

## ГОТИЧНИЙ ТЕАТР ЮРІЯ ЛИПИ

У статті висвітлено естетичні, генологічні та ідеологічні джерела драматургічної творчості Юрія Липи. З'ясовано середньовічні та готичні джерела художніх пошуків автора, особливості його неоромантизму.

*Ключові слова:* готичність, Середньовіччя, неоромантизм, драматичний етюд, драматична поема, героїка, вісниківський, театр.

*Olena Yakymovych. Yuriy Lypa's gothic theater*

The article highlights the aesthetic, genological and ideological sources of dramatic works by Yuriy Lypa. The author retraces the medieval and gothic sources of the writer's artistic strivings, as well as the basic features of his neoromantic style.

*Key words:* gothic, Middle Ages, neoromanticism, dramatic etude, dramatic poem, heroic spirit, Visnykivstvo, theater.

Сама особа і творчість Ю. Липи зринають в українській історії й літературі як дуже оригінальні, значущі й несподівані. Як особистість Ю. Липа сформувався, безумовно, під впливом свого видатного батька Івана Липи – людини сильної, вольової, творчо та ідейно багатой, речника української самостійності. І. Липа був визначним культурником в Одесі – організатором, письменником, пізніше, у роки національної революції, українським комісаром Одеси, членом уряду УНР у Києві (див.: [9, 89-103]). Атмосфера батькового дому, його ідейні й інтелектуальні впливи, очевидно, посприяли тому, що Ю. Липа вже в молоді роки захопився світовою літературою, національними ідеологіями, філософією та містичними вченнями. Дуже швидко, у 17 років, юнак став автором кількох публіцистичних та історичних брошур. Він був переконаним і радикальним самостійником, захоплювався ідеалами німецького романтизму (цілком можливо, що саме звідти він запозичив пієтет до мистецтва й настроїв середньовічної готики), органічно засвоїв від батька пошану до філософії національного традиціоналізму. Разом із батьком він був у лавах Армії УНР, бачив хвилі всенационального піднесення й катастрофу війни за незалежність. Усе це сформувало сильний характер письменника, його високу ідейність.

Ось як характеризує поета у відомому “Спогаді” Богдан Стебельський: “Творчих коней Липа мав багато. Пересідання з сідла в сідло дозволяло йому систематично і постійно працювати, і в своєму короткому житті зробити дуже багато:

– не потребував чекати, коли у ньому відізветься поет, коли лікар-біолог, коли у ньому заговорить голос теоретика мистецтва, соціолога, економіста, геополітика, антрополога, психолога, історика, археолога і т.п.;

– як лікар віддавав медицині свій день. Як мистець – працював вночі. Саме сідлав творчого коня, коли нічна тиша відгороджувала все, що спиняло б біг вільної необмеженої думки;

– його переконання, що творчість – це боротьба із самим собою, а мріяння – це анархія почуття, носій і хаос світогляду залишилися неспростовними;

– був ласкавий і прихильний до кожного: до великих і малих, до славних і непомітних людей з маси. Гидував лишень тими, хто зраджував національну солідарність;

– особливою любов'ю трактував селян. У них бачив джерело української культури, моральної сили і духовного здоров'я;

– був кріпкою динарської будови, повільний, з домішкою варязької півночі в очах, в українській нації як в окремій расовій особовості був залюблений;

– не мав найменшого комплексу меншовартості. Був гордий українською культурою, її минулим і перспективами” [11, 276-278].

Цей портрет письменника багато говорить про напрямні його доробку. Варто ствердити, що Ю. Липа прагнув витворити *естетичну стратегію зростання людини й нації*. М. Ільницький так пише про концептуалістику його творчості: “Фундаментальним для Ю. Липи було положення про самоцінність, одність нації. Він вважав помилковим судити про свій народ за критеріями оцінки інших, без акцентування на власній природі, тобто базуватися на сковородинівській формулі: пізнай самого себе. Ця засаднича теза має у його обґрунтуванні історичний, соціокультурний та психологічний аспекти, і була скерована на вироблення політичної орієнтації у конкретній ситуації, коли відчувалося наближення глобальних катастроф, що мали сколихнути весь світ” [3, 29].

Погляди Ю. Липи, висловлені у книжці “Бій за українську літературу”, мали яскравий волюнтаристський, традиціоналістський та окциденталістський зміст. Письменник шукав моральних, духовних, інтелектуальних стимулів, які сколихнули б українське суспільство й наповнили його вітальною енергією. Джерела її він бачив у Середньовіччі, у добі, коли європейська людина перевершила сама себе, коли вона створила чудеса героїки, завзяття і творчого лету. Саме тоді народилося мистецтво готики як наскрізь ідеалістичний світогляд, велике напруження духовних сил, як нестримний політ до високості та досконалості.

На середньовічні джерела творчості митця вказували ще О. Ольжич (1942) [10] і Є. Маланюк (1947) [6]. Зокрема, останній наголошував, що середньовічність, готичність виявляється в Ю. Липи вже на рівні тематики [6, 230]. Він визначив три головні риси індивідуального поетичного стилю:

- “1) благородна *ясність виразу*;
- 2) аскетична *доцільність слова*;
- 3) динамічна *ощадність речення*” [6, 232].

Той же Є. Маланюк перший сказав про те, що саме Ю. Липа продовжив і розвинув драматичну традицію Лесі Українки у плані витворення ідейного театру, майстерності інтелектуального діалогу й великої лапідарності вислову. Від себе додамо, що митець успішно розвинув Лесин екзотизм у тематиці, зокрема звертаючись до теми Середньовіччя, і Лесин ідейний волюнтаризм, виразний окциденталізм.

Важливе місце в аналізі драматичних творів Ю. Липи посідає проблема жанру. Гадаємо, що більшість інтерпретаторів творчості письменника занадто довірилися літературознавчій традиції визначати все написане віршами і з драматичними елементами як “драматичну поему”. Так розглядав цю частину спадщини Ю. Липи ще Є. Маланюк, перший дуже уважний і проникливий його критик, так уважають і сучасні дослідники. Однак насправді поет часто використовував різноманітні жанрові підвиди драматичної поеми чи ліричної драми, зокрема такі поетико-драматичні форми, як *драматизовану поему* (“Цар-Дівича”), *драматичний етюд* (“Корабель, що відпливає”, “Бенкет”, “Поєдинок” та ін.), *драматичну сцену* (“Слово в пустині”, “Вербунок”), *інтермедію* (“Сон про ярмарок”, “Ярмарок”).

Для обґрунтування своїх естетико-теоретичних положень про драматичні твори Ю. Липи використаємо дослідження Б. Мельничука “Драматична поема як жанр” (1981), у якому лаконічно й точно осмислено художню специфіку невеликих драматичних творів ліричного ґатунку. Отже, насамперед *діалогічність* творів цього жанру, на що вказував іще О. Білецький [8, 41], велика доза їхнього *ліризму* [8, 48], сповненість сильними акордами переживань та емоційних розважань. “І заспіви, і ремарки, й авторський супровід дії, – пише Б. Мельничук, – і вставні пісні та вірші – то помітні вкраплення в ліричний струмисько драматичної поеми...”

Особливо потужним ліризмом насичує драматичну поему внутрішній монолог, без якого важко уявити собі справжній твір цього жанру. Він є необхідним засобом саморозкриття персонажа: залишаючись наодинці, той дістає змогу виказати найтонші порухи свого серця, те, чого не висловив би в іншій ситуації... Внутрішній монолог є нерідко душею драматичної поеми. Найбільшою увагою удостоюють його справжні майстри цього жанру” [8, 57].

Щодо ритмічної організації вчений зазначає: “...Білий амбітний вірш дає змогу говорити на високих регістрах, в емоційно піднесеному, справді поетичному тоні” [8, 54], – і тому він найчастіше фігурує у драматичних поемах.

Б. Мельничук проводить таку межу розрізнення між драмою і драматичною поемою: “...Драматична поема підлягає тому ж закону, що й драма в широкому розумінні, – в її основу покладений конфлікт, боротьба протилежностей. Однак, на відміну від драми, вона завжди надає перевагу конфліктам ідейного порядку <...> в центрі її – ідейна боротьба, ідейні поєдинки антагоністів” [8, 59]. І далі автор уточнює: “...Конфлікт має бути гострим, запеклим, а в фіналі має визначитися переможений і переможець” [8, 68].

Наступна ознака драматичної поеми, за Б. Мельничуком, – *афористичність думки* [8, 72]. Ця риса зумовлена філософським, морально-повчальним характером жанру. Драматична поема завжди “уникає побутовізму, жанристики, словом, того, що знижувало б її романтичну піднесеність, робило б приземленою, прозаїчною” [8, 75]. Дослідник зазначає, що “рідко яка драматична поема обходиться й без такого засобу умовності як символ” [8, 77]. Тяжіння до символічності вчений вважає особливою прикметою жанру, який своєю концептуалістикою завжди націлений на філософське переосмислення буття. Драматичній poemі притаманне глибоке романтико-героїчне світовідчуття через особливу емоційно-духовну піднесеність цього жанру, який не випадково зародився в добу Романтизму – в епоху великої пафосності, творення національних міфів і філософських візій, надзвичайної сентиментальності і приливу нової релігійності.

Б. Мельничук наводить ще й поділ драматичних поем за тематикою:

- драматичні поеми (етюди) на історичні сюжети;
- історико-біографічні драматичні поеми (етюди);
- історико-революційні драматичні поеми (етюди);
- драматичні поеми (етюди) на сучасному матеріалі;
- драматичні поеми-казки” [8, 83-84].

Загалом учений доводить, що треба уважніше ставитися до жанрової специфіки драматичних поем, урахувати всі формально-поетикальні аспекти творів. У підсумку він дає таке визначення жанру: “Драматична поема <...> поєднує прикмети драматургії і поезії, це віршована п’еса, яка синтезує в основному драматичний та ліричний, а також епічний способи відображення дійсності.

Основою драматичної поеми є конфлікт переважно ідейного характеру, гостра боротьба ідей, котрі дуже часто знаходять концентрований вираз в афоризмі та в сентенції. Драматична поема цурається побутовізму, приземленості, натомість тяжіє до романтичної окриленості, поетичної умовності, символічних картин та образів, філософських узагальнень та висновків.

*Ліро-драматичні композиції з більшістю названих щойно прикмет, але невеликі за розміром, з мінімальною кількістю дійових осіб, належать до драматичних етюдів” (курсив наш. – О. Я.) [8, 83].*

Отже, наведений аналіз специфіки жанру дає всі підстави визначити ліро-драматичні твори Ю. Липи, а саме: “Корабель, що відпливає”, “Слово в пустині”, “Бенкет”, “Поєдинок”, “Вербунук”, “Троянда з Єрихону”, “Сон про

ярмарок” – як драматичні етюди. На відміну від жанру драматичної поеми в цих творах майже відсутня епічність, весь розвиток сюжету сконцентровано довкола інтелектуальних і моральних змагань героїв, у них мінімальна кількість персонажів і всі вони невеликі за розмірами – від 5 до 10 сторінок тексту. Хоча сам письменник називав свої твори, згідно з тогочасними літературознавчими засадами, або п’єсами (“Бенкет”, “Поєдинок”, “Вербунок”), або поемами (“Сон про ярмарок”, “Троянда з Єрихону”). Усі згадані твори Ю. Липи мають виразні ознаки ескізності, фрагментарності, які становлять, на думку Б. Мельничука [8, 25], основні критерії драматичного етюду. Ці ж ескізність та фрагментарність характеризують такі твори Лесі Українки, як “Вавилонський полон”, “На полі крові”, “Одержима”, “Він і вона”, “В дому роботи” та ін., що їх учений також визначає як драматичні етюди. Тож варто вважати Ю. Липу не тільки продовжувачем Лесі Українки в аспекті стилю й поетики (теза Є. Маланюка), а й спадкоємцем її жанрових традицій.

Важливо зазначити, що майже всі свої драматичні твори Ю. Липа друкував у донцовському “Літературно-науковому віснику” або в ідеологічно близькому до нього націоналістичному “Студентському віснику” (Прага). Так, “Цар-дівця” з’явилася в VI кн. ЛНВ за 1922 р., “Корабель, що відпливає” – у VII кн. за 1923 р., “Слово в пустині” – у III-IV кн. за 1924 р., “Поєдинок” – у I кн. за 1927 р., “Вербунок” – у XI кн. за 1927 р., “Бенкет” з’явився у “Студентському віснику” в №4 за 1926 р., а “Ярмарок” – у №5-7 за 1931 р. Із цього видно, що драматичні твори Ю. Липи були концептуально вписані в естетичну та ідейну лінію щойно формованого вісниківського неоромантизму з його засадами нової героїки, яскравого окциденталізму й художнього традиціоналізму.

Ольга Турган так осмислює своєрідність художнього стилю автора у драматичних поемах: “Ю. Липа створює поезією і драмами свого роду “палімпсест”, “текстус-рескриптус”, накладаючи на “старі тексти новий власний. Різні типи культури, особливо середньовічний, виконують в нього сотеріологічні функції. Драми письменника – синтетичні твори з широкими культурно-історичними нашаруваннями різної функціональності (казка, пастораль, бенкет, ярмарок), порубіжним ситуаціями, органічністю і карнавалізацією буття (війна-мир, життя-смерть, учитель-учень, наречений-наречена), всеохопністю деталей і пафосом цілісності, космічністю й універсальністю. Тут представлена гра елементами різних стилів і поетик, поєднання рис неоготики, необароко, елементів романтизму і реалізму, неоміфологізму як способу буття в культурі” [13, 39].

Наталя Малютіна вказує на зв’язок поетики Ю. Липи з творчістю таких авторів, як Г. де Мопассан, Р. М. Рільке, Ф. Гельдерлін, А. Мюссе; власні переклади із цих митців він друкував переважно в “Літературно-науковому віснику” [7, 29]. На думку вченої, пафос авторського мислення, безпосередньо явлений у тексті, прикметний “синтезом західноєвропейської логоцентричності, містицизму та ідей старокиївського християнізму” [7, 31]. Ця думка для нас важлива тим, що пояснює своєрідність світогляду Ю. Липи, який впливав на формування його естетичної концепції творчості: скеровував до поєднання виразної художницької окцидентальності із глибоким національним традиціоналізмом.

Найповніше цей естетичний синтетизм виявлений у драматизованій поемі “Цар-дівця”, яку можна вважати зразковим твором у річищі старокиївської традиції. Пов’язана з билинним епосом, вона править за приклад чудової стилізації письма. У цьому творі, ще зовсім ранньому, реалізовані майже всі концептуальні риси Липиної естетики середньовічного змісту: духовна зануреність у міфологічне світоприйняття, епічний героїзм, лаконічність, жваве використання старовинної лексики, містицизм. Своєю поетикою “Цар-

дівця” нагадує пісню – тут є й наспівність речитативів, і жалісливі та пестливі означення й мотиви, і фантастично-умовне зображення дій та фактів. Загальну розповідь кілька разів переривають монологи окремих героїв – гусяра, князя, рибарчиків-молодчиків, купців, світових-молодців, розбійників морських-суперечників, слуг, змія окаянного, старого джури. Так твір набуває драматичної дії, чимось нагадуючи переспіви хору й окремих героїв у давньогрецькому театрі. Водночас він перегукується з давньогрецькою епіталамою – весільною піснею, сповненою тривожних передчуттів, урочистих візій, піднесених емоцій.

Ю. Липа ніби воскрешає давній світ княжої Русі – міфопоетичний, лицарський, роздольний. У художній картині світу твору світ реальний і світ казковий переплітаються, зливаються і являють фантастично-потужний потік людського буття, пройнятого живим відчуттям природи і єдністю з нею.

Поема побудована на чергуванні характеристик окремих персонажів і їхніх промовлянь. У цих характеристиках розкривається велике вміння автора передати колорит давньоруської епохи. Наприклад, ось як “сфотографовано” морських розбійників: “І пливуть розбійники морські-суперечники, мед-вино кружляючи, з самопалів стріляючи, свою фортуна вихваляючи, князя питаючи:

– Чи не треба тобі, князю,  
саєту, блаватів, перлових тканок,  
шабель бутних, ящер-сідець,  
золота не важеного, срібла не ліченого?  
Наші хортиченьки красного звіра нагнали,  
наші соколики білої птиці намчали! [4, 155].

Або ось як чудово змальовано появу фантастичного створіння – змія окаянного: “Орли нічні засвистали – північ прийшла. Слуги князівські од мед-вина знемагають, а князь зілля запалив, слово прорік – береги загрузено, море скаламучено, іскри киплять, вплива змій зеленоперий, чорнокрилий, сірчистими димами пашучи” [4, 157].

Однозначно варто ствердити, що ця майстерність стилізації в річці середньовічних художніх творів, зокрема епосу, ставить “Цар-дівцю” Ю. Липи в перший ряд української поезії на теми Середньовіччя. Можна лише пошкодувати, що в такому стилі письменник більше не писав, залишивши національній культурі маленький шедевр, зроджений у цілком юному віці – 22-х років.

Так Ю. Липа ще на початку нашої героїчної міжвоєнної доби успішно реалізував те, що пізніше теоретично осмислила Наталя Геркен-Русова в етапній праці “Героїчний театр”. Зокрема, авторка закликала українських драматургів пізнати й передати лицарський дух нашого середньовічного театрального мистецтва, явленого “у князівську добу у своєрідній формі нашого трубадурства, що протиставлялася акції мандрівних “кумедійних дійств” і “скоморошим” трупам. Акція поважного героїчного змісту здійснювалася також і “співцями-дружинниками” чи “отроками”, чи баладинами феодального князівського лицарства, що “хвалили старе врем’я” або співали і розповідали про “колишню славу” і вчинки героїв...” [2, 36].

За спостереженнями О. Турган, для розглядуваних тут драматичних творів “характерне наростання модерністських тенденцій, коли фантастичне стає істотним елементом художнього тексту і багато в чому сприяє філософському тлумаченню хаосу буття першої половини ХХ ст. Письменник свідомо намагається ніби посилити фантастичність реальності, звертаючись до різних епох і різних культур, створюючи своєрідно притчево-параболічні сюжети



та відповідну образність. Духовна елітарність драм Ю. Липи надає злиттю фантастичного і реального особливої стилістичної вишуканості, витонченості, камерності й універсальності одночасно” [13, 40].

Н. Малютіна наголошує на куртуазній літературній традиції, котра виявляється у драматичних творах автора, й елементах середньовічної балади, до яких він часто вдавався [7, 30-31]. Водночас дослідниця порівнює стильові й поетикальні шукання Ю. Липи з модерністськими експериментуваннями у драмі Гуго фон Гофманстала; той використовував у своїх новаторських устремліннях жанрові елементи середньовічних містерій та мораліте [7, 34].

Більшість драматичних етюдів Ю. Липи – на західноєвропейську історичну й культурну тематику, у чому виявилася загальна тенденція вісниківства до окциденталізації української культурної та естетичної свідомості. У героїчному мистецтві Західної Європи, особливо в середньовічному, автор шукає джерела для духовно-ментального переродження української культури й людини. Тому в його естетиці розвивається концепція неоготики як мистецтва наскрізь героїчного, монументального, виховного. Тут доречно ще раз процитувати Н. Геркен-Русову, її визначення теоретичних засад героїчного театру: “Це мистецтво – <...> є мистецтвом героїки, трагізму, моралі, мудрости і культу слави, вітчизни і Бога. Це мистецтво не “потішає”, а “інспірує”, не “розважає”, а “вчить”, не “смутиє чи радує душу”, а “підіймає дух”. Мистецтво лицарів, володарів, героїв і мудреців” [2, 80]. І в іншому місці: “...в протилежність до консервативного народного мистецтва, воно глибоко поступове мистецтво динамічного руху, еволюційного стилю, героїчного духу, войовничого темпераменту, офіційно-державного характеру, володарної психіки, широкого розмаху, шляхетних і смілих пропорцій мудрої і свідомої символістики, традиції перемоги, величі і слави, глибокої і високої духовости” [2, 79].

Інтерпретацію творів Ю. Липи на “готичну” тематику варто почати із драматичного етюду “Троянда з Єрихону” (1923), котрий присвячений “Моїй Матері”, тобто, очевидно, фіксував якісь глибокі переживання письменника. Сюжет автор запозичив, мабуть, із давніх французьких балад про Хрестові походи: “серцевину” твору становить переказ про чарівну єрихонську троянду, яка, зів’явши, могла знову розцвісти, коли потрапляла до рук людини великої віри. Ясно, що цей переказ відображав настрої французів доби Високої готики – XII – XIII ст., настрої Хрестових походів і високих поривань до ідеалів християнства.

Драматичний етюд відкривається ремаркою, котра вказує на ідеали та настрої епохи: “В часах, коли Людовік Святий пішов у сьомий Хрестовий похід проти невірних, на півдні Франції було багато лицарських осель, що їх господарі пішли на війну. Тут оповідь про такий замок, що стоїть над рікою” [4, 114].

Ось як характеризує Людовіка IX Святого і його добу сучасний історик: “Сучасники вважали правління Людовіка IX земним втіленням біблійних ідеалів справедливості й миру, “золотою добою” спокою та добробуту <...> здійснивши те, на що не були здатні його попередники, Людовік IX ще за життя став святою особою в очах його васалів і підданих. Канонізація цього короля лише підтвердила таке визнання сучасників. Таємниця успіху Людовіка Святого полягала в тому, що і в приватному житті, і в політиці він завжди спирався на засади християнської моральності. Зокрема, король відмовився покинути сарацинську в’язницю, коли дізнався, що його довірені люди обманули іновірців, зменшивши суму викупу на 20 тисяч ліврів.

Людовік IX був перший європейський діяч, який спробував поєднати політику з моральністю” [1, 130].

Отже, Ю. Липа ніби вихоплює піковий момент історії середньовічної Франції, показує через почування своїх героїв особливу піднесеність, ідеальність епохи. Письменникові йшлося, гадаємо, про осмислення таємниці високого, духовного кохання, символ якого – ерихонська троянда, квітка палахкотіння віри. У концепції автора високий християнізм героїв (насамперед графині Моріньойоль) поєднаний із безмежним ідеалізмом у коханні.

За сюжетом, графиня Моріньойоль мучилася багато років, ув'язнена у своєму замку підступним і брутальним Марграфом, сусідом-власником. Коли нарешті з Хрестового походу повертається її чоловік, вона, цілком тілесно зруйнована знущаннями і приниженнями, знаходить у собі силу віри й духовного горіння, щоби пробудити до цвітіння троянду ерихонську – квітку, котра реагує на велике ідеальне почуття. Драматичний етюд – це гімн чистоті людського кохання, прославляння вічної перемоги духовного над тілесним у людських почуттях.

Власне, цю ідею твору висловлює в афористичній формі (згадаймо про поетикальні канони цього жанру) один з охоронців графині:

Є щось гарніш, що муж цінує вище.  
Це пристрасть ушляхетнена на вищість.  
Усе, що з м'яса в ній, – те стримане душею,  
Усе, що чисте в ній, – те світить, знак дає [4, 116].

На відміну від звичайного рицаря-найманця, який на диво виявляє високі почуття й уявлення про кохання й сенс людського щастя, Марграф як людина, загрузла у злі, не годен піднятися до шляхетного, нетваринного переживання кохання. Так, він зухвало виголошує після вбивства ченця, який обурився його зраді й ошуканству:

Ще хвалиш чесноту і ганиш нечесноти?  
Де тільки тіло людське, там є бруд,  
Де жінка і мужчина, там – розпушта [4, 121].

Ми не випадково наголосили раніше на високій духовності доби Людовіка IX. Одним ескізом письменник зумів виразити західний готичний ідеалізм, показавши, які ідеалістичні уявлення про сенс людських почуттів вирували навіть серед звичайних воїнів епохи. Драматичний етюд у такий спосіб передає головне спрямування готичної доби – до високості почуттів.

Наступний драматичний етюд Ю. Липи, надрукований того ж 1923 р., – “Корабель, що відпливає. Твір за сюжетом цілком абстрактний: ми не отримуємо від автора жодного повідомлення, жодної вказівки на якусь епоху чи географію, на якісь історичні реалії. Однак без сумніву можна ствердити, що задумом цей драматичний етюд передає дух Середньовіччя в одному вельми вирішальному його аспекті – у майже фанатичному устремлінні західної людини до опанування морських просторів. Тут Ю. Липа майстерно відтворює цей архетип світовідчуття західного європейця. Нагадаємо, що саме в Середньовіччі відбувся переломний вибух Західної цивілізації, описаний відомим американським історіософом Вільямом Мак-Нілом [5] чи тим же Арнольдом Дж. Тойнбі [12]. Приблизно від 1000 р. починається поступове завоювання морів, насамперед Середземного, воїнами й моряками Західної Європи, які спершу зупинили наступ арабів із півдня, потім – Османської імперії зі сходу. У часовому відтинку від 1000 до 1500 р. християнські католицькі держави здійснили свої контрнаступи морями в усіх можливих напрямках – південно-східному, південному, західному й північно-східному; вони у вигляді

торгівельних імперій італійських республік Венеції, Генуї та Пізи освоїли простір Середземного моря, за допомогою відважних португальських мореплавців дійшли до південного берега Африки й відкрили цим шлях до Індії, разом із Колумбом відкрили Америку й безмежний простір Атлантики, освоїли басейн Балтійського моря. Згодом величезні флотилії Англії, Голландії та Франції опанували, створюючи численні факторії й засновуючи нові колонії, берегові лінії майже всіх морів й океанів планети.

У драматичному етюді Ю. Липи зображений лише один момент: прощання з рідною землею моряків і короля, що відпливають у чергову далеку мандрівку. Їх хочуть зупинити різноманітні персонажі й абстрактні сили, котрі втілюють зваби приземленого, ніжного та спокійного життя на суші. Кохана спокушає Молодшого воїна щирою відданістю, Підпалюч прагне зупинити морську подорож містичними заговорюваннями, Королева та її люд зваблюють Короля теплотою своїх почуттів і спокоєм. Однак воїни й Король вибирають море й випробування. Твердий закон героїчного устремління в безвість перемагає.

Звернімо увагу на характер зображення та його символіку у творі яскраво неоромантичному. Людські типи розкриваються у своїх переконаннях і переживаннях у дуже лаконічних фразах; у ремарках автор малює бурхливі картини емоцій міста і юрби; загалом панує атмосфера великого психологічного напруження.

Коли кохана й Хор (знову художній перегук із античним театром!) спокушають Молодшого воїна ілюзією щастя в любові й сім'ї, то Старший воїн прагне розбудити його драматичною фразою:

Не кличе вже тебе шаленство моря?

І докірливо запитує:

Заквітчаний єси, чи ж і закутий? [4, 108, 164].

Відмову від морських мандрів, навіть якщо й заради особистого щастя, він сприймає як неволю духу.

Підпалюч, який утілює філософію людської сірості й приземленості, зі свого боку також прагне зупинити морський похід. Вельми оригінальним, у стилі середньовічної містики, виглядає його монолог-залякування, звернений до Воїнів-мореплавців: “Слухай, три пси многоголосі бродять між ними: з червоними головами нападає перш і крики довкола нього, як вістря гушавини списів; з сірими головами нападає вдруге і стогін довкола нього – душними димами; а третій, білий, ходить поночі і вилизує мізки тим, що ще плачуть у своїх кошарах. Ніч до них, німих, прибігає, як вовк, важко дишучи. Ігрища диких небесних коней, каменюючи, дивляться згори, а чорний буйвол уперся чолом у землю, все ховаючи під собою. Одчаєм називають його. Відклади зброю, здійми шати дороги! Хай огонь спалить корабель і його оманності!” [4, 165].

І Молодший воїн, що “рве троянди, відкидає вінок і біжить <...> до корабля”, і Старший воїн, що рішуче вбиває Підпалюча як непотрібну перешкоду, і Король, який твердо і з внутрішньою пристрасстю відхиляє прохання мужів, жінок, челяді і дружини, – усі вони захоплено вибирають море й мандри. Трагічною постає сцена прощання: (Ремарка) “Стогін на березі. Жінки ридують, воїни несамохіть стискають держална мечів, а діти мовчать, широко розкривши очі. Корабель одпливає, коливаючись” [4, 168]. Інша ремарка: “Божевілля розпачу панує над морем. Жінки кидають камінням слідом за кораблем, хмари стріл летять од воїнів, а діти зникають, налякані.



Темнішає сонце. У чорно-синій хмарі ховаються білі вітрила” [4, 169].

А над цілою многолюдною масою і її драматичними переживаннями піднімається головний заповіт Середньовіччя – безмежна віра й відданість Богові:

...Молітеся, молітеся йому,  
Молітеся, молітеся йому,  
Непостижному, Одному,  
І Безначальному [4, 169].

Драматичний етюд “Слово в пустині” (1924) – своєрідний роздум письменника над темою потреби людської самотності, її силою та духовною величчю. Середньовіччя, як жодна інша доба в історії людства, виплекало високу ідею порятунку людини самої в собі. Уже від V – VII ст. мережа з тисяч монастирів укрила простір Західної Європи від Іспанії до Норвегії. Цей духовний подвиг західної людини привів до набуття нею великої моральної сили, великого ідеалізму й духу посвяти. Сотні тисяч людей протягом сторіч жили в постійному устремлінні до ідеалу, у моральному напруженні, у самодисципліні й нестримному бажанні духовно перебудувати світ. Це величне устремління середньовічних монаших орденів ніби зцементувало Західну Європу у християнському завзятті.

Хоча Ю. Липа не показує у творі чернецтва як такого, але він передає алегорично в розповіді про звичайного пастуха в пустелі ідею *особистісного самоформування і служіння*. Його Пастух відкидає спокуси трьох шейхів, які йому примарюються серед ночі, тобто спокусу рицарством, що приносить веселощі й насолоди життя, владою, котра дає славу й розкоші, та спокоєм, який дарує відчуття нірвани. Натомість він утверджує себе у вічному духовному шуканні, у повсякденних стражданнях, що було таким близьким середньовічній аскетичній свідомості. Відтак Пастух вигукує, розвіявши принади шейхів:

– Не згасну я – я в муках розгорюся!  
Дарма, що в підземеллю я, і ниций,  
Бо ниций є хижак, готуючись до скоку,  
Бо зброя єсть у мене в підземеллю.  
Слова лукаві ще мене не зв’яжуть,  
Зловісність стуженого не засліпить,  
Я, вийшовши в бурхливі теплі землі,  
Накреслю булавою сіть жорстоку,  
Прекрасну в гармонійності своїй,  
Що топіт людства, шепіт плазування  
В музику непомильності оберне  
І, як планети, буде шлях людини  
В бундючному кружлянні слів наказу [4, 175].

Завершується твір своєрідним гімном гордїй самотності людини, залюбленої у високі ідеали:

А чую я, що тут найвищі хвилі  
Життя – бурхливого, безостровного моря –  
Прийшли, ударились і вгору піднесли  
Мою істоту, корабель огнистий.  
У хвилю бою, що одна – вибрана,  
Як смолоскип, лижу холодне небо,  
У стра́шній, небувалій рівновазі.  
О, зорі, що в шаленім бізі й нерухомі,  
Що розгоряєтесь могутньо, нестерпимо,  
Я поклоняюсь вам, далекі, дивні зорі! [4, 175-176].

І остання, на диво лаконічна і промовиста ремарка:

Пастух. Ніч. Зорі. Тиша [4, 176].

Драматичний етюд “Бенкет” подає, можливо, найхарактернішу настроєву картину Середньовіччя. Це своєрідна українська версія вічної фаустівської теми у світовій літературі. У творі діють фактично тільки два персонажі – Маг і його Учень; ще лунають голос дівчини й голос юнака, тисячі голосів, хор мертвих і гімн натопву.

На відміну від інших драматичних етюдів, у “Бенкеті” значне емоційно-сміслові навантаження мають розлогі ремарки – вельми колористичні, картинні, сповнені хвилювань і напруження психологічних ситуацій. Це найменш реалістичний драматичний твір Ю. Липи.

Н. Малютіна пов’язує джерела цього твору із драмою Г. фон Гофманстала “Учень жерця” (1919), а також із його одноактовою драмою “Безумний та Смерть” [7, 33-34]. Це вказує на символістські естетичні корені “Бенкету”, який вирізняється у спадщині Ю. Липи особливою абстрактністю проблематики й тематики та посиленою парадоксальністю й ускладненістю образної системи.

О. Турган так пише про серцевину поетики твору: “Класичний гротеск Середніх віків – *danse macabre* – танець смерті, цей старовинний жанр з великою яскравістю розгортає драма “Бенкет”, модернізуючи його в бенкет мерців. Маг як уособлення безсмертя на своєму бенкеті – “осанна, бій і суд, / І танок разом” [13, 42]. І далі: “Карнавалізація у Ю. Липи відбувається за принципом життя: смерть не є опозицією до життя, вона є частиною життя як одна з ланок зміни й оновлення, банкет не передбачає утвердження пітьми, у ньому наявна амбівалентність” [13, 43].

Концептуально твір заперечував раціональний, містико-асоціальний індивідуалізм людської поведінки, утверджував думку про потребу прив’язаності інтелектуально-творчої людини до духовних і звичаєвих основ буття. Жахлива смерть Мага наприкінці стає символом моральної безвиході егоцентризму.

Цілком інша тональність і поетика застосовані у драматичному етюді “Поєдинок”, написаному на тему середньовічної Венеції – королеви морів, республіки відважних мореплавців, які майже 1000 років були володарями Середземномор’я. Цей твір ідеально виражає естетику вісниківського неоромантизму.

Автор подає ситуацію *психологічного перелому*, момент переродження обивателя в героя. Нагадаємо, що це одна із центральних проблем вісниківства, по-різному осмислена в таких творах Л. Мосендза, як “Народження Дон-Кіхота” й “Останній пророк”, у поемах О. Ольжича “Грудень. 1932” і “Незнаному воякові”, у ліриці й есеїстиці О. Теліги.

Ю. Липа вихоплює епізод з історії Венеційської республіки, очевидно, період із пізнього Середньовіччя, коли в ментальності мешканців “володарки Адріатики” з’явилися тенденції до оміщання свідомості, грубого гедонізму та громадянської безвідповідальності.

У початковій сцені драматичного етюду старий Ґаспаро, батько прекрасної Ізабелли, нарікає на “безславний час”, коли у Венеції “злото пристрасти” змінилося на “гній розпусти” [4, 190]. Він мріє, що ще настануть часи, у яких “честь, одвага, мужність запанують” [4, 191]. Він гідно виховує свою доньку, котра, за словами слуги Ніколо, “знає лиш одно: костел і книги” [4, 191]. Сама Ізабела так говорить про себе:

...серце в мене повне слави й віри,  
Що Бог благословить мою сувору путь.  
Я йду шляхами предків, тату!  
...ох, тату, у моїй паняньській кельї  
Дзвенять далекі весла ґаліонів,  
Фанфари битв, тріумфи адміралів,  
Коли читаю звітки пергаментів.  
Чому я панною вродилась? Ся рука  
Сталевим ледом обудила б сонні душі! [4, 191].

Отже, Ґаспаро та Ізабела втілюють традиційні моральні вартості героїчної Венеції. Вони сумують із приводу теперішнього занепаду її поспільства. Їхній слуга Ніколо сприймає переродження героїчної свідомості як закономірність, як органічний процес перемоги філософії спокою над філософією вічного змагання та боротьби. Не випадково він постійно сонливий і мріє про солодкість забуття. Ніколо роздумує:

Ось важу я в руці свої минулі дні,  
І що ж: печаль юнацька і погоні шал,  
Жаги звіринна втома, вся любов – все разом  
Не варте й усміху, що скреслився високо,  
Як райдуга ясна над хвилями по бурі.  
Все, в що людина вірить: дружба, святість, єдність,  
Химери найгарніші, войовничий порив –  
Рабині хвиль захтіли полонити.  
Хвала, що час моїх дурниць минув і я  
Тепер дримаю легко в сутіні спокою [4, 192].

Тема Ніколо передає культурологічну та історіософську концепцію занепаду ідеалізму в суспільстві певної історичної доби. Замість лицарського, героїко-жертвовного духу готичного Середньовіччя приходиться доба заспокоєння, пристосуванства та догоджання плоті. Саме “дурницями” вважає Ніколо пору своїх молодих “шаленств”, тобто період, коли він разом із венеційським лицарством, очевидно, бився за славу республіки.

У наступній сцені з'являється Лоренцо зі своїм другом Бартоломео, які плывуть у розкішній гондолі, пиячать і жартують із венеційського люду. Цю безтурботну мандрівку супроводжує тільки коментар Лоренцо про її сенс:

Ловімо, браття, день, чаруймо ніч,  
Збираймо пестоші безжурні. Всюди  
Розкриймо свою відвагу й сміх  
Дощами на серця жіночі в спразі.  
З новою тугою спішімо далі,  
Шукаючи незнані вибранки... [4, 153].

Ця група сповідує життєву філософію нового венеційського покоління – надміру життєлюбного, легковажного, суцільної карнавальності. Випадково своєю серенадою Лоренцо викликає з дому Ізабелу й умить заворожується її красою. Ізабела кидає йому слова загального докору і зневаги щодо молодого покоління:

Мужчини? У Венеції нема їх.  
Є пияки, доматори, безсилки,  
Є картярї, актори, ошуканці,  
Є ще й такі мальовані П'єро, що хочуть  
За звуки струн мізерних мати серце женщин [4, 195].

Розпалений поставою Ізабели, Лоренцо кидається до її дому. Тут Бартоломео, який давно кохає цю жінку, стає на шляху Лоренцо. Поранивши Бартоломео, Лоренцо раптом зустрічає перед собою незнайомця, захищеного під великим каптуром. У двобої виявляється, що це Ізабела. Між ними відбувається пристрасний діалог, у якому Ю. Липа постає майстром ритмічно-звукової організації білого вірша й чудової образності. У ході цього інтелектуального діалогу з'ясовується, наскільки високі, гідні та шляхетні думки й переконання Ізабели. Вона ніби втілюється в образ куртуазної Діви – вічної натхненниці середньовічного лицарства й до безтями зачаровує Лоренцо, який зазнає раптового психологічного переродження: у його душі прокидаються ідеали й спонуки героя. Героїчним учинком він хоче випросити прощення в Ізабели за напад на її дім. Він раптово усвідомлює своє патріотичне покликання і його велич:

Від цього вечора збираю, браття, я  
Охочих послужить під прапорами  
Княгині Андріятики й моїми.  
У кого серце б'ється з блиску сталі,  
Спішіте до Лоренцо, до вербунку.  
Іще моря синіють, ще шумлять вали,  
Б'ючи в литаври побереж скелястих,  
Ще кличе пісня до нових походів, –  
Там доля нас знайде [4, 199].

Тут прокидається слуга Ніколо, який, зокрема, обіцяв стерегти Ізабелу. Його життєвий афоризм звучить як гротескова антитеза до слів Лоренцо:

Життя коротке – виспатися треба [4, 199].

Побачивши героїчний учинок Лоренцо і його переродження, Ізабела захоплюється ним і віддає йому своє серце. Вона заповідає:

Одвазі мужеській, що рівного є в світі?  
Вона накреслила хід світові усьому,  
І моє серце теж пливе за нею [4, 200].

У поєдинку між занепадництвом і духом вічного змагання перемагає героїчне світовідчуття – така художня візія неоромантика Ю. Липи, шукача джерел готичної скерованості до Високого та Ідеального.

Дещо оригінально звучить проблематика останнього драматичного етюдю на середньовічну тему – “Вербунок”. Тут бачимо, як в інтернаціональну загалом тему письменник уплітає національний мотив, власне, мотив надії на *переродження ментальності української нації як бездержавної*.

Дія твору, як завжди в Ю. Липи, відбувається в не означеному чітко місці й у не означений час. Вступна ремарка лише малює таку картину: “Кімната у таверні з тяжкими дубовими кріслами і столами. Направо й наліво – двері. Знадвору чути шум моря і виття бурі” [4, 201]. Персонажів знову мінімальна кількість – чотири: 1-й і 2-й Морці, Господар і Хлопець.

1-й Морець, українець, застає в таверні групу українських вигнанців, які співають сумних пісень. Він не хоче з якихось причин зустрічатися зі своїми земляками й виходить. При дверях зустрічає 2-го Морця, німця за національністю. У їхньому діалозі коротко з'ясовано кілька оцінкових думок щодо України й українського національного характеру.

Уже на самому початку розмови 2-й Морець висловлює глибоке спостереження: “Пусте – незгоди наші; / Між сильними незгодами – то є знак життя!” [4, 203]. У цій думці закодована класична історіософема: в історії

перемагали, досягали великих успіхів народи не так численні, як згуртовані, динамічні і пристрасні характером.

Німець дивується українцеві, що той уже не мріє про рідний край, і чує у відповідь:

Не мрію я давно від ненависти й гніву [4, 203].

Далі дізнаємося, що цей українець – повстанець, він готує нове заворушення (дія, очевидно, відбувається в козацькі часи):

Ми будемо шарпати отчизни побережжя,  
Там знищивши залоги, там рушниці давши;  
Зухвалим сміхом будем бити в сонний спокій,  
Аж над байдужжям стане знов любов велика,  
Що жертвами відроджені шляхи свої встеляє [4, 204].

Український морець ображений на рідну національну стихію за те, що вона вражена ментальною хворобою спокою та слабкості. У чудовому пасажі він пояснює:

...в нашім краю є  
Недобре дерево; його гадючі мацки,  
Його гірке коріння всюди зацепилось,  
Широчиться його трійливе листя темно,  
Не шелестить воно: велике, чорне й мертво.  
І дерево то є внутрішня злобна сонність,  
Що міць відродженню і вірі обкрадає [4, 204].

Інакше кажучи, морець указує на малоросійську ментальну хворобу українства – національну пасивність, дрібність і самоїдство. Повстанець, однак, не зраджує заповідей своєї боротьби, і в цьому його підтримує німець. Зустрівши українського хлопця-вигнанця, земляк і його закликає до боротьби, бо це єдиний шлях подолати фатальну німич рідної нації:

На злобу, на байдужість, на безчесність  
Ідемо ми, хай нас є небагато,  
Та нас любов великая веде.  
Вже досить слів. Слова – то лиш початок  
Великої останньої борні.  
На землях наших, де гірчак і кукіль,  
Женці ми перші. Гострий серп тривоги  
Зіжне колись весь рідний край, що стигне;  
Господь змолотить, перевіс й чисте  
Від куколю зерно засіє в нас.  
...Край берегів великого народу  
Кружлятимем до згину, згідні смерть  
Для Нації життя прийняти в леті [4, 206].

Закінчується твір гаслом двох нових побратимів:

Гордість і любов до боротьби [4, 206].

Зрозуміло, що цей твір відображав настроєність і думки нового націоналістичного покоління в Західній Україні й на еміграції, одним із яскравих літературних речників якого був Юрій Липа.

Узагальнюючи риси драматургічної стилістики автора, ще раз процитуємо Н. Геркен-Русову: “Як вияв мистецтва войовничого духа “нести меча”...



героїчний театр (світський), що є одночасно театром патріотичним та історичним з відповідними гаслами – *pro patria* і 2) релігійний театр (духовний) – одночасно театр християнської містерії і священнодійство окультної мудрости з відповідним гаслом: “за вищу духовність!” (*pro Deo et Veritate*). Це в протилежність до театру етнографічної екзотики з його давніми гаслами – “для народу” і “за народ”, такі тепер перестарілі” [2, 89]. У пошуку синтезу між героїкою та містикою Ю. Липа наблизився, безперечно, особливо до тих теоретичних ідеалів, які виставляла провідна авторка-естетик із вісниківського середовища.

Інтерпретація драматичних творів Ю. Липи дає підстави дійти таких висновків:

- 1) письменник вдало розвинув лінію монументального, камерного, неоромантичного театру, започатковану Лесею Українкою;
- 2) у своїх ідейно-естетичних засадах та інтенціях Ю. Липа виходив із власної світоглядної позиції, за якою середньовічна духовність та етика сприймалися як визначальні для світовідчуття творчого традиціоналіста;
- 3) він повноцінно реалізував естетичну концепцію неоромантизму;
- 4) тематичною домінантою для творів було західне Середньовіччя, настрої готики, у яких він бачив “серцевину” величної й особливо динамічної культури Заходу;
- 5) Ю. Липа створив по-своєму унікальну стилістику виразно лаконічної драми – драматичного етюд, майстерно опанував художні прийоми образної лапідарності, точності тропіки, звучності мови, витонченої експресивності білого вірша, класичної завершеності поетичного рядка і строфи;
- 6) за проблематикою та ідейністю ці драматичні твори концептуально передають основні ідеологічні устремління й ідеали вісниківського літературного середовища;
- 7) “готичний театр” хоч і не став домінантним явищем у вісниківській літературі, проте оформив дуже цікавий етап у її розвитку та естетичних ідеалах; сьогодні він заслуговує на більшу увагу з боку як читачів, так і діячів української культури, зокрема театральних середовищ і кіно.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Ададуров В.* Історія Франції: Королівська держава та створення нації (від початків до кінця XVIII ст.). – Львів: Видавництво УКУ, 2002. – 412 с.
2. *Геркен-Русова Н.* Героїчний театр. – Лондон, 1957. – 93 с.
3. *Ільницький М.* Не за критеріями інших // *Юрій Липа: голос доби і приклад чину: Зб. наук. праць.* – Львів, 2001. – С. 29-35.
4. *Липа Ю.* Поезія. – Торонто, 1967. – 292 с.
5. *Мак-Ніл В.* Піднесення Заходу: Історія людського суспільства. – К.: Ніка-Центр, 2002. – 1112 с.
6. *Маланюк Є.* Юрій Липа – поет // *Маланюк Є.* Книга спостережень: Проза. Т. 1. – Торонто: Гомін України, 1962. – С. 225-237.
7. *Малютіна Н.* Феномен драматичної поеми Юрія Липи в контексті західноєвропейської ліричної драми (до проблеми театру поета) // *Четверті* липівські читання: Пам’яті Івана та Юрія Лип: Збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції / Упор. Г. Дольник. – К.: УВС ім. Ю. Липи, 2009. – С. 29-37.
8. *Мельничук Б.* Драматична поема як жанр: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1981. – 143 с.
9. *Мисечко А.* Іван Липа: двічі міністр // *Чорноморська хвиля* Української революції: провідники національного руху в Одесі у 1917 – 1920 рр. / Відп. ред. В.М. Хмарський. – Одеса: ТЕС, 2011. – С. 89-103.
10. *Ольжич О.* Сучасна українська поезія // *Ольжич О.* Незнаному воякові. – К.: Фондація імені О. Ольжича, 1994. – С. 173-185.
11. *Стебельський Б.* Юрій Липа // *Липа Ю.* Поезії. – Торонто, 1967. – С. 276-280.
12. *Тойнбі А.Дж.* Дослідження історії. – Т. 1 і 2. – К.: Основи, 1995. – 614 с. і 402 с.
13. *Турган О.* Культурно-історичні мотиви у художньому світі драматичних поем Юрія Липи // *Четверті* липівські читання: Пам’яті Івана та Юрія Лип: Збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції / Упор. Г. Дольник. – К.: УВС ім. Ю. Липи, 2009. – С. 38-45.

Отримано 5 квітня 2012 р.

м. Тирасполь,  
Придністровська Молдовська Республіка