпня 1914»), що сонця «злітали в неба голубий пляфон» («Finale»), що «повітря з синього і золотого скла» («Праосінь») і т. п.

Словник поезій Зерова особливо багатий у своїй абстрактній частині. Тут його гнучкість і чіткість доведена, здається, до тієї межі, яка тільки можлива в сучасній українській мові. Раз-у-раз цілі фрази або й катрени побудовані на самій абстрактній лексиці:

Як смерч, краса її промчала між людей;
Жага і пристрасті водили в світі нею

— — — — —
А там світають дні прозріння і науки

— — — — —
О, що буйніша кров і молоді нестями,
Тим глибога лагідність, ясніша глибина,
Тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами

(«Телемах у Спарті», 2).

Навпаки, конкретна лексика, світ речей далеко менше репрезентована в Зерова — і цим він різко відрізняється і від французьких парнасців, і від російських акмеїстів, з якими його часто зближають. А коли все таки речі в поезіях Зерова видаються нам такими пластичними, то це, по-перше, за законом контрасту — так на тлі щойно наведених абстрактів «Телемаха у Спарті», 2 особливо рельєфно виділяється єдиний речовий образ ніжних рук героїні:

По скарб єгипетський сягнули ніжні руки,
І забуття бальзам долито до вина.

А подруге, цьому сприяє та майстерна система епітетів та інших засобів образности, про яку ми вже говорили. Так з двох можливих іпостасей клясицистичної поезії: абстрактність і загальність — чи речевість і пластичність — поезія Зерова, не цураючися другої, все ж має крен саме до першої.

Отже, підсумовуючи, не можна заперечувати потужного струменя книжності в поезії Зерова. І все таки, коли він пише про себе і про поетів такого типу, як він, взагалі:

Я знаю: ми — тугі бібліофаги,
І наша мудрість — шафа книжкова.
Ми надто різьбимо скупі слова,
Прихильники мистецтва рівноваги,

коли він, не зважаючи ні на що, все таки відстоює своє право на слово точене, протиставляючи його звукам

Акторських реплік та уданих мук,
Розливних сліз, плиткої гістерії —
(«Самоозначення»),

то не треба йому до кінця вірити. І в його абстрактній, далекій від життя, наскрізь книжній поезії дзвенять болі живої душі, її сльози, як реакція на жахну сучасність. Як не тікає Зеров від сучасности у світи далекого в просторі або часі, в уявні світи книжок і мрій, — сучасність звучить в його поезії — і, власне, це робить з його майстерних віршів живе слово поезії.

Поезія Зерова живе насамперед своїм конфліктом із сучасністю. І тому вона цю сучасність відбиває, хоч по-своєму, взагально, не так в окремих атрибутах, як у синтетичному образі. Поезія Зерова, взята як цілість, дає

по-своєму завершену характеристику цілком конкретного існування якщо не всієї країни, то її інтелігенції у двадцяті роки. Поет ненавидить ці «безстильні роки» з їх «будівельним трафаретом» («Будівникові»), свої «підлі і скупі часи», коли панують варвари-розпинателі («Навколо нас кати і кустодії, синедріон, і кесар, і претор» — «Чистий Четвер»). Він почуває себе в «убоному, дикому краю», де «варвари довкола», де в усе святе «вривається сармат і все руйнує вкрай» («Овідій»), серед «орд скитів-дикунів» («Під кровом»). Вони лютують, ці дикуни-варвари, які «сире і свіже рвуть; не має впину їх несамовита лют, не відають святих гостинности законів» («Лестригони»), при чому діють вони з усією дріб'язковістю й ницістю пігмеїв:

Не так бо люті тигри і леви,
Як дріб'язкові, мстиві ліліпути!
Щоб кожен волос брати, як струну,

В'язать до паколів, плести страшну
Інтригу... лагідно і як зухвало!

(«Гулливер»).

«Все в крові» в цьому жорстокому й розпутному сплетінні («Саломея»), а навколо панує «тупість і муруга лінь» («Куліш»), забуваються славні історичні традиції («Ліниво славу давню зневажає» — «Іванів гай»), а до голосу приходять тільки пустодзвони й «ротаті ворони». То ж не диво, що

— — — чорний сум, безмовний жаль наліг
На берег наш, на скитські перелогі

(«Клясики»),

що дні течуть

сму́тні, у ненастанних сльотах,
Без ранків соняшних, без героїчних дій

(«В п'яти немудрих дів»),

що

«тиша мертва, і нема мети»

(«Чернишевський у Вілюйську»).

Не менш нищівно схарактеризовано й спеціально літературне оточення тих днів, в якому

Олександрійських муз нащадки і послідки,
Вони роїлися, поети і піїтки.
Ловили темний крок літературних мод,
Співали для владик вінки нікчемних од

(«Арістарх»).

Це вже не просто «відгуки» на сучасність, як пише Св. Гординський у передмові до «Камени», — це її глибока й глибоко відчута характеристика, це її палке заперечення. Хай ні разу не згадано тут суто сучасних імен або понять, хай панує те, що Гординський назвав «алюзійним методом», але в сонеті «Чистий Четвер» сам поет дав нам ключ до розшифрування своїх поезій як двоплянових: вони не тільки історичні, не тільки книжні, а й сучасні, суб'єктивні, злободенні. І не в усякого поета тих часів, що називав усі речі в лоб, характеристика тогочасної дійсності така виразна й мистецьки завершена, як у Зерова.

От цієї двопляновості поезії Миколи Зерова, її лірично-суб'єктивної підоснови (яку

добре відчула офіційна критика!) наші критики досі не хотіли помічати. Особливо віртуозно умудрився це зробити В. Чапленко. У згаданій статті він пише: «Узагалі специфічно Зерівське у цій тематиці те, що вона пов'язана в переважній більшості з його великою філологічною ерудицією та начитаністю». І на потвердження цього В. Чапленко пише: «Ось як він сам визначає природу своєї тематики в одному із своїх листів до мене: «Слави добувати своїми сонетами не збираюсь, а свій обов'язок бути сторінками з інтимного щоденника, рефлексами читання і думок щоденних — вони виконують, отже, для домашнього вжитку годяться. Можливо, писатиму колись мемуари, от і готова канва — хронологічні дати і записи головних вражень». (Підкреслення мої. — Ю. Ш.). Клясичний приклад, як усталені думки можуть засліпити критика. Та ж Зеров (поза між іншим кинutoю згадкою про «рефлекси читання») розцінює свої сонети як інтимний щоденник! А критик убачає в цьому доказ їх філологічного характеру!

Аналогічну помилку робить, хоч і не так грубо, С. Гординський, коли порівнює Зерова з Андре Шеньє. Ні, Зеров у своїй поезії далеко суб'єктивніший і ближчий до своєї сучасности, далеко більше роздертий нею, ніж А. Шеньє своєю. Не зважаючи на всі епічні оболонки, поезія Зерова не перестає бути ліричною, глибоко особистою. А в деяких віршах — таких як «Роог Yorigick», «Ворожіння», «В травні», «То був щасливий, десятилітній сон» — інтимно-особиста основа лірики Зерова виступає назверх без усяких спроб раціоналістично взагалити свої переживання й настрої або одягти їх у строкате вбрання минулих епох чи давніших літературних творів.

Коли говорити спеціально про лірику Миколи Зерова, видобуваючи ліричний початок з-під усіх тих важких часом задралувань, якими здебільшого прикриває його Зеров, то доводиться сконстатувати, що вона, його лірика, настроєво різноманітна й мінлива, як і можна, власне, сподіватися від лірики. Проте головні її тони спіймати не важко. Основний настрій — відчуття самотності в тому дикунському оточенні сучасників, яке так ненавидів метр п'ятірного грона, яке так йому дошкуляло. Він зник сам і поринати «у хатню тишу і самотню думу» («Роог Yorigick»), але йому тяжко відчувати, що вже стільки «літ один німує він у нетрях захололих» («Чернишевський у Вілюйську»), і він з болем і страхом бачить себе «старого, кволого, забутого всіма» («Овідій»). Він змудився щоденним сірим побутом, потребою «всюкдень стрівати на річнім кругу» все те саме («Все те — тріумф заведеного ладу»), а чужа радість у ньому хіба «лиш нудьгу всередині сколише» («Ворожіння»). Його втомило це життя, що «глушить веселковий тон думок, жадань і щирого завзяття» («Космос»), йому «уже немає свята» («Ворожіння»), і він знає, що марно намагається «людський вік продовжити нужденний» і «доступитись загадок буття» («Гільгамеш»).

Звідси йде в нього відчуття того, що молодість зникла й прийшла старість, хоч фактично він старим, звичайно, не був. Він твердить, що його «пригодницький минувся вік» і вже його «чуття не здіймуться в припливі» («Роог Yorigick»), йому ввижається перша сивина, і він прирікає себе віднині тільки

Вбирати зблідлих обривів принаду
І тішитись на радощі чужі

(«Все те — тріумф заведеного ладу»),

— бо йому приємна, хоч і смішна марна надія і віра юности («Під Новий Рік»), і він не може їй не заздрити, коли

Тягар робочих літ наліг... на плечі.

І тут, перед лицем невблаганної старости, виринає в нього питання, де його доробок, «де плід твоїх трудів і творчості твоєї?» («Тягар робочих літ»). І що здобуток не відповідає ні мріям, ні суб'єктивним можливостям, то постають загальні мотиви марності життя. Воно таке коротке («шістдесят земних коротких літ!»), люди ждуть у ньому «дивних див, героїв сutoзлотих», а в кінці дістають болячо-безнадійне усвідомлення:

Твій посох поламавсь, і світоч твій погас.

(«В п'яти немудрих дів»).

Своїх вершин песимізм і розчарованість життям доходять у сонеті «Anno D. MDCCLXXXVII», де, взявши тему ілюзорних «потьомкінських палаців», поет кидає натяки й на ілюзорність усього світу взагалі. Все позірне, все марне, нічого справді нема — ось ніби висновки поета. Подібною релятивністю — вже в оцінці людей — пройняті й два сонети Зерова під спільною назвою «Брама Заборовського». І хіба не типово, що є в Зерова поезії про страшний четвер і страсну п'ятницю, але нема про Великдень, про воскресіння!

Око поетове звертається тоді до минулого й до майбутнього. Але «людська споминка така слаба» («Горленко»), «давно в минулім дні... слави» («Київ з лівого берега»), і «в музей замкнули ми старовину» («Розмова»). А скептична думка вже підказує ще сумнішу можливість: а може минулого й не було?

А може й те, що весь той вік несвітський
Є тільки виплід молодого сну,
Що й досі снить романтик Яворницький?

(«Розмова»).

А на згадку про майбутнє з'являються самі лихі передчуття, самі зловісні передбачення. «Понура пустка, тіснота гірка» («28 серпня 1914»), — ось що ввижається там поетові. Те, що можна було б назвати комплексом Кассандри, надзвичайно розвинене в поезії Миколи Зерова. І у хвилини супокою він усе згадує: «усьому настане край» («Superstition»). Він боїться

— — — чуттям пустити буйну рош,
Коли їм кригою грозиться дощ

(«Параду», 2).

Ці мотиви приречености, передчуття загибелі дзвенять і в його історичних поезіях «Сон Святослава» і «Святослав на порогах», і в тій поезії, де історична тема поєднана з особистою — «Чистий Четвер».

І що ж тоді лишається людині? — «Споруджати міст», що однаково буде розбитий життям («Космос»)? Тікати від жахної, отруйної Саломеї сучасности до чистої мрії — Навсікаї («Саломея»)? Чи — що приблизно те саме — тікати від Лисої гори сучасної буденщини до «верховин і шпилів Парнасу» — до далекої від життя поезії («Оглавський сад»)? Але хоч так, хоч так, — а тікати, тікати. Так хотілося поетові; але втекти від тієї дійсности він не міг. Він мусів брати участь у житті, мусів діяти. Цей конфлікт відтворив Зеров у своєму «Тесеєві». Не мужність і не подвиги, не підступність підхопив він у героєві міту. Він побачив у міті про нього основною темою — розбіжність мрії і життя. Тесеє мріє про «серце Афродіти» — і тільки про нього, але воно недосяжне; тим то він не йде «на подвиг ратний», а везе на нього «всю душу і всю кров свою» (який трагічний образ внутрішнього невільництва!), та ще й під по-новому осмислюваним «вітрилом чорним»; тим то дні його «до кінця повиті горем», а сам він «перед велінням Бога безпорадний»!

Такий основний комплекс настроїв лірики Зерова, але хибно було б усе звести тільки до нього. Ні, лірика Зерова міняється, як на настрій, і тому є в ній і зовсім інші тони й мотиви. То майже заклик жити хвилиною, який, правда, зразу ж буде відкинений («Параду», 1); то засуд своєї готовости «жити на готовизні» і гімн колективу, що скоряє одинців, «путами нас повертаючи отчизні» («Лотофаги»). А надто часто — всупереч усьому попередньому — виникають перед внутрішнім зором поета видива нового й величного майбутнього, коли ми будемо вже

не прадідне село,
Ми — днів майбутніх величаве місто
(«Будівникові»).

І тоді поет гордовито певний, що Київ ще житиме новим і високим життям, бо

Живе життя і силу ще таїть
Оця гора зелена і дрімлива,
Ця золотом цвяхована блакить
(«Київ з лівого берега»).

І хто знає, може в саме сполучення кольорів — золота й блакиті — уклав поет алюзію на національне відродження України — тим більше, що ці ж кольори він підкреслює і в іншій символічній візії майбутнього:

— — — світла бистрі скалки
Заграють синім усміхом ставка
На жовтій дні западистої балки

(«28 серпня 1914»).

І, нарешті, виразною нотою чути мотив невідступності від своїх принципів, нерозкаяності, мотив Шевченкового «караюсь, мучусь, але не каюсь».

Багатству й мінливості настроїв у поезії Миколи Зерова відповідає і його вміння давати імпресіоністично-настрійний малюнок. Ми вже відзначали це з приводу його «Близнят». А візьміть його «Праосінь», де імпресіоністичну настроєвість так майстерно сполучено з пластичністю, що справді можна погодитися з С. Гординським, що це один з «вершкових осягів сучасної української поезії».

Уже ця побіжна аналіза ліричного в поезії Зерова показує, що не можна пристати на його самоозначення як бібліофага й тільки, не можна приєднатися до його твердження:

Чутливість наша вбога і черства
І не вгамує молоді спраги

(«Самоозначення»). —

хібащо в тому розумінні, що поезія Зерова справді не знає могутніх пристрастей. Але почуття, і звичайно щирі й глибокі, живуть у ній, хоч автор і старається затушкувати їх врівноважено-холодною формою, важкими покладами книжкових асоціацій, тим тягарем пам'яті, на який часами він і сам скаржиться:

— — — такий на пам'яті тягар
Речей, обставин, люду і примар
Ліг і лежить нестерпною вагою

(«Параду», 2).

Оцей тягар примушував його абстрагувати свої переживання від своєї особистості, шукати для них прототипів в історії й літературі, застосовувати своєрідну методу, суть якої полягала у віддаленні, взагалненні, уепіченні своїх переживань. Ми вже маємо чимало свідчень такого підходу. Сам Зеров розшифрував своє «В степу» — туга степового жителя за гелленськими колоніями — як вияв своєї туги за Києвом під час учителювання в Баришівці; О. Бургардт розкриває біографічно-настрійну особисту основу поезій «Арістрах» — про Б. Якубського, в якого перше сходилися «неоклясики», і «Саломея», що зродилася з вистави Вайлдової п'єси тієї ж назви в Києві; але особливо чітко ця метода виступає в поезії «Під кровом», де мало не кожне слово — зашифрований натяк на обставини поетового перебування в Баришівці. Сама Баришівка тут перетворилася на Лукрозу (бо **бариш** — лат. *lucrum*), Київ на Баалбек, поет з товаришами — на захожих ольбійських різьбарів, а баришівські чинбарі — на шкурну громаду скитів-дикунів. Саме спираючися на таку методу, ми перед цим наважилися трактувати як почасти особисто-ліричні навіть такі, здавалося б, чисто епічні твори, як «Сон Святослава» або «Чернишевський у Віллойську». Методу цю, зрештою, найкраще розкрив сам Зеров у сонеті «Чистий Четвер»:

І темний круг євангельських історій
Звучить як низка темних алегорій
Про наші підлі і скупі часи.

Такими тонкими алегоріями звучить і вся поезія Миколи Зерова, в них зашифрована і характеристика сучасності і глибоко інтимний щоденник поетових переживань.

Чому ж така стриманість, таке обмеження ліричного струменя, таке замилювання в холодній формі? На це могло і мусіло скластися багато причин: і неможливість прямо висловитися про ті «підлі і скупі часи», і глибокий нахил до узагальнення, властивий взагалі людині інтелектуальної культури, і тягар пам'яті, і ідеал культуртрегера, що робить свою справу всупереч оточенню, ідеал, який Зеров оспівав у сонеті «Куліш» і в поезії «Арістарх» і якому він служив усією своєю діяльністю поета, перекладача і вченого:

— — — мудрий Арістарх, філолог і естет
Для нових поколінь, на глум зухвалій моді,
Заглиблювався в текст Гомерових рапсодій

— все це спричинилося до того шукання клясично-досконалого, завершеного в собі, що характеризує поезію Зерова.

Але вирішальним нам здається інше. Тверда форма клясицизму, узагальненість, понадчасовість — це було для поета рятунком від того почуття розчарованості, самотності, ілюзорності світу, нікчемності людини, невір'я, яке було реакцією його душі на брутальні й брудні доторки тогочасної дійсності. Зеров не був неоклясиком у завершеному значенні, він шукав клясики, він томився за нею, він лише подеколи осягав клясичної гармонійності не тільки слова й форми, а й світосприймання. А частіше симетрія форми тільки тамувала й маскувала зойк його болюче роздратовуваної душі. І тоді поет сам розумів, що досягти тепер клясичної гармонійності для глибокої живої людини, що не може не реагувати на свою сучасність, — річ неможлива. І, мабуть, в одну з таких хвилин він визнав сам, звертаючися до клясиків:

— — — ваше слово, смак, калагатія
Для нас лиш порив, недосяжна мрія
Та гострої розпуки гострий біль

(«Клясики»).

Неоклясик у прагненнях і далеко не неоклясик у здійсненому — таким був Микола Зеров. А критика повірила в те, що його поезія — поезія холодного інтелекту, поезія, позбавлена живих почуттів, ліричного темпераменту, і так дійшла кінець-кінцем навіть до висновку, ніби «заслужений діяч нашої літератури (і культури взагалі), найвидатніший критик останньої доби та історик літератури, прекрасний перекладач античних поетів, провідник київської школи неоклясиків, першорядний бесідник і непересічний характер, Микола Зеров — поетом — в істотнім значенні цього поняття — ніколи не був» (Є. Маланюк. «Поезія глибини й рівноваги». — «Краківські Вісті», 31.5.1944), повторивши

цим може у трохи гострішій формі ту характеристику, яку дав собі (у третій особі) сам Зеров: «Відносно свого поетичного хисту Зеров тримається дуже поміркованої думки... Він і сам признає за собою відсутність ліричної безпосередності» («Наші літературознавці і полемісти» — «Червоний Шлях», 1926, ч. 4, с. 172).

І ту ж таки помилку критики повторили й епігони Миколи Зерова. Вони пройшли повз ту ліричну підоснову, що є в поезії Зерова, і стали культивувати виключно неоригінальну по суті, хоч і блискучу своєю майстерністю неокласичну оболонку його поезії, блискучу своєю завершеністю, але здебільшого холодну й мертву. Повторилася та історія, що й з епігонами Шевченка, які теж не помітили живого духу його поезії, а стали наслідувати зовнішні елементи коломийкової форми, яка сама часто була в Шевченка не своя. А втім, це, здається, доля всіх епігонів!

Проте на виправдання (якщо це виправдання!) спеціально епігонів Зерова слід сказати одне, і це буде і підсумком нашої статті: нам здається не випадковим поєднання песимістичних настроїв, настроїв самотності, розчарованості й часто навіть розгубленості саме з класицистичною мертвою формою. Микола Зеров не появив у поезії того темпераменту борця, тієї життєздатності, яких було стільки, наприклад, у Миколи Хвильового. Це не випадковість, що багато ідей Зерова (орієнтація на Європу, похід до джерел тощо) ширилися саме як ідеї Хвильового, а не Зерова.

Елементи мертвоти були — ми бачили це — в поетичному світосприйманні Зерова. Були вони і в формі його поезії. Існує у природі і в мистецтві межа доцільного наснаження. При певному перебільшенні насиченості розчинена речовина перестає бути розчиненою і кристалізується; тварини певного ґатунку, якщо їх народилося забагато, — вимирають; змасування війська на фронті корисне до певної межі, після якої далі масування приносить тільки непотрібне винищення й шкоду. Поезії Зерова занадто відточені, занадто продумані, занадто гармонійні; кожне слово, синтаксичний хід, метричний хід такі повнозначні, такі обтяжені змістом, що треба сприймати, здається, не так цілість, як кожну частину зокрема. Надмірна продуманість цілого приводить подеколи до протилежного наслідку — цілість розпоршується, не сприймається. В цьому (а не в ремінісценціях з історії, мітології й літератури) основна трудність поезій Зерова, основна причина того, що він є передусім поет для поетів — більше, ніж поет для читачів.

От із цих причин школа Миколи Зерова не стала провідним, передовим напрямом у нашій поезії, не зважаючи на всю обдарованість метра цієї школи, не зважаючи на всі його величезні заслуги перед нашою культурою й літературою. От із цих причин, можливо, «гроно п'ятірне» так і не стало єдиною монолітною, консолідованою літературною школою, лишившись тільки гуртком приятелів, з'єднаних видатною індивідуальністю свого метра.

V. ПОЕЗІЯ ПАВЛА ФИЛИПОВИЧА

Рух включає в себе постання суперечностей і долання їх, — внутрішніх, або зовнішніх, або тих і тих разом. Коли рух починає змагати суперечності, тоді кожного разу постає питання про співвідношення сил. Чи рух здолає суперечності, знищить їх або поставить собі на службу, а сам неухильно або з мінімальним ухилом і далі ростиме в наперед обраному напрямі, — чи він виявить свою слабкість, змушений буде відмовитися від обраної лінії і почне посуватися зигзагами або й за принципом крок вперед — два назад? Тут зважується сила руху, його внутрішня наснага, глибинність його коріння, міра органічності його існування. Дерево згорає на вогні, метал гартується. Ніщо в світі не гине; дерево існує далі як газ, як тверді рештки. Але ні дим, ні попел — це вже не дерево. А метал і далі існує як метал, тільки міцніший, з ще яскравіше виявленою, наперекір усім зловорожим стихіям підкресленою власною сутністю.

Уявм собі поетичну атмосферу двадцятих років на Україні. Ще владно маніфестує себе символізм. Енергійно розштовхуючи всіх, з галасом пробивають собі шлях футуризм, імажинізм. Індустріяльний або навіть індустріально-космічний романтизм намагається пустити в рух свій заржавілий за роки громадянської війни автомобіль, той не надто посувається вперед, але глушить усіх своєю захриплою сиреною. Епігони пісенної традиції силкуються серед цього галасу вчути спів соловейків у напіввирубаному вишневому садку коло хутірця. Остеронь, із глибокою зневагою до всього цього гамірного й безладного ярмарку, хоче збудувати свою вежу з ерзаців слонової кістки неокласицизм. А офіційний розпорядник цього вийшлого з берегів руху й безладу — советська критика і ті організації, що за нею ховаються, — повчає, карає, вивчає, — покищо з малими успіхами, але з твердим наміром опанувати ситуацію і внести мертвотний спокій.

Треба мати глибоко-поетичну натуру, треба відчутти справді невідворотне поетичне покликання — байдуже — усвідомлене чи підсвідоме, здекляроване чи тільки відчуте — щоб пройти через цей сповнений галасу й зазивань і воружкий базар, не змінивши наперед визначеного собі напрямку, не змінивши своєї суті, не зрадивши свого провідного гасла, не втративши своїх цінностей, не розмінявши їх на чужі — чи то буде справжнє золото, чи тільки блискучі скельця. Треба бути справжнім поетом. Так пройшов Микола Зеров. Уже Драй-Хмара, як ми бачили, був трохи захоплений цим виром, але скоро знайшов себе. Юрій Клен написав чимало добрих поезій, але чи він знайшов себе будь-коли? Павло Филипович лишився поетом, який не вибився з цього виру на самостійну путь, який ішов туди, куди його штовхала течія — то та, то та, в цій атмосфері безнастанного й часто химерного руху. Филипович-поет був тим, що заведено називати словом еклектик, і то еклектик настільки, сказати б, послідовний, що тяжко навіть сказати, якому літературному напрямові і якій системі світогляду він віддавав перевагу. У поезії Филиповича протилежності співіснують часто не в боротьбі, не у взаємо-заперечливій єдності, а кожна окремо, сама по собі, в своїй даності. Поезія П. Филиповича — це переважно поезія відбитого літературного світла, а не поезія цілісного, на житті ґрунтованого світосприймання.

Візьмімо момент найпростіший, те, що проявляється в кожного поета, як і в кожної живої людини — ставлення до сучасности, оцінка життя в трьох часових площинах — минуле-сучасне-майбутнє. Микола Зеров не міг прийняти сучасність, вона була йому внутрішньо-чужа. Юрій Клен виборював собі позицію активного, войовничого або філософського заперечення її. Це позиції — принципові. Позиція Филиповича щодо сучасности, як вона виявлена в його поезіях, — нестала, хитка, і зміни її зумовлені зовнішніми обставинами. Сучасники не вдовольняють поета. Їхні ідеали мізерні і вимоги мінімальні:

Жують і плачуть: дайте бо підмоги,
заснуть спокійно дайте у труні

(«Дивись, дивись»).

Серед таких людей дні стають «скупі і сірі», «в небі не горять огні» — бо «кругом старці й каліки, і обідніло серце вкрай» («Коли летять»). Образ людини-жебрака зустрічаємо і в поезії «Не хижі заклики». Ці жebraки не розуміють краси, проминають «і квітку, і храм» («На поталу камінним кригам»), вони до всього байдужі — «мляві, сонні, голодні, злі», вони — черстві гендлярі всім, аж до душі людської» («Тіні людей»). Тож не дивно, що вони створили на землі царство смерти —

І на всій безмежній країні
Ні один ще Лазар не встав

(«На поталу камінним кригам»).

Здавалося б, це ставлення до сучасности близьке до Зеровського. Але чим воно викликане? На це в поезії Филиповича тяжко знайти відповідь. Є натяки на голод і терор, на руїну громадянської війни, коли

Якісь потвори
Кудись зникають,
Голодні зори
Когось шукають

(«Гризи залізо»),

коли панують «хижі заклики пожеж» — «безнадійний рев гармати» («Не хижі заклики»). Але чи ці ситуаційні обставини достатні для тих обвинувачень людині? А то зовсім несподівано з'явиться заперечення міста, де

Тіні людей і камінь —
Важко моїм очам

(«Тіні людей») —

природне в якогонебудь поета села, але дивне в такого міського поета, як Филипович.

Іноді промайне патріотичний мотив «країни бідної моєї» («Заклинаю вітер»). І коли тут ми вчуємо Лесин Українчин «занапащений, нещасний край», то так само легко буде нам визнати чисто літературне походження інвектив на адресу міста і обвинувачень людям у тому, що вони сірі, оспалі й байдужі — таких типових для неоромантиків і символістів взагалі, а почасти і просто варійованих Филиповичем за Тичиною, якого слова «Як страшно!.. людське серце до краю обідніло» недаремно і правлять за епіграф до однієї з поезій Филиповича.

Дуже виразно книжність, навіяність усіх цих мотивів виявляється в поезії «А там, на Заході» (1923). Насамперед вражає те, що це поезія на політично-злободенну, конкретну тему: Версальський мир і окупація Руру. Приглянувшись до поезії, помічаємо, що вона написана абстрактно-гіперболізованими образами, модними в тогочасній космічно-революційній «пролетарській» поезії, — і особливо виразно викривається її книжність кінцівкою:

Лунають гасла і темніють хмари,
І блискавиці о с я в а ю т ь мапу,
Де, мов тавро, хтось випік чорні плями —
Версаль і Рур.

Отже, вся дія відбувається не в натурі, не в природі, а... на мапі! Яке самовикриття для поета, що взявся за пекучу, злободенну тему! Не дивно, що після цього ми не повіримо й тим декларативним поезіям Филиповича, де він усупереч усьому попередньому вже приймає людину і свою добу,

Що голосом мідяним
Благословила радість молоду,
Коли людина падає і все ж
Кричить: «я йду!»

(«Нема словам лічби»),

добу, що її гасла нібито — «воля і гнів», що нібито наснажує жадобою врізати в землю гострі лемеші плуга, мчати літаками в синій етер і в праці збудувати радість і сміх («Лезами слів», 1924). Ми не повіримо і епізодичним мотивам оспівування світової революції («Спартак») або оспівування індустріального будівництва:

Чуєш, там в даліні велетенські заводи
Іншу долю кують, інше сяєво слав

(«Київ», 1922).

Не повіримо хоч би тому, що, врешті, сам поет скаржиться на свою самотність, на «примару сліпої журби», з якої може тільки сміятися «голос залізний доби» («І десь надійшло», 1924), на те, що

Серце твоє — мов маленький будинок
На неосяжній холодній землі

(«Небо осіннє», 1923).

Така ж непослідовність, несамостійність звучить і в ставленні до минулого. Декларативно поет зрікається його («У минулім не кохаюсь я» — прямо заявляє він. — «Дивись, дивись»). Визнавши, що

Надхнення, вітиху чую і тоді,
Коли учусь у давнього митця, —

він поспішає додати:

Але безжурні, горді, молоді,
Лише майбутнім дихають серця

(«Я робітник»).

Цілу поезію («Спартак», 1924) він присвячує тому, щоб довести, що минула велич Риму заперечена величчю сучасності, вогнем і гнівом у серцях «гуртка бадьорих юнаків» «у кожній школі». Але ж який суто декларативний характер мають усі ці заяви! І як охоче милується Филипович саме в атрибутах давнини, аксесуарах минулих епох. Для цих юнаків ХХ століття він знайшов тільки такі епітети, як... глядіатори, легіони, себто епітети, якраз позичені з минулого, а самий Рим змалював рядками

Консули і претори — навіщо?
Лесбіє, Катутла не цілуй!
Зникло Міма безсоромне грище,
Колізей упав у чорну млу

— де все насичене конкретикою. Ні, заперечення минулого йде з тих таки книжок космістів «пролетарської» поезії, з пізнього Валерія Брюсова. А закоханість у минулому? Теж, звичайно, з книжок, тільки глибше, органічніше сприйнятих. Воістину подвійно книжний характер поезії! Тим то і майбутнє, кінець-кінцем, є тільки проекція минулого:

В поля майбутнього зайшла ти,
Минулу радість в них знайдеш

(«Не хижі заклики»).

Як бачимо, в ставленні до сучасного, минулого і майбутнього поезія Филиповича — поезія відбитого світла. Це не значить, що в ній нема щирих мотивів. Ні, і мотиви самотності й журби, і мотиви любови до України й патріотизм, слід думати, постали цілком щиро. Але це значить, що поет не досить сильний, щоб **своєю** творчою методою

схопити й сконцентрувати життя, а мусить послуговуватися літературними посередниками своєї і інших епох і стилів, щоб в уламки їхньої творчої методи, манери і світогляду втискати свої життєві враження, які від цього неминуче викривлюються, деіндивідуалізуються, набувають декларативного або неприховано-нав'язаного характеру.

Таку саму картину побачимо й тоді, коли приглянемося до стилістичної природи Филиповичевої творчості. Ми вже відзначили кілька разів побіжно перегуки поезії Филиповича з космічною школою «пролетарської» поезії. Саме звідти схильні ми вести наявні в Филиповича нотки вихвалення гордої людини, що скоряє космос, індустріалізує незайману природу —

...не розстанусь з мрією моєю:
Став чоловік над чорною ріллею,
Як небо, гордий, сильний, як земля

(«Дивись, дивись»),

зокрема молоді («Слава тобі, молоде покоління» — «Тих комашин», 1924), «гострозорого, мужнього покоління» на молодій землі («Візьмеш у жменю», 1925). Саме звідти можна виводити мотиви якогось «космічного соціалізму»:

Віки летять, а в незорім морі
Єдине сонце для землі горить,
І всі колись з'єднаються в просторі —
Людина, звір, і квітка, і блакить

(«Єдина воля»),

при чому навіть є натяки на те, що цей космічний соціалізм уже формується, Кампанеллове місто сонця вже будується:

Спиніть безголосу слізливу капелу, —
За сонцем у синь полетять літаки.
Хай вітер поширює горді чутки:
Над містом піднісся новий Кампанелла

(«Над містом на дротах», 1924).

Саме звідси йде нахил до великих просторових уявлень — безмежні перелоги, де лютує шалений вітер («Дивись, дивись»), незоре море під паланням сонця («Єдина воля») — нахил, що визначив, власне, і назви обох збірок поезій Филиповича — «Земля і вітер» (1922), де зібрані поезії з-перед 1922 р., і «Простір» (1925), де зібрані поезії 1922 — 1925рр., нахил до гіперболізованих образів («Небесні ризи Горять над нами» — «Гризи залізо»; «Місто, прокляте Богом, Кинув тебе і Чорт» — «Тіні людей» тощо). Звідти, нарешті, можна виводити й використання вільних ритмів, які, правда, не доходять до такої розхристаности, як, наприклад, у Алексея Гастева, але все таки різко виділяються

на тлі загалом суворої й традиційної ритміки й строфіки Филиповича — маю на увазі, насамперед, програмову поезію збірки «Простір» — «Нема словам лічби», а почасти і «А там, на Заході».

Однак, цей космічно-«пролетарський» характер зовсім не витримується в поезії Филиповича. Насамперед, ідеал гордої людини, коваля, індустріяла, раптом переключується на минулі епохи, набираючи рис завойовника — поворот абсолютно неможливий для косміста типу Гастева. Так постає в поезії Филиповича несподіваним ідеалом образ Володимира Мономаха, поданий як втілення варязько-конкістадорських чеснот — мужности й відваги, образ міцного воїна й дужого мисливця, протиставленого візантійсько-чернечому ідеалові смиренности й книжности. А далі, ще несподіваніше, з'являються мотиви апології степів і степової сили, степової землі, що за зовнішнім спокоєм ховає потенцію негавної боротьби («Ніч, як циганка») — мотиви, що глухо перегукуються вже з ідейною концепцією Миколи Хвильового — і цілком відводять від гастевського космізму-індустріалізму.

Але хоч так, хоч так, а з цієї романтичної будь-що-будь концепції мусив би впливати принаймні мужній оптимізм, життєствердження. Раз людина дужа й могутня, раз вона здатна збудити чи то космічно-природні, чи то якісь специфічні степові сили, то, значить, вона є володар життя, господар його таємниць... Але ні, мотиви розчарованости, те, що можна назвати кассандрійанським комплексом, так само звучать у поезії Филиповича. Показова з цього погляду поезія «Коли затихнуть двері». Взято тему нічного спокою — але взято її як чигання таємничих сил часу на загублену в темряві ночі самотню людину, коли ці сили «хочуть спіймать моє стерно», щоб припинився рух людини вперед, коли навіть ніч голодним оком зазирає в поетове вікно! За стінами дому — починається захланна безвість, і небезпечно покинути людині ці стіни — цим рількеанським мотивом пройнята поезія «На стінах вечірня тінь» (1925). Поет проходить цим ворожим світом, «офірі огнищ не підвладний» («Тремтіла тінь»), охоплений чорними передчуттями того, як охопить землю пожар і згорять її в тяжкій праці зібрані снопи («Він тікав»), як згасне з віками навіть саме сонце («Сонце»), як загине поетова кохана («Я ждав»); поета оточують страшні образи тління — хай золотого, а сонце — це п'яна шинкарка, що без ладу виливає своє криваве вино («Не сонце»). І щастя — так кінчається перша збірка П. Филиповича — це «казка з дитячої книги», приступна лише на мить («Снігова королева»).

Природним виявником таких настроїв стають аксесуари таємничости й зловісности. Тумани підіймаються, «мов душі давно померлі», вітер «сіяв жах» і «на чорнім коні Леонору Без упину мчав у степах» («Він тікав»), ростуть «криваві квіти на чорних кручах» («Гризи залізо»), сонце — «огненноокий німий чаклун» («Нехай архангел»), воно — сліпе, а «снігові градини» — глухі («Заклинаю вітер»). З цієї таємничости і неокреслености випливає широке вживання неозначених займенників: «хтось не зводив жовтого зору» («Він тікав»), «якісь потвори кудись зникають» («Гризи залізо»), «чиїсь таємні тіні Годинник виклика» («Коли затихнуть»), сонце хмари «кудись жене» («А я живу»), серце бажає «якоїсь невідомої зорі» («Синіє сніг») і т. д. і т. д. І крайнє завершення цієї таємничости й незбагненности світу — коли поет будує свої поезії на прямому запереченні того, що він нібито бачить:

Не смуги злotosизі,
Не в сутінках височінь, —

так він подає пейзаж. А що ж? На це відповіді нема. І думка далі розгортається питанням:

Хай моляться зоряній ризі,
Земля підо мною чи кінь?

У віршах цього настрою й світосприймання Филипович особливо охоче описує вечір, ту пору дня, коли все втрачає чіткість обрисів і форм, стає неокресленим, неозначеним, розпливчастим, невиразним, часто — зловісним, іноді — мрійливим, завжди нахильним до інтроспекції. Ноктюрнами можна було б назвати цілу низку поезій Филиповича: «Він тікав», «Тремтіла тінь», «Коли затихнуть», «Не сонце», «Не смуги», «Білявий день», «Синіє сніг», «Я ждав» — це ноктюрни тільки зі збірки «Земля і вітер». Здебільшого вони зловісні, майже завжди сумні, мелянхолійні.

Тут ми приходимо до Филиповича-символіста. Безперечно, серед тих численних літературних впливів, які формували його літературний шлях, вплив символізму був одним із найсильніших і хронологічно першим. Можна твердити, що Филипович-поет вийшов із школи символізму. На доказ можна було б спертися на його молодечі російські вірші, але досить повно це маніфестують і його українські поезії. Нерідко многопляновість їх межує з зашифрованістю. Поезію «На поталу камінним кригам» можна розуміти як скаргу на свою самотність, а можна — як чаяння національного відродження країни; ще многопляновіша, ще суб'єктивніша поезія «Хилиться сумно», що її можна сприймати і як пейзаж, і як картину похорону, і як революційну поезію. Крізь опис жнив («Колосом стигне») блимає зашифрований опис процесу поетичної творчості. Реальні обставини місця і часу втрачають свою вагу: в поезії «Не смуги» герой «мчить по степу, по селах» (чи не водночас?) і разом з тим дивиться «в бурливі води ріки» — негування реальних можливостей, цілком нормальне для поетики символізму. У поезії «Весь день на дротах» (1924) ще можна простежити, як з конкретних образів дощика, каменяра на вулиці, літака в небі зростається поезія про настрій творчої праці. Але вже годі з певністю твердити, які конкретні життєві спостереження ховаються за образом:

Тих комашин на убогі стіни
Годі, годиннику, викликать!
Давні думки пророкують зміну,
Праці надхненої жде рука.

Один з улюблених засобів Филиповичевого символізму — антропоморфізація довколишнього світу, надання цьому світові людських, кінець-кінцем — своїх рис. Ніч — стара циганка (за традиційно-романтичним образом. — «Ніч, як циганка»), колос шепоче колосові про радість життя, дуби ведуть розмову з хмаркою білою («Уже давно») і т. д. — бож на те і має поет-Орфей

Всеволодну силу, щоб нею
І камінь зробив живим

(«Не злато, ливан»).

Але незалежно від того, в які образи одягнено поезію цього циклу, завжди деталі зовнішнього світу важливі для поета в його символічних поезіях як виявники або відлуння його душевного світу. У декларативно-наївній формі, гідній таких російських епігонів пресимволізму, як О. Чюміна або А. Корінфський, висловлено це в поезії

Слава весняній траві —
Вийшла найперше на світ;
Віти вербові живі —
Вітам веселий привіт!
Десь пролетіла бджола, —
Славлю і квіти і мед — і т. д.

Але той спосіб сприйняття світу, що тут так неприховано виявлений, у складнішій формі можна відчуту і в таких поезіях, як «Тіні людей», «Заклинаю вітер», «Коли почую», «Розпорошивши снігову примару», «Вмовляє ніч», «Це призначив» (де зміни поетового настрою спричиняють зразу і зміни в об'єктивному світі) тощо. Синкретизм образів раз-у-раз переплітає об'єктивне з суб'єктивним: руки на клявішах — крила душі, спів — вечоріє (а, отже, вечір — співає), тіні — водночас смуток («Я ждав»), похмурий дуб «ковтає дні» («Мономах»), «гудуть гудки, і сонце, і рослини» («Залізний заклик»), «високо сонце п'яну спеку лле» («Минула ніч»). І епітети покликані передавати передусім поетів настрій: ніжна рука, тихий тужливий спів, німа пустеля, ніжна краса, зібрані в одній поезії («Я ждав»), створюють не стільки пластичний образ, скільки настрої тихого смутку.

Чи був символізм Филиповича оригінальним, чи має він право на окреме місце в історії українського символізму, як заслуговує на нього, наприклад, символізм Драй-Хмари? Ні. «Зловісні» символістичні поезії П. Филиповича не виходять за межі того, що знаходимо в славнозвісному «Не дано» Якова Савченка. Особливо типова з цього погляду поезія Филиповича «Він тікав», де початок не тільки загальним кольоритом, а і конкретними образами, а почасти й ритмом нагадує «Він вночі прилетить на шаленім коні» з названої поезії Савченка:

Він тікав і дививсь, і знову
Зупинявся між тихих трав,
Загубив золоту підкову
І на обрію десь упав.

Решта символістичних поезій Филиповича почасти нагадує раннього Тичину, а почасти вкладається навіть у рамці російської пресимволістичної поезії на зразок К. Фофанова. Картина прогулянки з коханою в тихий сніжний вечір, прийнята настроєм

ніжно-таємничого, солодкого смутку в поезії «Синіє сніг», може правити за зразок такого типу віршів. Ось її закінчення:

І ми йдемо, випадком і недбало
Вітаючи і небо й ліхтарі,
І нам здається, що простору мало
Чудному серцю, котре забажало
Якоїсь невідомої зорі.
Але мовчать і місяць, і будови,
Панує ніч, і стежим ми самі,
Як в нас палають заклики любови,
Як таємничо стеляться розмови
Між білих вулиць сонної зими.

Це один з кращих суто ліричних віршів П. Филиповича, але техніка його — наскрізь фофановська. Трошки таємничості й незбагненності (невідома зоря, таємничо стеляться), трошки несміливого переплетення земного й небесного (небо — і ліхтарі, місяць — і будови), трошки традиційно-романтичної поетичної фразеології (палання любови), загальна розлогість і співучість фрази — і поезія набирає рис ліричної прозорості, піднесеності над буденщиною, вкривається серпанком лагідного суму й невизначених поривань. Ні, це не було новим словом в українській літературі. Символізм Филиповича — наскрізь наслідування вже знаних зразків, культурне, подеколи майстерне, але тільки наслідування.

Символістичні поезії Филипович писав ще й 1925 року, але чимдалі міцнішає в нього потяг до неокласицизму. Коли в «Землі і вітрі» неокласичного ще дуже мало, то в «Просторі» воно вже подекуди задає тон. Як можна було від символізму перейти до такого далекого йому світосприймання, як неокласичне, а часто навіть сполучати їх? Почасти це улегшувалося тим, що і та і та мистецька течія були в Филиповича навіяні, наносні. Почасти ж уже сам символізм його ніс у собі зернята неокласицизму. У типово символістичній ще поезії «На поталу камінним кригам» поет писав про себе:

Оддаю і тривожну душу,
І холодний спокій думок —

і останній компонент, який символістові зовсім не властиво було б підкреслювати — оцей холодний спокій думок, — справді виразно виявлявся вже в символістичних поезіях Филиповича, а далі він рішуче опановує його поезію, відсуваючи «тривожну душу» на задній плян. Перехід Филиповича до неокласицизму можна пояснювати і впливами Зерова, і загальним відходом української літератури в середині двадцятих років від символізму, але засновком, що вможлилював цей перехід, постійно була внутрішня раціоналістичність поетичної, сказати б, вдачі Филиповича. Уже в поезіях першої збірки Филиповича звучать нотки такого прийняття всього існуючого, яке межує з байдужістю до всього. Згадка про те, що неповоротно минають дні поетового життя, викликає як антитезу рядки:

В повітрі скрізь лунають згуки,
Веселий вітер ще не вмер

.....
В траві сміються людям квіти,
Зриваю плід не тільки я,
Бо довго може ще терпіти
Своїх дітей стара земля

.. (*«А я живу»*).

Або та ж думка в іншому варіанті:

Так завжди було — і нині
Голубить дітей земля

.....
Повітря, рослини, води —
Вславляють усі блакить,
Усі приходять до згоди
Безмежно життя любить

(*«Не злато, ливан»*).

Прийняття життя в усіх його проявах іде тут не так від серця, як від розуму. Формула його у Филиповича — майже завжди перелік. Це надзвичайно характерично: перелік не йде в глиб явищ, він обмежується на елементарному їх зіставленні. Чуття не прозирає в сутність речей, воно скоряється кількості їх, масштабові. Ці переліки можна дуже легко давати і на ствердження песимістичного світогляду і на ствердження оптимістичного. Треба тільки змінити перед ними знак плюс на мінус чи навпаки. За «символізму» ці переліки фігурували в Филиповича з знаком мінус — і ми мали таємничо-зловісний кольорит; тепер перед ними поставлено плюс — і поезія Филиповича без відчутних глибоких струсів перекотилася на добре бутований шлях неокласицизму, з його сприйняттям усього — від кузки до людини, від шумовиння морського до граніту скель — все це для нього однаково прийнятне, бо — зрештою — однаково байдуже. Не будемо перевантажувати статтю цитатами, але хай читач прогляне такі поезії, як «Слава весняній траві», «Різьбарі», «Чую твій перший крик», «Залізний заклик», «Нехай знаходить», «Вмовляє ніч», «Це призначив тоскний» — і він переконається, що мотив життєствердження завжди подається в Филиповича на такому переліку принципово відмінних, але поетом утотожнюваних речей і явищ.

Ідеологія всеприйняття і примирення з усім, ідеологія вічної рівноваги вперше втілена Филиповичем в його відомій поезії «Шануй гніздо старого чорногуза» — з її оспівуванням спокою, вдоволення своєю долею — самотньою втіхою і безтурботною працею, шуканням тиші й лагоді над життям, у мудрому спостереганні збоку і згори його проявів, що метушаться без ладу, як «блискучі зграї золотих пташок»; а в поезії «Вже чекають поблідлі дні» ця ідеологія вже поширюється і на саме вмирання, на осінь у

природі й житті — і поет без заперечень приймає, що в вічному і тим самим розумному круговороті пора, пора вже і йому

...засохлим листом осіннім
Промайнуть у майбутні дні.

Як безконечна смерть, так безконечне й життя («Ніч»), і треба з спокійною мудрістю приймати і те і те. Активність людини заперечується як щось зайве:

Раби розумні ми, тож поєднать волім
Всі задуми свої із жеребом своїм
(«З Боратинського»),

заперечується навіть пізнання світу, аналіза, не кажучи вже про якінебудь нарікання:

Нащо питать: сестра, дружина, мати?
Ти п'єш цілунок темний і густий
(«Нехай знаходить»).

У поезії «Місяця срібний дзюб» ця концепція поширюється на всю історію людства — від печерного пращура — через покоління, що побачили сонце і орла — до прийняття всієї сучасності з її вершиною — «мудрим сном», «радістю мудрого життя».

Коли давніше Филипович оспівував таємничий вечір, то тепер його улюблений час — серпень, пора досягання й передсмертного спокою мудрости. Своєї вершини досягає цей настрій у поезії «Скоро серпень».

Золотим павутинням злетить
Непорушна година спокою.
Стиглих яблук захочеш струсить,
І нараз — досягаєш рукою, —

пише поет, і це є клясична формула неокласичного світосприймання, виражена так досконало і з такою повнотою, що... мало не переходить у автопародію, в самозаперечення. Справді — чи цей ідеал непорушно-мудрого спокою, коли все застигло в такій надлюдській гармонії, що плоди земні самі віддаються людині, — хіба він, буди звільгаризований, не переходить у народну гумореску про хлопця, якому груші самі падають у рот, або в Гоголеву історію про те, як вареники стрибають самі в пельку щасливого Пацюка? Або формула загальної статичності, непорушності, застиглости:

Хто сказав, ніби квітка вмира,
Ніби сонце згасає щоднини?

Теж таке досконале формулювання застиглої рівноваги спокою, що мимоволі напрошується вже на пародіювання! Такий самий характер має і поезія «Жовтих плям» і

кінцева поезія збірки «Простір» — «Закликав червень». Те, що поет колись радив собі і прозрівав —

Дивись на діл, на небеса,
І вчись прекрасного спокою —
Колись зійде і над тобою
Така врочистая краса

(«Надхмарний вітер») —

тепер ніби здійснилося для нього, і завершенням цього приходить те, що вінчає собою неокласичне світосприймання — своєрідна ідилія («Не вино, не сон»). А на змагання, страждання й боротьбу людства поет дивиться тепер згори вниз, як на щось безконечно чуже й далеке йому:

...не злічить віків, що встигли вже пройти,
А ви змагаєтесь без жалю, без угаву

(«Людина і море»),

як тільки на матеріал для мистецького перетворення («Різьбарі»). Може, яскравіше, ніж хто інший, Филипович висловив у цих своїх поезіях світогляд неокласицизму і через те особливо випнув і оголив його. Символістичний Савл, він, ставши або навіть водночас будучи Павлом неокласицизму, мимоволі довів цей неокласицизм до такої грані, за якою він переходить уже в самозаперечення.

Неокласицистична поетика дала Филиповичеві змогу перейти від настроєвих поезій до філософських, раціоналістично-концепційних, що більше відповідали його — треба думати — раціоналістичній природі. Невипадково в поезії «Місяця срібний дзюб» подана ціла концепція історії людства, в поезіях «Мономах» і «Київ» — концепція історії України (чи певніше концепції: бо коли в «Мономахові» рушієм історії проголошується відвага, що здобуває світ, то в «Києві» це знаходить заперечення в ім'я пріоритету праці й поезії), а в поезії «М. К. Заньковецькій» — концепція історії українського мистецтва у взаєминах у ньому грецького і суто-народного первнів. Правда, в суті своїй концепції ці нескладні — це ідея вічної перемоги праці —

І вічна праця все, що здобувалось,
Людині знову віддає у дар

(«Різьбарі»),

це концепція мистецтва, вищого за життя, бо єдино вічного —

Смерть не мине, і ти загинеш сам,
Та безліч раз зійдуть твої творіння

(«Закликав червень»).

Власне, ці два твердження — органічна цілість, бо і сама поезія для Филиповича, як і для неокласика взагалі, передусім, праця. «Я робітник в майстерні власних слів», «з старої бронзи зброю владних слів Переливаю радо на вогні», «безмежна праця, переможні дні» — такими образами малює Филипович свою творчість. Подібні образи подає і програмова поезія збірки «Простір» — «Нема словам лічби». Але всупереч декларованій у цій поезії перевазі сучасності («Майбутнє і минуле- Влились в сьогодні») усією своєю концепцією Филипович кличе до вічної поезії. Поет повинен у вічний степ гнати пісень отари («Залізний заклик», 1929). В цьому й своєрідність поезії як праці, через це вона і підноситься над усім іншим, здобуваючи собі безсмертя.

Трудно знайти в цих поглядах якусь індивідуальну оригінальність. Це є загальники неокласицистичного світогляду, що його можна було б назвати естетичним раціоналізмом. Так само і в стилістиці Филиповичевого неокласицизму не знайдемо яскраво індивідуальних рис. Ці поезії його в міру пластичні, що здобувається передусім чіткістю в доборі обов'язкового епітета-прикметника:

...і надійшла богиня, —
Така спокійна, владна і струнка,
Навіки світлозора, у шоломі.
Блискучий спис трима її рука,
У другій — дар іще невідомий

(*«З античних барельєфів»*);

Подивись: проходить череда,
Жовтий промінь сяє на оборі.
Півником червоним у вікні.
Руки загорілі і нескорі
Подали напитися мені

(*«Не вино, не сон»*).

Проти Миколи Зерова Филипович менше любить абстракти. І хоч і в нього можна знайти окремі згустки їх на зразок:

...забудь навіки
Мій біль, і горе, і одчай,
І те, що всі мої надії,
Любов, і пристрасть, і хвали
Лиш тягарем чужої мрії
Для тебе, ніжної, були

(*«Колись летять»*) —

але загалом Филипович більше полюбляє відтворювати дійсність в її конкретності. Досить порівняти з цього погляду його «Саломею» з одноіменною і однотемною поезією Зерова!

Отже, і в неокласицизмі Филипович не сказав якого-небудь нового слова. А якщо

його неокласицизм подекуди викристалізуваніший, довершеніший у собі, ніж у Зерова (не поетичною майстерністю, а скутістю світогляду), то це не підносить поезію Филиповича над поезію Миколи Зерова. Може навіть навпаки. Бо поезія Зерова не могла стати довершено неокласичною через те, що життя, що жива і б'ючка кров поета перепліскувалися за вінця неокласичної схеми. Схема ця була вузька поетові, і він її порушував. Филипович міг укладатися в цю схему, бо сама його поезія була вужча, бо мала ця його поезія поверховіший, навіяніший характер. Неокласицизм Филиповича був виявом його поетичної несамостійності, нерівності з добою, може навіть епігонства. В тому, що Зеров не досяг ідеалу неокласичності, прагнучи його, виявилось те справді поетичне, глибинне, індивідуальне, що в Зерові жило. Для Филиповича воно було чуже, і тому неокласицизм міг бути для нього більш досяжний.

Але і Филипович не був завершеним неокласиком. Через те, що його неокласицизм був луною впливів — життьових і бібліотечних — він не був повновладним паном у поезії Филиповича. Він співіснував з іншими навіяннями. Іноді він еклектично вимішувався з ними в одній поезії — так, поезія «Залізний заклик» неокласичне світосприймання висловлює символістичною технікою; так, поезія «Коли почую» надто раціоналістична для символіста, надто настроєва для неокласика. Це є наочна еклектика. Частіше неокласицизм співіснував з іншими стилями в сусідніх — за часом написання або за сторінками збірок — поезіях. Ми бачили, яку данину віддав Филипович символізму й різновидам романтизму. Але можна знайти в нього і відлуння інших стилів і спрямовань, і то найрізноманітніших. То вчується тон пушкінської елегії («Небо осінне», кінцівка «Коли летять»), то поруч забряжчать своєю бутафорією кричущі тони імажинізму:

На стелю неба чорного бика
Загнали змії сині та огняні,
І він лежить і той табун склика,
Що унизу темніє на поляні

(«Гроза»),

то зазвучить сміх поетичного жарту («Вітри і розталь», «Не тале день»), то з'являться мотиви Шевченка («Не хижі заклики») або народної пісні («Знов увечорі», «Пісня», «Хилиться сумно»). Останнє особливо треба підкреслити, бо історична рація виступу поетичної групи Зерова, між іншим, була саме в запереченні зв'язків української поезії з народно-пісенними традиціями, поскільки український символізм, як відомо, не спромігся ці зв'язки розірвати (від Миколи Вороного і В. Пачовського аж до П. Тичини). Таким чином, наявність у Филиповича стилізацій народної пісні — дарма, що поет укладає в них свій суб'єктивний зміст, дарма, що використовує як свої символи традиційну символіку фолкльору. — особливо яскраво і недвозначно проводить останню ризик під твердженням, що еклектичність і навіяність становлять собою основу його поезії.

При всьому тому поезія ця далеко менше завантажена реквізитом літературних асоціацій, історичних посилянь і мітологічних імен-узагальнень, ніж поезія Зерова (за винятком хіба поезій «Київ» і «Минула ніч» — типово Зеровського алюзійного вірша з глибоко захованим суб'єктивним тлом). Зате деталі живого побуту — кабінетно-міського

побуту поета-ученого — далеко легше здибати в Филиповича, ніж у Зерова. То це згадка про скрип дверей і стільців («Коли затихнуть двері»), то порівняння з брудною хусткою («Розпорошивши снігову примару») або з подертим кашне («Весь день на дротах»), то білий платок і муфта поетичної супутниці («Хай на небі»), то стіл і книжки з кабінету («Місяця срібний дзюб») — скупі деталі скупого кабінетно-міського побуту, але в них поет чуває себе дома. І чи не мав він рації, коли зрікався абстрактного космосу заради серця конкретної коханої:

Я не чую світів чужих,
Коли серце землі гаряче
Б'ється в ніжних грудях твоїх

(«Хай на небі»).

У цих скромних деталях чути людське серце. Чути його і в його скупій патріотиці, коли він звертається до України:

Ясний світе, степе без краю,
Срібна пісне роси й трави,
Вас кохаю, вас закликаю,
Хочу бути таким, як ви!

(«Заклинаю вітер»).

коли він передбачає її світле майбутнє —

у місті, і у селах
Життя розквітне, загуде,
А давнє слово на сторожі,
Напівзабуте слово те,
Як пишне дерево зросте
У дні співучі і погожі

(«Не хижі заклики»).

А поза цим поезія П. Филиповича стає перед нами як поезія, що виросла на ґрунті чужої поезії. Вона наслідує різні зразки майстерно — це забезпечене високою літературною культурою висококваліфікованого літературознавця Филиповича — створює часом навіть чистіші втілення засад того чи того літературного стилю, ніж це було в основоположників цього стилю на Україні, — але все це не відбиває живої душі поета і людини, а без цього нема справжньої поезії, а є тільки ремесло або майстерність. Поодинокі поезії Филиповича можуть увійти до хрестоматій як зразки символічного, романтичного або неокласичного стилю. Але всі ці стилі в його руках були мертвою квіткою або, краще сказати, вдало зробленою штучною квіткою. Тому Филипович не сказав нового слова в українській поезії, не проклав будь-якого нового шляху і не зміцнив, не розбудував уже старого й знаного. І цю статтю хочеться закінчити його ж таки словами, повернувши їх до нього самого:

Не вірте мрійникам, не слухайте померлих!
Борвієм, пристрастю і згагою степів,
Тугою темною і буйними дощами
Життя несеться над усіми нами
І вимагає ладу і пісень

(«Комусь не мріялось»).

Ці пісні, що їх вимагало життя, судилося створити не Филиповичеві.