

Літературні сюжети

13 квітня ц. р. своє сімдесятиліття відзначає Юрій Іванович Ковалів, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, відомий літературознавець, поет, перекладач. Народився Ю. Ковалів 1949 р. в м. Біла Церква на Київщині. 1967 р. вступив до Київського педагогічного інституту ім. М. Горького на філологічний факультет, після закінчення якого з 1971 р. викладав українську мову та літературу в сільських школах Білоцерківщини (Острійки, Мала Вільшанка); з 1981 р. працював кореспондентом газети “Зірка”. Того ж року вступив до аспірантури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, де захистив кандидатську, а пізніше – докторську дисертацію; паралельно з дослідницькою роботою викладав у престижних українських вишах. Автор понад 300 статей, наукових розвідок, рецензій. Серед найвідоміших праць Ю. Коваліва – двотомна “Літературознавча енциклопедія” (2007), “Історія української літератури кінця XIX – початку XXI століття” (2013 – 2019, видано 6 томів, заплановано 10). Учений упорядкував та прокоментував XI том 12-томного “Зібрання творів” П. Тичини (1988), упорядкував, прокоментував, написав передмови до видань: “Поезії” Д. Фальківського (1988), “Вибране” Ю. Клена (1991), “Атом серця: Українська поезія першої половини XX століття” (1992, 1993), “Антологія української поезії другої половини XX сторіччя” (2001). Упорядник та співредактор “Літературознавчого словника-довідника” (1997), співавтор колективної монографії “20-і роки: дискусії, полеміки” (1991), “Історії української літератури XX століття” у двох томах, трьох книгах (1993 – 1995) та ін. Як поет, Ю. Ковалів є автором збірок “Трилисник” (1971), “Очима любові” (1980), “Чорний вершник” (2003).



Ю. Ковалів – лауреат Шевченківської премії (1996), Премії ім. Т. Шевченка Київського національного університету імені Тараса Шевченка (2009), Премії “Благовіст” (2005). Відмінник освіти України (1996), Заслужений працівник освіти України (2008), має Подяку Президента України (2009), медаль “Почесна відзнака” Національної спілки письменників України (2014).

Зичимо ювілярові міцного здоров'я, творчого натхнення, родинного затишку та щастя! Многая літа, Юрію Івановичу!

ГЕО ШКУРУПІЙ

Збірки самопроголошеного “короля футуโรปерій” Гео Шкурупія (20 квітня 1903 р. – 8 грудня 1937 р.) критика зустріла неоднозначно. Василь Роленко (псевдонім І. Кулика) безапеляційно відмовляв поетові у щонайменшій оригінальності: “<...> нема Шкурупія. Нема. Порожньо” (“Шляхи мистецтва”. – 1923. – Ч. 2). Майк Йогансен, віднаходячи в його доробку інерцію “запізнілої епатації”, сподівався, що з нього ще виросте справжній поет “революції” (“Червоний шлях”. – 1923. – Ч. 2). Єлизавета Старинкевич спостерегла складну критичну рецепцію його творчості, котра “не знає подеколи, як взятись, як підійти до тих образливих “*enfants terribles*” (франц.: жахливих дітей) нашої поезії” (“Червоний шлях”. – 1929. – Ч. 10–11).



Г. Шкурупій обрав літературний шлях футуриста самостійно, не будучи особисто знайомим із М. Семенком. Поет, входячи до складу “Комкосмосу”, дебютував віршовою добіркою на сторінках альманаху “Вир революції” (1921). У його творах розгортаються апокаліптичні видіння, пов’язані з революцією, уподібненою до руйнівної бурі (“Революція”). Крізь призму метафори показано трагізм національно-визвольних змагань, коли повстанці приречені загинути на “веселому містку” від “Червоної Квітки” (“Катастрофа”). Кривавій сучасності “гострих лез” протиставлено “гармонійний синтез” завтрашнього дня (“Майбутнє”), сподівання на яке контрастовано “червоними плямами. / Іде чорний катафалк. / І коні // Не дивуються, / Трупом сповненими ямами” (“Святкове”). Фатальний розлам соціуму позначається на весільній містерії, понівеченій стихією воєн та революцій, що їх жертвою стала наречена п’яного матроса: “Кров’ю наповнились келихи вщерт, // – через верх уже крапало – / До сп’янілих очей // доторкнулася смерть, / І як плаче віск негасливих свічей, / Молода вже навіки заплакала” (“Весілля”). Сповнені драматизму та болю поезії не вписувалися у стильову рамку футуризму. О. Пуніна й О. Соловей знаходять у них “автентичне <...> розуміння актуального мистецького дискурсу, який виявляв себе передовсім у експресіоністських інтенціях” [3, 29].

Апологія міста, що скидається “на апологію пекла” [3, 28], наскрізна в поемі “Вулиця”. Урбаністичний простір надить ліричного героя новизною й перспективою, діонісійською відвертістю підсвідомих потягів: “Я люблю тебе, вакхічна вулице. / Люблю димарі, що молитовно куряться. / Люблю, люблю тебе, // моя пісне тремтюча. / Люблю тебе, // коханко жагуча, / Що завше від голоду щулиться”. Екстер’єри заповнює еротична розкутість весняного вітру, що “соромно пахнув”, “бентежив гарних дівчат”. Дисонансом міському пейзажу стає не тільки старий світ, а й наділений стандартами подвійної моралі комісар: “Ти огидний мені, комісаре, / як фальшивий ріжучий спів, / бо я комунар. / Ти купуєш булку за гроші робітників, / Я ж сьогодні нічого не їв. / О, скільки голодних, кошмарних снів”. Звинувачення, несподіване для прихильника радянської системи, несло соціальну правду, указувало на визискування робітника владою, іменем якого вона декларувала побудову “нової ери”.

Позначена впливами М. Семенка й П. Тичини, присвячена маловідомій футуристці Варварі Базас поема “Ненюфари” (франц.: сніжинки) з’явилася у збірнику “Жовтень” (1921). У творі дається взнаки амбівалентність авторської

свідомості, що вагається між минулим і сучасним; любовні мотиви пов'язані із червоним терором і заводським антуражем. На думку О. Ільницького, поет, пориваючись до осмислення нових явищ життя, ще не виробив свого письма, у нього навіть стиль “невитриманий” [2, 302]. Гео Шкурупій мав намір видати віршову книжку “Єва”, що лишився нереалізованим. Тому збірку “Психетози. Вітрина третя” (1922) вважають першою в його творчій еволюції. Її назва, відсилаючи до грецького слова “душа” (*psychē*) та суфікса -оз- (аналогічно до слів “психоз”, “метасоматоз”) означає “психічні зсуви” (А. Біла).

Виклично неадекватними були підзаголовки двох перших книжок, що мали зворотний порядок відліку: дебютна – підзаголовок “Психетози. Вітрина третя”, а наступна – “Барабан. Вітрина друга” (1923). Вони викликали алюзії на вироби із “залізних” і “фарфорових слів”, виставлених на розгляд реципієнта. Для увиразнення такої мети поет, якого О. Білецький іронічно назвав “вундеркіндом нашої літературної сучасності”, застосував запроваджені М. Семенком принципи “поезюмалярства” як ремінісценцію “синоптичних таблиць ліричних виразів” (Т. Марінетті). О. Пуніна й О. Соловей спростовують думку О. Ільницького, що Гео Шкурупій увійшов у літературу як “здібний учень авангарду”. На їхнє переконання, поет був “рівноправний і рівноцінний Семенкові”, у своїх творах “виявив неабияку технічну майстерність і глибоке розуміння сутності футуризму” [3, 35]. Гео Шкурупій поєднував словесний дискурс із вигадливо графічним, подавав текст не лише для читання (наприклад, чотири плакатних зображення машин у “Психетозах”). Їх супроводжували іронічні двомовні написи (українською й німецькою) на кшталт “Наука, спорт і мистецтво всіх країн, єднайтеся!”. Гру шрифтової техніки, розкриття морфологічних й етимологічних можливостей слова поет продемонстрував у візуальному, написаному латинкою “кубістичному” вірші “Avtoportret”, що викликав асоціації з аналогічним твором М. Семенка, але мав інші, планетарні масштаби:

geo O geo	ja
ego	geograf i
geo Wkurupij	ja geo
geometr i	log i ja <...>.

Гео Шкурупій не обмежився візуальним одивненням графічних можливостей слова, прагнув ширшої семантики, ніж М. Семенко. Завдяки анаграмі “geo-ego” та відокремленій флексії -іja поет розгорнув сюжет нарцисистичної гри вільних асоціацій [2, 300]. Водночас розбиття рядків викликало враження прискороженого обертання Землі, злиття континентів під спільним “А”: “Europa frik/ siA / merik AvstraliA”. Транслітераційна гра морфемами “містить у собі ключові концепти футуризму” [3, 38], акцентує потребу перетворення світу через яскраво виражену індивідуальність, що суперечить панфутуристичній деперсоналізації особистості. Н. Науменко вбачає в такому фонематичному вірші “сцієнтичні тенденції”.

Своїми ексцентричним експериментами Гео Шкурупій доводив невичерпність “самовитого слова”, засвідчену бодай віршем “Ляля”. У творі, крім відомої лексеми “бумеранг”, усі інші звукосполучення виявляють багатство дослівного звукопису, неререференційного, але інтуїтивно прийняттого: “<...> лю / льоль льоль / лієллі лієллі / канц канц / ае еа ео леллі”. Поет спростовував уявлення про футуризм як усучіль апсихологічний стиль, передаючи за допомогою звукопису симплони божевілья (“о який гострий // який блискучий / тсс / морок тихше ш ш ш / зараз тепле липке // хррр / о який холодний ніж // тсс”) або суму (“...б’ються мухою / заплутані почуття, / дзичать настирливо / а мем

ями мем”), або емоційного піднесення (“о фа ре оль де мі / стиглі помаранчі веселих облич”). Він умів бути лаконічним у формулюваннях, що зводилися до багатозначних натяків (“Божевілля”: “о який холодний ніж // тсс / ха ха ха безглуздий місяць”), ономатопеї, яка замінює ту чи ту лексему (“чорний ворон чорна птиця чорним / крилом / аааааа / десь у морі / одчайний зойк туман гине корабель”, “Морок”). Поет застосував розмаїті опосередковані зображально-виражальні засоби: вони показують щось, а не розповідають про це. Прийоми ономатопеї, що відсилають не до ситуацій, як у М. Семенка, а “до психічних і каузальних зсувів” [1, 143], часто вмонтовані в текст із повноцінними лексемами й цим різняться від схожих експериментів О. Кручоних [3, 778], виявляють здебільшого стилізацію “дада”. Недарма в доробку Гео Шкурупія з’явився натуралістичний вірш “Дада” (автор змінив назву в збірці “Жарини слів” на “Колискову”):

yo	aa aa
маленький хлопчику	yo маленький хлопчику
yo aa	їж
прижмурюєш очі	yo
і смокчеш	

Цей вірш не випадково з’явився в доробку поета, який цікавився різними стильовими авангардистськими течіями, про що свідчить його стаття “Музика шумів”, надрукована в збірнику “Семафор в майбутнє. Апарат панфутуристів” (1922). Автор, прагнучи позбавити невинності “аристократичну даму” – “музику тонів”, обстоював “нову” шумову музику за допомогою “винайдених” інструментів – оркестрових “скриптів”: “УДОСКОНАЛЮЙМО МУЗИКУ ШУМІВ!”. Ішлося про брюїстський вірш, характерний для дадаїзму (1914 – 1924) з його крайнім анархізмом, антипозитивізмом, антифілософічністю, відсутністю будь-якої естетичної програми, але з пафосом войовничого заперечення для заперечення. Гео Шкурупій обіграв семантику “дада” відмінно від тлумачення засновника цього стилю, румуна за походженням Т. Тцари, який запозичив це слово зі словника Ларусса, де воно мовою негрського племені кру означало “хвіст священної корови”. Поет тяжів до інших асоціацій, близьких італійській (“мати” і “кубик”) і румунській (“дерев’яний коник” і “годувальниця”) мовам. Очевидно, саме таке значенням слова “дада” корелювало з поетовим “ненька”.

Спроби прищепити українському письменству дадаїзм, поширений у німецькому й французькому авангардизмі, оснований на нігілізмі, не знайшли належного ґрунту. Безперспективним також було щире бажання запровадити антипсихологічний кубізм в українську поезію, як це зробили французькі поети Г. Аполлінер і Б. Сандрар, перекодовуючи на віршову мову малярську знакову систему П. Пікассо, Ж. Брака, М. Глеза та ін., а пізніше й російські кубофутуристи. Гео Шкурупій, удавшись до інтермедіального прийому, спромігся у вірші “Геометрія” лише передати техніку конструювання різних фігур (“лінія циркуль / коло троєкутник в квадрат / дивись / от на голій площі / виникло місто / поривання кутів до неба / масиви квадратів у землю”) та в інших урбаністичних верлібрах (“троєкутники куби машин / зламані лінії коло / автомобілі карбід бензин / переплавлю слова чудесні / і виставлю у вітринах”). Він “неохоче виявляв емоції”, тому в його творах, що були “психологічними виробами”, годі шукати “ліричної інтроспекції” [2, 299]. Поет, амбітно назвавши себе “королем футуроперій” (“сьогодні король / футуровиробництв футуротрестів / синдикатів завтра робітників”), розгортав й унаочнював “ідейно-семантичні концепти мистецтва” як “процесу виробничого” (“Виробництво”).

Ототожнюючи поета з робітником, він не зробив відкриття. Ще Аристотель першорядного значення в літературі надавав *techne*, а не *ars*. Та й сучасник панфутуриста, неприйнятний йому “неокласик” П. Филипович без будь-яких епатацій писав: “Я – робітник в майстерні власних слів”.

У поезії Гео Шкурупія зберігається відносна антитетичність егоцентрично індивідуального й деперсоналізовано колективістського елементів (“Семафори”, “Залізна брама”). Поет не приховував гіпертрофованого нарцисизму, як і мотивів еротичного несмаку, естетики потворного (“У мене розпухла морда / і болить зуб...”), що, безперечно, дратували читача. Ліричний герой заповнює урбаністичний простір, де “люде і коні, / ватаги пацанів і трампів”; він тішиться, коли його “штани закохаються / в сукню із ситцю” (“Капелюхи на тумбах”). Дивно, що критики, зокрема О. Коцарєв й Ю. Стахівська, називають таку віршову продукцію “мистецтвом “елітарним” – доволі непрозорим, багато де незрозумілим у традиційний спосіб”, “чтливом для дуже небагатьох”. Насправді люмпенізований персонаж Гео Шкурупія однозначно зрозумілий плєбсові: “І почав я матюкатись тоді поез’енно, / що всі сволочі, як тумби. / А міліціонер слухав мене обезумнено / і хукав, бо зимно, у руки”. Цей психотип досить зручно вписаний у контекст егалітарної більшовицької дійсності, переповненої специфічною риторикою: “І тільки ми бадьорими ранками, / зриваючи м’яту й руту // пісень, / йдемо по залізних шляхах! / Тільки нам одкрито / семафори в майбутне!..” Вони були розраховані не на вишуканого, утаємниченого в іманентну лірику читача, а на масового, з “лікнепівським” розумінням літератури. Поет начиняв формульні гасла пропагандистським сенсом “всесвітньої Комуни”, як у циклі “Аерокоран” на 28 строф. Ліричний сюжет розгортається в просторовій (“від Гімалаїв до Альп”) та історичній, прогресистській перспективі (від первісних часів, “де раніш блукали / звірі, // літали птахи, / по деревах / стрибала мавпа”, до “нової ери”, над якою “пронісся залізний кінь / електропотя”). Нова для української лірики аеротема реалізувала “машинну естетику”, обстоювану футуризмом, коли “народження аероптаха розглядається як історична вісь, а можливості людини нового часу порівнюються з потугами зведення вавилонської вежі – символу змагання з Богом” [1, 141].

Іноді поет передавав куті меду, ставлячи в один ряд естетичні категорії піднесеного й потворного, як в епатажній квазіопемі “Лікарепопиніада” з прологом і двома частинами. Традиційні для футуристів випадки проти “міщанства” компенсовані апологією техніки й жовтневого перевороту. Не приховуючи показового національного нігілізму, уподібнюючи Україну зі... “шматком падла”, застосовуючи подеколи “міцніші” вирази від безсилля щось зарадити, Гео Шкурупій несподівано був шокований безвідрадною існування:

...праворуч Москва,
ліворуч поляки,
а прямо шибениця!..

О, загубилась,
заблукалась
між трьома цими соснами
українська душа!

Серед означених поетикою деструктивізму творів на кшталт “Аерокорану” або “Лікарепопиніади” чи функціональних віршів на зразок антиалкогольного римованого заклик “40” вирізняється вірш “Голод” (“Нагодуйте мене, згорійте!”), означений алюзіями на трагедію 1921 р., спровоковану більшовицькою продрозкладкою. Простір твору заповнює лиховісний “північний, муругий вовк, / владар безмежних, сухих степів”, перетворюючи цей простір на інфернальний (“Я підковою спеки весь хліб потовк / і вночі над мерцями вив”), ототожнюючи

себе з усесвітнім володарем – Голодом, загорнутим “в подерту ковдру, / мов римський патрицій у тогу”. Реалії, відображені в містичній символіці, шокують суворою правдою. Часто сенс поетичного мовлення Гео Шкурупія треба шукати між словами, як у вірші “Повстання барикад”, де розкрита жажлива картина антисвіту з ненастанними революціями й громадянською війною: “У місті створилось безвладдя / хаос Содоми / злітали поверхи як ляди / ганки балкони”. Простір поезії Гео Шкурупія заповнюють шорсткі алітерації, що, набуваючи пластичного сенсу, асоціювалися із жорстокою правдою того часу (“смерті ніж / ріж / жир, / жри / іржу крові!”), індустріальними кампаніями, знедуховленням суспільства: “удар / в бетон”, “тряск рам”, “ритм-сказ”, який обриває “нитку / твого, мого, його життя”.

Переконливим був поет і в еротичній ліриці, виповненій тілесною семантикою (“Тіло”), викликаній захопленням досконалістю й загадковістю жінки: “важче проковтнути гірку кісточку серця / ніж зірвати троєкутну троянду / хто розгадає жінчину”. Інтимне зближення закоханих розгортається в динамічний сюжет взаємної пристрасті, завершується композиційним пуантом еротичного життєствердження: “<...> пристрасні поцілунки гарячих вуст / роздушилась велика червона вишня / стримані подихи / тепла вода запашних долонь / ох ми я” (“Вохко”). Гео Шкурупій не поділяв брутального свавілля в стосунках між чоловіком і жінкою (“Знасилювання”), шкодував за неможливістю сподіваної любовної повноти, переймався незворотністю часу, символізованого барабаном, “коли зорі накреслюють ризику, / знаходять в етері смерть” (“Барабан печалі”). Вітальною енергією охоплено любовний цикл “Романси баналі”, у якому відтворено стримано-грайливі емоції іронічного ліричного героя, як і у віршах “Ждань” або “Предсонцзоря”. Аналізуючи такі твори, О. Ільницький дійшов висновку, що жоден із них “не став виявом сентиментальної чи ліричної інтроспекції” [2, 299].

Поет почувався вільно у верлібрах, які в нього звучали природніше, ніж у В. Поліщука, водночас добре знався на силабо-тоніці та римуванні, що властиво мариністичному циклу “Море”, надрукованому у збірці “Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох” (1927). Цикл привертає увагу неоромантичним трактуванням сильних натур, здатних протистояти стихіям. Трагічна, навіть містична атмосфера переповнює “Пісню зарізаного капітана”. Це доводить, що автор міг бути не лише епатаційно деструктивним, а й глибоко ліричним, хоч би як він те заперечував. Останній сплеск такої лірики спостерігався у філософічних, присвячених М. Семенкові, “Міркуваннях Гео Шкурупія про Кримські гори і вічність”: “Людино!.. // Спинись // і подумай про себе!.. / Позаду – // руїни, / спереду – небо...”. Схожих творів у доробку поета не так уже й багато. Гео Шкурупій поєднував революційні й еротичні мотиви (балади “Шерк серця”, “Жовтневий роман”), удавався до політизованої поеми в несподіваних для футуриста катренах і терцинах (“Десятий”), пародійного наративу (“Доктор Ствард /уринок з роману/”), галасливих закликів (“Захищай Китай”), тріскотливо риторичної “Ювілейної промови”, антиміщанської інвективи “Моя ораторія”, низки пласких памфлетів (“Реабілітація Т. Г. Шевченка”, “Старого світу бридкий намул – кожне пияцтво і прогул”, “Знято з сучасного аристократа”, “Марш росту”) тощо. То була вже переважно імітат-поезія. Великі за обсягом “Фрагментарні малюнки, виконані віршами та прозою” (1930), спрямовані на викриття “куркулів” та утвердження колгоспів, написані радше за газетними публікаціями, а не життєвими реаліями. Вони цікаві експериментальною спробою поєднати в одному тексті прозові й віршові епізоди, залучити читача до творчої лабораторії письменника, який розмірковує про специфіку повісті в синтетичному творі. Від загальної тональності “Фрагментарних малюнків...”

дещо вирізняється пролог “Зима 1930 року”, що з’явилася після поїздки Гео Шкурупія по українських селах, які захлиналися від більшовицьких експериментів та сваволі голів колгоспів.

Експериментальна проза письменника (як і авангардистська епіка) потребує окремої розмови. Зупинюся лише на оповіданні “Чорна німеч”, що несподівано з’явилося в доробку Г. Шкурупія. Твір означений рисами не лише невластивого футуристам психологічного осмислення внутрішньої дійсності, а й психоаналітичним висвітленням несвідомих інтенцій, що набувають загрозливого, руйнівного сенсу під час війни. Недарма автор зробив жанрове уточнення “Клаптик записів хворого чоловіка”. Розчахнена, пошматована свідомість головного героя Остапа перекидає його то в божевільню, то в театр, то в окопи (шанці), навіть маніпулює підсвідомим: “Я пам’ятаю все... все... Я не можу не пам’ятати. Не можу. Воно стає переді мною й летить, летить невпинно, нескінченно і все скоріше... скоріше... Аж плутається все, рветься, як гнила нитка, але знову звідкись береться, зв’язується й летить... летить... хай! Це чорна німеч”. Можливо, то було одне з найвдаліших оповідань у доробку Гео Шкурупія. Воно має складну наративну структуру, утворену недужим оповідачем, ізольованим від довкілля медициною, яка “вдає”, ніби його лікує. Насправді навколо нього й у ньому панує “безкрая нудьга”, набуваючи сенсу фатального екзистенціалу у світі абсурду, посилюючи відчуття неподоланої самотності. Ця нудьга постійно переслідує персонажа, починаючи від дитинства, коли він, син “бідної вчительки”, мусив животіти в глухій провінції, серед одноманітних степів. Міркування бабки-сторожихи про всюдисущу долю, яка визначає не лише людське життя, ідентифіковане з “великим іспитом”, глибоко запали в його душу, зумовили “чорну німеч” (епілепсія?), що вперше звалилася на нього під час поховання матері.

Самоаналіз дає змогу нараторові-персонажу зберегти внутрішнє єство, недосяжне зовнішньому втручанням, а епізод у театрі зі спогляданням вродливої глядачки викликає яскраві спогади про дитинство сина вчительки, про недавню патологічну війну. Запалена пам’ять лихоманно вихоплює картини воєнної дійсності, що вражають лиховісною неприродністю, межують із сюрреалістичними видіннями, як, наприклад, залишена господарями хата, куди потрапив персонаж. Розкидані речі, нікому не потрібне фортепіано, портрети панів та панянок поглинаються пустельною тишею й передчуттям чогось неминучого, породженого нудьгою, що “в момент припадку <...> осягає безмежних розмірів, доходить до розпуки”. Поява солдатів у цьому будинку здається примарною, а вони самі – зайвими, здатними судомно хапатися за байдуже до них життя бодай за допомогою пісні. Але голос співака “був якимсь неживим, конаючим”, безглузким, наче натуралістично зображені трупи під час артобстрілу або привласнення грошей у скривавлених мерців, чи прив’язаний до воза командир-самогубця. Процес людського озвіріння, на думку наратора, який пережив жорстокі фронтові будні, не мав чогось незвичайного, тому що “між людьми панує право сильного – між усіма тваринами панує це право”, усотане з молоком матері. Конкретним утіленням такої тенденції став Панас Рудий із хижим обличчям, схильний нищити не тільки ворога, а й усе, що траплялося на його шляху. Він не ідентифікував себе як убивцю. Садизм був уродженою нормою його існування, смерть – професією незалежно від війни, яку він сприйняв мовби рідну стихію танатосних інстинктів.

Панаса Рудого, котрий викликав непереборний страх, лишав по собі низку інстинктивно скоєних убивств і ґвалтувань, ніхто не осуджував. Кривава дійсність, ототожнена із “чорною німечю”, опускала багатьох до рівня дегенерата, хіба зумовлювала внутрішні страждання, не минаючи й оповідача,

переслідуваного патологічними буднями війни: “А я з розгону всадив багнета в груди жидівки, вона якось здригнулася й присіла, а кров полилася по розхристаній сорочці, заливаючи жиденят, що очі їх зробилися великими, страшними”. Йому довелося знищити Панаса Рудого, який збезчестив і задавив Галю, закохану в наратора. То була помста у стані афекту: “Все потьмарилося на мить переді мною; здавалось, я вистрілив усі набої...”. Досягнута справедливість виявилася ілюзорною, не відновила балансу добра й гармонії, а сама подія глибоко травмувала душу оповідача, котрому постійно ввижалися Панас Рудий і Галя, як в епізоді після вистави, спонукаючи до неадекватних учинків. Пізніше герой опинився у психіатричній лікарні, де наче збоку побачив власну смерть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Футуризм. – Київ: Темпора, 2010. – 248 с.
2. Ільницький О. Український футуризм. 1914 – 1930. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
3. Шкурупій Г. Вибрані твори [упоряд. Ольга Пуніна, Олег Соловей]. – Київ: Смолоскип, 2013. – 872 с. (Серія “Розстріляне відродження”).

МИКОЛА ЗЕРОВ

Найменш досліджений останній етап творчості М. Зерова (26 квітня 1890 р. – 3 листопада 1937 р.), що без нього, як і без лірики ще не репресованих О. Влизька, М. Драй-Хмари, Є. Плужника, В. Свідзінського, версифікація 1930-х років виглядає майже мертвою пустелею. “Неокласик” продовжував працювати над вдосконаленням архітектоніки збірки “Камена”, яку сподівався видати під назвою “Sonnetarium”. Книжка мала вийти в другій половині 1920-х років, але на перешкоді стала постанова червненого пленуму ЦК КП(б)У від 1926 р., що накладла на поетичну і критичну діяльність М. Зерова “інтердикт” [3, 58–59]. У її новому, поглибленому рукописі (1934) автор, окрім баришівських сонетів і сонетоїдів, об’єднав вірші в лірично-тематичні й жанрові цикли (“Крим”, “Мотиви “Одіссеї”, “Київ”, “Будівництво”, “Культуртрегери”, “Дніпро”, “Зодіак”, “Пейзажі”, “Образи і віки”, “Книжки і люди” тощо), яких нараховувалося сімнадцять. Вони витворювали добре продуманий культурологічний хронотоп. Збірка, завдяки М. Оресту – братові М. Зерова, з’явилася після Другої світової війни в еміграції (“Sonnetarium”, 1948; “Catalepton” разом із книжкою перекладів, рецензій та листів “Corollarium” у 1958 р.). Переживаючи не кращі часи, М. Зеров доводив свій сонетарій до філігранної досконалості. До творів 1920-х років він додавав вірші твердої строфічної форми, написані впродовж 1932 – 1935 рр. Так оформився цикл “Київ”, що складався з відомих уже сонетів (“Київ з лівого берега”, “Київ – традиція”, “Київ навесні ввечері”) і завершувався сонетом “У травні”. Ліричний герой, перейнятий бурхливою весняною вегетацією природи, мимоволі стає її співучасником (“Ніколи так жадібно на вбирив / Я красоти весняного одіння”). Охоплений буйним оновленням світу, він відчувається в осередді вітального піднесення:

