

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

**ЯВИЩЕ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Випуск 5

Редакційно-видавничий відділ “Вежа”
Волинського національного університету
імені Лесі Українки
Луцьк – 2008

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4 УКР) я 43
В 67

*Рекомендовано до друку вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 7 від 28.02.2008 р.)*

Рецензенти:

Бублейник Л. В. – доктор філологічних наук, професор;
Мартинюк М. І. – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри журналістики Луцького гуманітарного університету

Редакційна колегія:

Аркушин Г. Л. – доктор філологічних наук, професор ВНУ ім. Лесі Українки;
Мірченко М. В. – доктор філологічних наук, професор ВНУ ім. Лесі Українки;
Моклиця М. В. – доктор філологічних наук, професор ВНУ ім. Лесі Українки;
Оляндер О. К. – доктор філологічних наук, професор ВНУ ім. Лесі Українки;
Удалов В. Л. – доктор філологічних наук, професор ВНУ ім. Лесі Українки;
Данилюк Н. О. – кандидат філологічних наук, доцент ВНУ ім. Лесі Українки;
Хмелюк М. М. – кандидат філологічних наук, доцент ВНУ ім. Лесі Українки;
Левчук Т. П. – кандидат філологічних наук, доцент ВНУ ім. Лесі Українки;
Яблонська О. В. – кандидат філологічних наук, доцент ВНУ ім. Лесі Українки

В 67 **Волинь філологічна: текст і контекст.** Явище синтезу мистецтв в українській літературі: Зб. наук. пр. – Вип. 5 / Упоряд. М. М. Хмелюк, Т. П. Левчук. – Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – 196 с., іл. ISBN 978-966-600-328-0

У виданні зібрано літературознавчі розвідки з проблем синтезу мистецтв. Уміщено теоретичні дослідження та історико-літературознавчі матеріали.

Книга присвячена пам'яті професора О. Рисака, доробок якого зайняв помітне місце у вітчизняній теорії синтезу мистецтв.

Збірник адресований широкому колу філологів.

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4 УКР) я 43

© Хмелюк М. М., Левчук Т. П. (упорядкування), 2008

© Гончарова В. О. (обкладинка), 2008

© Волинський національний університет
імені Лесі Українки, 2008

ISBN 978-966-600-328-0

Зміст

Павленко Лариса. Проблеми культури української мови у творчому доробку Олександра Рисака	5
Златогорська Людмила. Біобібліографічний відділ імені професора О. Рисака Науково-дослідного інституту Лесі Українки (етапи становлення)	10
Рисак-Маланій Олена. Кольорова система координат у поезії Василя Барки	14
Ісаєнко Любов. Сміслові параметри кольорового універсуму “Лісової пісні” Лесі Українки	19
Круль Лариса. Постмодерністська проза про художників.....	29
Науменко Наталія. Літературна мариністика як синтез мистецтв: проза та поезія.....	34
Хороб Марта. Естетичний синтез мистецтв у поезії Святослава Гординського	42
Косюк Оксана. Насилля віртуальне та реальне.....	52
Левчук Тереза. Мистецький синкретизм літературної творчості Оксани Лятуринської.....	62
Моклиця Марія. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв	70
Сірук Вікторія. Музичний знак у структурі нарису Лесі Українки “Голосні співи”	75
Семенюк Лариса. Курйозні вірші Івана Величковського: єдність змісту й форми.....	87
Констанкевич Ірина. Трагізм як вища точка в естетичній ієрархії художнього стилю нової епохи (на матеріалі української літератури 20-х років ХХ ст.)	99
Соколова Вікторія. Теорія відповідностей у творчості Г. Чупринки.....	106
Сухарєва Світлана. Етапи розвитку поберестьейської польськомовної полеміки в Україні на тлі європейської інтеграції суспільства	115

<i>Хмелюк Майя.</i> Ліричні автопортрети поетів “нью-йоркської групи”	130
<i>Яблонська Ольга.</i> Проблема синтезу мистецтв в українському шевченкознавстві.....	135
<i>Мартинюк Василь.</i> “Кларнетизм” як вихід у трансцендентне: на межі теології	143
<i>Атаманюк Інна.</i> Українська геральдична поезія XVI–XVII століть: структура жанру.....	151
<i>Григоровська-Уманець Світлана.</i> Нью в художньому світі В. Слапчука.....	163
<i>Стасюк Софія.</i> Музичні асоціації поезій Ліни Костенко й Белли Ахмадуліної.....	171
<i>Ольшевський Ігор.</i> Плекати жагу творчості.....	175
<i>Пахолок Зінаїда.</i> Ритмічність поезії Лесі Українки в естетичній рецепції автора.....	181

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ОЛЕКСАНДРА РИСАКА

Охарактеризовано загальні культуромовні параметри творчості О. О. Рисака, особливості його індивідуально-творчої манери як талановитого митця слова і глибокого науковця.

Ключові слова: норми літературної мови, ортологія, культура української мови, індивідуальний стиль письменника.

Pavlenko L. Problems of Ukrainian Culture in Oleksander Rysak's Creative Work. The article describes general cultural-linguistic parameters in O. O. Rysak's works and the particular features of his individual and creative manner as of a gifted word artist and a deep scientist.

Key words: norms of a literary language, orthology, culture of the Ukrainian language, an individual style of the author.

Культура мови як універсальне лінгвістичне поняття охоплює значне коло ознак і сутностей. Це не лише дотримання норм літературної мови, тобто реалізація прагнення до лексико-фразеологічного, орфоепічно-фонетичного, орфографічного, морфологічного, синтаксичного і стилістичного ідеалу, а й усвідомлення авторитетності рідної мови, дотримання фактичної правильності, чіткості, доцільності, логічності, мовноетикетних приписів, формування чуття мови [5, 263]. І за цим усім – усвідомлення величезної ваги слова в інтелектуальному житті людини, у її вихованні, розбудові мислительної й почуттєвої сфери, формуванні ментальних характеристик, тобто того, що возвеличує дух людини, підносить її над приземленим існуванням – розуміння ролі мови в духовному світі людства взагалі й конкретної людини зокрема. Усі ці ортологічні й соціолінгвістичні параметри загалом і кожен індивідуально варті в контексті наукової, публіцистичної, художньої творчості Олександра Опанасовича Рисака окремої розмови. З другого боку, препарування сказаного, написаного, відчутого цим філологом теж є справою невдячною, бо його слово, його думка говорять самі за себе. Заявлена назвою пропонованої роботи проблема наразі може бути зреалізована в загальних рисах як своєрідна інтродукція до пізнання світу слова Олександра Рисака.

У тому, що випускники Луцького державного педагогічного інституту й Волинського державного університету імені Лесі Українки стали справжніми філологами, перебільшити роль Олександра Опанасовича неможливо. Його ґрунтовні та глибокі лекції формували їх професійні уподобання, його самовідданість і подвижництво в праці спонукали до наслідування. Він навертав молодих “у свою віру”, не докладаючи для цього особливих зусиль. Це робили за нього його високопрофесійна праця, чуле серце, глибока й усебічна ерудиція. У спогадах колишніх студентів про *alma mater* завжди присутній О. О. Рисак. І все це було освячене духом високого й мудрого, щирого та пристрасного слова, мови, яка для нього була не просто будівельним матеріалом для літератури, а мала набагато важливіше призначення.

Мовознавці різних часів не можуть дати відповіді на запитання, звідки пішло слово, дар мови, даний людині природою, Богом, і для чого? Усім, хто був свідком мовотворчості О. О. Рисака, завжди здавалося, що Олександр Опанасович привідкрив цю магічну завісу таїни Слова, він знав, що сказати, як сказати; слово нашого українського Златоуста не лише зачіпало естетичне чуття слухачів, дарувало інтелектуальні перли-скарби, а й бентежило душу, порушувало душевний спокій, тривожило серце, і невіддільні одне від одного мовознавство та літературознавство як дві іпостасі її величності філології співіснували в його житті.

Усіх, кому на життєвому шляху зустрічався Олександр Опанасович Рисак, вражали його знання, глибоке й глибинне зачудування словом. Його мовна палітра – усна й писемна, книжно-літературна та розмовна – без вишуканих, штучних ораторських спецприйомів органічно, енергійно, нездевальвовано вводила співрозмовника (і досвідченого вченого, і студента-неофіта) в царину слова.

Може, це було визначено долею. Народжений у родині холмщаків, де родинне поклоніння рідному було оповите атмосферою чужинського несприйняття його мови й віри, він з дитинства усвідомив, що **свій** дух, **своє** слово слід берегти. І те, що було закладено родиною, батьками, сімейним вихованням, розвинулося та збагатилося пізніше і самоосвітою, і талановитими педагогами-патріотами, що траплялися на його шляху.

Коли читаємо його рецензії, відгуки, коментарі, аналітичні наукові праці, перед нами постає не холодно відсторонений інтелігент-

естет, а небайдужий інтелектуал, який не лише аналізує, коментує написане колегами-філологами чи письменниками, а й виступає навіть своєрідним співавтором естетики рецензованого слова. Його рецензії на роботи колег – це щирий, зацікавлений, вдумливий аналіз, а подекуди й коментар – фактично й лінгвально багатий, за яким – не лише образ і манери того, кого рецензують, а не меншою мірою й рецензента. Такі рецензії й наукові відгуки, подекуди не завжди стандартизовані, відомі в українській філологічній науці (згадаймо хоча б праці такого типу визначного майстра слова Максима Тадейовича Рильського). Критична спадщина Олександра Рисака теж може бути еталоном розуміння художнього слова й досконалого володіння ним. Учитуємося у слово про “сивого барда осінньої печалі” Костя Шишка: “К. Шишко – поет високого рівня версифікації. Він вдало послуговується, немов той Дант, терцинами. До речі, щось кантівське було у самому Костеві. Гострота погляду. Нещадний присуд. Тонке відчуття гріховності і фальші. Непоступливість. Та й, зрештою, безпритульність, бездом’я” [3, 99].

Намагання бути точним, точнішим, найточнішим у словесному малюнку породжувало вживання досконалих рядів, які вражають точністю і вишуканістю мислі:

*Процокало, промчало, проспівало,
Проникло, просвітило, проячало,
Прожебоніло, просто промовчало...
Привидилосьь?
А чи було й пропало?
.....
Пролізло, проповзло, прошкандибало,
Прошвендялось, прокралось, просичало,
Щось прогнусавило і навіть пробурчало...
Приснилось? Чи і таке бувало [4, 60].*

Як живий, нерідко постає образ автора навіть зі скупих епістолярних рядків. Наприклад, із листа до професора Володимира Качкана: “Привіт, Володимире! Отримав таку дорогу для мене бандероль. Незмірно дякую. То буде справді окраса моєї лабораторії. **Показую, розповідаю, гонорююся**” [1, 16].

Прикро, що не записано те, що тільки звучало й пішло у вічність і десь далеко в безконечному просторі та вічності відлунює досконалістю і мудрістю слова.

Уражають поетичні мініатюри поета (на кшталт японських хоку), у яких викристалізовується думка й образ:

*Соборна – значить спільна, тільки чом це
До різних храмів йдуть брати і сестри? [2, 40].*

*Йде голодний, корчиться від сміху,
А сльоза на віях шелестить [2, 40].*

*Вродили яблуні цьогоріч –
Багато буде відкриттів [2, 35].*

*Чим більше мовчимо, тим більше дум крилатих.
Мовчання для розумного, як свято [2, 35].*

Аксіомою є те, що найбільші відкриття людство робило на стику наук. Саме в цій проекції маємо аналізувати вдалі й продуктивні спроби науковця й письменника (а ці дві найважливіші іпостасі О. О. Рисака органічно та нероздільно поєднані). Синтез мистецтв як предмет наукових студій присутній і в його поетичних творах:

*Квінтами падає дощ,
Ронить донизу дієзи [2, 34].*

*Падає листя на трави,
Росами вкриті покоси.
Сурми ноктюрни заграли...
Осінь [2, 32].*

Встаю до сходу сонця – і день у соль-мажорі [2, 33].

*Згубилась пара до і соль –
І де та звучна квінта?
Я їх на яблуні знайшов:
Гойдались, наче діти [2, 11].*

В Олександра Опанасовича Рисака, митця і науковця, небагато творів, присвячених власне Слову:

*Час заблудився в лабіринтах долі,
Шукаючи нову тернову віть.*

*В холоднім Слові, у порожнім Слові
Чийсь гріхи, мов загадка століть [2, 28].*

Або

*У нашій мові – синь небесна,
У нашій мові – дзвін роси.
Розіп'ята, вона воскресла,
Щоби народ свій воскресить,
Щоби утвердитись у вірі
І не згубитись у віках.
Допоки мислю, нею мрію
Per aspera ad astra шлях! [2, 31].*

За цим лаконізмом – не лише замилювання мовою, а й тривога за неї, за долю Слова в найвищому його значеннєвому сенсі.

Серед улюблених слів автора – **одержимість, шаленство**. Напевно, саме вони якнайточніше відобразили його “єднання пристрасті і чарівного слова”, його творчий політ, такий яскравий і раптово так рано перерваний.

Про Олександра Рисака неможливо говорити в минулому часі. Слово *майстра* надихає та живить і його учнів, і його колег. Саме про таких Ліна Костенко писала:

*При майстрах якось легше.
Вони, мов атланти,
Держать небо на плечах.
А то ж і є висота.*

Література

1. Качкан В. Як важко пробивається весна // Олександр Рисак – педагог, науковець, письменник: Публіцистика, поезії / Упоряд. В. Т. Денисюк.– Луцьк: Надстир'я, 2004.– С. 9–20.
2. Рисак О. Сьома нота печалі: Поезії.– Луцьк: Волин. обл. друк, 2003.– 52 с.
3. Рисак О. Сивий бард осінньої печалі // Олександр Рисак – педагог, науковець, письменник: Публіцистика, поезії / Упоряд. В. Т. Денисюк.– Луцьк: Надстир'я, 2004.– С. 83–100.
4. Рисак О. О. Не сотвори собі кумира: Поезії.– Луцьк: Надстир'я, 1996.– 64 с.
5. Українська мова. Енциклопедія.– К.: Укр. енцикл., 2000.– 752 с.

УДК 016: 929 (477)

Людмила Златогорська

БІОБІБЛІОГРАФІЧНИЙ ВІДДІЛ ІМЕНІ ПРОФЕСОРА О. РИСАКА НАУКОВО-ДОСЛІДНОГО ІНСТИТУТУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ)

Охарактеризовано етапи становлення біобібліографічного відділу імені професора О. Рисака Науково-дослідного інституту Лесі Українки. Пріоритетні завдання відділу – збір та систематизація матеріалу, творча робота над колекцією, співпраця з однодумцями, наукова діяльність.

Ключові слова: науково-дослідна лабораторія, бібліографія, біобібліографічний відділ, систематизація, колекція.

Zlatogorska L. The Professor O. Rysak Special Collections Department of the Lessya Ukrainka National University Reseach Institute (Stages in the Formation). The stages in the formation of the Professor O. Rysak Special Collections Department of Lessya Ukrainka National University Reseach Institute. The principal tasks of this department are the collection and systematization of the special collection holdings. Additional operations involve creative work with the collections, collaboration with scholars elsewhere and research activity.

Key words: research laboratory, bibliography, Special Collections Department, systematization, collection.

Науково-дослідна лабораторія вивчення життя і творчості Лесі Українки (лабораторія лесезнавства) створена 1989 року на базі Луцького державного педагогічного інституту імені Лесі Українки спільно з Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка та Міністерством народної освіти УРСР.

У вересні 1993 року згідно з наказом виділяється приміщення для розміщення експозиції в аудиторному корпусі Волинського державного університету. Завідувачем було призначено професора О. Рисака, а також прийнято молодших наукових співробітників.

Серед пріоритетних завдань науково-дослідної лабораторії було виділено такі: дослідження поезики і стилю Лесі Українки; підготовка словника мови поетичних творів письменниці; збір і структуризація матеріалів, пов'язаних із життям та творчістю Лесі Українки, що згодом переросло в систематизовану картотеку.

Фонди лабораторії створено на основі приватної колекції провідного дослідника творчості Лесі Українки, відомого в Україні та за її межами вченого, літературознавця професора Олександра Рисака.

У виставковому залі лабораторії розміщено рідкісні книги, часописи, світлини початку ХХ століття, представлений майже столітній науковий доробок літературознавців: від 20-х років аж до сучасних досліджень життя та творчості Лесі Українки.

Серед експонатів – твори письменниці мовами народів світу (англійською, польською, російською, білоруською, грузинською, італійською, естонською, даргинською, есперанто), автореферати кандидатських та докторських дисертацій, монографії та статті лесезнавців, художня література про письменницю, картини художників та студентів, інкрустовані та вишиті портрети, поштові листівки, буклети, програми, запрошення, вимпели, значки й медалі.

Особливу увагу відвідувачів привертають автографи науковців, письменників, перекладачів, скульпторів, музейних працівників, акторів, чия творчість пов'язана з іменем Лесі Українки. Серед них – Миколи Жулинського, Лукаша Скупейка, Алли Дибби, Лариси Мірошніченко, Петра Одарченка, Леоніли Міщенко, Івана Денисюка, Федора й Володимира Погребенників, Ніни Над'ярних, Олександра Дуна, Василя Лесика, Анатолія Криловця, Михайла Кудрявцева, Олексі Ставицького, Маргарити Алігер, Павла Антокольського, Миколи Брауна, Марії Комісарової, Всеволода Рождественського, Володимира Росельса, Стояна Бакарджиєва, Левона Мкртчяна, Сулеймана Рабаданова, Маріки Бараташвілі, Кнута Скуєнієкса, Євгена Сверстюка, Григорія Зленка, Галини Кальченко, Галини Степанової, Віри Римської, Богдана Рильського, Миколи Олійника, Йосипа Струцюка, Ніни Горик, Леся Танюка, Петра Жура, Євгенії Дейч та ін.

Протягом функціонування лабораторії проведено значну роботу під час підготовки та впорядкування наукових видань та бібліографічних покажчиків:

- Леся Українка і Волинь / Упоряд. О. Риксак.– Луцьк, 1990;
- Леся Українка. Грай, моя пісне! (Поезії, написані на Волині): У 2 т.–Луцьк, 1990 (сувенірне видання);
- Риксак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ–початку ХХ ст.: Монографія.– Луцьк: Надстир'я, 1996;
- Риксак О. “Найперше – музика у Слові”: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Монографія.–Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999;
- Риксак О. У вимірах самотності і спокуси владою. Три драматичних поеми Лесі Українки – “У пущі”, “Кассандра”, “Камінний го-

сподар”: Наук.-метод. посіб.– Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999;

– Каталог наукових праць О. Рисака, присвячених Лесі Українці.– Луцьк, 2000;

– Леся Українка: Бібліографічний покажчик праць викладачів, аспірантів та студентів ВДУ ім. Лесі Українки (1957–2000).–Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2001;

– Незгасна зоря України: Поетична антологія.– Луцьк: Надстир’я, 2001;

– Причащаючись Лесиним словом (буклет).– Луцьк, 2001;

– Леся Українка: Бібліографічний покажчик праць викладачів, аспірантів та студентів ВДУ ім. Лесі Українки (2000–2005).– Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006.

Ведеться робота з підготовки та проведення всеукраїнських наукових читань та міжнародних конференцій, присвячених творчості Лесі Українки; а також співпраця з Волинським краєзнавчим музеєм і літературно-меморіальним музеєм Лесі Українки в Колодяжному (Лесезнавча філокартія: Каталог із коментарем.– Луцьк: Надстир’я, 2005).

Постійно здійснюються консультації студентів, бакалаврів, дипломників, магістрів та вчителів загальноосвітніх шкіл, ліцеїв із проблем вивчення творчості Лесі Українки.

Науково-дослідну лабораторію вивчення життя і творчості Лесі Українки впродовж усього часу відвідали відомі вчені, письменники, вчителі та учні загальноосвітніх шкіл, гімназій, студенти, викладачі ВНЗ, делегації учасників всеукраїнських та міжнародних конференцій.

На превеликий жаль, передчасно пішов із життя керівник лабораторії – професор Олександр Рисак. Посмертно йому присуджено Всеукраїнську літературну премію імені Лесі Українки за подвижницьку працю на науковій ниві. На вшанування світлої пам’яті провідного педагога, науковця, письменника, науково-дослідній лабораторії присвоєно ім’я професора й підготовлено нову фотоекспозицію, присвячену його життєвому та творчому шляху.

Фонди лабораторії поповнились особистим архівом дослідника, професора О. Рисака (документами, автографами, бібліотекою, картинами), який люб’язно передала вдова покійного – Віра Михайлівна Рисак.

Велика творча праця на науковій ниві, розпочата професором Олександром Рисаком, не відійшла разом із ним у вічність, а продовжується його однодумцями, послідовниками, учнями.

На сучасному етапі лабораторія (нині біобібліографічний відділ імені професора Олександра Рисака) є важливим структурним підрозділом Науково-дослідного інституту Лесі Українки, який відкрито у вересні 2006 року (спільний проект Волинського державного університету імені Лесі Українки та Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України), що стало неординарною подією не лише для Волинського державного університету імені Лесі Українки, а й освітньої системи загалом.

Працівники біобібліографічного відділу імені професора О. Рисака намітили перспективні наукові напрями з дослідження життя та творчості Лесі Українки.

Оскільки від 1971 року – часу виходу в світ бібліографічного покажчика М. Булавицької та М. Мороза – не зібрано й не впорядковано бібліографію досліджень творчості Лесі Українки, діяльність відділу скерована на опис і систематизацію всіх праць про Лесю Українку за останні 35 років в Україні, а також за її межами, що ввійдуть до повної бібліографії, присвяченої життю та творчості поетеси.

Отже, двері біобібліографічного відділу імені професора О. Рисака Науково-дослідного інституту Лесі Українки завжди відчинені для друзів, однодумців, відвідувачів. Приходьмо, причащаймося, зігриваймося духовно-поетичним промінням глибинного та пророчого Слова безсмертної нашої землячки – Лесі Українки.

Література

1. Леся Українка і Волинь / Упоряд. О. Рисак.– Луцьк: Волин. обл. друк., 1990.– 51 с.
2. Леся Українка. Грай, моя пісне! (Поезії, написані на Волині): У 2 т.– Луцьк, 1990.
3. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX–початку XX ст.– Луцьк: Надстир'я, 1996.– 98 с.
4. Рисак О. “Найперше – музика у Слові”: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.: Монографія.– Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999.– 402 с.
5. Рисак О. У вимірах самотності і спокуси владою. Три драматичних поеми Лесі Українки – “У пущі”, “Кассандра”, “Камінний господар”:

- Наук.-метод. посіб.– Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999.– 70 с.
6. Каталог наукових праць О. Рисака, присвячених Лесі Українці.– Луцьк, 2000.– 52 с.
 7. Леся Українка: Бібліографічний покажчик праць викладачів, аспірантів та студентів ВДУ ім. Лесі Українки (1957–2000).– Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2001.– 34 с.
 8. Незгасна зоря України: Поетична антологія.– Луцьк: Надстир’я, 2001.– 71 с.
 9. Причащаючись Лесиним словом.– Луцьк: Б. в., 2001.– 10 с.
 10. Леся Українка: Бібліографічний покажчик праць викладачів, аспірантів та студентів ВДУ ім. Лесі Українки (2000–2005).– Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006.– 38 с.

УДК 821.161.2-1.09

Олена Рисак-Маланій

КОЛЬОРОВА СИСТЕМА КООРДИНАТ У ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ БАРКИ

Ідеться про кольорову систему координат поезій Василя Барки, про вмiле використання поетом художніх прийомів, властивих малярському мистецтву. У його поезії органічно синтезується у слові орнаментально-графічні візерунки, об’ємні форми, різнобарвна кольорова палітра, гра світла й тіні, завдяки чому досягається ефект панорамності, голографічності. Колір постає певними трансценденцією, простором існування, можливістю пізнання дійсності крізь призму мистецтва.

Ключові слова: колір, простір, кольорова палітра, синтез мистецтв, символіка кольору.

Rysak-Malaniy O. The Coloured System of Coordinates is in Poetry of Vasilii Barki. The article deals with colour-related frames of reference in V. Barka’s poetry and with poet’s skilful use of belles-lettres devices usually peculiar to painting. V. Barka’s poetry uses words to synthesize ornamental graphic patterns, forms which contain volume, broad colour diversity, and interplay of light and shadow in an organic manner. In these ways his poetry achieves panoramic and holographic effects. To a certain extent colour appears transcendental, it becomes a kind of space for existence and offers the possibility of perceiving reality by means of art.

Key words: colour, space, palette, synthesis of arts, colour symbolism.

Властива поезії Василя Барки емоційність, яка переростає в почуттєвість, проявляється і в кольорі, і в енергійності композиції, і, напевне, головним чином – у фактурі: то він смакує густі, насичені барви, то, ніби ледь торкаючи пензлем, дає лише прозорий натяк на колір. Вибудовує “живописну” лінію своїх поезій автор за допомогою широкого спектра кольорів, за допомогою контрастних прийомів світла й тіні. Ми спостерігаємо повний чуттєвості та драматизму процес творення світу, в якому з хаосу і протиборства кольору та світла проступають монументальні контури деякого гармонійного космосу. Барка втілює через колір своє інтуїтивно-цілісне сприйняття світу, реальності. Він вільно варіює прийомами: ми бачимо розмиті й об’ємні форми, орнаментально-графічні візерунки. У його пейзажних замальовках знаходимо відчайдушно сміливі поєднання “різногарячих” кольорів, що визначає емоційну напругу поезії.

У колориті морських пейзажів Василя Барки владарює не легке, прозоре світіння, а густа, щільна кладка темних барв. Власне чорного не так уже й багато, але він слугує основою всієї кольорової системи, яка розвивається від чорного й темно-зеленого до прозорої, сяючої білизни. Відчуття стійкості, слухності, яке було важливе для поета, досягається способом моделювання деталей локального, предметно-визначального кольору (білого) іншим кольором, інколи контрастним. Яскраві (огненні, багряні, золотисті) кольори не тільки слугують організуючими акцентами, а й надають урочистості ноті, вочевидь досить потрібної поетові-художникові. Така яскрава система повертає звичайно до романтичної яскравості й насиченості кольору. Але вона дає змогу використати колір в повну його силу й становить певне з’єднання між романтичною системою кольорових акцентів і чистою яскравого кольору імпресіонізму.

Пейзажі Василя Барки настільки багаті барвами, насичені кольором, пронизані світлом, що його сміливо можна зарахувати до когорти художників слова поруч із М. Коцюбинським (творчістю якого, до речі, Барка теж захоплювався), а його поезію сміливо можна назвати “малярством у слові” (за Р. Кухарук): “Шипшина щаслива, троянда радіє. А верби зеленуволосі в поривах печалі і досі”, “Травини, мов на весіллі, міняться росами, Весельчастими намистами, торкають струмок корінцями босими, очима сяйво п’ють кольористими”, “Стала в лазурі туча, туча чорно кипуча”.

У Барки знаходимо вражальне (інколи – навіть шокувальне!) розмаїття барв, відтінків, кольорових нюансів: від чорного (“чорнющого”, “чорносинього”, “чорнорилого”, “чорно кривавого”) до білого (“крейдяно білого”, “білопелюсткового”, “біловишневого”, “молочного, як крейда”, “білого, мов сніжик”, “як молока білі чаші”) – ціла веселка незбагнено багатой кольорової палітри! Поет-художник володіє і вміло маніпулює цілим арсеналом барв, які використовує сміливо та виключно, дозволяючи собі художні вільності: “**В крові – зелений дух**”, “Світлиночка одновіконна, то **прожовтна**, то **біла**, то **червона...**”

Ось лише окремі приклади кольорового нюансування: голубий (лазурний, синьоокий, блакитний, синявий, бузковий, синястий), рожевий (рожевоцвітний, рожевоногі, орожевлюючий), жовтий (золоття, оранж, щирозлоті, рудоцегляна, димножовтий, золотий), червоний (кривавий, огненний, червоноокий, пурпурний, багряний, ясновишневий, ясно кровні), зелений (темнозелений, прозелень, зеленошумний, незелене), сірий (сиза, світлосизі, сизокрил, сідий), а також різноманітні, власноруч “намішані” кольори: пурпурно-сині, сизі-білі, зеленолазурний, жовточорний, срібен-зелен, синьозелений, золото-чорний, фіалково-сизо, срібнорожевий, срібно-біла, жовто-фіолі, пурпурно-чорні (“Безгрішні трави в **кольорових діадемах...**”). Барку цікавить колір не лише як певна зовнішня характеристика предмета чи явища, а й (за визначенням Ю. Кузнецова) – “колір миті”, те, що неповторне, єдине у своєму роді. Поет інколи надзвичайно бережно зіставляє кольори, а подеколи – ніби незграбно, похапцем намішує ті кольори, які випадково опинилися “під рукою”. Картини зимового пейзажу виписані рукою зрілого майстра, а поетична картина літа складається із золотого жита, степу, лану, втомленої блакиті (що складає українську символіку – кольори національного прапора), квітучого горизонту, гудіння бджіл: “І щебет! і струна бджолина; І **в золотім** вінці травина”, “Над **маками пожежно** грім: Соняшничинник марить”, “А **кров’ю сонця** мак сквітчався”.

У Барки провідною темою є тема просвітлення, оживлення вищим світлом найтемнішого, не пробудженого в природі, і в цій темі сконцентровано всю етичну програму поета. Світло розділяє простір і вихоплює його фрагменти, воно магічно-закличне. В. Барці вдалося наситити колір світлом, яке робить цей колір рухомим, не прикріпленим до предмета, до форми, просторовим, об’ємним. Світло й тінь

живуть за якимись своїми правилами, які то підкоряються правилам фізичного світу, то абсолютно ігнорують їх. Його світло – не просто атмосферне явище, воно швидше нагадує внутрішнє, підсвідоме світіння, яке прозирає в землі, зелені, небесах, морі. Це магія внутрішнього світла, це стихія рухомого світла, що переповнює всі пейзажі Василя Барки. Поет також володіє власним світлом (свіченням душі, яка чиста, освячена щоденними причастями й молитвами), тією внутрішньою органікою, яка дається людям, обдарованим природним художнім талантом. Його майстерне “виписування світлотіні... подібне до рембрандтівського”, а бачення об’єктів – “планерне... крізь рух повітря” (За Ю. Кузнецовим) [2, 54].

Кольоровий устрій поезій Василя Барки завжди неповторний, непередбачуваний. Поруч “живуть”, співіснують кольори, які, здається, прийшли з різних кольорових світів. Василь Барка надає перевагу поєднанню двох (інколи – трьох), часто досить протилежних – холодно-гарячих кольорів (сиво-синій, жовто-чорний, жовто-фіолі, синьо-зелений та ін.). Це розуміння кольорової гармонії з особливою послідовністю виявляється в пейзажних поезіях, особливо про море-океан. Насичена двобарвність визначає кольористичну будову поезій Барки, причому вони за незаперечними законами кольору посилюють звучання один одного. Білий колір займає особливе місце в палітрі Василя Барки: саме від нього завжди ведеться відлік, саме він є першо-основою, саме до нього йде сам автор і веде за собою читача. Білий колір асоціюється з досконалістю, побожністю, вірою, добром, любов’ю, щастям. Цей колір позначений (і заряджений) у Барки лише позитивною енергією, святістю, що “від неба”. Білий колір для поета – своєрідна “*tabula rasa*”, чиста дошка, на якій немає слідів гріховних, тут можна щодня, щомиті починати все спочатку (як у Ліни Костенко – “життя, розуміння, дорогу, себе”).

Інколи з’являється у творах Барки так званий “рваний”, шматований кольоровий простір, пронизаний кольоровими спалахами, перемежований потоками фарб (часто – криваво-червоними). Поверхня ущільнюється, предмети й фігури стискаються, вписуються один в одного. За допомогою кольорових нашарувань, чергувань світла та темряви, контрасту теплих і гарячих тонів Барка досягає неабиякої експресивності. Саме кольористика задає певного настрою, вносить ліричний чи ностальгичний струмінь у поетичний світ, змушує читача-

глядача хвилюватися, переживати, колір, його “веселкові” варіації захоплюють, зачаровують, змушують ставати безпосереднім учасником величного дійства природи. Поезії Барки – це якась своєрідна “живописно-експресивна хвиля” у морі сучасної української літератури. Могутнє кольорове “ліплення” робить його маленькі пейзажні замальовки незбагненно експресивними, надзвичайно монументальними. Колір “кипить” і “булькотить” на поверхні, виступає наперед і відступає вглиб безмежного простору, це якась незбагненна “оргія кольорів”(Г. Баран). Натурний мотив (а всі пейзажі Барки, безперечно, натурні) у всій своїй просторовій експресії цілком переведений із “перспективної” на “кольорову” мову, на таку собі мову “кольористичної перспективи”. Емоційною енергією володіють не тільки то прозорі, то несподівано яскраві фарби, але й тривожно-ліричні ландшафти, що їх так майстерно вимальовує Василь Барка; часто оголюється безпосередність сприйняття природи, жива святковість кольору, радість, насичена кольором, невимушена свобода ритму.

Для поезії Василя Барки характерними є динамічна гра світлих і темних кольорів, багатство пластики та кольористики, експресія і гармонія (а подекуди й еkleктика) кольорів, тло його пейзажів змальоване широко та вільно, свіжими барвами, мазки чистих кольорів, часто розмиті (акварелі). Колір у Барки доволі характерний і специфічний. За його допомогою відбувається “художнє пізнання форм, об’єму, місця в просторі предметів за допомогою кольору” [3, 35]. Насичений колір, який виникає з глибин моря-океану, не створює тіней і не окреслює, а, швидше, розмиває контури предметів. Він створює відчуття чуда, майже містичного видіння, це якась *fata morgana*. Ми бачимо споглядальну відкритість і ліризм образів, гармонійно темних і світлих, яскравих тонів, – усе те, що є неповторною особливістю творчої манери Василя Барки. Помічаємо навіть деяке благородство, шляхетність стосовно кольору, що вказує на неабиякий художній смак і природне “чуття” кольору поета.

Цікава й символіка кольорів у Василя Барки. О. Лосєв досить цікаво трактує семантику та символіку кольорів: “синь дає нам відчуття прохолоди, нагадує навіть тінь”, “місячне світло (сяйво) є дещо холодне, сталеве. Воно є дещо електричне..., гіпноз” [3, 53–56]. У Барки знаходимо й міфопоетичне потрактування кольорової гами, і власне відчуття та розуміння символіки кольору. Його світобудова –

досить багатобарвна, не обмежена основними трьома (як у Г. Сковороди) “першокольорами”, вона – веселка, насичена безліччю кольорових відтінків, тонів, напівтонів, нюансів.

Отже, колір у художній картині світу Василя Барки постає четвертим виміром простору, додає смислового навантаження образам, породжує дивні, інколи досить незвичні асоціації. Колір – це водночас і своєрідний простір, який дає художникові можливість зробити “прорив” в інші світи, в інші виміри, зазирнути за його допомогою у внутрішній простір людини – у її душу. За допомогою кольорового нюансування поет прагне вирватися за межі того простору, що його оточує. Колір – одна з важливих складових частин системи світу поета, спосіб трансформації простору, оживлення, одухотворення предметів, речей, явищ. Колір для Барки – це змога трансцендентного сприйняття дійсності, неадекватного реагування на події. Це своєрідне вирішення завжди сучасної проблеми синтезу мистецтв у літературі.

Література

1. Барка В. Океан. Лірика.– Нью-Йорк, 1979.– 632 с.
2. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській літературі кінця XIX – початку XX століття.– К., 1995.– 303 с.
3. Лосєв А. Філософія. Мифологія. Культура.– М., 1991.– 525 с.

УДК 821.161.2-1.09

Любов Ісаєнко

СМИСЛОВІ ПАРАМЕТРИ КОЛЬОРОВОГО УНІВЕРСУМУ “ЛІСОВОЇ ПІСНІ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Висвітлено питання символіки кольору, який Леся Українка майстерно використовує, щоб показувати багатогранність змальованого навколишнього світу та почуттєвої сфери героїв.

Ключові слова: універсум, колір, символ, духовний світ героя, стиль.

Isayenco L. Semantic Parameters of Coloured Ouniversoum of “Forest Song” of Lesia Ukrainka. The article is dedicated to the research into the problem of symbolist of color, which is used skillfully by Lesya Ukrainka to demonstrate versatility of the surrounding world and the perceptible sphere of the characters.

Key words: ouuniversoum, color, character, spiritual world of hero, style.

Твір справжнього мистецтва, зокрема синтетично-філософського характеру, яким є драма “Лісова пісня” Лесі Українки, відкриває при перечитуванні все нові й нові грані для дослідника.

Драма-феєрія “Лісова пісня” є одним із “найкольоровіших” творів видатної української письменниці, отже багатим об’єктом для вивчення поетики кольору. У монографії “Найперше – музика у Слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.” Олександр Рисак, досліджуючи проблеми синтезу мистецтв у творчості видатних письменників періоду порубіжжя ХІХ–ХХ століть, наголошує, що, “сприймаючи світ у його звуково-кольорових ознаках, у видозміні і взаємозумовленості поліаспектних виявів, Леся Українка шукала і знаходила відповідні художні «знаки», збагачуючи тим самим мистецьку палітру” [11, 73]. Літературознавець С. Соловйов підкреслює: “Колір у літературі має особливий винятковий інтерес для дослідника: письменник використовує його ненавмисне, інтуїтивно, підсвідоме, як правило, це природна, натуральна функція” [12, 54]. Разом із тим серед аспектів вивчення творчості Лесі Українки питання кольористики заслуговує на більшу увагу, бо вивчається, як правило, і не спеціально. Серед досліджень, у яких ця проблема так чи інакше звучить, доцільно назвати праці В. Агеєвої [2], І. Денисюка, Л. Міщенко [6], Н. Кузякіної [8, 9], Л. Кулінської [10], Л. Скупейка [13] та ін.

Драми Лесі Українки умовно можна поділити на “безкольорові” та “кольорові”. Досліджуючи смислові параметри кольорового універсуму драматичних творів письменниці, виділимо “кольорові” драми: “Блакитна троянда”, “Осінь казка”, “Камінний господар” і “Лісова пісня”. Не кожному митцеві вдається майстерно використовувати барву, щоб продемонструвати багатогранність змальованого навколишнього світу та почуттєвої сфери людини. Символіка кольору в Лесиних драмах національні традиції, і це обов’язкова умова естетичного та емоційного сприйняття світу. “Поетеса була дуже уважна до зорових ознак осмислюваних явищ і процесів, майстерно послуговуючись широким кольоровим спектром”, [11, 369–370] – робить висновок Олександр Рисак, аналізуючи поетичний доробок Лесі Українки.

Драма “Лісова пісня” відзначається неабияким кольористичним багатством і характеризується яскравою єдністю емоційного й пісенного початку. Письменниця передає красу рідного волинського

краю, як правило, відмовляючися від власних колористичних епітетів. Кольори у драмі стосуються пейзажу, рослинного світу природи. Не дарма поетеса назвала її лісовою. Природа сама була творцем, “генієм пейзажу”, вона не тільки чудовий художник, а й неперевершений колорист, користується яскравою палітрою фарб і колористичними відтінками.

Як відомо, ще Микола Зеров звернув увагу на “прославлення матірнього лона природи” [7, 396] у драмі. Символіка кольору “Лісової пісні” стає ще більш зрозумілою, якщо згадати слова поетеси про “рідний куточок” Волині в її віршах і листах, спогадах друзів та знайомих. Характеристика її як “лісової душі” розкриває достатньо повно емоційну позицію автора драми, що втілюється в тузі за волинськими лісами.

Перевага білої та зеленої фарб у драмі зразу стає очевидною. Частотність цих кольорів, здавалось би, пояснюється досить просто – воно відповідає духу драми, визначається назвою її, пов’язане багато в чому із частими згадками лісової природи, бо дія драми-казки відбувається в лісі, а волинський пейзаж давно хвилював Лесю Українку й вимагав утілення.

Кольоризм драми не вичерпується дихотомією “білий – зелений”, він складніший. Досить характерний розподіл кольору в драмі “Лісова пісня”: білий – 48 згадок; червоний – 24; зелений – 16; чорний – 15; сірий – 11; золотий – 9; синій (із відтінками) – 8; жовтий (вогненний) – 7.

Більша частина барвоутворень у драмі використана для зображення природи й подається в ремарках. До складу ремарок входить портрет, інтер’єр, у якому реалізується авторське ставлення до персонажів та обстановки. Ремарка Лесі Українки набуває образності, стає вираженням авторської позиції, концепції дійсності. У творі пейзаж не стоїть окремо від розвитку подій, а органічно зливається з настроями та внутрішнім станом героїв. Гама кольорів допомагає гармонійно розкрити задум автора, а сам вибір кольорів має безпосередній стосунок до подій, які відбуваються.

Кольори в “Лісовій пісні”, як і музика, багаті та й змінюються залежно від настрою героїв. Динаміка кольору засвідчує зміну пір року. Драма починається картиною ранньої весни: кольорова гама передається ніжними блакитними, яскраво-зеленими відтінками.

Коли весна повністю вступає у свої права, фарби змінюються, стають яскравішими. Колір пов'язаний не тільки із часом та простором, але й із музикою. Колір та музика зливаються в єдиний рух п'єси, і не випадково веснянка, яку грає на сопілці Лукаш, пробуджує цвітіння природи. Барвам пір року відповідають кольори одягу героїв.

На початку драми, як ми уже підкреслювали, у природі грають фарби ранньої весни: блідо-блакитний, яскраво-зелений. Ці кольори домінують і при зображенні зовнішнього вигляду казкового персонажа “Того, що греблі рве”: “... молодий, дуже білявий, синьоокий, з буйними і разом плавкими рухами; одяга на йому міниться барвами, від *каламутно-жовтої* до *ясно-блакитної*, і *поблискує* гострими *золотистими* іскрами. Кинувшись з потоку в озеро, він починає кружляти по плесі, хвилюючи його сонну воду; туман розбігається, вода *синішає*” [14, 202] (тут і далі виділено мною. – Л. І.).

Читаєш ці рядки – і видається, що він перед тобою шумить, вирує, переливається відтінками. В образі “Того, що греблі рве” поетеса показала пробудження весняних вод. Не випадково дослідники І. Денисюк та Л. Міщенко [6] відзначили, що фарби для характеристики фантастичних героїв витримані в кольорі тієї стихії, яку вони передають. Перелесник, наприклад, символізує вогонь, тому він у червоному одязі. У його мові багато “вогню”, “вогняного кольору”. Потім з'являється Русалка, настрої її радісний, вона “знадливо всміхається, радісно складаючи долоні” [14, 204], у її одязі – зелений колір – передвісник весни. “На ній два вінки – один більший, *зелений*, другий маленький, як коронка, *перловий*, з-під нього спадає серпанок” [14, 204]. Цікаво, що Леся Українка передає гру кольорів, не тільки безпосередньо називаючи їх, а й через акцентування окремих предметів рослинного світу. Автор називає комиш (ми знаємо, що він зелений), калину (вона цвіте білим), мак (він червоний).

І ось з'являється в “...ясно-зеленій одязі з розпущеними *чорними*, з *зеленим* полиском, косами...” [14, 213] Мавка. В очах лісової царівни віддзеркалюються фарби весни. Лукаш говорить їй: “(Придивляється.) // Та ні, тепер *зелені*... а були, // як небо, *сині*... О! тепер вже *сиві*, // як тая хмара... ні, здається, *чорні*, // чи, може, *карі*... ти таки дивна!” [14, 216].

Леся Українка своїм твором утверджує думку, що мистецтво може творити чудеса. І те, що сопілка дає Мавці душу, під її музику розвивається і розквітає все у природі, сприймаємо ми вповні реально. Кольори в “Лісовій пісні” подані за принципом психологічного паралелізму, весь час супроводжуючи історію кохання Лукаша й Мавки. Так, у першій дії спостерігаємо апофеоз кохання героїв і разом із тим розквіт у природі. У хвилини повного щастя героїв природа цвіте найніжнішими та яскравими кольорами. Чудово грає Лукаш, а ліс вторить цій мелодії своєю красою.

Весна в природі та в душі героїв розквітає в нерозривній єдності. Зеленим, ніжним кольором пройнятий світ радощів Лукаша та Мавки. Зелений колір у драмі виступає як символ життя. Із цього приводу дослідниця Наталя Кузякіна підкреслює: “Пробудження людських почуттів, як і природи, втілюється перш за все у різнобарвності відтінків зеленого – вічного символу життя” [9, 74].

А визначний знавець слов’янського фольклору, і передусім українського, О. М. Афанасьєв у дослідженнях зазначає, зокрема, що в народі існувало повір’я: якщо зелений вінок не пов’яне від Семіка до Троїці, то життя буде довгим і щасливим, а якщо пов’яне, то треба чекати смерті [3, 708]. Концепція кольору, вироблена народно-поетичною традицією, не просто відома авторові драми-феєрії, а вона її творчо застосовувала для увиразнення головної ідеї твору.

У першій дії Мавка та Лукаш безмежно щасливі, але у тонкій натурі лісової красуні вже з’являється передчуття чогось сумного. Те, що вона помічає в кінці дії сумну берізку і плакучу вербу, здавалось би, контрастує з її щастям. Але це не так. Це вже передчуття “пізнього літа”, що настає в наступній дії.

На початку другої дії – опис в’янучої природи. Змінюється палітра кольорів: бліднуть квіти, а червоний мак чорніє. З останніми квітами, скошеними разом зі стиглим житом, умирає і кохання Лукаша до Мавки. Настає пізнє літо в природі. І в першій дії Леся Українка 33 рази використовує білий, ясний колір, то у другій – лише тричі. Лукаш не утримується на висоті своїх почуттів, його душа роздвоюється.

Леся Українка порівнює почуття кохання зі цвітом папороті: “Той цвіт, – скаже Мавка, – від папороті чарівніший – // він скарби *творює*, а не відкриває” [14, 249]. О. Афанасьєв у книзі “Поэтические

воззрения славян на природу” пише, що на слов’янських землях вірили, що папороть – фантастична квітка, що цвіте червоним, кривавим вогнем і таким яскравим, що очі не можуть витримати цього блиску [див.: 3, 375–389]. Папороть називають жар-цвітом, тому що коли вона розцвітає, ніч буває ясніше дня. Цю вогненну квітку Леся Українка порівнювала із квіткою кохання. Здається, краще порівняти й не можна. У драмі червоний колір – це символ кохання.

Підкреслимо, що чим сумніше на душі в Мавки, тим похмурише і в природі. Природа співпереживає, вона наповнена передчуттям чогось тривожного, трагічного. Яскраві, сонячні кольори змінюються на темні, бурі, сірі, чорні, холодні (Леся Українка тут лише тричі використовує зелений та білий кольори).

Ми бачимо Мавку, яка “... знов похилилась, довгі *чорні* коси упали до землі. Починається вітер і жене *сиві* хмари, а вкупі з ними *чорні* ключі пташині, що відлітають у вирій...” [14, 264]. Але ще не вмерла надія, хоча “...ліс – уже в *яскравому* осінньому уборі на тлі *густо-синього* передзахідного неба” [14, 264].

Картина свята осені постає в промові Лісовика, коли той просить Мавку знову повернутися в ліс, бути лісовою царівною, тому що для Мавки ще “не всі вінки погинули”: “Вдяг ясень-князь кирею *золоту*, *II* а дика рожа буйнії *корали*. *II* Невинна біль змінилась в гордий *пурпур* // на тій калині, що тебе квітчала, // де соловей співав пісні весільні. // Стара верба, смутна береза навіть // у *златоглави* й *кармазини* вбрались // на свято осені...” [14, 265].

Леся Українка майстерно використала в драмі кольори золотої осені. Змінилися фарби, став іншим і настрій героїні, вона знаходить у собі сили подолати свій смуток і зійти з “мілких стежок”, на які спустилася заради коханого. Мавка оживає, вона просить у Лісовика дати їй святкові шати, щоб знову стати лісовою царівною. Він “...розкриває свою кирею і дістає досі заховану під нею *пишну*, *злотом* гаптовану *багрянцю* і *срібний* серпанок, надіває *багрянцю* поверх убрання на Мавку..., накидає їй *срібний* серпанок на голову” [14, 266].

Про символіку білого кольору у драмі йдеться в монографіях Н. Кузякіної [8, 9]. Подаючи приклади із європейського мистецтва часів античності до ХХ століття, дослідниця стверджує, що білий колір – це колір забуття. Із цим можна погоджуватися і сперечатися. Справа

в тому, що символіку білого кольору в драмі не слід трактувати однозначно. До зустрічі з людьми Мавка спала і сні її були спокійними, білими. Н. Кузякіна стверджує, що то були сні нерухливості, забуття. Можливо, і так, якщо брати до уваги те, що взимку все замирає в природі, і лісова істота Мавка теж спала.

Знаємо, що “Лісова пісня” Лесі Українки виросла із народної творчості. Фольклорист О. Афанасьєв писав, що в народній уяві білий колір означає “світлий, ясний” [3, 94]. Мавка ще не зустрічалася із людьми, вона ще не знає почуття кохання, не знає людських переживань. Значить білі сні – це сні світлі, ясні, без хвилювань. Уві сні Мавка бачить “ясні самоцвіти”, “блискучі, білі квіти”, “ясне намисто”, її мрії “золото-блакитні”. Виділені слова ще більше підкреслюють білі, чисті, ясні сні Мавки, спокійні, не засмучені ще нічим і ніким.

У кінці драми Леся Українка подає білі видіння Лукаша. Тут також можна говорити про забуття, як пише Н. Кузякіна, але можна – і про прозріння, очищення героя, його самосвідомості. Сопілка Лукаша починає грати “жагливіше”, чим у першій дії: “...як міниться музика, так міниться зима навколо” [14, 293] – білий колір забуття перетворюється знову в білий колір життя та кохання.

Якщо знову звернутися до досліджень символіки білого кольору, які провів О. М. Афанасьєв, то дізнаємося, що в народі слова, які визначали “світло”, “блиск”, разом із тим слугували і для вираження поняття благополуччя, щастя, краси, здоров’я. Тому образ білого цвіту з дерев, який “закриває закохану пару, далі переходить у густу сніговицю” [14, 203], можна вважати символом життя, кохання і щастя. Життя продовжується у вербі, у яку перевтілюється Мавка, у цьому – її вічність і торжество. Тієї весни, коли розквітло кохання Мавки до Лукаша, лісова царівна прикрашає себе білим цвітом калини. Калина в народній уяві дуже часто зіставляється з дівчиною. Білий колір, як свідчать народні пісні, символізує дівочу чистоту, красу. На Чернігівщині О. Афанасьєв досліджував купальські пісні, у яких говорилося: “не ламай калину – то Аннина красаота...” [3, 505]. А в “Лісовій пісні” – це теж чистота душі лісової красуні, її чисте та вірне кохання.

Мавка закохана, щастя наповнює її серце, вона говорить Лукашеві: “я хочу // для тебе так завітчатися пишно, // як лісова царівна!” [14, 236].

Мавка ламає калину і прикрашає нею одяг, а Лукаш прикрашає її волосся: “Тут світляки в траві, я назбираю, // вони *світитимуть* у тебе в косах, // то буде наче *зоряний* вінок...// ...Я вберу // тебе, мов королівну, в самоцвіти!” [14, 236–237].

Після того, як кохання Мавки стало зрілим, а у природі наступає золота осінь, лісова царівна прикрашає себе червоними ягодами калини. “Мавка йде до калини, швидко ламає на ній *червоні* китиці ягід, звиває собі віночок, розпускає собі коси, квітчається вінком ...” [14, 266]. Сама героїня говорить, що червоні плоди калини – то її кров... А в народних повір'ях вони асоціюються із гіркою жіночою долею. Я. Автомонов підкреслює, що в народних піснях колір ягід калини зближується з вогнем: “Вогонь горить калиновий...” [1, 255]. “Можливо, – пише Я. Автомонов, – сама назва калини виникла із тих уявлень, які пов'язані з вогнем: «калить», «розкаляти» [1, 255]. А вогонь, як відомо, у народній фантазії виступає символом руху, життя. Народ дає вогню епітет живого, – зазначає О. Афанасьєв. З давніх часів вогонь вважався святим, попереджав усілякі хвороби, він вважався охоронцем домівки, сім'ї, вогню поклонялися” [див.: 3, 1–51]. Володимир Даль відзначає, що червоний за кольором означає вогненний. Вогонь наші пращури пов'язували з життям: відсутність вогню для них означала смерть, вогонь – це поєднання тепла і світла [див.: 5, 187, 644], а це і складає життя.

Маленький червоний пучечок, що червоніє на грудях Мавки, асоціюється з майбутнім вогнем, яким запалала Мавка. Після того, як вона віддалася “Тому, що в скалі сидить”, героїня з'являється перед нами “в *чорній* одязі, в *сивому* непрозорому *серпанку*, тільки на грудях *красіє* маленький *калиновий* пучечок” [14, 270]. Це ще та миттєвість життя, її надія, яка повернулася, щоб врятувати коханого, щоб очистити його душу від усього дріб'язкового, несуттєвого. Почуття Мавки справжні, вони не вмирають навіть після зради коханого. Коли вона почула, як виє, ставши вовкулакою Лукаш, героїня із полону “Того, що в скалі сидить” силою свого кохання повертає юнакові людську подобу. На це вона скаже Лісовикові: “Не радій, // бо я його порятувала. В серці // знайшла я тее слово чарівне, // що й озвірілих в люди повертає” [14, 271].

Письменниця осяює свою героїню палким зірковим ореолом, це вогненне сяйво супроводжує Мавку протягом усієї драми. Так, у ніч першої зустрічі Лукаш одягає на голову Мавки “*зоряний* вінок”. Вона

хотіла, щоб очі Лукаша розсипали “вогні самоцвітні”. Коли Мавка полюбила, “огнисте диво сталось”. А після зради Лукаша “всі зорі погасли в вінку і в серці” Мавки. Навіть Перелесник, залицяючися до неї, обіцяє “вогнистого раю”. Із мертвого царства вона виринає за допомогою вогню: “Вогнем підземним // мій жаль палкий зірвав печерний склеп, // і вирвалася я знов на світ” [14, 272]. В останньому монолозі Мавки безсмертя асоціюється з яскравим вогнем, вільними іскрами. Вогонь освітлює “багряною плямою сірість лісу”. Леся Українка порівнює вогонь зі цвітінням, палаюча “кроква, вкрита кучерявим вогнем, як цвітом” [14, 288].

Вогонь, яким зайнялася Мавка-верба в кінці драми, символізує вічність життя і природи. Цю ідею Леся Українка стверджує словами Мавки:

*Ні! я жива! Я буду вічно жити!
Я в серці маю те, що не вмирає* [14, 269].

Фарби, якими Леся Українка доповнює характеристику своїх персонажів, виявляються в описі природи, зовнішності героїв, рідше – у їх мові. В описі природи, Мавки, інших лісових істот поетеса підкреслено піклується про гармонію кольорів, показує ніжні переливи й напівтони.

У змалюванні Килини цієї гармонії нема: вона подана в знижувально-пародійному забарвленні: молода повновида молодиця, у червоній хустці з торочками, у бурячковій спідниці, дрібно та рівно зафалдованій; так само зафалдований і зелений фартух із нашитими на ньому білими, червоними та жовтими стяжками; сорочка густо натикана червоним та синім, намисто дзвонить дукачами на білій, пухнатій шії... [14, 254]. Автор підкреслює всі подробиці її одягу й постаті, звертає увагу на “замашисту ходу”. Тоді як у Мавки виділено не тілесне, а духовне начало, цьому відповідає і стисла портретна замальовка.

“Лісова пісня” насичена різнобарвними фарбами, які реалістично відтворюють багатство кольорів різних пір року, інколи до відтінків, як у картині зимового сну Мавки. Але ніде Леся Українка не використовує нереальних фарб. Кольори у творі згущені.

У першій дії природа зазнає таких змін фарб і такого розвитку, для яких потрібно не менше трьох місяців – ціла весна. А все проходить за один вечір зустрічі Лукаша з Мавкою. І ми зовсім не від-

чуваємо цього ущільнення, цієї умовності. Такі ж зміни часу й фарб спостерігаємо у всій драмі. Лукаш починає швидше грати на сопілці: “переможний спів кохання [мелодія №10, тільки звучить голосніше, жахливіше, ніж у першій дії] покриває тугу. Як міниться музика, так міниться зима навколо: береза шелестить кучерявим листом, весняні гуки озиваються в завітлім гаю, тьмянний зимовий день змінюється в ясну, місячну весняну ніч... Вітер збиває білий цвіт з дерев. Цвіт лине, лине і закриває закохану пару, далі переходить у густу сніговицю...” [14, 293].

В останній сцені бачимо швидкий перехід зими у весну й весни в зиму. Як змінюються почуття замерзаючого Лукаша (смуток переходить у згадку про щастя), так змінюється і зимовий пейзаж: густа сніговиця – весіннім цвітінням.

Використовуючи ті чи інші фарби, Леся Українка досягала лаконізму, їй не потрібне багатослів'я для уточнення тієї чи іншої обстановки. Зіставлення епітетів – білий, золотистий і чорний, темний – уже саме по собі, без зайвих пояснень, переконливе. Колір у драмі – це елемент психологічної характеристики героїв. Зміна кольору говорить про зміну їх настрою і почуттів. Саме ця особливість “кольористичних” елементів драми надає їй символічного навантаження. Закономірності кольорових співвідношень у “Лісовій пісні” не повинні пройти повз уважного читача та глядача, бо вони тут мають велике значення, яке відповідає законам стилістики жанру. Вміння знайти потрібне співвідношення кольору та правильно використати його у творі – завдання дуже тонкого розвинутого письменницького смаку й таланту. Цей талант – талант генія – мала Леся Українка.

Література

1. Автомонов Я. А. Символика растений // Журн. М-ва народ. просвещения.–1902.– № 11.– 12.– С. 193–294.
2. Агєєва Віра. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації.– К., 1999.– 146 с.
3. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3-х т.– М., 1868.–Т. 2.– 784 с.
4. Гундорова Т. І. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.– Л., 1997.– 297 с.
5. Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т.– М., 1981.– Т. 4.– 779 с.

6. Денисюк Іван, Міщенко Леоніла. Дивоцвіт: Джерела і поетика “Лісової пісні” Лесі Українки.– Л., 1963.– 93 с.
7. Зеров М. К. Леся Українка: Зеров М. К. Твори в 2 т.– Т. 2.– К., 1990.– С. 359–401.
8. Кузякина Н. Б. Украинская драматургия начала XX века: Пути обновления.– Л., 1978.– 86 с.
9. Кузякина Н. Б. Леся Українка й Александр Блок: Лит.- крит. очерк.– К., 1980.– 223 с.
10. Кулінська Л. П. У світі ідей та образів.– К., 1971.– 223 с.
11. Рисак О. О. “Найперше – музика у Слові”: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.– Луцьк, 1999.– 402 с.
12. Соловьев С. Цвет, число й русская словесность // Знание – сила.– 1971.– № 1.– С. 54–56.
13. Скупейко Л. І. Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки.– К., 2006.– 416 с.
14. Українка Леся. Лісова пісня. Зібр. тв.: У 12 т.– Т. 5.– К., 1976.– С. 201–298.

УДК 821.161.2-1.09

Лариса Круль

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ПРОЗА ПРО ХУДОЖНИКІВ

Проаналізовано постмодерністську біографічну прозу про українських художників, з’ясовано риси індивідуального стилю митця, які забезпечують функціональність синтезу мистецтв.

Ключові слова: біографія, талант, стиль, художник.

Croul L. Postmodernistic Prose About Artists. A detailed analysis of postmodernistic biographic prose about the Ukrainian artists is presented, clarified the features of individual style of an artist, which provide a functionality of synthesis of arts.

Key words: biography, talent, style, artist.

Постмодернізм засвідчив активність, оптимізм, нові можливості в різних галузях творчої діяльності. У яскравій багатоманітності української літератури цього періоду можна виділити прозу про художників. Про цей літературний пласт годиться сказати словами філософа-мистецтвознавця В. Вельша: він “поєднує в собі найрізноманіт-

ніші мотиви та розповідні установки (настановлення) і вже більше не виступає тільки інтелектуальним й елітарним, він одночасно – і романтичний, і сентиментальний, і популярний” [1, 115].

Зауважимо: в Україні на кожен квадратний метр припадає художників у сім разів більше, ніж за Уралом [3]. Водночас художники чи не найбільше позбавлені уваги літераторів.

Кожен митець – як письменник, так і художник – має здатність залишати за собою особливий слід, знак, позчerk. Коли в центрі уваги письменника постає конкретний художник із його творчою долею і лабораторією, то результатом міжмистецької взаємодії постають біографічні романи, повісті, есе, оригінальні авторські жанрові знахідки, які засвідчують постмодерне бачення множинності, плюралізму мистецько-естетичних сутностей.

Р. Федорів, В. Яворівський, М. Слабошпицький, О. Думанська звернулися до жанру біографічної прози і цим висловили свою причетність до художніх світів, вимірів уяви. О. Забужко, написавши роман “Польові дослідження з українського сексу”, доказала, що в Україні є блискучі письменники й добрі художники з інстинктом дару до вільної творчості, не сковані жодною сваволею. Ці твори не залишили байдужими літературних критиків, однак, із погляду філософського сенсу, принципів взаємодії мистецтв, вирізнення української ідентичності не аналізувались.

1984 р. у Львові побачила світ книга повістей-есе Р. Федорева “Танець Чугайстра”, цілісна за своїм звучанням. Автор на одну вершину поставив героя карпатського фольклору Чугайстра, який протоптує зручні й непомильні стежки, та митця-людину, які прокладають кожен поодиноці й разом шляхи в духовну культуру. Р. Федорів творить містичний образ творчої мрії: і Чугайстер, і здобутки майстрів мистецтва – вічна таїна, поклик до добра.

Повість із назвою казки “Як Онисія зілля сіяла” – це оповіді про майстрів гончарного мистецтва Павлину Цвілик, косівську гончарку Валентину Джуранюк, про художника з Крилова, автора сюжетних історичних картин, управного портретиста Михайла Фіголя. Створюючи художні життєписи видатних людей, Р. Федорів у композицію “вмонтовує” казковий сюжет про дівчину Онисію, яка повинна була народити своєму краю дванадцять синів, а потрапила в неволю до Змія. Автор розширює простір для читацької свободи уяви, де взаємоперетинаються різні світогляди.

У розповіді про М. Фіголя загострюється увага на таких аспектах, які сприяють розкриттю, самовияву таланту митця, а саме: постійний пошук самого себе, ненаситна цікавість до історії краю, до мистецьких виставок, уміння захоплюватися чужими удачами, спілкування з художниками різних стилів, уподобань.

Р. Федорів дбайливо ставиться до формотворчих елементів біографічного дискурсу, модель якого становлять власне авторські розповіді, полеміка з уявними опонентами, діалоги з майстрами художньої праці, листи з архіву художника, уривки рецензій, наукових досліджень про М. Фіголя, витяг з автобіографії художника. Письменник в авторському мовленні тексту повісті не послуговується мистецтвознавчою термінологією, чим досягається яскравість характеру, багатство внутрішнього світу.

Чи пише Р. Федорів про художника М. Фіголя, чи про майстриню П. Цвілик, завжди бачить митця не тільки як творця, а як бранця краси. “В його розумінні художник – то філософ, що вічно шукає, сам перебуває в неспокої і бачить усе довколишнє в русі”, – слушно зауважує літературознавець В. Качкан [2, 142].

Заслуга Р. Федорева як автора біографічних творів у тому, що він уміє бачити творчу силу, індивідуальний стиль майстра. Письменник вважає: де наявний стиль – там присутній талант. Унікальність повісті “Художник з Крилоса” в тому, що це прижиттєвий твір про митця й автор зважає на потребу вчасного признання та заохочення художників практик.

Переважна більшість біографічної прози спровокована багатим життям, повним складнощів і крутозвивин, великих художників, їхніми відвертими розповідями про приватне життя, видатними здобутками творчості.

Роман В. Яворівського “Автопортрет з уяви” (1982) про складне й натхненне життя художниці К. Білокур порвав із традиціями реалізму.

Образ К. Білокур розгортається в ретроспективі. На схилі життя художниці повертається спогадами в минуле, намагається осмислити пройдені роки.

Образ художниці перебуває в добре продуманих смислових зв'язках з іншими образами роману. Антипод Катерини – Никон. Здібний умілець: змайстрував домашню електростанцію, сам зробив велоси-

пед, фотографує на весіллях. Талант його користюлюбивий. Катерина потерпає від його докорів. Уведений у сюжетну лінію образ французького художника Пікассо дає змогу чіткіше окреслити риси національної творчості: К. Білокур зберігає первородну гармонію природи й не піддається жодним впливам.

Заслуга письменника В. Яворівського в тому, що він зумів показати глибину драматизму долі художниці, європейки з України К. Білокур, який полягає в тому, ким насправді була українська жінка і ким їй доводилося бути в її середовищі. У Катерини вроджене чуття краси й багата уява. Вона покладалася на щедрю плодючість своєї фантазії, якій вірила більше, ніж самій собі.

“Автопортрет з уяви” – це певною мірою автопортрет самого письменника з його багатою уявою, з його ставленням до України, до жінки, до мистецтва, з його цікавими філософськими поглядами на життя.

На початку 80-х років М. Слабошпицький написав роман-есе “Марія Башкирцева”, який перекладений і виданий французькою мовою і знайшов відгук серед критиків. Відомий письменник В. Слапчук пише: “Роман дихає молодістю, енергією, заповзятістю головної героїні. Роман не старіє. Як ніколи не знатиме старості двадцятичотирирічна Марія Башкирцева, дівчина, яка відома світові як талановита художниця і як автор дивовижного щоденника” [5].

Особливостями роману М. Слабошпицького є хронологія подій, заглиблення в духовний світ героїні через її щоденники, листи, картини; виділення тих рис вдачі, які викликають подив. Письменник дає відповідь на запитання, що значить бути художником (“Художник – завжди художник”), що саме дає людині ім’я світової слави: поривання до високої мети, бажання подобатися, пристрасна молитва, відвертість, правда про людину. Оповідач досягає виразності, надаючи фразам різних смислових відтінків: “Мистецтво – єдиний Маріїн бог.

Мистецтво – щоденна її молитва.

Мистецтво – важка, мов у каторжника, праця, яка виснажує, знесилює, спалює нерви, але не стає осоружною, знову й знову кличе до себе, ставши найголовнішою потребою, обов’язком і змістом її буття” [4, 192].

Крім того, автор роману опанував вправним перенесенням, зняттям картин М. Башкирцевої в словесне вираження. Кожен розділ

книги має епіграфом щоденникові записи художниці, мистецтвознавчі спостереження відомих людей епохи, які розгортаються до філософських узагальнень.

У новому контексті, у контексті вже ХХІ століття роман про М. Башкирцеву відстоює абсолютні цінності людини.

Помітним і цікавим явищем в українській літературі є роман О. Думанської “Графиня з Куткора” про Софію Караффу-Корбут. За жанровим означенням це біографічна оповідь із голосів самовидців, близьких до героїні людей. Дванадцять інтерв’ю розкривають характер художниці: рішучість, запальний порив до дії, чуйність, скромність і зосередженість, вдумливість і співчутливість, замкненість у собі й відкритість для світу. Працюючи з документальними матеріалами письменниця знайшла “золоту середину”, оволоділа тактом, щоб не сказати того, чого не треба казати, але при тім сказати правду. Біографія знаменитої людини, що намагалася вирватися за межі своєї епохи силою свого духу, таланту, в оповіді О. Думанської звучить щиро й переконливо.

Отже, сприймання митця митцем, художника письменником – це не просте тлумачення біографії, це наближення до справжньої самототожності творця-майстра, це взаємовплив рис художності у творчій праці, а також подача художника, який він є і яким він себе грає, у масці й без маски, у діяльності й стані спокою, невпинній мінливості та сталості характеру.

Портрет художника в постмодерній літературі є виявом можливостей синтезу мистецтв у творчих пошуках. Біографічна проза посиляє багатоманітність, інтерес до несподіванок, плюралізм орієнтацій на вибір цінностей, естетичних, духовних, етичних. Ім’я художника, його талант, стиль у літературному просторі набувають особливого асоціативно-метафоричного сенсу.

Література

1. Вельш В. “Постмодерн” Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь.– 1992.– № 1.– С. 109–136.
2. Качкан В. А. Роман Федорів.– К.: Рад. письм., 1983.– 149 с.
3. Логвиненко О. Автопортрет художника в зрілості // ЛУ.– 2006.– 12 січ.– С. 1.
4. Слабошпицький М. Р. Марія Башкирцева: Роман-есе / Вступ. сл. Д. Затонського.– К.: Рад. письм., 1986.– 302 с.
5. Слапчук В. Біла дівчинка // Луцьк молодий.– 2004.– 26 лют.

УДК 821.161.2-1.09

Наталія Науменко

ЛІТЕРАТУРНА МАРИНІСТИКА ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ: ПРОЗА ТА ПОЕЗІЯ

На засадах поетики синтезу мистецтв проаналізовано мариністичні мотиви української літератури початку ХХ століття, уведені в образну структуру поетичних та прозових творів. Показано, що море як архетипний образ української культури не лише зумовлює добір засобів синтезу мистецтв письменниками, а й сам стає метафорою літературної творчості.

Ключові слова: мариністика, синтез мистецтв, поезія, проза, архетип, символ, індивідуальний стиль.

Naoumenco N. Literary Marine How Synthesis of Arts is: Prose and Poetry.

The article gives an analysis of marine motifs in Ukrainian prose and poetic works of the beginning of the 20th century, based on the poetics of artistic synthesis. There is shown that ‘the sea’ as an archetypal image of Ukrainian culture not only conditions the ways to synthesize the artistic methods in a literary work, but also becomes itself a metaphor of literary creativity.

Key words: marine imagery, artistic synthesis, poetry, prose, archetype, symbol, individual style.

Літературний твір – не просто сукупність образів, а й сам образ – результат симбіозу *слова, кольору та звуку*. Посилення інтересу до проблеми синтезу мистецтв, яке відбувалося в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст., є одним із чинників, що дають змогу дослідникам визначати цей період як “*неоромантизм*”, або, за Лесею Українкою, “*новоромантизм*” [10, 125].

Синтез різних мистецтв у літературному творі – один із виявів яскравого й важливого процесу модернізації красного письменства, що постав у результаті глибинних світоглядних змін. Для конкретизації цього явища щодо **малої прози** Ю. Кузнецов пропонує термін “синтетична новела” – “мініатюрний прозовий твір, у якому з особливою силою виявилася тенденція до синтезу в літературі здобутків суміжних мистецтв” [3, 108–109].

На думку Н. Шумило, розмаїтість жанрових різновидів української літератури зламу століть пояснюється не стільки синтезом мистецтв, скільки змінами у структурі оповіді, передусім прозової: “Епічна обізнаність “всезнаючого автора”, розкладаючись у жанрах аква-

релі, есе, новели... набуває свого оновлення за рахунок введення кількох співіснуючих точок зору, утворюючи, таким чином, суб'єктивовану об'єктивність" [12, 85].

Однак залучення мистецьких образів до канви твору, перетворення їх на символи, поряд із особливостями образу оповідача, на нашу думку, і є головним чинником утворення "суб'єктивованої об'єктивності". Це й стало теоретичною основою монографій О. Рисака "Лесин дивосвіт", "Мелодії й барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.", "Найперше – музика у слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст."

Розробки О. Рисака стали вагомим набутком у розробленні питання "Інтерпретація мариністичної символіки в українській літературі", зокрема вони уможливили порівняльний аналіз творів, заснованих на поєднанні мистецьких концептів, де ключовим хронотопом є *море*. Тому *мета* нашого дослідження – з'ясувати, як саме в контексті прозової або ліричної оповіді сполучення цих образів стає не лише композиційним чинником її творення, а й символом певного різновиду мистецтва, явленого в царині писемної творчості.

Російський дослідник М. Епштейн вирізняє "ідеальний", "бурхливий" та "похмурий" різновиди пейзажу в поезії. Море як елемент ідеального пейзажу співвідноситься із дзеркалом: "Тиха, упокоєна гладінь води потрібна природі, щоб милуватися собою... Звідси – гармонія, яка вноситься дзеркальною поверхнею води у внутрішній світ природи й вивершує її в самій собі" [13, 133]. У світових культурах поширеним є порівняння "море – наче небо у свічаді" [див. 8, 76]. Однак у поетичній творчості епохи романтизму (додамо, що й неоромантизму) ідеальному пейзажеві протистоїть сум'яття в душі ліричного героя або оповідача, який переживає розрив із красою природи [13, 136].

Так, у новелі М. Коцюбинського "Сон" завдяки образіві води (й моря як одного з його компонентів) розмикається хронотоп оповіді, ускладнюється її наративна структура, створюються складніші образи: "Антін покидає бульвар і виходить на міську площу, де в самому центрі – калюжа. Йому не треба дивитись на місто. Він може глянуть в калюжу й побачити город... Все вмістилось в одній калюжі" [2, 112]. **Імпресіоністичний** пейзаж міста, "написаний" уявою

героя, – проекція зовнішніх реалій на внутрішній світ: *“Як в калюжі весь город, так і в окремому дні він бачив ціле життя своє”*.

У спогадах героя до образу води долучаються й образи інших стихій: *“Колись він бачив далекі краї, де сонце і море навперейми намагалися розгорнуть перед ним всі свої дива, але то було давно, й буденне життя вщерть занесло попелом згадки... [Тому] він любив сні. Лягаючи спати, наче пускаєшся плисти по морю ночі, невідомому, чорному”*. Разом із композиційним концептом сну в імпресіоністичній оповіді з’являється притаманна символістичній поетиці фігура таємниці, недовладеності: *“Що там зустрінеш, побачиш, переживеш, поки темні хвилі ночі не викинуть тебе на ясні береги дня?”* [2, 114].

Лейтмотивні деталі твору, які є змістовими прирощеннями образу води, присутні в оповіді на різних її рівнях. Загалом вони працюють як на створення враження героя від дійсності, так і на показ самої дійсності: *“Там [у печері] води горіли шафіром або смарагдом, там була піна, рожева, наче троянда, склепіння в містичному сяйві, зеленім, блакитнім, там вода крила сріблом човен... Переливалась веселка, блищадо дорогоцінне каміння, грали брильянти, а різнобарвні молюски своїм тілом цяцькували підводні скелі”* [2, 128].

Завдяки образу води, введеному на різних символічних рівнях у вставну новелу – сон Антона, Коцюбинський уперше в українській літературі витворює архетипний образ, який отримав у працях К.-Г. Юнга назву “Аніма”. Це – безіменна жінка з “далекої, теплої країни” – острова серед моря, образ ідеальної жінки в підсвідомості героя. Жінка-Аніма зі сну є виявом *alter ego* оповідача [5, 92], на що вказує характеристична дзеркальна деталь *“ціле небо в морі та ціле море в небі”*. До того ж із плином оповіді риси води переносяться на інші об’єкти природи, які оточують героя та його ілюзорну супутницю: *“Не знаю [каже Антін], хто з нас назвав ящірку душею каменя, живчиком, що вічно б’ється в важкій і нерухомій масі”* [2, 119].

Морська стихія у сприйнятті героїв набуває “неплинних” ознак, перетворюючися на людину: *“Море несло на собі хвилю й, докотившись, коротким назвиклим рухом викидало її на берег, неначе карти здавало”*, на квітчастий луг: *“Море... все розцвіталося срібними квітами”* [2, 119]. Видиво моря викликає в жінки-Аніми (а, можливо, й у самого Антона) філософські роздуми про єднання між людьми: *“Котиться хвиля з Африки і, як далекий братерський привіт – цілує*

скелі. *І, може, та хвиля, що мила ноги араба, набігає тепер на мої ноги, як символ єднання (! – Н. Н.)*” [2, 119].

Заглиблення в архетипний образ *води* виявляється в сцені подорожі морською печерою: *“Вона розцібнула рукав... і встромила руку, блакитну в місячній сяйві. – Дивіться! – гукала вона... Тепер ми, як боги!.. Кричить – “хай буде світ!”*. Як зауважує із цього приводу М. Барг, подібність людини до Бога полягає в її творчому вмінні користуватися символами [1, 269].

Через образ моря Коцюбинському вдалося втілити у “Сні” не лише особливості характеру головних героїв, а й чималу кількість філософських ідей, лейтмотивом яких є “життя як мистецтво”: *“Не можна зростити квітку на ґрунті безводному. Вона зів’яне. Він розуміє, що без прози трудно прожити. Хай буде зверху піна, але під нею мусить в келиху грати чисте вино, і той, хто лле у нього безперестанку воду, позбавить смаку вино”* [2, 133].

Ключові образи мариністичного **віршованого** твору часто зумовлюють його жанр, композицію, особливості художньої мови та образної структури. Якщо поглянути на історію новочасної літератури, то можна виявити, що відкриття хронотопічного образу моря як важливого символу нескінченності, свободи й дива, а морського узбережжя – як місця просвітлення й філософських роздумів, виразно збігається з піднесенням популярності *вільного вірша*.

До цього значення образу моря через низку метричних поезій, які складають цикли “Подорож до моря” та “Кримські спогади”, підводить Леся Українка. Море для неї – істота багатолика: то розгнівано-грізна, то принадно-покірنا й ніжно-лагідна. Морські поетичні картини, виконані у пленері, напоєні “переливами сонячного проміння, ніжними поетичним фарбами, бо це – “країна світла й золотистої блакиті” (“Тиша морська”) [див. 7, 115].

За твердженням А. Панькова та Т. Мейзерської, “ритмічна заданість [поезій Лесі Українки] породжує своєрідну хвилеподібну композицію... Можливо, недаремно у поезії “Уривки з листа”, де авторка характеризує свою віршотворчість, вона порівнює свої думи з Чорним морем” [6, 30].

Мариністика Лесі, виражена в основному білими та синіми тонами, лише подекуди нюансована відтінками сріблясто-сірого й блакитного або контрастним акцентом ясно-червоного:

*Ой високо сонце в яснім небі стало,
Гаряче проміння та й порозсипало,
По хвилях блакитних плине човен прудко.
От і берег видко! Прибули ми хутко [9, 22].*

У цій поезії кольорова гама помітно розширюється, зокрема в напрямі поєднання автологічного та тропейного вимірів образності: епітетів – “синє море”, “світ красний, хороший, розкішний”; епітетів-прикладок – “стрільниці-бійниці”, “турки-яничари”, “куринь-мінарет”; паралелізмів – “Де полягла козацькая голова думлива, // Виріс там будяк колючий та глуха кропива”. Таким чином лірична героїня намагається пропустити історичні події, пов’язані з кримською землею, через власне бачення, акцентоване засобами синтезу мистецтв у сполученні з історіософськими роздумами. Ці ознаки посилюються в 8-й поезії циклу “Подорож до моря” – “Вже сонечко в море сіда”:

*На хвилях зелених тремтять
Червонії іскри блискучі
І ясним огнем миготять,
Мов блискавка з темної тучі.
А де корабель наш пробіг,
Дорога там довга й широка
Біліє, як мармур, як сніг,
І ледве примітно для ока [9, 24].*

Зустріч із морем, замилювання його силою і красою, асоціативні роздуми – “все зблизило, зріднило ліричного персонажа з могутнім велетнем... Пізнання моря сприяло розширенню бази естетичного ідеалу” [7, 113–114], насамперед зіставлення життя моря з поетичною творчістю. Чому й стали взірцем “Уривки з листа” – фактично перший вірєць оновленого верлібру:

*Товаришу мій! Не здивуйте з лінивого вірша.
Рифми, дочки безсонних ночей, покидають мене,
Розмір, наче химерная хвиля,
Розбивається раптом об кожну малу перешкоду... [9, 104].*

Тут доцільно говорити не лише про метафоричність вільного вірша, а й про сам вільний вірш як метафору. Верлібр Леся називає “лінивим віршем”, рими для неї – “дочки безсонних ночей” (ідеться, очевидно, про невпинний пошук точної рими). Розмір – “химерная

хвиля”: адже наголошені й ненаголошені склади в стопі – синонім зіставлення руху хвилі з непостійністю вільновіршових рядків. А перешкоди, об які вона розбивається, – це слова, які могли б стати окрасою твору, але, на жаль, не вкладаються в розмір [див. 4, 7].

Імпресіоністична багатоколірність моря, притаманна новелі “Сон” Коцюбинського, виявляється в образі мрії:

*Так би й лежала я завжди над сею живою водою,
Дивилась би, як без жалю сипле перли вона й самоцвіти
На побережне каміння,
Як тіні барвисті від хмарок золотистих
Проходять по площині срібно-блакитній
І раптом зникають,
Як білая піна рожевіє злегка,
Немов соромливе обличчя красуні... [9, 104].*

Однак цілком у дусі неоромантизму у творі Лесі Українки контрастують “ідеальний” пейзаж моря, який постає у мріях героїні, та “бурхливий” пейзаж гірського довкілля:

*Крейда, пісок, червонясте та сіре каміння
Скрізь понад шляхом нависло, неплідне та голе,
Наче льоди на північному морі.
Сухо, ніде ні биліни, усе задавило каміння,
Наче довічна тюрма.
Вітер здійма порохи... [9, 105].*

На контрасті цих пейзажів виникає образ “великої, хорошої квітки” – квінтесенція цілої поезії:

*Квітку ту вченії люди зовуть Saxifraga,
Нам, поетам, годиться назвати її Ломикамінь
І шанувать її більше від пишого лавра [9, 105].*

Цей “Уривок...”, датований 1897 роком, можливо поцінувати як варіацію на тему “Поетичне мистецтво” – тему, яку впродовж усього часу існування поезії розробляли по-різному. Зокрема в Лесиному творі саме море виступає чинником віршотворення та образотворення, – таку естетичну роль отримує цей символ у парадигмі **неоромантизму**.

Творчу манеру М. Хвильового, яка є поєднанням стильових концептів **імпресіонізму** та **неоромантизму**, також часто описують у

художніх і музичних термінах: його творам властивий “романтичний пафос та імпресіоністичний настрій, нерідко мінорний; пастельні тони, які звучать на музично виладованих, подвійних фразах, мов на струнах виготовленого досвідченим майстром інструмента” [12, 219].

“Романтика вітаїзму” – ключовий стильовий концепт творчості Хвильового – за одну зі складових частин має мариністичні мотиви. Вони й визначають синкретичний характер мистецького образу, суміщуючи “ідеальний” пейзаж доквілля та “бурхливий” чи “похмурий” пейзаж душі ліричного героя як у прозових: “Далеко на півдні замислилось море. Далеко-далеко Ялта – порт. Морські купання, і море пахне, а грона з винограду на узгір’ях. Виноград у листях, і тільки зрідка соковито на сонці блищить. // Так блищить: морська хвиля мчалась, і вдарило її з нальоту проміння” [10, 255], так і в поетичних творах:

*Мандарини із Мальти везуть
І у фуру впряглася зоря...
Зникни геть, на майдані бур'ян –
Мандарини із Мальти везуть!
Хто це крапа осінню сльозу?
То нітьма шкереберть за моря –
Мандарини із Мальти везуть
І у фуру впряглася зоря... [10, 73].*

Море як архетипний образ, уведений в “Арабески” – своєрідний взірець “орнаментального стилю” – відіграє ключову роль в естетичній концепції Хвильового: “Степова оселя й дальні виноградники – все потопало в мовчазному концерті цвіркунів. Стояли похмурі хмари, і десь традиційно глухо билось і грало з берегами сіре туманне море. Природа, цей незрівнянний художник, шукала цієї ночі химерного жанру. В кожному шелесті й тремтінні приморської сиротливої флори я відчував **напружену боротьбу за майбутнього прекрасного Рафаеля** (виділено нами. – Н. Н.)” [11, 311–312].

В аспекті злуки мистецтв виявлено, що символіка суміжних мистецтв, ужита в образній системі словесного твору, дає авторові змогу показати складну панораму художнього явища, яка утворюється з інтерпретованих по-новому символів. Прийоми синтетичного письма та виведені завдяки їх застосуванню нові значення традиційних символічних образів є одним із чинників, які допомагають по-іншому

поглянути на історично усталену концепцію індивідуального стилю письменника, оцінити його внесок в естетичну доктрину неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму тощо.

Узагальнюючи, наголосимо: захоплення митців живописом і музикою, обізнаність із творчістю відомих художників і композиторів, а також успадковане від предків-слов'ян пантеїстичне ставлення до природи значною мірою позначилися на їхньому світовідчутті й світобаченні, які промовляють до нас мовою їхніх творів. Звукокольорова образність, її “первозданний” зміст і прихована, часом контекстуально-спровокована символіка стали важливим елементом філософсько-естетичних концепцій українських письменників рубежу століть, сприяючи повнішому осмисленню кожного прояву буття.

Аналіз літературного твору та її символічного (мариністичного) компонента в контексті інтерпретації життєвого шляху героя, його світогляду та відносин зі світом приводить до такого висновку: символіка як виражальний засіб художньої мови є тим чинником, який розширює мікросвіт твору до рівня макросвіту загальнокультурного явища. Уведення в канву літературного твору мариністичної символіки, зокрема пов'язаний із цим добір засобів синтезу мистецтв, визначається як спроба акцентувати розвиток літературного символу із зацікавленості літераторів у відтворенні прадавньої світоглядної картини, де чільними постають образи природи, зокрема внаслідок посиленого інтересу авторів до осмислення предковічних архетипів батьківства й материнства.

Література

1. Барг М. Эпохи и идеи.– М.: Прогресс, 1987.– 417 с.
2. Коцюбинський М. М. Сон // Вибр. тв.: У 3 т.– Т. 3.– К.: Дніпро, 1979.– 375 с.
3. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі XIX–XX століть.– К.: Зодіак-ЕКО, 1995.– 304 с.
4. Науменко Н. В. Вільний вірш у творчості Лесі Українки // Дивослово.– 2004.– № 4.– С. 6–8.
5. Науменко Н. В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця XIX – початку XX століть.– К.: НУХТ, 2005.– 204 с.
6. Паньков А. І., Мейзерська Т. С. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми.– О.: Астропринт, 1996.– 76 с.
7. Рисак О. О. “Найперше – музика у слові”: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.– Л.: Вежа, 1999.– 402 с.

8. Сетонайкай (зібрання японської поезії в перекладі на українську мову) // Всесвіт.– 2004.– № 3–4.– С. 20–25.
9. Українка Леся. Лірика. Драми.– К.: Дніпро, 1986.– 415 с.
10. Українка Леся. Твори: У 12 т.– Т. 8: Літературно-критичні статті.– К.: Дніпро, 1977.– 367 с.
11. Хвильовий М. Твори: У 2 т.– Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті.– К.: Дніпро, 1990.– 650 с.
12. Шумило Н. Від соціальних настроїв до літературних // Слово і час.– 1996.– № 6.– С. 84–87.
13. Эпштейн М. Н. “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии.– М.: Высш. шк., 1990.– 303 с.
14. Pavlyshyn M. Aspects of Literary Process in the USSR. Southern Review (Adelaida), 1991.– 731 p.

УДК 821.161.2-1.09

Марта Хороб

ЕСТЕТИЧНИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПОЕЗІЇ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

На матеріалі лірики Святослава Гординського (1906–1993; художника-малювача, поета, літературознавця й мистецтвознавця) здійснено ідейно-естетичний аналіз збірок “Барви і лінії”, “Італійські вірші”, який засвідчує органічний синтез живописного та словесного насамперед (рідше музичного) мистецтв, що функціонують як цілісне художнє явище.

Ключові слова: синтез мистецтв, психологія творення, світобачення поета й живописця.

Horob M. Aesthetically Beautiful Synthesis of Arts in Poetry of Svyatoslava Gordinscogo. The high-aesthetic analysis (the collections “Tints and lines”, “Italian poems”) which testifies to the organic synthesis of the pictorial and in the first place verbal (more rarely musical) art that functions as the whole artistic phenomenon has been made on the material of Svyatoslav Hordynski’s lyrics (1906–1993) (the artist – painter).

Key words: the synthesis of art, the psychology of creation, the poet and art’s world view.

У літературознавстві останніх десятиліть наукове осмислення проблеми синтезу мистецтв більше зосереджувалось на синкретизмі слова й музики (Т. Басс, М. Брістігер, В. Васіна-Гроссман, І. Глебов,

М. Гловінський, Л. Голомб, М. Загайкевич, Б. Кац, Г. Кисельов, Н. Машенко, О. Рисак, В. Саєнко, Р. Тіменчик, Т. Хопрова, О. Цалай-Якименко, Н. Шурова, В. Юдіна, Л. Ярославич та ін.). Якщо й зверталась увага на “співдружність” літератури з живописом, то частіше на зрізі типологічного зіставлення слова й барви в окремо взятих поетів та малярів у розвитку конкретних періодів красного письменства й образотворчого мистецтва (В. Альфонсов, К. Баршт, К. Пігарев, З. Старкова, М. Хмельюк, статті М. Соколянського, О. Ковальчук, Б. Шашкевич, В. Зінченко зі збірника “Література й образотворче мистецтво” (КДУ, 1971) тощо). Потреба дослідження органічної взаємопов’язаності нуртуючих в одній творчій особистості двох чи кількох талантів, які створюють єдину стихію образно-мистецького мислення та вираження, і сьогодні є актуальною через її недостатнє вивчення. Ґрунтовна праця І. Франка “Із секретів поетичної творчості” й нині є тією основою, на якій ґрунтуються подальші як монографічні, так і дотичні розвідки (І. Денисюк, М. Ільницький, О. Мацяк, О. Рисак, К. Шахова, В. Чайківська та ін.).

Вибір *об’єкта дослідження* – поезія Святослава Гординського у світлі вищезгаданої наукової проблеми є не випадковим не лише тому, що кінець 2006-го й 2007-й рік оголошено роком відзначення 100-літнього ювілею митця (“Урядовий кур’єр.– 2006.– 15 листоп.), багатогранна творчість якого почала повертатися на рідну Україну лише в знакових 90-х рр. ХХ століття, але й відповідно до її глибинної сутності. Бо творив він у поезії й літературознавстві, перекладацтві й історії літератури та в різних видах образотворчого мистецтва (малярстві, графіці, мозаїці, іконопису тощо). Не можна оминути його ґрунтовних праць у галузі мистецтвознавства*.

* Маємо на увазі: Микола Глущенко (разом із Ковжуном П.).–Л.: АНУМ, 1934 (укр. і фр.); Тарас Шевченко-маляр.– Краків: Укр. вид-во, 1940; Павло Ковжун.– Краків, 1944; Крук, Павлось, Мухин – три українські різьбарі.– Мюнхен, 1947; Archipenko – 50 CreativeYear (Intkodacton).– New York,1960; Aexis Gritchenko, sa vie, son ocutre (текст у співавт. С. Горд).– Paris, 1964; Українські церкви в Польщі, їх історія, архітектура і доля.– Рим, 1969; Віктор Цимбал. Моногр.– УВАН, 1972; (рез. англ., нім., ісп.); Українська ікона XII–XVIII ст.– Філадельфія, 1973; Петро Андрусів: Моногр.– Нью-Йорк-Рим: УВАН, 1981; Галина Мазепа. Моногр. (разом із В. Поповичем: Мюнхен: УВУ, 1983; Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю.– Мюнхен, 1990 та ін.

Хоча в українській літературі й були творчі постаті (насамперед Т. Шевченко, а також В. Винниченко, Наталена Королева, Оксана Лятуринська, Галина Мазуренко, І. Крушельницький, В. Хмелюк тощо), кожна з яких більшою чи меншою мірою виявляла себе в схожих із С. Гординським художніх пластах, та проблема цілісного осмислення як вищезгаданих (може, крім Тараса Шевченка), так і не названих тут письменників із погляду сув'язі мистецтв та їх творчого самовираження, все ще може дати стимул і для науковців ХХІ століття. Бо хоч чи не перші в незалежній Україні дослідники спадщини С. Гординського М. Ільницький [4] і Т. Салила [9] вже в заголовках своїх статей звернули увагу читачів і дослідників на центральну рису письменницького стилю (“В оркестрі кольорів і звуків”, “Навала форм, і почувань, і слів...”), усе ж ця проблема в них не була головною, а принагідною в осмисленні доробку письменника.

Як відомо, формування творчого світу будь-якого майбутнього митця починає визрівати в дитинстві. Виростаючи в інтелектуальній родинній атмосфері професора давньої і нової літератури Ярослава Гординського, дійсного члена НТШ, учня відомого славіста Вартослава Ягича (сестра Святослава опановувала гру на фортепіано у Відні, в учня Ліста), син не міг не вбирати спонтанно зацікавлень батька, вражень від спілкування з його оточенням у Коломиї, зокрема у Львові, що допомогло йому ввійти в мистецькі кола вже згодом в Берліні, Парижі, Кракові, Італії, США та Канаді, починаючи з 20–30-х рр. ХХ ст. Та, захворівши в десятилітньому віці (за спогадами письменника й фольклориста С. Пушика, на менінгіт, за Д. Степовиком, на скарлатину) й утративши назавжди слух, С. Гординський не має змоги сприймати світ через звуки чи живу розмову зі співбесідниками, тому спілкується за допомогою письмових записок або вловлює сказане за артикуляцією губів (музичні тони вібруватимуть дуже глибинно, через внутрішнє осягання притлумлених нашарувань у формі спогадів-відблисків – зорових, слухових чи в сполуках із словом і барвою). Ось чому загострюється світобачення через колір насамперед, а вже тоді та водночас і через написане, читане, бачене слово. Це засвідчує ранній період творчості, як правило, пов'язаний із малярством (навчання в академічній гімназії та мистецькій школі Олекси Новаківського у Львові, а згодом європейський період навчання – Академія мистецтв у Берліні та класична Академія Жуліян у Парижі, Модерна академія Фернана Леже), організація художніх виставок, праця

в часописах тощо. 1933 рік явив сучасникам Святослава Гординського іншу творчу іпостась – поета, але майже нероздільно пов'язаного із зором професійного художника-малювача.

Уже назва першої поетичної книги “Барви і лінії” акцентує на єдності того в його мистецькому світі, що і тоді, і пізніше визначатиме сутність творчого обличчя: поєднання традиційної класичної школи в індивідуальній барві та модерних шукань, якими так природно захопиться С. Гординський у молодому віці в центрі тодішнього авангарду – Парижі, спираючися на геометричні лінії “кубістів” на-самперед. Власне, заголовок збірки можна трактувати як деяку перевагу кольорів під рукою майстра пензля, і, тільки прочитавши її, реципієнт ввійде у сплав поетичних та малярських засобів вираження. “Кольори і слова”, “Як кінчається заходом день”, “Санною”, “У повітрі вогкістю тягне” та інші є підтвердженням вищесказаного:

*Кольори і слова в надхненному танку
Однаково дзвенять у ритмі мелодійнім,
Шукаючи сполук, де б кожен серця стук
Акордом уставав дзвінком і гармонійним [3; 37]*

Художньо довершено С. Гординський зумів переконати читача в поетичній красі як основі естетики й літературної творчості, що тут ґрунтуються на вростанні та зрощеності словесного й малярського способів відображення дійсності. І, йдучи за І. Франком, найголовнішим тут є “враження”, яке “робить на нас даний твір”, і одразу ж прагнення зрозуміти, “якими способами артист зумів досягнути те враження” [11, 190]. Ключовими є початкові два слова першої строфи “кольори” й “слова”, що акумулюють у собі ті засоби, якими володіють руки й мозок майстра пензля та пера і які за всієї їх окремішньої самодостатності в синтезі здатні створити гармонію єдності, що відображається в мелодійнім ритмі та натхненному танці, де співмірність одного й другого оголошується “власне автором” однаковою (“однаково дзвенять”). Та вже від другого до останнього рядка строфи цієї поезії зорові й поетичні образи відчутно переростають у слухові, музичні, явивши їх органічний симбіоз, адже “зв’язок поміж видами мистецтв має характер не зовнішнього стику, а внутрішнього, органічного взаємопроникнення” [8, 60]. Це ще раз акцентує на своєрідності такого типу творчої особистості, де співіснують кілька способів вловлення й відображення картини зовнішнього світу через

складні внутрішні процеси, вивченням яких, як відомо, займаються не лише літературознавці та мистецтвознавці, а й психологи, філософи тощо. Це таких, як С. Гординський, І. Павлов зараховує до “художників у всіх їх родах: письменників, музикантів, живописців, які «схоплюють дійсність цілком, суціль, сповна, живу дійсність, без всілякого дроблення, без всілякого роз’єднання»” [7].

І хоч музика як інший вид мистецтва, як окремий пласт психології творення образу зовні є менш помітний у поетичній творчості письменника порівняно з живописом, усе ж тут сугестивно відчутна присутність музичного ритму, дзвону, які, зрозуміло, “власне автор” відтворює через внутрішнє відчуття музики в собі, у душі, доповнюючи це схоплення дійсності “сповна”. І якщо передати градацію звука, то її можна виразити від одиничного до гармонійного поєднання кількох музичних згуків: стук (серця) – акорд – ритм (мелодійний).

Іншу, далеко не однакова співмірність слова й фарби, бачимо в поезії-пейзажі “Як кінчається заходом день...”:

*Як кінчається заходом день,
На кольори змінюються речі;
І тоді тільки я і Гоген,
А над нами палає вечір [3, 29].*

Реципієнт потрапляє в силове поле живописного краєвиду, і хоч жодним словом конкретика кольору не названа, але вона вгадується за цілком зоровим враженням від останньої фази заходу сонця, десь на тій межі між зниканням дня і мінливо-перехідним станом: день – вечір, палання якого дає змогу означити багрянчу барву.

Тут відображено той момент у житті природи, коли “маляр дає нам враження кольорів”, а “поет викликає тільки спомини кольорів”, коли “маляр апелює безпосередньо до зміслу”, а “поет до уяви” [11, 179], показуючи “нам лінії і контури при помочі образів доконаного руху” [11, 182]. Власне, динаміка, рух поетичного бачення (“кінчається”, “змінюються”, “палає”) зливається з малярськими рисами передачі лінійної “недвижності”, створюючи ефект художньої цілісності.

У центрі поезії наголос на безпосередній „фіксації художником своїх суб’єктивних спостережень і вражень” [5, 111], характерних для імпресіонізму, в тональності якого здебільшого відтворено художню дійсність С. Гординським його дебютної збірки поезій, хоч тут при-

сутні й елементи інших модерних стилів (символізму, романтизму та неоромантизму).

Уведена в поетичну структуру постать Гогена не випадкова. Вона засвідчує активність кількох, за І. Франком, “головних об’явів душевного життя”: пам’яті, завдяки якій відбулося “репродукування давніх вражень” від картин французького живописця та графіка (спільність художніх талантів, уподобань); свідомості, тобто можливості “відчувати враження, імпульси і зміни” (бо ж колористика саме цього вечора нагадала барви гогенівських малярських робіт); “чуття”, завдяки яким митець реагує на “внутрішні імпульси”; фантазії, що спонукає до “комбінування і перетворення образів” [11, 148]. “А завдяки фантазії, – за Г. В’язовським (хоч останній, на відміну від І. Франка, не ототожнює уяву й фантазію), – письменник створює те, чого ніколи в його досвіді не було, картин можливого, бажаного” [1, 136].

Ось чому в першій і завершальній строфі як своєрідній рамці з деякими уточненнями в фіналі з третього рядка з’являється ліричний герой, дуже близький до реального автора, і ліричний персонаж – Гоген :

*...Щоб було лиш нас двох: я й Гоген,
І над нами наш приятель – вечір.*

Прикметно, що стосунки між ліричним героєм – образом автора й ліричним персонажем є уявними, а не реальними (настільки це можливо в ліричній поезії). Адже Гоген міг бути тільки духовним приятелем, учителем для вдячного учня, який захоплювався манерою письма майстра живопису, бо ж народився Святослав Гординський два з половиною роки після смерті відомого митця. А про те, що український художник через образ ліричного героя добре знав і його творчість, і життєву біографію, підтверджує знову ж таки уявна зустріч цих двох носіїв – дійсності героя та дійсності “автора” [10, 3]:

*Й на Таїті зустрів його, – й ось
Ми зустрілися знову нині.*

Перевантаженість третьої строфи переліком кольорів-барв засвідчує наявність у поезії “Як кінчається заходом день...” на передньому плані художника-маляра й дещо в тіні – поета, але він обов’язково присутній, бо перед реципієнтом лірика поетичної душі, яка виражена Словом:

*Він кохає кольори. Я теж.
Всі, що злиті в яскраві каданси:
Кобальт, ультрамарин, зелений Веронез,
Кров цинобри, карміни, оранжі [3, 29].*

Як художник-модерніст і поет-модерніст (останній формувався непомітно, без зовнішніх виявів і виражень, а винятково внутрішньою роботою думки, явивши несподівано для всіх оту згадувану вже першу книгу лірики) він не міг не захоплюватися новими течіями в мистецтві й літературі, маючи ґрунтовну школу, рвійно вбираючи європейський, зокрема французький ритм мистецького життя, визріваючи у світі вітчизняних поетів-велетів Шевченка, Франка, а також його сучасників – Б.-І. Антонича, М. Зерова та інших представників “київської школи неокласиків”, “пражан”, окремих “нью-йоркців”, уже за сьогоденною класифікацією. Згодом опублікує про всіх них професійні літературознавчі розвідки, рецензії, есеї, так вдало видані солідним томом у львівському видавництві “Світ” у 2004 році (С. Гординський. На переломі епох), і, захоплюючись Ш. Бодлером, Е. Верхарном, Ф. Війоном, теж напише про них статті, а поетів-парнасців Л. де Ліля, Ж. Ередіа, а також П. Верлена, Г. Аполлінера, П. Валері, У. Вітмена та інших перекладатиме рідною мовою. Та, попри неоднозначність оцінок його дослідників в діаспорі та Україні (Г. Костюк, В. Державин, М. Гнатишак, Б. Бойчук, Б. Рубчак, О. Мох, М. Рудницький тощо), особливо у визначенні конкретного стилю, яким писав поет, більшість із них справедливо відзначають поєднання високої класики, традиції та модерну, давши цікаві поетичні одкровення і в символізмі, і в імпресіонізмі, у неоромантизмі й у неокласицизмі. Останній, зокрема, засвідчують і книги пізнішої доби.

Проблема синтезу мистецтв органічно взаємопов’язана із проблемою психології творчості. Ще в 1979 р. російський учений Б. Мейлах констатує занедбаність її вивчення, потребу впорядкування термінології, відсутність наукових розвідок, окремих самостійних дисциплін у ВНЗ. І хоч сьогодні рівень її осмислення в національному літературознавстві помітно поживавився (монографії В. Роменця, Л. Скупейка, А. Макарова, Г. В’язовського, Р. Піх-манця, Г. Ключека, М. Наєнка та ін.), та цілісне обґрунтування “секретів” і “таємниць” творчості як письменника, так і художника є актуальними.

У цьому плані будуть не менш цікавими, ніж поезії раннього періоду, твори С. Гординського, написані в 60–70-х рр. під назвою “Італійські вірші”. Реципієнт одразу ж відчуває красу статуй, їхню застиглу вічність у такому неперебутньому місті, як Венеція, де неокласична залюбленість у споглядання мистецької старовини узгоджується з незмінною колористикою живої природи, зокрема щоденної, звичної для кожного й водночас такої, що додає “*барви вітряній блакиті неба*” (“Коллеоні у Венеції”). Таке словесне компонування напрочуд удало поєднує погляд на бачене маляра (“*барви*”, “*блакиті неба*”) й одразу ж поета (“*вітряній блакиті неба*”), де ледь вловима динаміка (“вітряна”) і справді оживлює статику природи (небо ж, як правило, блакитне). Не випадково І. Франко так і назвав один із розділів відомого трактату “Як поезія малює мертво природу?”.

Історія і сучасність ведуть у цій поезії своєрідний діалог через пластичне мистецтво й кольори буденних природних плодів: “*сито-червоні помідори*”, свіжозелену салату, жовті цитрини та груші, темно-синій виноград, що спонукає одразу ж згадати натюрморти фламандської школи живопису, а завдяки прийому антропоморфізму вони олюднені, як живі. Мить – й історія, живе, природне, сьогоденне та вічність художніх пам’яток співіснують у цьому поетичному тексті (як і в інших цього циклу) завдяки поетичній мові, а також ритму білого вірша. Тут у С. Гординського якраз той випадок, коли, за Л. Віготським, “ритм – це не дотримання розміру, а відступ від нього, порушення його” [2; 280]. Бо таке бачення автора, яку ґрунтується на первинній художній реакції від побаченого та її реалізації в художньо-поетичній картині.

Подорож по містах Італії, зокрема Перуджії, спонукає знову й знову спостерігати “*за спішною метушнею прихожих і неспішним проминанням часу*”, сидячи “*на сходах старої ратуші під залізними левами й грифами*”. Мистецькі деталі міста, “*на площі перед собором*” дають можливість відчути чи не в кожній строфі неперехідне й мінливе. Тут елементи архітектурної витонченості й водночас сталості відбивають той період у житті С. Гординського, коли він перебував на півдні Європи, в Італії, перейшовши від малярських живописних полотен чи графіки передусім до мозаїки та іконопису. Та як майстер пензля він не може не згадати Перуджу як місто, де “*Перуджіно вчив молодого Рафаеля малювати янголиці!*” [3, 232]. Бо ж відомо, що при творенні своїх поезій відображаються і конкретні факти біографії са-

мого митця, і свідомість творчої особистості, де складно переломлюючись та взаємодіючи, у потрібний момент спонтанно вириває і колись читане, і десь бачене, загалом інтелектуальний досвід, динамізуючись із щойно сприйнятим, і з концентрацією саме на цій речі, предметі, образі.

“Зустріч” (1963) є прикладом поетичної форми, у якій, по суті, виражено одну з початкових ланок складного ланцюга “творчої лабораторії” письменника. Споглядання трьох випадкових подорожніх жіночої статі на тлі вечірнього моря передано професійним зором митця, поета й художника-маляра, зіркий погляд якого фіксує, ні, радше вбирає в себе таку вічно манливу жіночу красу (через образ ліричного героя, який, на перший погляд, не суголосний з образом автора: надто відвертий погляд на *жінку* як таку, але ж як на об’єкт мистецтва, – згодом переконає себе реципієнт). Про це говорять усі деталі, подробиці й штрихи портрета, одягу, рухів, жестів, включаючи й колористику кожної з них, даючи можливість відтворення першої сходинки-стадії творчого процесу, отого “першопоштовху”, коли

*Битий суперечливими почуттями,
Подивом, поривом, пристрастю,
Всім, що є мірою цінування жінки [3, 233]*

ліричний герой не знає, кому “віддати перевагу” й “котру вибрати Музою”... “Чорнявку?” (“...в білій блузці”, що так контрастує з “чорним прибором” її волосся та якимось гармонізується із кольором помаранчі й звабливим жестом-відкиданням голови назад...);

“Русявку?” (За втомою південного моря, шовковою ніжністю та гармонійністю її рухів він відчуває не лише сентиментальність і зовнішню несміливість, а й усвідомлення своєї жіночості...);

“Чи, може нечесану, з перламутровими очима?”, блиск очей якої, легкий макіяж і скульптурна поза її ноги “в сандалі”, прагнення бути природною – усе це теж схоплюється одразу ж, вирізняючи її, як і тих двох з-поміж інших.

Ще туманний, щойно народжений імпульс до творчості, коли зовні байдужий, а насправді переповнений поліфонією почувань (ліричний герой саме тут найближчий все-таки до реального автора) уже в дорозі до чергового сюжету, портрета чи морського пейзажу. Це, власне, художньо зафіксована перша із відомих п’яти – стадія

“ембріональна” – виникнення якогось творчого задуму [6; 71], яка переходить із початкової стадії в другу, але ще не закінчену, не оформлену. Бо все ще відбуваються пошуки конкретизації [6; 72], що проходять в мозку творця ще без належної стрункості й чіткості. Прикметно, що вся неримована поезія, написана білим віршем, раптом у фіналі переходить у римовану, щоб розставити всі крапки над “і”: з усіх жінок С. Гординський обирає музу, ту “космічну жінку”, яка завжди нагадує ідеал жіночої краси, предмет схиляння й поклоніння – Мадонні, вічного зачарування її естетичною сутністю, чимось таємничим та загадковим, не до кінця відкритим, пізнаним. У цьому й чар мистецтва поетичного й живописного в їх синтезі:

*А може, всіх їх промину
І тільки засміюся дзвінко
Бо я ж люблю лише одну,
Одну з усіх – космічну жінку? [233]*

Отже, навіть аналіз окремих поезій із вагомих у творчому доробку Святослава Гординського поетичних збірок дає вдячний матеріал для осмислення проблеми синтезу мистецтв. Захоплює вміння митця творити словом колористичну гаму, живописний краєвид чи пластичні скульптури, особливий настрій, враження, темпоритм рідних куточків України, Франції чи Італії в певній стильовій (імпресіоністичній, символічній чи неокласичній) манері. Це залежить і від періоду творчості (“Барви і лінії”), місця перебування (“Римські ямби”, “Італійські вірші”, “На античні теми”) і досягається згармонізованістю в одній його творчій особистості двох чи кількох талантів. Власне, вони, почергово вияскравлюючися, взаємозливаються, асимілюються один в одному як різних типах художнього мислення більшою чи меншою мірою та об’єднані насамперед особою творця-деміурга. Адже і в поета, і в художника-маляра, як, зрештою, і в музиканта, є схожі стадії творчої майстерні, психології творення образу – зорового, слухового, чуттєвого, виникнення асоціативних зчеплень, компонентів суміжних мистецтв, які творять одне органічне ціле.

Література

1. В’язовський Г. Творче мислення письменника.– К.,1982.– 335 с.
2. Выготский Л. Психология искусства.– М.,1998.– 480 с.
3. Гординський С. Колір і ритми: Поезії і переклад. / Упоряд., вст. ст. та прим. М. М. Ільницького.– К., 1997.– 479 с.

4. Ільницький М. “Навала форм, і почувань, і слів...” // Гординський С. Колір і ритми: Поезії і переклади.– К., 1997.– С. 5–16.
5. КЛЭ.– Т. 3.– М., 1966.– С. 111–114.
6. Македонов А. К методологи изучения творческой лаборатории писателя // Психология процессов художественного творчества.– Л., 1980.– С. 69–83.
7. Павлов И. Полное собрание сочинений.– М.; Л., 1951.– Т. 3.– Кн. 2.– 438 с.
8. Рисак О. Теоретичні аспекти синтезу мистецтв // Рисак О. “Найперше – музика у Слові”: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.– Луцьк, 1999.– 402 с.
9. Салига Т. В оркестрі кольорів і звуків: Літературна силуета Святослава Гординського: Наук. зб. Укр. вільного ун-ту.– Мюнхен, 1992.– С. 167–182.
10. Смілянська В. “Святим огненным словом...”: Тарас Шевченко: Поетика.– К., 1990.– С. 3–70.
11. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко Іван. Вибрані твори: У 3 т.– Т. 3: Літературознавство, публіцистика.– 2-е вид., доп. / Ред. колегія: В. Скотний та ін.; упоряд. О. Баган.– Дрогобич: Коло, 2005.– С. 116–190.

УДК 07. 4(7)

Оксана Косюк

НАСИЛЛЯ ВІРТУАЛЬНЕ ТА РЕАЛЬНЕ

Висвітлено проблему медіанасилля, що є складником дослідження патогенних текстів.

Ключові слова: міф, архаїчні структури, дзеркально-симетрична паралельність, архетип, міфотворчість, міфологічний дискурс, засоби масової інформації (ЗМІ), міфокритичний підхід.

Kosyk O. Real and Unreal Violence. In the article we considered the problem of mediaviolence, that is the component of investigation of patogenic texts.

Key words: myth, archaic structures, mythological discourse, mass media, mythological critical approach.

Зростання агресивності в реальному житті нерідко пов'язують із лавиною насилля, яке “викидається” з віртуального інформаційного простору. Український експерт із питань екології масової інформації

Н. Габор в одній із публікацій зазначає: “Вибирати в ефірі медіа сучасному реципієнтові доводиться виключно “між злом і ненавистю”, то чи логічно було цивілізації рухатися від “звіра-людства до Бога-людства”, сягнути таких висот розвитку, які дозволили зробити крок із біо – у ноосферу, щоб урешті знову за допомогою медіа плекати у собі звіра?” [2, 9].

Питання, напевно, доречне, за умови, що розвиток цивілізації справді відбувається за якоюсь морально-етичною парадигмою. Однак, на наш погляд, шокувально незрозумілу (і тим загрозливу?) історію людства навряд чи можливо вписати в межах якихось позитивних закономірностей... Тому-то й усі питання, які стосуються відбутого й набутого, уже за своєю суттю – риторичні... Минуле, вочевидь, слід сприймати беззастережно. Як, до речі, й сучасне; з однією хіба що відмінністю: на все, що відбувається *tout de suite*¹ ми, либонь, спроможні впливати? Відтак є сенс поставити запитання до нашого перманентного “зараз”: плекати нам у собі звіра чи приборкувати?

А отже передусім слід з’ясувати: справді споживачі віртуального насилля виявляються схильнішими до насилля реального чи ні?

Американські вчені з Колумбійського університету та Нью-Йоркського інституту психіатрії протягом 17 років відстежували долю 700 підлітків, педантично фіксуючи, скільки часу вони проводять перед телевізорами і що вони при цьому дивляться. Як виявилось, проблеми в підлітків починають виникати вже тоді, коли на зорі свого дорослішання сцени насильства на телеекрані вони спостерігають у середньому дві години на день. Якщо ж цей час перевищує три години, то частота скоєння цими підлітками насильницьких злочинів, уключаючи убивства, бійки та пограбування, зростає (як мінімум) у п’ять разів. На думку Дж. Джонсона, одного з керівників дослідження, кількість екранного насильства треба різко обмежити.

Прикладом профілактики насилля можна вважати один з експериментів американського психолога Бандури. Упродовж цього експерименту діти спостерігали в коротких фільмах поведінку різного рівня агресивності. Підсумки дослідження показали, що “тривала демонстрація насильства на телебаченні може призвести до: а) зростання агресії; б) послаблення чинників, які її стимулюють; в) притуплення чутливості до екранного зла. За словами професора Ірона, “восьми-

¹ Фр. – зараз

річні діти, які віддавали перевагу телевізійним програмам, що показують насильство, були найагресивнішими в школі” [12].

Обережніший у резюмуваннях провідний російський медіапедагог О. Федоров: “На мою думку,– пише він,– немає прямих причинно-наслідкових зв’язків між переглядом фільмів та злочинами. Очевидно, більшому впливу, у розумінні симуляції агресивних схильностей, зазначають люди з нестійкою чи порушеною психікою, зі слабким інтелектом” [11, 29].

Відбулося дослідження й в Україні, на базі львівських шкіл (1999–2000) із використанням шкали самооцінювання тривожності Спілбеога-Ханіна та особистого опитувальника FPI. У ньому брали участь 64 підлітки. Група з 30 осіб (експериментальна) переглядала фільм “Поліцейський маніяк-2” зі сценами вбивства, а група з 34 осіб (контрольна) – не переглядала. Після цього проводилися підсумкове замірювання. Було зафіксовано різкі спалахи агресії та демонстративну поведінку окремих підлітків. Виявилися серед учнів і такі, які досить спокійно реагували на агресивні моменти. Проте **зауважено й невелику групу осіб (15 %), на яких демонстрація агресії мала позитивний вплив, телевізійні жахи дали їм зняти надмір власної агресивної збудливості** [там само].

Отже, маючи дві протилежні думки, в однієї з яких доволі багато прихильників, в іншої – ні, ми пропонуємо третю: спробуймо розглянути медіажахи як явище амбівалентне – таку собі “осучаснену казку” (міф про людство), що виникла в епоху розквіту кіномистецтв, хоча й вибудовується згідно зі специфічними правилами жанру [8, 51].

Кінець ХІХ – початок ХХ століття пролетів могутнім вихором крізь живе тіло народних традицій – джерело та осердя фольклорного фонду, що спричинило, з одного боку, їх занепад та забуття, з іншого – акцентувало пошук нових форм (медіаформ?) для вираження споконвічних тем та мотивів.

Аналіз казкового тексту – як фольклорного і літературного та аудіовізуального (детективного, науково-фантастичного, телесеріального...), – наділених спільною парадигмою історичних форм, надає можливість об’єднати засвідчені явища в одне ціле на підставі дублювання найхарактерніших рис.

Уважно придивившись, неважко помітити, що в репертуарі сучасних медіа вже добре нам відоме, заховане у прадавній пам’яті

людства (“банку” його підсвідомості): одвічні мотиви боротьби добра і зла, любові й ненависті, життя і смерті. Якщо правильно зрозуміти семіотику цих зміфологізованих реалій, то вони не здаватимуться нам такими примітивними: медіапростір рясніє магдалинами, юдами, царівнами, потворами, лицарями, дурнями тощо – інваріантами всіх архетипних вад і чеснот. Екран став справді знаково-метафоричним. А отже його можна сприймати та розуміти по-різному: як колекцію примітивних побутових пригод, потішних, заледве не овідіївських метаморфоз, або ж як своєрідну притчу про людство.

“У силу циклічної побудови модифікацій архетипного тексту, – зазначив свого часу Юрій Лотман, – поняття кінця й початку йому не властиві. Розповідь можна починати прямо зі смерті, котра почасти розміщується якраз посеред існування” [6, 672], тому-то в медіаваріанті неоміфологічного, приміром у сучасному кінематографі, так багато чудесних воскресень, “виправданих” злочинів. Звідси й кумедні блазнюваті злочинці, які викликають неабияку симпатію і все частіше постають речниками “правди”, як-от Антибіотик у відомому серіалі “Бандитський Петербург”. Нерухомі – цілком позитивні образи – не цікавлять постмодерно-вибагливого реципієнта, евдемоністичні уявлення котрого “по-дитячому” вибагливі.

Давні протомотиви, на превеликий жаль, з’являються в найнесподіваніших ракурсах та нішах інформаційного простору: у програмах політичної, економічної, юридичної тематики. Засвідчені етнографами ритуальні знущання над покійником стали хроногарантом актуальності в Україні безперервно трансльованої “справи Гонгадзе”; численні теракти супроти очолюваної США коаліції, що зримо лаштуються під “естетику” ацтекської міфології та європейської карнавальної культури, теж “гарантовано” успішні. Як, до речі, й медіастратегії російських політиків, епіграфом до яких цілком підходять слова Олександра Пушкіна: “Не дай вам Бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!”, у яких (теж архетипно!) взагалі немає (і не повинно бути!) жодної логіки, адже з усіх можливих доріг найпопулярніший герой російських казок Іван-дурень зазвичай вибирає найнезбагненнішу!

У сучасної медіапродукції (як і у її міфологічних двійників) – два обличчя – сміху й бунту (за У. Еко) [12, 477], що зливаються, з одного боку, комунікативного лацюга, у видовище, з іншого – у пристрасне бажання споглядати цю стихію: війни, катастрофи, убивства... сло-

вом, смерть, кров і смерть. Колись усім цим відали “мусичні інквізитори”. Пальма першості в зображуванні кривавих “ритуальних” жертвоприношень до електронних медіумів переходила вкрай повільно – ще обережніше, ніж колись з обрядових дійств на арені амфітеатрів цирку, де людей кидали на розтерзання хижакам, чи “потішні” карнавальні майдани на кшталт Гревського (із “засоромленою” гільйотиною для видовищних страт).

Однак медії таки відвойовують свою “мілітарну територію”. Нині саме вони виступають гарантом непроминально кривавої учти. Це доволі видовищний, аудіовізуальний “цирк на дроті”, у якому боги, тотеми, фетиші, вогнища й марші зведені в ранг апетитного фарсу з архаїчно вмотивованими інгредієнтами романтики вітаїстичного гробіанізму, що є “смаковитим” “коктейлем” зі сміху, сліз та крові. Кожен з амбівалентних (на зразок етимологічно спільнокореневих слів “початок” та “кінець”) компонентів такої “суміші” – обов’язковий. Учені припускають, що усе це “м’ясо” тільки фон (громовідвід) для сокровеного, в еквівалентах якого всеосяжні катастрофи та нескінченні біди свідчать про сталість фундаментальних законів буття. Ще Гомер у міфічній “Ілліаді” порівнював закономірність смерті з потребою змін листя на деревах, що начебто повинна тільки сприяти формуванню в людини відчуття врівноваженого спокою, навіть певної втіхи.

Отже, техногенні трансформації казкового мотиву “життя – смерть” засвідчують глибинний архетипний рівень багатого за архітектонікою та змістом медіамислення, що вкотре повертає нас до міфоритуальних витоків, які пов’язують сучасне й минуле на рівні інтеркурсу². Інтеркурс, реалізуючись у типово казкових модифікаціях, наповнюється новим політичним та соціальним змістом, що потребує включення найдавніших способів “переробки” інформації. Одне слово, нам пропонується повтор повідомлення, яке вже закодоване в глибинах нашої пам’яті (замасковане крихкою пеленою культури).

Така медіареальність не самодостатня, вона розрахована й спроектована на глибинне розкриття змісту цілісного (міфологічного у своїй основі) духовного буття людини. Осмислюючи й висловлюючи вічне в архетипних формах та значеннях, ЗМК прагнуть із профан-

² Сплетіння дискурсів.

ного часу повернути нас до витоків. Медіа демонструють речі та ідеї з висоти їх вічного, а не реального смислу. Тому їх цілком доречно вважати візіонерами вищих зв'язків, поле протистояння яких – вічність та історія. У медіатрансформації наче міняються місцями, а інколи можна подумати, що й змагаються між собою в об'єктивній згущеності реальність міфу (віртуальність) та довколишнього світу (власне реальність). Медіатексти орієнтовані не так на новизну, пов'язану з амнезією, як на інакшість, яка опирається на пам'ять. Як сказав би К. Юнг: “Граматика” задана – тексти “пишуться” “відповідно до” й “говорять” тисячами голосів, виявляючи приховане, якому тісно в межах усталених правил. Як вислід – **інтерпретована медіа “генетична загадка” потребує уважного “репрочитання” згідно зі специфічними правилами ритуальної “гри”**.

Як і належить “страшній казці”, ці проекти містять у собі всі елементи казкової композиції, а отже – і певний розвивально-виховний потенціал. Цебто вони дають змогу дитині, без серйозного ризику для себе опрацювати онтогенетично пізніші вікові страхи й отримувати додатковий досвід пізнання себе та світу.

Однак значення “осучасненої казки”, на превеликий жаль, радше визнають кінематографи й художники, ніж учені. Приміром, В. Крейвен, С. Кубрик у телеінтерв'ю неодноразово зауважували, що в питанні привабливості зла більшість із нас усе ще не може обійтися без лицемірства. Зрештою, як зазначили вони, – людина – найнещадніший убивця з усіх, що будь-коли існували на Землі. Інтерес до насилля, на думку відомих режисерів, частково пояснюється тим, що на підсвідомому рівні ми мало чим відрізняємося від тих, хто жив мільйони років тому. Ми, як і вони, отримуємо неабияке задоволення, споглядаючи криваві сцени. Тому насилля й виступає спільним знаменником усіх типів культурної продукції: від видовищ до книжок і медіа, забезпечуючи їй неабиякий успіх та непроминально велику аудиторію.

Благотворність впливу кіно-, теленасилля підтримують психоаналітики, на думку яких фільми жахів є своєрідними громовідводами деструктивних інстинктів особистості: можливістю відволікання агресивних руйнівних її імпульсів у сферу фантазії. Тут легко впізнається достатньо опрацьована психологами та соціологами фрейдиська концепція, яка називає потребу візуального насилля реакцією на репресивну природу культури. Згідно з теорією З. Фрейда, мистецтво є

формою компенсаційного задоволення неусвідомлених прагнень. На думку вченого, у підґрунті індивідуального позасвідомого закорінені два первісні архетипи: сексуальність і прагнення до смерті. Саме їхня сублимація й умотивовує дії людини. Отже, містичний жах, потяг до потойбічного, зацікавленість незвичайним, очікування дива живлять незмінну прихильність глядача до картин, які наслідують традиції страшної казки. Тому діалектика еротичного та танатичного й інспірує розвиток медіапродукту.

Слід зауважити, що схильність до “химерного” світосприймання амбівалентного зла особливо притаманна українцям (досить згадати містичну орієнтацію наших творців літератури). І це “створює додаткову вартість” продукту, який потрапляє в національний медіапростір. Тож не дивно, що зацікавленість жахами виявила себе й у вимірі наймолодших мистецтв – сучасній медіапродукції. Як вислід – бійці терористичних угруповань стають головними (позитивними!) героями бойовиків та комп’ютерних ігор; кіноіндустрія активно розвиває тематику апокаліптичних фільмів-катастроф: сценарії з руйнуванням великих міст і столиць світу стали запорукою касового успіху. Напрошується запитання (звісно, теж із категорії риторичних): чи не надихнули бува режисери терористів 11 вересня 2001р.?

Виразно (ілюстративно!) засвідчує, що насилля справді має чарівну привабу, видатний шведський психолог А. Гуггенбюль у книзі “Зловіща приваба насилля”. Профілактика дитячої агресивності та жорстокості й боротьба з ними”. На думку вченого, єдиний спосіб вистояти перед натиском темних та огидних проявів людської сутності, – прийняти їх виклик і вийти назустріч із відкритим забралом, себто – чітким усвідомленням “власної неповноцінності”. Саме Гуггенбюль, опираючися на дослідження відомого знавця доісторизму Карла Керн’ї, припускає, що в техногенну добу, як і на зорі цивілізацій, у деструктивних проявах людини підспудно діє рецидив “злочину супроти божественного порядку” як обов’язковий компонент обряду суспільного (*fin de sie’cle*) та індивідуального (ініціального) переродження. Це своєрідний атрибут незавершеності, недовершеності, перехідності [4, 10–46].

Насилля постає ефективною, а тому бажаною можливістю всебічного соціального процвітання. Таке уявлення про злочинне антропологічно сягає архетипу “чоловічого дому”, зареєстрованого етнографами в багатьох первісних народів світу. “Чоловічий дім” – це

спільне проживання юнацтва, що зазвичай є компонентом обряду ініціації (посвячення в повноправні члени племені). У такій “оселі” молоді люди вели відокремлене життя, їжу добували “узаконеною ритуальною кражею”, жіноче тіло як “механізм задоволення” “вивчали” через посередництво численних згвалтувань; позитивні ж емоції та почуття спрямовувалися винятково на власну стать. У цьому замкненому, густозамішаному на еротиці співтоваристві діяла власна ієрархічна система цінностей, яку Жан Поль Сартр зіставляв із феодалною. Тут пристрасне обожнювання, що його відчувв юнак до “крутих”, злодіїв й особливо вбивець – була своєрідною приязню васала до сюзерена, підмайстра до майстра, благоговінням клірика перед святим. Крадіжки, пограбування й убивства в такому світі сприймалися одвічно як певного роду священнодійства, щось на кшталт принесення жертви язичницькому божеству.

Усі названі переверзії тією чи іншою мірою наявні й тепер у багатьох новітніх замкнених корпораціях, що все частіше потрапляють на екрани електронних засобів масової комунікації (як привілейована інформація, що користується попитом). Слід пригадати хоча б голоснославний фільм про італійську мафію “Спрут”, російський “Бандитський Петербург” чи майже наш (спільного виробництва) “Останній день буржуя”. Увесь цей “славний” злочинний світ під музику Енніо Маріконе плавно переходить у дійсність – на злочасну планету, заселену кровожерливими створіннями, що безперервно один одного винищують.

Розповідаючи про “повінь, яка нещодавно перекотилася Європою, теоретик масової комунікації В. Демченко зазначає: “Мене вразила не стихія і не масштаби руйнувань, а поведінка людей. Частина рятувалась, інша частина їх рятувала (інколи виявляючи справжній героїзм), а третя – щодня *відвідувала місце біди як атракціон*. Чехи, які юрмилися у Празі біля Карлового мосту, щоб не прогавити моменту, коли цей шедевр архітектури змиє хвиля; німці, які з неменшим захопленням спостерігали за тим, як повінь руйнує тількино відновлений дрезденський Цвінгер, де, між іншим, зберігається «Мадонна» Рафаеля; росіяни, які рвалися відпочивати на узбережжя, де ще не були прибрані тіла загиблих...Різні країни, різна ментальність, а результат, як бачите, той самий. Він ще красномовніший через те, що цей своєрідний тест Творець запропонував людям одночасно. Телебачення ж його просто зафіксувало” [5, 31–34]. Оце і є

“об’єктивне психологічне життя” людства: найактивніші, найзадіяніші поведінкові моделі його існування, котрі й відображають суттєве у сфері індивідуального та колективного буття.

Отже, художнє зображення навіть найнеприємнішого може приносити “задоволення”. Вихідна тяга людства до насилля нікуди не зникла, вона просто “покрилася” крихкою пеленою культури.

Яблуком розбрату між концептами сприймання і несприймання насилля завжди лежав феномен катарсису, згадка про який уперше зустрічається в “Поетиці” Арістотеля. На думку античних філософів, катарсис (гр. *katharsis*) – очищення духу страхом та співчуттям; у потрактуванні мистецтвознавців-психологів – вибухова реакція, що розряджає емоції [1, 277]; у психоаналітичних дослідженнях – особливий афективний стан, який містить у собі невротичне та реальне.

За судженнями медіаекспертів, вступаючи у складну валентність із домінуючим виявом полярності – гротеском, у царині електронних ЗМІ катартичний афект утворює складну амбівалентність – закономірний перехід від трагічного до комічного. Тому жахливо-смішне (а отже й сміх над жахливим) – природний континуум сучасного медіапростору, у вимірах якого техногенна трансформація сакрального базується на архетипній етиці протесту супроти усталеного порядку й презирстві до смерті (презирстві, яке передбачає зневагу та знущання над усім, що пов’язане з нестерпним трагізмом). І саме тому в сучасних (як і в архетипних) дискурсах і текстах смерть зазвичай сліпа, крива, недолуга та смішна.

На думку Ф. Ніцше, подібне очищення – це стан почуттєвих метаморфоз, що є могутнім моральним каталізатором самовизначеності реципієнта. Пересміюючи трагічне, людина наче “піднімається над розкладанням життєвих норм” і “дивиться зверху вниз на безумний танок-метушню суперечностей” [7, 78]. “Це благоналаштованість суб’єктивності, котра, будучи впевнена у собі, здатна перенести неспівпадіння власних цілей та їх реальних втілень” [3, 603].

Отож загалом сучасний медіапростір постає особливим гротескно-катарсистичним світом, вершинний виразник якого – людина, здатна побачити в цьому світі не лише один із видів техногенного мистецтва, але цілу артсистему, що заглиблює нас в архетипи й допомагає, зрозуміти та відчувати контекст зображеного і протистояти уявленню про сучасний інформаційний простір, як ефір, переповнений подіями та явищами далекими від позитиву.

Не випадково Ю. Лотман трактує медіасприймання як “переключення” правопівкульності переживання трагічного в компетенцію лівопівкульної свідомості, у результаті якого втрачається зв’язок із безпосередньою реальністю й побачене (почуте) сприймається як знак, що має за зміст умовну дійсність” [6, 51]. При такому “переключенні” різко підвищується міра релятивізму, тобто витворюється своєрідна сублимативна ситуація: зображена дійсність переходить у слова, дії, втрачаючи свій грізний характер. Із цим учений пов’язує добре відомі випадки пом’якшення відчуття трагічності після багаторазового переказу чи перегляду.

Отже, бажання відчутти подих незвичайного, таємничого, хвилюючого й жахливого проявилось в давнину і (як одвічне прагнення людини) спонукає до розповідання новітніх “казок” техногенної епохи. У такому ракурсі бачення медіа роблять нам послугу портрета Доріана Грея: потворність медіакадрів – ціна нашого “благословенного лику”; тому кожен третій фільм – бойовик або трилер, а спектр медіапроектів, які містять насилля, включає драми, детективи, фільми жахів, мелодрами, притчі, пародії, комедії тощо. По суті, насилля виступає спільним знаменником усіх типів продукції ЗМІ, забезпечуючи їй тривалий успіх та стабільно велику аудиторію. Отже, названа продукція “задовольняє важливу суспільну потребу. “У людей є апетит на такого роду речі. А всі апетити цілком здорових людей теж явище цілком здорове” [9, 32], – справедливо зазначає провідний український медіаеколог Б. Потятиник, думку якого ми поділяємо.

Література

1. Выготский А. С. Психология искусства.– Ростов н/Дону: Феникс, 1998.– 480 с.
2. Габор Н. Проблеми медіаосвіти у контексті інформаційного середовища держави // Нові шляхи комунікації.– 2002.– № 4–5.– 8–9 с.
3. Гегель Эстетика: В 4-х т.– Т. 1.– М.: Наука, 1971.– 210 с.
4. Гугенбюль А. Зловещее очарование насилия. Профилактика детской агрессивности и жестокости и борьба с ними.– СПб.: Гуманитар. агенство “Академ. проект”, 2000.– 220 с.
5. Демченко В. Медіа і суспільство: міфи та реальність // Медіакритика: Дайджест електронного журналу.– Л.: ЗУМЦНЖ, 2003.– 42 с.
6. Лотман Ю. Семиосфера.– СПб.: Искусство-СПБ, 2000.– 704 с.
7. Ницше Ф. Собрание сочинений: В 2 т.– Т. 1.– М., 1990.– 370 с.
8. Петрунько О. Фильми жахів як осучаснена казка // Медіакритика. Дайджест електрон. журн., присв. медіа і мас. комунікації.– 2003.– № 1.– С. 47–55.

9. Потятиник Б. Екологія Ноосфери.– Л.: Світ, 1997.– 142 с.
10. Потятиник Б. Лозинський М. Патогенний текст.– Л.: Світ, 1996.– 296 с.
11. Фёдоров А. Медиаобразование, теория и методика.– Ростов н/Дону: Изд-во ООО “ЦВВР”, 2001.– 708 с.
12. Эко У. Имя розы: Детектив.– М: Кн. палата, 1989.– Вып. 2.– 496 с.
13. www.mediakrytyka.franko.lviv.ua

УДК 821.161.2-1.09

Тереза Левчук

МИСТЕЦЬКИЙ СИНКРЕТИЗМ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ЛЯТУРИНСЬКОЇ

Проаналізовано творчість Оксани Лятуринської з погляду теорії синтезу мистецтв, простежено музичні та живописні мотиви її поезії.

Ключові слова: синтез мистецтв, музика, малюнок, віршування, період.

Levchuk T. Arts' Combination of Oksana Lyaturynska's Literature Work.

In the article article Oksana Lyaturynska's works according to the theory of arts' synthesis are analysed; musical and pictorial motives of her poetry are retraced.

Key words: arts' synthesis, music, mite, versification, period.

Про Оксану Лятуринську в мистецькому світі вперше заговорили як про скульптора, художника. Ще під час навчання в Чеській високій мистецько-промисловій школі вона неодноразово отримувала премії та нагороди, а професор Володимир Січинський високо поцінував майстерність навіть ранніх праць скульпторки [4]. Скульптура принесла Лятуринській першу славу, віршам же своїм майбутня письменниця не надавала великого значення на початках, “бо сама не певна в їхній вартості, і властиво пише їх для себе в хвилину натхнення...” [1, 742]. Отож творчий талант О. Лятуринської розвивався як в образотворчому мистецтві – скульптурі, портретистиці, а пізніше і в писанкарстві та лялькарстві, так і в літературному, зокрема в поезії. І саме первинна творчість (скульптура, малярство) давала пластично-кольорові образи для літературної творчості. Про мистецький синкретизм свідчать навіть назви поетичних збірок письменниці. Перші збірки поетеси “Гусла” (1938) та “Княжа емаль” (1941) належать до європейського періоду, в американський період створені “Веселка”, “Ягілка”, “Туга”, “Чар зілля”.

“Гусла” та “Княжа емаль” відображають музичну та малярську сторони поетичних візій О. Лятуринської. Використане в назві першої збірки означення давнього музичного інструмента відображає не так музичну стихію, як дух співцевих традицій княжої Русі. Добираючи твори з “Гусел” та “Княжої емалі”, можна укласти цикл на мотиви “Слова о полку Ігоревім”. Використання слова *емаль* у поєднанні з прикметником *княжа* теж прояснює глибоко вмотивоване змістове осердя харалужного стилю першого періоду творчості.

Емаль – тонке склоподібне покриття, нанесене на поверхню металевих виробів [6, 284].

Перший вірш циклу “Волинська майоліка” збірки “Княжа емаль” ілюструє пластичну наповненість поезій О. Лятуринської. Майоліка – випалена глина, укрита поливою та малюнками; виріб із такої глини; мистецтво виготовлення таких виробів [6, 460].

У цьому ж тематично поліфонічному вірші письменниця вмотивовує “пантеїстичність” та “емальність” своїх творів: “*І світ – мов гончаря розводи, // немов квітник з-перед вікна*” [3, 88].

О. Лятуринська і в образотворчому, і в літературному мистецтві прагнула відтворити природно-людський світ, який після емігрування за кордон поділився на “наш” і “не наш”:

*Чужа, не наша й ніби наша голуби́нь ясна.
Її повітря рве і тисне груди.
Мабуть, бруньки зелені в нас,
цвітуть вітрянки і медунки.
 (“На Благовіщення”, зб. “Княжа емаль”) [3, 88].*

Відповідно до таких позицій мисткиня будувала власний художній світ, суть якого залишалася цільною при зміні зовнішньої атрибутики в різні періоди творчості. “Шлях Лятуринської лежав від аскетизму малюнку голкою на камені до пишності найбуйнішої орнаментики і від стриманої приглушеності почувань до їх найбільшого розросту, хоч завжди без їх демонстрування і без гістерії”, – писав Ю. Шерех [7, 11]. Слова дослідника ще раз підтверджують думку про два періоди у творчості О. Лятуринської, як і те, що не тільки тематикою різняться вони, а й добором художніх засобів.

Поетичним аскетизмом можна назвати ранню творчість О. Лятуринської. “Важезний карб точного слова” [5, 756] в межах вишуканого синтаксису створює неповторний стиль поетеси періоду еміграційної хвилі.

Металогічні можливості слів, якими оперує О. Лятуринська, створюючи образ, обмежені. У поетичних творах збірок “Гусла” і “Княжа емаль” важко знайти складні тропи, вишукані стилістичні фігури. Однак образність може створюватись і “безобразними” (М. Коцюбинська) словами, не лише перенесенням значень слів, а й низкою інших засобів, серед яких граматичні відіграють далеко не останню роль. Стилiстичне використання засобів словотвору, морфологічні та синтаксичні засоби стилістики здатні створювати неповторні образи.

Поетика О. Лятуринської набуває якісно нових рис у збірці “Веселка”, яка стала своєрідним перехідним, чи, точніше, новостверджувальними) етапом у творчості письменниці. Незважаючи на те, що “Веселка” разом із першими двома збірками ввійшла до трикнижжя “Княжа емаль” (1955) і містить в собі поезії, датовані 1919 роком, ми її зараховуємо до другого – американського – періоду творчості. Тут з’являються нові тематичні мотиви, дещо по-іншому організована поетична мова.

Саме у “Веселці” започатковує поетеса такі способи образотворення, як використання повторів різного типу, слів із суфіксами здрібнілості та пестливості, поєднання лексичного матеріалу зі стихією музики та живопису. “Так многоводною стала та ріка, так багатим став світ і ми з ним, ведені ніжною рукою поетки”, – говорить Ю. Шерех стосовно “Веселки” [7, 23].

У “Веселці” закладено основи художньої системи післявоєнної творчості, і кожна з наступних збірок розвивала свою тему, брала для себе потрібний образотворчий матеріал: “Туга” вирізняється звуковими метафорами; металогічні можливості “Ягілки” ґрунтуються на персоніфікації; “Бедрик” сповнений ономапопійного звукопису.

“Але нічого не зраджено з старого поетичного світу, яким вона почала першу свою збірку, – продовжуємо цитувати Ю. Шереха. – За тягарем барокко ошадність майстра, за радістю життя суворість невпинної і може безнадійної битви” [7, 23]. О. Лятуринська й надалі творить виваженими тропами, ретельно добирає художні засоби увиразнення.

Рослинна тематика домінує в мотивах творчості післявоєнного періоду. Приблизна кількість поезій поетичного гербарію О. Лятуринської – понад сто. Складники його розмежовані: окремо стоять лікарські рослини; інтонаційно грайливі фольклорні стилізації квітко-

вого хороводу зібрані в “Ягілці”; вірші-рослинні алегорії знаходимо на сторінках інших збірок.

Окремим рослинам присвятила О. Лятуринська по кілька віршів. В одних випадках назви творів різні (“Котик”, “Вербова гілка” й “Вербовий котик”), в інших – тотожні. Наприклад, по два вірші знаходимо під назвами “Незабудька”, “Соняшники”, “Волошки”, “Каштан”.

Пишучи про одну й ту ж саму рослину, О. Лятуринська в різні твори вкладає нетотожний смисл, і навпаки. Ефективність такого прийому змістово-сислової омонімії найкраще простежуємо в однойменних віршах. Для прикладу проаналізуємо поезію під назвою “Волошки”. Одна з них, написана 1919 року, згодом ввійшла в збірку “Веселка”. Застосувавши улюблені стилістичні прийоми повтору та риторичних запитань, поетеса в імпресіоністичній манері створила образ загиблих юнаків. Волошками дивляться вони на людей, бажаючи розповісти “про тугу велику, про ясну мету”. Використовуючи словесні означення барв, О. Лятуринська змалювала картину всіяного волошками житнього поля в гранично можливих тонах синього кольору – від “такі темносині” до “такі голубі”. Відповідно, і настрої вірша змінюється від безтурботно грайливого до трагічно сумного.

Зовсім інші відчуття викликає однойменна поезія зі збірки “Ягілка”. Написаний тристопним хореем у формі дистихів із парним римуванням жіночих закінчень версів, вірш справляє враження звуково-барвної поліфонії, у якій з’єдналися і “волошки сині”, і “сонечка доволі”, і “жайворонка вісті”.

Відмінна від цієї метрично-строфічна характеристика попереднього поетичного твору: написаний чотиристопним амфібрахієм у вигляді катрена із суміжним чоловічим римуванням вірш вирізняється нетрадиційним для версифікації О. Лятуринської метричним розміром. Центром виражально-художньої системи вірша є порівняння у формі орудного відмінка “волошкою глянув юнак”. Мимоволі пригадується давня українська легенда про залоскотаного русалками хлопця, який став волошкою, а також традиційні порівняння літературного походження очей із волошками. Правда, два найвідоміші оприлюднено пізніше від виходу у світ 1919 року вірша О. Лятуринської: Олександра Олеся “Очі – дві волошки в житі” 1921 року,

А. Головка “У нього очі – наче волошки в житі” 1923 року. Тому в порівнянні О. Лятуринської простежується або вплив народноміфічного образу, або ж діє власне оригінальне світовідчуття й образотворення.

Індивідуально-авторським метафоричним порівнянням починаються “Волошки” з “Ягілки”: “У пшеницю й жито // неба мов наліто” [3, 222]. Синтаксично це частина складного безсполучникового речення, де після двокрапки йде пояснення того, що відбувається в попередній частині. Наступні речення також є своєрідним логічним поясненням – описується краса безмежного синьо-жовтого поля з піснею жайворонка над ним.

Схожий синтез художньо осмислених явищ природного та людського світів простежуємо у двох інших однойменних поезіях – “Соняшники”. Образок із “Ягілки”, достоту, як полотно Ван Гога. Барва жовто-сонячної палітри малюнка просто сліпить. Нагнітання однорідних дієслівних присудків; анафора першої і третьої строф, підсилена внутрішнім повтором; точна жіноча рима; тристопний хорей, а також синтаксичний паралелізм та синонімія граматичних форм роблять вірш композиційно струнким, ритмічно мелодійним, легким у запам’ятовуванні. Центральним тропом є метафора з конкретизацією в персоніфікації при створенні образу соняшників: “Йдуть та йдуть довкола // соняшників кола, // усміхаються, // жару сонця набираються” [3, 224].

Аналогічну метафоризацію, навіть із використанням того ж самого слова “коло”, спостерігаємо в “Соняшнику” збірки “Чар зілля”. Проте смислове навантаження центрального образу вірша відмінне від попереднього. Тут нашаровуються соціально-національні мотиви: незважаючи на культивування рослини в багатьох країнах світу, жовті поля соняшників під насичено-блакитним небом є традиційним атрибутом українського природного ландшафту.

– Моє обличчя – Боже коло,
Вкруг золото над очодолом.
Я з осяйних, гарячих злив
Живучу силу сонця стив.

Ця сила – з чарівного плину,
Дає потугу – міць первинну,
Живучість, радісний порив,
Та тільки ... з України нив!
 (“Соняшники”) [3, 292].

Невеликий за обсягом вірш вражає багатством зображальних засобів. Тропічна природа художньої мініатюри ґрунтується на **розгор-**

нутій метафорі. На початку вірша уособлення набуває подвійного характеру: персоніфікується і суб'єкт металогічного порівняння: “*моє обличчя*” (соняшник), і об'єкт порівняння: “*Боже коло*” (сонце). Метафоризація йде далі: не жовті пелюстки, а “*золото на очодолом*” (який несподіваний авторський неологізм!). В образотворче полотно метафори О. Лятуринська вводить **метонімічний перифраз**: сонячне проміння – осяйні гарячі зливи. Тире між підметом і присудком, перелічувальна інтонація однорідних додатків налаштовують читача на довгий перелік предметів художнього зображення, але вірш несподівано закінчується пуантом після трикрапки. Останній рядок – певна умова, реально-територіальне обмеження буттєвості того, про що говорилось у семи попередніх рядках. В останніх акордах поезії звучить ностальгічний мотив емігрантської долі, яка не оминула й О. Лятуринської.

Із рослинною тематикою входить у поетику О. Лятуринської музика. Вона – у надзвичайній мелодиці вірша. Слово тут просто *грає, дзвенить, лунає* і в фонетично-звуковому оформленні, і в номінативній функції:

*Липи, липи як цвітуть!..
Ніби музика іздала.
Вуха віри тут не ймуть:
Хто це грав би на кимвалах?
 (“Липи”, зб. “Туга”) [3, 240].*

Звучання цитованого вірша справді асоціюється з грою на цимбалах. Сприяє цьому не тільки використання ритмомелодійних засобів увиразнення, а й уживання авторкою слів, лексичне значення яких “музика”, “спів”. Наприклад: *грати, кимвали, струни, увідлунь, псальма*, і навіть біблійне *алилуя*, яке ми звикли чути у співі. Основний прийом художнього зображення – яскраві звукові асонанси, які роблять повну хореїчну риму складеною, оригінальною й різнорідною: “*у звіту я – алилуя*”, “*і хвалу – алилуя*”.

Яскравий приклад взаємодії асонансу та алітерації простежуємо в наступному вірші:

*Цвітом сипе, цвітом сипе
з липи, з липи!
І зринає любий спомин
від ароми.*

*Цвітом липи, цвітом липи
Сипав липень,
а Дажбожич у шоломі
кидав промінь*

*Липоцвітом, липоцвітом
пахло літо
на зелених наполамах
вдома, вдома!*

*Мов привітом, мов привітом
Липоцвітом!
Ця арома, ця арома
Й віття помах!*

(“Цвіт липи”, зб. “Туга”) [3, 248].

Надзвичайну музикальність вірша створює традиційна алітерація сонорних *в, л, м* у поєднанні з нетрадиційною повторюваністю глухих шумних *п, с, ц*. Алофони шумних та сонорних фонем розміщені майже рівномірно на тлі асонансу високо-середнього *и*, низького *а* та лабіалізованого *о*. Завдяки лексичному складові твору виникає повтор звукосполюки *ом*, що в чотирнадцяти словах першого катрену трапляється чотири рази. Він переходить й у наступні строфи, а загалом використаний у вірші дев’ятнадцять разів, причому в третьому катрені знаходимо ще й обернене звукосполучення *мо*. Подвійний повтор *ві*, який переважно присутній у словах одночасно з *ом*, надзвичайно міцно цементує всі найбільш значущі елементи поетичного твору. Про надзвичайну музичність вірша свідчить і коефіцієнт вокалізму – 1.

Така звукова інструментовка створює ефект дзвінкого осипання липового цвіту.

В аналізованих та інших віршах схожого звучання виразно чується вплив поезики П. Тичини. Літературознавець Ю. Бойко, услід за В. Державиним, висловлює думку про близькість О. Лятуринської до раннього П. Тичини. Дослідник, зокрема, убачає конкретні сліди впливу майстра “омузичненого” слова в народних стилізаціях “*Веселки*”, як-от:

*В полі жито, в полі гречка.
Покачаємо яєчко.
– Ти яєчку, покотись,
полем-полем та й навскіс,
щоб хлібець красенько ріс,
от щоб ріс, щоб ріс!
 (“На проводи”) [3, 138].*

На думку Ю. Бойка, П. Тичина майстерно стилізував під народну пісню, розвиваючи при цьому мотиви з філософським чи історіософським сенсом. Поезії ж О. Лятуринської критик не схильний зараховувати до стилізацій, бо “вона не потребує стилізувати в народному

дусі. Вона занадто просякнена цим духом і творить, як влучно сказав Ольжич, “органічно в дусі народнім” [2, 248]. Зауважимо, що Ю. Бойко писав ці слова 1971 року і не мав, очевидно змоги бути знайомим із музичними інструментовками збірок “Туга”, “Ягілка”, “Чар зілля”, “Бедрик”, де вплив П. Тичини ще більш помітний, особливо в плані звуконаслідування. Ось приклад із “Туги”:

<i>Колосочки в хорі:</i>
– <i>Рос і сонця даждь!</i>	<i>Синьо-сині сподом,</i>
<i>І волошки в вторі:</i>	<i>верхом золоті</i>
– <i>Сонця, сонця даждь!</i>	<i>все йдуть хресним ходом,</i>
.....	<i>мов корогви ті.</i>
	(“Колоски й волошки”) [3, 240].

До музичної структури вірша тут додаються ще й релігійні мотиви, притаманні ранній творчості П. Тичини. У такому наслідуванні розраджує те, що О. Лятуринська мала вчитися в попередників, а в плані звукового оформлення – передусім в автора “Сонячних кларнетів”. Сама ж письменниця співзвучність індивідуальних поетик з народною творчістю, Т. Шевченком та раннім П. Тичиною називала не інакше, як українською “стихією” [3, 626].

Крім звукових, О. Лятуринська дуже часто використовує лексично-стилістичні повтори. Кількість повторюваних слів та сполучень різна, як і їх розташування.

Література

1. Битинський М. Невіджалувана втрата // Лятуринська О. Зібрані твори.– Торонто: Вид-во Організації українок Канади, 1983.– С. 732–743.
2. Бойко Ю. Поезія Оксани Лятуринської // Бойко Ю. Вибране. Т. 1.– Мюнхен, 1971.– С. 247–260.
3. Лятуринська О. Зібрані твори.– Торонто: Вид-во Організації українок Канади, 1986.– 813 с.
4. Січинський В. Оксана Лятуринська // Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто: Вид-во Організації українок Канади, 1983.– С. 519–526.
5. Славутич Яр. Мужність і ніжність: Поезія Оксани Лятуринської // Лятуринська О. Зібрані твори. – Торонто: Вид-во Організації українок Канади, 1983.– С. 752–764.
6. Сучасний тлумачний словник української мови.– Х.: ВД “ШКОЛА”, 2006.– 1008 с.
7. Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Зібрані твори.– Торонто: Вид-во Організації українок Канади, 1983.– С. 9–67.

УДК 821.161.2-1.09

Марія Моклиця

ВІД СИНКРЕТИЗМУ ДО СЕЦЕСІЇ: ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Ідеться про психологічні та філософські аспекти змішування й автономізації мистецтв від первісного етапу до ХХ ст.

Ключові слова: синтез, синкретизм, сецесія, міфосвіт, митець.

Moklytsya M. From Syncretism to Secession: Philosophical Aspects of Art's Synthesis. The article is talk about psychological and philosophical art's mix and autonomization from origin age till ХХ с.

Key words: synthesis, syncretism, secession, mythworld, artist.

У первісному світі, відтвореному в численних міфологіях, мистецтво нерозривне з віруваннями. До нашого часу збереглися залишки ритуальних дійств із функціональними стосовно них мистецькими жанрами. Як доказали численні науковці останніх століть, представники різних галузей знань, в архаїчні часи мистецтво підпорядковане віруванням, віра, своєю чергою, проектується в різноманітні ритуальні дійства, які структурують світ, поділяють його на сакральний і профанний [див.: 2, 4]. Виповнення ритуального дійства відбувається із залученням тих чи інших мистецьких форм. “Чуття прекрасного,— писав Й. Гейзінга,— усе ще дримає в переживанні обрядового дійства як такого, звідки постає поезія у вигляді гімнів чи од, творених у шалі ритуального піднесення” [1, 141]. Тобто первісний синкретизм зумовлюється обрядом. З іншого боку, “Вся давня поезія є водночас культ, святкова розвага, показ мистецтва, загадування загадки, виклад вчення, переконування, чарування, віщунство, пророцтво й змагання” [1; 139]. Отже синкретизм забезпечується також грою, розвагою під час свят, які хоч і мають ритуально-обрядове осердя, усе ж віруваннями не покриваються, вони втягують у своє коло велику кількість людей і спонукають їх до колективної творчості. Уся первісна культура синкретична, в ній неможливо розшарувати віру, гру та мистецтво. Але разом із тим, як культура ускладнюється і рухається в якомусь напрямку, в усіх сферах життя ми спостерігаємо спочатку несміливі, а згодом все певніші й активніші процеси автономізації. На первісному етапі мистецтва відгалужуються

від ритуалу та свята, хоча й залучаються і часто скеровуються саме ними. Уже в давньогрецькому пантеоні ми знаходимо дев'ять муз, під опікою кожної з яких знаходиться окреме мистецтво. Цей розподіл належить вже добі пізньої грецької античності. Далі ми можемо прослідувати процес так би мовити спеціалізації, коли кожне мистецтво посилено осмислюється і вставляється в певну систему, ієрархію, яка чітко окреслена вже в "Поетиці" Арістотеля. У часи середньовіччя мистецтво повертається ніби назад – знову підпорядковується релігії. Тоді ж набувають поширення карнавальні процесії, свята свободи та гри. У них так само мистецтва вертаються до первинного синкретизму. Але водночас те ж саме релігійне життя спонукає до розвитку й зміцнення окремих мистецтв. Набування майстерності в кожній царині спонукає до її виокремлення. Апогей спеціалізації і виокремлення мистецтв припадає, очевидно, на добу класицизму, коли була здійснена спроба провести чіткі лінії у всіх місцях вододілу – між мистецтвами, які вишикувалися по ранжиру залежно від суспільної вартості, і між мистецькими формами. Здається, у цей час мистецтво занадто функціональне й підпорядковане державності, але тотальна структуризація, поза сумнівом, сприяє усвідомленню специфіки та позачасової вартості кожного мистецтва. А далі ми пригадуємо революційну добу Романтизму і її негачію щодо будь-яких поділів, меж і канонів. Саме романтики подали сигнал до змішування всього того, що так довго виокремлювалося. Здавалося б, це підірве авторитет мистецтва, але сталося протилежне: саме в добу романтиків мистецтво остаточно відділилося від релігії та суспільства, набуло повної автономії й самодостатності. Рух до змішування, який надзвичайного поширився і дав кардинальні результати, дійшов свого апогею лише в добу модернізму, на рубежі XIX–XX століть. І це зрозуміло: не так просто було з'єднати те, що розділилося справжніми мурами. Те, що романтики поміняли ієрархію мистецтв, поставивши на трон замість театрального мистецтва музику, сприяло й виокремленню мистецтв і їх змішуванню. Важко заперечити грандіозний вплив музики на суміжні мистецтва, зокрема поезію, саме в добу романтизму. А далі ієрархія руйнується, мистецтва стають рівними й уже на рівних правах отримують можливість взаємодіяти. У результаті ми бачимо те вирування мистецьких форм, яке й вирізняє добу модернізму на тлі попередніх епох. Сецесія, змішування всього, у тому числі й того, що здавалося непокінченим у принципі, стало гаслом і методом бага-

тьох митців порубіжжя. Осмислюють цей процес філософи, психологи, поети. У культурі здійснилося велике коло: вона повернулася до того, з чого починалася. Цей парадокс і досі тривожить уми і не здається нам зрозумілим до кінця. Нащо було так довго долати первісний синкретизм, дбайливо вирощувати численні мистецтва? Аби потім знову їх зростити? Зауважимо: відмінність первісного й новочасного злиття мистецтв очевидна: тоді воно було стихійним, тепер воно стало свідомою акцією творців культури. Чи важлива ця відмінність? Чи збагнули ми всі складники цього грандіозного повертання культури до свої початків? І, зрештою, як це відбилось на сучасному стані мистецтва? Слід придивитись до нюансів, які забезпечують відмінність. Отже, найперше – в архаїчні часи мистецтво не було автономним, у нові часи воно стало повністю звільненим від будь-яких залежностей. Мабуть, не випадково змішувати мистецтва почали романтики, які здобули для мистецтва позачасовий статус. Саме вони принесли в культуру нову ієрархію цінностей: найвища цінність – це індивід, кожна окрема особистість. У кожній людині криється неповторність, непроминуцність, Божа іскра. Чи не тут варто шукати витoki великого витка культури – від синкретизму до сецесії? Для цього слід дещо відмежуватися від колективної природи первісної творчості й придивитись до постаті митця. Коли він виокремився і який мав статус на різних етапах розвитку культури. “Істинне ймення архаїчному поетові, – знову процитуємо Гейзінгу, – *vates*, одержимий, натхненний богами, той, хто марить. Ці визначення вказують водночас на те, що він володіє надзвичайним знанням. Він є Знавець, *sha'ir*, як називали його давні араби. У міфології Едди мед, що його п'ють, аби стати поетом, готують із крові Квасіра – наймудрішого зі створінь, який, хоч би що його запитали, на все знав відповідь. Поступово з поета-ясновидця виходять постаті пророка, жерця, оракула, містагога й того поета, якого ми знаємо нині...” [1, 139–140]. Отже, навіть на архаїчному етапі, коли людина розчинена у вузькій спільноті й майже не відділяє себе від суспільного організму, що й забезпечує колективність первісному мистецтву, мистецтво народжується з того кореня, який можна окреслити поняттям “людська суб'єктивність”, або ж внутрішній світ людини, або ж її психіка, яка весь час проектується назовні, прагне об'єктивувати себе в той чи інший спосіб, аби здобуток одного ставав набутком багатьох, аби один міг заявити перед загалом про свою важливість. Спочатку над первісною ущільне-

ною спільнотою підносяться лиш поодинокі голови, та й то лиш затим, щоб у вшанованому й навіть обожненому вигляді, одразу повернутися назад, у лоно колективного життя. Але процес уперто, незважаючи ні на які історичні катаклізми, рухається в одному напрямку: голів, які окреслюють своє ні на кого не схоже обличчя, над натовпом стає все більше. “Але в процесі розвитку історії людства митець постійно стає все більш індивідуалізованим і втрачає свою початкову анонімність. Разом із розвитком *ego* і свідомості обличчя індивідуального митця позбувається анонімності стилю того часу, в якому він живе. Ця індивідуація творчої людини є початком його “індивідуації” – вищої форми взаємин між мистецтвом та його епохою”[3, 167]. Зрештою це дійшло в новочасні часи тієї стадії, коли спільнота, загал, або ж маси, як писав Х. Ортега-і-Гасет, вийшли на арену історії, аби відняти роль її творця в сильних світу цього. Маси ХХ століття – це не безликий натовп бунтарів під проводом одного одчайдуха, маси ХХ століття складаються з індивідів. Це свідомі об’єднання, які часом ухиляються в тоталітарні системи, але частіше просто видозмінюються в залежності від обставин і цілей. Навіть національні рухи та ідеології не спроможні безумовно підпорядкувати особу загалові. Новий час – це час, коли і релігії, і держави, і всі суспільні інституції підпорядковують себе людині, людині абстрактній і людині конкретній водночас. Суб’єктивізація й індивідуалізація культури далеко не завжди виглядають як позитивно маркований процес. Часто це обертається войовничим егоїзмом, уседозволеністю, моральною розбещеністю. В епоху постмодерну це взагалі перетворилося на процес зливання в культуру всіх тих різного роду нечистот, які продукує людина з відпущеною на волю суб’єктивністю. І все ж процес індивідуалізації, як і первісна ініціація, – неминучі етапи розвитку людини. Очевидно, людина приречена рухатись одночасно у двох напрямках – до самопізнання і пізнання світу, всередину й назовні. Культура витворюється індивідами, усе мистецтво за походженням суб’єктивне, але, виходячи за межі суб’єкта, воно потрапляє в культуру і стає частиною об’єктивного світу. Мистецтва вийшли із внутрішнього світу первісної людини. Спочатку вони оформились у міфи й культурні міфомоделі, згодом проросли різноманітними жанрами й перетворились на об’єктивні чинники культури. У згоді з розвитком людини, яка, чим глибше усвідомлює себе, тим більше цінує свою індивідуальну свободу, і людства, яке чим більше наро-

щує матеріальну цивілізацію, тим більше цінує єдність, мистецтва рухаються одночасно у двох напрямках – до роз'єднання і спеціалізації в канонічних жанрах, і до з'єднання, яке щоразу стає поштовхом для витворення нових форм.

Якщо придивитися до сецесії рубежу ХІХ–ХХ століть, то можна помітити різновекторність руху на всіх його етапах. Модернізм розпочався революцією в живопису, з'явою імпресіоністів. Бачимо, що символісти в поезії одразу підхоплюють відкриття художників-імпресіоністів і стрімко вдосконалюють техніку словесного живопису. Водночас, вплив таких композиторів, як Вагнер, Дебюссі, Стравінський, Скрябін, на техніку віршування, ритмомелодику й навіть зміст літературних жанрів. Це на етапі раннього модернізму. А вже постімпресіоністи, починаючи з експресіоністів, культивують митця, який не зосереджується на одному виді мистецтва, а хоче поєднати одразу кілька. Живопис і література особливо часто опиняються разом в особі одного митця. Поети-футуристи часто були одночасно і професійними художниками. Згадаємо феномен М. К. Чюрльоніса, в особі якого ні музичне, ні образотворче мистецтво не мало підпорядкованого статусу. І таких митців у ХХ столітті чимало. Звісно, в цьому плані спадають на думку й усебічно обдаровані класики, насамперед, нашого Шевченка слід згадати, і сентенції про універсалізм геніїв, які можуть виявляти себе у різних мистецтвах з однаковою інтенсивністю. Можливо, що спеціалізація обдарувань – це загалом набуток культури, що людина спочатку мала просто нахил до мистецької творчості, що обдарованість у конкретній сфері – це поступово закріплений у генах спадок від предків, а вирощування мистецтв, залежне від інтенсивності відповідного обдарування – це процес, подібний до вирощування різноманітних видів рослин, передусім квітів. Митець, якщо порівнювати первісного й новочасного, пройшов той самий шлях, що й рослина – наприклад, від дикого куща шипшини до розкішної троянди неможливого в природі чорного кольору. Зараз більшість мистецтв потребує надто довгої, трудомісткої підготовки спеціалістів вузької спеціалізації. Технічний рівень кожного мистецтва зростає на очах і вимагає все більшої віртуозності виконання. Водночас якщо людина, яка набула професіоналізму в тому чи іншому виді мистецтва, ставить перед собою високі мистецькі цілі, вона неминуче вийде на потребу реалізації свого особистого внутрішнього життя. І коли пристрасний приватний інтерес стає двигуном пошуку, сучасний митець сміливо полишає межі вузької спеціалізації

і шукає відкриття на перетинах різнорідних явищ. Сецесія в тому вигляді й сенсі, як вона відбулася на порубіжжі ХІХ–ХХ століть, сьогодні вже не є пафосом, відкриттям чи етапом культури, як це було тоді. Вона повернулася у ті межі, де вона була від початку – в царину людської суб’єктивності. Але якість цієї суб’єктивності стала суттєво іншою. Сучасний митець володіє арсеналом усіх надбань людства, може одразу зробити кожен твір доступним для сприйняття величезної кількості людей, він, як ніколи, усвідомлює свої необмежені можливості, право рухатись у будь-якому напрямку, не боячися жодних заборон, водночас він розуміє екзистенційну обмеженість власних можливостей, усвідомлює свою приреченість на вторинність, на еkleктику й підробку. Можливо, нам бракує ще одної сходинки в розвитку процесів змішування та роз’єднання елементів культури – формування персони штибу отого первісного митця, ватера, про якого йшлося в Гейзінги, митця, який може виявляти себе одночасно в різних мистецтвах, але місію свою підпорядковує дару особливого *Знання*, тобто тому, що лежить вище мистецтва, вище інтересів індивіда і навіть людської спільноти. А доти годі сподіватися, що припиниться доба симулякрів, цей неминучий стан старого світу, розпещеного технічною цивілізацією.

Література

1. Гейзінга Й. *Nomo ludens*: Пер. з англ. О. Мокровольського.– К.: Основи, 1994.– 250 с.
2. Леві-Строс К. Структурна антропологія: Пер. з фр. З. Борисюк.– К.: Основи, 2000.– 387 с.
3. Нойманн Э. Искусство и время / К. Г. Юнг, Э. Нойманн. Психоанализ и искусство: Пер. с англ. О. Чистякова.– М.; К.: Ваклер, 1996.– С. 153–195.
4. Тэйлор Э. Первобытная культура: Пер. с англ. Д. Коробчевского.– М.: Политиздат, 1989.– 573 с.

УДК 821.161.2–32’06

Вікторія Сірук

МУЗИЧНИЙ ЗНАК У СТРУКТУРІ НАРИСУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ГОЛОСНІ СПІВИ”

Охарактеризовано романс Р. Шумана “*Ich grolle nicht*” (“Я не гніваюсь” (нім.)) як музичний знак нарису Лесі Українки “Голосні співи”. Він розуміється

як фактор, що викликає спектр широких асоціацій поза межами тексту, апелює не лише до читацької ерудиції (як алюзія), а й до почуттів, виконує функцію емоціонального впливу на читача, ліричного коментаря, по-новому освітлює людські переживання у творенні образу Насті. З цього погляду текст розуміється не лінійно, а багатовимірно, глибинно, через пошуки додаткових сенсів.

Ключові слова: нарис, романс, музичний знак, фабула, сюжет.

Siruk V. Musical Sign of Lesya Ukrainka's Essay "Loud Singings"

Structure. R. Schumann's romance "Ich grolle nicht" ("I am not angry" (Deutsch)) is researched in the article as a musical sign of Lesya Ukrainka's essay "Голосні співи" ("Loud singings"). It is understood as a thing causing the spectrum of wide associations out of the text limits, appeals not only to readers' erudition (as cue) but also to senses, executes the function of emotional influence onto a reader, of lyric comment, lights up the human experiencing in a new way in creation of Nastya's image. From this point of view the text is understood not in arcwise way, but in multidimensional one, in depth, through the additional senses searches.

Key words: essay, romance, musical sign, plot, subject.

Окреме місце у прозовій спадщині Лесі Українки посідає нарис "Голосні струни". Історія створення тексту починається в 1896 р. 7 грудня Леся Українка у листі до Л. М. Драгоманової, розповідаючи про існування у Києві літературно-артистичного товариства, яке оголосило літературний конкурс для творів українською та російською мовами й уже визначило журі, сповіщала: "Тепер, незважаючи ні на що, писатиму оповідання на конкурс, хоч, напевне, провалюсь". Та потім виявилось, що з одинадцяти надісланих на конкурс творів найкращими визнано два. Один із них під заголовком "Струни", надісланий під девізом "Gutta cavet lapidem" (капля довбе камінь – *лат.*) написала Леся Українка. Нагорода мала бути їй видана восени 1897 р. на загальних зборах товариства. Але в цей час письменниця перебуває на лікуванні в Ялті, куди в жовтні того ж року їй надійшла телеграма від конкурсної комісії, якою вітали з нагородженням золотим жетоном за нарис. Твір мав друкуватися в літературному збірнику товариства, але задум не здійснився. У липні 1899 р. Леся Українка перекладає текст німецькою мовою і просить О. Кобилянську (лист від 9. VII. 1899 р.) відредагувати переклад, маючи намір подати до збірника новел українських письменників, який готувався до видання у Дрездені. Як зазначається у примітках до сьомого тому повного зібрання творів, передмову до збірника повинен був написати І. Франко. Спочатку поетеса готувала його до збірника, який мав видати Людвіг

Якобовський, письменник, редактор берлінського журналу “Gesellschaft” (“Суспільство”). До збірника готувалися також твори Івана Франка, Ольги Кобилянської, Олени Пчілки та ін. Для збірника Якобовського перекладала “Голосні струни” німецькою мовою Леся сама, а О. Кобилянська, (яка й познайомила Лесю Українку з Л. Якобовським. – *за уваження наше.*– В. С.), просила лише відредагувати його, та, оскільки збірник не побачив світу через передчасну смерть укладача (1900 р.), твір був надрукований лише 1903 р. (з підписом “Переклала О. Кобилянська”) у № 9 і 10 віденського журналу “Ruthenische Revue” (“Український огляд” під назвою “Das Lied ohne Worte”) (“Пісня без слів”).

Київське літературно-артистичне товариство з виданням свого збірника зволікало. Урешті робота припинилася, рукопис був повернутий авторці. Українською мовою “Голосні струни вперше були видрукувані тільки за радянських часів у десятому томі “Творів” Лесі Українки” (К.: “Книгоспілка”, 1929) [6, 545].

Авторське жанрове визначення тексту – нарис. Це жанр, який швидко реагує на події дня, його суспільно-політична тематика представляє дійсні факти, події та конкретних людей, він позбавлений чіткої, завершеної фабули, обов’язкової для новели, оповідання. Утім для даного всуціль ліричного тексту це визначення, на перший погляд, не надто вдале, бо в центрі художньої уваги – людські почуття, а не події (хоча Леся Українка дала твору остаточне визначення як нарису). “Певно,– припускає дослідниця Л. Кулінська,– Леся Українка в своєму визначенні й виходила з розуміння саме такого ліричного нарису, який щонайменше обмежував свободу оповідача і відкривав широкі можливості для ліричного самовираження, коли слово, крім своїх звичайних об’єктивно-комунікативних функцій, народжує особливу емоціональну атмосферу повіствування, звернену в сферу високих людських почуттів” [3, 70]. Пояснюючи вибір саме цього твору для збірника новел українських письменників, який готувався до видання у Дрездені, Леся Українка тоді ж писала О. Кобилянській: “Врешті *се* (перекладне) оповіданнячко типічне для мене, бо воно наскрізь ліричне, його б можна поємою в прозі назвати, а я ж, власне, лірик *par excellence*...” [6, 546].

Леся Українка творчо оновила, переосмислила жанр нарису: відкинула притаманну йому соціально-політичну тематику, перенесла сюжет у сферу переживань героїні. Конфлікт полягає в зіткненні духовно багатой (але фізично недужої) дівчини з дійсністю: “Кожний

дивився на неї особливо: хто з посміхом, хто з подивом, хто з жалем; здається найчастіше з жалем... Вона була горбата, сього слова досить... Здається, що дівчина, чуючи його, кожний раз немов хотіла скритися від немилосердних людських поглядів, і сині очі погасали раптом і заходили туманом” [6, 142]. Усвідомлення власної іншості зумовило відповідний стереотип поведінки: “...йде ...опустивши очі; ті спущені очі надавали дивний вираз обличчю, поневолі здійсненому вгору. Легенька краска то вступить їй в обличчя, то зникне, і обличчя пополотніє” [6, 142]. Перехожі бачили не лише потворного горба, але й “русу косу хвилясту, напіврозплетену”, єдину окрасу дівчини, яка викликала в них щире захоплення, подив. “Єдиний скарб” – назва твору в чорновому автографі, яка була закреслена письменницею і змінена на “Голосні струни”, адже така назва впливає зі змісту твору, з характеру персонажа.

Важлива функція відводиться самовираженню особистості через внутрішній монолог та невласне пряму мову. Надкоротка інформація про Настю Гриценко (навчання в *музичній школі*, її надзвичайна вразливість), представлена в діалозі двох молодих панночок. Вона апелює до читача, активізує творчу фантазію, створює особливу емоційну атмосферу, відповідний “музичний” контекст, у якому розкриватиметься фрагмент із життя героїні, вияви її душевного стану.

Настя мешкає в невисокому домі з невеличким палісадником разом із братом Павлом. Кімната, меблі, речі, які оточують героїв, мають яскраво виражене психологічне навантаження, слугують важливим засобом характеристики людини. Предметні знаки перебувають у прямому зв’язку з розвитком дії, конкретним епізодом, характерами персонажів, мають прихований сенс, підтекст. У “Голосних струнах” уречевлений світ, який пов’язаний зі світом музики, стає знаком внутрішнього, духовного життя героїв, їхніх інтересів, життєвої поведінки, рис характерів. Портфель із нотами, який принесла Настя, піаніно, полиця з бюстами Шопена та Бетховена, етажерка з нотами, скрипка, яка висіла на стіні, смичок над пюпітром із розгорнутими нотами, столик зі зwoями нотного паперу, писаними нотами – усе вказує на особливе захоплення брата й сестри музикою, їхні тонкі, поетичні натури, вразливість, внутрішнє багатство. Музичне середовище стає тим найдієвішим засобом, який увиразнює, доповнює образ Насті. Захоплений музикою і Богдан, якому симпатизує

Настя. Хлопець не здогадується про її любовні переживання, бо сам безнадійно закоханий у молоду привабливу панночку.

Фабульний рух сповільнюється через роздуми Насті про нездійсненні мрії, спогади про минулі зустрічі з коханим: “Як тільки я сяду писати до нього, я думаю тільки про те, що я його люблю, без міри, без краю, що те кохання – ніж в моєму серці, – вирви ніж із серця, і воно кров’ю зійде... Він не любить мене, і я нещасна; коли б він любив мене, ми обоє нещасні були б... Він має до мене холодну повагу, та все-таки повагу. Він ніколи не звертається до мене з тим образливо-зальотним тоном, може, догадується, що то б мене вразило вкрай?” [6, 145]. Розлогий внутрішній монолог Насті – наслідок душевних мук, того, що не з’являється на поверхні, на рівні вираження, а сягає глибин. Це той випадок, коли внутрішні порухи не підлягають подальшому ословленню, оскільки належать до сфери позавербальних відчуттів. Текст вимагає особливо активної та свідомої співдії читача: пізнання безміру страждань Насті, співпереживання. Таким додатковим засобом розкриття глибин душі, а відтак позамовного впливу на читача стає музичний знак – романс Р. Шумана “Ich grolle nicht” (“Я не гніваюсь” (нім.)).

Інтерсуб’єктивним посередником комунікації, призначеним для набуття, зберігання і транслювання художньої інформації (повідомлення), вважається знак. Це матеріальний, сприйнятий на рівні чуття предмет (подія, дія чи явище), який указує, позначає чи представляє інший предмет, подію, дію, суб’єктивне утворення. Із визначення випливає основна властивість знака: як певний матеріальний об’єкт, він слугує для позначення чогось іншого, а його значення полягає не лише у предметності, а й в експресивності. Йдеться про емоції, почуття, які транслюються за допомогою знака. Експресивне значення знака представляє емоції людини, яка використовує знак у певному контексті.

Семіотики (Пірс, Морріс, Ф. де Сосюр) трактують цей феномен за лінгвістичною моделлю знака, коли він розглядається як бінарна єдність означника (“акустичний образ” слова) та означуваного (предмет чи поняття про нього, концепт) [1, 166]. Класична теорія тлумачить сутність знака як такого, що, крім означника й означуваного, має ще одний складник – референта, тобто такого об’єкта позамовної дійсності, якого має на увазі суб’єкт мовлення, висловлюючи цей відтинок мовлення, предмет референції. Це засвідчує обстоювання

науковцями схеми комунікативного процесу Р. Якобсона, яка передбачає адресанта, що, враховуючи контекст, формулює за допомогою мови повідомлення. При наявності контакту таке повідомлення передається адресатові.

Постмодерна критика відмовилася від референтативної концепції знака, адже сенс наративу не може бути гарантований поза текстовим референтом, оскільки не заданий чи даний, тобто наявний, присутній, глибинний. Становлення текстової семантики ніколи не буває об'єктивним процесом, це завжди вкладання читачем смислу в текст. Незважаючи на радикальну переоцінку знака (знаки є не стільки знаками, як їхніми слідами, у тексті не вирізняється жоден оригінальний первинний знак, оскільки вони не мають джерела оригінальності), процес з'ясування особливостей знаків у наративах можливий за умови розуміння їхнього смислового, експресивного значення.

Отже, смислове наповнення знака – це те, що розуміє під ним користувач. Переконливий доказ цього – виокремлення Ж. Делезом критеріїв, які характеризують потенційні можливості знаків і їх читацьку рецепцію. Найперше адресат звертає увагу на матеріал, з якого виокремлені знаки; на форму, яка “випромінює” те, що сприймається як знак. Наслідок цього – об'єктивна чи суб'єктивна його інтерпретація. Читацька реакція на знаки – це тип емоції, яка зумовлена знаком, тобто це здатність реципієнта пояснити зв'язок знака із його значенням, “розгорнути” знак у його значенні, що знаходить своє адекватне відбиття в “темпоральних структурах або часових лініях”. Ідеться про різне сприйняття знаків у часових проміжках буття (через роки, століття і т. ін.). Отже, сутність знаків полягає в їхньому зв'язку із значенням, які, за Ж. Делезом, бувають матеріальними або нематеріальними (чуттєві знаки).

Художній текст – це інтегративний знак, провідник функції і значення, зв'язна послідовність знаків-висловлювань, тобто знакове утворення. Ідеться про те, що увесь текст загалом функціонує як знак, а об'єднувальним його принципом стає смисл.

Матеріальне уявлення про аспект змісту в знакові корелює з поняттям денотат (фактичне повідомлення), а нематеріальне уявлення про аспект відбиття змісту в знакові – з поняттям конотат (додаткове значення) [4, 289].

Знак не можна ототожнювати з художньою деталлю, хоча вони певною мірою споріднені: і знакові, і деталі властиві особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, характерологічна функція. За допомогою знака, деталі письменникам удається вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ те, що з великою експресивністю дає змогу виразити авторський задум. Однак художня деталь, будучи наскрізною (повторюваною) чи одномоментною, має прихований сенс, підтекст лише в контексті, тобто в межах самого тексту. Знак – ширше поняття, воно викликає спектр широких асоціацій поза межами тексту, апелюючи не лише до читацької ерудиції (як алюзія), а й до емоцій, почуттів.

Отже, виокремлений музичний знак – романс Р. Шумана “*Ich grolle nicht*” – покликаний збудити додаткові сенси, емоції, враження від опису мелодії, пізнати, зрозуміти душевний світ дівчини.

Романс про безнадійне кохання став лейтмотивом подальших взаємин Насті й Богдана, віщуванням, за допомогою якого автор натякає на нездійсненні мрії героїв. Дівчина пам’ятає (хоч пройшло вже чотири роки), як “вдвох розучували його: він співав, Настя провадила на фортеп’яно... Вона грала з великим почуттям і не завжди дотримувала міри – по-дилетантському. Він співав з вібрацією в голосі... Так пройшло кілька репетицій, і під кінець їх Настя робила часом більше помилок, ніж впочатку, зате Богдан співав щораз краще” [6, 147]. Коли настав товариський вечір, то акомпанувала Богданові дівчина “молода, струнка, чорнява, з поважним, енергичним виразом на блідому обличчі, розумні іскристі карі очі немов освічували те обличчя, грала енергично, але не різко, білі тонкі ручки легко і зграбно торкали клавіші”. Настя зауважила, що Богдан співав гарно, зворушено, і те зворушення додавало ще більшого виразу тому “Не жаль мені!”. Товариство нагородило співця оплесками. Але сам хлопець знітився, і “стурбований, похмурий, ніби сховався подаль в гурті”. Після виконання романсу чорнява дівчина не зацікавилася Богданом, відмовила йому у танці. Настя пригадує, що “гостра туга рвала їй серце увесь час, як то завжди буває з нею у великому товаристві при веселій забаві, тільки того вечора було ще гірше, ніж завжди” [6, 148].

Настя прагне позбутися прикрих спогадів, читає поезії Надсона, але суха квітка барвінку, яка випала з книжки, “оживила” в пам’яті ще одну зустріч із Богданом. У той день вона чепурила хату, довго

чесала свою русу косу, “свою єдину красу”, грала весняних пісень, сплела вінок із барвінку й наділа собі на голову. Побачивши вінок, Богдан подивився на Настю так, як “дивилися на неї ті, що оглядалися на вулиці, ідучи повз неї”. Хлопець просить заграти Настю романс “Ich grolle nicht”. Дівчина грає з особливим натхненням, бо “то ж він сам просив її грати”. Богдан поринув у спогади й безуважно зривав квітки з її вінка.

Із площини минулого дія переноситься в теперішнє. Спогади змусили Настю знову сісти за фортеп’яно й заграти: “виразно залунала перша фраза “Ich grolle nicht” і раптом обірвалася. Ніжна, тиха, кристально чиста мелодія почулася ніби здалека, як світлий спомин з глибини душі. Іноді ця лагідна мелодія ставала подібною до заглушеного стогону, але потім лилась вона далі, як прозорий струмок, то співаючи, то розпливаючись, як сон... Тихо, сумно звуки тужили, ридма ридали, але глухі акорди заглушували журливий стогін і стишувались, замовкали сами собою... Тоді звилась полум’яна, гучна мелодія, горда і буйна, сповнена болю і розпачу, що збудила всі струни” [6, 152]. Настя розридалась, і братове втішання було марним. Неспокій, тривога, хвилювання передані не лише семантикою слова, а й уявленим звуковим виразом романсу, взаємодією музики і настрою. Внутрішні переживання дівчини, які враз змінюються безнадією, відчаєм, тугою, гірким усвідомленням неможливих стосунків, тотожні динаміці музичного твору, мелодія звучить в унісон із душевною напругою. “Ich grolle nicht” стає центральним музикальним стержнем, імпульсом, який слугує своєрідним камертоном для настроювання читача на тональність внутрішнього світу персонажів. Словесний, емоційний опис романсу розрахований на читача, який обізнаний із твором, бо розкриває широкий простір для проявів настроїв Насті й Богдана.

18-й вірш Г. Гейне “Ich grolle nicht” (його довільно переклала Леся Українка – “Не жаль мені”) увійшов до збірки перекладів “Книги пісень”, здійснених Лесею Українкою та Максимом Ставицьким (М. Славинським), виданої 1892 р. у Львові.

*Не жаль мені, хай серце розіб’є
Загублена любов! хоч промінь б’є
Круг тебе з самоцвітів, – не жалкую:
Я бачу твого серця ніч тяжкую.*

*Давно се знаю. Бачив я у сні:
В тім серці ніч, – не промені ясні;
Те серденько гризе змія страшенна!..
Я бачив, любая, що ти нужденна! [5, 136].*

У листі до М. Драгоманова від 6. XII. 1890 р. Леся Українка пише: “Гейне мій завтра поїде вже до друку, я тому дуже рада. Сим випуском вийдуть «Lirisches Intermezzo» («Ліричне інтермецо»), «Heimkehr» («Повернення додому») та «Harzreise» («Подорож на Гарц»)). “Книгу пісень” видав у Львові Іван Франко, який багато допомагав справі видання творів Лесі Українки і в пізніші часи. Дбаючи про видання творів поетеси, він сам правив коректуру “Книги пісень”. Леся Українка мала намір в 1905 р. об’єднати переклади з “Книги пісень” зі своїми пізнішими перекладами з Гейне і видати їх окремою збіркою. Зберігся рукописний збірник (невідомою рукою) перекладів Лесі Українки з Гейне під назвою “Ліричні співанки, поеми і балади”. Збірник був у цензурі, але друком не вийшов [5, 344].

І. Франко теж перекладав твори Г. Гейне й серед них 18-й вірш.

*Не гніваюсь, хоть пукне й серце мні, –
Ти не моя уже, – не гніваюся, ні!
Хоть як ти сяй в брильяхтах і красі,
Ні оден луч не блисне в серця твого тьмі!*

*Я знаю все. Таж в сні я зрів тебе,
І тьму я зрів, що серце ти гнете,
І гадь я зрів, що кров ти з серця ссе.
Я зрів твоїй біль і жаль! Я знаю все! [7, 454].*

Переклади Лесі Українки та І. Франка – високохудожні зразки поетичного слова. Використання потужних можливостей зображально-виражальних засобів дало змогу авторам створити оригінальні, яскраві твори.

“Я не гніваюсь” Р. Шумана (1810–1856), німецького композитора, входить до вокальної лірики циклу “Любов поета”. Із 65 поезій юнацького циклу Г. Гейне “Ліричне інтермецо” композитор вибрав 16, присвячених історії безнадійного кохання молодого поета, і створив своєрідні портрети психологічних станів. Відомо, що Р. Шуман навіть надіслав Г. Гейне дарчий екземпляр “Кола пісень” на його вірші й супровідний лист: “Хотілося б, щоб моя музика до

Ваших пісень сподобалася Вам. Якщо б мої сили були такі ж, як гаряча любов, з якою я створював, я сподівався б на краще...” [8, 545].

Сюжет “Ліричного інтермецо”, як і багато інших поезій гейнівської “Книги пісень”, ґрунтується на біографічних фактах. Ідеться про нещасливу любов Г. Гейне до кузини Амалії, дочки гамбурзького банкіра Соломона Гейне (згодом вона вийшла заміж за багатого поміщика). Р. Шуман відтворив і переклав на мову музики лірико-психологічне багатство “Інтермецо”. У поезіях, які можна вважати своєрідними щоденниковими записами особистих переживань поета, композитор знайшов те, що було пережите ним самим. Ідеться про любов Шумана до Ернестіни фон Ф. Близькою виявилась і незвичайна емоційність цих лаконічних “записів” поета. Критики вважають, що Р. Шуман володів дивовижною здатністю створювати в музиці портрети людей, одним штрихом передавати найхарактерніше в образі людини, був віртуозним майстром у зображенні нюансів почуттів і настроїв. Його цікавило все, що було нестандартним, новим, здатним уразити уяву. Р. Шуман був гордим романтиком, думка якого ніколи не залежала від суспільства, моди. “Схвалення художника нехай буде для тебе вартіснішим, ніж визнання усього натовпу”, – проголошує один із шуманівських афоризмів. Цікаво, що композитор вважав фортепіано найкращим інструментом для вираження почуттів, настроїв, зумовлених як емоційними переживаннями, так і природними явищами чи літературними сюжетами. 1840 – рік довгоочікуваного одруження з Кларою Вік, знаменитою піаністкою, яка стала для Шумана поетичним ідеалом, турботливою дружиною. У цей час Шуман пише пісні. Серед них вокальний цикл “Любов поета”, до якого входить “Ich grolle nicht”.

У романсі постає трагедія самотності, глибоких і гострих почуттів людини. Геніальний твір композитора у стократ підсилює сенс поезії Гейне. Психологічна тема романсу – трагічне почуття, яке стримується силою волі. Виразність музики Р. Шумана полягає в широкому мелодичному розвитку при збереженні розміреного ритму й такої ж форми викладу. Відчутний певний дуалізм: урівноважена форма викладу протистоїть динамізму гострих гармоній, які утворюють безперервну вервечку дисонансів. Найвищу силу мук кохання вклав у ці такти композитор, а поет – біль і гнів, прокляття підступності життя. Романс “Я не гніваюсь” вважається одним із щасливих творчих відкриттів Р. Шумана, у якому викристалізувався окремий

тип романтичної лірики XIX століття – лірики “стримуваних пристрастей” [2].

Твір, у якому музика визначає його структурність і основа концепції людини, засіб характеротворення, є “Impromptu phantasie” О. Кобилянської. Знайомство з твором Фредеріка Шопена має вражаючий вплив на тонку, чутливу до навколишньої краси натуру. Письменниця майстерно реалізувала творчий задум, показавши, як музика возвеличує, підносить особу, робить її окриленою, здатною навіть на самопожертву.

Таке докладне ознайомлення з історією створення романсу, алюзія до твору О. Кобилянської дає змогу розкрити приховані сенси, підтекст нарису, простежити множинність знаків і значень. Отже, Настя сідає за фортепіано, щоб пережити “стримвані пристрасті”. Епізод відсилає до елегії Лесі Українки “До мого фортепіано”, якому можна “вповідувать думки веселі і сумні”, класти “свій смуток на струни”. Шуман вважав фортепіано найдосконалішим засобом переплавлення людських почуттів, а у 20 років змушений був відмовитися від гри на ньому, бо після невдалої операції відмовила права рука. Композитор поклав на музику поезію Г. Гейне “Ich grolle nicht”, переклала її і Лариса Петрівна Косач, у поетичній спадщині якої знаходимо чимало романсової лірики. Гейне, Шуман, Леся Українка та персонажі її нарису пережили нерозділене кохання, досвід, який слугував імпульсом до глибинних переживань, творчості. Перекладаючи нарис німецькою мовою до збірника, Леся Українка апелювала до читачів, які добре обізнані зі своєю культурною традицією – творчістю геніальних німецьких митців. Вибір творів теж не випадковий. За типом світобачення Гейне і Шуман – романтики (романтизм як напрям виник теж у Німеччині). Неприйняття буденності, апологія особистості, звеличення духу, культ почуттів, творча свобода – усе те, що знайшло свій вияв в неоромантизмі Лесі Українки. Прикметно, що романс, лірична поезія розвинулися саме в добу романтизму. Ліризм як пафосно-стильова ознака простежується в нарисі як жанрі, домінує й у “Голосних струнах”. Емоційність, сердечність, схвильованість передається за допомогою тропів. Епітети, метафори, порівняння співзвучні з переживаннями персонажів, зокрема піднесеним настроєм Насті, коли вона чекає Богдана, – “небо синє було надзвичайне, садок був веселий, барвінок усміхався”, “Настя грала весняних

пісень, багато пісень, коротких, мов щастя”, “очі в неї, мов барвінок, а коси, мов промінь сонця”.

Подекуди трапляється ритмізована мова розповідача й самої героїні: “...вона все думала невимовлені, ненаписані думки-гадки; не виплакані сльози серце їй гнітили. Вона все думала, гадала”, “Яка суха, нещасна сая квітка!”, “Се ти, моя змарніла квітко бідна? / Бліда, пожовкла, наче давня мрія...”. Внутрішня мова Насті розкриває читачеві її поетичний хист, про що (як і про кохання до Богдана) не підозрює брат Павло. Про це йдеться завуальовано, приховано: “Що се я? вірші складати здумала, чи що?.. Шкода! вони ніколи світу не побачать, хіба що вогонь їх прочитає,— о, він їх таких немало прочитав!..”. Настя почуває себе затишно не лише у світі музики, а й у світі поетичних образів: читає “свого наймилішого поета” Надсона, на полицях – твори “знакомитих поетів”, Богдан у листі до неї розгортає “давню почату листовне змагання про одного письменця, що умів зачепити своїми словами не одну струну в людському серці”. Поезію “Про любов твою, друже, я марив не раз...” С. Надсона, російського поета, переклала й Леся Українка, у якій теж ідеться про нерозділене кохання:

*Про любов твою, друже, я марив не раз,
І від мрій отих серце так радісно билось,
Та прихильний твій погляд стрічав – і в той час
Якось сумно й тривожно на серці робилось [5, 129].*

Дівчина проводить паралель між своїм почуттям кохання до Богдана, викликане розучуванням романсу, і тим, чим для Паоло та Франчески (персонажів “Божественної комедії” Данте) роман про Ланчелота і Джіневру. Розуміє, що її Паоло бачить іншу Франческу (для Дантових героїв чинання роману виявилось фатальним – чоловік Франчески, заставши їх разом за читанням, убиває обох). Нарешті, епіграф – “Квіти, що народились в моєму серці, вірші, що їх я придумав, але не написав, слова кохання, що їх не сказав тобі” – рядок із поезії італійського поета Стекетті (твори Орліндо Гверріні переклала Олена Пчілка) готує горизонт читацьких сподівань, попереджаючи про невисловлені почуття героїв.

Отже, музичний знак – романс Р. Шумана “Ich grolle nicht” у нарисі “Голосні струни” Лесі Українки відіграє надзвичайну важливу роль: покликаний сказати те, що не може бути вимовлене словами,

підкреслити емоціональну силу мистецтва музики, якій у творенні образу Насті належить основна роль. Опис звучання мелодії виконує функцію ліричного коментаря, що по-новому освітлює людські переживання. Водночас можна припустити, що авторка сподівалася на різнобічні знання читача, на розуміння художнього тексту не лінійно, а багатовимірно, тобто спонукає до співпраці. Текст програмує такого інтерпретатора, який володіє певною компетенцією, здатний розкрити множинність значень тексту. Ідеться про те, що введення до тексту романсу Р. Шумана на слова Г. Гейне, згадка про поета С. Надсона логічно вмотивовані, покликані відкрити спектр широких асоціацій поза межами нарису й водночас апелюють до почуттів, емоцій читача.

Література

1. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко.– К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003.– 503 с.
2. Житомирский Д. Шуман Р. Очерк жизни и творчества.– М.: Музыка, 1964.– 880 с.
3. Кулінська Л. Проза Лесі Українки.– К.: Вища шк., 1976.– 168 с.
4. Постмодернизм. Энциклопедия.– Минск: Интерпрессервис; Книж. дом, 2001.– 1014 с.
5. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– Т. 2.– К.: Наук. думка, 1975.
6. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– Т. 7.– К.: Наук. думка, 1976.
7. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т.– Т. 13.– К.: Наук. думка, 1978.
8. Шуман Р. Письма. В 2 т.– Т. 1. (1817–1840). / Пер. с нем. А. А. Штейнберг; Ред. пер. Н. А. Темчиной; Вст. ст., комм. Д. В. Житомирского.– М.: Музыка, 1970.– 720 с.

УДК 821.161.2–1.09.

Лариса Семенюк

КУРЙОЗНІ ВІРШІ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО: ЄДНІСТЬ ЗМІСТУ Й ФОРМИ

Твори визначного майстра українського курйозного віршування Івана Величковського проаналізовано в єдності змісту й форми. Наголошено на тому, що курйозна форма у віршах поета слугує символічним кодом для передачі християнського змісту та філософських проблем епохи бароко.

Ключові слова: бароко, курйозні вірші, поетична форма, “внутрішній” зміст, синтез.

Semenyuk L. The Funny Verses by Ivan Velychkovsky: the Unity of Meaning and Form. The pieces written by the great artist of ukrainian funny poetry Ivan Velychkovsky are analysed according to the principle of the unity of their meaning and form. It is stressed that the funny form of the poet's verses server as a symbolic code for conveying a christian sense and philosophical problems of the baroque.

Key words: the baroque, funny verses, poetical form, "inner sense", synthesis.

В українській літературі явище синтезу мистецтв уперше яскраво заявило про себе в епоху бароко, коли великого поширення набуло т. зв. курйозне віршування ("*carmina curioso*"). Це було викликано як західноєвропейськими впливами, так і навчальними цілями, адже курйозні вірші як важкі словесні вправи, що "розвивали у школярів версифікаційну майстерність, кмітливість, винахідливість, дотепність" [2, 341], були включені до навчальних курсів поезики.

Загальноновизнаним майстром українського курйозного віршування вважається Іван Величковський. Хрестоматійними стали слова В. Колосової і В. Крекотня, які в передмові до видання "Іван Величковський. Твори" (К., 1972) писали: "Іван Величковський – поет дуже цікавий. Саме поет, а не віршописець. Бо наділила його природа щирою іскрою художнього таланту – здатністю зірко вдивлятися у світ, гостро і парадоксально осмислювати його, відливати свої думки у місткі асоціації, колоритні образи, влучні дотепи. Віртуозно володіючи словом і віршем, він любляв експериментувати, шукати і розробляти нові й незвичні літературні форми" [3, 17].

Наукове вивчення курйозних віршів І. Величковського, започатковане працями Д. Чижевського та С. Маслова, у наш час успішно продовжене студіями К. Борисенко, О. Ткаченко, В. Шевчука. Попри це, творчість поета потребує глибшого осмислення в плані синтезу змісту й форми. На потребу наукових досліджень у цьому напрямі вказували ще в 70-х роках минулого століття В. Колосова і В. Крекотень. Головну ваду перших спроб історико-літературних досліджень спадщини І. Величковського вони вбачали "в розриві змісту і форми" [3, 27]. За таких підходів одні дослідники вважали курйозну форму не відповідною для вираження християнського змісту, інші ж – ігнорували зміст, високо підносячи майстерність, техніку, себто формальні ознаки творчості. Відтак завдання подальшого вивчення творчості поета, на думку дослідників, полягає в тому, "щоб збагнути оформлений зміст і наповнену змістом форму" [3, 36]. При цьому під

змістом вони розуміли не лише зовнішню оболонку (релігійне наповнення) текстів, але і їх внутрішню сутність (соціальну, історичну, філософську), осягнення якої приведе до істинного розуміння поезії митця.

Сучасні дослідники, намагаючись усебічно розкрити творчий феномен І. Величковського, дедалі частіше демонструють саме такий підхід до його творчості. Однак курйозні вірші поета в такому аспекті осмислені поки що недостатньо. Тому **завдання цієї статті** – розглянути курйозні вірші І. Величковського в єдності змістових і формальних ознак з тим, щоб розкрити “внутрішній” зміст творів, що склали поетичну збірку “Млеко, от овцы пастыру належное” (1691 р.).

У доробку І. Величковського, зокрема в його збірці “Млеко”, знаходимо майже всі різновиди курйозних віршів. Автор супроводжує їх теоретичними коментарями (дає визначення для кожної зі “штучок поетицьких”) та настановами практичного характеру. Сучасні вчені вважають “Млеко” не лише збіркою віршів, а й своєрідним підручником віршування, який допомагав зрозуміти всі тонкощі цієї науки.

Проте “Млеко” – це не лише майстерно скомпонована добірка курйозних віршів, що демонструє технічне вміння автора. За словами К. Борисенко, “це спроба знайти за допомогою мови шляхи виходу зі скрутних екзистенційних ситуацій, де за провідницю чистим душею править Божа Мати” [2, 343]. Не випадково вірші, що ввійшли до збірки (або “труди поетицькіє”, як пише автор), складені ним “во четь преблагословенной дѣвы Маріи” [1, 69].

Прикметно, що І. Величковський, звертаючися до читача у традиційній передмові, вимагав немалих зусиль для розуміння його “штучок поетицьких”. “Це зауваження, – як слушно зауважив В. Шевчук, – досить дивне, бо автор докладно роз’яснює в ремарках, як треба «поетицькі штучки» розгадувати, отже, не йдеться тут саме про розгадку словесних ребусів” [8, 9]. Учений вважає, що тут натякається на підтекст, себто на той “внутрішній”, глибинний зміст, про який писали В. Колосова і В. Крекотень.

Спробуймо під таким кутом зору “прочитати” курйозні вірші поета, розпізнаючи їх прихований зміст.

Збірка Величковського відкривається віршем “Ехо”, побудованим у формі діалогу Бога зі старозавітним Адамом про причини й наслідки його первородного гріха. Вірш нагадує луну, ехо не лише з

формального боку (два склади кожного парного рядка повторюють кінцеві склади рядка попереднього), а й за змістом: Адам у своїх відповідях Богу ніби повторює його слова. Однак “внутрішній” зміст цих питань і відповідей значно глибший: поет нагадує, що первородний гріх Адама і Єви відгукується, неначе луна, на кожному із нас. Відтак людина, спокутуючи провину праотців, приречена на тяжкий земний труд, страждання і смерть. Проте вона не повинна втрачати надію на вічне життя, дароване їй Богом через жертву Христа і його матері. Глибокий екзистенційний смисл містять заключні рядки вірша:

- *Откуда же жизнь паки начнете взымати?*
– *Мати.*
- *Мати, чаю, отродит вас, як смерть Христова?*
– *Ова.*
- *Плодом ли пречистыя матере ожисте?*
– *Исте.*
- *О бы и нас спасл тот плод дѣвья утробы!*
– *О бы [1, 72].*

Як бачимо, “Ехо” для поета – це не тільки вдало апробована поетична форма, це ще й спроба в такий спосіб нагадати людині про її долю-приречення, що є наслідком гріхопадіння, та спроба пошуку (за допомогою ехо, що є голосом самого Господа) порятунку й вічного спасіння. К. Борисенко з цього приводу пише: “Розпочинаючи збірку цим віршем, автор хотів пояснити, що в його книзі можна знайти відповіді про причини людських злигоднів та про шляхи подолання земних негараздів” [2, 346].

І. Величковський майстерно розробив різні види “раків” – літеральний, словний, прекословний. На думку вчених, “рак – це втілена в художній творчості ідея симетрії” [2, 344]. Слово “симетрія” вживається в нашій мові принаймні у двох значеннях. З одного боку, під симетричністю ми розуміємо врівноваженість, пропорцію, гармонійне поєднання окремих частин цілого. З другого – “термін «симетрія» вживається в більш строгому значенні й може бути визначений математично: симетричність просторових образів чи явищ означає їх інваріантність (незмінність) щодо різних перетворень симетрії” [2, 344]. Висока точність, якої вимагає симетрія в такому розумінні в літературі є рідкісним явищем. Дзеркальну симетрію правого й лівого бачимо лише в паліндромі (ракові літеральному). Тут Свята Діва говорить про себе:

*Мене ради на радість Богом міру данна
Анна во дар бо имя ми обрадована,
Анна дар и мні сінь міра данна,
Анна ми мати и та ми манна,
Анна пита мя я мати панна [1, 73].*

Цей вірш містить у собі власне дзеркальне відображення. На думку К. Борисенко, “він має таємниче значення, адже дзеркало є входом до містичного світу, потрапити куди вдається лише не багатом утаємниченим” [2, 345]. Дзеркальна симетрія тут проявляється не лише формально. На нашу думку, читач повинен був у цьому творі, ніби у дзеркалі, побачити себе, як одну із ланок єдиного духовного ланцюга: мати Анна – Мати Божа – Ісус – людина.

Як слушно помітив В. Шевчук, у ремарці до цього твору не подається повне розшифрування всіх його секретів: “не всі рядки читаються навпаки, але деякі читаються як рак словесний”, складаючи ніби “вірш у вірші” [8, 10] – ідеться тут про Богородицю вже без Анни. Завдання читача полягало в тому, щоб розгадати цей секрет, побачити за вишуканою формою вірша насамперед особу Богородиці. Не випадково поет рядом художніх засобів підкреслює її велич (“О мати великая аки лев”), святість (“ты – з святѣйших лика”) та нетлінність (“Марія в небѣ и по смерти жива”).

Окрім рака літерального, І. Величковський послуговується раком словним, тобто віршем, “которого не лѣтеры, але слова вспак читаються” і раком прекословним – віршем, “которого слова, вспак читаючися, противный текст выражают”. Зовнішній релігійний зміст рака словного зводиться до протиставлення величі та смирення Діви Марії:

*Высоко дѣва ест вознесена,
Глубоко яко бяше смиренна [1, 73].*

У підтексті цього вірша прочитується настанова читачеві досягти духовної величі через християнське смирення.

“Прекословний рак” у Величковського складається з реплік двох біблійних осіб – Богородиці й Авеля. Перша є втіленням християнських чеснот, другий – носій поганського світобачення. Відтак Богородиця закликає читача:

*Со мною жизнь не страх смерти,
Мною жити не умерти [1, 74].*

Коли цей текст прочитати справа наліво, то він стає словами винуватиці гріхопадіння, праматері Єви:

*Умерти, не жити мною,
Смерти страх, не жизнь со мною [1, 74].*

У другій частині вірша слова Авеля про велику жертву язичницькому богу, прочитані в зворотному порядку, відображають підступність намірів Каїна.

“Внутрішній” зміст цього вірша звернутий до тих, хто перебуває в пошуках істини. Іван Величковський стверджує, що земне життя людини набуває смислу тоді, коли воно осяяне світлом Богородиці; і навпаки, втрачає свій сенс, позбавлене християнських ідеалів (як у випадку з Каїном і Авелем).

Різновидом “штучок поетицьких” в Івана Величковського є “чворогранистий” вірш, у якому “так вздлуж, яко и вшир един же текст выражається” [1, 74]. Увага поета до геометричної форми квадрата не випадкова, адже він символізує “досконалість, незмінність, інтеграцію, ...божественний прояв у творінні” [5, 131]. Близько до цього, але дещо послаблене значення має і прямокутник. У вірші звучить думка про досконалість Божого творіння, завдяки якому Діва Марія стала не тільки матір’ю Божого Сина, а й його заступницею, а відтак – і захисницею всього людського роду (“*представ за ны зъло смѣло*”).

“Згожаючійся” вірш І. Величковського, як і ряд інших, заснований на бароковому контрасті. Форма цього вірша передбачає наявність таких спільних слів у середньому рядку, які підходять до тексту попереднього і наступного рядка:

<i>Марія</i>	<i>без</i>	<i>та</i>	<i>в рай водит.</i>
<i>Єст</i>	<i>грѣха</i>	<i>души</i>	
<i>Арїя полн</i>	<i>той</i>	<i>в ад сводит</i>	[1, 74].

Арїй – це александрійський священик, який учив, що Ісус Христос не “єдиносущий”, а лише “подобосущий” Богові-Отцеві, тому він створений, а не вічний [7, 373]. У контексті цього стає зрозумілим контрастне змалювання Марії й Арїї у вірші, їх протилежний стосунок до поняття гріха й до спасіння людської душі.

Вірш, названий І. Величковським “Порядный непорядок”, є твором “складне помішаного порядку”, себто слова в ньому розміщені довільно, і читач повинен сам упорядкувати їх. Поет пропонує такий порядок слів у тексті твору:

*Отец дочер избра красну,
Сын матер возлюби благу,
Утѣшител невѣсту сниска чисту [1, 75].*

Вірш “Порядный непорядок”, на нашу думку, втілює провідну барокову ідею про несталість, хаотичність, мінливість буття, яке складається, як і наведений автором хаотичний текст, з безлічі різних частин. Відтак ідеться про потребу збагнути світ, відновити втрачену гармонію.

“Єдиногласный” вірш І. Величковського заснований на повторах літери **О**, яка, окрім того, виділяється графічно:

*СлОвО плОтОнОснО
МнОгО плОдОнОснО [1, 75].*

Цей короткий вірш автор коментує іншим двовіршем, який розкриває суть попереднього: слово – Божий витвір, тому воно “плотносно”; кожен з нього може мати поживу, тому воно “плодоносно”.

У цьому вірші автор уповні використав можливості букви. “Літера **О**,– як пише К. Борисенко,– це коло. Коло не має ні початку, ані кінця, так само, як необмеженими є й можливості слова” [2, 346]. Додамо, що коло символізує також безкінечність світобудови, єдиним творцем якої є Бог, тому він присутній в усьому, як буква **О** в наведеному вірші.

“Єдинопадежный” вірш у Величковського побудований так, що всі рядки його закінчуються на -анна (за авторським визначенням, “в єдино сєє імя АННА впадают” [1, 75]). У такий спосіб поет підкреслює велику місію цієї жінки, що народила Пречисту. Поет подає фігурне зображення вірша у вигляді куща (чи полум’я), де кожен рядок нагадує гілку чи язик вогню. Анна у творі наділена всіма християнськими чеснотами: “избранна”, “порока странна”, “Богу осанна”, „корѣнь сей купинѣ”. Цим самим поет творить культ Анни та самої Богородиці, указує читачеві коріння нашої духовної сутності.

І. Величковський створив один із найдосконаліших абеткових віршів в українській літературі. У нього не просто кожен рядок, а кожне слово вірша розпочинається наступною літерою алфавіту:

*Аз Благ Всѣх Глубина
Дѣвая Єдина
Живот Зачах Званным*

*Ісуса Избранным
Который Людей Мною
На Обѣд Покою
Райска Собирает,
Тунє ОУщедряет
Умне Фенікс Христе
Отче Царю Чисте,
Шефствуї Щедротами,
Матерє Молбами [1, 76].*

К. Борисенко зауважує, що за часів бароко “літерам ...надавалося містичне значення” [2, 343]. Про цю особливість барокового сприйняття літер як утаємничених знаків письма пише також сучасна дослідниця барокової поезії Б. Криса [4, 138–139]. Очевидно, Величковський убачав у кожній літері алфавіту сакральний зміст, пов’язуючи твір із євангельською історією. Не випадково одна його частина – це “мова пресвятої богородици”, а друга – це “мова наша ко Христу” [1, 76].

“Алфавіт – це шлях від початку до кінця, адже все має свій початок і кінець, вічний лише Бог. Кожна літера має своє значення: у староукраїнській мові назва майже кожної літери є словом. До того ж чимало літер мають числове значення. Тож Іван Величковський не просто вживає слова в алфавітній послідовності, кожне слово несе в собі глибокий зміст” [2, 344]. Перша частина вірша, за словами Б. Криса, – “це своєрідний код мови Пресвятої Богородиці” [4, 139], мова тієї, що поєднала в собі початок і кінець. Мову Пречистої передає людина, котра усвідомила суть свого земного призначення (служіння Богові) й намагається донести його до інших, які такого розуміння ще не мають. Недаремно друга частина вірша – це звернення людини до Ісуса Христа, через якого пролягає дорога до Бога. “Іван Величковський, – за словами К. Борисенко, – стверджує цим, що земний шлях людини – це дорога до Бога, до досягнення величі Творця” [2, 344].

Після азбучного вірша у збірці Величковського вміщено чотири акровірші – “акростихіси”, як називає їх сам автор. Перший із них своїми початковими літерами у рядках складає ім’я МАРІЯ, причому у контекст вірша введене словесне значення букв цього слова. Зміст вірша, як і його форма, цілковито підпорядкований задумові автора прославити ту, що “чиста єдина”, тобто Богородицю.

Другий акровірш побудований за тим же принципом, але літери тут є носіями певних числових значень, які автор пояснює так: “М значит «четыредесят», А – «еден», Р – «сто» и проч.” [1, 77]. Літери з їх числовими значеннями входять у текст вірша, наприклад:

*М. денми землю одождливый
А. тойдже, Маріє, бог сын твой правдивый* [1, 77].

Вірш написано від імені жінки, яка просить правдивого Бога прийняти і її в числі інших під свою опіку.

Третій акровірш оформлений так, що ім’я МАРІЯ складається не з початкових літер, а зі складів, кожному з яких дається пояснення:

*МА – мати блага, РІ – риза драга, Я – яже нас крыет,
МА – малодушных, РІ – ризонужных, Я – як руно грѣет* [1, 77].

У змісті вірша виразно висловлена турбота Марії про грішників. У короткому двовірші автор вдало використовує епітети (“блага”, “драга”), порівняння (“як руно грѣет”), що свідчать про побожне ставлення до Богоматері.

Останній акровірш формально нагадує “згожаючийся” вірш Величковського, з тією різницею, що в середньому рядку розміщені не слова, а літери імені МАРІЯ, спільні для двох суміжних рядків:

*арія з одила суса даме
М А Р І А
нѣз ггели адуйся чти врааме* [1, 77].

За змістом вірш суголосний з іншими творами на честь Богородиці.

Вірш “жартовний”, за визначенням самого автора, “не о пресвятой богородици, тылко для штучки поетицкой тут ся положили” [1, 78]. Жарт його полягає в тому, що текст, прочитаний у напрямку зліва направо, викликає сміх і здивування несерйозністю повчань. Однак, коли прочитати слова першого рядка попарно зі словами другого рядка, а третього – з четвертим, то відкривається інший сенс, правдивий:

*Остав молитву, детство растли, злых чти, друже,
Лѣность люби, сохраняй злость, лай добрых, дуже* [1, 78].

Звертає на себе увагу структура цих прохань-наказів, де акцент падає на дієслова: “остав”, “люби”, “сохраняй” тощо. “Внутрішній” зміст цього вірша-жарту, на нашу думку, значно глибший, аніж може

здатися на перший погляд. Усі настанови тут стосуються як християнської, так і загальнолюдської моралі. Форма вірша свідчить про можливість вибору людиною шляху – істинного чи хибного. Причому останній, що веде до порушення принципів моралі, не потребує зусиль, зручний і випробуваний (йому відповідає звичайне читання – в горизонтальному напрямі), у той час як істинний (читання по вертикалях) потребує від людини певних зусиль.

“Жартовний” вірш, як і деякі інші твори Величковського (чотиригранний, “єдинопадежний”, перший акровірш), за спостереженням В. Шевчука, може читатися зліва направо і справа наліво, як словесний рак, хоча автор не вказує на це в ремарках. Таким чином цей вірш, як і ряд інших, становить собою перетин двох жанрів курйозної поезії. Як стверджує О. Ткаченко, “Накладання кількох жанрів в одному вірші є досить розповсюдженим явищем в курйозній поезії, викликаним прагненням поетів до синтезу, ускладнення своїх творів, своєрідним підняттям “планки” для розуміння читачем, а з іншого боку, спробою створити ефект магичності та надприродності...” [6, 89].

Достойним внеском Івана Величковського у “творення Богородичного культу як явища українського літературного бароко” [4, 138] можна вважати 26 віршів, які визначені автором як “Программа. Анаграмма. Епиграмма”. Програмою в усіх 26 зразках є ім’я Богородиці – МАРІЯ, анаграми творять слова з літер цього імені, а епіграммами є вірші (дво- або чотирирядкові) на похвалу Матері Божої, що включають задані анаграми. Наприклад:

МАРІЯ

РАЯ МИ

Марія єст надежда РАЯ, МИ єдина,

Сія ми рай обрѣсти упросит у сына [1, 78].

Зміст цих віршів продиктований загальноприйнятим на той час релігійним каноном: Марія в них постає надією раю, раєм мисленим, чистою і святою; її ім’я – “*раями насажденно*”, “*над всѣ роскоши возлюблено*”, “*прекрасно*”, “*не Р (сто) раз, леч без числа паче солнца ясно*” тощо.

Цікавим із погляду змісту й форми є “многoprименителный” вірш. У ньому слова можна переставляти в будь-якому напрямку, а головна думка є незмінною:

*Яко ниву рясно плоды украшают,
Тако Дѣву красно роды ублажают.
Ниву рясно плоды украшают яко,
Дѣву красно роды ублажают тако* [1, 83].

І. Величковський зауважує, що римляни цю форму вірша звали “протеусом”, тобто давали йому ім’я морського бога Протея, який мав здатність постійно міняти свій зовнішній вигляд [7, 412]. На думку К. Борисенко, “Цим віршем автор прагне ствердити думку, згідно з якою істина завжди одна, а слова здатні відобразити лише різні її нюанси” [2, 345].

У збірці І. Величковського вміщено чотири лабіринти у формі квадрата. На нашу думку, віршами їх можна вважати лише умовно, оскільки основою їх побудови є постійне повторення одних і тих самих слів (Марія, Ісус), розбитих на літери. При цьому початкова літера М імені Марія творить форму ромба або двох діагоналей, що перетинаються :

Лабиринт 1
*я і р а М а р і я
і р а М с М а р і
р а М с у с М а р
а М с у с у с М а
М с у с І с у с М
а М с у с у с М а
р а М с у с М а р
і р а М с М а р і
я і р а М а р і я* [1, 84].

О. Ткаченко висловлює гіпотезу про пов’язаність літературного лабіринту з реальними лабіринтами, зокрема з їх символікою [6, 90]. “Цей сакральний символ, втілений у довершену мистецьку форму,— на думку дослідниці,— вчить шляху сходження до істини через пастки і складнощі лабіринту людського життя” [6, 91–92].

Віршований “столп” І. Величковського будується за принципом збільшення кількості слів у рядку. За змістом – це поетичне звернення до Діви Марії, яка для поета – “диво всей земли”, з проханням прийняти його хвалу, виражену у скромній словесній формі. Автор підкреслює, що достойно прославити Богородицю не може ніхто, бо її слава – “*выше всѣх земных И над небесных благоприемных жителей умы*” [1, 85]. Богородиця наділена всіма чеснотами святих: вона

“первая во бозѣ”, “присно блажима”, “столп славы”, “дивнѣйшее міру над седм дивов диво”. Прикметно, що поет порівнює славу Богородиці з сімома дивами світу, які приречені на загибель, а її “столп крѣпости вовѣки будет пребывати” [1, 85]. Як бачимо, зміст вірша відповідає його формі, створюючи разом із нею гармонійну цілісність.

У вірші під назвою “пресѣкаемый” І. Величковський максимально використовує можливості графіки та шрифту. Це вірш, за авторським визначенням, “который єдни імена присѣкши, другіє імена посреде их помѣщает”. При цьому літери розірваних імен виділяються жирним шрифтом:

МногАя Из не СУщых Созда сеи твоРенІА

ДаДѣм ХеРувиМСкую ТОму пѣСнь хВАленіа.

МАю Миру дАТИ Радость І соДѣлоВАти слАдость [1, 85].

У цьому вірші ім'я Ісус розміщене між літерами імені МАРІА ДѢВА, ніби оповите ним з обох боків. На нашу думку, в такий спосіб автор символічно хотів показати турботу Богородиці про свого сина та їх духовну спорідненість.

Вершин майстерності І. Величковський досягає у двох акровіршах, які завершують збірку “Млеко”. Виділяючи графічно окремі літери, поет прагне зафіксувати у вигадливій формі власне авторство. При цьому, з одного боку, ним керує прагнення до самоствердження, а з іншого – намагання не відійти від курйозної форми та християнського змісту попередніх творів. Свій задум поет успішно реалізує у трирядковому акровірші. Прославляючи Ісуса Христа і Богородицю, він двічі вводить у текст своє прізвище:

Ісуса Христа ВЕЛИЧАймО, яко Ввесь єст СладКІЙ знаймо.

Із несОздАННа отца возсіявий чисте,

ВЕЛИЧАю з матКОю тя, ВсеСладКІЙ Христе [1, 86].

У формі загадки написаний другий акровірш, у якому автор сам дає ключ до розгадки:

НАстрОЙ навспак цинобру. Если угадаєш,

ГошИИ Кто з Сих? ВОЛК ЧИ ЛЕВ?

То мене познаєш [1, 86].

Прізвище та ім'я поета тут читається у зворотному порядку. Вірш хоч і не має християнського змісту, однак образи вовка і лева відомі у християнській символіці.

Підсумовуючи, зазначимо, що своїми віршами зі збірки “Млеко” Іван Величковський переконливо доказує, що курйозна форма цілком придатна для передачі християнського змісту та філософських проблем епохи бароко. Для поета характерна копітка робота з текстом, словом та його частинами (складами, літерами). Формі віршів (лабіринту, стовпу, квадрату) він надавав містично-символічного значення. Використовуючи необмежені можливості слова, мови, автор намагався не лише прославити Богородицю, Христа, а й вирішити складні проблеми буття, вказати людині шлях до істини, до гармонії з Богом і світом.

Література

1. Величковський Іван. Твори / Підгот. тексту та комент. В. П. Колосової та В. І. Кречотня.– К.: Наук. думка, 1972.– 192 с.
2. Борисенко К. Курйозні вірші Івана Величковського // Київські полоністичні студії. Українсько-польські літературні контакти доби бароко: Зб. наук. пр.–Т. VI.– К., 2004.– С. 341–347.
3. Колосова В. П., Кречотень В. І. До питання про життя і творчість Івана Величковського // Величковський Іван. Твори.– К.: Наук. думка, 1972.– С. 16–36.
4. Крива Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть.– Л.: Свічадо, 1997.– 216 с.
5. Купер Дж. Енциклопедія символів.– М.: Наука, 1995.– 212 с.
6. Ткаченко О. Лабіринти барокової поезії: жанр і символ // Пам'ять століть.– 1998.– № 4.– С. 87–92.
7. Словник імен, назв, термінів // Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія: У 2 ч.– Ч. 2.– К.: Наук. думка; Основи, 1995.– С. 370–429.
8. Шевчук В. Іван Величковський та Києво-Чернігівська поетична школа другої половини XVII століття // Укр. мова та л-ра.– 2001.– Ч. 43.– С. 3–12.

УДК 821.161.2'06.09

Ірина Констанкевич

ТРАГІЗМ ЯК ВИЩА ТОЧКА В ЕСТЕТИЧНІЙ ІЄРАРХІЇ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ НОВОЇ ЕПОХИ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 20-Х РОКІВ ХХ СТ.)

На матеріалі української літератури 20-х років ХХ ст. охарактеризовано засоби творення характеру, який би міг стати носієм національного стилю, зокрема характеру трагічного, синтетичного і смислетворчого.

Ключові слова: характер, герой, трагізм, національний стиль.

Konstankevych I. Tragedy as the Highest Point in the Aesthetic Hierarchy of Fiction of the New Epoch (Based on the Literary Material of the 20ies of the XX Century).

The article based on the literary material of the 20ies of the XX century examines the means of character formation, that could become the bearer and the creator of the national style. Special attention is paid to the tragic, synthetic and meaningful character.

Key words: character, protagonist, tragedy, national style.

Аналізуючи українську літературу доби “розстріляного Відродження”, зокрема прозу М. Хвильового як цілісність, зупинимося на деяких особливостях героїв його творів, трагізмі та універсальності їх характерів. Пам’ятаючи про настановчий, програмний характер цих текстів, якого набували твори, можливо, і поза волею їхніх авторів, звернемо увагу передусім на універсальність героїв, що перегукується з важливими тенденціями європейської прози ХХ ст.

Аналізуючи особливості прози Г. Гессе, Резо Каралашвілі в монографії “Світ роману Германа Гессе” називає героя німецького письменника “синтетичним” і зазначає: “Герой у романах Гессе – це та сама брунька, у якій до пори дрімає й із якої розгортається художнє ціле епічного світу. Тут біблійна аналогія творення ніби вивернута навпаки – не земля й небо, моря й гори, рослини й усіляка живність створюються спершу, і лише потім у центрі сотвореного й завершеного універсуму з’являється людина, а все починається з людини, з героя, і весь оточуючий його світ є, по суті справи, не більше, як об’єктивація його, еманация й проекція назовні його внутрішньої суті. Тому-то цей герой у жодному разі не є предмет серед інших предметів, рівнозначний знак серед решти знаків, а являє собою осереддя смислу й ціннісний центр усього епічного універсуму, а всі інші предмети і явища набувають свого смислового значення з їхнього відношення до цього центру”[1, 234–235].

Дослідник наводить цитату з одного запису Г. Гессе, що надзвичайно точно демонструє певну типологічну якість героя модерної прози, якому притаманна глибинна спорідненість із образом самого письменника: “Новий твір виникає для мене в той момент, коли я бачу фігуру, здатну на певний час стати символом, носієм мого переживання, реальності моїх думок, проблем. Така міфічна особистість з’являється (Петер Камерцінд, Кнульп, Деміан, Сіддхартха, Гаррі Галлер і т. ін.), і це власне творчий момент, який породжує все інше. Майже всі прозові твори, які написав я, – це опис життєвого шляху

душі, йдеться не про історії, сюжетні хитросплетіння тощо, усе це в основі своїй монологи, у яких розглядається одна-єдина особа, власне, та сама міфічна фігура, у ставленнях її до світу й до її власного “я” [1, 235]. Р. Каралашвілі підкреслює тут два принципових моменти. Перший – уже в момент народження характер героя тісно співвідноситься з образом автора, невіддільний від нього. І другий – цей характер виникає не як наслідок узагальнення (типізації, мімезису) певних прототипів, знаних письменником із життєвого досвіду, а передусім як символ, плід творчої фантазії, що має потужний моделюючий потенціал. Це пояснює основну особливість літератури епохи модернізму, коли письменство відмовляється від принципів мімезису й кладе в основу творчості інтенцію до пересотворення світу, до втілення певної художньої моделі, до розширення меж авторського “я” до масштабу всього художнього всесвіту, який є його породженням, плодом героїчного творчого діяння героя. “Особливість героїв Гессе і їхня відмінність від їх старших побратимів у тому й полягає, що вони виступають як символи, які не просто відображають дійсність, а ще й моделюють її” [1, 236].

Подібну властивість мають і характери творів письменників-ваплітян, зокрема М. Хвильового, М. Куліша, Ю. Яновського та інших, з їхньою виразною символічністю, здатністю моделювати, створювати довкола себе художню дійсність. Певна річ, не будемо й перебільшувати подібності героїв українських митців і Гессе (це порівняння загалом декому може видатися неправомірним), підкреслимо одну істотну особливість героїв, задля увиразнення якої ми і вдалися до порівняння: це персонажі підкреслено програмні, смислотворчі.

Українські письменники-ваплітяни шукали такий характер, який би міг стати носієм і творцем національного стилю. Тому передусім дбали про створення характеру *трагічного*, про високий міметичний модус української прози, поезії, драматургії. Такими є хрестоматійні герої “Я (Романтика)”, “Мати”, “Патетичної сонати”, “Чотирьох шабель” та багато інших, які у своїй сукупності витворюють вершину характерологічної ієрархії творів письменників. Про те, що зокрема М. Хвильовий ставив перед собою такі програмні завдання, засвідчує низка творів, зокрема “Вступна новела”, написана спеціально до першого тому єдиного прижиттєвого тритомного видання.

Роль цієї новели принаймні для новелістики М. Хвильового надзвичайно велика. Написана спеціально для першого тому 3-томного

видання творів письменника, вона була значною мірою *підсумковою*, підпорядкованою змістові всього тому як цілісності, своєрідному єдиному прозовому утворенню. Підпорядкованість виявляється вже в заголовку, точніше в тому, що новела, по суті, *не має* власної назви. Вона, хоч і є самостійним твором, відіграє призначену їй автором роль *вступу* до більшого твору, який так само складається із самостійних новел. Це можна вважати авторською настановою для прочитання та змушує шукати і у “Вступній”, і в усіх інших новелах тому наскрізних мотивів, певної надтекстової єдності. Основні з них окреслені у “Вступній новелі”. Вона виконує роль своєрідного епіграфа, у якому автор означає й цілком певний “ключ розуміння” своєї новелістики й ширше – усієї творчості. Такий погляд на “Вступну новелу” досить поширений у сучасному літературознавстві [2, 50–54].

У статті О. Муслієнко “Вступна новела Миколи Хвильового: Варіанти інтерпретаційних кодів” слушно зазначено: “Метафізична парадигма, що організовує креативний простір новели, заявлена в перших реченнях твору. Імпульсом стає п’єса “Седі (Злива)” С. Моема та Д. Колтона у перекладі М. Йогансена (режисер В. Інкіжинов), поставлена трупю театру “Березіль” (про постановку 23 листопада 1926 року згадує Л. Курбас). Саме у цій виставі дебютувала, “безумствуєчи”, Н. Ужвій” [2, 51].

“Вчора в “Седі” безумствувала Ужвій і “Березіль” давав ілюзію екзотичної зливи”¹, – так починається “Вступна новела”. Із наведеного вище коментаря О. Муслієнко вочевидь випливає, що справа відбувалася в кінці листопада 1926 р. Чи випадково обрана письменником саме ця пора року, чи можна це вважати простою випадковістю? Навряд, якщо згадати хоча б назви його збірок: “Осінь”, “Синій листопад” (щодо останньої принагідно зауважимо промовисту колористику, зумисне підкреслену незвичністю назви: листопад викликає передусім асоціацію з жовтим листом, по суті, назва місяця є парадфразом назви кольору – жовтого, і важко не помітити зумисності, навіть нарочитості поєднання жовтого і синього – кольорів українського прапора).

Осінь із її холодом і дощами, мрякою – один із улюблених мотивів М. Хвильового. І це теж не випадкова примха письменницького смаку, таке уподобання також має свій глибший зміст, до розкриття

¹ Хвильовий М. Вступна новела // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 120. [Далі посилання на текст новели подано в тексті в дужках.]

якого є ключ у “Вступній новелі”. Щоб його зрозуміти, цей зміст, спробуємо прокоментувати перший абзац до кінця: “А сьогодні над Харковом зупинились табуни південних хмар і йде справжній тропічний дощ – густий, запашний і надзвичайно теплий” (120). Очевидний контраст між листопадом (полишеним автором у точній вказівці на визначну подію – дебют Н. Ужвій у “Седі”) і “тропічною зливою”, який викликає відповідну реакцію: “Горожани зовсім збожеволіли з такої несподіванки й висипали на вулиці” (120). Слово “збожеволіли” тут цілком мотивоване реалістично: на перший погляд, звичайна гіпербола. Та коли згадати, як щойно автор згадав про Н. Ужвій, яка “безумствувала” в “Седі”, то це слово набуває й іншого смислу.

У першому абзаці новели окреслено два змістові плани: один реальний (у листопаді пішов теплий дощ на радість харків'янам), а другий – іронічний глибший (сталось чудо: на Лопань завітав Козеріг, тропічна злива в листопаді, натовпи збожеволіли, Н. Ужвій безумствує). Обидва плани розвиваються й далі, проте другий до часу приховується. Саме в цьому другому декодуються всі атрибути містерії Діоніса, бога, що страждає, з якої в Давній Греції народилися трагедія і комедія. Подані вони хоча й іронічно, але цілком точно: божевільний натовп, безумна менада (Н. Ужвій), Козерог – сатир, два герої: один – “трагедія” (автор, який весь час іде попереду), другий – “комедія” (Ю. Шпол, узятий тут саме як автор комедії): “Хор сатирів є передусім видіння діонісичної маси, як своєю чергою світ сцени є видіння цього хору сатирів; сила цього видіння достатня, щоб зробити наш погляд тупим і несприйнятним до враження “реальності”... Форма грецького театру нагадує усамітнену гірську долину: архітектура сцени уявляється картиною пронизаних світлом хмар, яку споглядають з висоти вакханки, метаючись горами; у цій дивній обстановці постає перед ними образ Діоніса” [4, 500].

Що це не довільна інтерпретація, засвідчує дальший розвиток новели:

“– Сьогодні моє любиме число – 13. Отже, сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку. Як ти гадаєш, що це має бути?” (120).

Герої зустрічають декількох сподіваних знайомих, а от несподіванкою, гідною 13-го числа, неприємною, виявляється новина Пилипенка, який сповіщає, що в цьому році в держвидавці Хвильового не видаватимуть.

“– Та невже? – кажу я й сідаю до столу, щоб трохи поплакати” (122).

Пред нами ніщо інше, як жартівливо потрактована “смерть” письменника, котрого не хочуть видавати, “приносять у жертву”. Подальше укладання видавничої угоди з Раїсою Азарх – так само іронічне “воскресіння”. Іронія домінує в дальшому тексті новели, перериваючись у декількох місцях вельми характерними ліричними пасажами: “...і я пригадую, що попереду мене стелиться великий життєвий шлях. Він починається десь у минулих віках і шкутильгає *осінньою елегією* через шведські могили...” (123). Маємо ще один типовий атрибут “народження трагедії” – “осінню елегію” (Н. Фрай в “Анатомії критики”, підсумовуючи закріплене в ритуально-міфологічній критиці ще на початку століття уявлення, відносить трагедію до “міфу осені” й пов’язує її виникнення з елегією [3, 236] (учений зокрема пише: “Трагедія в головному, або у високому міметичному сенсі... змішує елегічне начало з іронічним” [3, 236] – зауваження, важливе для розуміння “Вступної новели”).

Нарешті у фінальному абзаці знову виринає заявлений на початку новели мотив “бога, що вмирає і воскресає” – Діоніса: “Драстуй, Юліане Шпол! Драстуй, запашне життя! Тисну вам руку! Завтра піду на могилу комунара (курсив тут і далі наш. – *І. К.*), автора “Ударів молота і серця”. Я понесу йому пучок синьооких фіалок і там згадаю про *свою загадкову смерть*. Драстуй, Юліане Шпол! Драстуй, запашне життя! Я – вірю!” (124). Смерть явлена одразу в двох іпостасях: “могила комунара” (В. Блакитного) і “своя загадкова смерть” – у підтексті це смерть–воскресіння все того ж “бога трагедії”, яка має й інше значення: Хвильовий переймає дух “комунара”-Еллана – і в творчості, й у літературній боротьбі (В. Еллану належить ідея створення літературної академії, яку М. Хвильовий втілює у ВАПЛІТЕ). Ці два змістових плани зливаються, надаючи фіналові новели серпанку таємничості й глибини.

Саме в алюзії вмираючого героя (бога Діоніса), на нашу думку, міститься важливий смисловий акцент новели й усієї творчості М. Хвильового: письменник шукає втілення нового трагізму – вищої точки в естетичній ієрархії художнього стилю, стилю нової епохи. Звичайно, “народження трагедії” у своїй творчості М. Хвильовий трактує іронічно (як того й вимагає трагічний канон), проте в чомусь

залишається дуже серйозним, проголошуючи своє *credo*. Пошуки подібного роду в українській літературі 20-х років – явище дуже поширене: згадаймо “Замість сонетів і октав” П. Тичини, збірку, яка так само є програмною в розумінні ніцшеанського “народження трагедії з духу музики” (у цьому разі – безпосередньо з “духу музики”: Тичина поєднував елегію й музику у своєму синестезійному стилі). Новий зміст трагічного, який шукав М. Хвильовий, може пролити світло й на нерозшифровану його “романтику вітаїзму”. Чи не в новому трагізмі слід шукати основне її спрямування? Услухаймось у запитання Ніцше праці “Народження трагедії”: “Яке значення має, ...ставлячи питання фізіологічно, та несамовитість, із якої виростало як трагічне, так і комічне мистецтво, – діонісична несамовитість? А що, коли несамовитість не є необхідний симптом виродження, падіння, перерілої культури? Можливо, існують... неврози *здоров’я*? Неврози народної молодості й моложавості? На що вказує цей синтез бога й козла в сатирі?.. І стосовно походження трагічного хору, чи не було в ті віки, коли грецьке тіло цвіло, коли грецька душа через край біла життям, яких-небудь ендемічних утіх? Видінь і галюцинацій, що передавалися цілим общинам, цілим культурним зібранням? А що, коли греки, саме в багатстві своєї юності, володіли *волею до трагічного* і були песимістами? Що, коли саме безумство, використовуючи слово Платона, принесло Елладі *найбільші* благословення?.. А що, коли назло всім “сучасним ідеям” і забобонам демократичного смаку перемога *оптимізму*, висунуте наперед панування *розгульності*, практичний і теоретичний утилітаризм, та й сама демократія, сучасна йому, – являють, можливо, симптом занепадої сили, наближення старості, фізіологічної втоми? І саме не-песимізм?” [4, 459–460]. Важко не помітити перегуків наведених уривків “Вступної новели” з пафосом цих висловлювань Ніцше, відомих М. Хвильовому або безпосередньо, або з надзвичайно популярних на початку століття статей В’яч. Іванова, що ввійшли потім до його книги “Діоніс і прадіонісійство” (1923) [5, 237–293].

Важливим бачиться й іще один момент, підкреслений щодо праці Ф. Ніцше сучасним дослідником: “Народження трагедії” “...постає далеко не книгою, а своєрідною посвятою в містерії Елевсіна, в ту саму релігію *Бога-страдника*... “Народження трагедії” в цьому сенсі виявляється ніби камертоном, що задає тон, темою тем ніцшевської філософії...” [4, 615].

“Міф осені”, “елегія” й іронія як атрибути “народження трагедії” мають надзвичайно важливе значення у творчості М. Хвильового, позначають зосередженість письменника над пошуком сенсу мистецтва нової епохи – сенсу трагічного. “Театральний” зачин “Вступної новели” з “українською менадою” – Н. Ужвій, з безумним натовпом, над яким завис Козерог-Сатир, – заявляють один із ключових мотивів новелістики М. Хвильового, “діонісійський”, яким вона перегукується з магістраллю мистецтва 20-х років, окресленою песимізмом “Сутінків Європи” О. Шпенглера, “Про трагічне відчуття життя” Х. де Унамунно, філософією культури Г. Зіммеля та багатьох інших діячів культури – тієї магістралі, що була окреслена ще у творчості Ф. Ніцше.

Література

1. Каралашвили Р. Мир романа Германа Гессе.– Тбилиси: Б. н., 1984.
2. Муслієнко О. “Вступна новела Миколи Хвильового”: Варіанти інтерпретаційних кодів // Наук. зап. Нац. ун-ту “Києво-Могилян. акад.”– Т. 17.– Філол.– К.: КМА, 1999.
3. Фрай Н. Анатомія критики // Зарубежная естетика и теория литературы XIX–XX вв.– М.: Наука, 1987.
4. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии.– М.: Наука, 1992.
5. Иванов Вяч. Возникновение трагедии // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках.– М.: Наука, 1988.
6. Безхутрий Ю. Микола Хвильовий: Проблеми інтерпретації.– Х.: Основа, 2003.
7. Плющ Л. Його таємниця або “Прекрасна ложа” Хвильового.– К.: Б. в., 2006.

УДК 821.161.2-1.09

Вікторія Соколова

ТЕОРІЯ ВІДПОВІДНОСТЕЙ У ТВОРЧОСТІ Г. ЧУПРИНКИ

Охарактеризовано основні положення теорії відповідностей, запропонованої Ш. Бодлером та розвинутої французькими поетами-символістами. З’ясовано особливості втілення та художні функції синестезії в поетичній творчості Г. Чупринки.

Ключові слова: символізм, теорія відповідностей, полісемантика, синестезія, сугестія, синкретизм.

Sokolova V. Theory of Accordance's in the H. Tcuprinka's Creation. The main provisions of theory of accordance's, offered by Bodler and developed by the French poets-symbolists, are considered. Features of embodiment and artistic functions of sunestesion in the H. Tcuprinka's poetic creation are discovered.

Key words: symbolism, theory of accordance's, polisemantics, sunestesion, suggestion, syncretism.

Григорій Чупринка – один із небагатьох поетів в українській літературі, творчість яких викликала кардинально протилежні ставлення й оцінки сучасників та дослідників. Проте всі критики були одностайними, долучаючи Г. Чупринку до модернізму. В сучасному літературознавстві його часто називають поряд з Олександром Олеєм і М. Вороним одним із засновників українського модернізму. С. Павличко, аналізуючи естетичну опозицію авангардизм–модернізм, називає Вороного, Олеся, Чупринку, Філянського поетами “істинного модернізму” [6, 183]. Сьогодні більшість дослідників визначають його поетику як символістську. Є цілком очевидні підстави для такого тлумачення. Однією з підстав можна вважати очевидне захоплення здобутками західної поезії раннього модернізму та творчості таких поетів, як Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме, Костянтин Бальмонт, як зазначає М. Жулинський, “усіх тих, хто пробував вивищити поезію над прозаїчною байдужістю щоденності і надати поетичній формі магічних особливостей” [2, 27]. Г. Чупринка, сприймаючи ідеї західного символізму, прагнув до створення нових поетичних форм на національному ґрунті. Естетичними заповідями західного символізму є: незалежна від політики та ідеології і взагалі вільна від будь-якої ролі служниці “чиста поезія”; музично-поліфонічні багатопланові образи-відношення – символи С. Малларме; синкретизм, синестезія чи синхронність різних почуттів (сенсів) Ш. Бодлера (колір, звук, запах, дотик); драматичні несподівані словосполучення А. Рембо – всі ці поетикальні засоби французьких засновників символізму знайшли свою свіжо збагачену реалізацію в поезіях Г. Чупринки.

Символізм – перший напрям модернізму. Виникнення модернізму пов'язане з принципово новим баченням людини й мистецтва. Французькі символісти проголосили існування кількох світів – реального (об'єктивного), духовного (суб'єктивного) та ідеального (світу вічних ідей). На їхню думку, матеріальна природа – лише оболонка

для духовної субстанції, яку має звільнити поет, щоб спрямувати її на пошук вічної ідеї, краси та гармонії. Символісти не аналізували й не пояснювали світ, вони прагнули відчутти його духовну сутність у суголоссі думок, почуттів, вражень та асоціацій.

Поети висунули нове розуміння слів та їх значень. Слова й навіть звуки вони наділяли особливим таємничим змістом, емоційним смислом. До того ж для символістів мали значення не тільки самі слова та їх тлумачення, скільки зв'язки між ними. Усі зв'язки, мотиви й відповідності в символістів зливаються в єдину, співзвучну людським почуттям мелодію, у якій чується голос вічної ідеї. Відмовившись від зображення дійсності, поети-символісти почали створювати нові естетичні форми, намагаючись досягнути глибинну сутність світу за допомогою символів. Як пише Г. К. Косиков, “у світу є сенс (зовсім не обов'язково надприродний задум), і людина до цього сенсу причетна, – це світоглядне зерно, з якого здатна вирости символістська література, чи, зокрема, символістські мотиви в творчості того чи іншого поета” [3, 14]. Саме таким поетом був Шарль Бодлер.

Французький поет Шарль Бодлер, попередник символізму в західноєвропейській літературі, у сонеті “Відповідності” відображає складне ставлення символу до природи та людини. Два катрени сонету цілком охоплюють цю проблематику:

*Природа – храм живий, де символів ліси
Спостерігають нас і наші всі маршрути;
Ми в ньому ходимо, й не раз вдається чути
Підмурки та колон неясні голоси.
Всі барви й кольори, всі аромати й тони
Зливаються в могуть єдиного єства.
І зрівноважують їх вимір і права
Взаємного зв'язку невидимі закони.*

У тому, чий висловлювання Г. Чупринка використовує як епіграф до своїх віршів, прозирають його духовні та естетичні орієнтири. Епіграфами до своїх творів він уживає цитати з Біблії, творів Т. Шевченка, П. Куліша, Лесі Українки, росіян Н. Язикова, В. Бенедиктова, А. Пушкіна, Л. Толстого, пресимволістів Ф. Тютчева, С. Надсона, К. Бальмонта, окрім них, ще Шота Руставелі, Ф. Сюллі Прюдома, Дж. Байрона. Але показово, що вперше свій вірш український митець

передував уривком з вірша Ш. Бодлера, це демонструє, наскільки багато важив французький поет для Г. Чупринки.

Епіграф використано до поетичного триптиху “У гаю”. Г. Чупринка очевидно цитує вірш Ш. Бодлера “Піднесення”, де автор закликає дух поета:

*Тікай же від земних міазмів якнайдалі!
В повітрі горньому своє очисти єство!
І сяйво тий, немов божественне питво,
Розлите в просторі, як почуття в хоралі!*

Г. Чупринка звертається до абстрактного “живого чоловіка” з покликом “гучно-шаленим”, проте цей поклик не отримує відповіді: “Мій голос далеко луною пронісся // В гаю таємничім, не вчутий людьми”. Людський натовп ще не здатний почути голос істини, зрозуміти таємниці природи, її вічної криси. У вірші французького поета звучить думка, яка є наскрізною в його творчості, про поєднання, злиття різних явищ та відчуттів, у повітрі розливається і сяйво, і питво, і почуття, і музика. Український поет у вірші на подібну позицію лише натякає, в нього природа – уособлення краси, спокою, тиші, таємниці, у ній “Неначе в яким зачарованім крузі, // В таємнім мешканні незнаних творинь, // Все знову затихло навколо...”. Але відгуки світоглядних та естетичних позицій Ш. Бодлера знаходимо в інших творах українського поета та в інших аспектах.

В особистості Ш. Бодлера зійшлися два якщо не взаємозаперечних начала, то таких, що важко вживаються одне з одним – “оголене серце”, щира, до беззахисності чуттєва душа й аналітично холодно-кровний, до безпощадності ясний розум, який перетворив цю душу в об’єкт своїх аналітичних тортур – до того ж вона, душа, знаючи про власну нечистоту, сама жадала й вимагала муки. Бодлерівська людина це – “Я – рана й раннячий булат! // Я – ляпас і щока побита! // Я – ласка й лютъ несамовита! // Я – бідна жертва й підлий кат.”. Ш. Бодлера мучать не одна, а дві “безодні”, він читає дві “молитви”: одну – Богові, іншу – сатані, поняття святості та гріха стають у його поезії ключовими. Відгуки подібних ідей знаходимо й у творчості Г. Чупринки (вірші “Повія”, “І гріховна, і свята”, “Гріх”, “Бенкет”). У вірші “Сміх” в унісон із думками Ш. Бодлера знаходить вираз позиція українського поета:

*Я натхненно возвеличу
Тую душу чоловічу,
Що прилюдно впала в гріх,*

*Що конала в самотині,
Без просвітку, без святині,
Без розради, без утіх.*

Ще більш виразно поєднання антиномій звучить в аскиморонних виразах: “ціломудрена розпуста”, “пісня-серцегубка”, “хай полюбить всі страждання”, “кривавий сміх”, “я сміло знищу // Свою найкращу надію”, “гнів радісно-принадний” “холодом закутий // Геній творчості палкий”, “безмузично граєм”, “горем витворене щастя”.

Символістам було властивим сприйняття життя як глибинного, трансцендентного протистояння. Протиставлення, паралелізм пронизує і образну, і композиційну структуру багатьох творів Г. Чупринки (“Свічка”, “Дума осіння”, “В гаю”, “Дві доби”, “Моя муза”, “Паралелі”, “Дилема” тощо). Ціла збірка “Контрасти” розвиває ідею світу як контрасту земного й небесного, демонструє розмаїття життєвих антиномій. Це – життя і смерть (“Надмогильная”, “Епітафія, “Бурлацька” та ін.), горіння і спокій (“Творчі хвили”, “Сини землі”, “Переходи”, “Контрасти”, “Паралелі”, “З вітром” та ін.), кохання і біль (“Тіні”, “Душа-пустка”, “Цвіт травневий”, “Звуки тайни”, “Найвища сила” та ін.), тілесне й духовне (“Черничка”, “Пророк”, “Найвища сила”, “Цвіт травневий”, “Змога”, “Душа-пустка”).

Знищити цей дуалізм, знайти внутрішню єдність, подолати розщепленість буття на “я” і “не-я”, дух і плоть, вічність і час, примирити Бога й сатану – ось сокровенне сподівання Ш. Бодлера. Він, звісно, боїться пекельних мук, проте не мріє й про райське блаженство, він думає про таке визволення, яке дається абсолютним забуттям, смертю, яке можна було б отримати, тільки повернувшись у материнське лоно, або потрапивши до дантового Лімбу (невипадково попередня назва “Квітів зла” – “Лімби”), де немає ні радості, ні страждань, лише безмежний спокій. Подібні бажання та прагнення висловлює і Г. Чупринка: “Щоб заснути, // Щоб забути // Гострий біль // Серед горя життєвого, // Серед чаду квіткового // В чарах мрійних хвиль”.

Ш. Бодлер у пошуках нових принципів мистецтва засвідчив наявність глибинних відповідностей між речами та явищами. Це проявилось у використанні принципу синестезії, тобто несподіваного суміщення звуків, кольорів, запахів – усього, що може сприймати людина різними органами відчуття. Цей принцип знайшов яскраве відображення у вже цитованому вірші “Відповідності”. А. Рембо спробував співвіднести звук і колір у поезії “Голосівки”. “Синестезія – художній прийом, поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій. Впливає із природної властивості людини переживати водночас враження, одержані від кількох органів чуття, що приводить до синтезу кількох відчуттів” – тлумачить це поняття “Літературознавчий словник-довідник” [4, 638].

Для Г. Чупринки характерне інтенсивне використання синестезії не лише як прийому, а й як принципу художньої творчості. У вірші “Літні тони” спостерігаємо співвідношення кольору та звуку (іноді додається відчуття доторку, подиху, запаху, навіть температури):

*Легко, легко вітер дише,
Ніжним приторком колише
Мак червоний,*

*Теплий подих полудневий
Носить в далечі рожевій
Передзвони.*

*З полудневим подиханням,
З ароматом, з колиханням
Я зливаюсь.*

У багатьох віршах простежуємо співвідношення та поєднання різних відчуттів, сприйняття їх у комплексі (“Б’ються з сонцем водограї, // Дзвони, пахоці, молитви”; “Десь в ефірі, в небосхилі, // В синім лоні тонуть дзвони...”; “Звуки сиплються огненні”; “Щоб у співи-переливи // Злить в палкім червонім гарті // Думи радісно-щасливі”; “Довго в повітрі, в рожевому мареві // Гімни лунали мої”; “В світлозоряній блакиті // Стріне пісню віщий дух”; “До блакитного простору // Дух мій гімни подає”, “В чарах щастя і свободи // Пахнуть квіти, грають води, // Гомонить зелений бір”). Поєднання зорових та слухових образів характерне для вірша “Відун”:

*Сяє степ в червонім злоті,
В травах тоне передзвін...
Скільки з'явищ у природі,
Скільки звуків і картин!*

*Десь музика завмирає,
Десь прорвалась, десь бринить;
Розум звуки провіряє
І за ними лине вмить.*

*Світло й тіні в золотінні
В фарбах райдужних злились
І в шовковім шелестінні
Степом-морем понеслись.*

Одним із найважливіших принципів символістської поезії є сугестія. Започатковано створення таких образів і символів, які навіювали певні настрої, асоціації та аналогії. Поезія символістів стала особливою музикою, у якій мелодія складалася зі співзвуччя, ритму, інтонації, пауз і недомовок. На думку П. Верлена, поет впливає на читача не стільки на рівні свідомого, скільки інтуїтивно, бо музику митець носить у собі, у собі зберігає весь всесвітній хаос. Пропустивши всі пристрасті світу через свою буремну душу, поет приводить хаос до гармонії, бо тільки в поєднанні протилежних речей і виникає гармонія.

Слідом за П. Верленом Г. Чупринка створює “пейзажі душі”, де втрачається межа між внутрішнім станом ліричного героя та станом природи. Показовими в цьому сенсі є вірші “Світло й тіні”, “Без сну”, “Снохода”, “Ліра”, “Цвіт душі”, “Ноктюрн”. Водночас у цих творах простежується прагнення до використання напівтонів, штрихів, деталей, контурів, тобто всього того, що є атрибутами поезики імпресіонізму. От як ці ознаки знаходять вираз у вірші “Хмарки”:

*Тонуть,
В'януть
Думи чорні,
Мов картинки ілюзорні,
Розпливаються і тліють,
В саяві сонячнім блідніють*

*Разом з хмароньками літніми,
Тануть,
В'януть,
Поки стануть
Непомітними...*

Даючи власну гостро емоційну оцінку поетичної творчості Г. Чупринки, М. Жулинський пише: “Згас, потух цей стихійний володар музичного ритму, доведеного до містичного чудування, цей співець “святої краси”, цей творець “свавільних передзвонів”, “брат сонця”, “брат світла”, “брат урагану”... ” [2, 5]. Музика поезії, її милозвучність, мелодійність мислилася символістами як шлях для проникнення в інші світи та як засіб гармонізації власного внутрішнього світу.

Незважаючи на трагічні мотиви творчості, Г. Чупринка створює поезію легку, гармонійну, тонко інструментовану. Орієнтуючися на класичний вірш, він доводить його звучання до повної досконалості, до злиття поезії і музики.

Поняття “музика” символісти трактували у двох аспектах. Передусім це була метафора, яка визначала не систему звукосполучень, а деяку універсальну й метафізичну силу, яка втілювала стихію “чистого руху”. У такому розуміння музики символісти виходили із вчення А. Шопенгауера, особливо Ф. Ніцше як автора книги “Народження трагедії із духу музики”. За Ф. Ніцше, “діонісійське”, музичне начало (алогічне і стихійне на противагу “аполонівському”, яке знаменувало раціональність та міру) є душею мистецтва, його найвищим проявом та найбільш адекватною формою [5, 42–46]. Разом із тим символісти підхопила знаменитий лозунг П. Верлена “Найперше – музика у слові!”, у якому поняття “музика” розкривається вже в іншому розумінні – як словесно-музична структура вірша. Звідси – поширене серед символістів уявлення про віршовану мову як про захоплюючий, чаруючий потік словесно-музичних співзвуч та звукових перегуків. Символісти намагались створити ритмомелодику, яку М. Жулинський характеризує (стосовно поезії Г. Чупринки) так: “Вільний, співучий, навальний, розкрилений, енергійний і мелодійний ритм його поезій захоплює кожного, хто ввіллється в стихію могутнього плину цієї дивовижної ріки. Гіпнотична сила ритму така вражаюча, що несила зупинитися на невдалому епітетові, на неодноразовому повторі

рими, на засиллі шаблонних образів. Поетична ріка несе все далі й далі, і ми, подивовані і знесилені, з насолодою виколисуємося на її мелодійних ритмах і звуках” [2, 22].

Вивільнення музики в поетичному творі забезпечувалось цілим комплексом засобів, найпоказовішим із яких була звукова інструментовка. Символісти інтенсивно впроваджували різні види звукових повторів. Їх новаторство проявилось у використанні звукової метафори, звукосимволізму, звуконаслідування, паронімічної атракції. У Г. Чупринки анафоричний повтор може зустрічатися в семи рядках підряд (“Чари ночі”).

Яскравим засобом, який дуже відчутно гармонізує вірш та забезпечує йому мелодійність, є внутрішня рима. Іноді рима припадає на місце цезури та ділить вірш, як у народній пісні, прикладом може бути вірш Г. Чупринки “Гей, на весла!” (“Там на волі, на роздолі”, “Всю отруту нашу люту”, “Виллєм в море наше горе”).

Григорій Чупринка, прагнучи вивести українську поезію на загальноєвропейські обрії, творчо використав філософські та естетичні набутки французьких попередників символізму. Зокрема в його творчості своєрідно зреалізовано теорію відповідностей Ш. Бодлера, що знайшло вираження в інтенсивному використанні синестезії не лише як прийому, а й як принципу художньої творчості. Водночас для нього властиве прагнення до музичності поезій (інтенсивне використання звукопису, асонансу та алітерації) і зняття інформаційно-розповідної функції художнього мовлення, полісемія, музично-художній плюралізм, широке використання символу на сугестивній основі.

Література

1. Бодлер Шарль. Поезії: Пер. з фр.– К.: Дніпро, 1989.– 357 с.
2. Жулинський М. Метеор на обрії української поезії / Грицько Чупринка. Поезії.– К.: Рад. письм., 1991.– С. 5–32.
3. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора.– М.: Изд-во МГУ, 1993.– С. 5–62.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Громяк, Ю. І. Ковалів та ін.– К.: ВЦ “Акад.”, 1997.– 752 с.
5. Ніцше Ф. Народження трагедії. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.– Л.: Літопис, 1996.– С. 40–55.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.– К.: Либідь, 1999.– 448 с.
7. Чупринка Г. Поезії.– К.: Рад. письм., 1991.– 495 с.

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ПОБЕРЕТЕЙСЬКОЇ ПОЛЬСЬКОМОВНОЇ ПОЛЕМІКИ В УКРАЇНІ НА ТЛІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Стаття представляє три основні етапи розвитку полеміки, написаної польською мовою наприкінці XVI–XVII ст. Історичні й богословські мотиви зіставлено з художнім рівнем полемічних творів. Особливу увагу приділено впливу Біблії на виникнення полемічної прози.

Ключові слова: полемічна проза, розгорнена метафора, антитеза, історичні та богословські мотиви.

Suhareva S. The Stages of the Ukrainian-Polish Polemics Development Against a Background of European Integration of Society. The article deals with three main stages of polemics development written in Polish at the end of XVI – early XVII century. Historical and theological motifs are compared with literary level of polemical works. Particular attention is paid to the Bible and its influence on the polemical prose beginnings.

Key words: polemical prose, extended metaphor, antithesis, historical and theological motifs.

Усю українську польськокомовну прозу другої половини XVI ст. можна помістити в межах єдиного полемічного дискурсу. На відміну від інших європейських держав, де вже ступало перші вагомі кроки бароко, наші землі все ще вели дискусії щодо релігійних і суспільних питань. Така позиція вітчизняної літератури в європейському контексті була викликана передусім прагненням єдності та незалежності української нації, яке вступало в неминучий конфлікт із тогочасною дійсністю, а також роздвоєнням поміж православними ортодоксійними традиціями та католицьким культурно-освітнім новаторством, не позбавленим рис радикалізму.

Із цієї точки зору українська польськокомовна проза кінця XVI – початку XVII ст. могла б претендувати на статус документалістики та богословських трактатів. Однак слушною є позиція А. Брюкнера, який зауважує: “Історію унії вивчали і вивчають інші, а теологічні суперечки затихли, тим паче, що полемічна література ані історикові всього матеріалу не надає, ані теолога методом і висновками задовільнити не може” [8, 579].

Перед сучасними медієвістами постає завдання вироблення синкретичного методу дослідження творів барокової і добарокової доби, яке передусім повинне впливати з художньої цінності досліджуваного матеріалу. “Поza поверховими виявами зміни ментальних орієнтацій (єзуїтські школи, догматична полеміка, перехід окремих українців на протестантство, вибір західної юрисдикції тощо), мусимо відшукати в питоми українському культурно-релігійному житті такі зрушення, котрі б засвідчили існування природних процесів самооновлення цивілізації, що їхні джерела містяться у самій нашій духовній культурі як інтегральній частині християнської цивілізації Європи” [1, 53].

Особливий внесок у повернення українському письменству його духу універсалізму на початку ХІХ ст. зробив один із представників Руської трійці Іван Вагилевич. На початку ХХ ст. осмислення давньої української прози знайшло найяскравіше відображення в дослідженнях М. Грушевського, І. Франка, М. Возняка. На сучасному етапі розвитку української історико-літературної думки потрібно відзначити праці П. Яременка, О. Мишанича, І. Ісіченка, Р. Радишевського, І. Паславського, Н. Поплавської. У вивченні християнської спрямованості літератури кінця ХVІ – початку ХVІІ століть особливої уваги заслуговують дослідження Л. Ушкалова (харківська школа), А. Нямцу, В. Антофійчука (Чернівецька школа літературознавчих досліджень). При Вроцлавському університеті (Республіка Польща) поновним виданням й опрацюванням полемічних творів поберестейського періоду займаються Януш Билінський і Юзеф Длугош. Ініціатором факсимільного видання полемічних стародруків і поглибленого, різнобічного їх вивчення став Д. Фрік (гарвардська школа літературознавчих досліджень).

Завдяки поверненню до призабутих архівних джерел повертаємося до формування тогочасного цілісного світобачення, коли стиралися межі поміж суспільним, релігійним і літературним, а східнослов'янські народності віднаходили власну тожсамість у межах єдиної “субкультури”, яка не була штучним творивом інтелектуалів чи суспільних сил, а природньо виростала з подібності й одночасного різноманіття мовленнєвої символіки. Сучасне переосмислення поль-

ськомовної прози поберестейського періоду претендує на об'єктивізм через декілька причин:

- демократизація незалежного українського суспільства знаходить відповідний відгук і в літературно-критичному контексті;

- повертаючися до давніх витоків нашої прози, ми повинні віддати належне тим мистцям, про яких історія довго замовчувала чи піддавала їхню творчість тотальній ідеологізації.

В умовах зіткнення і протистояння трьох ідеологічних чинників, – православного, католицького й реформаційного – наприкінці XVI ст. творилася програма культурно-просвітницького синтезу й інтеграції, яка виявилася у проголошенні Брестської унії 1596 р. Руські землі, які в той час належали Польщі й зазнавали різноманітних впливів, стояли перед дилемою: який шлях культурно-релігійної окциденталізації обрати – прореформаційний чи прокатолицький. Двоїстий характер поберестейської культури руських земель сприяв її пожвавленому розвитку, що виявлялося в літературній і організаційній діяльності суспільства [9; 61]. Захарія Копистенський, покладаючи на тодішню суспільну ситуацію великі надії, з цього приводу писав: “Mijają w Cerkwi Ruskiej lata grubiańskiej prostoty, a świecić w niej zaczyna światłość umiejętności i prawdy” [12; 286].

При дворі князя Константина Острозького, одному з найвідоміших освітніх осередків Європи, важливе місце займав антитринітаризм (аріанство), який ще не встиг набути рис окремо визначеної конфесії. При виданні Острозької Біблії використовувалися елементи кальвіністської Брестської Біблії 1563 р. і польськомовний переклад Нового Заповіту антитринітарія Марціна Чеховіца. З іншого боку, значною популярністю серед української еліти користувалися єзуїтські школи з високим рівнем навчання і новаторським типом проповідництва (Віленська академія), а також західні католицькі університети: Празький, Краківський, Падуанський тощо.

Зі встановленням кириличного друкарства у Вільні тут теж активізувалося культурно-просвітницьке життя і відомі діячі Галиччини саме це місто обрали центром боротьби за чистоту православ'я. До Вільна прибули брати Лавретій і Стефан Зизаній, Кирило-Транквіліон Ставровецький. У 70–80 рр. XVI ст. в цьому місті засновано Стародухівське православне братство.

У 1595 р. Стефан Зизаній видав “Катехизм”, який мав єретичний характер. Праця ця викликала суспільне невдоволення, і в 1596 році

С. Зизанія відлучено від Східної Церкви. Тому перші полемічні твори в Україні мали статус внутріцерковних суперечок, які передусім велися для збереження чистоти православ'я. Час виступу Стефана Зизанія формально можемо віднести до преполемічної літератури, яка зрештою знайшла відображення в першому й наступних етапах поберестейської полеміки.

Занепад моралі та звичаїв, дисциплінарні й літургічні порушення у православному середовищі зароджували в умах церковних ієрархів і суспільних діячів ідею унії. Я. Билінський і Ю. Длугош, відтворюючи цю ситуацію, надають їй чітко визначених промосковських настроїв: “Відомим є той факт, що з часів Флорентійської унії (1439) Римська курія пробувала заохотити Москву до єдності з латинською церквою. Ці спроби часто використовувалися в політичних цілях як царями, так і Габсбургами. Містком для поєднання обох церков мала стати Польща, де довго зберігалися традиції Флорентійського собору, і до XVI ст. вони не занепали” [15, 9].

Прихильником такого типу універсальної унії став меценат і протектор багатьох церковних ієрархів Констянтин Острозький. Він заохотив володимир-волинського владика Іпатія Потія до скликання з відома короля православного синоду за участю митрополита і владик, виступивши з ініціативою під час своєї подорожі до Італії порозмовляти з Папою Римським про можливість підписання союзу. Умовою унії мала стати участь у ній Москви. Іпатій Потій натомість повідомив, що подібні справи зобов'язаний обговорити з митрополитом, а ідея Острозького йому видається утопічною й неможливою.

Питання унії відновилося в той час, коли ним зацікавився король Зигмунт III. Він надав повноваження і кошти на виїзд до Риму луцькому єпископові Кирилу Терлецькому та Іпатієві Потію. Сам виїзд у той час так і не відбувся, натомість у Сокалі 27 березня 1594 р. проведено з'їзд ієрархів, на якому серед інших були присутні терлецький, львівський владика Гедеон Балабан, перемиський – Михайло Копистенський і холмський – Діонізій Збіруйський. Учасники поставили свої підписи під так званими “мембранами” (ухвалами з'їзду), які пізніше потрібно було представити королеві. Саме від цих контроверсійних постанов незабаром відмовилися Балабан і Копистенський, що й викликало розкол поміж православним духовництвом. Замість цього документа К. Терлецький уклав інший – про вираження згоди всіх православних єпископів вступити в римське підпорядкування. Оста-

точно таке рішення прийнято 2 грудня 1594 року в Торчині з участю католицького луцького єпископа Бернарда Мацейовського. Під новим документом щодо умов унії підписалися Терлецький і Потій, а також було залишено місце для інших підписів. Усі православні ієрархи, крім Копистенського й Балабана, з цією угодою погодились і її підписали. Умови унії були представлені королеві й канцлерові Замоїському.

На початку 1595 р. владика Балабан скликав до Львова провінційний синод, на якому заохочував пришвидшити справу союзу з Римом, а коли Київський митрополит Рогоза виявив подібну позицію, відразу ж виступив усупереч ньому. Львівське зібрання надало справі унії гучного розголосу, що викликало протест православних брацтв й александрійського патріарха Мелетія Пігаса, який звернувся зі спеціальною відозвою до Константина Острозького, благаючи того відстоювати православному віру. Позиція Острозького щодо унійних питань змінилася. Як стверджують історики, той був ображений, що кардинальні рішення про підписання союзу з Римом були прийняті без його участі [15, 15].

У червні 1595 р. в Бресті остаточно обговорено й затверджено умови унії, які після приїзду до Риму Потій і Терлецький представили папі Климентію VIII. 23 липня 1595 р. відбувся урочистий акт об'єднання Східної і Західної Церков, а в лютому 1596 р. українські єпископи з папською бревою вирушили в Україну, щоб представити всю документацію з листами королеві й духовенству.

Урочистий синод у справі проголошення унії скликано Михайлом Рогозою у Бресті 16 жовтня 1596 р. У ньому взяли участь всі православні єпископи, крім Балабана й Копистенського, три архімандрити та представники світського духовенства. Константин Острозький разом зі своїми прибічниками й численним озброєним військом прибув до Бреста на декілька днів раніше, 13 жовтня 1596 р. На знак протесту православні, об'єднавшись із протестантами, розпочали так званий антисинод. На ньому був присутній протосингел константинопольського патріарха Никифор.

На вимогу делегатів короля, представники антисиноду вислали на Брестський унійний синод своїх посланців, де було висловлене заохочення до примирення обох сторін. Зі зверненням виступив сам Петро Скарга, надіючися повернути на бік унії князя Константина Острозького. Із сторони опонента позитивна відповідь не надійшла.

18 жовтня укладено остаточну угоду про унію Східної Церкви з Римом, а урочисте її проголошення разом з богослужінням відбулося наступного дня. Усі противники союзу з Римом були відлучені від Церкви, а Гедеона Балабана й Михайла Копистенського позбавили духовного сану. З боку дисидентів теж зроблено подібний крок, що призвело до взаємної незгоди й переслідувань.

Справжніх поборників унії було небагато. Серед них особливе місце займав володимир-волинський єпископ Іпатій–Адам Потій. Своєрідним вступом до полеміки навколо поберестьських подій став його твір “Унія албо выкладъ преднейших артикуловъ ку зъодноченью Грековъ съ Костеломъ римскимъ належащихъ” [15, 27]. Наступна проунійна праця Іпатія–Потія “Sprawiedliwoje opisanije postupkow i sprawy soboru Berestejskoho” відома нам лише зі згадок в “Antirresis abo apologija przeciwno Krzysztofowi Philaletowi...” (1597). У цей же час виходить друком “Synod brzeski i jego obrona” єзуїта Петра Скарґи. Такою бурхливою була реакція прибічників Брестської унії у відповідь на невеликий твір документального характеру Мартина Броневського (він же Христоф Бронський, псевдонім – Христоф Філалет) “Ekthesis abo krótkie zebranie spraw, które się działy na partykularnym, to jest pomiastnym Synodzie w Brześciu Litewskim” [7].

Деякі з дослідників схильні вважати, що цю працю написав Леонтій Карпович [17, 165]. У сучасній медієвістиці переважає позиція щодо визнання автором “Ekthesis” М. Броневського. Письменник із хронологічною точністю відтворює весь перебіг подій на православно-дисидентському антисиноді в Бресті, додаючи копії листів, посьольських інструкцій і підсумкового православного декрету “Apostasis”.

Броневський підсумовує виступи присутніх, подаючи п'ять основних причин православно-дисидентського зібрання в Бресті. Першою причиною він вважає зраду православними константинопольського трону. Друга, на його думку, полягає в зневазі патріарших прономій, оснований на церковних канонах. Третя причина – переступ синодальних постанов (“wzgardzili boskimi i świętymi kanony świętych i powszechnych synodów” [7, 61]). Четверта причина скликання антисиноду полягає, на думку Броневського, у відмові послуху щодо православної духовної старшини. П'ята мала наслідковий характер, і саме вона стала тією останньою краплею, яка переповнила чашу терпіння Константина Острозького та його прибічників, що й призвело до скликання антисиноду. Автор має на увазі сам факт про-

ведення синоду в Бресті й підписання на ньому унії з Католицькою церквою.

Декрет “Apostasis”, під яким поставили свої підписи сорок осіб (“Było i innych bardzo wiele prezbiterów, więcej dwuset”), проголосив апостатами учасників Брестського унійного синоду й відлучив їх від лона православної Церкви [7, 70]. Бронеvський виступив тут у ролі секретаря і дійсного очевидця подій, що не заважало йому в інших місцях твору вдаватися до недослівного цитування Біблії, її інтерпретації та застосування загальноприйнятих риторичних прийомів.

Продовжуючи ідеологічний і художній стиль Мартина Бронеvського, Іпатій Потій, Петро Скарга та інші полемісти розпочинають так звану “війну трактатів” [15, 27]. Твори цього періоду мають типовий історично-документальний характер і позбавлені риторичної насиченості, яка з особливою силою виявиться на пізніших етапах літературно-політичної полеміки.

Трактат відомого єзуїтського проповідника Скарги “Synod brzeski i jego obgona” викликав бурхливу реакцію князя К. Острозького, який, використовуючи пропагандистський талант Бронеvського, спонукав його до написання нового антиунійного твору. Отже, виходить друком “Apokrysis abo odpowiedź na książki o synodzie brzeskim 1596”. Працю було визнано найвидатнішим твором православ’я, що засвідчує Мелетій Пігас у своєму похвальному листі до М. Бронеvського, де визнає безсумнівним його письменницький талант й ерудицію [15, 28].

В “Apokrysis” Філалет використав численні аргументи з історії, теології і літератури, а також цитував та інтерпретував на власний розсуд листи князя К. Острозького й І. Потія. Автор не цурався злісних епітетів на адресу Скарги, що ще більше загостило напруження в літературному середовищі на зламі XVI і XVII ст. в Україні. Увесь перший розділ праці – це збір документів, який є своєрідним розширеним доповненням “Ekthesis”. Бронеvський робить історичний екскурс у минулі століття, виносячи на суд читача церковні та державні постанови, матеріали щодо зміни церковного календаря, листи київського митрополита, князя К. Острозького, короля Стефана, послання Константинопольського патріарха Яреми II. Для передмови та інших частин твору “Apokrysis” характерна перевага художнього над документальним, образного над буквальним. Полеміст намагається здобути перемогу над опонентом на основі використання багатьох риторичних прийомів.

Петро Скарга особисто не відповів на закиди Філалета. Натомість на захист унії виступив Іпатій Потій зі згадуваним уже нами полемічним трактатом “Antirresis”, викладеним у формі апології. Критикуючи “Аpokrisis” Броневського, І. Потій посилався на “Disputationes” єзуїта Роберто Беларміна, намагаючися віднайти в того “невичерпну у своїй повноті зброю для подолання Філалета” [15, 33].

Окрім попередньо названих польськомовних творів Потія, також вийшли друком “Synopsis” (1597), “O przywilejach nadanych od Najjaśniejszych Królów Polskich, i przedniejszych niektórych dowodach, które świętą Unią wielce zlecają i potwierdzają” (1606), “Harmonia abo konkordacja ... Cerkwi orientalnej z kościołem rzymskim” (1607). “Antirresis” і “Harmonia”.перекладені Петром Аркудієм на латинську мову. Сам же Потій переклав польською і видав 1605 р. у Вільні “Poselstwo metropolity Misaela do papieża Syxta IV z roku 1476”. Паралельно він опублікував цей твір церковнослов'янською мовою для утвердження зверхності папи Римського, до якої схилявся Київський митрополит Мисаїл Пеструч (Пеструцький). Противниками автентичності “Посольства” стали М. Смотрицький, З. Копистенський, а пізніше Г. Кониський, Є. Болховитінов, С. Голубєв [4, 296–297].

Відомі й пізніші, посмертні видання творів Іпатія Потія: у 1714 р. Лев Кишка переклав з української мови польською і видав у друкарні Василянського монастиря “Kazania i homilie meża Bożego Nieśmiertelnej Sławy, i Pamięci Hieracjusza Pocieja, Metropolity Kijowskiego ... z Listem Melecjusza Patriarchy Alexandryjskiego” з повним життєписом І.-А. Потія в передмові.

Прозову полемічну творчість Іпатія Потія доповнює його поетичний твір “Parenetika jednego do swej Rusi” [16, 60–62]. Ураховуючи, що ця поезія вміщена в “Poselstwie do papieża Syxtusa IV” поміж вступною присвятою та основним текстом, можемо вважати її складовою частиною вище – названого прозового твору, тим паче, що в ній немає смислового логічного завершення. Полемісти для більшої промовистості, поруч із риторичною насиченістю прози, використовували поетичні вступи й відступи, основуючи їх на біблійній символіці.

Окрему сторінку в полемічному доробку Іпатія Потія становить його листування з Констянтином Острозьким, до якого з часом долучився анонімний православний письменник Клірик (Клерик) Острозь-

кий (1598–1599 рр.). “Існують гіпотези, що за іменем Клірика Острозького стояв сам молодий Максим Смотрицький, хоча й називають інші імена – Іова Борецького, Мартина Бронецького, Гаврила Дорофєйовича, острозького протопіпа Ігнатія та ін.” [3, 15]. Як бачимо, у культурному середовищі кінця XVI ст. продовжувала діяти авторська анонімність.

У відповіді на лист Потія від 3 червня 1598 р. Клірик від імені князя Константина Острозького гостро критикує Брестську унію, а також засуджує ревність володимир-волинського єпископа в її поширенні. До цього він додає текст брошури, написаної найімовірніше ним же самим: “Исторія о листрикійскомъ, то есть, о разбойничьемъ флорентійскомъ соборъ”, яка двічі була видана в Острозі (1598 і 1601).

Праця Клірика Острозького відразу ж викликала протест католицьких й унійних кіл. Іпатій Потій послав своєму опонентові досить уїдливу відповідь, а незабаром видав у Вільні під псевдонімом Петро Федорович брошуру “Obrona św. synodu florenskiego powszechnego dla prawosławnej Rusi napisana” (1603 р., переклад українською мовою вийшов 1605 р.). На захист унії виступили також у цей час єзуїт Каспер Пентковський із працею “Święty a powszechny sobór we Florencji odprawiony, abo z Grekami unia...” (Краків, 1609), Віленський архімандрит Троїцького монастиря Лев Кревза-Ревуський із трактатами “Obrona Synodu Florentskiego...” (1615) й “Obrona jedności cerkiewnej abo dowody którymi się pokazuje, iż grecka Cerkiew z łacińską ma być zjednoczona...” (1617). Особливий резонанс у суспільстві викликав другий трактат Кревзи-Ревуського, оскільки він значною мірою перегукується з відомою працею Петра Скарги “O jedności Kościoła Bożego pod jednym pasterzem i o greckiem od tej jedności odstąpieniu. Z przestrożą i upominaniem do narodów ruskich przy Grekach stojących...”, яка вийшла друком ще 1577 р., а згодом (1610) була долучена до його “Kazań przygodnych” [13; 236].

Віддано захищав чистоту православної віри Іван Вишенський (1599–1600 рр. – “Книжка”, 1600 р. – “Короткослівна відповідь Петру Скарзі”, “Послання до стариці Домнікії”, “Зачіпка мудрого латинника з дурним русином”, “Послання Львівському братству”, “Послання Йову Княгиницькому”; 1615–1616 рр. – “Видовище мислене”), у поетиці якого простежується декілька різновидів містифікації. Послідовником І. Вишенського і продовжувачем “війни трактатів” став

Юрій Рогатинець. Саме йому, на думку І. Франка, належить авторство руськомовного антиуніатського памфлету “Пересторога злю потребная на потомные часы православным христіаном”, відомого лише в рукописній версії. Однак сила слова й богослівської обізнаності цього письменника не може дорівнятися до полемічних виступів тогочасних “стовпів православ’я”: Мелетія Смотрицького і Захарії Копистенського. “У них період, розпочатий унією, мав своє продовження, перший з них опирався на острозьку культуру, другий вповні представляв київську. В них виявилася теж політична сила православ’я” [11; 6].

У творі “*Palinodia...*” (1620) Захарія Копистенський виступив безпосередньо проти трактату Кревзи-Ревуського “*Obrona jedności cerkiewnej...*”. Він використав біблійний матеріал для “пояснення декількох найважливіших, що роз’єднують православних і католиків, еклезіологічних питань, серед яких особливе місце займає, мабуть, найболючіша проблема юридичного верховенства Риму. Цьому питанню Копистенський присвячує більш ніж половину, свого обширного трактату” [6, 77–78]. Окрім цього, дійшов до наших днів рукописний польськомовний твір його авторства: “*O prawdziwej jedności chrześcijan prawowiernych*”. Копистенському також приписують “*Odpowiedź na Skript uszczypliwy przeciwko ludziom Starożytnej Religii Graeckiej od Apostatów Cerkwie Wschodnej Wydany, któremu tytuł: Heresiae, Ignoranciae i Polityka Popow i Mieszczan Bractwa Ruskiego. Tak też i na Książkę rychło potym ku objaśnieniu tegoż Skriptu wydaną nazwiskiem Harmonią. Przez iednego Brata Bractwa Cerkiewnego Wileńskiego Religii Starożytnej Graeckiej w porywczą dana. W Wilnie 1608*” [17, 117].

На початку XVII ст., коли Острозька академія почала занепадати, опорою православ’я стало Вільно зі Святодухівським монастирем і Віленським братством. Саме там розпочав свою письменницьку діяльність найяскравіший і найсуперечливіший представник другого етапу поберестьейської полеміки Максим Мелетій Смотрицький. У відповідь на уніатські писання Іпатія Потія 1608 р. молодий полеміст М. Смотрицький дебютує твором “*Антиграфи*” (“Відпис”). У праці відчувається певна залежність від “*Аpokrisis*” Христофора Філалета, який був учителем Смотрицького ще під час його навчання в Острозькій академії.

Наступний твір, “Threnos, to jest Lament jedynej Ś. Powszechnej Apostolskiej Wschodniej Cerkwie z objaśnieniem dogmat wiary. Pierwszej z Greckiego na Słowiański, a teraz z Słowiańskiego na Polski przetłumaczony przez Theofila Ortologa, tejże Świętej Cerkwie Wschodniej Syna” (Вільно, 1610), приніс Мелетію Смотрицькому гучну славу. “Threnos” став реакцією на віленські погроми під час насильницького навернення місцевого населення на уніатство. плач матері-Церкви над своїми блудними синами, а зокрема над Іпатієм Потієм, перегукується з народними похоронними плачами й жалями. Не випадково персоніфікований головний образ твору промовляє від першої особи однини й виступає в жіночому роді, тому що чоловікам голосити не годиться. Лагідні звернення, заклики про повернення, емоційна насиченість надають трактатові ліричного характеру. Просторово метафоричність праці “Threnos” розширена як горизонтально, так і вертикально, через поєднання іманентних і трансцендентних традицій художнього зображення.

За своєю структурою текст Смотрицького, як і “Книжка” Вишенського, нагадує форму “Ізборника”. Порфирій Яременко зазначає, що особливу образну цінність становлять перші чотири розділи. Противник православ’я змальований в образі Схизмографа, а в уста Потія автор вкладає ревокацію, яка передбачає повернення блудного сина в лоно Східної Церкви [5]. Доповненням до цього акту каяття є подане в завершальному розділі твору догматичне “Credo”. Останні шість розділів цього суспільно-релігійного трактату мають меншу художню цінність, оскільки подають загальний огляд церковної обрядовості й догматики. З іншого боку, вони виявляють надзвичайну ерудованість автора як політика й богослова.

Реакція на вихід у світ твору “Threnos” була настільки бурхливою, що на нього відразу написано дві опонентські відповіді. Першу з них видав у Кракові 1610 р. Петро Скарга під назвою “Na threny i lament Theofila Ortologa, do Rusi greckiego nabożeństwa przestroga”. Він звинувачує М. Смотрицького в ересі, оскільки під час написання свого лементу той паралельно з православними використовував протестантські джерела.

У 1612 р. у Вільні з’явилася ще одна праця Іллі Мороховського як знак протесту проти виступу Смотрицького – “Paregoria albo utulenie uszczypliwego Lamentu mniemanej Cerkwie Świętej wschodniej zmyślonego Theofila Ortologa...”. Вона мало чим відрізняється від

аргументації і смислової наповненості твору П. Скарги. Головним мотивом теж є звинувачення М. Смотрицького в єретичності щодо церкви. Мороховський застосовує і подібні риторичні прийоми, скажімо, обігрування імені опонента. Існують версії сучасних медієвістів, що, можливо, Ілля (Йоахим) Мороховський був також співавтором виданої Потієм “*Harmonii albo konkordacji cerkwi s. Orientalnej z Kościołem S. Rzymskim*” (Вільно, 1608), а також “*Relacji i uważenia postępków niektórych około cerkwi ruskich wileńskich r. 1608 i 1609*”, авторство якої приписують Іпатієві Потію.

В опозиції до Смотрицького виступив віленський василіанин Тимотей Симонович із твором “*Proba weryfikacji omylnej zmyślonego Ortologa...*” (1621). Він осуджує невчасні, на його думку, суперечки православних з погляду на загрозу поширення турецької війни, а також дорікає їм за насильство над уніатами. “Є гадки, що М. Смотрицький мав намір написати відповідь на ці видання,— зазначає Петро Кралюк.— Про це зокрема говорить невідомий автор уніатської брошури «Екзамен оборони», виданої у Вільно в 1621 р. Однак репресії, переслідування, необхідність жити в конспіративних умовах очевидно зруйнували наміри автора «Треносу»” [3, 85].

Руськомовні твори ієродиякона Києво-Печерської лаври Леонтія “Сказаніє о ересех” (1608) і пресвітера Слуцької церкви Андрія “Отпис на лист унитов виленских” (1616) не викликали такого гучного резонансу в суспільстві, як “*Threnos*” Смотрицького, та все ж стали вагомим вкладом у захист православ’я [2, 271–272].

У 1620 р. на Русі відновлено православну ієрархію і деякі з ортодоксів прийняли так зване Теофанове свячення. До їх числа належав і Мелетій Смотрицький. Теофан у ролі посланця від константинопольського патріарха висвячував духовенство таємно, оскільки така прерогатива в тогочасному суспільстві належала світській владі. Він надає православ’ю промосковського ієрархічного характеру на довгі роки. Якщо врахувати всі наслідки, які дало підписання унії в Бресті, то Теофанове свячення стало логічним підсумком усіх суперечностей, які існували в той час поміж уніатами й антиуніатами. Загострилася потреба “примирення Русі з Руссю”, і саме навколо цього стержня розгорталася подальша поберестьейська полеміка.

Унаслідок заохочень Мелетія Смотрицького до помсти представникам унії, а саме Йосафатові Кунцевичу, атмосфера в м. Вільні

ставала напруженішою. Зрештою все закінчилося жорстокою розправою над Кунцевичом. Ці трагічні події кардинально змінили долю і письменницьку діяльність Смотрицького, який перейшов на бік уніатів і на їх захист написав полемічний твір “*Apologia peregrinacjii do krajów wschodnych*” (Дермань, 1628). “У випадку конверсії Мелетія Смотрицького ... маємо справу зі зміною повної візії християнства” [10, 16]. Цей переломний момент став початком третього етапу поберестьейської полеміки, викликавши бурхливий резонанс у суспільстві.

В “Апології” автор полемізує не лише зі Стефаном Зизанієм і Христофором Філалетом (М. Броневським), а й з Ортологом, тобто сам із собою. Невдовзі ця праця була осуджена на православному соборі в Києві, а сам її автор привселюдно відрікся від висловлених релігійних поглядів. Та на цьому полеміка не завершилася. “Апологія” і Київський собор лише дали поштовх до розвитку прокатолицького напрямку в творчості М. Смотрицького. Один за одним виходять у світ з-під пера Мелетія Смотрицького написані польською мовою твори на захист “Апології”: “*Protestatia przeciw Soborowi*” (1628) включно з белетристикою (листи до Іова Борецького і Кирила Лукариса); “*Paraenesis abo napomnienie do Bractwa Wileńskiego, cerkwie Ś. Ducha*” (1629); “*Ekthesis abo expostulatia to jest, rozprawa między apologią i antidotem o ostanek błędów haerezji i kłamstw zyzaniowych, philaletowych, orthologowych i klerykowych*” (1629) у відповідь на твір Андрія Мужилівського “*Antidotum przezacnemu narodowi ruskiemu, albo warunek przeciw apologii jadem napeinionej, ktyr№ wydał Melecjusz Smotrzycki*”. Ці праці об’єднують спільний мотив написання, за основу взято один і той же трактат, а також автор використовує подібні засоби персвазії, почерпнуті зі Святого Письма. Порівняно з “Апологією” Смотрицький виступає в них передусім як полеміст, а не теолог.

Порфирій Яременко, наголошуючи на метафоричності світосприймання М. Смотрицького, представляв останнього як версифікатора ідеальних візій Церкви, якому притаманні ознаки утопічного мислення [5, 25]. Подібна концептуальність мислення характерна теж для релігійних письменників пізнішого періоду полемічної літератури – Л. Барановича, І. Галятовського, К. Саковича. Отже, для третього етапу поберестьейської полеміки характерне зародження барокової літератури в межах України-Русі.

Окрему сторінку в літературному процесі поберестьейського спрямування займали похоронні проповіді (так звані енкомії). Наприкінці XVI – на початку XVII ст. зразками полемічної гомілетики вважалися польськомовні проповіді Петра Скарги, Фабіяна Бірковського та Якова Ольшевського. У цих своєрідних виставах взаємно перетиналися *sacrum* і *profanum*, гармонійно відтворюючи містерію смерті. З одного боку, в них представлявся есхатологічний вимір життя, з іншого – відтворювався взірець, який мав формувати моральне й духовне обличчя наступних поколінь. Стародавній конфлікт поміж двома полюсами, *litteratura* – *scriptura*, якому присвячували свої дослідження св. Ієронім, Василій Великий, св. Августин та інші отці церкви, перетворився в конфронтацію й симбіоз цих понять із видимою перевагою Біблії над античністю. Отже, наука про проповідництво поставила риторіку на службу біблійної герменевтики.

“У 80-ті роки XVI ст. розпочинається практика друкування польських похоронних проповідей. У цьому ж році, коли Білобжеський виступив із проповіддю на честь Зигмунта Августа, о. Щесни Скаржинський віддав до друку «Kazanie na obsequiach żałobnych królowny J. M. polskiej Katarzyny Jagiełłowny». На похороні Стефана Баторія (1586) проповідував о. Ієронім Поводовський, ця гомілія вийшла друком у 1588 р. під назвою «Na pogrzebie Stefana Wielkiego. króla polskiego», і з того часу вже ніхто не вважав, що похоронна проповідь на честь короля в польськомовній версії є ознакою поганого тону” [14, 8].

Похоронні проповіді першої половини XVII ст. значно відрізняються від творів цього ж типу попереднього літературно-історичного етапу. У них з’являється неоднозначне зображення ідеалізованих рис померлого, структура проповіді менш затиснена тісними лещатами риторичного зразка, важлива роль відводиться особистим здібностям автора, а тема смерті поступово замінюється висвітленням полемічних проблем. Замість плачу і жалю, на перший план виходить біблійний елемент небесної слави, яка визначає міру слави людської.

З особливою силою полеміка довкола питання Брестської унії висвітлена в похоронних проповідях: Фабіяна Бірковського “Na pogrzebie wielebnego ojca x. Piotra Skargi Theologa Societatis Jesu, Wielkiego Kaznodzieja na dworze najjaśniejszego i niezwyciężonego monarchy Zygmunta III z łaski Bożej Króla Polskiego i Szwedzkiego, Wielebnego X. Litewskiego kazanie” (1612, видано в краківській друкарні А. Пьотрковича 1615 р.); Мелетія Смотрицького “Kazanie na znamienity pogrzeb przezacnego Leontego Karpowicza, nominata episkopa włodzimierskiego i

brzeskiego” (1620); Войцеха Кортиського “Widok potyczki wygranej, zawodu dopędzonego, wiary dotrzymanej. Od ojca Melecjusza Smotrzyckiego na jegoż pogrzebie wystawiony” (1634).

Атрибути похоронної обрядовості представлені в полемічних проповідях не безпосередньо, а на основі багатовимірної біблійної символіки. Для гомілетики такого типу характерний симбіоз паренетичного й панегіричного спрямувань.

Отже, поберестейська прозова полеміка міститься в межах трьох історичних етапів, на першому з яких особливою силою слова відзначалися Іпатій Потій і Мартин Броневський, другий започаткований виходом у світ православного “Треносу” Мелетія Смотрицького, а третій набрав свого розмаху після видання цим же автором проунійної “Апології”. Значний вклад у розвиток полемічної літератури, написаної польською мовою, внесли Петро Скарга, Леонтій Карпович, Захарія Копистенський, Ілля Мороховський, Андрій Мужилівський, Лев Кревза-Ревуський, проповідники Фабіян Бірковський і Войцех Кортиський.

Комісія на чолі з королевичем Владиславом 1632 р. видала “Puncta uspokoienia religiey greckiey”, які на певний час припинили дискусію поміж православними й католиками, а завершальний, значно слабший і відмінний за стилем, її період припав на творчість і суспільну діяльність представників Києво-Могилянської школи (найпомітніше місце зайняв “Літос” П. Могили, написаний у відповідь на “Перспективу” К. Саковича). Не применшуючи ролі останніх у розвитку української літератури, належить відзначити як безсумнівний той факт, що ці полемічні твори є лише відгомонам донедавніх міжконфесійних суперечок. Національні-релігійні питання уступили місце особистим образам, а ключова проблема християнської єдності з літератури поступово стала відходити в русло історії та богослов’я.

Література

1. Ісіченко Ю. Православна контрреформація та розвиток бароккової культури України // Другий міжнар. конгр. україністів.– Л.: Ін-т українознав. ім. І. Крип’якевича, 1993.– 334 с.
2. Історія української літератури. Т. I: Давня література (XI – перша половина XVIII ст.) / Ред. Л. Махновець.– К.: Наук. думка, 1967.– 538 с.
3. Кралюк П. Духовні пошуки Мелетія Смотрицького.– К.: Укр. центр духов. культури, 1997.– 191 с.

4. Пелешенко Ю. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.). Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції.– К.: Фоліант, 2004.– 422 с.
5. Яременко П. Мелетій Смотрицький. Життя і творчість.– К.: Наук. думка, 1986.– 160 с.
6. Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich / Pod red. R. Łuznego, D. Piwowarskiej.– Kraków: Universitas, 1998.– 376 s.
7. Broniewski Marcin. Ekthesis abo krótkie zebranie spraw, które się działy na partykularnym, to jest pomiastnym Synodzie w Brześciu Litewskim. Opracowali J. Byliński i J. Długosz.– Wrocław: Wyd. Uniw. Wrocł., 1995.– 72 s.
8. Brückner A. Spory o unię w dawnej literaturze // Kwartalnik historyczny.– 1896.– Nr 10.– S. 78–644.
9. Chrześcijaństwo Rusi Kijowskiej, Białorusi, Ukrainy i Rosji (X–XVII w.) / Red. J. Kłoczowskiego / Przeł. E. Tabakowska.– Kraków: PAU, 1997.– 276 s.
10. Hryniewicz W. Unia Brzeska w świetle eklezjologii Kościołów siostrzanych // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze.– T. 4–5.– 1997.– S. 302–316.
11. Grabowski T. Z dziejów literatury unicko-prawosławnej w Polsce: 1630–1700.– Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1922.– 88 s.
12. Lev Krevza's Obrona iedności cerkiewney and Zaxarija Kopystes'kyj's Palinodia. Introduction by Omeljan Pritsak and Bohdan Struminsky. Texts and Facsimiles.– Vol. III.– Cambridge, 1995.– 911 p.
13. Naumow A. Domus Divisa. Studia nad literaturą ruską w I Rzeczypospolite // Biblioteka Tradycji Literackich.– Nr XVIII.– Kraków: Collegium Columbinum, 2002.– 399 s.
14. Platt D. Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej.– Wrocław; Warszawa; Kraków: Ossolineum, 1992.– 185 s.
15. Pocię Hipacy. Antirresis abo apologija przeciwko Krzysztofowi Philaletowi, który niedawno wydał książki imieniem starożytnej Rusi religiej greckiej przeciw książkom o synodzie brzeskim, napisanym w Roku Pańskim 1597. Opracowali J. Byliński i J. Długosz.– Wrocław: Wyd. Uniw. Wrocł., 1997.– 284 s.
16. Radyszewski R. Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku. Część I: Monografia.– Kraków: Wyd. Oddziału PAN, 1996.– 282 s.
17. Wagilewicz D. J. Pisarze polscy Rusini.– Przemyśl: Południowo-Wschodni Instytut Naukowy, 1996.– 318 s.

ЛІРИЧНІ АВТОПОРТРЕТИ ПОЕТІВ “НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ”

Проаналізовано вірші поетів “ню-йоркської групи” із заголовком “Автопортрет” й авторським художнім самовираженням. Охарактеризовано поетичні засоби творчого самоосягнення автора.

Ключові слова: автопортрет, заголовок, самовираження, особистість.

Hmelyuk M. Lyric Self-Portraits of Poets of “New York Group”. There are poems of New York`s group of poets with a headline “Self – Portrait” and author`s self-expressions of art, which are analyzed in article. The poetical means of author`s creative self – achievement are also considered in this article.

Key words: self – portrait, headline, self – expression, personality.

У складі біографічних жанрів (автобіографії, сповіді, щоденники, мемуари) літературний автопортрет не є надто поширеним. Його появу й популяризацію упевнено можна пов’язати з діаспорою, а згодом – постмодерною лірикою. Цей жанр виростає з авторської відваги експериментувати невичерпними ресурсами мови, з потреби бути самим собою і поширює можливості взаємодії з читачем. До нього зверталися П. Карманський, С. Гординський, Ю. Тарнавський, В. Лесич, П. Килина. Модифікації автопортретів знаходимо у творчості В. Стуса, М. Матіос, С. Йовенко.

Не всі, хто наділені мистецьким хистом, поспішають розпізнавати чи вирізняти себе серед інших і закарбовувати свій образ на папері чи полотні, хоч у кожному творі присутній автор.

Особливу увагу до творів привертають заголовки, які, ущільнено мотивуючи авторські настанови, розгортають у читацькій уяві цікаві художні обшири. “Заголовок і текст пов’язані між собою тісними смисловими та архітектонічними зв’язками, які й не допускають їхнього цілковитого відриву один від одного.

«Сам заголовок можна розглядати як згорнений текст, якому властиві всі ознаки, форми та функції текстової реальності»,— зазначає в літературознавчих дослідженнях М. Челецька [4, 87]. Саме на основі цих міркувань вірші з авторським означенням у заголовку “Автопортрет” можна вважати творчим жанром, у якому поети схильні повніше та яскравіше розкривати індивідуальність, власні вартості.

В естетичних пошуках і знахідках поетів “нью-йоркської групи” автопортрет – це нова художня модель, яка утвердила закономірну потребу ускладнення творчості та новаторства, бажання власного авторського голосу бути почутим.

Уся творчість Ю. Тарнавського зосереджено зацікавлена людиною і її світом. Поетові вдається виразити самого себе, що, на думку М. Бахтіна, “означає зробити себе об’єктом для іншого і для себе самого «дійсність свідомості»” [1, 320].

У вірші “Я” ми не бачимо, звичайно, Ю. Тарнавського, який написав його, а тільки сприймаємо, відчуваємо одкровення особистості. Образ автора це незвичайний образ, він вимірюється ставленням автора до самого себе, яке є надзвичайно складним. У художньому тексті авторський образ подається цілою системою знаків чи символів, інтонацій.

Із поезії “Автопортрет” Ю. Тарнавський постає як тонкий спостерігач, як шукач самої серцевини, самої глибини людини. Автор змальовує зовнішність ліричного героя і виражає його внутрішні імпульси, душевні стани. Суттєвою рисою автопортретних верлібрових віршів Ю. Тарнавського є те, що ліричний герой невіддільний від реальності, у якій він перебуває й виступає її частиною. Порівняємо:

*Але коли ніч
і коли пече мозок,
що мені робити?
– коли б я вмів ходити на голові,
я ходив би.
“Я”*

*Твоє лице
заболочене ніччю,
усмішки павутиння
у кутиках уст.
“Автопортрет”*

І в питальних, і в описових інтонаціях поет висловлює творчий неспокій, уміння знаходити особисті теми для віршів. Відчувається впертий пошук метонімічних подібностей, сутності речей і людини, потреба писати. Ліричні автопортрети, сповідне есе “Босоніж додому” Ю. Тарнавського розкривають у всій багатоманітності творчу індивідуальність автора. Змістова завершеність автопортретів Ю. Тарнавського полягає в співіснуванні контрастів: “я” омріяний і “я” реальний, “я” миттєвий і “я повсякчасний”.

Зверення діаспорної літератури до змістоформи автопортрета можна пояснити прагненням українських поетів до самоопанування,

самопізнання в іншому незвичному середовищі. Так, у вірші “Автопортрет” В. Лесича відображається експресіоністичний драматизм особистої долі. Перед читачем постає “*незамітна людина, що за щастям кудись іде, чогось шукає...*”. Твір написаний у руслі всієї лірики, у якій розкривається драма людини, завислої між проминальним і вічним. Через прозорість автопортрета проглядається герой у масці та чистий образ автора без карнавального костюма. Про цей вірш можна сказати словами авторитетного літературознавця Б. Бойчука: “З усієї багатогранності творчості Лесича різко вирисовується два його основні профілі: один елегійний, ліричний і філософський, вдумливий; другий суворий, драматичний і кутастих. Але ці контрастні, з першого погляду, властивості одночасно творять подиву гідну цілісність” [2; 40].

Жіночі автопортрети поетів “*ню-йоркської групи*” більш вражальні, оригінальніші за змістом, ніж чоловічі. Їм притаманна та плідна самотність, яка бажає перегнати інших і дійти глибше від них у суть справи. Жінки-письменниці у творчості не відхиляють бажання когось наслідувати, якщо хтось є правдивим зразком, вони не вирізняються задля самого вирізнення. Патриція Нель Воррон, вийшовши заміж за Ю. Тарнавського, у неймовірнім темпі оволоділа українською мовою і почала писати вірші під псевдонімом Патриція Килина.

Автобіографізмом внутрішнього чуття позначений її поетичний цикл “*З мінівіршів*”. Поезія “Автопортрет, зроблений лазером” – це справжнє живописне змалювання свого “я” від буття до бажання безсмертності: шлях від синього до червоного. Усі душевні стани й переживання ліричної героїні знаходять виявляються в кольорах: “*червона спрага, помаранчовий жах, жовта уява, зелена розпач, та синя пам’ять, і може фіолетна смерть*”. Творчість Патриції Килини літературна критика називає “*поезією в дослівному розумінні цього терміна*” [2; 218].

Е. Андіївська заналізовується своєю зовнішністю: облюбвана зачіска, ліричний профіль. Поетеса також запам’ятовується цілком новими й несхожими на творчість інших поетів віршами. Це цікаві сюрреалістичні твори, які до філософських глибин розкривають особисте світовідчуття та неповторність візій:

Із серця власного бере розгін

*Дорога, яка – горами – в нікуди.
І порожнечі тільки тиші кедри.*

Віршем, який найбільше відповідає дефініції жанру ліричного автопортрета, у творчості Е. Андієвської можемо вважати “Щодо переваг іншої статі” зі збірки “Наука про землю”. За змістом – це авторська сутність і прозріння, неповторна мандрівка “від себе до себе”. Записаний силабо-тонічним віршем автопортрет Е. Андієвської відтворює авторські творчі потенційні межі, утворюючи м’яку ліричну інтонацію. Учувається задушевність, проглядається самоіронія, упізнається майстерність. Неповні оригінальні різнорідні рими, запитання й оклики створюють граціозність тексту. Вимальовується портрет у самопізнанні, самовираженні, саморозкритті.

Е. Андієвська інша як жінка і митець. Вона сповідує вселюдське й теми своєї творчості вкладає в загальнолюдський контекст. Змінюються ролі, маски, актор залишається тим самим. Змінюються обставини, підлягають змінам види діяльності, особистість залишається. Єдина художня якість, яка зберігається, – це власний світ. Стилі змінюються, особистість, яка, хоч би одним кроком вийшла поза межі пересічності, йде шляхом внутрішньої досконалості, яку виражає у творчості.

Своїми поетичними спробами вималювати автопортрет Е. Андієвська виражає невичерпність художньої уяви, утілює високу мрію й мистецьку правду, висловлену якомсь у листі Лесі Українки до М. Косача від 25 лютого 1891 р.: “... в літературі мають вартість портрети, а не фотографії (розумієш різницю?), що без «видумки» нема літератури, що справді реальним описом можна назвати тільки той, що ставить ярку, виразну картину перед очі читача” [3, 71–72].

Хоч кількісний показник автопортретів в українському літературному процесі незначений, однак у літературознавстві проблема екзистенціалізму, самовтілення митця піддається аналізу. О. Шупта-В’язовська здійснила своєрідну інтерпретацію тих віршів Т. Шевченка, які будуться на колізії “зустрічі автора з собою”, на психологічній дискурсії [5]. Такі поезії виходять поза межі усталеної літературної творчості. Якщо жанри визначаються історичними суспільними ситуаціями, національними своєрідностями, то ліричні автопортрети поетів “нью-йоркської групи” викликані обставинами, у які потрапила українська людина в ХХ столітті. Автопортрети можна розцінювати

не як самовтішання чи витворення ілюзій, а як самокритичне врахування особистих рис вдачі в поєднанні зі своїм двійником чи безлічі інших “я”, що існують у довіллі. Вірші-автопортрети також не є психоаналітичними сповідями, це власний тон, власні ритмічні межі, свій поетичний синтаксис, це певний момент творчого самоосягнення, який володіє якостями, принципово не схоплюваними жодною кінематографічною фіксацією.

Літературний автопортрет, як і живописний, має значні можливості для вираження духовних станів, глибинного чуття в авторському самопроникненні. Цікаво, що в ліричних автопортретах автори ігнорують часові ознаки, однак у цих текстах письменник найбільш органічний та адекватний собі, найбільш артистичний. Ліричні автопортрети – рідкісний пласт української літератури, який яскраво виражає внутрішню і зовнішню сутність автора, нагадуючи, що справжня поезія у всі часи є модерною та самобутньою. Гра фантазії споріднює різні види мистецтва, створює підґрунтя для розвитку їх стосунків, синтезу й водночас зберігає специфічні видові особливості.

Література

1. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних наук // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької.– Л.: Літопис, 1996.– С. 318–322.
2. Поза традиції. Антологія української модерної поезії в діаспорі / Упоряд. Б. Бойчук.– К.; Торонто; Едмонтон; Оттава, 1993.– 473 с.
3. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– К.: Наук. думка, 1979.– Т. 10.
4. Челецька М. Центри тяжіння заголовка у поетичному тексті: горизонти автора і читача (на матеріалі творів І. Франка) // Наративні виміри літератури // Матеріали міжнар. конф. з наратології.– Т., 2005.– Вип. 16.– С. 87–93.
5. Шупта-В'язовська О. Зустріч митця із собою // Укр. мова й л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах.– 2006.– № 1.– С. 104–107.

УДК 821.161.2(092)

Ольга Яблонська

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНСЬКОМУ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВІ

Проаналізовано проблему синтезу мистецтв в українському шевченкознавстві й основи досліджень І. Франка, В. Петрова, Л. Генералюк та ін. Доказано, що ідейно-естетичні виміри творчого світу Т. Шевченка презентують закономірність такого літературознавчого аспекту.

Ключові слова: шевченкознавство, синтез мистецтв.

Yablonska O. The Problem of Art Synthesis in Ukrainian Knowledge About Shevchenko. In this article has been analyzed the problem of art synthesis in ukrainian knowledge about Shevchenko. There are retrace J. Franko's, V. Petrova's, L. Generaluke's and others's rearsches in the article. There has been proved that idea-aesthetical measurings of T. Shevchenko presents natural of this literary studies's aspects.

Key words: knowledge about Shevchenko, art synthesis.

Проблема синтезу мистецтв в українському шевченкознавстві належить до актуальних, адже унікальне поєднання таланту поета й художника спонукає дослідників зіставляти аналогічні сюжети, простежувати роль зорових акцентів і нюансів у художньому тексті. Ритмо-мелодика народної пісні органічно постала в поетичній творчості Т. Шевченка, тож закономірно, що віршознавчі аспекти аналізу обов'язково спрямовані до фольклорних джерел. Драматургія письменника має багате сценічне життя, тому не залишається поза увагою специфіка театрального мистецтва. Важливим є також дослідження мистецької шевченкіани.

Окремі аспекти синтезу мистецтв відзначені ще прижиттєвою критикою. Так, у рецензіях на перше видання “Кобзаря” (1840) підкреслювалася суголосність поезії Т. Шевченка й народнопоетичної лірики. Критики вказували на доречність ілюстрації Василя Штернберга – зображення кобзаря, образ якого пов'язувався не тільки з ідейно-тематичним комплексом збірки, а й із автором.

І. Франко одним із перших ґрунтовно проаналізував синкретизм художнього мислення Т. Шевченка на основі теорії асоціацій Штейнталя. Так, у трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1898) дослідник відзначає низку важливих складників поетики Т. Шевченка. Засіб контрасту, градації, психологічна настроєвість, асоціативність поетичного мислення, роль зорових, звукових образів, пластичність малюнка – ці та інші елементи простежуються в поезії українського класика.

Балада “Причинна”, пише І. Франко, “вилася у Шевченка з одного імпульсу, з одного сильного душевного настрою; слухова пам'ять, розворушена сильними враженнями, зібраними в першій усту-

пі, тепер силою природної, але несвідомої реакції піддала поетові контрастові, немов суплементарні, але також переважно музикальні образи для змалювання ранку. Поет-дилетант, такий, що творить розумом, був би тут розсипав перед нами щедрі колористичні ефекти, – Шевченко ледве зазначає їх у трьох рядках: “Чорніє гай над водою”, “червоніє за горою” і “засиніли понад Дніпром високі могили”. Головне тло малюнка – музикальне...” [37, 88].

Аналогічно й в аналізі “Гамалії”: “Такими слуховими, музикальними образами оперує Шевченко залюбки в одній з найкращих своїх поем – у “Гамалії”, що вся є немов дзвінким погуком козацького геройства, відваги і енергії” [37, 88].

І. Франко доходить висновку, що “...поет при помочі спеціально слухових образів упластичнює інші, більш абстракційні поняття” [37, 89]. Літературознавець аргументовано переконує, що “...поезія тим вища від музики, що при помочі мови може панувати над цілим запасом змислових образів, які тільки є в нашій душі, може при помочі тих образів викликати безмірно більшу кількість і різnorodність зворушень, ніж музика” [37, 92].

У розділі “Змисл зору і його значення в поезії” І. Франко аналізує колористичні образи й деталі, виділяючи не “кольористичні оргії”, а “поетичні креації”. Так, в аналізі поезії “Садок вишневий коло хати...” відзначає “гармонійну цілість”, досягнуту різноплановими деталями: “перший рядок торкає змисл зору, другий – слуху, третій – зору і дотику, четвертий – зору і слуху, а п’ятий – знов зору і дотику; спеціально кольористичних акцентів нема зовсім, а проте цілість – український весняний вечір – встає перед нашою уявою з усіма своїми кольорами, контурами і гуками як жива” [37, 101].

У руслі відкриттів трактату “Із секретів поетичної творчості” та досліджень із української етнопсихології пише В. Петров. Так, в аналізі естетичної доктрини Т. Шевченка акцентує на вагомості образів, які виражають повноту внутрішнього, духовного життя, зокрема кордоцентризму: “Поет запроваджує не-зорові образи. Він конструює їх за логікою схеми. Фіксується надреальне, те, чого він не бачить і не знає. Рядок, яким починається поезія: «Чого мені важко, чого мені нудно?» після сотень пізніших народницьких переспівів сьогодні сприймається, як «сантименталістичний». Але він є передсантимен-

талістичний, барокковий, як Сквородинська тема «душі, що внутр ридає», тема метафізичного ридання душі. «Чого серце плаче, ридає, кричить?» І поет вводить несподіване, реалістичне порівняння: «як дитя голодне!» Образ набуває абстрактно-реалістичного сенсу. Перехрещується абстрагований образ «серця» з конкретністю виписаного достоту точного образу «дитини»: «Серце моє трудне, що тебе болить? Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?»

Серце існує в ізольованій відокремленості як відосіблена самість. «Засни, моє серце, навіки засни, некрите, розбите». І останній рядок не лишає нас жадних сумнівів щодо суті стилю: «Закрий, серце, очі!» [22, 40].

Відповідним є висновок дослідника про особливості творчого методу: «Некрите серце», «серце з закритими очима» – образи, які не належать своїм типом ні до реалістичної системи образів, ні до романтичної. Аналогічні ми знайдемо в стилях або літератури перед XIX ст., або наших часів. Конкретно, це картини сюрреалістів: Далі, Макса Ернста та інших, де «внутрішнє» – це органи, що існують самі по собі, як персонажі.

Знадобилося 75-літнє розхитування канонічних стилів, щоб європейське мистецтво наших днів зімкнулось із тими принципами, які, ґрунтуючись на них, Шевченко свого часу творив свою мистецьку систему” [22, 40]. Отже, В. Петров акцентує на художніх відкриттях українського автора, які випередили стильові пошуки його доби.

Роль візуальних засобів простежується в різнопланових дослідженнях (Ф. Пустова [24], І. Гузар [7], А. Гумецька [8], М. Піх [23], І. Ковальська [10] та ін.). А. Гумецька доходить висновку, що “Шевченко малював свої картини природи то ясними, лагідними барвами та образами, ніби водячи пензлем роздумливо, спокійно, то гнівно, різкими, нервовими рухами, темними кольорами, драматичними порівняннями та метафорами. Це завжди залежало від напрямку його дум, його роздумів над людською долею, особливо ж над долею його батьківщини. Багато його краєвидів мають символічне значення, яке виявляється і в окремих деталях, і в кольорах, і в звуковій інструментації. У цих краєвидах, змальованих рукою майстра-поета, відчувається також око майстра-пейзажиста” [8, 112]. На основі простеження взаємозв’язку поезії та образотворчого мистецтва І. Гузар доказує, що

своєрідність творчої методи Шевченка-поета великою мірою обумовлена його діяльністю як образотворчого мистця [7, 131].

У сучасному літературознавстві дослідження Л. Генералюк орієнтовані на з'ясування візуальної концепції гармонії у творчості Т. Шевченка [3], синестезійності світосприйняття Шевченка-маляра й поета [4]. Про окремі аспекти синестезійності художнього світу пише І. Шкелебей [45].

Ще М. Костомаров підкреслював органічний зв'язок поета з українською піснею: “Поэзия Шевченко есть непосредственное продолжение народной поэзии...” [12, 304]. Закономірно, що вивчення ритмомелодики віршів Т. Шевченка зорієнтоване на дослідження взаємозв'язків із народнопісенною лірикою. У такому руслі написані роботи початку ХХ ст. – статті С. Людкевича (“Про основи і значення співності в поезії Шевченка”) [15], М. Богдановича (“Краса и сила (Опыт исследования стиха Шевченко)”) [2], М. Сумцова (“Любимые народные песни Т. Г. Шевченка”) [31], монографії Ф. Колесси (“Фольклорний елемент в поезії Т. Шевченка”) [11], Д. Ревуцького (“Шевченко і народна пісня”) [25], С. Смаль-Стоцького (розділ “Ритміка Шевченкової поезії” у книзі “Т. Шевченко. Інтерпретації”) [28] та ін. У другій половині ХХ ст. і Г. Сидоренко [26], і О. Цалай-Якименко [38], а згодом і Н. Чамата [39, 40] продовжують вивчення віршознавчих аспектів поезії Т. Шевченка в органічному зв'язку з фольклором.

Привертає увагу докладністю, скрупульозністю аналізу стаття Я. Славутича “Звукопис у поезії Тараса Шевченка”. Навівши уривок із “Заповіту” (Поховайте та вставайте, / Кайдани порвіте / І вражою злою кров'ю / Волю окропіте), Я. Славутич пише: це “майстерне поєднання змісту й форми, в основу якої входить і звукопис. Я інакше не можу розуміти В – як Вітер-зриВ поВстання, а Т – як гніТ, під яким закріпачений український народ зціплював зуби. Три АЙ у перших двох рядках чудово передають заклик до повстання. Мимохіть окремі звуки набувають для мене особливого символічного значення. Якби свого часу Бодлер, Верлен та інші французькі символісти знали про існування майстерної поезії Шевченка, вони проголосили б Тараса своїм учителем” [27, 69].

У сучасних дослідженнях також акцентується на тому, що “в поезії Шевченка звукова стихія, виявлена в римованих словах, актуа-

лізує процес художнього сприйняття і поширюється від символічності «звукобукв» до символічності лексичних одиниць і виразів» [18, 133].

Досконалість ритмічного відчуття Т. Шевченка-поета розкрито в експериментальних дослідженнях Д. Теряєва [32, 33, 34, 35].

Унікальність Шевченкової поезії полягає і в тому, що вона “має одночасно високовартісні сценічні прикмети” [14, 72].

Отже, прийнятними є спостереження М. Шлемкевича, який наголошує: “Вірне породження української душевної параметрії й одночасно вчений мистець-плястик! Зразу в його поезії перемагає пісенна стихія, щоб згодом доходити до злиття і гармонії із плястичними елементами і дати їх досконалу синтезу-завершення в «Неофітах», «Марії», у могутніх переспівах-подражаніях” [46, 112].

Безперечно, важливими в шевченкознавстві є й інші складники проблеми синтезу мистецтв. Так, з’ясування особливостей сценічного втілення драматургії Т. Шевченка [41], висвітлення багатоаспектної шевченкіани (монументальної шевченкіани [5, 13, 42]; образ Т. Шевченка в образотворчому мистецтві, у літературі [1, 6, 9, 21, 47]), вивчення мистецької спадщини [16], [17, 19, 20, 29, 30, 36, 43, 44, 48]) можуть стати предметом окремих наукових студій.

Отже, відтворення цілісної картини мистецького світу Т. Шевченка можливе тільки з урахуванням багатьох спектрів проблеми синтезу мистецтв.

Література

1. Антонюк М. Шевченко в церковній іконографії // Шевченко.– Річник 7.– Нью-Йорк, 1958.– С. 31–32.
2. Богданович М. Краса и сила (Опыт исследования стиха Шевченко) // Укр. жизнь.– 1914.– № 2.– С. 39–48.
3. Генералюк Л. Візуальна концепція гармонії у творчості Т. Шевченка // Тарас Шевченко і народна культура: Зб. пр. міжнар. 35-ї наук. шевченк. конф.; Черкаси, 20–22 квіт., 2004 р.: У 2 кн. / Редкол.: В. Л. Смілянська (відп. ред.) та ін.– Черкаси: Брама-Україна, 2004.– Кн. 1.– С. 204–211.
4. Генералюк Л. Синестезійність світосприйняття Шевченка-маляра та поета // Шевченкознав. студії: Зб. наук. пр.– Вип. 7.– К.: ВПЦ “Київ. ун-т”, 2005.– С. 29–35.
5. Глаголь С. Проекты памятника Шевченку въ Кіеве // Укр. жизнь.– 1914.– № 2.– С. 108–110.
6. Гриценко О. Ліамант у баранячій шапці // Критика.– 1999.– Ч. 12.– С. 20–23.

7. Гузар І. Шевченко і Гете (до 250-ліття від дня народження Гете і 185-ліття від дня народження Шевченка).– Торонто, 1999.– 215 с.
8. Гумецька Ася. Природа в поезії Шевченка – звук, колір, символ // Світи Тараса Шевченка.– Т. 2: Зб. ст. до 185-річчя з дня народження поета.– Нью-Йорк; Л.: Наук. т-во ім. Шевченка, 2001.– С. 103–122.
9. Зайцев П. Два вандалізми (До історії двох провізоричних пам'яток Шевченкові) // Стара Україна.– Л., 1925.– Ч. III–IV.– С. 64–66.
10. Ковальська І. Кольороназви в поезії Т. Г. Шевченка як перекладознавча проблема (на матеріалі англійських перекладів) // Матеріали 3-ї наук. шевченк. конф. (24–26 квіт. 2001 р.): У 2 кн.– Кн. 2.– Черкаси: БРАМА, 2003.– С. 184–190.
11. Колесса Ф. Фольклорний елемент в поезії Т. Шевченка // Пр. від. українознав. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка.– Л.; К., 1939.– С. 7–106.
12. Костомаров М. Воспоминание о двух малярах // Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибр. пр. з фольклористики й літературознавства.– К.: Либідь, 1994.– С. 298–308.
13. Кричевський В. Перший конкурс на пам'ятник Шевченка // ЛНВ.– 1910.– Кн. 6.– С. 548–550.
14. Лужницький Гр. Сценічність постатей у поетичній творчості Шевченка // У століття смерті Тараса Шевченка: Доповіді.– Наклад. Осередку праці Наук. т-ва ім. Шевченка у Філадельфії, Па., ЗДА, 1962.– С. 67–76.
15. Людкевич С. Про основи і значення співності в поезії Шевченка // Молода Україна.– 1901.– Ч. 5, 6, 7; 1902.– Ч. 4.
16. Макаренко М. З артистичної спадщини Шевченка // Шевченк. зб.– Т. 1.– Петербург, 1914.– С. 120–126.
17. Могилевський В. Графіка Тарас Шевченка // Дивослово.– № 3–4.– С. 49–62.
18. Мойсієнко Анатолій. “Звук” в аперцепційній системі Шевченкового вірша // Світи Тараса Шевченка.– Т. 2: Зб. ст. до 185-річчя з дня народження поета.– Нью-Йорк; Л.: Наук. т-во ім. Шевченка, 2001.– С. 123–135.
19. Овсійчук В. Роздум над картиною Тараса Шевченка “Катерина” // Народознав. зошити.– 1999.– № 5.– С. 650–659.
20. Павлишин М. Довкола “Живописної України” Шевченка // Новий обрій.– Ч. 10.– С. 211–213.
21. Пачовський Т. Шевченко в присвячених йому віршах // Дзвони.– 1939.– Ч. 3.– С. 103–112.
22. Петров В. Естетична доктрина Шевченка. До постановлення проблеми // Арка.– 1948.– Ч. 3–4.– С. 38–40.

23. Піх М. Еволюція кольоронайменувань у поетичних текстах Т. Шевченка (лінгвістичний аспект) // Шевченкозн. студії: Зб. наук. пр.– Вип. 3.– К.: ВПЦ “Київ. ун-т”, 2001.– С. 163–168.
24. Пустова Ф. Естетичні функції пейзажів у творах Т. Шевченка 1837–1842 років // Матеріали 34-ї наук. шевченк. конф. (24–26 квіт. 2001 р.): У 2 кн.– Кн. 1.– Черкаси: БРАМА, 2003.– С. 149–162.
25. Ревуцький Д. Шевченко і народна пісня.– Мистецтво, 1939.– 63 с.
26. Сидоренко Г. К. Ритміка Шевченка.– К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1967.– 182 с.
27. Славутич Я. Звукопис у поезії Тараса Шевченка // Зб. матеріалів наук. конф. К.НТШ.– Торонто, 1962.– С. 63–71.
28. Смаль-Стоцький С. Ритміка Шевченкової поезії // Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації.– Черкаси: БРАМА, 2003.– С. 205–259.
29. Сріблянський М. Пам’ятник Т. Шевченкові // Укр. хата.– 1914.– Берез.–квіт.– С. 310–317.
30. Стебельський Б. Тарас Шевченко – маляр і графік // Альм. “Гомону України” на рік 1964.– Торонто; Онтаріо; Канада; Накл. вид-ва “Гомін України”, 1964.– С. 117–123.
31. Сумцов Н. Ф. Любимые народные песни Т. Г. Шевченка // Укр. жизнь.– 1914.– № 2.– С. 19–23.
32. Теряєв Д. Акустико-фонетична структура авторських варіантів Шевченкової поезії (експериментальне дослідження) // Шевченкозн. студії: Зб. наук. пр.– Вип. 4.– К.: ВПЦ “Київ. ун-т”, 2002.– С. 123–132.
33. Теряєв Д. Ритміка поезії Т. Шевченка (експериментально-фонетичне дослідження 14-складового вірша) // Шевченкозн. студії: Зб. наук. пр.– Вип. 3.– К.: ВПЦ “Київ. ун-т”, 2001.– С. 142–149.
34. Теряєв Д. Ритмічна структура поетичного мовлення Тараса Шевченка за акустичними параметрами”) // Шевченкозн. студії: Зб. наук. пр.– Вип. 7.– К.: ВПЦ “Київ. ун-т”, 2005.– С. 120–125.
35. Теряєв Д. Ритм поезії: Шевченко і народнопісенна творчість (експериментально-фонетичне дослідження)” // Тарас Шевченко і народна культура: Зб. пр. міжнар. 35-ї наук. шевченк. конф.; Черкаси, 20–22 квіт., 2004 р.: У 2 кн. / Редкол.: В. Л. Смілянська. (відп. ред.) та ін.– Черкаси: Брама-Україна, 2004.– Кн. 1.– С. 79–86.
36. Турченко Ю. Тарас Шевченко, як мистець-гравер // Визвол. шлях.– 1984.– Кн. 3.– С. 326–330.
37. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т.– К.: Наук. думка, 1980.– Т. 31.– С. 45–119.
38. Цалай-Якименко О. С. Музикальність Шевченкової поезії // Народ. творчість та етнографія.– 1956.– № 2.– С. 26–32.
39. Чамата Н. Ритміка Т. Г. Шевченка.– К.: Наук. думка, 1974.– 160 с.

40. Чамата Н. Типи віршової інтонації (Наспівний вірш, говірний вірш) // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка / Відп. ред. Є. П. Кирилюк.– К.: Наук. думка, 1980.– С. 380–443.
41. Чарнецький Ст. “Назар Стодоля” на галицькій сцені // Стара Україна.– Л., 1925.– Ч. III–IV.– С. 69–70.
42. Чужой. О памятникахъ. (По поводу проекта памятника Шевченку Н. Андреева) // Укр. жизнь.– 1914.– № 2.– С. 111–112.
43. Шероцький К. Гравюри Т. Шевченка // Укр. жизнь.– 1914.– № 2.– С. 49–57.
44. Широцький К. Т. Шевченко як ілюстратор // Шевченк. зб.– Т. 1.– Петербург, 1914.– С. 91–119.
45. Шкелебей І. Синестезійність художнього світу // Шевченкозн. студії: Зб. наук. пр.– Вип. 8.– К.: ВПЦ “Київ. ун-т”, 2006.– С. 44–48.
46. Шлемкевич М. Душа і пісня // Укр. душа.– К: Фенікс.– С. 97–112.
47. Шум А. Тарас Шевченко і нескорені (Різні інтерпретації Кобзаря в образотворчій мистецтві, шевченкознавстві і поезії) // Естафета.– Нью-Йорк; Торонто, 1974.– Ч. 2.– С. 43–57.
48. Яцюк В. Шевченко-художник у прижиттєвій критиці // Слово і час.– 1995.– № 3.– С. 25–34.

УДК 821.161.2-1.09

Василь Мартинюк

“КЛАРНЕТИЗМ” ЯК ВИХІД У ТРАНСЦЕНДЕНТНЕ: НА МЕЖІ ТЕОЛОГІЇ

Автор статті доводить, що “кларнетизм” Павла Тичини як творчий метод є засобом поета увійти в трансцендентний світ Абсолюту й увести в нього читача через субстанції світла, музики та ритму, які мають образне втілення в поезії Тичини і притаманні Богові як істина, гармонія та порядок.

Ключові слова: “кларнетизм”, образ, символ, символізм, ліричний герой, трансцендентний, Абсолют, Біблія, світло, музика, ритм.

Martyniuk V. “Clarinetism” as the Means to Enter to the Transcendental World: on the Borde Line of Theology. The author of the article brings evidence that Pavlo Tychyna’s “clarinetism”, being his creative method, is the means to enter the transcendental world of the Absolute being as well as to lead the reader up there through the substance of light, music and rhythm. All these being the figurative things in Tychyna’s poetry, first and foremost belong to God reflecting His truth, harmony and order.

Key words: “clarinetism”, image, symbol, sybolism, lyric personage, light, transcendental, Absolute, Bible, music, rhythm.

Василь Барка в статті “Відхід Тичини”, написаній 1967 року, називає “кларнетизмом” лірично-філософську концепцію Павла Тичини й констатує, що вона досі не досліджена. Крім того, зауважує, що до “кларнетизму”, як і до всієї творчості Тичини не можна підійти з погляду “долом плазуючого світорозуміння”, тобто з матеріалістичного світогляду, бо в “кларнетизмі” розробляється тема душевного (а ми сказали б, і духовного) життя, а “душа людська якимись таємничими і незвичайними силами, істотними для богоподібного образу та безсмертної природи, – зовсім не зв’язана з жодними основами і обставинами матеріального світу і ніяк не залежить від них” [1, 16].

Пробує дослідити Тичинин “кларнетизм” Юрій Лавріненко у праці “На шляхах синтезу клярнетизму” (1977), котрий визначає його “спершу як український варіант міжнародного символізму, а потім і як цілком власний синтез поетичного стилю” [4, 31]. У “кларнетизмі”, за словами Ю. Лавріненка, збереглися всі важливі заповіді західних символістів: “чиста поезія”, вільна від політики, ідеологій і будь-якої ролі служниці; символи як у Малларме, що становить музично-поліфонічні багатопланові образи-відношення; синестезію Ш. Бодлера, яка є синкретизмом різних почуттів в образах; драматичні несподівані словосполучення Артюра Рембо; музичність, мелодійність П. Верлена. Усі ці поетичні були засвоєні Тичиною, реалізовано в “Сонячних кларнетах” та доповнено “власним унікально проникливим і повним поетичним схопленням ритму” [4, 32]. На думку Юрія Лавріненка, Тичина “став чи не першим у світі поетом-символістом, який поклав ритм в основу не тільки музичності поезії і не тільки як генератора, а й як “конструктивний фактор” твору; відчував ритм як узагалі (мовляв Платон) “порядкуючи силу”, ніби як засіб, сказати б, антихаосу в творчості–житті–Космосі” [4, 32].

Оскільки символізм у синтезі “кларнетизму” панівний, то слід було б акцентувати на деяких його естетичних засадах, а саме на намаганні висловити невимовне, висловити Абсолют, піднести читача “у світ ідеального” [6, 23]. Ми б сказали, символісти прагнули заглянути у світ трансцендентний, описати побачене мовними засобами й увести в нього читача.

Отже, трансцендентний світ душі чи світ духовний – обидва входили в поле зацікавлень символістів. Звідти вони виносили етичні чи

естетичні істини й передавали їх читачам засобами символів як поетичне відкриття.

Згадані поняття “Абсолют”, “трансцендентний” стосуються насамперед світу духовного, світу божественних сутностей. Абсолют, згідно з ідеалістичною філософією, – вічна, безкінечна першооснова Всесвіту – *абсолютний дух*, абсолютна ідея, а для християн – *Бог-Творець*. Звичайно, *абсолют-бог* трансцендентний, тобто виходить за межі людських пізнавальних можливостей. Хоч Бог не пізнаваний, але відкривається людям. Міра пізнання Бога ніколи не буває повною. Вона залежить від рівня бажань, мотивів і зусиль того, хто хоче його пізнати, і звичайно від самого Бога. Відбувається своєрідна співпраця непізнаваного Абсолюта-Творця зі своїм творінням.

Отож “кларнетизму” Тичини характерні світлоритм, панмузичність. Справді, світло, музика, ритм пронизують поезії “Сонячних кларнетів” та набирають космічного й навіть божественного виміру, стаючи символами Самого Абсолюту.

Спробуємо проаналізувати, як використовує П. Тичина лексеми на означення вищезгаданих субстанцій у художній структурі ранніх поезій. Сонце як джерело світла й тепла в Павла Тичини – один із найулюбленіших образів, на який ми натрапляємо в ранній творчості поета понад 50 разів.

У вірші “Не Зевс, не Пан...” світло, поєднане з музикою, творить образ сонячних кларнет на стільки могутній, як Абсолют, котрий виринає ліричного героя з його буденної екзистенції, наповненої турбот та боротьби, і підносить у трансцендентний світ небес з його свободою, безсмертям, гармонією та любов’ю. У полоні, а точніше в обіймах сонячних кларнет, для ліричного героя втрачають силу і значення три “великі космічні концепції минулих віків: олімпійська, що персоніфікується в Зевсі, орфічна – у Пані і гностично-християнська – в ідеї Духу” [8, 23]. Вони відкидаються ним як буква закону, як суха догма заради благодаті безпосереднього пізнання *всемогутнього* Бога. Так, як світло й музика зіткали сонячні кларнети, так само світло істини, гармонія любові та ритм досконалого порядку тчуть образ Бога в людській уяві. За словами Ю. Лавріненка, символ сонячних кларнетів з “естетичним складником” творчої палітри поета – ритмом – як “поетичне відкриття власного доступу до Абсолюту” [4, 35]. Загалом, сонце, промені зі світанками й сьйвами, що можна визначити одним словом “світло” – настільки часто трапляються в поезіях

П. Тичини, що мимоволі переконуєшся, що воно поруч з мелодійними звуками, одна із основних поетових субстанцій, яка допомагає йому подолати земне тяжіння, вирватися зі світу матерії у світ Духа.

Щодо основного джерела світла на землі – сонця, яке затьмарює. Всі інші джерела цієї життєдайної субстанції, то серед поезій П. Тичини ми знаходимо немало його образів. У поезії “Закучерявилися хмари...” сонце персоніфіковано – воно має, як і людина, свій настрій: “Одбивсь в озерах настроїв сонця” [7, 10]. А із загального сентиментального настрою смутку поезії читач уявляє захмарене сонце, відбите в плесі озера.

У поезії “Подивилась ясно” метафора “промені як вії сонячних очей” [7, 17] розкриває велику таємницю підтексту: ліричний герой прощається не з коханою, як це можна зрозуміти з поверхневого читання поезії, а з літом, з його очима-сонцями, обрамленими віями-променями, і в тяжкому передчутті в його серці звучать скрипки й чорні акорди зими.

Для ліричного героя поезій П. Тичини світло-сонце уособлює все найкраще, що може супроводжувати людське буття. Наприклад, у вірші “Ходять по квітах...” ліричний герой викриває лицемірів з “очима чесними” такими словами: “А сонця, сонця в їх красі – / Не чуть” [7, 32]. Тобто у красі лицемірів немає тепла, доброти, життя.

У “Думі про трьох вітрів” Ясне Сонечко уособлює ту всемогутню силу, яка несе весну пробудження не тільки землі, але й народам, зокрема народу українському, за яку “Ласкавий Легіт-Теплокрил” дякує Богові й люди “Господа Милосердного прославляють” [7, 58]. Із підтексту розуміємо, що Ясне Сонечко – це дух незалежності, дух національної свободи, який пробуджує народ до нового життя. І цей дух свободи викликає асоціації з Духом Святим Біблії, який спонукує людей до віри та святості.

У “Золотому гомоні” сонце також набирає божественних рис. Йому приносять жертви предки-язичники, які повставали з могил з нагоди відродження української держави, що викликає асоціації з євангельською подією розп’яття Ісуса за гріхи людей, у мить смерті Якого “повідкривались гроби і повставало багато тіл спочилих святих”(Мт.27:52), а коли Він воскрес, то з’явилися багатьом. У цій же поемі каліки “повзають, гугнявять, сонце проклинають, / Сонце і

Христа” [7, 61]. Сонце, поставлене поряд з іменем Ісуса Христа, набирає божественної подоби й уособлює добро та правду.

У вірші “І Бєлий, і Блок...”(1919), порівнюючи становище “сторозтерзаної” України з Росією, ліричний герой-патріот з почуттям деякої заздрості констатує: “Там скрізь уже: сонце! Співають: Мєсія!” [7, 70]. І в цьому рядку образ *сонця* набрав символічності зі значенням добра, а саме: у Росії перемога, радість, мир. Образи *Сонця* і *Мєсії*, поставлені поруч, як і в “Золотому гомоні” підсилюють один одного, відбувається своєрідна дифузія значень, під час якої образ *сонця* більше здатний до значеннєвих трансформацій і якоюсь мірою уподібнюється Мєсії.

У поемі “В космічному оркестрі” образ *сонця* асоціюється з могутньою трансцендентною особою, вічною і наповненою творчою силою: “На берегах вічності ходить сонце, / ходить сонце в шляях. / Натягне віз – всі планети в екстаз! /.../ Од сонця кожна планета вагітна. / Планета планеті рівна, привітна – / од сонця” [7, 143]. Як бачимо, і тут образ *сонця* є джерелом добра й будівної творчості. У сьомому розділі згаданої поеми сонце змальовано рятівником “недокрівної планети”, що “сохла і заражала простори світів”: “Сонце в артерії землі пригоршні вогню сипало – от звідки кров” [7, 145], постаючи перед читачем божественною особою, здатною до справ, які не під силу ні людині, ні навіть демону.

У поезії “Ой що в Софійському...”(1917) сонце набуло означення праведного: “Як засміялося ж до них та праведнеє сонце: / “Не дурно гріло я, світило у кожне віконце!” [7, 270]. Християнська ж традиція використовує означення “*праведний*” стосовно Бога, Ісуса Христа (Іс. 45:21, Дії 3:14,1 Ів. 2:1). Тому образ сонця якоюсь мірою християнізований і якщо не уособлює в образній системі Тичини самого Бога, то викликає асоціації, пов’язані з Богом, тим більше, що в Біблії ми знаходимо порівняння Бога з сонцем: „Бо сонце та щит – Господь, Бог!” (Пс. 83:12), “А для вас, хто Ймення Мого боїться, зійде Сонце Правди, та лікування в проміннях Його...” (Мал. 4:2).

У поезії “Я знаю...” збірки “Плуг” ліричний герой закликає: “Горіть! Дивіться сонцю просто в вічі” [7, 99], де образ *сонця* набрав символу істини, правди, і метафора розкодовується як “дивіться правді просто в вічі”, що відповідає євангельській образності, у якій *сонце*–*світло*–*Бог* входять в один асоціативний ряд.

Так, як світло пронизує всю ранню творчість П. Тичини, так само в ній панує музика. Крім того, вона є її невидимою субстанцією, бо за законами музики інструментовано майже кожен твір поета. Тичина називає свої твори музичними термінами, як ось симфонія “Сковорода” чи “Фуга”, цими ж термінами пересипано багато поезій Тичини: діез, легато, акорд, консонанс, тріолі. Натрапляємо ми й на назви музичних інструментів у віршах Тичини, тембр звучання яких відповідає душевному настрою ліричного героя: кларнети, арфи, скрипка, тромбони, бандура, кобза, рояль, орган, сурми, фанфари, віолончелі, металофони. Загалом слова, які асоціюються з музикою, П. Тичина вживає в ранній поезії понад сто разів.

Ми спробуємо з'ясувати, у котрому контексті якого значення набуло слово “музика” в художній тканині поета.

У метафорі “горять світи, біжать світи музичною рікою” [7, 9] поезії “Не Зевс, не Пан...” образом музичної ріки змальовується гармонія руху світів, які відкрилися ліричному героєві, поринулому в Абсолют. Ця ж гармонія вловлюється в картині світанку поезії “Гаї шумлять...”, на якій “горить-тремтить ріка як музика” [7, 11]. У ліричному освідченні “О, панно Інно...” герой зізнається: “Я ваші очі пам'ятаю, / Як музику, як спів” [7, 19], що вимальовує в уяві читача очі, гармонійні у своєму спокої і вияві почуттів серця.

У “Золотому гомоні” Бог, проходячи „над Сивоусим небесними ланами” сіє “зерна кришталевої музики”, які падають “з глибин вічності” в душу і у “храмі душі” “акордами розцвітають, натхненними, як очі предків” [7, 60]. У наведеній метафоричній конструкції образ зерен кришталевої музики розкодовується як Боже благословення, грандіозне своєю радістю і чистотою, як гармонія присутності Божої. Ключем до цього коду є образи “храму душі” й “голубів-молитов”, які мають не просто релігійний підтекст, а самі по собі є релігійно-містичними.

У поезії “Осінь” збірки “Замість сонетів і октав”, ліричний наратор оповідає, як намагалися підтримати культуру, в якій “голова на в'язах не держалася”: “...Взяли трохи цегли і стільки ж музики. Думали – перемежениться” [7, 109]. Виявляється, що матерію і дух, зло і добро, хаос і гармонію, що, відповідно, символізує цегла і музика, важко поєднати, бо вони, за словами апостола Павла, “супротивні один одному” (Гал. 5:17). У поезії “Найвища сила” вищезгаданої збірки день воскресіння Ісуса Христа – Великдень – прозвучав для ліричного

героя, пробудженого від страшного сну, наче величезний рояль [7, 115]. Гармонія Великодня, викликавши асоціації з гармонією музики, спонукала ліричного героя до промовистої сентенції в Антистрофі: “Соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити” [7, 116]. Тобто не може бути соціалізму без духовності, без людяності, без подолання хаосу та встановлення гармонії в стосунках між людьми і владою. Підсумовуючи вищесказане, ще раз висновуємо, що музика в художній структурі Тичини переступила межу просто образу і стала символом на означення духу та гармонії.

Щодо ритму в ранній поезії П. Тичини, то він лежить в основі їх музичності. Ритм, як “порядкуюча сила” [4, 32], протистоїть хаосу не тільки в поезії, а й у душі самого автора, що інспірується хаосом політичним, який панував у часи написання згаданих творів. Ритм ніби об’єднує творчі субстанції поезій Тичини – світло, музику, рух як їм іманентний, бо вони його породжують і без нього не можуть бути. Усі ці творчі субстанції на чолі з ритмом знайшли повний вияв у поезії “Не Зевс, не Пан...” У ній ми відчуваємо пульсування світла, музики, руху – самого життя в його найвищому вияві в мить містичного злиття з Богом. “Ритмічний рух” світла, музики і вчинку полонив свідомість ліричного героя як еманації божественні, які стимулюють стан екстазу, в якому очищується душа, розширює свої пізнавальні обрії в спалахах осяянь і набирає творчої сили. Ритм у поезії “Не Зевс, не Пан...” набрав космічних масштабів і навіть трансцендентних.

Ліричний герой поезії Тичини виявляє глибоке усвідомлення значення ритму у світі й Всесвіті, як у поезії “Цвіт в моєму серці...”: “Ходять-світять зорі, / Плинуть хвилі в морі – / В ритмах на верхів’я!” [7, 15]. Ритм руху і світла зір як об’єктів Космосу-Всесвіту, ритм морських хвиль як об’єктів землі-світу має силу антирозпаду, антизгасання, силу творчу, бо спрямований на “верхів’я”, тобто до гармонії Абсолюту. Усвідомлює ліричний герой і значення ритму для людської екзистенції, невіддільної від буття природи, яка без ритму впадає у стан хаосу й саморуйнування. Це усвідомлення виявляє себе у вірші “Вітер” циклу “Егармонійне”: “Птах – ріка – зелена вика – / Ритми соняшника. / День біжить, дзвенить-сміється, / Перегулюється!” [7, 30]. Усе на землі ритмічно коливається, пульсує – і птахи, і рослини, і стихії разом із днем. І не вітер є причиною ритмічних коливань, а якась незнана сила, творча й незбагненна, яку можна на-

звати життям або Абсолютом, або ж, як у поемі “В космічному оркестрі”, духом-рушієм: “Я дух, дух вічності, матерії, я мускули передосвітні. / Я часу дух, дух міри і простору, дух числа. /.../ Я дух-рушій, я танк-такт...” [7, 138]. Як бачимо, право на інтерпретацію ритму як духу – феномену трансцендентного дає сам Тичина, в поезії якого уособлений дух вічності, набувши людських і божественних ознак, проголошує себе “танком-тактом”, а такт споріднений із ритмом.

Якщо звернемося до християнської теології, зокрема до Біблії, з якої вона себе висновує, то знайдемо, що світло, музика, ритм – субстанції божественні, які часто характеризують самого Бога. Наприклад, у Біблії “світло символізує святість Бога, Божу присутність і прихильність... У всьому Старому Заповіті світло постійно асоціюється з Богом, з Його словом, зі спасінням, добротою, істиною, життям” [3, 906]. У Новому Заповіті, на ствердження святості Бога, написано, що Бог “єдиний, що має безсмертя і живе в неприступному світлі...” (1Тим. 6:16). Зрештою, Він сам – світло: “Я, світло, на світ прийшов, щоб кожен, хто вірує в Мене, у темряві не зостався” (Ів. 12:46).

Щодо музики, то вона притаманна Богові як гармонія. У Біблії Бог часто виступає джерелом музичного й пісенного обдарування, музика набирає рис божественного натхнення, вона Йому до вподоби і Його супроводжує: “Бог виступає при радісних окриках, Господь – при голосі рога” (Пс. 46:6). Як бачимо, у світі божественному, трансцендентному звучать гусли, труби, пісні зі своїми невимовними мелодіями. Про це свідчить Іван Богослов ув Об’явленні: “І почув я голос із неба, немов шум великої води і немов гук міцного грому. І почув я голос гусярів, що грали на гусях своїх і співали пісню нову перед престолом”(14:2–3).

Що ж до ритму, то він характерний Абсолюту як упорядкованість, як сам порядок. Саме слово “ритм” походить із грецького, яке перекладається як узгодженість, розміреність, а в нашій мові означає “закономірне чергування у часі подібних явищ, впорядкований рух” [5, 595]. Ми спостерігаємо ритм у русі галактик, зір, Сонця, Місяця, Землі. Ритм має онтологічне значення для людини. І все це впливає зі сутності Бога, з божественної ідеї порядку: “Бо Бог не є Богом безладу...” (1Кор. 14:33). Можемо сказати, що Бог – це лад, це впорядкованість, це ритм.

Поезії Павла Тичини, наповнені світлом, музикою і ритмом, дають підставу стверджувати, що ці феномени його творчості не формальні конструкції, а сутність мислення поета, його екзистенції. Світло, музика, ритм невід'ємно притаманні духу Пала Тичини, заглибленого в Божественний Дух. І це закономірно, бо поет як особистість формувався в лоні глибокої релігійності, свідомого пошуку Бога й божественного.

Саме світло, музика, ритм виводять ліричного героя у трансцендентні виміри, де він, як засвідчено у вірші “Не Зевс, не Пан...” [7, 9], розчиняється в Богові (“Покинувсь я – і я вже Ти”) і пізнає Його, отримуючи осяяння про Нього (“навік я взяв, що Ти не гнів, – Лиш сонячні кларнети”). І це осяяння, що Бог – добро, світло і музика, – життєстверджуюче, радісне. Сам образ “сонячних кларнет” виступає символом трансцендентного божественного світу й Самого Бога.

Література

1. Барка В. Відхід Тичини // Слово і час.– 1992.– № 2.– С. 11–17.
2. Біблія: Пер. проф. І. Огієнка.– К.: УБТ, 2004.– 1376 с.
3. Евангельский словарь библейского богословия / Под ред. Уолтера Элуэлла.– СПб.: Библия для всех, 2000.– 1232 с.
4. Лавріненко Ю. На шляхах синтези клярнетизму.– Оттава: Сучасність, 1977.– 64 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.– К.: ВЦ “Академія”, 1997.– 752 с.
6. Рубчак Б. Пробний лет / Розсипані перли: Поети “Молодої музи”.– К.: Дніпро, 1991.– С. 18–41.
7. Тичина П. Сонячні кларнети: Поезії.– К.: Дніпро, 1990.– 399 с.
8. Юринець В. Павло Тичина. Спроба критичної аналізи.– Х.: Книгоспілка, 1928.– С. 6–15.

УДК 821.161.2-1.09

Інна Атаманюк

УКРАЇНСЬКА ГЕРАЛЬДИЧНА ПОЕЗІЯ XVI–XVII СТОЛІТЬ: СТРУКТУРА ЖАНРУ

Геральдичну поезію XVI–XVII століть проаналізовано як окремий жанровий різновид української ренесансно-барокової літератури. Виділено чотири тематичні групи віршів цього жанру: на геральдику вельможних родів, на

“клейноти” відомих осіб, на герб Війська Запорізького та вірші на герби міст. Підкреслено релігійно-патріотичний зміст, панегіричне та повчально-моралізаторське спрямування цих творів.

Ключові слова: геральдичні вірші, жанр, структура, клейнот, символ.

Atamaniuk I. Ukrainian Heraldic Poetry of XVI–XVII Centuries: the Genre Structure. Heraldic poetry of XVI–XVII centuries is analysed as a separate genre variation of the Ukrainian renaissance-baroque literature. Four thematical types of this genre can be singled out: verses about the heraldry of the noble families, about the “armorial bearings” of the famous personalities, about the coat of arms of the Viisko Zaporiz’ke (army of Zaporiz’ka Sich), and about the emblems of different tocens. The religiously-patriotic contents, panegyric and instructively moralistic orientation of those poems are strongly emphasized.

Key words: heraldic poems, genre, structure, armorial bearings, symbol/emblem.

У жанровій системі української шкільної поезії XVI – XVII століть важливе місце належить геральдичним віршам, які створювалися для пояснення символів на гербах вельможних родів, осіб, великих міст. Д. Чижевський вважає їх своєрідною “галуззю” світської емблематики [8]. Завдяки своїм широким можливостям у поясненні гербів та прославленні їх власників геральдична поезія набула в Україні значного поширення та стала атрибутом майже всіх тогочасних друкованих видань.

На жаль, наукове вивчення цього різновиду поезії, започатковане ще в першій половині XIX століття працями М. Максимовича [3] й успішно продовжене в середині минулого століття дослідженнями Д. Чижевського [8], у радянському літературознавстві не знайшло послідовників. Повернення забутої геральдичної спадщини стало можливим завдяки появі у 80–90-х роках низки публікацій давньої української поезії, у тому числі гербовної [5; 6; 7]. Однак предметом спеціальних наукових студій ця поезія поки що не стала. Сьогодні великий науковий інтерес викликають такі проблеми, як теоретичні засади жанру, його еволюція, місце в системі жанрів ренесансно-барокової поезії тощо.

У пропонованій статті ми обмежимося лише питанням структури жанру, що передбачає первісний синтез наявного матеріалу та його групування відповідно до змісту, ідейного та образного наповнення творів.

Друковані тексти геральдичних віршів дають підстави виділяти в структурі жанру такі групи творів:

- 1) геральдичні вірші на честь видатних українських родів;
- 2) гербовні твори на честь окремих відомих осіб;
- 3) вірші на герб Війська Запорізького;
- 4) вірші на герби міст.

Перші відомі нам українські геральдичні вірші написані Герасимом Смотрицьким і вміщені в передмові до Острозької Біблії 1581 р. як звернення до князя Костянтина Острозького, засновника й мецената Острозького культурного осередку. Шість десятирядкових строф обрамлювали малюнок герба Острозьких так, що створювали ілюзію подвійного хреста. Компонування вірша Г. Смотрицьким у вигляді хреста дає змогу розглядати його як емблему і як фігурний вірш [9, 112].

Перша строфа є своєрідним вступом – про значення “клейноту”:

*Погляньте на означники оцього князя славного,
Їх дім його утримує од віку стародавнього...
....Я ж свідчу, що діяч бува такої вартий плати
Котрий не хоче жалості здоров'ю віддавати [1, 60].*

Дім Острозьких утримується “од віку стародавнього”. Сам князь не шкодував здоров'я, осилуючи “кріпко ворожії полки”, через це поет закликає свого патрона долати “мисленого супостата”, тобто зло, диявола. Костянтин має того супостата сікти, “ідолів попраати”, відганяти єретицькі “полки уморуйнівнії”, а зірка Острозького повинна посилати світло Христу:

*Твоя зірка теж цареві хоче світло посилати,
Котрий всіх людей зі світу в раю прагне поселяти [1, 61].*

Строфи друга, третя та п'ята присвячені тлумаченню інших елементів клейноту: воїна, списа, меча, хреста. Вірш закінчує строфа, що висвітлює побажання автора для князя:

*До великої глибини богослова ти, княже, подібний
Хай тебе бог сподобить вінець прийняти нетлінний оздібний
У здоров'ї тілеснім добродійно довгоденствувати
І у царстві небеснім із вибранцями торжествувати [1, 61].*

Вірші Г. Смотрицького на герб князя Острозького виявилися в багатьох аспектах програмними для наступних українських поетів – авторів геральдичних віршів. Вони також прагнули розкрити значення символів на гербі в тісному зв'язку з конкретною діяльністю їхніх власників і водночас створити образ ідеального героя: захисника

вітчизни, культурно-просвітницького діяча, поборника духовних традицій свого народу та чесною, гуманною людиною [9, 119].

Вірші на герб князів Острозьких знаходимо й у доробку Дем'яна Наливайка. У листі "...до велебного єпископа Іпатія Потія" (Дерманський монастир, 1605) він розмістив серію із трьох віршів, кожен із яких викладає одну з емблем клейноду Острозьких: "На хрест в гербі", "Про того, хто на коні" та "На місяць і зорі".

У першому вірші "На хрест в гербі" носій клейноту порівнюється у вірності зі святими мучениками, які теж ішли на смерть заради віри, Бога:

*О крест, пред тым вѣрныхъ забивано,
Кгда в их сердцах вѣры добывано.
А кто вытрвал при вѣры в сталости
Крест потомком доховал в цалости* [4, 515].

Другий вірш – "Про того, хто на коні":

*Тут Георгий змею убивает,
Обранцею Бога тот дом мает.
Кгда звѣтства святых в гербѣ носит,
На обронѣ божой мает досыть* [4, 515].

Тут уже розвивається світська тема – перемога над ворогами під такою ж обороною Божою, яку мав святий Георгій.

А в поезії "На місяць і зорі" автор не вийшов за межі загального порівняння небесних світил зі "цнотами":

*Мѣсяц, звезды на небѣ сличные,
Так в том дому цноты обличные,
Которыми яснѣй солнцы свѣтит
А звлаще, кгда на вѣрѣ их клѣтит* [4, 516].

Вірш на "клейнот" Острозьких – "На герб його світлості князя Костянтина Костянтиновича, князя Острозького" – уміщений також в "Октаїху" Д. Наливайка. Він сполучає, власне, усі три вищезгадані емблеми в єдність: хрест, мовляв, було Костянтинові "написано" на небі зорями – цей герб є символом перемоги "тілесне і духовне" над "противними", "поганством". Рицар повинен боротися проти цих двох ворогів, щоб люди згадували його добрим словом. Автор нази-

ває князя рицарем, світом даним і порівнює його, як і Г. Смотрицький, із Костянтином Великим.

У “Часослові” (Остріг, 1612 р.) Д. Наливайко подав вірш “На старожитний клейнот ясновельможних та вельможних князів Острозьких”. У світі, говорить поет,

*Ніхто не сяє , як цнот проміння
В світ не проливає [9, 121].*

Можуть допомогти в цьому і предки, які залишили славні клейнодні знаки. В Острозьких, стверджує поет, вони йдуть “від бога предвічно”, у них знаки рицарської сили, що твердо кріпили віру цнотами. Грецькі герої – не їхні (Острозьких) предки, але їх недаремно рівняють із царями [9, 121].

Ще одним автором, який прославляв у своїх поезіях рід Острозьких, був Мелетій Смотрицький. У вірші “На герб їхньої світлості князів, їхньої милості Острозьких. Епіграма” поет свідчить, що зорі Острозьких “світлом із Фебом рівно і сильно променіють”. Слава в домі княжів себе родить “із хвалебних вчинків”. Костянтин славиться за вірність вірі, за оборону від ворога духовну й тілесну; за те, що йшов “шляхом предків власних”. Далі дається побажання: “Батьківська віра в тебе має хай патрона” – це і буде нев’януча корона для вічної слави цього величного роду та для Батьківщини. Твір привертає особливу увагу тим, що це одна з небагатьох поезій, у якій поєднано античні (Феб), язичницькі та християнські мотиви для прославлення роду Острозьких.

Слід зауважити, що вірші на герб вельможних родів складають найбільшу частину з усіх відомих нам поезій цього жанру. Напевне, це пояснюється наслідуванням “манери” Г. Смотрицького, а також тим, що рід як поняття ширше, ніж одна особа, дозволяє прославити і згадати більшу кількість “цнот”, що пов’язані з певним домом.

Так, князі Святополк-Четвертинські у вірші на герб “...їх милостей князів Четвертинських” І. Туробінського Рутенця – це, передусім, мужні воїни, які не мають собі рівних у військовій доблесті та могутності:

*Не див, гонче, же крушиш мужнє трон(ы)
Прагнуть абовѣи твоєй обороны
Див же крушиш найпротивняйший собѣ
Бо не спростают в славѣ, в моци тобѣ [6, 53].*

Відповідно до давньоруської літературної традиції значна частина зразків геральдичної поезії містить похвалу не абстрактній військовій доблесті магната, а мужності, виявленій в обороні Вітчизни:

*З небес даров Четвертинци, годны,
вѣдат треба,
Они в заслуг в отчизнѣ бы короновили:
Значніє снать заслугы, кгда, інфулу взяли [6, 59].*

Одним із виявів лицарської поведінки може вважатися також байдуже ставлення до поранень, навіть хизування ними:

*Тыє з предков своих заквитывали в цнотах, знать в лилиях троих,
При которых с оружьем конны воин стоить,
Знаком того, иж ся з них ни один не боить
Служить своим сподарем ку каждой потребе,
Не литуючи скарбов, ни самого себе,
К тому видеши, як в локоть постреленна рука.
Виदिши, иж в скрозь из туга пострелного лука
Таки пострел никого дома не поткаст,
Одно, хто поганские полки розрывает [7, 69].*

Такі ж мотиви ідеального лицаря, звитяг, “цнот” у поєднанні з поясненням герба простежуємо в поезії К. Транквіліона-Ставровецького “На старожитний герб ясне освецоних і вельможних їх милостей княжат Корецьких”:

*В той презацной фамілії княжат Корецьких
Таковіі суть клейноти свідком смілости і цноти:
Рицер, сміlostю упойони, меч в руці його обнажоний
Конь быстростю розпуцоний за неприятельми в широком полю,
Рыцера смілого виконива волю [7, 137].*

Зауважимо, що для підсилення враження про заслуги, відвагу князів автор показує нам і криваву картину поля бою, де Самоель Корецький, – гідний представник славного роду, – виявив свою звитягу:

*Трупи всюду, поля кровію поляні
В том звитязтво певное і знаменитое,
Всіх цнот і мудрості гніздо увитое –
Самоель Карульович, княжа Корецькое [7, 137].*

За таким же принципом створені геральдичні поезії М. Смотрицького: “Епіграма на герб дому князів Огинських”, “На старожитній клейноті їх милостей княжат Огинських і їх милостей панов Воловичов”, “На старожитній клейноті їх милостей княжат Соломирицьких”, “На старожитній клейноті їх милостей, панов Ходкевичов”. Як бачимо, навіть у назвах автори мали за мету відзначити глибокі корені походження роду, герба (“старожитній клейнот”), виявити повагу й захоплення їхніми подвигами, доброчесністю (“ясне освещенные і вельможные їх милости”).

Не вирізняються особливою оригінальністю змісту та форми гербовні вірші Т. Земки на клейноті родів Долматів та Копистенських. Обидві поезії написані “стандартно”:

*Пятирог то з звѣздою, в том Гербѣ есть знаком,
Же цный Долмат ясным был в змыслѣ пятераком:
Рыцер з ужем мудрое символ есть сталости,
Шабли – цнот богословских и в Вѣрѣ цалости.
Трубы значат Науки, которые коханем
Чтил в животѣ, а в смерти оздобил наданем.
В твой прето, Константине, дочасности конец
Тую Псалтир мѣй от нас, до вѣчности Гонец [8, 392].*

Слід зауважити, що гербовні знаки, які пояснюються автором (п’ятиріг, лицар з вужем, труби), були мало поширеними символами на гербах. Таке поєднання елементів не знаходимо більше на жодному гербі, що став об’єктом літературного твору.

Більш традиційні символи розміщені на геральдиці Копистенських, де зображено місяць та зорі, які описані Т. Земкою так:

*Яко звѣзда у мудрых цноту прозначает,
И яко мѣсяцъ взвыши по острый погоды знак мает,
Так теж мѣсяцъ и звѣзда в Копыстенских дому
Вѣры и цнот иж знаком, не тайно никому [8, 395].*

Слід зауважити, що в цій поезії автор майже не застосував релігійного мотиву (окрім слова “віра”), а зацентрував увагу на місяці й зорях як елементах природи, своєрідних її символах. Загалом же пов’язування геральдичних знаків із церквою, вірою, використання па-

ралелей зі Святого Письма, образів Христа, святих є характерною рисою цього жанру української поезії.

Античний “елемент” ми вже вказували в поезії М. Смотрицького на герб князів Острозьких. Ще одним прикладом використання мотивів й образів античних міфів є вірш Івана Туробінського Рутенця “На герб роду Одровонж”:

*Змія страшного Делійцю коли побороти вдалося
Або смертельних не раз ран завдавать ворогам,—
Слава за те була Фебу велика,
Не менша чекає як переможця тебе —
Зброєю гучно шуми [7, 111].*

Хоча використано паралель з античністю, але мета лишилася все та ж – возвеличення героя.

У геральдичних віршах на честь відомих осіб принципи побудови, стиль, художні засоби майже такі ж, як у віршах на герби вельможних родів: докладно або лише побіжно описано зображення, елементи знака, а основна увага звертається на возвеличення або іноді – побажання, настанову власникові клейноду.

Одним із найвідоміших церковних діячів початку XVII ст. був Єлисей Плетенецький, завдяки якому було істотно розвинено й піднесено Київський культурно-літературний осередок. О. Митура у вірші “Візерунок чеснот...Єлисея Плетенецького” пов’язує клейноти власника з його непохитною вірою, добрими справами:

*Господь тілом на хресті нам здобув спасіння
І до раю спрямував наше животіння [5, 87].*

Як і в багатьох гербовних віршах, тут не описується докладно клейнод, а основну увагу приділено прославленню діяча:

*Ясний місяць та зоря в клейноді одному
Разом вміщені, світять падолу земному.
Такий знак символічний дано за герб дому
Плетенецьких, а з ними ніколи нікому
Не зрівнятися у вірі, що богові мила,
У святості істинній і слова, і діла... [5, 87].*

Далі вміщено побажання:

...Хай же слава цих людей доти не заходить,

Доки місяць високо в небі зорі водить [5, 87].

Андрій Римша є автором коротенького вірша “На герб ясновельможного пана, пана Остафея Воловича, пана Виленського и прочих”, із якого довідуємося про наявність на гербі рідкісного знака – квітки лелії поряд зі стрілами та “врубамі”:

*Што две стрелы , што врубы, что лелеи значать,
То вси люди мудрые вельмы гаразд бачать.*

Автор стверджує, що дім Воловичів – достойна оселя для найвизначніших людських «цнот»:

Вер мне, иж там господу цнота свою маєт [5, 137].

Ще одна геральдична поезія цього ж автора присвячена Т. Скумину, воеводі новгородському. Міркування про значення “клейнотів” подано не лише на початку вірша, а й після пояснення самого герба:

*Не простым людем гербы з неба посылают,
Яковий Скуминове в своем дому мают...*

Прославляється доблесть, а присвоєння герба – як нагорода за звитягу:

*Вер ми, гербов не дают в дому сидящому,
Але з татарами в полю часто гулящому [8, 394].*

За вагомий внесок у розвиток, зміцнення різних сфер життя суспільства ще за життя поети прославляли видатного церковного, культурного, громадського діяча й поета Петра Могилу. Він стояв біля витоків створення Київського атенею, Київського колегіуму, який згодом став академією; був відомим та щедрим меценатом. Цій особі присвячено кілька гербовних віршів. Маємо зразки коротенького вірша на “клейнот” Могилів, поезії, що цей герб лише згадують. Так, у “Тімнології” Софронія Почаського читаємо:

*Тыи твои пресвѣтлы, видячи Клейноты,
Отче Архимандрита, кто на твоѣ цноты
Ведлуг свѣта и Духа кто ся не здумѣет,
Хиба кому к Ближним заздрость в сердцу крѣет [9, 356].*

У “Євхаристеріоні” С. Почаського, що декламувався учнями Лаврської школи, вміщено на звороті обкладинки гравюра, яка зображує герб Петра Могилу. Її супроводжує віршований підпис із

десяти рядків. Це зображення і словесний текст, що становлять єдине ціле, мають заголовок “Стемма ясновельможныхъ Могиливъ”. Геральдичний за жанром, цей вірш є собою зверненням до орла, який покладає дві корони у верхньому правому кутку герба:

*О, Орле, тож високо наддер выльтаеш,
Гды на герб цныхъ Могиловъ Короны вкладаеш [9, 357].*

Орел злітає дуже високо, коли покладає корони на герб Могили. Корони є символом як монархів, так і екзархів, тому вони нагадують аудиторії та читачам, що архімандрит є і “князем” церкви, і нащадком світських правителів – молдавських господарів. Ствердивши далі, що орел звик зносити грізні громи, оповідач радить птахові змінити жорстокість на милість. Закінчується вірш проханням до орла охороняти корони Могили, бо вони є символом захисту всієї церкви:

*Орле, пилнуй Презацныхъ Могиловъ Короны,
Бо тот знакъ всей Церкви естъ знакомъ обороны [9, 357].*

Гербовні вірші могли пояснювати не тільки зображення на клейноді, а й тлумачити походження імені власника. Такий підхід можна пояснити тим, що автори не хотіли повторюватися, а прагнули написати щось оригінальне, нове. Т. Земка в “Поученіи авви Дорофея” тільки згадує клейнот П. Могили, а в іншому творі – “Служебнику” – подав зразок чи не єдиного вірша цього жанру, що взагалі виходить не з емблеми герба, а з імені Могили – Петро:

*Петро – скала, Петр – камень, отъ Петры твоеи
Бѣ Врѣховной Апостол: иже отъ своеи
Исповѣди наречен, многимъ Петромъ быти
Даде и Христа Сыномъ Божіимъ учити [8, 394].*

Автор прославляє розум і заслуги Могили, тісно пов’язуючи його діяльність із церквою і Богом.

Отож у віршах на герб видатних осіб спостерігаємо і традиційне тлумачення геральдики, і перехід до нових способів, – акцентуванні уваги на імені власника.

Виникнення Запорізької Січі як військової організації українського народу спричинилося до появи герба козацького війська. На сьогодні відомий лише один твір, який прославляє герб запорізького козацтва. Це вірш учителя Київської братської школи К. Саковича

“На Герб Сильного Войска...Запорозкого” (з віршів “На жалосний погреб Зацного Рыцера Петра Конашевича Сагайдачного”):

*Кгды мензства запорозцов Кролеве дознали,
Теды за герб такого им Рыцера дали,
Который ото готов Ойчизнѣ служити,
За волность еи й свой живот положити,
И як треба землею албо тыж водою,
Вшеляко он способный и прудкий до бою [9, 277].*

Як бачимо з вірша, герб Війська Запорізького мав тільки одну фігуру – козака з шаблею. Він готовий віддано захищати свою Вітчизну, за її волю віддати все. Козацтво возвеличується автором як надійна опора для України. Далі подано вірші про П. Сагайдачного – мужнього гетьмана козацького. Козацтво на той час вважали вже окремим суспільним станом, який не тільки виступав як військо, але й активно підтримував і розвивав українську культуру (як відомо, П. Сагайдачний разом зі всім своїм військом входив до Київського братства). Тому й не дивно, що поряд із потрактуванням гербів шляхтичів, поети звернули увагу й на “клейнот” запорожців. До речі, це єдиний зразок геральдичного вірша, присвяченого суспільному стану, у літературі бароко.

Окрему, хоча й незначну групу, становлять геральдичні вірші на герби міст. Відомо, що ці знаки мала переважна більшість міст (Тризуб та Архистратиг Михаїл – на гербі Києва, наприклад). Але нам доступні лише кілька поезій на “клейнот” Львова, на якому зображено Лева. Поети, на підставі усталеного поняття про цю тварину як володаря звірів, – благородного й сильного, тлумачили герб піднесено.

Знаємо вірш на герб Львова, автором якого є І. Туробінський-Рутенець:

*Наче цей лев благородний, що веж не боїться високих,
Ані порогів міцних, ані залізних воріт,
Лева так місто славетне, на полі сарматським твердиня
Ще не лякалося сил збройного люду, бігме [7, 111].*

Возвеличується вже не особа, рід, а всі мешканці міста, відзначається їхня відвага в обороні рідних мурів, домівок.

У ще одній поезії анонімного автора Львів утверджено як центр міст руських (уже не Київ):

*Як лев срогій над всеми звѣряти пануєт,
Так Львов над всѣ мѣста в князтвѣ Руском продкуєт,
В котром то ся братство милости закрѣслнуло
И на герб свой вежу тую так выстрыхнуло [7, 137].*

Відома поезія на герб міста Лева вміщена у творі “Просфонима. Привіт преосвященному кир Михайлу, митрополиту київському та галицькому, і всієї Русі у братській школі Львівській складений, коли був у місті Львові вперше після посвяченого рукоприложення, 17 січня 1591 року” як передмова:

*Герб тезоименитого князя Льва град сей маєт,
Єго же имя по всей Європі російській род знаєт
В митрополии Киево-Галицкой славно пребывает
И митрополита своего честно привѣчаєт
Лев царствуєт безсловесным звѣрем в начало,
Словесным же образ христово царство нам ся показало.
Мужайся , многоплеменный роскій народе,
Де Христос начало крѣпости в тебе буде... [7, 137].*

Автор бачить руський рід як європейську категорію. Лев є царем звірів, а людям – образом Христового царства, духовної влади.

М. Возняк простежує деякі ознаки геральдичного вірша в пісні Самбірській Богородиці, де згадується олень із герба міста:

*Гербовный елень жаждаєт,
Ко источнику вхождаєт,
Нынѣ скачєт, выграваєт,
Егда воды много маєт
З новосамборской церкви... [2, 535].*

Як бачимо, поезії на герб міста Львова написані за такою ж схемою, як і на геральдику вельможних осіб та родів. Завдання авторів тут дещо спрощене, адже вони пояснювали лише один символ – Лева як покровителя міста.

Отже, геральдичні вірші, які в XVI–XVII ст. виділилися в окремий жанр поезії, мали за мету пояснити гербовні знаки і прославити “цноти” власників “клейноту”. Найбільша їх кількість написана на геральдику вельможних родів, дещо менше – на “клейноти” відомих

осіб, один зразок – на герб Війська Запорізького як соціального стану, а також кілька віршів на герб міста Львова. Цей жанр поезії мав переважно релігійне спрямування, але відомо й кілька віршів, де простежуються античні мотиви. Характерною рисою геральдичної поезії є наявність повчання, моралізаторства для збереження всіх тих достоїнств та якостей, які повинен мати кожен вельможний рід або знатна особа. Цей момент мав наслідком окреслення ідеалу лицаря – захисника Батьківщини: доблесного, мужнього, терплячого та освіченого. Вірші цього жанру писалися як окремі твори, а також могли бути частиною інших – більших за обсягом та відмінних за жанром або й родом літератури. Завдяки оригінальності змісту, композиції геральдична поезія посіла достойне місце у жанрово-видовій системі української літератури XVI–XVII ст.

Література

1. Антологія української поезії: В 6 т.– Т. 1: Українська дожовтнева поезія. Твори поетів X–XVIII ст.– К., 1984.
2. Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші.– Л., 1913–1915.– 585 с.
3. Корпанюк М. До проблеми започаткування дослідження стилю барокко в українському літературознавстві // Укр. бароко.– К., 1993.– С. 121–125.
4. Українська література XVII–XVIII ст. та інші слов'янські літератури.– К., 1984.
5. Українська поезія XVII століття (перша половина): Антологія.– К., 1988.– 360 с.
6. Українська поезія XVII ст. Середина.– К., 1992.– 240 с.
7. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. / Упоряд. В. Колосова, В. Кречотень.– К., 1978.– 432 с.
8. Чижевський Д. Українське літературне бароко. Вибрані праці з давньої літератури.– К., 2003.– 576 с.
9. Шевчук В. О. Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн.– Кн. 1: Ренесанс. Раннє бароко.– К, 2004.– 400 с.

УДК 821.161.2-1.09

Світлана Григоровська-Уманець

НЮ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ В. СЛАПЧУКА

Проаналізовано збірку інтимної поезії В. Слапчука, увагу звернено на емоційний діапазон ліричного героя, простежено паралелі творчих спонук майстрів пензля і пера.

Ключові слова: асоціації, стосунки, ню, взаємодія.

Hryhorovska-Umanets S. Nju in the Art World of V. Slapchuk. In this article the intimate lyrics of V. Slapchuk was analyzed, the emotional variety of the lyrical hero was looked through and the parallels of creative stimulus of artists are traced.

Key words: associations, relations, cooperation, nju.

Взаємодія літератури й живопису, який черпає з неї сюжети, спрямована в один бік – від слова до образу. Але ж природніший, точніший, психологічно й історично, шлях навпаки – від образу до слова. Література так і існує – від життєвого чи уявного образу до його втілення в слові.

Серед відомих письменників можна знайти багато майстрів, які поєднували в собі талант літератора й художника (У. Теккерей, Т. Шевченко, О. Пушкін). Це поєднання різних хистів в одній людині засвідчує не тільки те, що геній в усьому виявляє себе, а й те, яким важливим є спостережливе око художника для літератора, як естетичні чуття збагачують художню палітру.

Письменники часто роблять вторгнення в суміжні мистецтва. Мабуть, причина таких бажань закладена у творчій психології митця, який не раз відчуває потребу випробувати різні, іноді далекі одна від одної, форми художнього освоєння дійсності. *“Як ця органічна обдарованість в різних галузях мистецтва втілюється в слові, мабуть, не треба спеціально доводити. Пластичні таланти надають слову, образу, картині величезної сугестивної сили, такої зорової яскравості, що читач навіть при найменших власних зусиллях бачить текст картинно, в лініях і барвах”* [7, 133].

В українському літературознавстві до проблеми синтезу мистецтв не випадково підійшов О. Рисак, який своїми монографіями дослідив процеси консолідації мистецтв, їх образних та жанрово-стильових компонентів. Він вважав, що для вивчення цієї проблеми слід було б *“або об’єднати в рамках наукової установи спеціалістів різних профілів, або спеціалісту певної галузі паралельно опанувати суміжну, щоб побачити досліджувану проблему з точки зору кожного із мистецтв, яке взяло участь у продуктивному синтезі”* [4, 8]. Учений прагнув естетичної консолідації, взаємозбагачення різних практик, які можемо спостерігати у творчих процесах.

Зображення оголеного тіла як жанр образотворчого мистецтва виникло в Древній Греції у V ст. до н. е. Хоча грецькі філософи провели чітку грань між тілом та душею, обидва ці складники особистості вважалися нерозривними: в оголеному тілі можна було продемонструвати як фізичну досконалість, так і благородство душі. З приходом епохи християнства тіло й душу роз'єднали на протилежні полюси, і оголене тіло перетворилося на дещо принизливе та сороміцьке. Оголені натури майже не зустрічаються на картинах середньовіччя, за винятком сцен гріхопадіння Адама і Єви чи Страшного Суду. З VII до XI століть навіть Христа на розп'ятті зображували одягненим. Але після Ренесансу оголена натура стала однією із головних тем в образотворчому мистецтві. Ставлення до сексуальності та політика в цій області неодноразово змінювалась, і тепер жанр “ню” чи не найпоширеніший у живопису.

У перші роки XX століття Пабло Пікассо винайшов новий спосіб зображати оголену жіночу натуру. Його жорстке ставлення до об'єкта відкидало усталену думку, що краса жіночого тіла має приносити задоволення глядачеві. Стверджують, що у ставленні Пікассо до оголеної натури поєднувалися любов із ненавистю. Він був найбільш автобіографічним із художників, і події власного життя, особливо його стосунки з коханками та дружинами, давали йому матеріал для роботи. Характер цих стосунків дуже змінювався з часом, і такі зміни завжди знаходили відгук у творчості Пікассо. Так, після знайомства з 17-річною Марією-Терезою Вальтер художник, якому було вже за 50, створює низку картин, наповнених м'якими лініями, які виражають одночасно ніжність і сексуальну відвертість.

Набагато пізніше, коли Пікассо було вже за 80, він написав серію оголеної Жаклін Рок, своєї третьої дружини. Це були заломлені, спотворені образи. Багатьом здавалося, що в цих картинах Пікассо, ламаючи та спотворюючи жіночі форми, вилив на полотно гіркоту й злість.

Одна з останніх поетичних збірок В. Слапчука “Дванадцять ню – інтимна лірика” відображає історію взаємин ліричного героя з дванадцятьма жінками. Як і для зображення оголеної натури в живопису потрібно модель, так і В. Слапчук, добре обізнаний із жанром “ню”, має своїх натурниць. Автор, як і вищезгаданий художник, зображує жінку крізь призму почуттів до неї, виявляючи своє ставлення вживанням новаторських метафор. Наприклад, відчуваючи, що обраниця

не є омріяною єдиною, поет уживає абсолютно непередбачувані порівняння: *жінка скоромна і гола, як сало під час посту; жінка тиха, наче сніг; усмішка буденна, як домашній халат; ця жінка мені – наче сніг на голову*. А закоханий письменник наділяє кохану вищою сутністю:

*А жінка та прекрасна і сумна,
неначе тиха пісня Окуджави.*

*Мені ця жінка пахне літом,
Як щойно скошена трава,
як зірвані недавно квіти,
як ще не мовлені слова.*

*З тобою півроку
мені – як один день,
без тебе
ніч мені –
як півроку.*

Характерним є також вживання суто авторських порівнянь: *цвяхами дощів пророцтва прибиті; тверезий, наче ніж; гумор важкий, як праска; на душі – неначе в Україні; спокійний, як ніж на венах; день довгий, як колона вояків; ніч коротка, як спідничка*.

Назва збірки “Дванадцять ню – інтимна лірика” наштовхує на дослідження поезій з огляду новаторства особливостей ліричного героя, жанру і специфіки. Письменника над усе приваблює внутрішній світ, характер героїні та вплив його на особистість ліричного “я”. Перед читачем постає дванадцять циклів збірки з поетичними метафоричними назвами і дванадцять відмінних жіночих типажів. Епіграфи зі світової класики до кожного з циклів налаштовують на певний емоційний лад. Лейтмотив збірки відмінний від попередніх поетичних збірок автора. Це вже не той поет, що по-філософськи осмислює людське буття, як у “Німії зозулі”; не той романтик із невтоленним прагненням істини та гармонії, як у “Мовчання адресоване мені”; не той відвертий оповідач війни та смерті, як у “Як довго ця війна тривала”. У збірці інтимної лірики, до якої ввійшли поезії, написані впродовж 1993–2005 років, письменник розкуто, а іноді надто відверто намагається збагнути самого себе крізь призму почувань ліричного героя. Епіграфом до збірки стали слова Мілана

Кундери “Тому кажу вам: або жінка буде майбутнім чоловіка, або людство загине...”, де проглядається прагнення ліричного героя до гармонії, до злиття двох душ воєдино. Це бажання пройшло крізь кожен розділ книги, мотивуючи появу іншого.

Як удаło помітив Є. Баран, “у творчості В. Слапчука відсутня тема жінки. У його поезії домінує Жінка. Домінує особистість. Така ж самотня, така ж велично-знехтувана світом і завжди – основа його. Сторінками книжок Слапчука розлитий запах жінки (чистоти, любові, вірності)” [1]. У “Дванадцять ню – інтимна лірика” автор відмовляється від ідеалізації жінки і, як і художники ХІХ століття, зображує їх натуралістично, з використанням щоденного антуражу. Також поетові не чужі ні нищівна сатира, ні абсурдний парадокс.

Поезії циклу “Безіменна зима” позначені глибокою іронією. В. Слапчук наділяє цю жінку епітетами *безслідна, безіменна*. Вона пройшла по життю героя непомітно й загубилася, як непотріб, у глибинах пам’яті. Її не варто повертати, не варто згадувати її ім’я і шукати слідів на снігові. Вона не виправдала його сподівань і була надто приземленою – “*мріяв про камін і томик віршів у руці..., а має лише валянки*”; “*думав, збирається допомогти, а вона вітається*”; “*чоловік прагнув бути лікарем жінці, вона ж потребувала ветеринара*”.

Цикл інтимної лірики “Сорок тисяч Гамлетів” є драмою покинутого чоловіка. Провідними мотивами тут є біль, розлука. Автор називає цю жінку *Леді, Міс*, цим наділяючи її величчю та впливовістю. Вона викликає грішні думки та пристрасні бажання. Кохання до неї – мука й страждання, але заради цих почуттів ліричний герой готовий стати безвольним рабом:

*Візьми мене або віддай.
Привласнь мене або зречися.
Вирішуй, але не питай,
Де я так мучитись навчився.*

Він віддає їй усього себе, “*міриади сонць роздав – для себе не залишив*”, відчуває її у кожному подиху вітру, чує в кожному шелестінні.

Автор збірки “Дванадцять ню – інтимна лірика” так говорить про своє ставлення до жінки: “*Без сумніву, жінка (Жінка!) варта поклоніння, і не тільки безсмертна небесна жінка – омріяний чоловіком*

ідеал – чи жінка біблійна, підперта авторитетом канонів та догм, але й жінка земна, яку навіть якщо хтось і визнає грішною і кине в неї камінь – то не влучить” [4]. Можливо, тому кожен його вірш – це мотто до жінки, це оспівування *“смертоносного і життєдайного почуття” [4].* У циклі “День воскресіння дерев” у мотиви ніжності й любові вплітається образ болі:

*Цілую біль.
(Жінка руку відсмикує).
Ще ніжність колеться,
Вже кактуси цвітуть.*

Алегоричні образи, якими насичені поезії збірки, – один із мистецьких прийомів митця для передачі почувань і мрій ліричного героя:

*... не бачу
тієї дівчинки,
що пригощала хлопчиків
цукерками
і тільки мені
дала від своєї цукерки відкусити.*

*Ти відчиняєш задні дверцята
чужого авто,
а я не з тих, хто під'їжджав
до тебе на мотоциклі.*

Закохані так і не пізнали один одного, залишилися незнайомцями, і герой не впевнений чи було кохання. Її несло нагору, його – донизу. Заключні акорди пройняті оптимізмом, що настане той день воскресіння дерев, коли він зустрине свою ідеальну Жінку.

Цикли “Розстріляні штани” та “Револьвер у червоній стрічці” – безжальний скептицизм. В. Слапчук глузує із жінки й наділяє неприємними епітетами – *липка, як мед; а жінка та – немов душі протез.* Несе до читача образ дводушної, безсердечної жінки з поганими звичками, яка стала такою ж поганою звичкою і від якої важко позбутися. Вона недовірлива й надокучлива. Цілком парадоксальні асоціації посилюють негативне враження про обраницю:

Припаси на зиму:

*Два мішки картоплі, жінка,
П'ять глобусів капусти, рими...
...Найгірше з жінкою.
На весні куди хочеш її дівай.*

Порівняння стосунків із гумкою від штанів, які нестерпно тиснуть, дають назву циклу “Розстріляні штани”. Через більшість поезій циклу проходить образ дощу, який уособлює тугу героя за гармонією та ідеальною жінкою: “*і капає, і капає – мрячить. І ти мені – суцільна мжичка*”; “*а дощ іде собі та йде крізь жовтні й листопади*”. Але коли автор говорить про фізичну близькість, то використовує фольклоризми: *шовковий шлях (до тіла); кохання, схоже на казку; під ногами землі не чую*. Остання поезія циклу “Револьвер у червоній стрічці” сповнена надією і оптимізмом, що ідеальна жінка з’явиться несподівано, наче думка про сніг посеред літа.

“Тимчасова втрата почуття гумору” – визначення героєм почуття закоханості. Він не може збагнути, як його могла привабити ця доросла жінка, адже він ще бешкетник із рогаткою. Вони такі далекі та близькі у своїх стосунках, ліричний герой так і не зміг перескочити високу огорожу відчуженості між ними. Йому хочеться зникнути, як вітер, але через незрозумілі причини чоловік і жінка весь час намагаються завернути час. У структуру тексту вплітається образ яблук, яблуні.

Ще одна жінка – і ще один період самотності вдвох. Вона не цінує кохання, яке для неї, “*мов баскетбол для негрів*”, не цінує чоловіка, “*викинутого морем до її ніг*”. Герой мріє про ідеальні стосунки, де чоловік і жінка – єдине ціле, але між ними прірва, величиною в море. Ця жінка асоціюється в автора з водяною стихією (образ якої проходить крізь більшість поезій циклу “Спокушення паперовим змієм”) – така ж несподівана, грайлива і спонтанна. А також із паперовим змієм – така ж невловима й непокірлива, – якого ніби в руці тримаєш, а літає в небі. Так і пливуть ці двоє закоханих: вона за течією, а він – проти.

Глибокою асоціативністю насичений цикл поезій “Горобчик від Афродіти”. Тут і образ бджіл та меду, і образ квітів, і образ течії з кораблями. Але ліричний герой тут оновлений, з іншими прагненнями й бажаннями. Минулий досвід із жінками показав йому, що в коханні завжди хтось повинен жертвувати собою. Тому, розуміючи,

що жінка має неабиякий вплив на нього, і одночасно усвідомлюючи, що немає в цих почуттях справжньої щирості та взаємності, він покидає її і знову чекає.

Літературознавець Є. Баран вважає, що коло тем у В. Слапчука визначене – “людина – кохання – війна”, і щодо останнього, то в письменника *“це вже не тільки особистий досвід, особиста трагедія, це розуміння глибинне... Це – стан, вічний стан Людини, яка прагне ствердити себе і в собі Особистість”* [1]. Можливо, тому в розділі “Мисливець без рушниці” В. Слапчук і порівнює кохання з війною, себе з патроном у стволі або з мисливцем без рушниці, а свої почуття із пострілом у хребет. Епітети, якими наділяє автор цю жінку, свідчать про ніжне ставлення до неї. Вона прекрасна, сумна, тиха, невпізнанна, близька. Вона заповнює собою, як луна, але збігає швидко, як літо.

Вважають, що оригінальність творчості Слапчука у *“взаємопов’язуванні взаємопротилежних речей”* [1]. Із цим неможливо не погодитись, адже порівняння жінки із ящіркою, а взаєморозуміння із дев’ятиповерховою будівлею – це суто його мистецький прийом, його світоглядний принцип. У циклі “Ящірка на камені” цими асоціаціями автор доказує, що жінка ніколи повністю не належить чоловікові, лише її зовнішня оболонка. І тільки на короткий час закохані стають єдиним цілим, але ліричний герой розуміє, що життєвий досвід ніколи не вдасться замінити сексуальним. Здавалося, що ця жінка стане оазою в пустелі, а виявилось, що вона пустеля.

Стражданням, біллю і ніжністю пройнятий цикл “Трави простирадл”. Поет називає кохану *юна жінка, дівчинка, малесенька* й *“солить любов аби любов до часу не звітріла...”*. Насичення поезій образами вітру, снігу й льоду є символами холодності почуттів.

Як протиставлення попередньому, цикл “Вино з пупка музи” насичений золотом, сонцем, блиском, сяйвом. Це закоханий готовий повідати всьому світу про довгоочікувану взаємність і гармонію. У ліричного героя не вистачає слів для вираження свого кохання, бо *“море можна виміряти тільки морем”*, він почав чути між нот і між слів. Тільки зараз до нього приходить усвідомлення, що поезія – це не мед, і не молоко, це – вино з пупка музи. Цілком по-новаторськи модифікований образ риби, який уплітається в поезії збірки інтимної лірики. Це символ повноцінного світосприймання ліричного героя.

Іноді образотворче мистецтво у своїх відкриттях і новаціях випереджає літературу – навпаки. Узяти, наприклад, мистецтво Ренесансу, коли живопис явно домінував, принаймні на півдні Європи, так само, як література ХІХ століття – і романтична, і реалістична – відігравали головну роль у динаміці мистецького розвитку. А живопис Відродження *“випередив на ранньому етапі літературу, бо він був вільніший, розкутіший і за змістом, і за формою, і, таким чином, впливав на словесність, стимулював розрив з нормативами середньовіччя”* [7, 172].

Поєднання жанрів образотворчого мистецтва й літератури у збірці “Дванадцять ню – інтимна лірика” розширює обрії літератури, оновлює поетичні форми, модифікує жанрові різновиди. Оголеність та відвертість почуттів ліричного героя, як і оголене тіло жінки в образотворчому мистецтві, наділяють твори експресією, суб’єктивізмом, глибоким психологізмом. Збірка інтимної поезії – це той вид взаємодії, коли одне мистецтво є основою іншого, яке безпосередньо не бере участі в художньому результаті основними своїми елементами, а існує в ньому лише у “знятому” вигляді.

Література

1. Баран Є. “І кидаю в тишу слово за словом...” // Луцьк молодий.– 2002.– 10 жовт.
2. Колошук Н. Поезія Василя Слапчука крізь призму еволюції ліричного героя (на матеріалі перших збірок) / Н. Колошук // Філол. студії: Наук. часоп.– Луцьк, 2001.– № 2.– С. 3–10.
3. Рисак О. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.– Луцьк: Надстир’я, 1996.– 98 с.
4. Слапчук В. Усі ми трохи філологи // Луцьк молодий.– 2002.– 7 лют.
5. Слапчук В. Дванадцять ню. Інтимна лірика.– Луцьк: Твердиня, 2005.– 179 с.
6. Хмелюк М. Естетичний абсолют сонета // Наук. вісн. ВДУ ім. Лесі Українки: Філол. науки.– Луцьк, 2001.– № 9.– С. 138–142.
7. Шахова К. Образотворче мистецтво і література: Літературно-критичний нарис.– К.: Дніпро, 1987.– 195 с.

УДК 821.161.2-1.09

Софія Стасюк

МУЗИЧНІ АСОЦІАЦІЇ ПОЕЗІЙ ЛІНИ КОСТЕНКО

Й БЕЛЛИ АХМАДУЛІНОЇ

Проаналізовано поезії збірок Ліни Костенко “Сад нетанучих скульптур” та Белли Ахмадуліної “Сад” з погляду теорії синтезу мистецтв, простежено взаємодію музики й лірики.

Ключові слова: лірика, музика, синтез мистецтв, асоціація, алітерація, асонанс.

Stasyuk S. Mysical Association of Poetry of Lina Kostenko and Bella Axmadylina. In the article poems of Lina Kostenko’s poetry collection “The garden of unmelting sculptures” and Bella Axmadylina’s poetry collection “The garden” according to the theory of arts’ synthesis are analysed, the interplay of music and lyrics is retraced.

Key words: lyrics, music, arts’ synthesis, association, alliteration, assonance.

Суть явища синтезу мистецтв полягає у взаємопроникненні різних видів мистецтв. За спостереженнями науковців, найчастіше взаємодіють література, музика й живопис.

Показовим є синтез лірики та музики. Поезії Ліни Костенко зі збірки “Сад нетанучих скульптур” та Белли Ахмадуліної “Сад” (обидві 1987 року) стали предметом нашого аналізу саме в такому аспекті.

У літературознавчих дослідженнях неодноразово наголошувалося на зв’язку між поетичним ліризмом і музикою, тому доцільно буде простежити музичні асоціативні шари в поезіях української та російської письменниць як особливий спосіб вияву емоційної тональності. Не даремно термін “лірика” у грецькій мові позначає твір, який виконувався під акомпанемент ліри [3, 403]. Очевидно, лірика й музика – це поняття, які у своїй глибинній сутності мають спільні риси. Загалом поетичне у своєму емоційному колориті найближче за все стоїть до музики.

Слов’янська поезія завжди була насамперед музикальною. Це – аксіома. Музикальність не тільки в якостях мов чи в особливостях світосприйняття, але – якщо йдеться про поезію Ліни Костенко і Белли Ахмадуліної – в особливостях інтонування, у принципах композиції, в образах.

У збірках поезій Л. Костенко “Сад нетанучих скульптур” і Б. Ахмадуліної “Сад” саме музичний елемент надає певної емоційної тональності багатьом віршам. Як правило, тут простежуються два музичні асоціативні шари:

- власне музичний образ, який створюється завдяки введенням у текст термінів, які стосуються музики;
- інтонаційне варіювання як суто музичний прийом, що в поезії знаходить свій прояв у алітераціях та асонансах.

Слід проаналізувати ці два шари докладніше. Використання авторками власне музичного образу спрямоване не лише на розумове ствердження, але й на емоційний стан. Недаремно Л. Костенко й Б. Ахмадуліна вводять у свою поезію розмаїття лексем на позначення музичних інструментів, творів, професій, і навіть абстрактні музичні терміни. Так, наприклад, у збірці Л. Костенко “Сад нетанучих скульптур” знаходимо такі музичні терміни: *дзвін, басова струна, музика, мелодії, музики, цимбали, бубон, скрипка, скрипаль, клавесин, співак, співати, акустика, романс, вокал, пісні, звук, грати, камертон*. Такі з них, як *дзвін, музика, скрипаль, співати, акустика* фіксуємо у збірці неодноразово. У книзі Б. Ахмадуліної “Сад” спостерігаємо такі музичні образи: *музика, гомон, звук, шум, струна, звон*.

Поетесам відомо, що саме слова здатні вступати у безліч змістових зв’язків і всередині тексту й поза ним. Напруга, енергія, збуджена в них авторським добором і компонованням, затухає до нових актів естетичної індукції [4, 154]. Тому кожен художній твір постає перед нами у своїй формозмістовій конкретності або ж абстрактності. Сприймаючи, насамперед осягаємо його текстуальну змістову форму, завдяки якій проникаємо в глибинні ший зміст, учуваємо мистецьку ідею та емоційний настрій.

Наприклад, власне музичні образи в художній системі Ліни Костенко мають підвищену “валентність”. Вони вступають у зв’язки з найістотнішими явищами художнього світу поетеси, резонують з основоположними його поняттями. Ці зв’язки не є просто механічним поєднанням, а є вираженням глибинної суті світу поезії Л. Костенко. Так, вічна дилема форми та змісту, матерії і духу, рацію та емоцію втілюється через образ скрипки. Скрипка для Ліни Костенко – символ життя в усьому його багатстві. Вона, за своїм тембром, найближча до людського голосу, до пісні. Це – найліричніший інструмент і водночас яскраво національний. І нарешті скрипка – одне з найяскравіших втілень лірики й драматичності – двох наріжних засад художнього світу Л. Костенко [5, 138]. У поезіях, де трапляється образ скрипки чи скрипаля, як правило, домінує емоційна тональність ліричної задуми, медитації, жалю.

Образи *дзвона, басової струни, цимбалів, бубна, клавесина* в поезії Л. Костенко спрямовані на створення взаємопереходів різних видів емоційної тональності. Такі абстрактні музичні терміни, як *музика, мелодії, акустика, звук* самі по собі не виражають емоційної тональності вірша, лише в контексті з іншими лексемами набувають емоційних відтінків. Саме такі абстрактні музичні терміни використовує Б. Ахмадуліна. Очевидно, що музичні номінації “*музика, гомон, звук, шум, звон*” спрямовані на створення певного слухового підґрунтя, яке в поетеси ширше розкривається через інший музичний асоціативний шар, який ґрунтується на інтонаційному варіюванні, представлений насамперед алітераціями та асонансами, а не витворення нового виду емоційної тональності.

Музичні прийоми інтонаційного варіювання однаковою мірою спостерігаємо і в поезії Ліни Костенко, і в поезії Белли Ахмадуліної.

Зокрема, поезію Ліни Костенко треба почути. Для авторки це дуже важливо. Тільки в звучанні чутна інтонація слова. Тільки інтонація надає слову змісту, забарвлення, глибини. Саме завдяки інтонаційним змінам, інтонаційному варіюванню створюється емоційна тональність вірша. Проаналізуємо це на прикладі поезії “Осінній день, осінній день, осінній!”

Осінній день, осінній день, осінній!
Осінній день, осінній день, осінній!
Осанна осені, о сум! Осанна.
Невже це осінь, осінь, о! – та сама.

Елегійність повторів, підкріплених алітерацією звуків *с, н*, асонансом *о, і*, та мікроінтонаційні зміни утворюють своєрідний звуковий ефект, який надає творові уповільненості та журливої, мінорної тональності.

Інтонаційне варіювання, яке ґрунтується на алітераціях шиплячих фонем *ч, ш*, фіксуємо у поезіях “Акварелі дитинства”, “Послухаю цей дощ..”, “Це не чудо, це чад, мені страшно такого кохання”. Евфонія цих віршів близька до музичної і надає творам емоційної тональності ліричної задуми. Саме сфера інтонаційного варіювання створює новий душевний стан, схожий на раптове осяяння.

Поезія Б. Ахмадуліної у своєму інтонаційному звучанні не поступається ліриці Л. Костенко. Індивідуальна свідомість Белли Ахмадуліної обумовлена багатогранністю синестетичних зіткнень у художній мові. Її поезія емоційно наснажена завдяки прийомам інтона-

ційного варіювання, зокрема алітераціям, які надають ліриці тональності смутку, замріяності, ностальгії. Наприклад:

Шум тишини... сон подступає... тільки шум тишини... шум тільки тишини...

або

*Виднелась тьма во тьме:
то темній день густел в редеючих темнотах.*

Проте часто прийом алітерації Б. Ахмадуліна застосовує для акцентування уваги читача на основній думці чи ключовому слові, як-от:

*Лапландських летних Львов недалня граница.
Хлад Ладогои глубок и плавен ход ладьи.
Ладони ландыш дан и в ладанке хранится.
И ладен строй души, отверстой для любви.*

Іноді використання музичних слухових ефектів підсилюють голос автора чи ліричного героя, допомагають зобразити основну думку саме так, як цього хоче поетеса. Прийом алітерації – це одна з найорганічніших рис поезії Б. Ахмадуліної. Він виникає у вірші спонтанно, іноді повторення однорідних приголосних фіксуємо лише в одному рядку строфи, проте можемо з певністю стверджувати, що від застосування алітерацій поезії Белли Ахмадуліної ніби набирають звучання, інтонаційної виразності. Елементи інтонаційного варіювання спостерігаємо в поезіях: “Какому ни предамся краю”, “Мне дан июнь холодный пространный”, “Поступок розы”, “Все шхеры, фиорды, ущельных существ”, “Под горою – дом-горюн, дом – горыныч живет”, “Вошла в лиловом в логово и в лоно”, “Пора, прощай, моя скала”, “Пригород: названья улиц”.

Отже, слід відзначити, що динаміка поетичних розгалужень у збірках “Сад нетанучих скульптур” Ліни Костенко й “Сад” Белли Ахмадуліної від власне музичних образів до таких, що на перший погляд з музикою зв’язку не мають, створює принципово розімкнену образну систему, де словесно-музичні імпульси свідчать про синерезис поезії і музики та неабиякий талант поетес.

Література

1. Ахмадулина И. А. Сад: Новые стихи.– М.: Сов. писатель, 1987.– 160 с.
1. Костенко Л. В. Сад нетанучих скульптур.– К.: Рад. письм., 1987.– 207 с.

2. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.– К.: Акад., 1997.– 752 с.
3. Ткаченко А. Мистецтво слова. –К.: Правда Ярославичів, 1998.– 448 с.
4. Чекан О., Чекан Ю. “За дивним зойком слова...” (роздуми про поезію Ліни Костенко) // Київ.– 1993.– № 1.– С. 136–140.

УДК 821.161.2-1/3Рисак.09

Ігор Ольшевський

ПЛЕКАТИ ЖАГУ ТВОРЧОСТІ

Стаття містить аналіз поезій та наукових досліджень професора Олександра Рисака (зокрема це стосується питання синтезу мистецтв, якому вчений приділяв велику увагу) й особисті спогади автора – учня О. Рисака – про вчителя.

Ключові слова: Олександр Рисак, поезії, наукові дослідження, синтез мистецтв.

Olshevsky I. To Cherish the Passion to Creativity. The article contains the analysis of poems and scientific researches of professor Alexander Rysak (in particular it concerns to the theme of the synthesis of arts to which the scientist always paid the big attention), and also author's personal memoirs on the teacher.

Key words: poems, scientific researches, the professor, Alexander Rysak, synthesis of arts.

Червневого дня 2003 року ми з Олександром Опанасовичем Рисаком поверталися з цікавої зустрічі у Волинській організації Національної спілки письменників України. Розмовляли про життя, літературу, зокрема про нову книжку поета й ученого – збірку віршів “Сьома нота печалі” – та її майбутню презентацію, що, власне, і відбулася кількома днями пізніше у Волинському державному університеті імені Лесі Українки. Пан професор був бадьорим, сповненим творчої енергії, нових задумів – про майбутню трагедію ніхто не міг би й подумати...

Дивно, але, будучи схильним у своїх дослідженнях до містичного осмислення Буття та художньої творчості, я, проте, не одразу збагнув особливості символіки останньої книги О. Рисака. А можливо, просто гнав від себе печальні думки – адже атмосфера презентації вимагала зосередження на святкових моментах... С і м – число повноти – уяв-

лялося лише як підсумок певного етапу в житті митця, а попереду, – гадалося, – нові обрії, нові звершення... Тільки восени, коли вдруге перечитував “Сьому ноту печалі” (на той час Олександр Опанасович був уже смертельно хворим і доживав останні тижні), поступово прийшов моторошний здогад: збірка є підсумком у с ь о г о життєвого шляху та... заповітом для нині сущих, – принаймні передчуття фатальної розв’язки постало з віршів напрочуд зримо. Звіряючи свої міркування з приводу книжки читачам газети ВДУ “Луцьк молодий” [1], я намагався оминати ці моменти – а раптом трапляється диво – і професор одужає, бо ж чого в житті не трапляється? Дива, на жаль, не сталося.

Поєднання в одній особі науковця й поета – явище не таке вже й рідкісне. Тим паче, якщо йдеться про філологів. Згадаймо хоча б когорту неокласиків – Максима Рильського, Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмару, Павла Филиповича, Освальда Бургардта (Юрія Клена): їхні твори давно вже стали надбанням вітчизняної поезії, й історію української літератури важко уявити без їхніх імен. Постать і творчість Олександра Рисака – не виняток: учений також сповідував ідею гармонії двох чи навіть трьох Муз (якщо долучити сюди ще й літературно-художню критику та публіцистику), був членом Національної спілки письменників України, з поетичними творами неодноразово виступав на сторінках періодики й колективних збірок. Про вимогливість у ставленні до власних віршів може свідчити той факт, що, дебютувавши як поет іще в радянський час, Олександр Опанасович прийшов до читача з першою книжкою – “Не сотвори собі кумира” – лише 1996 року. Доказом вищезгаданого творчого синтезу стала й остання збірка – “Сьома нота печалі”, яка вийшла друком у рік смерті письменника (2003).

“Мріє, заведи мене в Нечимне, в Лесин фантазійний дивосад” [4, 5], – знову й знову припадає поет до Джерела, яке породило в ньому митця і вченого. “Найперше – музика у слові”, – так назвав Олександр Рисак одну зі своїх наукових праць і навіть у самій цій назві ключ до його образності. Витончене чуття музики у звучанні слів, у кольорах, зрештою, в усьому, що оточує (притаманне, до речі, Лесі Українці, Павлові Тичині, Богданові-Ігореві Антоничу та ін.) проймає “Сьому ноту печалі від першого до останнього рядка:

Зірвались ноти із припону

*І хто куди помчали:
Ось фа-дієз на ксилофоні
Снує мотив печальний.*

.....
*Згубилась пара до соль –
І де та звучна квінта?
Я їх на яблуні знайшов:
Гойдались, наче діти.
Ось-ось у трави упадуть
І зронять спів дуєтом.
Осіллю музику в саду
визбирують поети [4, 11].*

Поет услухається навіть у тишу, яка для нього не беззвучна, навпаки, він чуває в ній “незвичні акорди”:

*Тиша – музики зболений спалах
І молитва усіх поколінь [4, 12].*

Однак залюбленість у музику не означала для Олександра Опанасовича відірваності від реалій сьогодення. Поет знав, що, крім консонансів, у житті є й дисонанси, тому й не боявся вводити їх у загальну поліфонію збірки, від чого ліричність зримо доповнювалася драматизмом:

*Гірко посміхнувся
жовтий лист,
зачепившись
за сльозу
травиці,
ніжністю
куйовдила блакить,
в сонячній теплі
купались птиці...
Лиш прошак незрячий
не сміявсь
і не плавав...
Небо враз заплакало [4, 28].*

Митець болісно сприймав фальш у стосунках між людьми, суперечності, які й донині даються народкові знаки:

*Соборна – значить спільна,
тільки чом це
До різних храмів
йдуть
брати і сестри? [4, 40] –*

але тлінним, суєтним чварам він рішуче протиставляв вічні цінності:

*Небесна синь над головою –
така бездонна і велична.
Є щось у звичному незвичне:
Людина й космос.
Нас лиш двоє [4, 19].*

Поезія Олександра Рисака відзначається глибокою філософічністю й лаконізмом: у кількох рядках, іноді одним-єдиним образним штрихом поет здатен “зупинити мить”:

*Вчора був день журавлиної пісні,
Вчора я снів журавлями.
Гомоном тиші озвалось Полісся –
Голосом неба і мами [4, 33].*

Рідна мова для митця – не просто інструмент, на якому він веде основну мелодійну тему, це – стан його душі, смисл його життя:

*У нашій мові –
синь небесна,
У нашій мові –
дзвін роси.
Розіп’ята,
вона воскресла,
Щоби народ свій
воскресить.
Щоби утвердитись
у вірі
І не згубитись
у віках.
Допоки мислю,
нею міряю*

Per aspera ad astra²
шлях! [4, 31].

Уперше про Олександра Рисака я почув, коли готувався вступити на філологічний факультет Луцького державного педагогічного інституту імені Лесі Українки (нині – ВНУ) – того ж таки 1978 року львівське видавництво “Каменяр” випустило у світ колективний збірник “Пісня і праця”, де було вміщено вірш поета під назвою “Кроки”. Факт, що викладачі обраного ВНЗ займаються літературною творчістю, ще більше впевнив мене у правильності вибору.

Невдовзі Олександр Опанасович почав читати в нас курс зарубіжної літератури епохи середньовіччя та Ренесансу. З кожною новою лекцією, з кожним семінаром відкривалися перед нами багатства світової літератури й водночас грані педагогічного таланту нашого наставника – прогресивність методики, жвавість викладу, ненав’язливе спонукання, – ні, навіть не спонукання, а (як би сказали психологи) “настрій” на роботу, і при всьому – ще й незмінне почуття гумору (яким доречним воно було, скажімо, при розгляді творчості вагантів!), уміння за допомогою влучних, дотепних прикладів ніби “вписати” необхідний матеріал у пам’ять новітніх “вагантів”. Але найприкметнішою рисою О. Рисака було вміння по-особливому слухати студентів. Яюсь випало мені відповідати на семінарському занятті з творчості Данте Аліг’єрі. Темою була “Божественна комедія”. Торкаючися питання про числову символіку твору, я зробив декілька посилань на біблійну книгу Апокаліпсис або Об’явлення Івана Богослова. Тоді, у 1979-му, коли за “державну релігію” в країні правив “науковий атеїзм”, – можна було сподіватися щонайменше звинувачень у “політичній короткозорості”. Але реакція Олександра Опанасовича на мою відповідь була несподіваною – він не побачив у ній жодної “крамоли”: навпаки, уважно вислухав її, схвально киваючи головою; зауваження ж були незначними, слухними й не торкалися ідеологічної й світоглядної царини. Це було чи не найкрасномовнішим свідченням того, що вчений і педагог працює не за старими схемами.

Із публікацій пана професора я знав про царину його досліджень – постать і творчість Лесі Українки, – та розмовляти з ним на цю тему

² Через терни до зірок (*лат.*).

якось не наважувався, не вважаючи себе готовим до цього. Просто слухав виступи, читав праці, а потім, уже закінчивши інститут, неодноразово консультувався з Олександром Опанасовичем із різних питань (зокрема тоді, коли зацікавився літературою українського Відродження 20-х – 30-х років, у т. ч. творчістю неокласиків). І щоразу дивувався науковій ерудиції професора, глибинному осмисленню теми. Пам'ятаю свої враження від його монографій “Лесин дивосвіт”, “Мелодії і барви слова” та ін. Власне, остання з названих повністю була присвячена питанням синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. На прикладі доробку Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Олександра Олеся, Богдана Лепкого, Миколи Вороного, Володимира Винниченка, Михайла Яцкова та інших учений показує консолідацію та взаємопроникність різних видів і жанрів мистецтва в їхніх творах. На думку професора, музичні та малярські образи в літературі створюють “якусь особливу, специфічну атмосферу, відповідний контекст, у якому розкривається історія життя ліричного персонажа, найрізноманітніші вияви його сутності” [3, 88]. Олександрові Рисаку вдалося простежити тенденцію вживання певних образів-символів у системі музично-малярського мислення письменників зламу століть. Так, у Лесі Українки лейтмотивними є образи арфи й пісні (це, до речі, було слушно підмічено ще у праці “Лесин дивосвіт” [2, 174]), певного “арфізму” (за аналогією до Тичининого “кларнетизму”) не можна не помітити і в М. Коцюбинського. У Б. Лепкого та М. Вороного панівними є образи дзвону і струн, в Олеся – також струн, у В. Винниченка – сопілки, у М. Яцкова – скрипки тощо. Учений, який сам сповідував ідею синтезу мистецтв, дійшов висновку, що “найбільших результатів як у царині науки, так і художньої творчості можна сподіватися тільки в процесі консолідації, тільки “на стикові” взаємодіючих величин” [3, 91]

Моє ж відкриття Лесі Українки не просто як геніального поета, а й як *виконавиці божественного плану, посланниці світла*, усвідомлення її містичної, місійної ролі для України, відбулося уже в нинішньому столітті, а саме восени 2001 року, в дні Міжнародної наукової конференції “Леся Українка й сучасність”, яка відбулася у стінах нашої альма-матер. І теж не без допомоги Олександра Опанасовича, щоправда, опосередкованої – у формі усного запрошення на конференцію. Актовий зал головного корпусу ВДУ... Виступи доповідачів...

І враз – ніби поштовх, осяння й відчуття потреби (ні, обов'язку!) викласти на письмі в л а с н е бачення постаті й творчості нашої славної землячки. Наслідком цього стала розвідка “Леся Українка. Містика імені й долі”, видана 2004 року Волинською мистецькою агенцією “Терен”. От тільки, працюючи над нею, не знав, що мене зовсім небагато часу, і вже написана книга буде присвячена пам'яті *вчителя*, котрий так і не встиг ознайомитися з нею повністю.

Кажуть, що наставник, скільки б не було йому відміряно віку, продовжує жити у своїх учнях. Їм, себто нам усім, кому випала нагода навчатися в Олександра Опанасовича Рисака, віднині нести запалений ним світоч любові й знань, плекаючи в юних серцях невтолиму жагу творчості.

Література

1. Ольшевський І. Вслухаючись в акорди тиші // Луцьк молодий.– 2003.– 16 жовт.
2. Рисак О. О. Лесин дивосвіт.– Л.: Світ, 1992.– 184 с.
3. Рисак О. О. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Моногр.– Луцьк: Надстир'я, 1996.– 98 с.
4. Рисак О. Сьома нота печалі: Поезії.– Луцьк: Волин. обл. друк., 2003.– 52 с.

УДК 821.161.2-1.09

Зінаїда Пахолок

РИТМІЧНІСТЬ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ЕСТЕТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ АВТОРА

Проаналізовано важливість функціонування ритму як явища природи в художній літературі. Через призму ритмічності охарактеризовано музичність, звукові образи, звуко-кольорові враження, ритмоелементи поезії Лесі Українки та визначено фактори впливу на її естетичну рецепцію: оточення, життя серед селян, записування пісень, духовні вчителі, широке коло зацікавлень музикою, живописом, скульптурою, архітектурою, театром, іноземними мовами.

Ключові слова: ритм, ритмічність, об'єкт естетичного аналізу, сигнал естетичної інформації, естетична рецепція.

Pakholok Z. The Rhythm of Lesya Ukrainka's Poetry in the Aesthetic Reception of the Author. The article deals with the analysis of importance

functioning the rhythm as the natural phenomenon in the belled – letters. Through the prism of rhythm the author examines the melodiousness, musical figures, sound – coloured impression and rhythmoelements of Lesya Ukrainka’s poetry and determines the factors of influence on its aesthetic reception: surrounding, the life among the common people, collecting the songs, spiritual teachers, the wide variety of interests in music, art, sculpture, architecture, theatre and foreign languages.

Key words: rhythm, object of aesthetic analysis, signal of aesthetic information, aesthetic reception.

Ритм – явище природи, що має впорядкований рух, який у художній літературі набуває вагомого значення, оскільки є проявом естетично-організуючої специфіки відображення свідомості письменника.

Поняття “ритм” стосується більшої частини людських дій, саме тому “воно могло би навіть слугувати спеціальною характеристичною рисою як у сфері суто людських вчинків, індивідуальних або колективних, оскільки ми є свідомими тривалості та послідовності визначених періодів, які упорядковують нашу діяльність, так і за межами цієї сфери, коли ми переносимо поняття ритму на предмети і явища навколишнього світу. Такий широкий погляд на єдність людини і природи в аспекті «часу», рівних інтервалів і повторень спирається на саму наявність слова *ритм* і той узагальнений смисл, який цей термін, що іде до нас через латину з грецької мови, набув у сучасній західноєвропейській думці” [2, 377].

Оскільки “людина вчиться у природи, від неї вона пізнає принципи світобудови” [2, 377], то згодом “засвоює образи зовнішнього світу в формах своєї самосвідомості” [3, 125]. Почуття ритму “належить до стійких вроджених властивостей людини, ...має у своїй основі моторну природу. Ритм завжди продукується, відтворюється людиною” [1, 22]. На регулятор, який визначає ритм нашого “мовлення, і при тому так, що ми причини цього визначення безпосередньо не усвідомлюємо” [7, 68], – вказав Ф. Зелінський.

Історію мовних обставин Давньої Греції, у яких виникло поняття “ритм”, простежив французький дослідник Е. Бенвеніст. Виявилось, що ця історія “далека від спрощених уявлень, навіяних поверховою етимологією, і не гра хвиль на піску привела давнього елліна до відкриття ритму, а ми тепер створюємо метафори, коли говоримо про ритм хвиль. Були потрібні тривалі роздуми про будову речей, потім теорія міри та її застосування до фігур танцю і до модуляцій співа-

ючого голосу, поки нарешті не було розкрито й названо принцип упорядкованого руху. Навряд чи є що-небудь менш «просто і природне», ніж це повільне вироблення – працями цілих поколінь мислителів – поняття, яке здається нам тепер таким потрібним і таким вочевидь притаманним розчленованим формам руху, що ми дивуємося, як його можна було не знати з самого початку” [2, 385].

Поняття “ритм” увійшло невід’ємним елементом у розділ літературознавства, частину поетики, у віршознавство, яке є наукою “про те, як словесний ритм, взаємодіючи з поетичною лексикою, семантикою і синтаксисом, допомагає завершенню складної роботи над створенням образу, що впливає на розум та емоції читача. Дослідження ритміки як частини поетики дає можливість уникнути формалізму в тлумаченні її закономірностей і вимагає вивчення їх у зв’язку з еволюцією літературного процесу взагалі й своєрідністю творчості кожного поета зокрема” [15, 9].

Ритм – одна із суттєвих ознак побудови художніх образів віршованих творів, “побудови не статичної, а динамічної, бо ритм є властивістю руху” [15, 5] – складається з багатьох компонентів: уміщує зовнішні та внутрішні елементи його форми, починаючи від звуків до завершених смислових уривків. Ритмічне розташування звукових, буквених, лінійно-графічних елементів у тексті надає їм вигляду, за якого вони починають сприйматися не окремо, а в певній залежності один від одного, завдяки чому в слухача або читача виникає перше узагальнене уявлення про твір як про закономірно організований комплекс. Своєрідним кодом, за допомогою якого людина може зрозуміти смисл, який міститься у творі або в окремій його частині, стає ритмічний повтор, а емоційне наповнення віршів відбувається завдяки функції метричного повторювання.

Зовнішні ритмічні елементи є знаками, які полегшують орієнтацію слухача або читача в художньому тексті: відзначають початок і кінець частин, епізодів, кульмінаційні моменти, дають змогу в такий спосіб стежити за логікою розвитку художнього змісту. Крім того, зовнішній ритм виконує також “функцію психологічної настройки. Дуже часто ритмічні повтори, ще не будучи усвідомленими, вже настроюють почуття на сприймання художньої ідеї, наче вселяють у людину той або інший психічний стан. Таке явище спостерігається,

наприклад, при читанні поетичних текстів з високим рівнем музичної організації” [18, 93].

Початок теоретичного осмислення природи віршованого ритму на українському ґрунті сягає XVII–XVIII століть. Розвиток словесного ритму – “процес діалектичний, у якому уподібнення відбувається рівнобіжно з розподібненням, повторюваність можлива завдяки сусідству контрастних мовних і звукових елементів (однакові слова і склади поряд з різними, наголошені – з ненаголошеними, кількісна подібність при якісній відмінності тощо)” [15, 6].

Здатність ритмотворення мають змістові, словесні, звукові повтори, які “складають як і с н у сторону ритму, реалізовану в матерії слова. Для їх характеристики досить визначити й систематизувати компоненти образності. Коли ж ідеться про ритм як явище руху, що в художньому літературному творі визначається потоком слів і звуків, то це вже к і л ь к і с н а сторона, яка потребує о б ч и с л е н н я. Звідси і поява одиниць виміру, виражених ч и с л о м – кількістю складів (с и л а б і к а), стоп (с и л а б о-т о н і к а), наголосів (т о н і ч н и й в і р ш). Виникає питання про міру ритму, ту більшу чи менш умовну величину, якою б можна було виміряти кількісні ознаки повторюваності. Аналіз їх дасть змогу зробити висновок і про я к і с н і властивості ритму. Тут все залежить від того, *що* повторюється, які саме елементи мови, тобто від природи самого мовного ритму” [15, 6].

Літературознавці, мовознавці, філософи, культурологи, мистецтвознавці досліджують проблему ритму в літературі та мистецтві. Ритм виступає як об’єкт естетичного відношення, “коли наша увага у відомий спосіб абстрагується від функціонального змісту даного предмету або процесу і концентруються на самій формі руху або на композиційній структурі речі” [18, 92].

Ритм діє на людину як специфічний сигнал естетичної інформації, тому що ритмічні звуки, фарби, кольори, лінії, які повторюються, впливають на особистість, настроюють її почуття в певному емоціональному ключі, гармонізують внутрішні душевні процеси.

У сприйнятті митця, як і у будь-якого пересічного носія мови, ритм не просто засвоюється, він одночасно має вплив вищих механізмів людської психіки, завдяки чому ритмічні повтори, які сприймаються, перетворюються у комплекс зорових або слухових емоційно забарвлених вражень, які пробуджують духовні переживання.

Вивчення історичного розвитку мистецтва засвідчило “провідну роль ритму на початку естетичної діяльності. Якщо ми зазирнемо і у творчий процес створення окремого художнього твору, ми побачимо в неодноразових свідченнях художників, письменників, поетів, що майбутнє творіння дає про себе знати найперше ритмом, особливою пульсацією всіх творчих сил – натхненням” [4, 40].

Сучасна дослідниця творчості Лесі Українки – Л. П. Мірошниченко звернула увагу, що “зарисовки, які вщерть заповнили сторінку рукопису, пронизані одним і тим же ритмом. Саме він об’єднує все те, що несвідомо залишила рука поетеси в одне ціле. Ритм скрізь – у паралельних лініях, у численних сферичних знаках-параграфах, у **неодмінних повторях** профілів, літер, слів, фігур, форм, знаків. Він також у повторюваних **розмірах і однакових розташуваннях зарисовок**” [11, 134].

Ретельний аналіз особливостей автографів поетеси дав змогу зробити висновок про підсвідоме: “У графізмі сторінки, зверху вниз, спрацьовує закон ритму – ця найпоширеніша форма енергії, властива усьому, що є в природі. Справді в кінці сторінки – повтори нарастають, розміри збільшуються, зарисовки стають одноманітнішими, літери підкреслено точно нахиляються вліво. Непорушність перемагає. А от ознаки ритму дедалі увиразнюються, ритм продовжує сприяти подальшій економії зусиль. Він повновладно керує графічним процесом, що, як бачимо, приховує в собі глибинний психологічний зміст” [11, 134–135].

Графічні начерки й замальовки Лесі Українки О. О. Рисак охарактеризував як “творчі імпульси живописного світосприймання чи певні ланки або й асоціативні ілюстрації творчого процесу” [12, 50]. Серед численних замальовок письменницею проілюстровано сюжетний вірш, написаний 10 липня 1890 р., наведемо його початок:

*Коли втомлюся я життям щоденним,
Щоденним лихом, що навколо бачу,
Тоді я думку шлю в світи далекі,
Блукає погляд мій в країні мрії.
Що бачу я в далекому просторі?
Прийдешність бачу я, віки потомні [17, 57].*

Своєрідною неповторністю й авторською індивідуальністю відзначаються ритми в поетичній царині Лесі Українки. Творчий доробок

поетеси привертає увагу розмаїттям діапазону почуттів від легкого суму до радості, наприклад вірш із циклу “Мелодії”, датований 1893–1894 рр.:

*Стояла я і слухала весну,
Весна мені багато говорила,
Співала пісню дзвінку, голосну
То знов таємно-тихо шепотіла.
Вона мені співала про любов,
Про молодощі, радощі, надії,
Вона мені переспівала знов
Те, що давно мені співали мрії [17, 118].*

У вірші “Досвітні вогні”, написаному 1892 р., Леся Українка змальовує їх велику силу, чому допомагають “енергійний ритм, чітка поляризація протидіючих сил, їх акцентоване самовираження зоровими засобами-символами (темний – світлий)...” [12, 65]:

*Вставай, хто живий, в кого думка повстала!
Година для праці настала!
Не бійся досвітньої мли, –
Досвітній огонь запали,
Коли ще зоря не заграла [17, 69].*

Енергія і сила “слова віршованого, полягає і в тому, що в ньому закладені можливості створення образів, які сягають у інші сфери мистецтв, – образів зорових і слухових. Тому певними своїми гранями словесне мистецтво межує з образотворчим та музичним” [15, 7].

На музичність поезії Лесі Українки звернув увагу дослідник її творчості О. О. Рисак, який писав: “На високому професійному рівні Леся Українка збирала й записувала народні пісні. Музична обдарованість і дала їй можливість створити таку справжню музичну ораторію, як “Лісова пісня”, а також цілий ряд ліричних віршів, поетичних циклів” [13, 31].

На думку відомого вченого, “про музичність слова поетеси, мелодійність її творів свідчить і той факт, що до її творчості зверталася чимала кількість композиторів, серед яких М. Лисенко, Д. Січинський, К. Стеценко, Я. Степовий, Г. Майборода, Г. Верьовка, О. Білаш, А. Кос-Анатольський, В. Кирейко, Л. Дичко, М. Дремлюга, М. Скорульський, та ін.” [13, 31–32].

Близькість поетичного слова Лесі Українки до музики пояснюється архетипом свідомості, оскільки “спочатку поезія і музика існували неподільно, бо мали спільну ритмічну основу – мелодійність. У поетичному тексті ритм витворює враження “плавності” або “стрімкості” та інших ознак експресивності, а також широкий діапазон переживань – від суму до радості, залежно від того, яким розміром написано текст” [9, 596].

Аналізуючи естетичну рецепцію поетеси, згадаємо вірш “В магазині квіток”, створений у 1890 р. і ґрунтовно проаналізований О. О. Рискаком, який відзначає, що твір “цікавий передусім музичними образами (а, здавалось би, повинно було б – навпаки), яскравими прикладами авторського світосприймання. Тут, як і в інших творах, ідеться про особливу музику – природи. Характерно, що ця музика причетна до народження вмотивованих асоціацій. Музика струмків, пташиний спів спричинились до бажання придбати проліски як спомин про рідну домівку. Сама логіка викладу, умови функціонування ліричного персонажа (вимушена відірваність від рідного оточення) призвели до завершального ностальгійного акорду” [14, 103]:

*... Згадала околиці рідні:
Скрізь квіти, ряс, ясна роса...
На проліскі білі, на квіти лагідні
Скотилася тихо сльоза... [17, 71].*

У побудові циклу “Ритми” (1901), який складається із восьми поезій, відчувається музичний принцип, відображений у назві та лексиці твору:

*Якби оті проміння золоті
у струни чарами якими обернути,
я б з них зробила золотую арфу, –
в ній все було б ясне – і струни, й гуки,
і кожна пісня, що на інших струнах
бринить, мов голос вітряної ночі,
бриніла б на моїй злотистій арфі
тим співом, що лунає тільки в снах
дітей щасливих [17, 192].*

Тонкий музичний слух Лесі Українки засвідчує її відгук на незавершену поему Івана Франка “Лісова ідилія”: “І лісовий ритм я собі

не октавами представляю – океан ще може мати октави, бо в хвилях його все ж єсть якийсь лад і закон, а ліс, мені здається, “верлібрист” і ніколи не скандує своїх віршів. Ще дві-три октави ліс, може б, і вдав при погожому вітрі, але 16?” [16, 19].

У поетичному мовленні Лесі Українки сигнали естетичної інформації “народжені внаслідок взаємодії звуко-кольорових вражень, поетичні образи мають потенційну здатність розширювати спектр асоціативних виявів. Звукове явище з кольоровими ознаками – це вже нова якість поетичного образу, врешті-решт, новий рівень художнього мислення” [12, 125]:

*В небі місяць зіходить смутний,
Поміж хмарами вид свій ховає,
Його промінь червоний, сумний
По за хмарами світить-палає* [17, 51].

Чутлива поетеса “була твердо переконана у звуковій природі художньої творчості. Це й зумовило домінацію слухових образів у системі художнього мислення” [12, 175]. У першій поетичній збірці “На крилах пісень” вміщено цикл “Сім струн” (1893), кожен із віршів має назву музичної ноти: Do (Гімн), Re (Пісня), Мі (Колискова), Fa (Сонет), Sol (Rondeau), La (Nocturno), Si (Settina) [17, 45–49].

Лірична творчість поетеси віддзеркалює естетичні шукання, саме тому “звукові образи у структурі художнього мислення Лесі є домінуючими. Але не можна не помічати цілої групи образів, запліднених зоровим пізнанням дійсності, їх функціонуванням у системі зорових координат” [14, 79]:

*Натуро-матінко! Я на твоєму лоні
Дитячі радощі і горе виливала,
І матір’ю тебе я щиро звала,
З подякою складаючи долоні* [17, 82].

У системі естетичного мислення Лесі Українки помітне місце займає пісня, яка входить до окремих віршів: “Пісня” (1888), “Остання пісня Марії Стюарт” (1888), “Співець” (1889) etc. та до циклів. Поетеса об’єднувала свої твори в цикли не тільки за формальним критерієм, а й за змістовим: “Кримські спогади”: “Грай, моя пісне!” (1890); “Мелодії” (1893–1894): “Не співайте мені сеї пісні...”, “Хотіла б я піснею стати...”; “Невільничі пісні” (1895–1896); “Кримські відгуки”:

“Зимова ніч на чужині” (1898); “Пісні з кладовища” (1905), “Пісні про волю” (1905).

Наведемо роздуми О. О. Рисака про ритмічну організацію вірша “Грай, моя пісне!”, у якому “роль акцентовано-ударного ритмоелементу відіграють односкладові дієслова наказового способу: *грай, плинь, линь*. Стилізований ними характер викладу дає дактилічну ритмо-структуру – чотирикратний дактиль, який однак, має специфічні особливості. У парних рядках наявний так званий затактний склад, якій нерідко зустрічається в музиці. Такий погляд на ритмомелодику дає можливість побачити у вірші Лесі Українки чітко виражений класичний дактиль” [12, 75].

Дослідник поетичного хисту поетеси цілком слушно відзначає, що “восьмикратний повтор слова «пісня» разом з трикратним повтором слова «грай» надає віршеві відповідного смислового і асоціативного забарвлення, настроює на сприйняття його образного світу” [12, 75]:

*Грай, моя пісне, як вітер сей грає!
Шуми, як той шум, що круг човна вирує!
Дарма, що відгуку вітер не має,
А шум на хвилиночку погляд чарує!* [17, 101].

За справедливим твердженням О. О. Рисака стосовно об’єкту естетичного аналізу, “ритміка поезії Лесі Українки періоду 1905–1907 рр. зумовлена ритмами суспільних катаклізмів, їхніми «веснами» й «зимами». Безперечно, позначився на ритміці поетеси й специфічний характер її мислення, однією з ознак якого є послуговування динамічними відтінками музичних фраз, тональними модулями тощо” [14, 232]:

*На кладовищі ми про щастя говорили,
і падали слова, і душу крили,
мов палим цвітом, щирії слова...
І смутно колихалася трава,
здавалось, мов усі старі могили
ховають те, що ми про щастя говорили... [17, 318].*

Значний вплив на естетичну рецепцію Лесі Українки мало передусім походження: поетеса зростала в інтелігентному середовищі родин Косачів і Драгоманових, де панував культ книги. Відомо, що коло читання Лесі Українки, сформоване матір’ю Оленою Пчілкою, було достатньо широким: уся світова література спочатку для читання,

а згодом найулюбленіше для перекладу. Від дитинства йшло замишування художнім словом, а згодом його творіння.

Особистість Лесі Українки формувало її оточення. На щастя, “у сфері духовних контактів родини Косачів знаходилися талановиті композитори, музиканти, художники, серед яких А. Аркас, Ф. Колеса, С. Людкевич, І. Труш, Ф. Красицький та ін. Особливо тісними ж були взаємини з родинами М. В. Лисенка та М. П. Старицького. Леся Українка змогла злетіти так високо на крилах своїх пісень великою мірою завдяки тій атмосфері духовності, яку генерували ці високоінтелектуальні, естетично багаті родини, дух взаємозбагачення особистостей і муз” [14, 74].

В умовах побудови тогочасної системи освіти й зважаючи на стан здоров'я, Леся Українка навчалася самостійно та за допомоги домашніх учителів, ставши при цьому найосвітнішою людиною своєї доби. Духовним вчителем для неї був рідний дядько М. Драгоманов. Він “докладно відповідає на всі її листи, рекомендує літературу для читання, дає поради, по-дружньому критикує” [5, 27]. Поетеса ділиться з ним планами, ставить питання, сповіщає про успіхи. Незаперечним авторитетом у літературній галузі для письменниці був І. Франко, який високо цінував талант Лесі Українки і дбав про його розвиток.

На важливий чинник формування поетичного світу Лесі Українки звернув увагу Микола Зеров: “життя серед “волинського люду”, в середовищі, де найближчою мала стати поетесі українська мова...” [8, XV]. Леся Українка прожила в родинному маєтку в Колодязному 26 років, з 1882 по 1907, виїжджаючи у різні міста та країни. В одинадцять років вона опинилася серед лісів і гаїв, серед селян, з їх усталеним побутом, мала з ними приємне дитяче товариство, а з Варварою Дмитрук – дружні стосунки. Волинська говірка і волинський фольклор вплинули на дитячий світогляд майбутньої поетеси. У Колодязному Леся Українка збирала і записувала народні пісні.

На думку І. Дзюби, “щоб побачити духовний обсяг Лесі Українки, варто враховувати принаймні три такі виміри: історичні проблеми України та їхні актуальні тогочасні вияви; політичне, інтелектуальне й мистецьке життя тогочасної Європи та Росії; вічні «кляті питання» людства, без мучення якими немає великого поета” [5, 6]. Для письменниці “була характерною ... свідомість культурна, а ще більше – етична” [5, 9].

Світ Лесі Українки був багатим на різноманітні мистецькі явища. З дитинства вона займалася музикою, мріяла про кар'єру піаністки, була закохана в живопис, хотіла брати уроки малювання, але вчитися довелося самотійно. Леся Українка відвідувала виставки, наприклад, у червні 1899 р. у Берліні в Національній галереї критично поставилася до картин Арнольда Берліна: "...нехай мене повісять його поклонники, але, я, далекі, не розумію, на чім держиться його слава. Що тут н о в о г о? Дерев'яні центаври, бридкі сатири, голі жінки..." [10, 241].

Письменниця розумілася на скульптурі та архітектурі, що засвідчує, зокрема, опис Відня у листі від 13 лютого 1891 р. до брата Михайла: "Ми живемо в старій, дуже гарній частині міста, недалеко від нас починається Burg (цісарські будови і парк), там же Burgtheater, недалеко Rathaus (ратуша), Parlament – все чудові будинки в різних стилях, сила в них орнаментики і скульптури, так що якимось аж чудно дивитися. І коли ті люди успіли стільки всього понаставляти!" [10, 67–68].

Леся Українка цікавилася театральним мистецтвом. Під час лікування у Відні у 27 січня 1891 р. вона з матір'ю була в оперному театрі на виставі Р. Вагнера "Мейстерзінгери", про що писала брату Михайлові: "Опера тут поставлена чудово, ensemble артистів «знаменитий», а оркестр грає як один інструмент" [10, 68]. Цього ж року поетеса побачила у Відні опери Ж. Галеві "Жидівка", Р. Вагнера "Зігфрід", Д. Мейєрбера "Пророк" та балет І. Баєра "Казковий танок", була на спектаклях за участі знаменитої французької актриси Жюдік та в Німецькому народному театрі на постановці твору Л. Анценгрубера "Четверта заповідь". П'єса їй не сподобалася своїм дивним романтичним, мелодраматичним стилем. "У нас уже таких не пишуть", – сповіщала вона брата Михайла у листі [10, 68–70]. Леся Українка була присутня на постановці п'єси О. Толстого "Іван Грозний" італійською мовою. У головній ролі виступав відомий італійський актор Е. Россі. Постановка і виконання не сподобалося Лесі. Вона писала сестрі Ользі: "То було дуже смішно і чудно, і костюми у них теж були смішні" [10, 71].

Леся Українка з матір'ю побували на виставі Ф. Шиллера "Вільгельм Тель" та дитячому спектаклі "Снігуронька і сім гномів", у якому "...представляли не дуже гарно, бо дітей в трупі мало, і всі досить великі..." Так сестрі Ользі писала Леся. І далі читаємо: "Але мені все-таки було цікаво на них дивитись, бо я такого ще не бачила" [10, 71]. Позитивні враження у Лесі залишилися від опери Д. Верді "Отелло".

У листі до Ольги читаємо: “Співали добре, і п’еса була цікава і гарна. ...Дездемона дуже гарно виспівала пісню про вербу і «Ave, Maria», так що аж мені плакати хтілося” [10, 72]. Віденські театри, особливо опера, зачарували письменницю, приємні спогади залишила гра на органі у віденському Соборі святого Стефана.

Леся Українка була всебічно обдарованою, мала тонке відчуття музики й образотворчого мистецтва, схильність до засвоєння мов “адже навіть усі ті незліченні іншомовні вкраплення, так рясно розсіпані по її творах, а ще рясніше по листах, у переважній більшості являють собою не що, як *цитати*, першоджерела яких сьогодні без фахових студій встановити годі й мріяти. Приміром, часто повторюване «Es lebe das Leben!» – це не примха поліглота бозна-чом загнути по-німецькому там, де геть несогірше було б і по-українському («хай живе життя!»), а просто назва популярної натоді драми Германа Зойдермана – таких собі австрійських «Детей Арбата» початку століття (прем’єра відбулась у Віденському Бургтеатрі в лютому 1902 р.), що їх Леся Українка коли й не бачила сама на віденській сцені (театралка з неї, як відомо, була презавзята!), то вже з відгуків у пресі (хоч би в тій-таки «Die Zeit», куди й сама ж дописувала!) обминути увагою аж ніяк не могла” [6, 249–250].

Намагаючись досягнути естетичну рецепцію Лесі Українки, ми визначили фактори впливу на її формування. Вважаємо, що ця розвідка не є вичерпною, але може бути корисною для дослідників.

Література

1. Антипова А. М. Беседы о ритме. Беседа первая // Иностр. яз. в шк.– 1985.– № 5.– С. 18–23.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Пер. с фр. / Общ. ред., вступ. ст. и коммент. Ю. С. Степанова.– 2-е изд., стереотип.– М.: Едиториал УРСС, 2002.– 448 с.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика.– М.: Худож. лит., 1940.– 648 с.
4. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа.– Ч. 1.– М.: Искусство, 1972.– 200 с.
5. Дзюба І. У світі думки Лесі Українки.– Луцьк: Ред.-вид. від. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006.– 40 с.
6. Забужко О. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій.– К.: Факт, 2007.– 640 с.
7. Зелинский Ф. Ритмика и психология художественной речи // Мысль.– 1922.– № 2.– С. 68–86.

8. Зеров М. Леся Українка // Леся Українка. Твори: В 7 т.– Х.; К., 1923–1925.– Т. 1.– С. I–XVI.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.– К.: ВЦ “Академія”, 1997.– 752 с.
10. Мороз М.О. Літопис життя та творчості Лесі Українки.– К.: Наук. думка, 1992.– 632 с.
11. Мірошниченко Л. П. Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології.– К.: Основи, 2001.– 264 с.
12. Рисак О. О. Лесин дивосвіт.– Л.: Світ, 1992.– 182 с.
13. Рисак О. О. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтва в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.– Луцьк: Надтир'я, 1996.– 98 с.
14. Рисак О. О. “Найперше – музика у Слові”. Проблеми синтезу мистецтва в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.– Луцьк: Ред.-вид. від. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999.– 402 с.
15. Сидоренко Г. К. Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка.– К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1972.– 142 с.
16. Українка Леся. Листи (1903–1913) // Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– Т. 12.– К.: Наук. думка, 1979.– 696 с.
17. Українка Леся. Поезії // Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– Т. 1.– К.: Наук. думка, 1975.– 448 с.
18. Федорова А. В. Проблема ритма в эстетической теории // Вест. Моск. ун-та: Сер. 7: Философия.– 2002.– № 1.– С. 88–96.

ПРО АВТОРІВ

- Атаманюк Інна** – студентка філологічного факультету Волинського національного університету імені Лесі Українки;
- Григоровська-Уманець Світлана** – студентка філологічного факультету Волинського національного університету імені Лесі Українки;
- Златогорська Людмила** – завідувач біобібліографічного відділу імені професора О. Рисака Науково-дослідного інституту Лесі Українки;
- Ісаєнко Любов** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського державного університету імені І. Мечникова;
- Констанкевич Ірина** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки;
- Косюк Оксана** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри терії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки;
- Круль Лариса** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології і методики пачаткової освіти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;
- Левчук Тереза** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки;
- Мартинюк Василь** – аспірант Волинського національного університету імені Лесі Українки;
- Моклиця Марія** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки;
- Науменко Наталія** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Київського національного університету харчових технологій;
- Пахолок Зінаїда** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології та методики початкової освіти педагогічного інституту Волинського державного університету імені Лесі Українки;

Рисак-Маланій Олена – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Ольшевський Ігор – працівник інформаційного центру Волинського національного університету імені Лесі Українки, член Національної спілки письменників України;

Семенюк Лариса – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Сірук Вікторія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Стасюк Софія – студентка філологічного факультету Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Сухарєва Світлана – викладач кафедри іноземних мов факультету міжнародних відносин Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Павленко Лариса – кандидат філологічних наук, професор кафедри історії та культури української мови Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Хмелюк Майя – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Хороб Марта – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника;

Яблонська Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки

Наукове видання

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

**ЯВИЩЕ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Випуск 5

Упорядкування текстів *М. М. Хмелюк, Т. П. Левчук*

Редактори: *В. С. Голюк, В. Є. Сикора*

Коректори: *В. С. Голюк, Г. О. Дробот*

Технічний редактор *О. С. Шумік*

Підп. до друку 29.02.2008. Формат 60×84¹/₁₆. Папір офс. Гарн. Times New Roman. Друк цифровий. Ум. друк. арк. 11,86. Обл.-вид. арк. 11,48. Наклад 300 пр. Зам. 2005. Редакційно-видавничий відділ “Вежа” Волинського національного університету ім. Лесі Українки (43025 м. Луцьк, просп. Волі, 13). Друк – РВВ “Вежа” ВНУ ім. Лесі Українки (м. Луцьк, просп. Волі, 13). Свідоцтво Держкомінформу ДК № 590 від 07.09.2001.