

Літературні силуети

Юрій Ковалів

ЮРІЙ ЛИПА



5 травня 1900 р. в Одесі Господь благословив на життя Юрія Липу, учасника національно-визвольних змагань, представника “Празької школи”, письменника, лікаря. На світанку 20 серпня 1944 р. в с. Іваники на Яворівщині енкаведисти “завітали” до Ю. Липи, на той час інструктора УПА в Карпатах. Вони, давши “чесне слово” советських офіцерів, стверджували, що звертаються до нього в лікарській справі й невдовзі відпустять. “Чесне слово” виявилось гнилим і паскудним, як і вся комуністична система, бо письменника знайшли замордованим в с. Шутова.

Серед розмаїтої творчої спадщини Ю. Липи, що складається з прози, драматургії, есеїстики, я обрав його лірику. Митець, на погляд Є. Маланюка, явившись у літературу “дозрілим поетом <...> зі сформованим стилем, тематикою і словництвом”, із часом перейшов від “барвистості і яких-будь декоративних елементів” до “чистої графіки” [9, 618]. Перша збірка “Світлість” (1925), позначена акварельно-імпресіоністичною тональністю, не стала подією літературного життя. Читач, переживши трагедію національно-визвольних змагань і суворе міжвоєнне двадцятиліття, сприймав лірику символістів неадекватною “добі, суворій як вовчиця” (О. Ольжич), відкидав кардіоцентричний дискурс, властивий збірці Ю. Липи, що стала “віконцем поза межі конкретно-чуттєвого у світ безконечного, загадкового” [1, 19–20]: “Акордами світло хмеліє. / Я знаю, не вмю, надіє, тебе привести. / Я ж один. І журба моє серце втомила”.

Автор, очевидно, болісно відреагував на читацьку реакцію, тому наступна віршова книжка “Суворість” (1931) навіть своєю назвою, взятою з однойменного циклу, заперечувала мотиви попередньої. Вона викликала неоднозначну критику. Одні рецензенти вбачали в ній “пестру мішанину, у якій правдиве зерно не відділено від половини”, знаходили “рими не дуже старанні, часто заступлені асонансами”. Інші – відносили до мистецьких явищ, що “в літературному процесі творять епоху” [9, 615]. Поетичний словник збірки переповнюють “пристрасні атаки наглої відваги”, домінує “річ заліза”. Ліричний герой відмовляється від сердечних переживань на користь національного поступу (“Ім’я сучасного – ми, / Ім’я будучини – чин...”). Друга збірка, сповнена надламаним “голосом раси”, окреслювала його історіософську концепцію “чорноморської доктрини”, засвідчувала різні проєкції автоінтертекстуальності, давала змогу поетові акцентувати увагу на суттєвому, звернутися до значущого, “вивірити певні прийоми”, а читачеві – виявити особливості авторського ідіостилу [10, 226].

Принаймні вірш “Призначення”, ставши авторемінісценцією есе “Призначення України”, підтвердив синхронне мислення автора в ліриці та есеїстиці. Ю. Липа актуалізував “образ берегів в імлі”, тобто України, екзистенційний вибір, “призначення і зміст” ліричного героя-пасіонарія: “Одно тобі зосталось тільки: жити ним / І сповнитися ним, воно – від Бога. / Як же не вчув призначення свого – / Ти ще не жив і ще не вартий вмерти”. Поет структурував власний міф України (“Велика Нація з берлом і мечем”) за принципом національної самоідентифікації, реалізованої кожною країною, наприклад, французом чи германцем, з яких варто брати приклад: “Пізнай їх. / Кожен з них є собою, а ти – українець”. Націоналістичні переконання Ю. Липи, позбавлені ксенофобії, спиралися на потребу відкритого співжиття самосвідомих народів, рівних серед рівних, гармонії національних і загальнолюдських цінностей. Він викривав комплекс “малоросійства”, синонімічного слову “пораженство”, що нищить “виноградники в рідному краї”. Ремінісценція новозавітної алегорії не випадкова, як і апеляція до Бога, котра відсилає до Євангелія від Івана (15).

На думку поета, “найлютішими ворогами українців були українці, які втратили чуття власної національної приналежності” [7, 58]. Вони схожі на давніх євреїв, котрі мусять спокутували свої гріхи перед суворим Господом: “Ось лица всі до тебе, Боже, / Звертаються в молитві й ждуть; / Ти вивів нас на роздорожжя, / Щоб ми пізнали праву путь”. Автор уважав, що така вже доля богообраних народів: вони, прозрівши, нарешті віднайнуть землю обітовану. Біполярна картина світу з визначеною метою й межами розгортається в горизонтальних і вертикальних зрізах долішнього (порочного) й горішнього (божественного) світів, осереддям яких для людини чину стає іманентне самопізнання, “шлях, життєвий обов’язок, Боже провіщення” [7, 60]. Поетичний часопростір протилежностей засвідчує переосмислену барокову культуру. У метафізичній ліриці Ю. Липи вбачалася не лише “вертепність” і “білостінність”, учувався не лише “пульс Києво-Могилянської академії”, поетики Івана Величковського, “формальної й тематичної екстраваґації” (без версифікаційних перевитрат), а й актуалізувалося “бароко темне і трагічне, бароко надгробників Берніні й сонетів Гріфіуса”, традиція, що “виросла на руїнах середньовічної ґотики” [4, 90–91]. О. Ольжич другу віршову книжку Ю. Липи назвав “монолітом”. Вона вигідно вирізнялася серед російськомовної, повитої “настроєм безнадії та резигнації” версифікації А. Ладінського, Г. Іванова, Б. Поплавського, друкованої у Празі (російські літературні угруповання “Скит поетов”, “Далиборка” та ін.; до речі, до них входив С. Шовґенов, брат Олени Теліги, який оприлюднював свою поезію під псевдонімом С. Нальянч, перекладав російською мовою твори Є. Маланюка, О. Ольжича). Отже, “Суворість” відмежовувала світовідчуження “традиційної московської безхарактерности і молодого українського героїзму” [8, 139, 143]. На думку критика, Ю. Липа разом із Є. Маланюком, Л. Мосендзом, Б. Кравцевим заступав “цілу майбутню” українську поезію, формував Україну в Європі як “окрему психологічну область” [8, 144], усвідомлюючи, що треба покладатися на свої сили, адже “ні Росії, ні Європі / Не зрозуміти синів Твоїх”. Такий мотив поглиблено в третій збірці Ю. Липи “Вірую” (1938). Її можна розглядати як синтез попередніх видань, що репрезентували тезу й антитезу. У цілому, “подібно до “ноосфери” В. Вернадського, Липа моделює “енергосферу” національного буття, у якій “Жоден крик не пропав в порожнечі, / Жоден крик, Україно” [7, 61].

Лірика Ю. Липи була маловідома в роки міжвоєнного двадцятиліття. На заваді стояло не тільки “неясне висловлювання думки”, а й те, що автор, за спогадами Марії Антонович (“Нове видання Юрія Липи”), “не був міцно й тривало зв’язаний з будь-яким політичним рухом. Він був просто українцем” (“Нові дні”. – 1967. –

Ч. 210 /211/. – Серпень). Його поезія вражала малочисельних проникливих сучасників рідкісною “викінченістю стилю”, “надзвичайним відчуттям середньовіччя”, насиченим історизмом, синтезувала “національно-культурну повноту” – від “Повчання дітям” Володимира Мономаха до київської графіки Г. Нарбута. Це спостеріг Є. Маланюк, спростовуючи рецепцію Г. Костельника, якому наснажена католицькою етикою збірка “Вірую” нагадувала гірські урвища й скелі, а вірші здавалися “нерівнорядними” в ідейному та естетичному аспектах. За твердженням Маланюка, Ю. Липа “радикально випалював” з української літератури “етнографічно-народницьку строкатість”, “романтичну “мальовничість”, практикував “історичну комасацію [ущільнення – Ю. К.] літературної мови”, завдяки чому поверталася “з нашої героїчно-державної давнини: 1) благородна ясність виразу, 2) аскетична доцільність слова, 3) динамічна ощадність речення” [9, 621–622].

О. Сінченко вважає, що Ю. Липа, виявляючи типову для постренесансу “недовіру до слова, до його референційності” (“Не говоріте теорій, бо теорія продалася, / Не говоріте нічого: слова – то вороги!”), апелював до втраченого, “неповненого”, сакрального слова євангеліста Івана, тому його ліриці властивий “своєрідний поетичний “ісихазм”, в якому енергія слова сублімується в енергію чину” [9, 59]. Така “цілком логічна, свідомо” лірика бентежила Б. Рубчака своєю “непоетичністю”. Липа тяжів до епічно-баладного синтезу, насиченого “містерійною міметичністю, що слугує стереоскопічному множенню художніх смислів” [9, 56]. Така практика жанрової аглютинації властива творчості Г. фон Гофмансталя, Т. С. Еліота, В. Єйтса, особливо Е. Зегадловича (“Nawidzeni”, “Lampka Oliwna”, “Glas graniesny”), у типологічному ряді яких Н. Малютіна розглядає творчість Ю. Липи.

Епічно-глибинна тональність третьої збірки засвідчила притаманну поетичному мовленню її автора лапідарність і емблематичність. Це зумовило послідовно автологічну, позбавлену традиційних поетизмів віршову стихію, упокорену логічними настановами на прояснене світобачення, “маєстатичний, Ґельдерлінівський тон” (Б. Рубчак, Б. Бойчук) філософічних медитацій високого необароко (“Монах і смерть”, “Диявол”, “Біси й ловець”, “Питання”). Взаємопереплетені протилежності зумовлюють високу напругу ліричних колізій, де немає місця сентиментальності, пацифізму й провінційності. Поетичні твори, часто уподібнені до молитви, сповнені “теологічних символів кериґми”, тому інтенсивні пошуки “високого й вічного” у віршах Ю. Липи сягають “якихось Манічанських розмірів, виявляють самопосвяту в ім’я любови, радше, ніж помсти” [4, 93]. Центральним образом його лірики стає духовний подвижник, анахорет, зданий позбутися мирської марноти марнот. Його прототипом був сам поет, якого, за спогадами Н. Лівницької-Холодної, сприймали “самітником”, бо він “дуже мало кого допускав до себе” [9, 797]. Ю. Липа завжди уникав ригористичного дискурсу. За інтровертивною особистістю постав апологет “філософії чину” – “головний конструктор моделі національного буття”, яке “перебуває поза межами есхатологічного часу в царині міфілогічної свідомості”: “Хто спинився – той служить тьмі. / Хто в поході – звитяжить він, / Він підлетить, як орел, / Він зіллє все, / Що з глибоких джерел / День нам несе”. “Філософія чину” трактує життя на межі смерті як перехід у вищу екзистенцію, позбавлену часової залежності, що акцентовано в містерії “Могила незнаного бійця”: “Ми – істота днів, ми – Дія”.

Провідний для багатьох поетичних творів Ю. Липи мотив смерті стає запорукою достеменного життя, засвідчує перехід однієї знакової системи в іншу, наближаючи людину до істинного буття в божественній першосутності, бо “лиш від Бога радість, не від роду”. Випробування людського духу

притаманне й баладам Ю. Липи. За спостереженням Н. Малютіної, у баладі “Порада ночі” діалогічна структура зумовлює сюжетне напруження, завбачене в експозиційній “ремарці інформативного характеру”, розгорнуте в уявному словесному двобої генерала Смерті й маркітантки Любові, репліках Воїнів, на обличчях яких закарбовано невблаганну долю з моральною печаттю [7, 55]. Смерть має бути героїчною (“Могила незнамого бійця”, балада “Лоїв”, цикл “Баляди великої війни”), інакше вона не має жодного сенсу, перетворюється на лиховісний *danse macabre* (танок смерті), виявляє тлінність людського тіла (“Шпіцрута”). “Широкий спектр філософських мотивів, пов’язаних зі смертю” в ліриці Ю. Липи, позбавленій фатального змісту, розкриває кожній людині “секрет” її індивідуальності, містить алюзію на розуміння людського буття за С. К’еркегором [3, 83–84].

Поряд зі стильовими ознаками необароко в релігійній ліриці Ю. Липи увиразнено тенденції неоготики з її панхристиянством і духом героїки, поєднання католицької й православної, зокрема киеворуської культурної традиції (“Київські легенди”). Збірку “Вірую” переповнює “відкритий лик Господа через молитовно-містеріальне напруження Душі” [3, 91]. “Пребудь у мені”, – звертається ліричний герой до Бога (“І прийде час”). Він перефразовує формулу Августина Блаженного: “Я не був би, я зовсім не міг би бути, якби Ти не був присутній у мені!”. Ліричний герой поділяє погляди святого, вважаючи, що тільки той може бути вільним, хто вірний Господу всією душею, хто дотримується *libera servis apud Dominum*, тобто добровільної приналежності, самопосвяти Богу. Тому першорядного значення надано смиренню: “Боже, владарю душ, не дозволь нам у пиху / вбрати життя. / Не дозволь у брехливість надуту вбирати сваволю, / Дай нам тверде і спокійне, й послухне слово / Твоїм – “я”. У вірші “Люблю я всіх людей, – крізь них не раз Господь...” людство розмежовано на три категорії: одна частина “бавиться з тілесністю і пожаданням крові”, друга – перейнята “святою скаженістю” існування, протиставного сірому, марудному животінню, третя – уподібнена до братів, які досягнули Закон Божий. Вони пізнали всесвіт, схожий на готичний храм (“Ввійти до церкви”). Ю. Липа обстоював гармонійне поєднання людини, народу й нації, перед яким інші проблеми видаються другорядними: “Все це – промовила Мудрість, – є важне, та мало, / Все, що – напружене й скромне, все – у ласці Бога, / Але найбільше добро, що зростання Людини, / В нашій народі зростання Людини зусиллям людей”.

Слово “Людина” з великої літери виявляє конотативний сенс, викликає асоціації з концептом надлюдини Ф. Ніцше, переборення себе в собі для духовного вдосконалення за підтримки Господньої волі: “Будуччина – у Бога. В Тебе – тільки труд / Виснажний, безустанний і відданий. / Пророцтв не жди. Не вір. Ото життя твоє: / Як моря даль – розгорнена праця / І – Божий зір над ним”. Такі переконаннями Ю. Липи дещо відрізнялися від ніцшеанських, як і дотримання відповідальності перед собою й довіллям за власні вчинки, апелювання до матері (найвищої цінності життя), повага до інших людей, обстоювання правочинності людських почуттів [7, 50]. Ліричний герой прагне “вивищитись як твердь небесна” (“Перемагати непомітно”), аби нарешті подолати гріховність людської істоти, пов’язаної з лиховісним залізним віком, адже вона “мов хробак, що в’ється, в’ється у пільмі щоденних прагнень” (“На долі й на горі”). Екзистенційний вибір духовного подвижництва постає запереченням тілесного начала (“Диявол”), семи гріховних ознак – ненажерства, гніву, заздрості, хтивості, жадоби, ліні, гордині. Гріхи в баладі “Біси й ловець” репрезентовані відповідними демонами, окрім третього, не ідентифікованого, схильного все “душити, давити, приземнити”. Їх нищить ловець, отримуючи

подяку від архистратига Михаїла. Поетова інтерпретація цих хворобливих людських вад відмінна від трактування Івана Ліствичника, Григорія Великого, Томи Аквінського. Н. Малютіна, спостерігаючи “мінімізовану нарацію фабульної ситуації” балади Ю. Липи, указала на “своєрідний” діалог емоційно стриманого “суб’єкта мовлення” з оповідачем: співбесідники замислюються над проблемою боротьби за людські душі. Людина, приречена на вибір між добром і злом, між Богом і Дияволом, неодноразово спокушена нечистою силою, присягає досягати того стану, коли душа “струнчиться й квітне, як дерево, очищене громами”. Про це йдеться в алегоричному вірші “Людська душа, як дерево...”, вивпненому фантазмагорично-гротескними видіннями в душі нідерландського художника Ієроніма Босха (Ієрон ван Акен, 1460 – 1520).

Аналогічні мотиви перенесено й на особисті стосунки. Автор, схильний до ригористичної імперативності, засуджував сексуальність (“Мужчино, смирися, бо стервом є мужеське тіло...”; жінко, “у соромі й стиді наказуй відкинуть нечисте”), трактував кохання “як крики похотей”, наполягав, що “Любов – то завжди нещастя. / То – мала річ”. Здавалося, що поет при абсолютизованому неприйнятті лібідозних інтенцій, апелював до середньовічного “Зведення канонічного права” (“Decretum” (1148) Граціана), де плотським утіхам у шлюбі протиставлено вірність, плодючість, таїнство. Не так біологічна, як духовна єдність чоловіка й жінки покладена в основу людського життя, що наголошено у вірші “Лист до Еліси”: “Все збудували тільки Двоє. То є знак, / Що один одного доповнюють взаємно, / Мов промінь творять з Блиску і Тепла, / Один лиш промінь радісного Сонця”. Ю. Липа немовби полемізував з Є. Маланюком або Л. Мосендзом, що мали відмінні погляди на жінку, пов’язані з традицією патріархальної культури, протиставляючи їм поетичну концепцію, коли “жінка стає наріжним каменем світобудови” [3, 101]. Очевидно, на фемінному образі позначилися риси матері поета – Марії, яка після 1927 р. опинилася в більшовицьких катівнях. Їй він присвятив вірші “Марії Липі”, “Ланцюг ніжності”, “Молитва за кохану жінку”. Поет обстоював властивий європейцю культ жінки – поширений від часів рицарства “найважливіший міт духовности білої раси”. У збірці “Світлість” з’явився образ блакитноокої молоді королювни, що тримає в руках символи влади – корону, яблуко й берло. У “Суворості” жіноча присутність звільняє мужнього ліричного героя від егоїстичної самоізолюваності. Еротичні мотиви в сублімованій ліриці Ю. Липи, на думку В. Качкана, спроектовані “у духовний пласт життєдіяльності людини”, а поняття любові подано як “містичне почування та осявання” [2, 107].

Віршовий доробок Ю. Липи привертав увагу шорстким звукописом, важкуватим синтаксисом, “гранчастою ритмікою” (Б. Бойчук, Б. Рубчак), стилізацією “словництва” книжної української літератури, зокрема козацьких літописів, наприклад, Самовидця, однак не був архаїзованим, бо надихався суворим темпоритмом міжвоєнного двадцятиліття, усвідомленням “своєї творчої відповідальності перед Словом і перед Добою” [5, 25]. Противник версифікаційних експериментів і прихильник прозорості мовлення, поет удавався до “комбінації архаїчних слів”, не накопичуючи їх “впереміж у віршовому рядку”, а врівноважуючи в контрольованому мовному потоці, аби досягти “маєстатичного” ефекту незвичних синтаксичних конструкцій. Така тенденція властива й ритміці – “співній, легкій” (“Світлість”), “щільній, повільній, скрегітній” (“Суворість”), філософічно-гельдерлінівській (“Вірую”), звукопису, що з пісенного “став щільним, приголосним, гранистим” [4, 89–90]. Липине слово як духовна субстанція не вкладалося у вузькі рамки граматики чи комунікативної функції, у ньому вбачався “вираз найглибшого інстинкту нації”, тобто йшлося про етногенетичний код, “потаємні, що ніколи не будуть впокорені

людським раціо, пласти поетичного світу” [2, 102–103]. Це слово могло бути інтимно зворушливим (“І знов пахучість теплих кіс...”, “В степу, де миються ховрашки...”, “Балада”), наливатися металевим тембром (цикл “Суворість”), вибухати пафосом біблійних пророків (“Прокляття”, “Тюрми і голод, нещастя, убивства й помори...”), наповнюватися енергією психологеми степу, поглинутою децентрованим простором (“Проклін, проклін степів чорнявим долам”), підкреслювати мотив іспиту, коли “віру живить діло”. Є. Маланюк убачав у ліриці Ю. Липи “витончено глибоке і творче вчуття в дух давно минулої і попередниками недооціненої епохи”, захоплювався органічним відчуттям “середньовічності” в ліриці поета [9, 620]:

Був день, як плач. А потім – горд і гнівен:	Зіп’явся міст.
У колісниць відьом запряженії пси.	Вечірня зоря
Вогні, шаліючи, гарчали на ліси,	Із сутіней глядить на гри семибарвисті,
На степ, на зляканість.	На хмари у шаленій мутній ристі,
І – німо.	На учту янголів, що тепло догоря
Післязливен	У висоті глибокій, променистій.

Удивляючись у глибини української минувшини, неодноразово толочені різними племенами, які силкувалися приборкати, а то й знищити автохтонів, ліричний герой розмірковує над вітальною силою рідного народу, котрий спромігся зберегти себе “всупереч Азії і всупереч зручній Європі”, тому що має месіанське покликання (“Горнами чорних воль розпалюється знак цей”). Мотив месіанізму того чи того народу не новий у світовій історіографії. Варто пригадати пасіонарний порив французів, пов’язаний з ідеалами 1789 р. й наполеонівською добою, “Промови до німецького народу” Й.-Г. Фіхте, резистансні маніфести А. Тов’янського й А. Міцкевича, “Книгу буття українського народу” М. Костомарова тощо. Апелюючи до цієї традиції, Ю. Липа, надавав їй українського змісту через сакральне слово, у якому відбилася Господня воля (“Ми ж є Божим валом!”). Національний хронотоп, підпорядкований категорії величного (цикли “Війна”, “Ненависть”, де репрезентовано героїчна й трагічна постать гетьмана Івана Мазепи), спрямовував просторово-часові координати у вертикаль: “Націє, народжена з огня, / Ось прийшов твій Юрій, мов воскрес, / Стримує могутнього коня, / Простягає руки до небес”. На прикладі таких поезій О. Янчук доходить висновку про сутність релігійної лірики Ю. Липи, означеної “глибокою символікою авторової віри у незнищенність української душі”.

Поета захопив мотив змієборства, поширений в апокрифічній літературі, пов’язаний з образом св. Юрія, покровителя середньовічного й водночас українського вояцтва, що відображено в багатьох колядках та іконописі, із символізацією протистояння конструктивного чинника руйнівній силі, властивого постаті Івана Мазепи, його спробі відновлення національного устрою. Ю. Липа, переосмислюючи змієборчу фабулу, посилався на велику космогонічну, передусім християнську традицію. Диявола, що мордує людство, трактовано в сонетоїді “Василіск” як байронічний символ боротьби (“Я взяв собі за знак немилосердя, / Що наді мною – втіленим драконом”), як утілення незвичайних можливостей, свободи від інертної дійсності, шматованої приреченими “хтонічними” істотами: “Невільничая гадь, що завжди скрізь і близько, / Біжить од царськості його...”. Змінюючи семантику, поет полемізував із римським істориком і письменником Плінієм Старшим (Гай Пліній Секунд, 23 – 79 рр. до н. е.), який згадував дракона з “білою плямою на голові, схожою на корону чи діадему”, грецьким сатириком Лукіаном із Самосати (120 – 180 рр. н. е.), який писав про народження потвори – аспіда, амоніта з крові Горгони,

з біблійною версією про лиховісних демонів руїни, із середньовічними бестіаріями. У ліриці Ю. Липи і далі лишалася актуальною символіка сатанинських сил, що атрибутовували хаос, загрозливий для української моделі світу. Ці сили набували конкретних форм особисто пережитої поетом московсько-більшовицької окупації (“Зайди”) або являлися через міфологемні ремінісценції світового дерева, з яким ототожнена людська душа, травмована підступами потойбічного (“бісами”), не здатна відстояти свої чесноти: “Ідеш задуманий в алеї душ людських / І оглядаєш ці гримаси й вихиляси; / Бо ж то так рідко струнчить і квітне / Душа, як дерево, очищена громами...”

Ю. Липу не задовольняла християнська система двосвіття, тим паче — традиційна роздвоєність художньої свідомості, особливо поглиблена творчою практикою романтиків. Він знаходив власну семантичну альтернативу, що полягала у збіжності предметних і перенесених значень слова, у демаскуванні знакової системи, деметафоризації, доведеної до вірогідного абсолюту. Оголення дискурсу, рідкісне для тогочасної української літератури, зумовлене прагненням поета відбутися в позбавленому сигніфікативного посередництва чистому ліризмі, у якому б кожен вислів самовіддзеркалювався: “<...> ти будь тим, чим належить. / То найважче: ти будь і дивись просторіч”. Онтологічна настанова безкомпромісної самотожності унеможлиблювала приховані, фальшиві проєкції людського існування, що суперечили високим етичним принципам як шляху самотрансцендентування (“Все стане явним – даремно втікаєш від себе...”) самоцінної особистості:

Будь тим, чим єси, – це є заповідь вища від неба.
А потім, як зможеш, будь тим, чим ти є,
будь ще ліпшим.

Переорієнтування Ю. Липи на раціональну дисципліну художнього мислення, на епічну неквапність поетичного мовлення не поменшувало ліричного потенціалу, адже, на переконання автора, “ліризм – то прикмета видатних творів нового українського століття”, “передвісник висловлювання ще глибшого” (Л. Череватенко). Передусім митця цікавила “музика здобування і зросту”, прагнення “зсинтезувати своє”, висловити його “якнайбільш насичено, дати з нього найпотужніше”, що стає можливим у річищі монументалізму, у формуванні чіткого національного й поетичного космосу, спроможного усунути “бич людськості – анархію почуттів” [6, 112]. Віршована спадщина Ю. Липи лишалася “поезією для поетів”, якій не судилася ані т[ак] зв[ана] широка популярність, ані т[ак] зв[аний] масовий читач” [6, 279]. Її щирий герметизм висвітлювався своєрідною гранню в цілісному доробку “Празької школи”. Попри те Ю. Липа був невдоволений своїми збірками. Склалося враження, що він “не вірив у себе як поета, майже до кінця” [6, 236]. Розчарований у зображально-виражальному потенціалі лірики (уважав лірику безперспективною для власної творчості, що прочитувалося в “самовбивчій” новелі “Література”), поет ставився до віршування “з презирством” (аналогічну ситуацію переживали М. Йогансен й О. Слісаренко). Б. Стебельський у післямові до торонтського видання поезії Ю. Липи (1967) твердить, що митець, маючи в запасі багато “творчих коней”, надавав перевагу прозі, яка складається з історичного роману “Козаки в Московії” й тритомника новел “Нотатник”. Таким парадоксальним вчинком він вельми здивував сучасників, зокрема Є. Маланюка, котрий уважав його поезію “важчою від важких томів”.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Льницький М.* Література українського відродження: напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст. – Львів: Львівський обласний інститут науково-методичної освіти, 1994. – 72 с. (Бібліотека “Українського освітнього журналу”).

2. *Качкан В.* Юрій Липа у світлі нових матеріалів і джерел (Стаття 1) // Вісник МІАП (Літературознавчі студії). Вип. 3. До 10-ї річниці Незалежної України. – Київ, 2001. – С. 101–108.
3. *Киричук С.* Текстуальні та інтертекстуальні аспекти творчості Юрія Липи: дис.... канд. філолол. наук. – Київ, 2007. – 20 с.
4. Координати. Антологія сучасної української поезії на заході: У 3 т. [упоряд Б. Рубчак, Б. Бойчук; автор передмови – І. Фізер]. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т. 1. – XXXII+365 с.
5. *Липа Ю.* Бій за українську літературу. – Варшава, 1936. – 216 с.
6. *Маланюк Є.* Книга спостережень: Статті про літературу [упорядк., передмова Г. Сивоконя]. – Київ: Дніпро, 1997. – 430 с.
7. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Вип. 21. – Кам'янець-Подільський: ПП Потапов, 2010. – 196 с.
8. *Ольжич О.* Незнаному Воякові: Заповідане живим. – Київ: Фондація ім. О. Ольжича, 1994. – 432 с.
9. *Поети Празької школи. Срібні струни: антологія [упорядк., передмова та літературні сільветки М. Ільницького].* – Київ: Смолоскип, 2009. – 916 с.
10. *Просалова В.* Текст у світі текстів Празької літературної школи. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.



ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

Ігор Костецький (14 травня 1913 р. – 14 червня 1983 р.), будучи непересічною постаттю з амбітними намірами, прагнув “народити Україну як реальне земне тіло, створити ваговиту плянету української духової та політичної державности” [2, 519], що стало надзавданням за умов емігрантського безґрунтянства й відсутньої України як суб’єкта історичного поступу, формально названої УРСР. Нащадок давнього волинського роду Костецьких, він успадкував прізвище Мерзляков від батька, вихідця з Башкирії, українізованого киянина. Пізніше пережив різні болісні етапи національної ідентифікації та з іронією зізнавався, що міг би “з успіхом стати росіянином, поляком, навіть жидом” (це за умов денаціоналізації народів у межах Російської імперії та СРСР було цілком можливим), але усвідомив себе українцем: “З українською нацією я зв’язав себе зовсім не дурно. Наші долі мають дуже багато спільного – її і моя. І вона, і я могли стати чим завгодно” [2, 91]. Не будучи політиком, він обрав собі неторований шлях у літературі, відмінний від традиційного “Шевченкового українства”, близький до творчих пошуків М. Семенка. Саме так відгукнувся Ю. Соловій на книжку необарокових п’єс “Театр перед порогом” письменника-емігранта, що з’явилася у видавництві “На горі” (1963) в художньому оформленні Галини Мазепи [7, 216–217]. Видання складалося з трьох творів, написаних у період МУРу, – “Спокуси несвятого Антона” (1946), “Близнята ще зустрінуться” (1947), “Дійство про велику людину” (1948), що утворювали драматичний цикл.



І. Костецький більше цікавився драматургією, ніж прозою, на якій позначалися родові особливості драми з її театральністю, сценічністю та діалогами. Очевидно, давалася взнаки його передвоєнна режисерська робота в лєнінградських, московських, уральських театрах, кіностудії О. Довженка. Свій досвід драматург використав, читаючи лекції (“Ібсен і його драматична творчість”, “Експресіонізм”, “Стилі в театрі”) у театрі-студії Й. Гірняка, де

зберігалися режисерські традиції Леся Курбаса. Зокрема в репертуарі цієї трупи були вистави “Блакитна авантюра” й “Сон української ночі” Г. Алексевича, написані в стилі *comedia dell’arte*, п’єси “Мати і я” Ю. Дивнича й І. Кошелівця, які інсценізували новелу “Я (Романтика)” М. Хвильового.

І. Костецький спростовував поширену думку, ніби професійний театр залежить від літератури. Митець стверджував, що він насправді постає з високорозвинених форм народного театру, як це доведено історією сценічного мистецтва в давній Греції, середньовічній та бароковій Іспанії, ренесансній Англії й Італії. Натомість в Україні такі традиції було обірвано пануванням Російської імперії й лише частково компенсовано театром від І. Котляревського до корифеїв. Однак зв’язок між національною бароковою й новою драмою лишився невідновленим ані в театрі Леся Курбаса, ні в еміграційних театрах-студіях Й. Гірняка чи В. Блаватського. Аналізуючи виставу “Ворог” Ю. Косача, реалізовану трупю В. Блаватського, І. Костецький спостеріг у ній переосмислений досвід драми на кшталт “Олексія, чоловіка Божого” і трагедії “Антігона” Ж. Ануя, підкреслив динаміку діалогу, яка тривала близько двох годин. На погляд критика, український драматург не завершив свого експерименту, звернувшись до побутово-натуралістичних і мелодраматичних прийомів, що здаються чужорідними, як і спроби вклеїти репінські фрагменти в картину “Червона кімната” А. Матісса. Очевидно, Ю. Косач опинився перед вибором: або йти второваним шляхом Тобілевичів, або шукати власний, що засвідчило його “Дійство про Юрія Переможця” [3, 252–260]. Неабиякий успіх мала п’єса “Антігона” Ж. Ануя в перекладі М. Понеділка (постановку здійснив В. Блаватський зі своїми акторами, зігравши роль Креона). То була не тільки спроба поновити обірвані зв’язки української культури з європейською, а й пропозиція “слов’янського варіанта трагедії” [4, 262].

М. Р. Стех спостеріг у п’єсах І. Костецького “Спокуси несвятого Антоніна”, “Близнята ще зустрінуться”, “Дійство про велику людину” “цілковиту свободу (ба, програмну вимогу) кожнообразового переформування тексту й фабули, аж до (і це головне) закладення принципів позараціонального світосприйняття в саму основу структури тексту” [2, 10]. Ці твори за своєю жанрово-стильовою суттю близькі до концепцій драми абсурду, поширеної у 1950-х роках, та репрезентованої творами Е. Йонеску, Ж. Жене, Б. Віана, С. Беккета. Утім, на думку М. Р. Стеха, п’єси І. Костецького не мали фундаментальної риси “абсурдизму”, “метафізичного жаху перед безглуздям буття”, радше демонстрували споріднені ознаки з німецькою експресіоністичною драмою [2, 128], якою український драматург справді захоплювався. Він критично ставився до творчості С. Беккета, Е. Йонеско, А. Адамова, Ж. Жене, Ф. Аррабаля, у якій, на думку М. Р. Стеха, “не спромоглося посісти позиції оте краще, оте доцільніше, що було здатне (і таки було здатне!) дати справі інший зворот” [2, 10]. І. Костецький, услід за М. Кулішем, раніше, ніж французькі драматурги, звернувся до драми абсурду (театр абсурду). Однак першим твором абсурду вважають п’єсу “Чекаючи на Ґодо” (1952) С. Беккета, хоча амбітний “мовний терорист” М. Йонеско приписував собі першість, наголошуючи, що все почалося з вистави його драми “Голомоза співачка” (1951), після якої він написав “Стільці” (1952) та “Жертва боргу” (1953). Жанр формувався на основі традицій різних (французької, ірландської, румунської, російської, іспанської) літератур, лише Ж. Жене був французом. То був радше театр не драматургів, а письменників, непов’язаних зі сценічним мистецтвом, зумовлений жорсткостями соціуму, який щойно пережив жажіття Другої світової війни, перейнявся безглуздям буття, філософією атеїстичного екзистенціалізму Ж. П. Сартра, зневірою в боротьбі за краще існування. Митці трактували життя як тимчасову свободу,

але “свободу раба повзти на схід палубою човна, що пливе на захід”. Саме так висловився Р. Кое, аналізуючи п’єси “Чекаючи на Ґодо” й “Кінець гри” С. Беккета [8]. Єдиний вихід із глухого кута земного животіння – смерть як згасання свідомості й відмирання тіла (“Вихід короля” Е. Йонеско), занурення в потоки ірраціонального, що викликають шок.

Зазвичай абсурдистські п’єси не мають лінійного, логічно зумовленого сюжету, прикметні своєю монотонністю, зацикленістю часу в розщепленому людському хронотопі. Діям безнадійно самотніх персонажів бракує мотивації. Діалоги перетворюються на механічну артикуляцію, що складається з уривків реплік, якихось звуків. На початку 1960-х років драма абсурду поширюється світом: в англійській літературі – Г. Пінтер (“День народження”, “Ліфт”, “Сторож”, “Колекція”, “Пейзаж”), Т. Стоппард (“Розенкранц і Гільденстерн мертві”), у швейцарській – М. Фріш (“Бідерман і палії”, “Дон Жуан, або Любов до геометрії”), Ф. Дюрренматт (“Візит старої дами”, “Фізики”, “Ромул Великий, Геркулес і Авгієві стайні”), в американській – Е. Олбі (“Пісочниця”, “Хто боїться Вірджинії Вулф”, “Усе в саду” тощо), А. Копіт (“Тато, тато, бідний тато, ти не вилізеш із шафи...”) та ін. Досить часто драма абсурду появляється у вигляді трагікомічного, окрім п’єс “Кароль”, “Стриптиз”, “Будинок на межі” польського драматурга С. Мрожека. Водночас формується жанр (театр) перформенсу як візуального мистецтва, що не спирається на ідейні категорії абсурдизму, а радше застосовує його формальні прийоми: відсутність фабули, використання циклу “вільних поточних образів”, членування лексичної, змістової, ідеологічної, екзистенційної структури. Не всі митці, ступивши на шлях драми абсурду, мали уявлення про цей жанр, як-от Г. Пінтер, котрий вирвався з оточення “молодих роздратованих людей” та інтуїтивно відчув рідну стихію. Так само вже перебував у ній І. Костецький, коли ще ні Е. Йонеско, ні С. Беккет навіть уявлення не мали про існування театру абсурду. Імовіно, горизонт очікування експериментальних драм українського митця був зависоким для сучасників, надто причетних до традиційної літератури, тому вони не знайшли адекватного ключа прочитання п’єси “Спокуси несвятого Антонія”, надісланої на конкурс журналу “Слово”. О. Грицай від імені членів журі, апелюючи до *іншого*, зловживав позахудожніми критеріями поцінування драматургії, радячи “для авторів типу Ігоря Костецького створити в громадянстві окрему комісію з лікарів-психіатрів, завданням якої було б прослідити з усією серйозністю, чи дана людина душевно здорова, чи вона безнадійно поражена кожнотимчасним камбрумом?” [1, 6]. Безапеляційний вердикт із позицій інерційного народництва засвідчив, що еміграційне письменство, загерметизувавшись у традиції соціально-побутового театру, не мало бажання розуміти сутність експериментальної драми модернізму, нетипового ідіостилю, наскрізь ідіографічного, з елементами експресіонізму, сюрреалізму, гоголівського гротеску. Не дивно, що твори І. Костецького лишалися невідомими до 1963 р., окрім драми “Близнята ще зустрінуться”, опублікованої у скороченому вигляді на сторінках журналу “Арка” (1948. – Ч. 2). Вони, як і німецькомовна “Черниця” (1967), так і не мали сценічного втілення.

П’єса “Близнята ще зустрінуться” спиралася на таку ж антиномію, що й новела “Ціна людської назви”, але доведена до крайнього абсурду, адже дійовими особами були порожні знаки (репрезентували фрейдівський Танатос і Ерос), емблематично означені бінарною парою Святослава Тогобочного й Святослава Тутешнього, кожен із яких мав свого “побратима й однодумця” Петра. У творі введена ще одна пара – Полковник і Тереса. Жінка була єдиним персонажем, наділеним фемінною цілісністю, проте позбавленим сили волі. Тереса безвідмовно підкорялася іншим, могла бути “за полюбовницю комусь, стати підставною особою, злочинницею, вбивцею”. Плюралізм, з її погляду,

втрачає будь-який сенс, тому що знакова система остаточно розпадається, розпорошуються природні форми. За таких умов людська стать – це не що інше, як “випадок. Вибрик. Той чи той розподіл ліній у будові тіла”. Гендерні цінності втратили своє значення, відтак Тересі байдуже, ким бути – гермафродитом чи “особою шостої статі”, чи “особою взагалі без статі”. У п’єсі окреслено кризу людської онтології, коли конкретне життя конкретної людини, за уявленням Святослава Тогобочного, видається створеним “для одноразового буття”, випадково явленим поза простором і часом, тому складається враження про метакронотоп – просторово-часовий вакуум, де “діють” метаперсонажі-маріонетки “без властивостей”, без власного обличчя, спаровані в одну химерну конфігурацію. Вона засвідчує розірваність амбівалентного людського єства, коли одна його частина – прагне творчості, Еросу, інша – руйнації, Танатосу. Ця тема була повторена в п’єсі “Спокуси несвятого Антона”, де діють гендерні персонажі-пари Антонін та Антоніна, Валентин та Валентина, хоча особливо значення їхні імена не мають, засвідчують лише присутність симулякра, за яким закріплена умовна назва, що її можна замінити будь-чим. Герої можуть звертатися один до одного через лаконічні особові займенники, як принаймні Валентина, котра передала Антоніну записку з лаконічним написом “Це ти”, чим викликала навіть ревність Антоніни. Здавалось би, драматург зберігає душевні переживання героїв, але то була лише гра в людські слабкості. Автор розгортає одночасно кілька діалогів, що переростають у суцільний метадіалог, який відтворює спустошення, розпад людського Я, тому що в спілкуванні відсутня збіжність горизонту розуміння.

Глухий кут семантичної та екзистенційної кризи спонукав до з’ясування проблеми “хто ми такі?”, порушеної в наступній драмі-містерії “Дійство про велику людину”. Твір, написаний у Міттенвальді, був присвячений пошукам іманентної сутності людини, її волі до життя й самоствердження, заповнений символічними постатями Голосу Віри, Голосу Довіри, Голосу Симпатії, Голосу Критичної Оцінки, які діють поряд із персонажами, що викликають ілюзії життєподібності. В основу драматичної дії покладено міфологічний акт творення фантомної Великої Людини, поданий в абсурдному висвітленні, як і в трагікомедії “Народний Малахій” М. Куліша. Структура п’єси, побудована за принципом прийому гри, створює враження “театру в театрі”, театру масок, де зведено до мінімуму реалістичні ознаки в ситуації тотального спустошення людини. На противагу архітектору Мартину, приреченому покійно працювати над будівельними проектами, поштовий працівник Максимус, невдоволений інерцією сірого животіння, повірив жартівливій репліці “злочинців”, ніби він – велика людина. Уявивши себе в ролі Месії, Максимус намагається виправдати своє ім’я, подолати, апелюючи до Ф. Ніцше, у собі людське, домогтися того, аби замість “надлюдей” чи “відлюдків” існували “тільки співлюди”. Йому допомагає Таїса – дружина архітектора, котра проголошує себе “агенткою великої змови”. Вона вбачає свою заслугу в тому, що виліпила з Максимуса “великого індивідуума”, який пережив еволюцію від поштового службовця до редактора й президента, хай і виявився лжепрезидентом. Завдяки йому “злочинці” стали політиками, а в нових містах після війни і державного перевороту запанувала злагода, що засвідчила свою примарність пострілом на мітингу. Загибель Максимуса не має трагічного змісту, хіба що для Таїси означає втрату її вимріяного “принца”. Насправді він як звичайна людина знову повертається у ванну, звідки починалася дія п’єси, аби замкнутися на своєму колі. Складається враження, що події відбулися в уяві головного героя, котрий розіграв паралельну, вірогідну дійсність та себе в ній.

Прихована полеміка І. Костецького з трагікомедією “Народний Малахій” М. Куліша, у якій викриваються збочення реформаторів людства, перебуває на поверхні. У п’єсі “Дійство про велику людину”, що набуває жанрових ознак оновленої середньовічної містерії, використано також принцип префігурації, притаманний драмам “Йосиф-патріарха”, “Дійство на Страсті Христові списане” Лаврентія Горки, прийом гри, поширений у драматургії В. Винниченка “театр в театрі”, апробований у 1920-ті роки творчою тріадою Куліш–Курбас–Меллер, містику “Вія” М. Гоголя, мотив “тихих верб” Б. Грінченка [5, 125]. Драматург застосував творчий досвід Дж. Джойса, зокрема “потік свідомості”, Д. Дос Пассоса, Е. Гемінґвея, А. Гекслі, Ш. Андерсона, Гертруди Стайн, не кажучи вже про Ґео Шкурупія й Ю. Яновського, та попри рясноту інтертекстів лишався самим собою або, як висловився Мамчур, “стояв осторонь, цілий і неушкоджений, стояв і дивився на них очима живими” [1, 8].

І. Костецький створив нетрадиційний “чистий театр масок”, “штучної людини”, змінімалізувавши “тягар” реалістичних атрибутів, порушивши “життєво важливі” теми, які спростовували крайні песимістичні погляди західних філософів і письменників, структурував власну універсальну “мітологію” (Р. М. Стех), дарма що “телеологічний момент вислизав з-поза уваги автора”, схильного комфортно почуватися в “абсурдній стихії”, уникаючи драматичного конфлікту, якого не можуть дати “герої-маски, герої-фантоми” [5, 127], що позначається на їхньому мовленні, побудованому на семантичних невідповідностях. Один із персонажів Вавило пафосно виголошує: “О ти, з приторком птиці пелікана на січеному з алабастра чолі! Ти, многомислений і багато досвідчений! Що править за причину такого твого сакрального рішення? І чому нас, дітей твоїх малоталанних, позбавляєш ти невимовної радості бачити тебе у проводі нашого ураганно-блискавичного діла? О!”. Драматург завдяки своїм експериментальним творам постав яскравим модерністом, але не “песимістичним”, як припускала С. Павличко. На цьому наголошує М. Р. Стех, посилаючись на думки самого письменника [2, 12–13, 15].

І. Костецький не полишав драматургії й у наступні роки свого творчого життя. Прем’єра його німецькомовної драми “Черниці” відбулася в Гротінгені (1967), з’явилася друком разом із перекладеними на німецьку мову п’єсами “Спокуси несвятого Антонія” і “Дійство про велику людину”. У його доробку збереглася незавершена драма “Відбулося за 8 хвилин”. Звертався він і до жанру радіоп’єс.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Костецький І.* Театр перед твоїм порогом. – Мюнхен, 1963. – 256 с.
2. *Костецький І.* Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. – Київ: Критика, 2005. – 526 с.
3. *Костецький І.* Шляхи відроджуваної театральності // Кур’єр Кривбасу. – 2007. – № 208, 209. – С. 252–260.
4. *Костецький І.* “Антигона” Ануї на українській сцені // Кур’єр Кривбасу. – 2007. – № 208, 209. – С. 262.
5. *Лисенко-Ковальова Н.* Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм: дисерт.... канд. філолог. наук. – Київ, 2006. – 180 с.
6. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ: Либідь, 1997. – 360 с.
7. *Соловій Ю.* Про речі більші, ніж зорі. – Нью-Йорк-Мюнхен: Бібліотека Прологу й Сучасності, 1978. – Ч. 121. – 319 с.
8. *Стайн Дж. А.* Символізм, сюрреалізм, абсурд. – Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2003. – 271 с.



ВОЛОДИМИР ЯРОШЕНКО

Пізні символісти, переважно представники Музагету (Д. Загул, В. Кобилянський, Я. Савченко, О. Слісаренко та ін.) не поділяли поетики натяків О. Олесея або Г. Чупринки на трансцендентні сутності, гармонійну рівновагу. Трагічні події Першої світової війни та революцій викликали в них апокаліпсичні видіння, інтерпретацію світу як хаосу. Поширилися міфологеми всесвітнього потопу, пришестя Месії, Страшного Суду, уявлення про регресивний шлях людства до неминучої глобальної трагедії. Таке світосприйняття прийнято називати катастрофізмом, прикметним для західноєвропейських письменників “втраченого покоління”. Особливу актуальність для пізніх символістів мали старозавітні й новозавітні інтертексти, які наповнювали змістом національний космос, що зазнав нового екзистенційного випробування.



Близьким до пізніх символістів був Володимир Ярошенко (23 травня 1898 р. – 23 жовтня 1838 р.) – автор збірок “Стихи” (1917), “Світлотінь” (1918), “Луни” (1919). Він пережив стрімку творчу еволюцію, звільнившись від впливу російських символістів, що позначився на збірці “Стихи”, подолав відчуття непевності в просторі української лірики, видавши разом з В. Елланом (Блакитним), М. Семенком, В. Коряком збірник “Веснянка”. Сприятливий творчий мікроклімат поет знайшов у колі Музагету й водночас продемонстрував дещо відмінний від пізнього символізму ідіостиль. Не відкидаючи поетики таємничих натяків, не впадаючи в апокаліпсичні видіння й катастрофічні настрої, В. Ярошенко часто схилявся до метафори, тому його лірика мала ознаки імажинізму. Часто звичні образи поставали в новому вигляді, коли, наприклад, у вірші “Зима” “дебелий граб” із “білими рукавицями” уподібнювався до будь-яких істот і предметів (“Мов сніжаний вівчар чи сніжана каплиця”), коли “ставок стрункий, мов виметений тік”, а “місяця сіяє вигострений ріг, / Мов бризок золотий закриженого сонця”. Тропіка будувалася за принципом знайомого й водночас незнайомого, і тоді нічний пейзаж привертав увагу чарами одивнення (“Обрій заснувався прозорями, / Мов павук”, “Віз прищуливсь над криницею / І вмочив своє жало”), а закохані ліричні герої “Ходили місяцем осяяні / І котили місячний обруч”.

Ліричний герой відчувається невід’ємною частиною рідного довкілля, степів, де “ходять лисиці і люди, / Де стежки повзуть, мов гадюки”. Проте не завжди пейзажні замальовки, пропахлі “полином і любистком”, погідні, іноді вони виповнені тривожними передчуттями, закодовані лунарною символікою: “<...> в болоті одбилось в тумані, / В трясовині – одиноке – / Червоне, яка рана – / Місяця око”. В. Ярошенко, розкриваючи можливості метафори, долав її протидію символу, часто заглибленому в трансценденцію при нехтуванні пластикою образної структури. У низці любовних віршів поет розкривав сердечну драму закоханого, який не годен зберегти відповідність між попереднім станом сердечного піднесення та новим розчаруванням при зустрічі з колишньою коханою, огрубілою й нечулою. Він здатен лише розпачливо констатувати неминучі зміни, що сталися між ними: “Але ми вже не ті, зовсім // вже не ті ми”. Водночас незмінною лишається його кардіоцентрична вдача, коли

вольові, вітальні імперативи переповнюють серце, “хоч би земля у просторах скрутилась, / Стерлась хоч би!”.

Наступна збірка “Луни” засвідчила поглиблення мотивів попередньої. Автор знову випробовує можливості одивненої метафори, що ними перенасичені міцно збиті строфи: “Кучерява нехвороща / Гніздиться, як квочка, / Хмара випрала й полоще / У ставу сорочку”. На відміну від пізніх символістів, знаки катастрофізму в ліриці В. Ярошенка покривалися серпанком тривожного натяку:

Хтось сонце списом за край зачепив
І владно потяг за темний обрій –
Огню цілину розп’яв, роз’ятрив –
Недобрий.

Невимушено притлумлені трагічні інтонації втрачали фатальну напругу, панорамне видіння набувало естетизованого сенсу, перетворювалося на міфічне дійство, асоційоване з космогонічними “жар-птицями, / Жар-звірами і жар-рибами”. Новим у збірці був лейтмотив луни. Він сприймається за платонівське розуміння мімезису, відображення певної сакральної ідеї (першообразу, ейдосу), що їй би хотів вірити поет, як і “блискучим свічадам”. Проте не завжди вона вживалася в такому значенні, подеколи несла в собі руйнівний сенс (“Я – луна твоя, о Герострат”), очевидно, зумовлений деструктивними віяннями революції, яку митець, наслідуючи пафос ревшфутпоем М. Семенка, намагався вже інтерпретувати в дусі панфутуризму (“Залякана в повітрі...”).

Пізніше В. Ярошенко, на жаль, утратить перспективну лінію в ліриці, хоч напише збірку “Серце”, що лишилася серед рукописів, перейде до байок “Що й до чого” (1924; перевидано під назвою “Байки”, 1926), “Через решето” (1926), прози (“Кримінальна хроніка” та інші оповідання”, повість “Гробовище”), кіносценаріїв, агіток (“В єднанні сила”, “Кооперативна мобілізація”, “Божа кооперація”, “Добре роби – добре й буде”). Лесь Курбас поставив у “Березолі” його комедію “Шпана” (1926).

Отримано 27 березня 2019 р.

м. Київ