

reflected in the dramatic poem “Mystery”. The main components of its expressionistic paradigm are analyzed, following this feature of the expressionism of the poem, as its synthesis with a lyrical tonality. The main elements of the poetics of expressionism are characterized: the motives of loneliness and death, the inner struggle of the lyric hero. Characteristic for expressionism, the abstraction and schematization of man, the personification of abstract concepts and their transition to allegorical images are expressed in an inserted narrative. Reinforcing the emotional stress by contrasting color gamut and hyperbolized sound micro-images. It is determined that the expressionism of the “Mystery” by T. Osmachka represents such an immanent property as his national character, because the artist’s artistic consciousness is conditioned by socio-historical conditions that have become for the nation and for him the existentially determining ones.

**Key words:** expressionism, mystery, lyricism, loneliness category, national aspect.

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017 р.

УДК 821.161

*Юрій Ковалів*

### **Поема «Польовий Ісус» А. Павлюка – євангелійний голос національного об’явлення**

У статті висвітлено маловідому нині постать А. Павлюка – активного письменника міжвоєнного двадцятиліття, прихильника авангардизму, полістильного у своїй творчості, в якій елементи експресіонізму поєднувалися з сюрреалізмом, революційним романтизмом тощо. З’ясовано художню рецепцію трагедії національно-визвольних змагань в поемі «Польовий Ісус» А. Павлюка, де найбільш помітні риси експресіонізму. Розглянуто загальні тенденції експресіонізму, його розуміння як стильової течії, так і типу світобачення.

Поема має нефінальну композиційну структуру, завершується не розпачем, а вірою у відновлення історичної справедливості. Експресіонізм А. Павлюка, як і вся його творча настанова, тяжіє до ірраціонального.

**Ключові слова:** стильова тенденція, тип світовідчуття, експресіонізм, сюрреалізм, поема, християнська містерія, ліро-епічний герой.

Маловідомий нині поет (прозаїк і драматург) А. Павлюк випробовував себе в різних стилях, зокрема і в експресіонізмі, який має нині подвійне трактування. Зазвичай його розглядають як стильову тенденцію авангардизму, сформувану з 1905 р. в німецькому малярстві (дрезденська група «Brücke», тобто «Міст»: Е.-Л. Кірхнер,

Е.-Х. Нольде, Ф. Блайль, Е. Геккель, К. Шмідт-Ротлуфф, М. Пехштайн, К. Ам'є та ін.), збунтованому проти знедуховленого соціуму, позитивістських тенденцій реалізму, академізму й надто імпресіонізму, проти його сенсуалістської манери зображення, естетики враження, неадекватної зденерованому світові. Визначальним критерієм творчості було визнано вираження. Відмінність між ними полягає передусім у світогляді. Експресіоністи заперечили релятивізм, емпіризм, антропоцентризм «тут-існування», мінливість сприйняття, естетичний гедонізм імпресіонізму, протиставивши йому домінанту онтологічного сенсу, принципи антропософії, есхатологізм художнього мислення, візійне позачасове, позапросторове світобачення, менше дбаючи про естетичні категорії. Це не означає, що між двома стилями пролягла демаркаційна лінія, вони навіть поєднувалися в художніх творах. Починання дрезденців підтримали художники мюнхенського «Синього вершника» («Blauer Reiter», з 1912), зокрема В. Кандинський, Ф. Марк, А. Макке, П. Клее, А. Кубін, О. Кокошка, Р. Делоне.

Термін «Експресіонізм» уперше вжив О. Воррінгер в дисертації «Abstraktion und Einfüllung» (1907) на підставі аналізу стильової манери П. Сезанна, В. Ван-Гога, А. Матіса, назвавши їх «синтетистами й експресіоністами». Г. Недошивін вважає, що поняття запровадив колекціонер П. Кассіер на засіданні бюро берлінського «Сецесіону» при поцінуванні картини М. Пехштайна.

Невдовзі стиль перекинувся й на інші мистецтва, а також на літературу, мав відмінні семантичні концепти, тяжів або до деструктивного прокомуністичного «активізму», або до містичних осяянь в душі середньовічних видінь. У кожному разі його єднав протест проти абсурду буття, проти постренесансних цивілізаційних збочень, що призвели до масштабного відчуження людини в соціумі й світових, кривавих катастроф. Це була «естетика крику», зумовлена екзистенційними дисоціаціями буття. Екзистенціалізм навіть дрейфував від авангардизму до модернізму, ставши властивим ліриці М. Бажана, драматургії М. Куліша, театру «Березіль».

Попри інтенсивне поширення експресіонізму, впадає у вічі розбіжність між ідентифікацією й спробами дефініції явища та його історичним існуванням, що виходить за рамки 10–20-х років. Існують сумніви про становлення експресіонізму на початку ХХ ст. та його німецьке походження, про його виникнення, розвиток і завершення, є

спроби вивести стиль у простір «вічності». Навіть К. Едшмід стверджував, що експресіоністський спосіб мислення має не німецький або французький прояв, а наднаціональний, бо йдеться вже про метафізичну екзистенцію душі. Аналогічної думки дотримувався й М. Бердяєв, на погляд якого варто говорити не так про художнє явище в мистецтві, як «про будь-яке мистецтво та будь-яку красу». Галина Яструбецька, зважаючи на такі міркування та спостереження природодослідників й філософів, зокрема В. Вернадського, акцентує увагу на експресіоністичності як «вродженої» властивості людського світу, схильного до дисиметрії, дисгармонії, гетерогенності, ентропії, анізотропності. Дослідниця принципово обстоює думку про експресіонізм не як про стильову тенденцію, а тип світовідчуження, здавен властивий мистецтву. Такий погляд має право на існування. Свого часу Л. Тимофєєв доводив наявність романтичного й реалістичного типу світовідчуження в давній і сучасній художній свідомості, сьогодні У. Еко наполягає на присутності постмодерністських ознак в історії минулого й сьогоденного мистецтва. Їхні міркування підтверджуються багатьма фактами мистецтва, сталого у своїй постійній мінливості, з багатством різних типів свідомості, серед яких присутній експресіонізм.

А. Павлюк віднайшов експресіоністичні ознаки власної лірики не відразу. Його дебютна збірка «Сумна радість», незважаючи на гучну заяву амбітного початківця – «Том 1», мала наслідувальний характер. Автор поволі долав залежності від творчого досвіду попередників і сучасників. Це помітно в другій збірці «Життя», що з'явилася у Празі, де з 1922 р. проживав поет-емігрант після участі в національно-визвольних змаганнях, арешту й перебування в таборі інтернованих вояків в Шипьорно. Лишаючись романтиком за типом світобачення («Ось все набридле, спорохнявіле – на сконі! / – до моря йдіть! Серця в простір несіть!»), він схилився до неоромантичного стилю. Тривалий час давалася взнаки стилістика революційного романтизму, за якою легко вгадувалися поетизми В. Еллана (Блакитного): «Кулетом // вистукувати нам – / – до такту: / герб – / Молот! // Серп!». Здавлося, що поет перебував не в еміграції, а в УСРР («Жовтень», «Червона зоря»). Вольові імперативи викликали асоціації також із лірикою поетів «Празької школи», коли першорядне значення набуває «нещадне / тверде серце!», занурене в мілітарну атмосферу міжвоєнного двадцятиліття: «На рушниці не ліля, а багнет росте».

Недарма А. Павлюк присвятив свої твори О. Стефановичу (другий вірш триптиха «З щоденного»), А. Падолистові, з яким перебував у таборі інтернованих вояків в Шипьорно («Серце»), апелював до символу «казкової Еллади» як до онтологічної основи України («пахуче дитинство / з даліни Еллади, спокійне, прийшло») й «золотої Сахари» («Зрілість»), що стане притаманним ліриці Є. Маланюка.

Властивими віршуванню А. Павлюка були гетерометричний вірш, що іноді сходив до говірного, часте вживання різноскладових стоп, зміщення цезури, рясні пунктуація та еліпси, що несли додаткове смислове навантаження, порушення нормативного синтаксису. Виникає враження, ніби автор поспішав за імпульсивною думкою, не встигаючи закріпити її в строфічних формах («Руки – шляхи... Людьми – тою кров'ю – / По жилах – шляхах: вічний рух...»), вдався до банальних рим (кров–любов) поряд з експериментальними (сонному–похоронну, хмара–удар). Вітальна енергія, надаючи віршам А. Павлюка переконливості («Ох, – повно пий життя! – Радій, живий, – вогневі! / що день налив нам тіло силою й жагою»), позначилася на любовній («Кохання», «Дівчині», «Земна любов», «Коханій») і пейзажній ліриці («Вечір на станції»), юнацьких поривах до нових просторів: «Останній крок твій – чин! – той обрій твій останній! / іди ж! – бери життя – моторний і меткий!» («Зрілість»). Охоплений емоціями, автор іноді здавався надто галасливим й велемовним.

Збірка «Осінні вири» фіксувала незначні зміни творчої еволюції А. Павлюка. Семантику книжки, як і в попередньому виданні, голомшить «невтомний молот днів», проймають вольові імперативи («Ні нарікань. Ні сліз. / Нам чин. Залізо нині»), риторика «могутньої і непокірної Людини», нігілістичний жест («Нині старому кінець»), інерція «елланізмів», хоч поет нарешті зізнався: «[...] кажу: “червоної романтики” не знаю. / Я знаю молодість і волю жить – ось / на буденній цій землі!» («Напис на книзі»). В його ліриці переважає жага повноти життя («Бажання», «Весна», «Дні», «Нині», «Світ» тощо) і любові, антропологізація світу («Узяти небо за руки, та й подивитися в очі»), свіжі враження мандрівника («Вітряне», «Муза далеких мандрівок»), охопленого мариністичними осяяннями («В море!», «Буря»), прагнення ексклюзиву («Екзотичне»). Несподівано з'явилися мінорні, застережливі інтонації («Серце! Моє серце! Ну чого ти будиш? / Ну чого вже не схолонеш ти?»), пов'язані з втратою найдорожчого, порожнечу якого заповнюють «пустирі переходу в

серцях». Туга зумовлена переживаннями емігранта («Шинкова», «Яма», «В шинку», «Прощання», «Туга», «Біль» тощо). Є спроби філософічного осмислення людської присутності в житті («Ми все-світу діти»), розуміння невичерпної природи як вічного наставника людини: «Тепло! Проміння! Раптом – і не зчувся – / така лунка, глибока далина, / що в неї щирости та радості я вчуся». Свіжими в неоромантичній палітрі А. Павлюка були імпресіоністичні замальовки з драматичним сюжетом, як у вірші «Цирк Боболі», експозиція якого, означена телеграфним стилем («Папуги. Кльовни. Тир»), переходить у зав'язку («Бульвар осінній, жовклий. Неспокійний вітер»), аби розвиток дії з «каскадом крикливих літер» сягнув кульмінації нещирого дійства, коли птахам – наказано «у вирій». Твір лишається нефінальним, його завершують «роблені смішок та злість... / остання втома й біль... пекучі такі... щирі». Експериментування з версифікацією й тропами притаманне й трьом пейзажним ескізам «Листопад», «Злива в степу», «Літо». Такі й аналогічні вірші («Холодний простір...», «Париж», «Філософія») свідчили про вміння А. Павлюка виходити за межі зужитої пафосної риторики й тропів, ламати строфіку, фіксуючи її «драбинкою» («Маслачки», «Лист», «Стерні»), випробовувати тверді строфічні форми («Кривий сонет»). Не чужі були йому й фонематичні експерименти — не так в дусі М. Семенка, як П. Тичини («La bella Fornarina»), завдяки яким передано сердечні переживання закоханого, що їх не просто висловити словами: «...а я їй: лю – / ...а я їй: – лі – / ...а я їй: – льо – ой, леле» («Щкіц»). М. Хвильовий, посилаючись на віршові публікації журналу «Нова Україна», слушно підкреслив, що поета «виховав [...] тичинівський “Плуг” та “Соняшні кларнети”». А. Павлюк, стилізуючи епістолярний жанр, використовував прийом сфрагіти, тобто вводив себе в текст, діалогізуючи з уявним адресатом: («На очі шапку. // Рушницю в руки... / В смерть // Антін // іде» («Лист»); «Сніг білих мертвих снів... а тут весна безкраями, / і малим атомом життя – Антін Павлюк» («Щкіц»). Він обстоював повноту віршового осяяння, суголосного гнучкій метричній техніці, металогічній стихії поетичного мовлення:

*Не згук на згук ліпити –  
Немов безвладну глину.  
Ні! День до дна допити,  
і так – щоб до краплини [1, с. 307].*

А. Павлюк реалізував власну концепцію *ars poetica* у збірці «Біль», яка пантеличила відсутністю розділових знаків. Завдяки усунутій пунктуації набуває сенсу глибинна (латентна) семантика поетичного мовлення, виловлюються її подвійні коди, фіксовані синтагматичними сполуками, як у типовому вірші «Моря»: «Знаю умру Святим не стану / Там цвів помаранчем би для коханців / Дарунком дитини мамі коханій / чистою свіжою квіткою вранці». Віршовий текст приховує глибші, точніші смислові вузли й асоціативні зчеплення попередніх і наступних лексем, враховуючи й сенси еліпсів: «Знаю умру – умру Святим – Святим я не стану – не стану там – там цвів помаранчем би – помаранчем би для коханців – для коханців дарунком – дарунком дитини мамі – мамі коханій – коханій чистою свіжою квіткою вранці». Версифікаційні експерименти поширені на метрику і строфіку. Автору було затісно в канонічних формах, тому він розхитував силаботоніку, застосовував дольки, не гребував сонетоїдами на кшталт «Пляжу», комфортно почувався у верлібрах.

Стилізуючи риторику авангардистських маніфестів, А. Павлюк брутално посилав «поета що в пророках к чорту», заявляв, що в майбутню літературу «Парнаських витлустих мертес / Не хочемо брати собою», закликав поета стати повсякчасним винахідником, відчувати «Ритм Пульс що у вихриці днів / іскрить», відкрити простір «алітерацій консонансів», «яскравому блиску» метафори – «найкращої квітки в букеті», «їздцеві на мотоциклеті». Серед стилів він обирав сюрреалізм, що «освітить дні / з середини в казковій вроді», хоча поезій, відповідних цій течії, у його доробку майже не спостерігалось. Сюрреалізм згадано під гаслом «Поетизм» як з «реального міст в підсвідоме» в дидактичному циклі «Абетка», написаному-таки на раціональній основі. Проте у віршах А. Павлюка як на репрезентанта гурту «Жовтневе коло» замало ознак авангардизму. Урбаністичні мотиви («Лист другові», «Лист сестрі» «Adieu», «Пізня година») поступаються перед пейзажними замальовками («Осінь» «Весна», «Вечір», «Шлях», «Моря»), що іноді набувають натурфілософського сенсу, коли ліричний герой відчувається часткою гармонійного світоладу («Нічого Нікого Ніде Така тиша / У памороки голови Заливає / Чи хміль чи пахуча п'ятьма ласкавіш / Несе Оберта Коливає»), хоча дисонанси не зникають, зумовлені поневіряннями емігранта, який

прагне по-блазенськи розважитися на чужині, купивши коханій какаду та перекривлюючи його.

Онтологічна повнота, пережита ліричним героєм, зумовила появу неприйнятних для футуризму поезій «Різдво», «Вечір», «Нічний Ісус» або «Чистота», адже без віри світ постає пустелею: «Я в полі сам Далеко вирій / і не мені Мовчи совó / Ну де в тропічне сонце віра / та у вселюдськеє Різдво?!». Любов уподібнена до молитви; закоханий цінує «врочисте мовчання ночі – свят – настрої», бо воно відкриває йому сенс духовно-тілесного кохання («Елегія»). Беручи за епіграф слова зі збірки «Квіти зла» (1857) Ш. Бодлера, А. Павлюк спростовував уявлення про лірику французького поета як втілення душевного розладу, полемізував із зацитованим фрагментом вірша «Хвора муза»: «Скажи, що сталося, моя ти музо вбога? / Ніч одійшла, але в твоїх очах / Похмуро палахтить ненависть і тривога / Там видава відбив безумства жах» (перекл. Д. Павличка). Вірш, названий «Елегією», теж мав епіграф зі збірки «Квіти зла» Ш. Бодлера. Паратекстуальний прийом із посиланням на французького поета застосовано й у творах «Каштани цвітуть», «Алкоголь», що викликають філософічні роздуми над екзистенцією міського відчуження, подолати яке можна лише завдяки сердечним переживанням, дарма що ілюзорним: «Я ваш Гузело руку дай / Одно забудь чим серце будить / казковий на землі цій рай / не буде О не буде». У вірші з іронічною назвою «Уривок» поет передбачив свою майбутню трагічну долю: «Нині зойком і болем в безмежнеє нічне море / За велику любов на смерть – як і завше один іде».

Шукаючи себе в різних стилях, А. Павлюк найзручніше почувався в експресіонізмі, стильові ознаки якого проявилися в його прозі та в поемі «Польовий Ісус» (1919–1921), написаній під час перебування в Армії УНР і в таборах інтернованих вояків що фрагментарно збереглася. Вона, фрагментарно збережена, може сприйматися як авторемінісценція оповідання «Незнайома» (1919), в якому йдеться про Ісуса українських полів. Фрагментарна поема складається із «Заспіву» й трьох частин, фіксованих 65-ма римованими віршами (п'ятистопний ямб) під прозу, в яких верси подано лінійно, як у прозовому творі, хоча в тижневику «Українська трибуна» уривки надруковано з поділом на строфи. Автор, апелюючи до категорій високого, піднесеного, стилізував синтаксичні конструкції й періоди Св. Письма, переносючи його маркери на українську дійсність, потен-

ціював можливості експресіонізму, не так новітнього, як в дусі іспанського маляра-маньєриста, представника «Критської школи» Ель Греко (1541–1614). «Заспів» виконує аперцепційну функцію, готуючи ймовірного читача до християнської містерії модифікованого апокрифу. Фабула заснована на стражданнях ліро-епічного героя, приреченого виборсуватися з національного хаосу до пожаданого «Синього берега». Не спроможний вирватися з магічного кола відроджень, він змушений переходити «Із Твого лона в Твоє лоно, всі розбіги... Це, в ніч пожежами червону, в Твою жагу холоне серце, – що ти відпустиш всі гріхи». Особовий займенник стосується Скорбної Матері – *Stabat Mater Dolorosa*, персонажа католицького гімна, назва якого походить від початкових рядків написаного терцинами вірша «Стояла Мати Скорбна» італійського поета-лаудиста, францисканця Яколоне Да Тоді (XIII ст.). У першій частині молитви йдеться про страждання Матері Божої під час розп'яття Ісуса Христа, що позначилося і на фрагменті «З частини першої “*Mater Dolorosa*”» поеми А. Павлюка. Фіктивний оповідач веде діалог зі Скорбною Матір'ю, називаючи її Калиною, Неопалимою Купиною, аби підкреслити її українську ідентичність. Означення «зоряно-чуйного» Ісуса *Польовий* має хліборобську семантику, символізує націю рільничої культури, яка, щойно пробуджена «з німих руїн» до «життя нового», потрапила в стихію «пожарів-псалмів», в містерію знову розп'ятого Сина Божого, вкотре дешево проданого Іудою. Ліро-епічний герой, виявившись двійником автора, має з ним спільне ім'я Антін (прийом сфрагіти), продовжує справу Польового Ісуса, обіцяючи Скорбній Матері: «Роздмухну я заграву! Запалю я Тобі всі світи». Можливо, вперше в українській літературі з'явилося амбівалентне ставлення до Її образу: Вона, ототожнена з Пречистою, захищає дітей омофором і водночас має негативні конотати: «Моя Мадонно, і повіє, і мати, і сестра», «страшно снилася покриткою Катериною», «О Наречена! Скорбних Мати!». Пізніше таку характеристику Земної Мадонни, очевидно, запозичену з поеми А. Павлюка, застосовуватиме Є. Маланюк. Трагічної миті «“Летючого Голляндця” революцій», коли «в моє серце лунає вість: – Парсифаль і Кукіль?», «заліза і вогню поет» переймає від Неї віру в Сина, завдяки якому «загориться Визволення Сонце і сп'яніє Вкраїна від соняшних снів, позміта, як лушпиння, у безвість віків, одлетить вся короста чужих законців...». *Mater Dolorosa*, на відміну від героїні католицької молитви, не впала у



глибоку скорботу («Як Сина одібрали, риданням не зайшла...»), ставши волею до життя через воскресіння: «На Вогняного Спаса, Маріє, радість сниться! Це ж коси Ти з дощами розвіяла мечами над ярую пшеницю».

Фрагмент «З другої частини “Польовий Ісус”» сприймається продовженням попереднього розділу, не має натяків на благання раю по смерті, що властиво католицькому гімну. Простір поеми заповнює оптимістична тональність, адже «шляхом моя віра остання – буде радість із ночі погроз, де надлюдським кривавим змаганням шлеться в боях Ясний Христос». Воскреслий – «не блискучий цар Іудейський – Польовий – офірний Ісус» має принести «Останній Суд чи Вечерю». Автор сподівається на прихід Чистого Четверга, коли Ісус Христос встановив Таїнство Євхаристії. Тоді віряни позбуваються гріхів, готуються до духовних випробувань, що насувалися в Україну з московської півночі. Вдаючись до алюзій на «світову революцію» як закамуюльовану російську агресію, на слова вірша «Прийдешні гуни» В. Брюсова, А. Павлюк у 33-му вірші, нумерація якого збігається з роком розп'яття Сина Божого, розкрив провідну ідею своєї поеми, сповненої гнівним пафосом старозавітних пророків:

*І орд здичавілих жорстокий ритм чавунний... Підлесливе базікання своїх Іуд... І хтось кричить: «Ідем на Захід, Гуни ми!», і хтось в сльозах: «Я хочу, дайте чуд!». Затъмили день, вогнем жевріють ночі, земля гуде, прийде Месія піль. І хто б мені оце сліпив каганцем очі і хтось базікав про родинний біль. І в безначалії гряде, гряде суворий, і сплять вас, раби, в пекельному огні... Євангеліє піль розкрили нам простори, і суд близький... Готові ви чи ні? [1, с. 393].*

Мати Божа, яку не впізнали, не пустили до людського порога, повторює містерію розп'яття свого Сина. Автор не приховує ремінісценцій чотиривірша «Скорбна мати» П. Тичини, полемізує з ним, заявляючи, що «людське серце іще не збідніло», бо Їй судився «шлях до Голгофи Вкраїни і віри», аби, долаючи жорстокі випробування, нарешті зібралася «вся українська родина в Домі Божому». Тому нестерпним стає «– чуєш – від міста, як глум, – чужий спів». Урбаністичний дискурс нівечить іманентний простір українського Польового Ісуса, якого «вродила Мати – Любка степу». Поема має нонфінальну композиційну структуру, завершується не розпачем, а вірою у віднов-

лення історичної справедливості, дарма що «Не курить за селом дорога, не реве, не реве череда. Над селом – мовчання, тривога. Принесла їх, як лихо, біда. І з ними – вечірній промінь гас і живі в напруженню тиші скирти. Він (з ланів) не покинув нас – Він прийшов, аби з сонцем прийти».

Фрагменти поеми «Польовий Ісус» були надруковані у збірці «Біль» (1926) в празькому видавництві «Поетисти», четвертій після видань «Сумна радість» (1919), «Життя» (1925), «Осінні вири» (1926). Невдовзі з'являться ще віршові книжки «Лірика» (1931), «Ватра» (1931), «Полин» (1931). Доробок А. Павлюка, родом із села Рясники Острозького повіту на Волині (21 грудня 1899), учасника національно-визвольних змагань, таборянина й емігранта, видавця альманаху «Стерні», засновника авангардистського гуртка «Жовтневе коло» в Празі (разом із В. Хмелюком й С. Масляком) був містким, але нерівним. Поет (прозаїк і драматург) починав з наслідування революційних романтиків, іноді – футуристів, траплялося що й стилізував виповнену вольовими імперативами лірику «трагічних оптимістів», випробував свій талант в експресіонізмі й сюрреалізмі, доки не знайшов власний ідіостиль, мусив боронитися від упередженої критики. Кепсько видана з погляду поліграфії збірка «Лірика» («Coloured plates. Поетисти») зі стилізацією рукописного, не завжди розбірливого тексту цікава як презентація «кольорових тарілок». Критика в особі криптоніма Т. К-ка на сторінках журналу «Дзвони» (1931. Ч. 4–5) негативно відгукнулася про це видання, вважаючи автора «пролетарським письменником», який бавиться «хворобливо-еротичними малюнками» «кольорових тарілок», виродженими «в дикунську дегенерацію (кафе-дансінг)». Автор у стислій передмові вказував на час написання віршів («Перо зламане кінцем 1928, початком 1929»), висловив власне розуміння мистецтва як явища світовідчування. Він вдався до ігрового прийому, присвятивши свої «ліричні Америки» Маргариті, «якої, на жаль, не було і, на щастя, не треба».

Творча спадщина А. Павлюка, збережена переважно у гектографічних виданнях, досить нерівна. Він активно шукав власну ідіографічну нішу в літературному процесі, переповненому енергією модернізму й авангардизму, доводив, що мистецтво – «ірраціональне», тому не потребує «доказів, не топиться в риториці, дидактизмові». Поезія апелює не так до розуму, як до «сенсібіліті», тобто великої чуттєвості, інтенсивного почуття, тому вірші, «сугестією розрушив-

ши», подаючи «не річи, а тугу по річах, гін по них», «сублімують». Вони перебувають поза утилітарними інтересами («роман не чоботи, вірші не червона шапочка»), а в іманентному художньому просторі, де панує «Двоплановість. Сюрреалізм. Сенсібілізм. Панліризм». Такою лаконічною післямовою завершувалася збірка «Ватра». Автор обстоював власну концепцію *ars poetica*, суголосну критеріям модерного мистецтва. На жаль, А. Павлюк не зміг розкрити повністю можливості свого таланту. Повірівши принадам більшовицької пропаганди, він поїхав в УСРР (1933), де потрапив під репресивні жорна.

### *Література*

1. Павлюк А. Твори у двох т. Київ: ВЦ «Київський університет», 2012. Т. I. Поезії. 688 с.

### *References*

1. Pavlyuk A. *Tvory u dvokh t.* [Work in two vol.]. Kiev, 2012. T. I. Poeziyi. 688 p.

**Yuri Kovaliv. The Poem “The Field Jesus” by A. Pavlyuk is the Gospel Voice of National Revelation.** The article deals with the currently little-known figure of A. Pavlyuk, an active writer of the interwar twenty years, a supporter of avant-gardeism and polystyle in his work, in which elements of expressionism are combined with surrealism, revolutionary romanticism, etc. The artistic reception of the tragedy of national liberation struggles in the poem “The field Jesus” by A. Pavliuk, in which the most marked features of expressionism are identified, is found. The general tendencies of expressionism, his understanding of both stylistic currents and the type of worldview are considered.

It is observed that A. Pavlyuk appeals to the category of height, elevation. He stylized syntactic constructions and periods of the Holy Scripture, transferring his markers to Ukrainian reality. The writer potentiates opportunities as the Spanish painter-mannensor, the representative of the “Crete School” El Greco. The existential chronotop of the poem “draws” the reader into the Christian mystery of the modified apocrypha. The fable is based on the suffering of a lyric-epic hero, who is doomed to escape from national chaos to the desirable “Blue Shore”. It is shown that the highest emotional stress was created due to the ambivalent interpretation of the image of the Sorrow Mother, which manifests itself through negative connotations.

The poem has a non-formal compositional structure, culminating not in despair, but in faith that historical justice can be restored. A. Pavlyuk’s expressionism, like all his creative direction, tends to irrational.

**Key words:** stylistic tendency, type of outlook, expressionism, surrealism, poem, Christian mystery, lyre-epic hero.

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017 р.