

Валентина Саєнко

УКРАЇНСЬКА МОДЕРНА ПОЕЗІЯ 20-Х РОКІВ
XX СТОЛІТТЯ: РЕНЕСАНСНІ ПАРАМЕТРИ



КОМПЕНДІУМ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова

Валентина САЄНКО

УКРАЇНСЬКА МОДЕРНА ПОЕЗІЯ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: РЕНЕСАНСНІ ПАРАМЕТРИ

Вибрані тексти лекцій • Бібліографія • Програми спецкурсу й університетських курсів з літератури ХХ ст. • Літературний додаток • Бібліографічний додаток

Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як науково-навчальний посібник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів
(Лист № 14/18.2—1810 від 29.07.2004 р.)

До 140-річчя Одеського національного університету
ім. І. І. Мечникова

Одеса
«Астропринт»
2004

ББК 83.3(4Ук)6-4(я73)

С127

УДК 821.161.2-1(091)“192”:7.035(073)

Компендіум присвячено аспектам художньої своєрідності та аналізу поетичного доробку неокласиків — Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Юрія Клена, Павла Филиповича — та футуриста Майка Йогансена. Творчість найвидатніших репрезентантів української модерної поезії трактується з погляду особливостей поетики. Окремий блок складають програми зі спецкурсу та курсів лекцій ХХ століття, темарій практичних занять і проблемні запитання, що можуть послужити темами рефератів, курсових робіт і виступів на наукових конференціях. Важливий також спеціальний добір і опис бібліографічних джерел, необхідних для систематизації знань з наукової проблематики.

Для філологів, студентів, усіх, хто цікавиться літературознавчою наукою.

Відповідальний редактор — д-р філол. наук, професор, член-кореспондент НАНУ, лауреат національної премії ім. Т. Г. Шевченка **Віталій Григорович Дончик**;

Заступник відповідального редактора — директор Наукової бібліотеки Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова **Марина Олексіївна Подрезова**

Рецензенти: **Н. І. Заверталоук**, д-р філол. наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету;

Т. С. Мейзерська, д-р філол. наук, професор, завідувач кафедри українознавства та культурології Одеського медичного університету;

Г. Ф. Семенюк, д-р філол. наук, професор, директор Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка

Рекомендовано до друку вченою радою Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова. Протокол № 9 від 27 травня 2004 року

С 4603020100—156
318—2004 Без оголош.

ISBN 966—318—228—8

© Валентина Саєнко, 2004

ПЕРЕДМОВА

Українська модерна поезія 20-х років прикметна, принаймні, з двох точок зору. По-перше, як самодостатня культурна з'ява, котра, насичена ідеєю найповнішого вираження національної духовності, прямувала шляхом європеїзму. По-друге, як чудовий мистецький заспів до літератури ХХ століття, той камертон, зі звучанням якого узгоджувалися подальші етапи розвитку українського Слова, критерії його злету і падіння впродовж трагічного минулого віку. Отже, вона цікава як присутній елемент контекстуальної цілісності, що з'єднала різноманітні напрямки, стилі і течії під дахом модернізму, як і послужила мостом сполучення між емігрантською і материковою літературами, підґрунтям їх творчого діалогу. Притягальний даний пласт літератури і проясненням того, що ж залишиться у золотому фонді національної культури, що і як видозміниться в циклічному русі естетичних змагань людства. Врешті-решт прийшла пора системно і багатогранно, без упереджень, спотворень і фальсифікацій осмислювати традиції, які стали і стають інтенціями майбутнього руху вітчизняної літератури. І тут актуалізується ідея Миколи Зерова, який ще на диспуті 1925 року про шляхи розвитку української літератури в ХХ столітті пророчо прорік: *«Я думаю, що справжня культура у нас запанує тоді, коли ми усвідомимо собі, що ми уже маємо... Ми повинні знов і по-новому придивитись до наших уславлених письменників, інколи тільки з голосу нам відомих, з'ясувати їх значення для нинішнього нашого розвитку, їхнє місце в нашій літературній традиції. Нам треба вивчити Франка і Лесю Українку, пригадати забутих, вернути українській літературі цілу низку «отторжених» від нас письменників. Ми ... повинні весь цей скарб, все це наше багатство, якого й досі гаразд не знаємо, засвоїти, вияснити, в якій мірі воно, це багатство, утворює той ґрунт, на якому ми маємо стояти в дальшому сприйманні, в дальшому засвоєнні літературних шляхів»* [1, 23].

Справді, хіба це не вельми актуальне завдання, що відіграє присутню роль у поступі науки про літературу і професійній підготовці філологів європейського стибу, які здатні вилучи-

ти корінь квадратний із системи знань і новаторськи прочитати старі-нові тексти неокласиків і футуристів, неоромантиків і неореалістів, як і тих поетів, що стоять поза межами літературних угруповань (як Володимир Свідзинський, наприклад)?!

Для підтвердження цих ідей варто посылатися на концепцію академіка НАНУ Івана Дзюби, сформульовану й аргументовану в роботі «Стереотипи сприйняття української культури» (надрукована спершу в польському виданні «Obóz» 1997, а потім у журналі «Урок української» 2003 року), в якій цьому періоду в українській культурі ХХ століття присвячено чимало місця. Ось один із витягів, що підкреслює вагомість досягнутого у 20-х роках: «Початок ХХ століття — «срібний вік» української культури: вона багата змістом і високопрофесійна виконанням, досягає багатоманітності форм і стилів, створює розгалужені структури та функціональні інституції. В 20-і роки, попри відхід в еміграцію значної частини інтелігенції, це піднесення триває й сповнюється нового соціального пафосу. Але спустошення 30-х і наступних років знову деформували структуру української культури, хоча живучий організм її уперто регенерує і вона показує немалу енергію розростання» [2, 55]. Слушним є і висновок автора: «Отже, нам потрібне адекватне бачення всього історичного поля української національної культури та літератури зокрема, **потрібна нова концепція**. Не для самовтішання чи витворення підбадьорливих міфів та ілюзій, а для справедливої оцінки зробленого багатьма поколіннями, для врахування як очевидного, так і прихованого потенціалу та підключення до нього, для тверезого уявлення про те, що є і чого немає, для вироблення перспектив дальшого розвитку» [1, 56] (Підкреслення моє. — В. С.).

Справедлива оцінка зробленого багатьма поколіннями, серед яких почесне місце посідає літературна генерація 20-х; врахування як очевидного, так і прихованого потенціалу та віднайдення способу прилучення наступних поколінь до цих духовних скарбів неможливі, на наш погляд, без укладання і видрукування бібліографії, їм присвяченої. Так виникла ідея практичного осягнення бібліографічних джерел, розпочато з їх призибування, накопичення, опису (за принципом *de visu*), об'єктивного аналізу історії літературно-критичної рецепції й інтерпретації текстів, що склали корпус зразків української модерної поезії.

Інтерес до цієї праці підтримувався і посилювався визначенням проблематики і розробкою основного лекційного курсу «Історія української літератури ХХ ст.» та спеціального курсу, прочитаних упродовж ряду років для студентів-філологів Одеського державного, а потім національного університету. Практичне за-

стосування мало місце і в науковому керівництві курсовими та дипломними роботами, присвяченими творчості неокласиків і спрямованими на вдосконалення фахової підготовки випускників класичного університету і їх патріотичної налаштованості, подальшого стимулювання необхідності постійно звертатися до джерел — *ad fontes*, — за формулою Миколи Зерова, винесеної у заголовок однієї з його питомих праць. Отже, вагомий блок у даному виданні складає *бібліографія*, що дає змогу систематизувати розрізнені відомості чи позаконтекстуально викладені у персональних рубриках чи тематично орієнтованих блоках.

Задум і реалізація даної мети у теоретичному курсі та спецкурсі «Модерна українська поезія 20-х років» викликали до життя продуману систему співвідношення лекційних годин і практичних занять, отже, *укладання програми*. Вона подається в методичній частині даного компендіума у формі короткого переліку аспектів тем і питань, винесених на обговорення під час теоретичного і практичного осмислення ренесансних параметрів поетичного матеріала, означуваного за допомогою метафоричних висловів типу «потоплена Атлантида», «старт з руїни космодрому», «Розстріляне Відродження», «ренесанс». Особливо важливою, на наш погляд, була розробка темарію практичних занять, які б спонукали студентів до самостійної наукової праці і заглиблення у потужний ареал художнього досвіду України в ХХ столітті шляхом безпосереднього сприйняття під час засвоєння різних літературознавчих методик інтерпретації знакових текстів і аналізу творчої палітри, різноманітних мистецьких шкіл (неокласицизму, неореалізму, футуризму) й особливостей індивідуальної поетики.

З метою всебічнішого вивчення і на допомогу самостійному осягненню сплановано *перший розділ* даного науково-навчального посібника. Тут пропонуються увазі читача *п'ять лекційних викладів*, предметом аналізу в яких є характеристика художньої своєрідності поезії таких митців, які належали до крила неокласицизму, як Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Юрій Клен (Освальд Бургардт), Павло Филипович, а також до футуристичної школи, як Майк Йогансен.

Усі поети 20-х років — цілий архіпелаг здібностей, талантів, творчих потенцій, реалізованих і нереалізованих до кінця, мистецьких ініціатив, які прокреслили провідні напрямки розвитку культури у ХХ столітті. Саме тому вивчення їх творчого досвіду — актуальна проблема, один із варіантів вирішення якої пропонується в даній роботі.

Але творче завдання висловленою мотивацією не вичерпується. І мова аж ніяк не йде про фрагментарне дослідження одного

з етапів розвитку культури України в ХІХ ст. у межах практичних і теоретичних потреб лише спеціального курсу на задану тему. Куди важливіше, що йдеться про цілеспрямоване поглиблення знань з курсу новітньої української літератури, що читається протягом року (IV курс), котре здійснюється через системне вивчення художньої своєрідності творчості найрепрезентативніших поетів початку віку, талановиті уроки яких відлунюють і в культурі сучасній, щоразу по-новому актуалізуючись у сприйнятті читачів з інших поколінь своєю неперебутньою етикою та естетикою. Отже, у фаховій підготовці філологів національного університету включається в дію принцип системності, такий необхідний для продуманої логіки навчального процесу, спрямованої на посилення мислительних функцій творчих особистостей фахівців з україністики, що проходять вишкіл не тільки на півдні України, але й деінде.

Предметом аналізу у текстах лекцій є спеціальна наукова проблема — питання мікропоетики, — що вирішуються на матеріалі творчості чотирьох неокласиків (п'ятого поета з даного літературного угруповання — Максима Рильського — не розглядаємо, бо його доробок чи не найбільш вивчено) та одного авангардиста, великого імпровізатора й містифікатора, до якого важко застосовується будь-яка однозначна методика.

Корисним буде і ознайомлення з розділом «Додатки» науково-методичного посібника, до якого включено «Неокласичний марш» як свідоцтво конкретики літературного життя 20-х років і «Коментар» до «Неокласичного маршу», який прояснює алюзійне поле, котре розшифровує імена письменників і реалії тогочасної культурної ситуації України.

Авторка даного науково-методичного проекту має надію, що бібліографічний блок із максимальним залученням джерел, узятих із 20-х років ХХ століття і сучасних публікацій на актуальну тему, потік яких усе збільшується, не тільки утримуватиме всю конструкцію посібника, але й дасть змогу досягти ефекту прирощення смислів як у окремо взятих частинах, так і в їх єдності.

Черпання з бібліографічних джерел полегшуватиметься не тільки можливістю постійного звертання до них через зосередженість публікації у даному виданні, але й орієнтованістю на запити тих, хто зможе відштовхнутися від них під час праці над курсовими, магістерськими і дисертаційними роботами.

У підтексті даного посібника залишилося прагнення розібратися (і залучити до цього молодих науковців-студентів) в особливостях українського модернізму не з «чужих» джерел, а відштовхуючись од текстуальної матерії і художнього мислення митців екстра-класу, котрі розвинули і продовжили одну з найкращих

українських традицій у формах вияву креативної особистості — поета-науковця (Іван Франко, Леся Українка), поета-ерудита, творча фантазія якого стоїть і на підложжі аналітизму так само стійко, як і синестетичності (Павло Тичина і Ліна Костенко).

Про генезу і своєрідність синестетичного світосприйняття, що відлунює в українській поезії як одна із посутніх її характеристик, та їх зв'язок з модернізмом початку ХХ століття чи не найкраще — з філософським заглибленням у предмет дослідження, — сказав Володимир Моренець у ряді своїх публікацій і передусім — монографії «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща» (Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. — 327с.), в якому є розділ «Без Тичини», спеціально присвячений проблемі якнайповнішого українського вияву модернізму, що першим у світовій мистецькій практиці досяг рівня еталону. Механізм (чи механізми) дії модерністської поетики Павла Тичини тут осягаються всебічно. Але одна із складових — синестезичність — особливо уважно. З цією метою використовується «польське дзеркало», за висловом Володимира Моренця.

Дозволимо собі зацитувати доволі просторий витяг з цієї праці, що прояснює (опосередковано, за аналогією) і актуальність запропонованого в даному посібнику намагання допомогти у вивченні української модерної поезії, її найважливіших прикмет. Ось ця цитата в цитаті:

«Поезія, — пише М. Подраза-Квятковська, — пристосувала до своїх потреб синестезію, яку також називають транспозицією вражень, передовсім як несподіване зіставлення епітета зі сфери чуттєвого досвіду, наприклад, кольористичного епітета, з абстрактним поняттям: білий спогад, червоні думки, мелодійна меланхолія, запашна пісня» (Podraza-Kwiatkowska M. Literatura Młodej Polski. — S. 65—66). І далі Володимир Моренець розгортає такий аналітичний науковий дискурс: «Варто замислитися над таким подальшим міркуванням дослідниці «Синестезичні поєднання були на той час типом сміливих поєднань: *адже вони експонували значеннєву віддаленість, а не схожість окремих елементів*». На думку автора книги, генеза синестетичності в цих двох літературах — різна. Бо українська муза «зберігає зв'язок із долітературними явленнями синестетичного світосприйняття, збереженими в часі і транспонованими крізь тисячоліття саме народно-пісенною українською культурою. А те, що цей тип світосприйняття не просто колись був властивий нашим європейським предкам, а й мислився нами як єдино суцільний, незаперечно доводять активно досліджувані тепер «Етимології» Ісидора Сивільського та інші філософські трактати V—VII століть н. е. Це там, починаючи

ще від Квантіліана (I ст. н. е.) «граматика і музика були з'єднані разом; Архіт же й Евен навіть вважали граматика підлеглою музиці», це тоді субстанційний паралелізм звуків, літер і чисел сприймався як природна очевидність, варта аналізу й систематизації, а не доведення. Професійно історичні витоки синестетичного світосприймання висвітлює М. Собуцький, до студії котрого ми й відсилаємо всіх цікавих» [Собуцький М. Історичні витоки синестетичного світосприймання // *Магістеріум*. Видання магістерських програм НаУКМА. — К., 1999. — Вип. II: Літературознавчі студії. — С. 31—35] [3, 111—115].

Сподіваємось, що зосереджені в одному виданні об'єктивні відомості про модерну поезію 20-х років (у вигляді бібліографії творів ряду митців й історії літературно-критичної думки, їм присвяченої), як і конкретний аналіз творчості Майка Йогансена і Юрія Клена, Миколи Зерова і Михайла Драй-Хмари, Павла Филиповича, сприятимуть виробленню ширшого і адекватнішого бачення історичного поля української літератури ХХ століття та (що головніше!) її новітньої концепції.

Авторка висловлює вдячність студентам Тетяні Циберман, Тетяні Голуб, Юлії Безпояско, Оксані Брицькій, Лідії Тодорашко, Тетяні Герезі, які активно працювали в спецкурсі, захоплено сприймаючи поезію 20-х років і допомагаючи в приробиранні бібліографії, зокрема в доборі ряду джерел, узятих з періодики, — «Життя і революція», «Література і мистецтво», «Глобус».

Щира подяка відповідальному редакторові цього видання — доктору філологічних наук, професору, члену-кореспонденту НАН України, Лауреату національної премії ім. Т. Г. Шевченка Віталію Григоровичу Дончику — за прискіпливу наукову експертизу. Слова вдячності адресовані і директору наукової бібліотеки, бібліографу-редактору Марині Олексіївні Подрезовій за рекомендації і допомогу.

Дане видання не могло б з'явитися у світ без фінансової підтримки керівництва Одеського національного університету імені І. І. Мечникова в особі його ректора — академіка Валентина Андрійовича Сминтини, — якому складається щира вдячність.

Примітки

1. *Зеров Микола*. Шляхи розвитку сучасної літератури. — К., 1925.
2. *Дзюба Іван*. Стереотипи сприйняття української культури // *Урок української*. — 2003. — № 7. — С. 53—56.
3. *Моренець Володимир*. Без Тичини // *Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща*. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 89—129.

ТЕКСТИ ЛЕКЦІЙ

(Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара,
Освальд Бургардт (Юрій Клен),
Павло Филипович, Майк Йогансен)

ПОЕЗІЯ МИКОЛИ ЗЕРОВА: ПИТАННЯ ПОЕТИКИ

У сучасну культуру повертаються з небуття в'язні історії. Настане час нових упізнавань і нових осмислень. Оживає, стаючи вагомим складником нашого духовного буття, багато з того, що було заборонено, що намагалися викреслити з національної свідомості. Активно пробивається на шпальти української преси той творчий доробок, що свого часу так трагічно вирішив долю творця, отже, виходять книги, раніше репресовані. Дуже гірко, що такий яскравий і багатий світ української літератури надовго був похований у безіменні могили на цвинтарях Колими, Соловків, Уралу чи в безвісті. Яка дорога ціна за Слово була заплачена тими письменниками, яким випало жити в 20—30-ті роки ХХ століття, яке їх знищило і лише зараз повернуло право на існування. Треба було, пройшовши етап культурної інволюції, штучно впровадженної деградації, що припадає на 30—50-ті роки «одержавленого» мистецтва, перейти до відродження кінця 80-х, щоб творчість письменників ренесансного типу зразка Миколи Зерова актуалізувалася в сьогоденному літературному розвитку. Воістину «Рукописи не горять» (М. Булгаков), повертаються, з посиленою творчою енергією відкриття впливаючи на вітчизняну і світову культуру.

Звернення до творчості неокласика Миколи Зерова дає змогу по-новому осмислити внесок цього неперевершеного літератора, критика, мистецтвознавця, талановитого поета і перекладача, доробок якого повернувся до читача лише нині. Мінявся, поглиблювався метод літературного дослідження, але Зеров ще з юних літ і до останку проніс переконання, що біографія письменника вирішальною мірою формує його творчі зацікавлення, всю систему поетичного космосу. Доля його випала на складний передреволюційний час, на епоху демократичного відродження 20-х років і трагічно завершилась на Соловецьких островах. Він прийняв цю долю як невідхильний закон і ніде не намагався схитрувати або обдурити. Йшов чесно і прямо, несучи в грудях, за його ж ви-

словом, «гострої розпуки гострий біль», але водночас, буттєву радість, що бриніла, «мов співи давнини повноголосі».

Зовнішня канва життя М. Зерова нескладна і складається у кілька визначальних дат. Ось тільки чорних дат йому випало стільки, що про його долю скоріше можна говорити як про трагічну. Життя його почалося на Полтавщині, в сім'ї вчителя, 26 квітня 1890 року. Початкову освіту М. Зеров здобував у Зіньківській школі та в Охтирській гімназії. З 1903 року вчиться в Київській першій гімназії, яку закінчує 1908. Тут, а пізніше на історико-філологічному факультеті Київського університету майбутній письменник одержує фундаментальні знання античних та європейських мов і літератур. Після закінчення університету (1912 рік) Зеров працює вчителем Золотопільської гімназії, але революційні події 1917 року застають його вже в столиці України, де він продовжує педагогічну діяльність і водночас включається в бурхливий процес відродження української культури.

Перші публікації статей Зерова з'являються 1912 р. у педагогічному журналі «Світло», але активна його творчість розгортається пізніше, коли він очолював бібліографічний журнал «Книгар» (1919—1920 рр.) і коли, вигнаний голодом з Києва, працював учителем історії у Баришівській школі. 1920 року вийшла перша книжка М. Зерова «*Антологія римської поезії*», складена з перекладів творів Вергілія, Горация, Овідія, Марціала. «*Камена*» — перша книжка його оригінальної поезії (1924) — мала так само перекладний розділ, який показував, що автор поспішно вів роботу над засвоєнням класичної латинської поезії, виправдовуючи цим необхідність розробляти мову і стиль, удосконалювати техніку й синтаксичну гнучкість, необхідні для української мови і літератури. Вражають довершеністю і перші поезії та переклади Зерова, і його перші статті й рецензії, в яких дивовижна точність спостережень і суджень поєднується з глибиною аналізу естетичних прикмет і жанрових якостей аналізованих творів.

З 1923-го по 1934 рік Микола Зеров працював викладачем української літератури, професором Київського університету. Під тиском адміністрації, що проводила тоталітарну політику, ціле десятиліття цькований і безпідставно звинувачений у націоналізмі, Зеров написав заяву, в якій просив звільнити його з роботи в університеті. На початку 1935 року, переживши ще одну трагедію — смерть десятилітнього сина, — він переїжджає до Москви, намагається знайти посаду за фахом викладача інституту, але безрезультатно, пізніше його заарештовують. Цю «подію» він давно передчував. Передчував, але все ж таки, мабуть, не вірив у власні пророкування.

Уся творча біографія М. Зерова — це історія поступового звуження сфери діяльності, це історія заборони на право жити і творити. Життя обернулося для нього катастрофою. Отже — Соловки. А там, у засланні, справа, яка обертається на подвиг. Справа йшла про шляхи української літератури, про піднесення національної культури на європейський рівень. У Соловецькому концтаборі він працює над проблемами відтворення Вергілієвих алітерацій українською мовою.

Можна потрапити до в'язниці і стати в'язнем. Але немало силу волі треба мати, щоб на засланні продовжувати працю над перекладом «Енеїди». Від гімназійного вчителя латинської мови в Златополлі до в'язня на Соловках, засудженого за приналежність до «контрреволюційної» терористичної організації, пройшов свій тернистий шлях М. Зеров.

Його життєвий і творчий шлях органічно вписується в контекст вітчизняного і світового літературного процесу ХХ століття. Шлях М. Зерова — типова путь, що нею так чи інакше пройшла більша, якщо не виключна більшість українських письменників за радянських часів. Крок за кроком — повільно або швидше — люди проходили свій страдницький шлях утрат, злиднів, вигнання, голоду і, нарешті, смерті!.. Суспільна форма заглушила людську індивідуальність. Конфлікт особи і суспільства знову закінчився поразкою людини.

Незважаючи на чвертьстолітню заборону навіть нейтральних згадок про Зерова і подальші десятиліття половинчатої реабілітації, інтерес до його творчості не міг згаснути. Очевидно, що поза освоєнням творчої спадщини українських неокласиків не можна правдиво уявити літературний процес початку ХХ століття.

Магнетична сила ідей М. Зерова та його побратимів у літературі притягають до цього дружного кола не один десяток поетів, перекладачів, прозаїків, критиків та літературознавців — вплив неокласиків на формування української літератури є розгалуженим, потужним.

Загалом у повоєнний час спостерігаємо три чітко визначені піки зацікавлення творчою спадщиною лідера неокласиків — у 60-х, від середини 80-х років та на межі тисячоліть. З початку хрущовської відлиги з'являються друком кілька статей про М. Зерова, публікації його віршів та перекладів. Нарешті, 1966 року виходить досить солідна книжка «*Вибраного*» з передмовою М. Рильського та ґрунтовними примітками Григорія Кочура і Віктора Петрова.

1990 року видано першу монографічну працю, в якій висвітлюється життєвий і творчий шлях М. Зерова. Автор літератур-

но-критичного нарису — доктор філологічних наук, професор В'ячеслав Брюховецький — дослідив творчу діяльність митця на основі архівних та маловідомих сучасному читачеві матеріалів, при цьому оглядово характеризуючи загальні позиції неокласиків у літературному процесі двадцятих років.

Того ж 1990 року видавництво «Дніпро» опублікувало два томи творів Зерова, до яких увійшли оригінальна поезія, переклади поетичних та прозових творів, фундаментальні праці з літературознавства та історії українського письменства, що охоплюють період від «Енеїди» І. Котляревського до найяскравіших явищ українського літературного процесу 20-х років нашого століття. Автор передмови — *Дмитро Павличко* — віднайшов цікаві властивості художніх здобутків цього неперевершеного поета.

До книги «На тлі ХХ століття», виданої видавництвом «Радянський письменник» у 1990 році, автор, відомий критик і літературознавець *Сергій Гречанюк*, включив літературно-критичні нариси про творчість видатних письменників, що стали жертвами атмосфери чи прямих репресій часів культу особи. Розділ «До джерел» присвячений М. Зерову.

Доктор *Мікулаш Неврлий* — чеський літературознавець-україніст — свою увагу зосередив на творчості тих українських письменників, життя яких передчасно згасло на колимах і соловках, у підземних казематах ДПУ і НКВС, чиїх могил український народ не знає, вистраждавши слова віри, надії і скорботи яких душились у спецфондах. Згрупувавши творчі індивідуальності за приналежністю до мистецьких жанрово-стильових напрямків, дослідник, поряд із аналізом образно-стильової своєрідності, особливостей художньої творчості, висвітлив їх життєву долю, відкрив спосіб мислення, сприйняття дійсності, поглибив уявлення про той час спогадами сучасників. Автор присвячує розділ «Школа київських неокласиків» аналізу діяльності невеликої групи митців, що творили еліту тогочасної української інтелігенції, до яких належав і Микола Зеров — основоположник неокласичної школи та її головний теоретик. М. Неврлий створив своєрідні мікропортрети поетів українського відродження.

Кілька десятків статей було опубліковано на сторінках щомісячного науково-методичного журналу «Українська мова і література в школі». Журнали «Слово і час», «Вітчизна», «Дивослово» привертати увагу цікавими статтями, присвяченими М. Зерову. Газета «Літературна Україна» до 100-річчя від дня народження митця розташувала на своїх сторінках статті про життя і творчість Зерова-поета, Зерова-перекладача, Зерова-літературознавця, громадянина, яскраву особистість початку століття.

Сильно піднялась хвиля зікавленості творчістю Миколи Зерова на межі тисячоліть. Видруковано цікаву книгу спогадів про неокласиків і роль її метра — «Київські неокласики» [Упорядник Віра Агеева. — К.: Факт, 2003], як і ряд публікацій не лише меморіального характеру (як, скажімо, стаття Віри Агеевої «Пам'ять про неокласиків»), але й праці, в яких осмислюється спадок митця в контексті сучасності, з погляду подальшого руху української і світової літературної цивілізації (приклад — робота постмодерніста Віктора Неборака «Що залишилося у спадок від Миколи Зерова [Сучасність. — 2003. — № 7—8. — С. 130—137]).

Епохальною є поява фундаментального (на 1301 сторінку) тома літературно-критичних і мистецтвознавчих праць Миколи Зерова «Українське письменство», упорядкованого Миколою Сулимою (Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003), що є знаковим для філологічної науки і літератури уже нового — ХХІ століття. Це культурна подія значного масштабу. Видання 2003 року солідного тому «Українське письменство» (упорядник — доктор філологічних наук Микола Сулима), в якому вперше зібрано більшу частину праць із літературознавства та історії нашого письменства, що вийшли з-під пера Миколи Зерова, чий творчий доробок, за словами Євгена Сверстюка, залишається монолітним і дорогоцінним уламком храму української культури, спонукає до нових поглиблених досліджень цього творчого феномену в контексті літератури ХХ ст.

Поява різних досліджень і хвиля видань літературних творів М. Зерова, робіт, присвячених висвітленню специфіки літературного процесу 20—30-х років, які з'явилися наприкінці 80-х — початку 90-х рр. і нині, дають можливість скласти більш правдиву картину культурного феномена, означеного іменем митця. Як бачимо, з мертвої точки критики і дослідники зійшли, але ще багато аспектів знання про творчість М. Зерова залишається за горизонтом аналізу.

Це стосується і питань поетики, що передбачає велику кропітку роботу вже тільки тому, що зміст терміну «поетика» досить рухомий і не існує єдиної думки, що таке «поетика».

Б. Мейлах, який завжди приділяв увагу термінології, зауважив: «Читаючи літературознавчі праці, переконалися: скільки дослідників, стільки і думок. «Але при всьому тому, йдучи за Б. Мейлахом, «все ж таки нема підстав для сигналів «SOS»... Ось коли в понятійно-термінологічному апараті панує стагнація, заостенілість, то це якраз говорить про відсутність еволюційної динаміки в науковій дисципліні, про її застій» [22]. Функціонування терміну в ХХ столітті зазнало значних змін.

«Арістотель розумів «поетику» як науку про «роблення» поетичних творів. Вона включала в себе набір правил, дотримуючись яких ніби можна було створити зразковий літературний твір. Так нормативно-описова поетика довгий час майже не змінювалась, а коли і змінювалась, то дуже поволі. Латиномовні поетики, які вивчалися у Києво-Могилянській Академії та в інших учбових закладах, викладались для того, щоб «правильно» писати твори» [22].

Протягом усього XIX століття вийшло багато підручників з теорії словесності, які, фактично, підтримували середньовічні уявлення про поетику. Бурхливий процес ламання старих і народження нових виражально-зображальних форм, який відбувався у кінці XIX — на початку XX століття, мовби загострив у дослідників «відчуття художньої форми». Термін «поетика» знов ожив, його зміст «прийшов у рух» і почав наближатися до тієї структури, яка характерна для нього у наш час. Але цей рух швидко припинився. В 30-х роках слово «поетика» знову вийшло з активного вжитку. Це було викликано тим, що сам термін «поетика» асоціювався із поняттям «формалізм». А різка критика формалізму приводила до того, «що саме по собі дослідження форми як такої почало здаватися чимось методологічно неправильним».

З другої половини 50-х років термін «поетика» почав впевнено витісняти термін «майстерність письменника». На надзвичайну живучість слова «поетика», на його здатність замінювати собою багато різноманітних явищ і понять, на його високу конкурентну спроможність треба звернути особливу увагу, оскільки, лише розібравшись в причинах всього цього, можна наблизитися до розуміння сутності терміну «поетика». «Найкращий спосіб відповісти на питання «що таке поетика?», полягав в тому, щоб визначити структуру постійних смислів, які зберігаються у цьому слові незалежно від контекстів, у яких воно перебуває. Передусім треба сказати, що поняття «поетика» має безпосереднє відношення до поняття «художність». Звичайно, характер цих відношень історично змінювався, тому що змінювались у різні історико-культурні епохи уявлення про художність.

Нормативна поетика, як вже говорилося, була зведенням правил, дотримуючись яких нібито можна було створити твори, наділені художньою цінністю. *Описова поетика*, тобто наукова дисципліна, яка намагалася розпізнати і класифікувати в літературному творі «прийоми», «художні засоби», також вважалося, що пізнає «таємниці» художності. Зрозуміло, що і загальна поетика, яка прагне визначити універсальні закони і принципи побудови будь-якого літературного твору, претендує на пізнання «головних законів художності». *Історична поетика* осягає багатовіко-

вий процес розвитку художніх форм. *Функціональна поетика*, намагаючись зрозуміти художній твір як цілісну функціонуючу систему, претендує на розгадку головних «секретів» художності [див. 22]. Можна спостерігати закономірність у тому, що смисл будь-якого словосполучення, складовою частиною якого є слово «поетика», обов'язково стосується поняття художності. Ці поняття дуже близькі, але їх повного збігу все ж не відбувається. Якщо поняття «художність» визначає передусім якість літературного явища, то в понятті «поетика» мовби міститься певна дослідницька програма. Крім того, одним із складових постійних змістових елементів поняття «поетика» є смисл «система творчих принципів». Пізнання поетики окремого твору передбачає осягнення творчих принципів, які визначали його художню якість. Пізнання поетики письменника — це пізнання творчих принципів, якими він користується.

Інший смисл, що міститься у слові «поетика», формулюється як «художня форма». Поняття «поетика» і «художня форма» іноді настільки зближуються, що легко допускається їх взаємозамінюваність. Вислів «досліджувати поетику», як правило, сприймається як адекватний вислову «досліджувати художню форму». Формотворчість починається тоді, коли в уяві художника починає народжуватися власне художній зміст. Тоді поет починає шукати і знаходить відповідний ритм, драматург чує голоси своїх діючих осіб, письменник-епік знаходить необхідний спосіб оповіді, виробляє дискурсивну стратегію. Відбувається процес створення художнього твору як оформлення життєвого матеріалу, пропущеного через свідомість митця.

Але тут необхідно враховувати декілька взаємопов'язаних моментів. По-перше, процес втілення життєвого матеріалу у «художню матерію» спрямовується установкою на створення активної форми, що спроможна здійснювати естетичний вплив на майбутнього читача. По-друге, процес переходу життєвого матеріалу в художній зміст і форму, які перебувають у єдності, є процесом створення певної цілісності. Треба звернути увагу і на те, що термін «форма» вживається також для позначення внутрішньої організації змісту і пов'язаний, таким чином, з поняттям структури. Отже, процес переходу життєвого матеріалу в художній зміст і форму, які перебувають у певній єдності, є процесом організації літературного твору в цілісне художнє явище. Все це допомагає пояснити наявність у понятті «поетика» одного суттєвого і постійно належного йому смислу, що виражається за допомогою таких слів, як закономірність, організованість, структурність, системність...» [22].

«Компонентний аналіз» поняття «поетика» показує, що воно містить такі постійні смисли: 1) «художність», 2) «система творчих принципів», 3) «художня форма», 4) «цілісність», «системність», 5) «майстерність письменника». Ці теоретичні положення є підґрунтям даного аналізу аспектів художньої природи творчості М. Зерова.

Прикметною рисою віршованого доробку М. Зерова є циклізація як провідний принцип організації творів. Тому перша грань аналізу — особливості циклізації, де здійснена спроба пояснити витоки і причини вибору поетом цієї форми системної організації текстів, на якому будується вся оригінальна творчість поета, містяться роздуми про причину замилювання Зерова канонічними формами.

Другий напрямок дослідження присвячений вирішенню актуальних питань художності, що прикметні для творчості поета — типологія поетичних жанрів і специфіка образної системи.

В основу дослідження покладено культурологічний та естетичний методи літературознавчого аналізу та синтезу.

1. Цикл у поетичній творчості Миколи Зерова

Творчість М. Зерова — зразок єдності стилю. У його поезії немає жодних надмірностей. Іноді поет надто книжний, академічний, іноді іронічний. Головне — його поезія вимагає від читача думання й освіти. «Саме Зеров, як здається, поклав початок української поезії з культуром розуму. Сьогодні таку поезію ми називаємо інтелектуальною. Корінням своїм вона сягає традиції Риму, католицизму й філософії давніх греків, часу, коли людина, намагаючись осмислити свою віру, прийшла до сумніву. Принцип суверенітету розуму — визначальний у європейській культурі. Визначальний він у творчості як Зерова-поета, так і Зерова-критика. Зазначимо, що культ розуму не відмовляє поетові в праві почуття. Протиставлення розум — серце, до якого ми звикли, коли йдеться про поезію думки та лірику, менш істотне у порівнянні до протиставлення: думка цивілізована (тобто та, що заснована на праві і передбачає наслідки) — думка інтуїтивна, пов'язана не з суспільною, а з художньою свідомістю» [див. 3], — слушно писав В'ячеслав Брюховецький.

Микола Зеров був цілком гармонійною людиною за природою своєї вдачі. Це і моральна позиція, і принципи поведінки, і наслідки виховання. Але випало жити йому в час дисгармонії у суспільстві, коли воно було гниле, знівечене, розірване. Гармонію він знаходив у багатогранній і продуктивній творчості, у незмінному

тяжінні до випробуваного часом слова, слова класичного, трансформованого в його художній майстерні.

Під час широкої літературної дискусії в Україні в 1925—1928 рр. Зеров написав цикл статей «Ad fontes» («До джерел»), де закликав своїх земляків-сучасників припадати до джерел рідної та світової культури, засвоювати найкращі здобутки всіх часів і народів.

Свою поетичну творчість митець призначав лише для себе або своїх найближчих друзів. Його улюблені поетичні форми — *сонети, двадцятистопні елегії, писані олександринами, й елегійні дистихи*. Винятковий нахил поета до цих канонічних форм зумовлювався його класичною освітою, глибокою і вдумливою натурою, урівноваженістю почувань і думок. Звідси, власне, й походить не лише своєрідність жанрової системи, але й тематичне коло поета. Найбільше його увагу привертало сюжети з античного світу («Хірон», «Соломея», «Навсікая», «Вергілій» тощо), фрагменти з історії Київської Русі («Князь Ігор», «Сон Святослава»), вічні проблеми мистецтва й творчості («Класики», «Аристарх», «Безсмертність», «Pro domo») й філософські проблеми впливу природи на людину та її працю («В степу», «Овідій», «В пралісі» тощо).

Поезія глибини і рівноваги Зерова та його палка любов до двох класичних форм (сонета та олександрійського двовірша), які він постійно вдосконалював і для яких шукав нових творчих можливостей, пояснюється самою естетикою неокласицизму. Ця естетика любить настрої спокою і рівноваги, поезію думки, безсторонню і формально досконалу. Саме така й була поезія Зерова.

Микола Зеров приділяв пильну увагу кожному образу, виважував точність і лаконічність кожного слова, кожної думки, всієї структури речення.

Розвиток і час — найкращий суддя всьому — показали, що супротивники поета помилялися. Зеров, який високо майстерно використовував композиційні можливості обраних поетичних форм, вельми сприяв розвитку української поезії й літератури загалом. Виразно симетричній будові цих форм він щоразу надавав нового життя. Постійними супутниками його віртуозності були рівновага й гармонійне співвідношення деталей. «*Структура сонета, — казав Зеров, — може вести до найнуднішої одноманітності, як тільки перестанемо про неї дбати*».

Поетичне слово Миколи Зерова оцінює все, до чого торкається, — це слово з виявленою аксіологічністю. Оціночним началом просякнуті животворні в ліриці естетичні критерії — високого і низького, поетичного і прозаїчного, минучого і нескінченного. Лі-

ричний світ поета дуже індивідуальний (за умови глибоких зв'язків з минулим, з літературною традицією), впізнаваний в кожній дрібній своїй одиниці.

Свою розмову про значне, високе, про ідеали і життєві цінності Людини він вів і веде з нами через форми вельми строгі, потребуючі в плані рецепції неабиякої освіти і світосприйняття від читача.

Прикметна риса творчості Зерова — циклізація як принцип структурної організації. Яскраве свідчення — цикли «Крим», «Одіссея», «Київ», «астрономічні» та «архітектурні» сонети, поетичні інтерпретації художніх творів, літературні суперечки та ін. Розширюючи коло своїх поетичних візій, М. Зеров постійно продовжував тематичні лінії, які накреслив ще на початку літературної діяльності. Та розглянемо спершу особливості циклізації, як форми, до якої залюбки звертався витончений поет.

Коротка літературна енциклопедія дає таке визначення циклу: «Цикл» (гр. — коло) — група творів, свідомо об'єднаних за жанровим, тематичним, ідейним принципом або спільністю персонажів. За жанровим принципом об'єднувалися вірші в збірках романтиків. Вірші збірки Батюшкова розпадаються на цикли «Елегія», «Послання». Кожний цикл ніс в собі певну точку зору, якій підпорядковувалася вся стилістична побудова жанру; аналогічний приклад можна навести в європейській літературі — серії циклів Гейне. В XIX ст. циклічність поступово стала сприйматися як особлива художня можливість, що призвело до створення нової поетичної форми — ліричного циклу. Поняття «цикл», «розділ», «книжка» активно входили в літературний ужиток. У поетів кінця XIX і XX ст. він являє собою нове жанрове утворення, що стоїть між тематичним зібранням віршів і ліричною безсюжетною поемою. Кожний твір, що входить у такий цикл, може існувати як самостійна художня одиниця, але, самостійно існуюча, вона втрачає частину свого естетичного значення. У циклі виникають сюжетно-емоційні й асоціативні зв'язки між окремими віршами, існує прагнення підкорити усі частини циклу єдиному суб'єктивно-емоційному початку.

Ліричний цикл став однією з найоптимальніших поетичних структур у російських символістів. Збірка віршів збиралась як єдине ціле, певного роду драматична побудова, бо лише в межах порівняно великого контексту символічні образи розкривали різні сторони свого значення, ставали естетичною реальністю. Складаючись з окремих фрагментів віршів, цикл у своїй структурі несе широкі можливості розвитку художнього змісту і передбачає використання багатьох принципів побудови» [35, 399].

Ліричні цикли — це, по-перше, авторські цикли, створені самим поетом. По-друге, єдність віршів, що входять у такий цикл, зумовлена передусім авторським задумом і своєрідністю його творчого обдарування. При цьому не має принципового значення, чи сформована цілісність із окремих надрукованих віршів, чи вже в первинному задумі існувала як єдина художня структура.

Твори Миколи Зерова були розподілені на цикли вже після їх написання. У новому, істотно розширеному рукописі «Камени», укладеному М. Зеровим 1934 р., сонети були складені в тематичні цикли.

По-третє, вірші в такому циклі втрачають свою самостійність: їх значення розширюється за рахунок контексту, взаємодії підтекстових смислів і надтекстової єдності. Взаємини між окремими віршами і циклом можна у цьому випадку розглядати як відношення між елементом і системою. Тому принципово важливими виявляються зв'язки між окремими віршами, які породжують ті «додаткові смисли», що визначаються взаємодією безпосередньо втіленого. Таким чином, зміст циклу не завжди зводиться до суми змістів віршів, що входять до його складу, відрізняються від неї якісно.

По-четверте, циклові автор дає назву, і тому його склад стає відносно сталим.

Отже, поняття «цикл», що було введено на початку XX століття В. Брюсовим, означало нове жанрове утворення, що остаточно сформувалося зовсім недавно. Тематичний цикл вирішує вужче завдання, відтворює відношення лише до однієї проблеми, однієї з граней буття. Це нетрадиційне об'єднання віршів. З часом була розроблена дуже сувора система вказівок на роль, значення і місце кожного вірша в циклі. Формально це виражається в тому, що автор дає назви окремим віршам чи залишає їх без назви, добирає до них епіграфи чи ні, вводить римську або арабську нумерацію, розділяє вірші іншими графічними способами. Поєднання цих засобів дає гнучку систему вказівок на ступінь самостійності окремого вірша, його питомої ваги і одночасно на ступінь зрощення тих чи інших віршів один з одним. При цьому нумерація і графіка напівфункціональні: розділяючи вірші, вони зв'язують їх, закріплюючи послідовність і композиційно організуючи цикл.

І. В. Фоменко у монографії «Про поетику ліричного циклу» провів аналіз циклоутворюючих засобів. Однією з важливих деталей для організації циклу є, на думку автора, заголовок. Він робить наголос на тому, що «заголовок як феномен публіцистичного і літературно-художнього тексту все більше привертає увагу дослідників. Заголовок у ліриці — ознака факультативна. Він взагалі в звичайному вигляді сформувався зовсім недавно і не став обо-

в'язковим для кожного даного вірша. Лірики до цього часу віддають перевагу віршам без назви, і ми звикли називати вірші за першим рядком.

На цьому фоні виявляється дуже важливою обов'язковість заголовка кожного циклічного утворення. Ось чому при вивченні циклів поетика заголовків заслуговує на особливу увагу, бо заголовки — перше, що привертає увагу читача, який звертається до тексту. Він попереджає про характер змісту, принципово орієнтує сприйняття на ту сферу діяльності, яка створюється в тексті. Тому заголовки стають своєрідним з'єднувальним фактором між нетекстовими рядами і текстом. У заголовка циклічного утворення є важлива специфічна риса: стосуючись усіх віршів зразу, назва об'єднує його в єдине ціле [36, 33].

Так виникає необхідність розглянути головні циклоутворюючі функції заголовків у поезії Миколи Зерова. З цієї точки зору слід виділити дві основні групи: *заголовки, що втілюють основний пафос циклу, і заголовки, що формулюють тему чи проблематику цілісності.*

Заголовки, що формулюють пафос, складають вельми значну групу. Тут, як правило, переважають метафори і символи.

У творчості М. Зерова прикладом пафосного заголовка може служити назва циклу «Парадусь». Парадусь є символом безжурного спокою і близькості до природи. Формально цей заголовок відіграє роль об'єднуючого чинника, під впливом якого утворюється цілісність. «Такий заголовок, на думку О. Блока, «відкривав очі» на втілене в циклі значно більше, «ніж вірші цього циклу».

Цикл сонетів «Парадусь» був написаний під час посилення несправедливих і загрозливих нападів на Зерова, і поет вибирає єдиноможливу назву, що здатна втілити саму суть явища, сутність авторської концепції світосприйняття. Назва стала тією домінантою, яка остаточно сформувала структурну єдність. Коли заголовок називає тему або проблематику циклу, він, як правило, виступав й у функції важливого циклоутворюючого зв'язку. «Як відомо, назва окреслює ту домінанту, яка представляє собою всю побудову складного цілого, і дає розкриття найважливішої теми. Ця функція заголовка залишається незмінною за будь-якої естетичної орієнтації автора» [36, 43].

Саме цим прикметні цикли сонетів «Зодіак», «Пейзажі», «Образи і віки», «Книжки і автори», «Київ», у котрих тема, маніфестована і сконструйована заголовком, передусім окреслює тематичну спорідненість і орієнтацію віршів, що увійшли до циклу. Отже, заголовок — та частина циклу, яка є концентрацією теми всього художнього утворення.

Говорячи про загальні принципи композиції у циклах і називаючи циклічні утворення цілісністю, єдністю, треба мати на увазі умовність цих понять. «Вузькість циклічного ряду визначається тим, що автор деяким віршам дає назву, а деякі залишає без назви, наділяє їх або епіграфами, дає нумерацію, розділяє зірочками, лініями. Все це створює можливість досить гнучкої системи вказівок щодо ступеня самостійності окремого вірша або сонета. Але одночасно вказує і на ступінь зрощення тих чи інших віршів один з одним. Причому нумерація і графіка відіграє зразу дві, здавалося б, несумісні ролі: розділяючи вірші один від одного, вони є засобом зв'язку між ними, чітко фіксуючи розташування віршів. Послідовність дуже важлива, тому що це головний і, по суті, єдиний спосіб композиційної побудови циклу» [36, 71].

Вся численність варіантів циклових утворень зводиться до двох основних принципів зв'язку між окремими віршами. «Композиція може опиратися чи на закономірності відтворюваної дійсності чи на закономірності суб'єктивно-авторської свідомості» [36, 58].

На прикладі циклу сонетів Зерова, об'єднаних спільною назвою «Київ», можна простежити, як вказані особливості, за якими об'єднують вірші в ліричні цикли, працюють у поезії митця.

Ліричний цикл «Київ» поєднує в собі чотири вірші: перший має назву «Київ з лівого берега», другий — «Київ — традиція», третій — «Київ навесні ввечері», четвертий — «У травні». Кожен із віршів відносно самостійний. Адже всі поезії цієї спільності мають свої назви, що передбачає «паузу», ту перерву, яка дає можливість сприймати кожний вірш як відносно суверенний. І водночас кожен з віршів циклу в поєднанні з іншими є цілісним відтворенням авторської світобудови, хоч в окремій поезії це своєрідність змісту, неповторна грань внутрішнього стану митця має право існувати незалежно. А поза циклом вірш втрачає свій первинний зміст і випадає із задуму автора.

Але це тільки один композиційний принцип, завдяки якому втілюється тематичний план і логіка його розвитку.

У циклі «Парадусь», хоч жоден з віршів не має назви, проте сприймається як частина саме цього зібрання творів, тим більше, що їх послідовність закріплена римською нумерацією.

Цикл сонетоїдів М. Зерова, написаний у баришівський період протягом 1920—1921 рр., для друку автором напризначався, а були одиниці текстові створені для вузького кола приятелів, включає чотирнадцять творів, тематично не об'єднаних. У даній групі творів — циклі сонетоїдів — відбито настрої і роздуми про школу і інтелігенцію в Баришівці, про групу неокласиків, що

почала оформлятися як така, осівши в цій «болотяній Лукрозі»: «Переїзд до Баришівки став для кожного з нас поворотом до старовини, втіленої в сучасність. З країни «естетичних переживань форми» ми потрапили в країну реальної здійсненності, де життя виступало в усій аморфній і терпкій наготі елементарного. Ми входили — краще сказати: примушені були обставинами ввійти! — в минуле не через муровану браму Зборовського, а через задні двері. Не з фасада, а з бічного входу. Тут зав'язувалась дружба, і з внутрішньої близькості народжувалась єдність. З чого починається дружба? Де її межі? Як загасає палання дружби? Трактат про «неокласиків» був би трактатом про дружбу. Всякий інший виклад був би хибний.

«Не можна вступити в дружбу, як вступають до організації, подаючи заяву» [20, 43].

Це невелике посилання на історію навмисне. Тепер стає зрозумілим те, чому Микола Зеров присвячує вірш з циклу сонетоїдів окресленому простору — Баришівці — під однойменною назвою «Баришівка»:

З двох сторін — канавами! — дві річки:
З третьої — переліски й лани:
Посередній — базар, крамнички
І нежданий гість з старовини —
Благовіщення струнке бароко;
А навколо, де не візьме око,
Купи давніх і тісних домків

І невидимо солом'яних дахів...
...В тих хатинах пироги й печені
А в неділю — морем! — самогон...
Героїчний розмір і епічний тон! [16, 76].

Конкретний опис локусу, топонімічні деталі й архітектурні зарисовки, історичний екскурс і матеріалізація побутових обставин плавно і логічно підводять до філософськи офарбленого висновку про сутність героїчного розміру й епічного тону, що суперечать скороминушості порівняно з вічністю зрушень, історичних віх, які змінюють одна одну.

М. Зеров присвячує сонетоїди українським письменникам — своїм сучасникам: П. Г. Тичині, П. П. Филиповичу, М. Вороному, О. Олесю, В. Самійленку, М. Філянському, кожен із яких по-новаторськи прокреслив свій шлях у модерній поезії. До цього циклу сонетоїдів увійшли вірші «Як хочу я щасливих днів...», «Минають дні, і роки, і події...», «К тифу моему», в яких авторські рефлексії, суб'єктивні бажання стають знаком розходження з дійсністю, несприйняття жорстокості своєї доби.

У ряді циклічних утворень М. Зеров застосовував просторовий принцип організації поетичних одиниць в єдине ціле. Як слушно твердить І. Фоменко, це кардинальний шлях стиківки окремих творів і спосіб їх цементування: «Ще один тип композиції циклів пов'язаний із переміщенням у просторі. Зовнішньо цей принцип досить простий: в основі логіки композиції — подорож. Як правило, основним циклоутворюючим зв'язком тут стає тематика. Кожний вірш циклу присвячений місцю, куди потрапляє ліричний герой. Так вибудовується спільна «географічна лінія», що скріплює вірші у єдність циклу» [34, 58].

Саме таким шляхом розрізнені поетичні варіанти склалися у цикл віршів «Крим», написаних 1926—1927 рр. і навіяних враженнями від літніх подорожей поета до Криму. Цикл містить три поезії, дві з яких об'єднані під спільною назвою «Чатир-Даг», відокремлені одна від одної римськими цифрами, але й з'єднані логікою розвитку теми, з одного боку, і зцементовані навіть повторами, своєрідними словесними переходами, що підкреслюють враження, що це дистих, кожна з частин якого не може (без втрати смислової повноти) існувати відірваною одна від одної. Далі йде вірш «Партеніт» з присвятою «М. О. Драй-Хмарі» і епіграфом — фразою критика Б. Коваленка, відомого своїми нападками на неокласиків: «Трубадури, як Максим Рильський...». І хоч у цьому циклі простежується «географічна лінія», окреслена топосом Криму, але все ж це не записки мандрівника. Географічна подорож, її логіка — тільки зовнішній організуючий принцип. За географією — роздуми про творчість, естетичні проблеми, глибина філософських міркувань про природу життя і незглибиму душу поета, що закорінений у товщу культури, що мислить архетипами, що візійно сприймає попередній історичний досвід людства в античних образах:

І довго ще купаючись у морі,
Поети увижатимуть в просторі
Ахейські весла та низькі човни,
А парубки, каміння й дачні мури
Відповідатимуть на їх співучі сни
Крізь зуби витисненим: «Трубадури!» [16, 23].

Розходження між високим мистецтвом, заснованим на культурі античності, і скороспілістю висновків ультраординарних критиків, котрі швидко на розправу, здатні лише засуджувати те, що випадає з радянського канону, просто-таки різуче характеризує стан духовності, що стала занепадати в умовах заангажованості мистецтва й уніфікованих форм його сприйняття, залежно від

панівної ідеології. Прикметно, що авторська іронія дається взнаки завдяки зміні інтонацій: так, розважливий тон, який окреслює вічність справжнього мистецтва, дисонує з мовним прийомом комічного — нанизуванням, як однорідних членів речення, слів, узятих із різних смислових площин («А парубки, каміння й дачні мури / відповідатимуть на їх співучі сні / крізь зуби витисненим: «Трубадури!»...).

І все ж включення тої чи іншої проблеми до цілого, особливості їх взаємодії визначаються зовнішньою логікою подорожі чи просторового переміщення ліричного героя.

«У циклоутворюючій ролі може, крім авторської лексики, виступати і чужий текст, цитати, взяті за епіграфи. Цитатія — явище досить відоме і вживане у ліриці. Відомо, що основна функція цитати у тому, що автор, залучаючи до свого твору чужий текст, тим самим підключає його через асоціацію до певного кола емоцій і думок тексту-джерела. Головне завдання свідомого звернення до чужого тексту або до чужих слів — не точність його відтворення, але можливість залучити якусь принципово важливу для автора «грань змісту» тексту-джерела. Ось чому цитата стає концентрованим вираженням якоїсь грані світосприйняття, що залучається до створюваного образу. Зрозуміло, головною умовою залишається впізнавання цитати читачем, яка і відкриває гру змісту авторського і чужого текстів. Ставши сильним конденсатором змісту й експресії, цитата не тільки сама сприймається в загально-символічному значенні, але й поширює його на оточуючий контекст. Передовсім, цитування стає одним із способів реалізації головного завдання циклу як жанрового утворення; прагнення відтворення авторської концепції» [30, 151].

Розширення смислової палітри за рахунок активного введення та обігрування чужої думки й образу — прикметна властивість поетики циклу в творчості М. Зерова, який часто цитує, мудро спираючись на багатоповерхову культуру, закріплену не лише в національній традиції, але й світовій. Така інтертекстуальність була вислідом не лише культурологічної домінанти, властивої поетові, але й якісною ознакою модернізму, тих прикмет художньої системи, які в ньому інтенсивно актуалізувалися.

І як приклад цитатії можна взяти перш за все епіграфи до сонетів та сонетоїдів, як і ряд цитат без лапок чи розмитих чужих висловлювань. Ще на початку своєї творчості Микола Зеров обирає за епіграфи рядки з поезій різних авторів. Так, цикл, написаний російською мовою «Воспоминания й размышления», розпочинається фрагментом з поезії О. Блока: «*Передзакатное селенье, / и вечер дымно-голубой* (А. Блок) [16, 111]. І це не єдина

цитата. Показово, що заключна поезія циклу (п'ята) так само розпочинається з цитати, але вже пушкінської — «*Среди минутных роз / неувядаемая роза*». Якщо взяти до уваги, що даний цикл присвячено інтимній темі в широкому значенні слова (не тільки роздуми про кохання, присвячені спогадам про свою Прекрасну Даму, але й про емоції, здавалося б давно відшумілі, але все ж сильні, бо ятрять душу), тут документально точно передано внутрішній світ яскравої особистості, яка живе не хлібом єдиним, рефлексії про щастя бути собою у всьому, прагнення бути молодим у всіх пристрастях — цебто постійно жадати ідеалу і повноти буття.

Цикл олександрійських віршів: «... Мої серпневі дні і безголосі ночі...» попереджає думка іншого російського класика: «... *Вновь я посетил / Тот уголок земли...*» А. Пушкин [16, 83].

Пронизливий цикл «Finale», присвячений пам'яті сина Костика, не випадково розпочинається з Шевченкової тональності, заявленої у словах: «*А може, ще добро побачу? / А може, лихо переплачу?*» Т. Г. Шевченко [16, 69]. Вони точно відповідають настрою безмежної скорботи, яку переживав поет після смерті свого єдиного десятилітнього сина. Шевченкова туга і надія, включення цитати у власний текст дали змогу розширити межі сказаного словами до понадтекстової глибини:

Чи скоро ж у мені, о теплий Олексію,
Минуться туга, біль, розтане темний лід?
Чи скоро пролісок прокинеться для мене
І, рястом криючи утрати глибший слід,
Заграє, зацвіте надії тло зелене? [16, 70]

Риторичні запитання заключного вірша з дистиха, в якому туга і розпач, зливаючись, підносяться до найвищого напруження, формують катарсисне відчуття, що наступає як розрядка після велетенського страждання:

То був щасливий десятилітній сон!
Так певно кров у серці пульсувала,
І екстатичних сонць легкі кружала
Злітали в неба голубий плафон.

І кожен рік звучав на інший тон,
На кожному дні своя печать лежала,
І доля, бачилось, така тривала,
Не знатиме кінця і перепон.

Та розійшлося чарування щасне:
Осіnnий день, тепло і сонце ясне
Побачили мене сухим стеблом.

Стою німий і жити вже безсилий:
Вся думка — з білим і смутним горбом
Немилосердно ранньої могили [16, 69].

Епіграфами до своїх ліричних віршів Микола Зеров брав і фрагменти з козацької літописної хроніки, як наприклад, у циклі «Lucrosa» (вірш «Обри»), що допомагало розширити часові межі, використавши історичний контекст — Секвестратор їде в село за податками..., — співвіднести минулий час із сучасним:

Сільської ситості останній трен, —
Усюди лемент — крик дулібських жен
Під батогом зневажливого обра [16, 64].

Епіграфами стали цитати з Біблії, з улюбленої Зеровим і добре знаної «Одіссеї», перекладні тексти з латинської, грецької мови, просто уривки з бесід, з розмов, з листування.

Отже, цитата, яка з'являлася лише в епіграфі до творів Миколи Зерова, була тим художнім блоком, що органічно лягав у підмурівок його власного поетичного Дому. Це допомагало відтво-



Микола Зеров з сином Костиком і дружиною Софією

рити авторське світовідчуття, залучаючи до циклу окремі ідейно-сміслові згустки процитованого джерела, створюючи інтертекстуальне поле, в межах і поза гранями якого поет природно жив і творив. Аналізуючи авторську лексику, необхідно мати постійно на думці дві особливості його поетичного слова, не беручи до уваги «своє» воно чи «ні». По-перше, значення слова в поетичному циклі нерідко відрізняється від його об'єктивного словникового значення. По-друге, пристрась автора до окремих слів зовсім не випадкова: внутрішній світ письменника відображається в оригінальності його мовленнєвої виразності. А це означає, що аналіз улюблених слів Миколи Зерова і їх суб'єктивно-авторських значень може допомогти в реконструкції поетичного світу автора, в уточненні й вирізьбленні концептуальності циклу.

Відібрати найуживаніші слова, які доцільніше було б назвати стрижневими, можливо за принципом укладання частотного словника. Селекцію проведемо на основі ліричного циклу елегійних дистихів, що охопили, як і необхідно для дослідження, досить великий період життя М. Зерова з 1925 по 1934 рр. (зрозуміло, що обері ми для дослідження цього питання всю поетичну творчість Зерова, то одразу ж розширився б обсяг роботи, і тільки тому, що дана праця не претендує на остаточне і вичерпне вирішення проблеми, взято для спостережень невеликий цикл творів поета).

У циклі елегій — конденсат життя поета, його внутрішнього світу. Від надій до трагічної безвиході. Доволі широка шкала суб'єктивних почуттів без політичного змісту в елегіях; але й тих філософських узагальнень виявилось забагато, щоб стати приводом для звинувачень в антирадянщині, що також зіграло роль у трагічному вирішенні долі митця.

Слова, які є частотно активними на сторінках зеровських елегій, окреслюють 12 тематичних кіл із значенням: краса, небо, сонце, життя, сон, море, корабель, вітер, рослина, підземний край, винятковість, жаль.

Усі трагічні відчуття ліричного героя, а разом з ним і Миколи Зерова (вже наголошувалося на природному зрощенні в творах поета його особистого переживання і трансформації власних епізодів життя у переживання його ліричного героя), протиріччя його духовного світу, всі його надії і падіння зумовлені двома полярними полюсами рівної енергії — підземний край і небо. І як можливість передихнути — втеча, єдиний спосіб вирватись із «тьми Орка» (Орк — підземне царство у римській міфології). Виходить така загальна схема: позитивний полюс — небо, негативний — підземелля, нейтральний — втеча.

Небо в інтерпретації поета постає як той ідеал, до якого прагне людина, відрив од низького, приземленого, злет над усім:

Мимо бекетів червоних злетів наш авто в полонину,
Вже попід нами зубці морем обвітрених скель [16, 87].

Втеча — спроба уникнути загрози потрапити в безодню, набратися сил, відчувти рівновагу перед злетом на вершину. У цій групі поняття «**сну**» і «**півсну**». **Небуття** — сон, напівсон. Спроба схватися від проблем, але сон оминає, і натомість приходиться тяжка думка. Навіть кров тече в такому стані поволі — цей стан добре передається гекзаметром:

Трудно і вбого живеш ти, дитино людей земнородних,
Сон оминає тебе, думка марудна тяжить.

Бачиться: кров твоя навіть, скупа і солонна, поволі
В жилах негнучих пливе, — не зашумує, руда [16, 86].

Так у півсні пролетять наші дні і літа повносили,
І зачорніє в душі старості голе гілля [16, 86].

Винятковість — надія на те, що життя ліричного героя, сповнене сну, нерухомості, зміниться, коли з'явиться почуття необхідності дії і боротьби, бо має альтернативу, що боги зійшли на землю, аби явити високий приклад:

Єсть на цім світі обранці — щасливі, ясні, безтурботні,
Легко, вином золотим пиняться їхне життя.

Скажеш: боги олімпійські зійшли поміж люд смутноокий —
Скорбним поріддям земним приклад високий явить [16, 86].

Жаль, нездійсненність — те почуття, яке рано або пізно потрапляє в душу кожного, хто хоча б раз замислювався над метою і значенням свого життя, зупинявся перед екзистенційними питаннями.

Не помічаємо — як надворі весна розцвітає,
Не помічаємо — як з дерева сиплеться лист.
Тільки і вимовиш «осінь!» — коли, ідучи тротуаром,
Втомлені очі зведеш на облетілий каштан [16, 86].

Квітка — знак ідеалу, що відкривається людині в неродючій країні втечі від смерті. В «сірій млі попідземній», де навіть трава без запаху, зустріч з прекрасною квіткою Асфодел — несподівана радість. Велика радянська енциклопедія подає таку до-

відку: «*Asphodelus* — асфоділ, рід рослин лілейних. Трави багаторічні, з товстим сильним коренем і високими стеблами до метра заввишки, що увінчуються чудовими китицями білих квітів з бурими жилками на пелюстках». Так постає символ занепащеного життя в образі квітки, що росте без сонця в підземному царстві. Квітка, що проросла в день, коли помер єдиний син М. Зерова, але їй не суджено дати «зав'язок життя». Квітка асфодел в інтерпретації поета — антонім «сірої імлі попідземної».

В сірій імлі попідземній, понад потоком Летейським,
В травах без запаху стрів молодий асфодел.

«Бідна рослина! Чому з усіх, непривітаних сонцем,
Ти найдорожча мені? Що ти і як проростала?»
— «Я? Я у пам'яті бідній твоєї, я зросла у хвилину,
Я обірвалось життя, що веселило тебе,

Юної повне снаги, та не суджене зав'язок дати...
Тільки й лишило саму тугу мою по собі...» [16, 88].

Море, хвилі, гори, вітер, степ — місця втечі від суєти життя: де можна знайти рівновагу, досягнути почуття свободи, як не серед цих стихій.

Нині вітай, полиновий, над хвилями земними, вітре
І трав'яниста яйло, родичко наших степів! [16, 87].

Кедрів вершини стрімкі витягують лапи мохнаті —
І на морську голубиць гойдалку з віт заплели.

Море півдиском на ній, круглиною обернене долі,
І золотиста луска грає на синьому тлі [16, 88].

Вище тільки небо — кінцева мета, ідеал. Небо, якого можна досягти або прямуючи вгору, або через смерть.

Так замикається коло понять, на підложжі яких постає авторська концепція жорстокого життя і людини, що живе, шукаючи спокою і рівноваги. «Зрозуміло, що спостереження над лексикою як одним з циклоутворюючих начал не можуть претендувати на хоча б відносну повноту висновків про авторську концепцію вже тому, що зміст циклів формується системою циклоутворюючих зв'язків, повнотою і складністю тих відношень, в які вступають вірші. Тільки в цьому випадку можна наблизитися до того, про що писав Ш. Бодлер: «Мою книжку треба оцінювати в усій її цілісності, тоді з неї випливає моральний урок» [36, 71].

Розгляд засновків циклізації у поезії М. Зерова неможливий без аналізу тих зв'язків і окреслення шарів топіки, що, безпе-

речно, впливає на спосіб систематизації роз'єднаних одиниць у ціле.

Історична, часова віддаленість, на жаль, не дає змоги декодувати всі художні смисли, зчитати всі відтінки, засновуючись на градації поетичного доробку. Так, цикл сонетоїдів був написаний Зеровим не для друку, а створений для вузького кола приятелів. Адресатам сонетоїдів були зрозумілі кожен натяк і кожна деталь, тоді як нині вони потребують коментування. Не все зараз може пояснити сучасний коментатор: інколи доводиться обмежуватися більш-менш вірогідними припущеннями, бо атмосфера часу вже втрачена, як відійшли у минуле конкретні факти буття, що хвилювали конкретних людей.

Ще Юрій Шерех зазначав, що у творах неокласиків описується навколишній світ, лише в інших образах: «Ви зустрінете в них нерідко амфори й чаші, але дуже рідко склянки і тарілки» [39,75]. Адже за тими віддаленими на кілька тисячоліть подіями, про які, як про сон, поет розповідає у своїх сонетах, вгадується близька й болюча реальність сучасного світу. «Зеров не міг прийняти сучасність, вона була йому внутрішньо чужа» [39, 11], — пише Юрій Шерех у своїй праці «Легенда про український неокласицизм». Можемо порівняти цей вислів із думкою Дмитра Донцова, який у книжці «Дві літератури нашої доби» так відгукнувся про неокласиків: «... Неокласики теж не можуть пристосуватися до епохи».

Відомо, що спершу митець намагався порозумітися з цією самою епохою. Потім, все переосмисливши, в своєму вірші «Обри» висловив своє ставлення до «сучасних гунів» Микола Зеров так:

І в селах плач. Герої саг і рун
Воскресли знов, аварин, гот і гунн,
Орава посіпацька, гадь хоробра.

Поет з тривогою дивиться на наслідки приходу варварів, уже не сприймаючи створену ними реальність. Можливо, і звідси походить та замиленість античністю, ті постійні звертання до неї, які так характерні для сонетів та дистихів поета.

Злу і насильству, що панує навколо, Микола Зеров протиставляє класичну «калкагатію» (за словами самого автора калкагатія — одне з грецьких означень моральної і культурної досконалості, від грецьких слів «прекрасний і добрий»).

Не тільки час не дає змоги повністю декодувати підтекст, з'ясувати приховані смисли поетичних циклів Зерова, а й глибока культурологічна закориненість, яка нелегко піддається прямолійній розшифровці. На жаль, втрачені конкретні реалії, а тому у

сучасного читача твори письменника не викличуть тих асоціативних миттєвостей, які були ключем для розуміння творчості Зерова в 20—30-х роках, коли лава, що витікала з кратера життя, ще була гарячою.

Його твори — це асоціації й очікування новин. Перебудовується семантика слова, його ознак, народжуються нові асоціації, і дійсність пізнається в неповторному своєму повороті, недосажному для прозаїчної мови. «Новизна або незвичайність почуттів і висловів полягає в тому, що коли нечуваними раніше мовою, висловами, подібностями, почуттями чи картинами захоплює слухачів, викладаючи думки свої в прямому чи переносному значенні так, щоб вони за схожістю з уживаними, відомими картинами, чи самою природою, за тими чи іншими якостями, незважаючи на свою новизну, ставали ясні і полонили розум», — писав В. Державин у своїх «Роздумах про ліричну поезію чи про оду».

Лірика М. Зерова стверджує нове через загальнозначиме. «Ось чому теоретично гострим є питання, якими шляхами, якими засобами письменницька індивідуальність виявляється в традиційному матеріалі і яким чином новий, сирий матеріал прилучається до поетичності, як утворюється, за висловом академіка О. Веселовського, новий «нервовий вузол», провідник поетичних асоціацій.

За коментарями, що їх залишив М. Зеров до багатьох своїх віршів, можна реконструювати внутрішнє напруження, внутрішній асоціативний світ, який довгий час тримався в душі поета, втілюючись в образи в таких різних поезіях — «душа твоя астральна» («В студентській ідальні»), «золотий метеоричний слід» («Передосінні дні і безголосі ночі»). Отже, феномен багатозначності його «конкретних» віршів можна пояснити тією глибинною перспективою небесної зваби, яка завжди зворушує душу чутливої людини. Таким чином, думки, закодовані в культурософські образи, цілком відповідали духовним змаганням епохи.

В основі циклів у творчості М. Зерова лежали своєрідні часо-просторові відношення. Найприкметнішим для митця був культурологічний хронотоп. Про що б він не говорив у своїй поезії, митець завжди обирав висоту, з котрої оцінював світовідчуття сучасника і своє власне. І цією висотою була давня культура, античність. Отже, культура як вимір простору і часу скріплювала, зводючи окремі твори в цілісність циклу, коли смислове навантаження окремого твору в межах художньої системи циклу переростало в понадтекстову глибину.

Другим принципом циклізації у творчості Миколи Зерова була жанрова спорідненість одиниць тексту. Поет увібрав у себе естетичні завоювання літературних шкіл свого часу і передусім по-

передніх епох, але «дзвінка закінченість сонетів Зерова не завжди вкладалась у вимоги класиків, яким він подивляв; *він був набагато модернішим за них і повернутись назад не зміг*» [36, 78].

Микола Зеров закликав звертатися до канонів, але в циклі сонетоїдів зумів простежити історію цієї класичної форми і занепад жанру сонетоїда, вважаючи, що сам вписує в його історію останні сторінки «сумної одиссеї».

І нині на краю сумної одиссеї
Потрапив до моїх неситих рук
І втратив ти ліро-епічний звук,
Скотившись з верховин шляхетних епопеї
В безодні мадригалу й епіграм
На жертву гнівно-говірким струмкам [16, 24].

Наскільки розраховував поет на ефект актуального сприйняття своїх віршів? Сам автор говорив про свої твори як про зроблені, підігнані, припасовані і тому великою мірою позбавлені безпосереднього ліричного чуття. Більше того, він зізнавався, що потребує канону, в який мав би вкладати поетичні візії. Вражаюча гармонія його віршів — результат не стільки безпосереднього чуття мови, скільки упертої, послідовної праці.

Олександрійські вірші та елегійні дистихи, до яких теж охоче вдавався М. Зеров, створюючи міні-цикли, так само служили меті поетичної дисципліни, строгості і ясності думки. Він належав до поетів, які буквально копіюють реально побачене або точно відтворюють знане, але внутрішня напруга висловлюваної думки настільки висока, асоціативна спроможність образів до такої міри потужна, що неминуче викликає поетично містке узагальнення, образ-символ. Кожна його буттєва мить ставала поезією саме тому, що митець прекрасно оперував позажанровою системою — циклом. Він відчував трагічно-щасливу єдність проминального і неминущого в ній, поетично відтворюючи в русі віршів, що групувалися як циклічні утворення. Так про що ж він писав? Про давно минуле чи про сьогоднішня?

Для нього традиція, неперервна нитка зв'язку історичних епох були такими ж складовими епохи, як революція, громадянська війна, НЕП, голод, пошуки майбуття. Нездарма він писав: «Кілька слів про ту сучасність, що тільки про неї тільки тепер говоримо і сперечаємось. Вимагаючи від поетів служби сучасному, чи ж з'ясували ми, що тільки лірик-імпресіоніст може дати нам відчуття тої хвилиної, щораз далі пересуваної грані між минулим і майбутнім, яку, звичайно знемо теперішністю, що поет-епік, беру-

чись за свої великі і малі полотнища, неминуче пише про минуле, бо «поема вимагає певного віддалення, щоб затирано деталі», і «гору можемо охопити поглядом тоді, коли стоїш оддалік од неї, а не тоді коли на неї лізеш». І далі — хіба минуле не зв'язане тисячею ниток з теперішнім і минулим?» [16, 450].

Саме тому зрозуміло, чому ж М. Зеров знайшов себе саме в канонічних формах, чому писав сонети, сонетоїди, олександрійські вірші, які об'єднував у строгі поетичні цикли.

Підійшовши до вирішення цієї проблеми з двох боків, знайдемо секрет такого складного вибору.

Здається, що творчі, індивідуальні потенції письменника є першопоштовхом до обрання ним тої чи іншої теми і форми, щоб вкласти в них, довірити їм свої думки та почуття. І обов'язково допоможе і знання про високий культурологічний рівень, літературознавчий підхід, своєрідність якого і дає можливість виділити в літературному світі непересічну творчу особистість.

Людиною він був високоорганізованою. Доцільніше сказати: йому була притаманна вчена організованість, логіка науковця. Звернувшись до класичних форм, узявши за взірець творчу спадщину видатних поетів минулого, він думав про майбутнє, про завтрашній день вітчизняної поезії і водночас вибудовував своїми коментарями і дослідженнями добру основу для подальших філологічних студій.

Тому є підстави сміливо говорити про найвищу творчу потенцію, про феноменальні індивідуальні здібності, вчену організованість і логіку, які виявилися в обраних для своєї творчості лаконічних формах, на які здатна лише канонічна форма циклу, що об'єднала такі жанрові різновиди, як сонет, сонетоїд, олександрійські вірші.

Лаконічність циклу давала можливість вкласти стрімкий рух поетичної думки, виокресленої з одного вірша, що вкладався в систему циклу, органічно входив у неї, цебто підкорявся його органічній логіці і композиції, — зробити роман у віршах.

Цикли М. Зерова були викінченими і пластичними. Смісловий їх характер, загалом притаманний цьому позажанровому утворенню, нерідко підкреслював тяжіння до безпристрасної описовості, в якій, проте, емоція діставала інтелектуальний фон, далеко не завжди зрозумілий непідготовленому читачеві. М. Зеровим керували цілком злободенні пристрасті, намагання розібратися в складнощах дня біжучого за допомогою культурних універсалій, а багатьма його опонентами це сприймалося як втеча в далеке і нецікаве минуле. Пояснити цю втечу можна рядом чинників. По-перше, М. Зеров володів дивовижною здатністю поєднувати

заземлену конкретику своїх описів із філософської глибини узагальненнями. У його поетичному мікросвіті сьогоденного водночас вміщається макросвіт тисячолітньої культури. Існування поряд сучасності і минувшини. По-друге, так відбувалося осмислення образу його страшної сучасності з історичної перспективи. У поетичних циклах Зеров ховався від розрухи, знаходив сталість. В той час, коли все роз'єднувалося в житті, була зроблена спроба з'єднати світ в канонічній формі, ввести у класичні рамки, підкривши законів циклу — коло без початку і кінця. Саме від М. Зерова пішла традиція про трагічне світовідчуття й окривавлені людські душі говорити без пози і без вульгарності, делікатно. Це помітив Ю. Шерех, підкресливши поетове «вміння закувати свої зойки в залізні рамки поетичної дисципліни, навіть без «нецензурних» слів, як просто дихається чи сниться» [Шерех Ю. Куди пролягає траса // Оксана Забужко. Автостоп. — К.: Укр. письм., 1994. — С. 10].

Звернення до поетичного циклу як до сили, здатної скріпити розірване, було у Зерова виправдане внутрішньою потребою знайти рівновагу духу.

Феномен Зерова-поета, поряд з ілюзорною відірваністю від проблем дійсності 20—30-х років, був у інтимнім сприйнятті світу та в нещадно правдивій характеристиці, яку він дав сталінській добі. Вже в 1922 році він відчував її наближення і писав:

Там диким цвітом процвіла любов,
І все в крові — шоломи і тіари.

А з водозбору вішуванням кари
Гримлять громи нестриманих промов...
Йоканаан!.. Не ясний шум дібров, —
В його словах пустиня і пожари.

Душе моя! Тікай на корабель,
Пливи туди, де серед білих скель
Струнка, мов промінь, чиста Навсікая [16, 59].

Даремно звертався поет до своєї душі із закликом тікати «на білі скелі» — до чистоти й краси, до людяності й щастя. Від своєї епохи не втечеш. Він жив у своєму часі інтенсивніше, ніж будь-хто інший, бо зіставляв його жорстокість і безглуздя з багатьма минулими жорстокими і в своїй лютості божевільними епізодами світової історії.

Прикметно, що поезія Зерова початку 30-х ущерть сповнена болісних медитацій, передчуття всенародної трагедії, що насувалась на суспільство. Трагедій, що починали переслідувати і поета.

Немає ні загального, ні особистого спокою, коли на все поглянути, виходячи з принципу «зри в корінь»:

Та як нам жить хвилиною легкою,
Коли такий на пам'яті тягар
Речей, обставин, люду і примар
Ліг і лежить нестерпною вагою?

І як нам крен направити з тобою,
Коли щодня погроза і удар,
І пилу впав на душу сірий шар,
І все значиться смутком і нудьгою?

І як чуттям пустити буйну рош,
Коли їм кригою грозиться дощ —
Вони слабі, без хати, без покрову;

Коли спадає мла, немов хижак,
А ця на бруку знайдена підкова —
Єдиний добрий на майбутнє знак [16, 54].

Застосовуючи принципи стереоскопічного зображення динаміки думки і почуття, поет вдавався до такої організації циклу, як коло. В житті своєму Микола Зеров лише раз порушив цей принцип — він явився на світ з якоїсь загадкової безвісті, але, пішовши від нас, він лише фізично був знищений, а вічне життя продовжив у своїх творках. Саме тому гармонія циклу як принципу творчості була наслідком рівноваги циклу — як принципу життя.

2. Типологія поетичних жанрів і специфіка образної системи

Характер лірики Зерова визначався тим, що головними визнавалися цінності загальнолюдські, вічні у часо-просторовому вимірі. Саме тому поетова лірика — це передовсім розмова про основні людські цінності і про те, що їх руйнує, знищує. А тому її характер, особливості залежать переважно від того, як співвідносяться на шкалі цінностей два основних начала, що означають стосунки людини і світу — особистого і загального, це талановита спроба створити образ світу, в центрі якого — духовно багата особистість, образ поета у різнопланових його проявах, яскрава індивідуальність, що пов'язана зі світом, але не сприймає буденної дійсності, будуючи свій світ за законами, протилежними тим, що керують прозою життя.

Свої твори Микола Зеров уклав у чітку систему: кожний жанр має своє коло цінностей. Звідси і чітко окреслені межі жанрово-

тематичних канонів. Жанри являли собою чіткі формально-змістовні структури, ніби заздалегідь дані кожному поетові, канонізовані до нього, і автор змушений був писати на вже задані теми.

Оригінальна творчість Зерова жанрово розпадається на **сонети, сонетоїди, олександрійські вірші, елегійні дистихи** — форми, достатньо вивірені в часі. Вони зазнали еволюційних змін, пристосовувались до нових умов, які пред'являв час ліриці. Вони змінювались, але берегли «пам'ять жанру». Одна з причин виживання і продуктивності цих жанрів, очевидно, в тому, що в них були закладені потенційні можливості вираження індивідуальності непересічної, орієнтованої на філософську глибину змісту і лаконізм форми.

І хоч зовнішня структура поетичних жанрів і образів вельми традиційна і стала, але в поезії неокласиків зміст їх змінюється, відбувається постійне їх переосмислення і рух у часі.

Так, цикл ліричних творів став новим жанровим утворенням, винайденим до Зерова, але ним органічно сприйнятим і розвинутим. У своїй програмній лекції «Про методи і питання історії літератури як науки» О. М. Веселовський ставив питання: «Чи не окреслена поетична творчість, жанри відомими визначеними формулами, стійкими мотивами, які одне покоління перейняло від попереднього, а воно, в свою чергу, від третього, першообрази яких ми неодмінно зустрінемо в епічній давнині і далі, на рівні міфа, в конкретних визначеннях первісного слова? Кожна нова поетична епоха працює над залишеними у спадок образами і жанрами, обов'язково обертаючись у їх обмеженій площині, дозволяючи собі лише нові комбінації старих, і тільки наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке і являє собою прогрес перед минулим».

О. М. Веселовський розвиває думку про існування повної аналогії між історією мови і історією поетичного стилю і жанрів: «... нового ми не створюємо, ми отримуємо його від народження зовсім готовим: фактичні зміни, які проводить історія, не змінюють первинної форми слова, образу, жанру. Нові комбінації відбуваються всередині окреслених меж, «из обветрившегося материала»... Але кожна культурна епоха збагачує внутрішній зміст слова і жанру новими успіхами знань, новим розумінням світу» [Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 31—41].

Процес, який описує в своїй праці О. М. Веселовський, процес осучаснення жанрів і образів, їх модифікації, добре простежується і на прикладі циклів у поезії М. Зерова.

Цикл «Сог апхіум» (з латинської — «Засмучене серце») розпочинається сонетом «Сон Святослава». В примітках до цього

циклу і сонета автор написав: «Сонет навіяний «Словом о полку Ігоревім». «Сон Святослава» дійсно приснився мені. Остання терцетка — зарисовка пейзажу — те, що видко з мого вікна. Я прокинувся і підійшов до балкона, щоб прогнати владу сну. Взагалі весь цикл про «щемлячі» настрої — неврастенічний».

У поезії це виглядає так:

Я зір будив — обводив кругогляд
І відчував крізь димку нерухому,
Як обсипався дах княжого дому,
Як крикав крук і як клубочивсь гад.

О, що за туга розум мій опала!
Яка крізь серце протекла Каяла,
Що за чуття на серце налягло!

Ніч місячна кругом, така студена,
Антенa гнеться, як струнке стебло,
І чорний день десь дзвонить у стремена [16, 41—42].

«Певна річ, «антена» в цьому вірші служить не для прикраси («гнеться, як струнке стебло»), а для осучаснення страшної картини, для того, щоб читач шукав Каяли не в давно минулому дванадцятому столітті, а в своєму ж таки двадцятому, і не десь за туманними обр'ями, а тут-таки в Києві, де вже почали під руїницькими руками обсипатися княжі святині й храми наших предків» [34, 17]. Строгі форми давали можливість підкреслити дисонанси світу за принципом контрасту, втримати рівновагу, коли світ рушився і руйнувався.

«Поезія Зерова — це насамперед образ його страшної сучасності, образ місткий і узагальнений, як сьогодні нам видно із історичної перспективи, правдивіший за те, що претендувало бути канонічним дзеркалом доби. Автора «Камени» можна ототожнити з мудрим Арістархом, «філологом і естетом», який «на глум зухвалій моді заглиблювався в текст гомерових рапсодій», але при цьому добре бачив, як навколо «роїлися поети і піітки», що «сплітали для владик вінки нікчемних од». Отже, поезія Зерова — це також образ великого і незламного духу, вирізьблена з надлюдською силою в найтвердішому матеріалі постать борця, який воює за правду не закликаним, а спокійним і печальним поглядом, скерованим «у глибини власного ества» [34, 17—18].

Микола Зеров був незалежний духом і характером, він прагнув служити ідеалові гармонії в суспільстві і, володіючи пам'яттю тисячоліть, вкладав свої думки у вельми строгі жанрові утворення.

Сонет як жанр виник в Італії у XII ст. Він має чотирнадцять рядків, написаних здебільшого п'ятистопним ямбом. Трапляються

сонети, написані шестистопним і чотиристопним ямбом. Перша частина сонета, що називається зав'язкою або заспівом, складається з двох чотиривіршів (катренів).

Друга частина — розв'язка або виспів. Складається з двох тривіршів (терцетів). Для катренів характерні дві рівнозвучні рими, для терцетів — дві або три рими, але інші, ніж у катренах.

Сонети писали Петрарка, Данте, Шекспір, Пушкін, Міцкевич та багато інших великих поетів світу. В їх ряд органічно вросла поезія майстра ХХ ст., хоч моди на сонет тоді не було. Скільки сучасників поета висловлювалося проти форми сонета як нібито штучної, холодної, застарілої. Але скільки ж поетів висловлювалось і на користь її!

У Миколи Зерова завжди був особливий сантимент до сонета і з погляду поетикальної досконалості (його архітектурної викінченості, римування, логіки мотивів), і з погляду теорії (сонет — і жанр, і строфа), і з погляду історико-літературного (шляхи прямування у національній і світовій культурі). Через те багато міркувань з проблем інтерпретації змісту і форми сонета, розписаних в епістоляріях і літературознавчих працях поета, за вагомістю тягнуть на науковий трактат про специфіку даного жанрового канону, його модифікацію і важливість у поглибленні творчого хисту. Так, у листах до поета і перекладача Ростислава Олексієва (за фахом — хіміка, що жив у Харкові, а згодом — у Москві) М. Зеров висловив чимало цінних ідей у витлумаченні ролі і природи сонета. Ось декілька суджень, які прийшли до нас недавно у вигляді тома «Українське письменство» Миколи Зерова.

Сперечаючись з критиками «Камени», поет писав у листі так: «...для мене сонет в даному разі не жанр, а тільки логічна схема... Оспорюючи все те, що з приводу «Камени» писали сердючий Мирон Степняк в 4-му томі «Літературної Енциклопедії» («Собственные стихи Зерова выдержанные и холодные»...) і другі, менш компетентні критики, — я заінтересований іноді, щоб мої сонети зберігали мою звичайну розмовну інтонацію в натуральному її реєстрі і пробую узаконити саме недодержаність і зрив. Я знаю, Ви скажете: «Але ж при чому тут форма сонета?»
Одповідаю: при тому, при чому фрак на молодих джентльменах в Ітон-коледжі. Джентльмен повинен носити фрак, немовби виріс і народився в ньому. Поет повинен писати сонет, немовби зрісся з його вимогами і трудністю» [18, 1070—1071] (курсив мій. — В. С.). Грунтовно концептуальними є спостереження М. Зерова про зміни, які торкнулися канонічної форми у ХХ ст. Заперечуючи ідею Р. Олексієва про сонет як стилізацію, метр української культури резонно спростував її своєю аргументацією,

уринок з якої наведемо: «Строфою «Онегіна» зложено і фривольну лермонтовську «Казначейшу», і патетично-учительного «Скворороду» Куліша. Та чи можна на цій підставі розглядати обидві поеми як «стилізацію» пушкінського роману?.. Так і наш теperішній сонет мало подібний до сонетів найстаріших майстрів — де в ньому Петрарка, дю Белле? Все інше: змінилися думки, теми, образований добір, ритміка навіть, хоч тут лишаються ті ж чотирнадцять рядків, ті самі катрени і терцети» [18, 1067].

Дуже добре бачив Микола Зеров можливості і перспективи сонета. На запитання про те, які вони, ці можливості і перспективи, поет із властивою йому фундаментальністю й іронією відповідав: «Правду сказати, це питання ніколи мене не обходило. Мені сонета ставало, на мій вік стане, а після мене хоч сельвінщина з карикатурними строфами та складною номенклатурою для простих речей! Але раз це питання ставиться — то що ж? — треба признаватися. Можливості сонета сильно обмежені чотирнадцятьма рядками та традиційною його тематикою. Проте безперечно для мене і те, що сонет належить до жанрових форм «растяжимых». Чотирнадцять рядків сонета, при різному тематичному виповненні та різній синтаксичній організації, справляють враження то довгого, то короткого вірша. По-друге, чотирнадцять рядків можна (не ламаючи сонетного принципу, його логічної ударності, як ламається вона «у вінку сонетів») подвоювати, потроювати, п'ятерити, запроваджуючи такі сонетні комбінації: по два (питання — відповідь; теза — заперечення, або частковий коректив), по три (теза, антитеза, синтез), по чотири (кожен із чотирьох сонетів виконує функцію якогось із строфічних компонентів ізольованого сонета) і т. д. [18, 1064].

Власне, така художня концепція структурно покладена в основу циклу Миколи Зерова «Зодіак», скомпонованого з чотирьох сонетів, кожен із яких виконує функцію певної комбінації. Тут: питання — відповідь і теза — антитеза — синтез.

Лаконічним посібником з сонетознавства є і такі теоретично сконцентровані міркування М. Зерова: «Можна боротися із замкнутим тематичним кругом. Думаю, Ви сильно перебільшуєте, говорячи про сонет наших днів як про стилізацію і тільки. Сонет — то є архітектурний принцип, а не декорація. Коли хтось колись декорував ці конструкції у ренесансному стилі, то чому ці хороші пропорції не можуть придатися для іншого стильового мислення? Справді, що спільного у «Кримських сонетах» Міцкевича з Петраркою? І де елементи стилізації у «Кримських сонетах» Міцкевича? Єсть жанри, тісно сполучені з певним ідей-

ним та тематичним насиченням, наприклад, байронічна поема. Хто може повторити тепер схему «Бахчисарайського фонтана» або «Мазепу», не ставши смішним? І єсть жанри, які вже поширилися, пристосувалися і живуть поволі модифікуючись. Такий, наприклад, сонет. І з цього погляду хто знає, може, він довговічніший за верхарнівський *vers libre*.

Хороші строфи з окресленим жанровим застосуванням можуть бути і поза канонічним сонетом... Я пробував утворити строфу-жанр із строфічної одиниці «Євгенія Онегіна». У Пушкіна строфа ця інколи ізольована і суто лірична (тобто не служить фабулі) — наприклад: «Любви все возрасты покорны», з її переломом сонетичного типу по 8 рядку і афористичною одстояною дворядковою кодою.

$$\frac{abab}{1\text{-й катрен}} + \frac{ccdd}{2\text{-й катрен}} + \frac{effe}{3\text{-й катрен}} + \frac{gg}{\text{кода}}$$

Запровадьте тепер п'ятистоповий ямб або п'ятистоповий хорей; почніть строфу раз з жіночої рими, а раз з чоловічої; надайте їй лірично-сатиричного тону — і вже маєте хороший *сонетоїд*, без порівняння кращий, як усі вільноотпущені сонети великих майстрів і непулящих писак.

Можна канонізувати і таку строфу-жанр: дванадцять рядків шестистопового, попарно римованого ямбу з переломом після 7-го (або 5-го, або 9-го) рядка. *Логічна схема простіша од сонетичної. Але який ефектний перелом після непаристого рядка, коли рима приходить після паузи, а дождання її примушує звернути увагу на інше смислове спрямування. Abgesang'y.* Мої елегії в «Камені» підказано саме таким намаганням знайти оптимальні комбінації поза сонетом.

Яку цезуру давати в п'ятистоповому ямбі? Всяку. Найкращою вважається після другої стопи: «Юначе, стій! // Схились на плити край». Але непогана і в середині п'ятої стопи: «Книжок дитячих // неубитні чари», і після третьої стопи: «Ніхто не скаже нам: // жерці і маги». Можливі навіть рядки без виразної цезури і з двома цезурами. *Розв'язує справу контекст рядковий, рух цезур по цілій поезії. Самі цезури після другого наголосу, при скучності синтакси, вірша не рятують.* Ви пам'ятаєте, певно, потворне надсонівське:

Я вас созвал, // старейшины Непала,
Как властелин // и любящий отец,
Чудесный перл // судьба мне даровала. Найкраща комбінація рим у терцетах. Для мене — *ccd + ede*. При такому порядку безпечується чоловіче закінчення при жіночій рими в початковому

рядку, і навпаки: жіноча клаузула останнього вірша при чоловічій у першому.

Архітектура терцетів. По-моєму, *терцети можуть бути і окремими реченнями, і інтонаційними, замкнутими у собі кусками одного речення.* Неприпустиме тільки одно: відсутність паузи по 1-му терцеті, напр., те, що є у мене в «Князі Ігорі» [18, 1065-1066].

Коли Микола Зеров прославляв ясну, дзвінку закінченість сонета, то він рішуче протиставляв її розхристаності тогочасних буцімто верлібрів і провінційному примітивізму та вбогості поетів, які, не жартуючи, вважали себе послідовниками Шевченка, навіть у думці не покладаючи, що Шевченко був незрівнянним майстром форми, закони якої він для себе встановив, спираючись на досвід світової культури.

Хіба не показово, що 24 лютого 1924 року Зеров написав у листі до М. Плевака: «Тепер усі кричать: хай живе вільний вірш, бо безсилі опанувати технікою, тільки розхитують вірш, розсмикують, імпресіонізують мову. А українській мові пора б уже знайти монументальні, логічні форми» [Зеров М. Лист до Миколи Плевака // Зеров Микола. Українське письменство. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 1045] [18, 1045].

У ліричному циклі «*Ars poetica*» у вірші під назвою «*Pro domo*» (в обороні, на власний захист) Зеров поглиблює цю думку, обстоюючи тезу про необхідність строгості і культури форми. Ось один із варіантів сонета під аналогічною назвою, що спершу був поіменований «*Молода Україна*»:

«Коли ж то, Господи, мине нас ця чаша,
Ця старосвітчина, і повітовий смак —
Ці мрійники без крил, якими так
Поезія прославилася наша!

От Петька Стах, містечковий сіряк,
От Вороний, сантиментальна кваша.
О ні, Пегасові потрібна інша паша,
А то — не вивезе, загрузне неборак.

Прекрасна пластика і контур строгий,
Добірний стиль, залізна колія —
Оце твоя, Україно, дорога:

Леконт де Ліль, Хозе Ередіа,
Парнаських зір незахідне сузір'я,
Зведуть тебе на справжнє верхогір'я [16, 813].

Полемічно загострюючи думку про неприйнятність для шляху розвитку української поезії у ХХ столітті, старосвітчини і повіто-

вого смаку, автор «Камени» продемонстрував, що став королем сонетів, олександрійських віршів, сонетоїдів, елегійних дистихів. Оригінальна творчість Зерова включає в себе більше ста п'ятдесяти творів у цих жанрах, а також кільканадцять віршів, писаних в інших формах — віршів переважно жартівливих або складених на випадок. Одна з найчисленніших жанрових груп — твори, написані в сонетній формі (86 сонетів і 14 сонетоїдів).

Сонети Микола Зеров розподілив як за жанровим принципом, так і на тематичні цикли: «Крим», «Мотиви «Одіссеї», «Київ», «Будівництво», «Культуртрегери», «Дніпро» та інші. Всього сімнадцять циклів сонетів, написаних українською мовою.

Але водночас із продовженням традицій у написанні сонетів Зеров виступив новатором. Вже на першому — фонетичному рівні — у сонетній творчості поет зробив великий крок уперед. Від описової, описової поезії — до сміливої асоціації ідей. Такою була рухома поетика Майстра.

У першому дослідженні (1980) стильового мислення неокласика, структурних особливостей його поетичної мови, що належить румунській дослідниці української літератури Магдалині Ласло-Куцюк, яка видала нарис книжкою «Шукання форми», випущеною у світ бухарестським видавництвом «Критеріон», зосереджені глибокі і цікаві висновки. «Зеров охоче користується (і в цьому він — поет ХХ століття) такими римованими парами, які в самій системі загальноновживаної мови не мають між собою жодного зв'язку. Приклади: слова «вівчар» і «вівтар», заримовані в сонеті «Чатир-Даг»:

І тільки вітер та ставний вівчар
Обходять там побожною ходою
Богам висот поставлений вівтар [16, 22].

Так само віддалені між собою слова «діорит», «партеніт» «міт», «Привіт» і «Аю-Дага», «сага», «архіпелага», «звितяга» в сонеті «Партеніт»:

На скелі, де ламають діорит,
За темною грядою Аю-Дага
Розташувала давня грецька сага
Храм Артеміді, перший партеніт.

Літа минають, не минає міт!
Вони живі, дива Архіпелага —
Орестів жах, Піладава звитяга
І смертний Іфігенії привіт [16, 23].

Всі вони зв'язали в одне ціле географію, назви місцин і природних багатств, а також слова, які відсилають у сферу міфа» [27, 141].

Слово «сага», як зауважила Ласло-Куцюк, анахронізм, і він не випадковий: сонет писався як відповідь на звинувачення, що його кинули неокласикам опоненти (епіграф: «Трубадури, як Максим Рильський...»), тож автору було важливо заперечити своє «середньовічне трубадурство», зв'язавши воедино всю міфотворчість людства — різних часів і культур.

Багатство й оригінальність рим Зерова дослідниця бачить у тому, що він, як правило, намагався уникати рим морфологічних (хоч у формі сонета робити це складно), вдало координував слова, які належать до різних граматичних категорій і мають різний стилістичний колорит.

Цікавими є міркування Ласло-Куцюк і про те, як М. Зеров користувався асонансами, алітерацією та іншими засобами звукопису вірша для підсилення музичності твору й появи певних семантичних асоціацій. Аналізуючи сонети Миколи Зерова на семантичному рівні, дослідниця, зокрема, звернула увагу на метафоричність його присудків, високу частотність художніх епітетів. Прикладом може служити сонет «Київ з лівого берега» з одного циклу:

Вітай, замріяний, золотоголовий
На синіх горах... Загадався, спить,
І не тобі, молодшому, горить
Червлених наших днів ясна заграва.

Давно в минулім дні твоєї слави,
І плаче дзвонів стоголоса мідь,
Що вже не вернеться щаслива мить
Твого буяння, цвіту і держави.

Але, мандрівче, тут на пісках стань,
Глянь на химери барокових бань,
На Шеделя білоколонне диво:

Живе життя, і силу ще таїть
Оця гора зелена і дрімлива,
Ця золотом цвяхована блакить [16, 27].

Слушно зауважити, що на яскравих епітетах, на мобільності сонетної жанрової форми, її пластиці і строгій течії відбився вплив класицистичної традиції, засвоєної в процесі виховання та завдяки багаторічній праці над перекладами античних творів.

Аналіз, що його запропонувала румунська дослідниця, цінний ще й тим, що вона прагнула з'ясувати, якою мірою в сонетарії Зерова відбилися особливості української поезії — пошевченківської і часів панування експресіонізму, в яких випадках поет нех-

тував правила, що були обов'язковими для його улюблених попередників. А висновок?

І хоч вищим зразком досконалості для Зерова були французькі парнасці, його самого — автора сонетів — пізнаємо за кожною деталлю своєрідного художнього пошуку. Він створив «зеровський» сонет, що не віддає анахронізмом, а свідчить про модерність і культуру ХХ ст.

Говорячи про зовнішню форму його творів, необхідно звернути увагу на велику групу сонетоїдів, олександрійських віршів та елегійних дистихів як активно застосованих жанрових різновидів та їх модифікацій, які сам поет скомпонував у відповідні рубрики, використавши і свій літературознавчий хист.

Сонетоїди — чотирнадцятирядкові вірші, схожі на сонет, але з дещо відмінною від сонета, вільнішою формою римування. Цикл сонетоїдів М. Зеровим був написаний у баришівський період; для друку вони автором не призначались, а створені були для вузького кола однодумців і приятелів. Цикл будується з чотирнадцяти сонетоїдів, розташованих в певному порядку, маркованих за допомогою римських цифр. Деякі з сонетоїдів мають назви, присвяти.

Таким є вірш XIV, який так і називається «Сонетоїд». У заголовку не випадково винесено жанрове означення. Тут величезні теоретичні й історико-літературні знання йдуть у парі з поетичними можливостями автора, який любить лад у усьому, зокрема й у жанровому багатоманітті поезії.

Епіграфом до твору взято пушкінські слова «Суровый Дант не презирал сонета...».

Як ніжно розцвітав ти в саді-винограді,
У холодку онегінських алей;
Відтак в тамбовському міському паладі
Тебе плекав рогатий казначей;
Відтак з Мінаєвим, як пілігрим і зайда,
Ти став на корабель до Байронового Чайлда,
А наостанку зсох, зів'яв, зачах
В максимільян-волошинських листах.

І нині на краю сумної одиссеї
Потрапив до моїх неситих рук;
І втратив ти ліро-епічний звук,
Скотившись з верховин шляхетних епопеї
В безодні мадригалу й епіграм
На жертву гнівно-говірким струмкам [16, 77—78].

У перших восьми рядках М. Зеровим подана коротка історія жанру в світовій поезії: сонетоїдом, згідно з текстом, може вважатися чотирнадцятирядкова онегінська строфа; подібна строфа

була вжита Лермонтовим для оспівування тамбовської казначейші; Мінаєв, перекладаючи Байронового «Чайльд Гарольда», не вклавшись у дев'ятирядкову Спенсерову строфу, вдався до чотирнадцятирядкової; занепад жанру помітний у творах М. Волошина («Уривки з послань»); останні сторінки «сумної одиссеї» — сонетоїди автора, М. Зерова, як він іронічно підсумовує у бездоганній (хоч і не за канонами сонета!) формі.

Аналіз власне зеровських пошуків у жанрі сонетоїда, поданий у творі, — лаконічний, навіть скупий, але математично точний і аргументований.

Олександрійських віршів та елегійних дистихів, написаних українською мовою, у Миколи Зерова відповідно у кількісному відношенні п'ятнадцять і шість. У статті «Короткої літературної енциклопедії» М. Л. Гаспаров дає таке визначення олександрійського вірша: «Олександрійський вірш у французькому віршуванні — двадцятискладовий силабічний вірш з постійними наголосами на шостому і дванадцятому складах і цезурою після шостого складу.

Відомий у XII ст., таким віршем у Франції була написана поема про Олександра Македонського, з ім'ям якого і пов'язана назва вірша.

У період класицизму був канонічним розміром епосу, трагедії і інших «високих» жанрів. Суворе обмеження цезурного і міжвіршового етjambment визначало симетричність одноманітності побудови віршів і напіввіршів. У період панування романтичної течії ці обмеження скасовуються. Олександрійський вірш набуває вільнішого звучання і використовується з різною метою.

В російській поезії післяпушкінського часу олександрійський вірш майже виходить із ужитку, зберігається, головним чином, в античних ситуаціях» [5, 44].

Елегія (грецьке) — жанр ліричної поезії. В античній літературі елегія вирізнялася особливим розміром, т. зв. елегійним дистихом.

Дистих — двовірш (строфа, що будується з двох віршових рядків), різний за віршованими розмірами і кількістю стоп. Двовірші бувають римовані і неримовані. Неримовані дистихи складаються із гекзаметра (перший рядок) і пентаметра (другий рядок) і мають назву елегійного дистиха». Елегійний дистих вживався в грецькій речитативній ліриці 8—7 ст. до н. е. (виконувався під акомпанемент флейти). Закріпився в античних жанрах елегії і епіграми, пізніше перейшов в інші жанри — послання, епос і ін., став одним із найпопулярніших розмірів античності.

Елегійний дистих — коротка, але чітко організована строфічна одиниця, що складається із «вхідної частини» (гекзаметр) і «вихідної частини» (пентаметр). Це надає елегійному дистиху внут-

рішньої завершеності, настроює на паралелізм, антитезу, симетричне розташування слів» [6, 800].

Олександрійські вірші та елегійні дистихи — це поетичні жанри, яким український поет Микола Зеров дав нове життя, наповнивши їх змістом сучасним, давши змогу тисячолітнім античним формам пустити паростки й укоренитися на ниві українській.

І хоч митець продовжував класичні традиції, та в залежність від них він не потрапив. Творчість Зерова — оригінальна як на рівні структури поетичних жанрів, так і образної системи.

Однією з прикметних рис ліричних циклів Зерова, секретом оригінальності його творчості стали ремінісценції образів з грецької культури та латини.

Спочатку теоретично спробуємо обґрунтувати звернення Зерова до сюжетів і образів античності, до біблійних (християнських) міфологем. Вимирають чи забуваються до певного часу ті формули, образи, сюжети, які в даний момент нічого нового не підказують, не відповідають на вимоги образної ідеалізації; утримуються в пам'яті й обновлюються ті, що імпонують новим споживачам мистецтва повніше, різноманітніше і тримаються довше. Адже вони створюють звичку, впевненість у тому, що саме те, а не інше, служить справжнім вираженням поетичних смаків, і ці сюжети й образи називаються поетичними і вічними. Микола Зеров неординарно проводить паралель між образами біблійними (християнськими), античними і народнопоетичними, опираючись на багаточисленні алюзії, широко вдаючись до інтертекстуальності. Багата гама міфічних образів органічно включається в його ліричні вірші.

Окресливши ряд образів, що до них найчастіше звертався поет, важливо простежити рух думки автора і причину використання того чи іншого образу в оригінальній його поезії.

Антична символіка й широке образне коло чи не найбільше заявлені в поезії митця. Найяскравішим з погляду використання міфічних образів є цикл сонетів під спільною назвою «Мотиви «Одіссеї», написаний на мотиви Гомерового твору, що належав до найулюбленіших книг поета. Цикл включає п'ять віршів, де все дихає антикою, починаючи з назв і закінчуючи образними рядами.

«Лотофаги» і «Лестригони» — назви двох перших віршів циклу. Міфологічний словник так пояснює грецькі слова. «Лотофаги (гр. — пожирателі лотосу) — згідно з грецькою легендою — міфічний народ, що жив у Лівії. В «Одіссеї» використано міф про те, що люди, які поласували лотосом, забувають минуле. Країна Лотофагів (або країна лотоса) в сучасній літературі — місце, де забувають горе і смуток» [29, 83].

Це історичне пояснення поняття. А тепер рядки сонета Зерова з цікавим осучасненням теми:

З-під Трої і кривавого туману,
Від чорних днів ненаглої війни
Цар Одіссеї пригнав свої човни
На сонні плеса тихого лиману.

І там громадку нашу, горем гнану,
Зустріли лотофаги; з глибини
Землі своєї принесли вони
Поживу нам солодку і незнану.

І їли ми, і забували дім,
Сім'ю й родовище, в краю чужім
Ладні довіку жить на готовизні.

Та мудрий цар не дав лишитись нам
І силоміць нас повернув отчизні —
В науку іншим людям і вікам [16, 24—25].

Сам М. Зеров присвятив цей вірш критикам, які легко могли простежити під античним образом-концептом лотофага аналогію з примусовою контрукраїнізацією, а в другому вірші «Лестригони» вони мали можливість побачити самих себе ще відкритіше. Нездарма автор вдався до алюзії з античності, створивши свій варіант до інваріантного образу самознищення, відречення від рідного заради чужини, трагізму відмови від батьківських порогів і національного ґрунту заради примарних цінностей «жити на готовизні». «Лестригони (гр.) — міфічний народ людодів, з якими зустрівся під час своїх мандрів Одіссеї. Лестригони розбили одинадцять кораблів Одіссея і з'їли його супутників. Вдалося вижити лише одному кораблю, на якому був Одіссеї» [31, 81].

Домінуючий мотив «Одіссеї», підхоплений і розвинутий автором циклу, — мотив Батьківщини, дим якої солодкий, — хоч і завуальований античною тематикою та образністю, став досконалою формою вираження актуальних ідей про непоривний зв'язок митця з національним ґрунтом, на підлозжі якого тільки і виростає справжня творчість, ті художні універсалії, що промовляють до серця кожного землянина. У третій поезії циклу «Мотиви «Одіссеї»» лейтмотив опрозорується комплексно: і через назву, взятую з даньогрецької «Karnos tes patridos», що перекладається «дим батьківщини»; і через присвяту поетові-неокласикові О. Бургардтові, німцю за походженням, що змушений був у час посилення тиску на культуру збоку тоталітарної держави покинути Київ і виїхати в Німеччину; і через образні ряди, взяті з серії романтичних — *корабель, курс, щасливе плавання, напнуті віт-*

рила, — а також реалістичних з філософським підтекстом (*цілина, леміш, рало*), як і античних (*образ Ітаки і синього диму вітчизни*), і через настрій смутку від прощання і передчуття власної недолі, і через побажання порятунку однодумцеві:

KARNOS TES PATRIDOS

О. Бургардтові

Одіссея, I, 44—61

Щасливо, корабелю темнобокий!
Безпечно плинь під теплий небосхил —
До Швабських гір, до голубих Антіл,
В Кабул чи в землі запашної мокки.

Хай не в'ялять тебе марудні доки,
І хай романтика твоїх вітрил
Набуде швидкості казкових брил,
Що ними велет кидавсь одноокий.

Та чи згадаєш ти в чужих краях
Поржавілий і старосвітський дах,
Де огнище твоє колись палало?

І чи промовиш з почуттям легким:
Там цілиною йдуть леміш і рало,
Там зноситься Ітаки синій дим [16, 25—26]

Четвертий і п'ятий вірші, що входять до цього циклу, мають спільну назву «Телемах у Спарті» і поєднуються між собою римською нумерацією. Отже, це цикл у циклі — теж дуже цікава побудова, жанровий варіант. Сюжет із IV пісні «Одіссеї» здавна причаровував Зерова. Образ Гелени в ній справді знаменитий, нічого схожого з «Іліадою»: дозріла краса, гієратична повага, матірня добрість — і втаємничення в єгипетську науку. Має місце й символ кохання, втілений у образі Діонеї. «Діонея — одне з імен давньогрецької богині кохання Афродіти» [31, 57].

Мов смерч, краса її промчала між людей,
Жага і пристрасті владали в світі нею —
Хто згодяний не зна, що важить Діонея,
Хто віджене її від кричевих грудей?

А там світають дні прозріння і науки...
По скарб єгипетський сягнули ніжні руки,
І забуття бальзам долито до вина [16, 27].

У Баришівці була укладена рукописна збірка «Сонети і елегії», яку поет присвятив і подарував критикові й літературознавцю

Сергію Єфремову під назвою «Lucrosa» (назва топоніма «Баришівка» перекладена латиною).

Похмурі думки автора про події, які відбувалися в той час у країні, знайшли своє відображення в цьому циклі сонетів і елегій, які увійшли до збірки. Українською мовою заголовок першої поезії з циклу з грецької «Οι triakonta», ще раз присвяченої О. Бургардтові, перекладається як кількісний числівник «Тридцять» (осіб чоловічої статі). Пояснення цьому числівнику є вже в першому рядковій сонета: «*А знаєте: в дні тридцяти тиранів...*» І далі: «*... Була та сама навісна пора: / (Безмовний Пнікс, безлюдна Агора) / І безголосся суду і пританів*» [16, 62]. Що ж то були за тридцять тиранів?

«Під час Пелопоннеської війни Афин зі Спартою (початок IV століття до н. е.) після остаточної поразки афінян спартанці на завойованій території встановили олігархічний режим. Олігархія в перекладі з грецької означає влада небагатьох, тобто такий державний устрій, коли політичне й економічне планування здійснює невелика група аристократів. Ці аристократи, хоч і були афінянами, спирались на спартанське військо і встановили в місті тиранію, яка й отримала назву «правління 30-ти тиранів».

Давньогрецьке слово *τυραννος* має два значення: 1) одноосібний володар і трохи пізніше — 2) володар, дії якого засновані на свавіллі і насильстві. І справді, тридцять олігархів запровадили жахливий терор, жителі Афин навіть залишили місто. Повстання проти тиранів очолив Трасибул (у деяких перекладах Фрасибул). Після запеклих сутичок режим 30-ти було повалено, а самих тиранів — скарано на смерть» [36, 10].

Образні деталі переносяться на тогочасну ситуацію, яка була в Україні: після голодного 1919 року настав час, коли після калейдоскопічної зміни правителів усталився більшовицький режим, який розпочав свою діяльність із насильства. Комуністичні намісники творили свій суд на місцях, як кому заманеться, а новий український радянський уряд мовчав. Це й було «безголосся пританів». Притан — член пританів (у давньогрецькій — президія народних зборів у давніх Афинах). Але мовчали не лише керівники, мовчали й самі люди, залякані ЧК. «Безмовний Пнікс, безлюдна Агора» — читаємо у Зерова. Пнікс — пагорб, на якому відбувалися народні збори, а також площа в грецьких містах, де вони проводилися.

Алюзійним полем, співвіднесеним із античною символікою, поет підкреслює мовчання народу, який покинув спустошені Афіни (автор таким чином натякає на масові втечі з Києва від червоних орд та від голоду, як це зробив і сам Микола Зеров), очікуючи, поки прийде на поміч герой Трасибул («Все прилягло

в чеканні Трасибула...»). Схожі слова — «все спить в анабіозі» — зустрічаємо і в першій з елегій, уміщених у збірці. Анабіоз — ще одне грецьке запозичення, що перекладається як «оживання».

Розповідаючи в цьому циклі сонетів про життя Баришівки, поет жартівливо називав її Лукрозою (від латинського «lucrosus» — «такий, що приносить бариш, прибутковий»). М. Зеров, який викладав у Баришівській соціально-економічній школі, порівнює себе і своїх товаришів з еллінами-колоністами у скіфських землях, які служать Апполону (тобто займаються мистецтвом, адже Апполон — покровитель муз), з еллінами-різьбярями. Щоб зрозуміти, чому саме з різьбярями, наведемо невеликий уривок із сонета «Самоозначення», в якому цей образ виринає знову:

Я знаю: ми тугі бібліофаги,
І мудрість наша — шафа книжкова.
Ми надто різьбимо скупі слова,
Прихильники мистецтва рівноваги [16, 67].

Різьбити слова, у колі однодумців, митців, які перебувають «поміж варварів» (адже саме так перекладається епіграф, узятий з Овідієвих «Tristia» — «Печальних пісень», який латиною звучить «Media in barbara») — рівнозначно подвигіві. З вигнанцем Овідієм порівнює себе поет і в четвертій елегії, яка називається «In sarmatis» («В сарматів»). «Овідій» — це була одна з назв першої елегії, про яку мовилося вище.

Цікавий літературними запозиченнями, які здобувають нове творче життя, і зеровський сонет «Чистий четвер». Для розуміння змісту цього сонета необхідно зробити декілька роз'яснень з історії і значень слів, що їх вживає поет. Та спершу текст:

Свічки і теплий чад. З високих хор
Лунає спів туги і безнадії
Навколо нас — кати і кустодії,
Синедріон, і кесар, і претор.

Це долі нашої смутний узор,
Це нам пересторогу півень піє,
Для нас на дворищі багаття тліє
І слуг гуде архієрейський хор.

І темний ряд євангельських історій
Звучить як низка тонких алегорій
Про наші підлі і скупі часи [16, 64].

На початку стоїть слово «хори». Хори — це високий балкон уздовж стіни у храмах, слово походить з давньогрецького й означає співочий колектив, який виконує вокальну музику, група лю-

дей, народ, який розповідає про «тугу і безнадію», а навколо зібралися «кати і кустодії, синедріон, і кесар і претор».

З'ясувавши семантику і походження цих слів, стає зрозуміло, що мав на увазі автор. *Кустодій* походить від латинського *custos, custodis* і означає *страж, вартівник, наглядач*. *Синедріон* походить з грецької (так називався верховний суд Іудеї за римської влади, тобто у I ст. н. е. — ті часи, коли був розп'ятий Христос). *Кесар* — грецька форма латинського слова *Caesar* — титул римських і візантійських імператорів, який перейшов в українську мову у формі слова «цезар», «цар» і «цісар». І, нарешті, *претор* — це вища посадова особа в давньому Римі, яка здійснювала переважно суддівські, правові функції. Таким чином, маємо такий ряд — «кати й наглядачі, суд і цар, і головний суддя».

Сюди ще можна приплюсувати слово «*архієрей*», яке теж зустрічається в тексті — «архієрейські слуги». Давньогрецького походження слово «*архієрей*» є загальною назвою для вищого духовенства в православ'ї (складається з двох слів: *вищий, старший і жрець*). За текстом: як «низка тонких алегорій», вказівок на сучасність звучать історії з Євангелія у виконанні архієрейських слуг. *Євангеліє* в перекладі з давньогрецького означає «блага вість». Таку назву носили ранньохристиянські книги, які розповідали про Ісуса Христа. Алегорія походить від двох слів — «інший» + «кажу», себто це слово перекладається як «іноказання» (в даному разі розповідь часів мученицької смерті Спасителя). Всі ці образи трансформуються в конкретні деталі і закономірності «наших підлих і скупих часів», на противагу яким Зеров навіть рік видання своєї збірки записує не арабськими цифрами, а латинськими літерами, відділяючись від часу плінного, а тому брудного, і входячи у води ріки Вічності, тієї культури, що тримала М. Зерова на світі, давала сили жити повнокровним життям, а не продаватися і не прислужувати фантомам червоної халтури.

Автор протиставляє дисгармонії моральну і культурну досконалість.

Цикл «Образи і віки» вщерть переповнений образами героїв і образами, запозиченими з античності, Біблії, літератури, історії. Складається він із дев'яти віршів, писаних протягом 1921—1924-го рр., розташованих, за задумом автора, не за хронологією.

Перші сім віршів — це звернення до образів античних і біблійних героїв. Ось як виглядає перша поезія «Гільгамеш»:

Ут-Напіштіме, давній предку мій,
Загублений в далеких океані,
Я — Гільгамеш, прославлений на брані,
Я — цар Урука, кат і лиходій.

Я друга мав. На щастя й супокій
Він обернув мої пориви п'яні,
І от умер мій добрий Еабані,
І клятих дум мене бентежить рій.

Порадь мене, мій предку староденний,
Як людський рід продовжити нужденний,
Як доступитись загадок буття? [16, 57].

Гільгамеш — герой глибокодумного вавилонського епосу. Цар Урука, велетень і вояк Гільгамеш по смерті свого приятеля Еабані тяжко замислюється над вічною загадкою життя і смерті. Блукаючи по світах, він прибивається на щасливий острів серед моря, де живе давній праведник — Ут-Напіштім, вавилонський Ной, єдиний з людей, що врятувався з сім'єю під час всесвітнього потопу. Він розповідає про потоп, про безсмертя, яким нагородили його боги. Він навчав Гільгамеша, як дістати плоди з дерева життя. Гільгамеш дістає ті овочі, але змії підступається до нього: герой тратить свою здобич, і людський рід зостається смертним. Такий історичний і водночас міфопоетичний ґрунт підводить М. Зеров під вірш, написаний у болотяній Лукрозі.

Алюзії, почерпнуті з давніх різноманітних джерел, історичні ремінісценції не просто відтіняють, але посилюють актуальність звучання екзистенційних питань, які гостро стояли перед людиною «скупих і підлих часів» і які не втрачають терміну дії. Невичерпність смислових варіацій, властива сонетам митця, тільки на перший погляд дисонує з лаконізмом кононічного вірша. Але під пером майстра включається механізм компенсаторних властивостей довгих хвиль культури, які збагачують семантичне навантаження кожного слова в системі художнього цілого, актуалізуючи як окремих мистецький штрих, так і постійну здатність до незліченних комбінацій. Так виникає філософська відповідь на кожен індивідуальний запит душі, відгук на загадку буття, на рій клятих бентежних дум, які особливо загострюються у стресові часи. Саме тому в сонеті «Гільгамеш» актуалізуються біблійно значимі слова «рай», «потоп», «дерево життя».

Протиставляючи в одному із сонетів образ християнських переказів — Саломею — Гомеровій Навсікаї, поет мав на оці, власне, два людські типи, — давав велике узагальнення.

Саломея — євангельський персонаж, дочка Іродіади. Згідно з її бажанням було страчено Йоканаана (Іоанна Хрестителя).

І Саломея!.. Ще дитя (дитя!),
А п'є страшне, отруєне пиття
І тільки меч і помсту накликає.

Душе моя! Тікай на корабель,
Пливи туди, де серед білих скель
Струнка, мов промінь, чиста Навсікая [16, 59].

Отже, чудовий образ Навсікаї — найчарівнішої з жіночих образів Гомерових поем — протистоїть Соломеї.

А Одисей стоїть і, сам не свій,
Під чарами стрілчастих брів і вій
Ладен забути безмір мук і горя:

Ясна, зцілюша, мов жива роса,
Рожевим сплеском Еллінського моря
Йому сміється радісна Краса [16, 59—60].

Цікавий і той факт, що Зеров за епіграфи до віршів «Чистий четвер» і «Страсна П'ятниця» бере слова з Біблії. Так, у першому випадку вираз «І абіє пітел возгласи...» прокоментовано таким чином: «І заспівав тоді півень» (церковнослов'янське) — йдеться про новозавітний епізод зречення святого Петра. «Про три людські постаті: Апостола сліпої фанатичної віри, що клянеться іменем Христовим та зраджує його, боячись за себе, — Петро; Апостол пристосуванства і зради — безпринципний цинік Юда; Апостол сумніву Хома, який єдиний виявляється справжнім Апостолом правди і віри. Він каже: «... Я волю знати, щоб помилятися. Я мушу знати, щоб стати на чийсь бік». Й далі: «... чи може, думав Хома, ... людина мати одночасно дві віри? Чи може вона вірити й не вірити разом?» «... Я вірю тільки не в силу і хитрощі, а в безсилля! Лише тепер, коли ми знищені та знеможені, коли нас чекає смерть, ми наблизилися до перемоги» [36, 9].

Так виникає правдива паралель минувшини з дійсністю, смілива асоціація ідей та рефлексій сучасних і біблійних образів.

Як бачимо, Микола Зеров частіше, ніж інші сучасники, звертався до «тіней забутих предків». І то не тільки до сторінок «Одісеї», а й до «Слова о полку Ігоревім». Ось напоєні зеровським життєлюбством, зеровською закоханістю в світ рядки з сонета «Князь Ігор»:

...«Нум, русичі, славетні дні спом'янем,
Покажем шлях кошеям препоганим
До Лукомор'я голих берегів!»

А любо Дону шоломом зачерпті!..
Одважний князю, ти не знаєш смерти,
Круг тебе гуслі задзвенять, тебе

Від забуття врятують і полону» [16, 61].

Недарма в одному з віршів циклу під загальною назвою «Культуртрегери» — «Турчиновський» — Зеров звертається до постаті мандрівного дядка Турчиновського, автора відомої «Автобіографії», яскравої пам'ятки української літератури XVIII ст.:

Меткий, прудкий і на пригоди ласий,
Ще юнаком він кинув батьків двір
І в світ поплив, у неоглядний вир,
Забувши бурсу і марудні класи.

Епічний пиворіз, герой-вагант,
Він всюди сіяв щедрою рукою
Колядку, діалог і студний кант [16, 31—32].

Героями своїх ліричних циклів обирав Зеров нерідко творців особливо йому симпатичних, об'єднаних у його мислях ідеєю людяності, — Діккенса, Жюль Верна, Марка Твена, Свіфта... І скрізь він брав своє, виражаючи за допомогою спектрального аналізу неповторність власного бачення світу крізь призму культури.

Микола Зеров, як і кожний справжній поет, шукаючи натхнення на старовинних сторінках, зарядив минуле новою енергією свого творчого «я» і — пульсуючою сучасністю. І як обдарована Богом людина, як людина, що все життя своє працювала над собою, над своєю самоосвітою, він досяг того, що в епіцентрі української культури ХХ століття став постаттю знаковою, новітнім культуртрегером.

Микола Зеров добре знався і в темах астральних, космічних, тих, що торкаються ноосфери і відчуттів, які сам охрестив як *sub divo* — залюбленість у небо і зв'язок із вічністю.

Саме тому поет являє світу чудовий цикл сонетів з оригінальною проблематикою. Це теми зоряного неба, в яких не відчуває себе чужим. Запозичені з грецької та римської міфології назви зірок і сузір'їв, щоразу викликали в нього нові, свіжі асоціації, розширюючи алюзічне поле, збагачуючи ремінісценціями і враженнями уяву читача.

Цикл «Зодіак» — це вірші, об'єднані ліричним переживанням, навіяні зоряним небом. Включає цей цикл чотири вірші, і сам М. Зеров писав, що він ніколи не намагався довести число їх до необхідних дванадцяти. Але й чотири сонети його «Зодіаку» вельми прикметні глибоким проникненням у небесні таїни таких міфопоетичних образів, як Діва, Скорпіон, Близнята, Водник, що символізують, за авторською концепцією, річні цикли природи і характер планет, з якими пов'язана людська доля.

Як повінуло свіжістю надворі!..
Десь ключ птахів небачених летить,
А сутінь гусне, і дзвінка блакить
Вже мерехтить у іскрявім уборі.

Молочний пас обняв небесну шир,
І Чаші видко золотий пунктир,
І в світлі заходу стоять Близнята [16, 48].

Пізніше в примітках до цього вірша поет написав: «...фоном поезії є пейзаж, садиба С. М. Фещенка в Баришівці. Точкою зору взято одно місце, з якого я брав меридіан, щоб точно визначити час по зорях. О. Ф. Бургардт, який знає садибу, — коли я прочитав йому сонет, — сказав зразу: «Так це ж ваш сад у Баришівці, взятий з астрономічного пункту» [16, 808].

А ось, приміром, рядки із сонета цього ж циклу «Діва».

І пролилася кров. Дзвенить сурма;
Ступає віл під тягарем ярма,
І землю грішну кидає Астрея.

Лиш повесні, в далеких небесах
Сріблиться зорями її кирея
І згоди Колос світиться в руках [16, 47].

Автор дав таку примітку до цього вірша: «Астрея — Діва-Правда, що з кінцем золотого віку залишила землю і відтоді сяє на небі сузір'ям Діви.

Колосом (*spica*) зветься головна зоря у сузір'ї Діви. На нашому небі Діва з'являється по заході сонця в травні, держиться до серпня.

Сатурн — Кронос, син Урана. Згідно з античним міфом, за його правління на Землі був золотий вік» [16, 808].

Але, відклавши набік цей астрономічно-філологічний коментар, відчуваєш багато смислів, полісемантичну навантаженість тексту: постає чудовий клаптик зоряного неба; постає же Астреї в наших очах перетворюється на символ сучасного всім поколінням бажання миру і злагоди, а «згоди Колос» і зараз потрібен нам для того, щоб і у нашому бурхливому часі воскресла гармонія і любов. За допомогою астральних образів актуалізуються автором зоряного циклу важливі для людини екзистенціали.

Отже, видно, що взаємозв'язки Зерова-поета із зовнішнім світом розгортаються в трьох площинах: по-перше, у зв'язку з суспільством...; по-друге, з природою та, по-третє, з колом близьких і рідних, взаємозв'язки по людській лінії. Цим, здавалось би, обмежуються зв'язки поета зі світом, але не вичерпуються.

Таке сучасне прочитання естетичної системи Миколи Зерова на межі тисячоліть, творчість якого ще на початку цього століття запламували як буцімто давно застарілу і не актуальну, відкриває багато нових граней, як і цілющість цього невичерпного джерела мистецького натхнення в осягненні краси світу, його багатоманіття.

Аналіз поезици на рівні жанрової форми й образної системи переконує в глибокій асоціативності художнього мислення, в унікальній варіативності естетичних нюансів, орієнтованих на вічні скарби Культури і продукуючих її неперевершені зразки, що не вмерли зі смертю Поета.

Поетична спадщина М. Зерова для нашого літературознавства — майже суціль незаймані облоги. Ті побіжні і серйозніші характеристики, до яких вдаються історики літератури, обмежені з'ясуванням громадянської позиції митця, його культурологічних засад, поглядів на традиційне, не дають цілісної картини поетичного феномену, поименованого «Микола Зеров». Він залишився жити не лише на сторінках своїх поезій. Поволі, але неухильно Зеров-поет, Зеров-критик, Зеров-перекладач, глибокий учений, неперевершений літературознавець повертається з небуття, промовляючи і широтою знань, і високою культурою творчості, і духовною наснаженістю, і пристрасною та яскравістю емоцій людини, орієнтованої на добро і красу.

Цей розділ компендіума — спроба наблизитися до постаті Миколи Зерова, до багатого й оригінального творчого доробку поета — орієнтований на розкриття деяких граней поезици, що являє собою досить оригінальне утворення, а також до висвітлення особливостей розвитку української модерної поезії 20-х років у персональному вияві.

Внаслідок цього постав ряд висновкових думок.

Передусім — прикметною рисою віршового доробку М. Зерова є циклізація як принцип організації текстів у цілісну систему. Це не просто сума віршів, об'єднаних волею автора у певну оригінальну єдність, а особливе жанрове утворення, яке існує за особливими законами.

Характерно, що зміст зеровського циклу не зводиться до «суми змістів» окремих віршів, але формується їх взаємодією. І тут надзвичайно важливу роль відігравали циклоутворюючі зв'язки, якими поет оперував вельми вправно й оригінально, спираючись передусім на хронотоп.

«Часо-просторові відношення — одна із можливостей існування циклу. Якщо кожний вірш, втілюючи почуття, стан ліричної концентрації, прямує до одномиттєвості, «до якогось фіксованого просторово-часового моменту», система таких моментів вірша від-

новлює просторово-часові уявлення автора, тобто його уявлення про світ і людину як цілісності» [33, 157], — підсумував Мікулаш Неврлий.

Цікаво проаналізувати моделі макротексту: якщо описати кожен вірш як «реалізацію того чи іншого типу речення», цикл міг би бути розглянутий як понадфразова єдність. А це б значною мірою спростило вирішення проблеми типології, еволюції, традиційності і новачій, порівняльних характеристик і т. п. Це дуже цікаво і досить важливо для майбутнього дослідження проблем поезици творчості Майстра.

Відношення між віршем і циклом у поезії М. Зерова встановлені як відношення між елементом і системою. А це означає, що зміст циклу рівноправно формується і змістом окремих віршів, і тими додатковими змістами, що народжуються взаємодією системи циклоутворюючих зв'язків. Ці зв'язки можуть виникати й існувати на будь-якому рівні тексту, але всі вони потенційно можливі циклоутворюючі. У кожному ж окремому циклі їх може і не бути, і кожний може стати доміантним. Але тільки їх неповторна система виявляє невичерпність смислових варіацій циклу віршів. І тому кожен вірш, являючи собою елемент макротексту, не просто бере участь у формуванні цілісного стереоскопічного змісту. Його багатючий підтекст, зміст багато в чому визначаються пафосом усієї єдності, специфікою загального задуму. Саме звернення до циклізації дає поету виняткову для лірики можливість втілити складну і часом протилежну концепцію в межах одного твору.

Проведені спостереження над лексикою творів М. Зерова доводять, що це одне з важливих циклоутворюючих начал. Але вони не можуть претендувати на хоча б відносну повноту висновків про авторську концепцію. Дуже складні і неоднозначні відношення, в які вступають вірші, і принцип, яким можна керуватися у вирішенні цієї проблеми, міститься в словах Ш. Бодлера: «Мою книжку треба оцінювати в усій її цілісності, тоді з неї витікає моральний урок».

Творчі індивідуальні потенції письменника є першопоштовхом до обрання ним тої чи іншої теми, форми, образу. І в цьому відношенні Микола Зеров — особистість з феноменальними здібностями, вченою організованістю і логікою мислення. Все це позначилося в обраних для своєї творчості лаконічних формах.

Микола Зеров не тільки зміг повернути до яскравого життя в українській літературі сонети, сонетоїди, олександрійські вірші, елегійні дистихи, а й зміг провести цікаві і неординарні паралелі часу минулого і теперішнього, наповнити старі міхи новим творчим життям.

Оригінальний художній світ творів М. Зерова цікавий багаточисленними зверненнями до образів античних, біблійних. Ці звернення, зумовлені його класичною освітою, глибокою і вдумливою натурою, відкривають нові можливості образного звучання, його невичерпного багатоголосся.

Розширюючи коло своїх поетичних візій, М. Зеров постійно продовжував тематичні лінії, які накреслив уже на початку літературної діяльності. Найбільше його увагу привертала сюжети з античного світу («Хірон», «Соломея», «Навсікая», «Вєргілій» тощо), фрагменти з історії Київської Русі («Князь Ігор», «Сон Святослава»), вічні проблеми мистецтва й творчості («Класики», «Аристарх», «Безсмертність», «Pro domo») й філософські проблеми впливу природи на людину та її працю («В степу», «Овідій», «В пралісі» тощо), а також поезії жартівливого характеру і вірші, складені на випадок, з принагідного поштовху.

Багаті образи-архетипи, широке алюзійне тло, що сприяють оригінальному розкриттю тем у поезії М. Зерова, не можуть не зацікавити. Ніякий переказ, ніякі глибокомудрі коментарі не в силі відбити всі барви, тони і півтони, настрої і найтонші порухи душі поета. У всякому разі, чим більше читаєш поезію Зерова, тим більше витягів з неї самі просяться на папір. Цим і пояснюється численне цитування з творів М. Зерова в даному лекційному викладі.

Дослідження переконує, що чарівність авторського голосу поета не випускає зі свого силового поля притягальності. Тим більше, що такий класик української літератури ХХ ст., яким є Микола Зеров, заслуговує на постійне звертання до його творчості і глибокий аналіз. Авторка цієї роботи вважатиме свою мету досягнутою і вдалою вже тоді, коли у того, хто з нею ознайомиться, виникне бажання взяти до рук двотомник неокласика Миколи Зерова і прочитати сторінки цієї трагічної і неповторної історії життя людини, яка так любила культуру, була гедоністом і гуманістом. До того ж чіткі ритми талановитої поезії — вдячний об'єкт для навчальних студій культури слова, для освоєння різних методик літературознавчого аналізу, необхідних для фахової підготовки випускників національного університету.

Поезія Миколи Зерова — це історія його власного життя, як і блискучого літературного покоління, що було знищене і повинно бути повернене в історію нашого досі негармонійного суспільства.

1. *Аврахов Тарас*. Там, між пожовклих, найкращий із клейнод // Українська мова і література в школі. — 1991. — № 4. — С. 23—26.
2. *Брюховецький В'ячеслав*. Б'ють молоти, нові часи кують // Вітчизна. — 1988. — № 3. — С. 45—55.
3. *Брюховецький В.* Микола Зеров. Літературно-критичний нарис. — К.: Радянський письменник, 1990. — 179 с.
4. *Брюховецький В.* Шлях на Голгофу // Літературна Україна. — 1990. — № 19. — С. 3.
4. *Виноградов В. В.* Стилистика поэтической речи. Поэтика. — М., 1963. — 184 с.
5. *Гаспаров М. Л.* Александрийский стих // КЛЭ. — Т. 1. — С. 44.
6. *Гаспаров М. Л.* Дистих эллигический // КЛЭ. — Т. 1. — С. 800.
7. *Гинзбург Лидия*. О лирике. — Л.: Высшая школа, 1974. — С. 6—18.
8. *Гончаров Б. П.* Поэтика Маяковского. — М.: Высшая школа, 1983. — 365 с.
9. *Гречанюк Сергій*. На тлі ХХ століття. — К.: Радянський письменник, 1990. — С. 3—58.
10. *Гречанюк Сергій*. У гроні п'ятірнім — перший. Штрихи до портрета М. Зерова // Українська мова і література в школі. — 1988. — № 8. — С. 10—13.
11. *Донцов В.* Дві літератури нашої доби. — Львів, 1991. — 292 с.
12. *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — 235 с.
13. *Жулинский М.* Кем они были для нас // Литературная газета. — 1988, 25 октября. — С. 8.
14. *Зеров Микола*. Вірші (3 неопублікованого і забутого) // Українська мова і література в школі. — 1990. — № 7. — С. 9—12.
15. *Зеров Микола*. Епістолярія: листи до Черемшини // Вітчизна. — 1988. — № 3. — С. 20—24.
16. *Зеров Микола*. Твори в 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 1. — 842 с.
17. *Зеров Микола*. Шевченко і Яскочевський // Радянське літературознавство. — 1989. — № 3. — С. 23—30.
18. *Зеров Микола*. Українське письменство. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. — 1031 с.
19. *Івашко В. М.* Зеров і літературна дискусія 1925—1928 // Слово і час. — 1990. — № 4. — С. 30—34.
20. *Клен Юрій*. Спогади про неокласиків: (Филипович, Якубський, Зеров, Могилянський, Рильський) // Україна. — 1990. — № 20. — С. 40—49.
21. *Клочек Г. Д.* Поезія Б. Олійника «Істина»: спроба системного аналізу // Українська мова і література в школі. — 1986. — № 1. — С. 14—18.
22. *Клочек Г. Д.* Так що ж таке поетика? // Поетика. — К.: Высшая школа, 1992. — С. 5—15.
23. *Косян В.* Чародій слова: (до 100-річчя від дня народження Миколи Зерова) // Літературна Україна. — 1990. — № 7. — С. 5.
24. *Кочур Г.* Над перекладами Зерова // Всесвіт. — 1963. — № 10. — С. 8—12.
25. *Куліш М.* Твори: в 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — 876 с.
26. *Куценко Леонід*. Гуляйполе М. Зерова // Українська мова і література в школі. — 1991. — № 2. — С. 23—26.
27. *Ласло-Куцук Магдаліна*. Шукання форми. — Бухарест: Критеріон.
28. *Лисенко І.* Класична пластика і контур строгий: (З листування Миколи Зерова) // Україна. — 1990. — № 7. — 10—14.

29. Лисенко Н. Епізод з ранньої творчості М. Зерова // Слово і час. — 1990. — № 6. — С. 25—28.
30. Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840—1860-х гг. — Л.: Наука, 1977. — 206 с.
31. Мифологический словарь. — Л.: Ленинградское отделение Учпедгиза, 1961. — 289 с.
32. Москаленко М. П'ять сонетів Миколи Зерова // Україна. — 1989. — № 32. — С. 27—32.
33. Неврлий Мікулаш. Українська радянська поезія 20-х років. — К.: Вища школа, 1991. — 268 с.
34. Павличко Д. Безсмертний майстер // М. Зеров. Твори у 2 т. — К., 1990. — Т. 1. — С. 14—20.
35. Сапогов В. А. Цикл // КЛЭ. — Т. 8. — С. 398—399.
36. Солодько П. Ремінісценції з грецької та латини в оригінальній поезії Миколи Зерова // Дивослово. — 1994. — № 2. — С. 9—11.
37. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. — Калинин: Высшая школа, 1984. — 92 с.
38. Харчук Роксана. Маловідома рецензія Миколи Зерова // Українська мова і література в школі. — 1990. — № 7. — С. 20—24.
39. Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм // Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї. — Торонто, 1964. — 100 с.

ХУДОЖНЯ ПЛАНЕТА МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ

Краса модерної поезії Михайла Драй-Хмари, творчість якого прийшла в українську культуру після довготривалих репресій у найповнішій збірці «Вибране» (1989) та томі літературно-наукової спадщини (К.: Наукова думка, 2002), ґрунтується на «золотому розтині» і сприяє виокремленню, естетичному й емоційно-змістовому висуненню особливо сильної позиції збірки «Проростень» — гармонійного центру. І цим центром усього поетичного доробку митця є образ багатоістасного слова, від якого активно розходяться промені в цілісно художню систему його творчості, засновану на гармонії внутрішньої і зовнішньої композиції як окремих текстових одиниць, так і їх зібрання. Гармонію зовнішньої композиції представляє три типи композиції — дзеркальна симетрія, стрижнева композиція, заснована на різноманітних повторах (кільцевий повтор, ритменний повтор), і гармонія речення, абзацу, художнього цілого, складеного з мікроелементів, якими є звукоживопис і символіка, поетичний синтаксис і діалогічність письма, версифікація і тропіка тощо. У всьому спостерігається літературний вишкіл, вроджене почуття міри, самотутність мислення, покладена на музику слова, зневажання модних форм, які легко переходили у кон'юктуру. Ні, нізащо! Тут сповідувались зовсім інші принципи, які на рівні самоозначення виглядали так:

Я світ увесь сприймаю оком,
бо лінію і цвіт люблю,
бо рала промінні глибоко
урізались в мою ріллю.

Люблю слова ще повнодзвонні,
як мед пахучі та п'янкі,
слова, що в глибині бездонній
пролежали глухі віки.

Епітет серед них — як напасть:
уродиться, де й не чекав,
і тільки ямби та анапест
потроху бережуть устав [1; 51].

І творча планка, визначена постійним самовдосконаленням, орієнтацією на вічні зразки культури, розумінням ваги Слова, постійно піднімалася, виявляла нові резерви для взяття висоти за високою. Речей байдужих у словесній майстерності для М. Драй-Хмари не могло бути. Поетичний і життєвий максималізм був настільки органічним, що навіть яскраво виглядає у напучуванні маленькій доньці Оксані, яка від батька сприйняла у формі листа, їй адресованого, вічний закон творчості — культ слова. Серед милих

дрібниць, які зв'язували дитину з рідним оточенням, зблисками проступають речі дуже важливі для становлення особистості, про які в ліро-епічній поезії «Лист до Оксани» сказано дуже серйозно, хоч і в інтимній і по-дитячому наївній формі, доступній для сприйняття маленького читача:

...несила
переказать усі переживання,
пов'язані з чудесними листами,
що пише їх маленька, ніжна ручка.
Оксаночко, ну як же твій щоденник,
в якому ти повинна відбивати
усе життя іржівської сімейки,
як віршики, обіцяні у травні?
Ще не дзвенять? Натхнення десь немає?
Чом не співа душа про сонце, квіти
і про Дністер, що води каламутні
аж з-під Карпат несе? Який він бистрий,
запінений — неначе кінь у милі!
Ну, а чому б не написати тобі
про виноград, що спіє на городі,
до сонечка простягаючи грона,
мов пальчики дитячі на молитві?
Про ваш садок, як яблука і груші
вже налились солодким винним соком?
Про вулики, де бджілкі золоті
бринять, гудуть, пахучий мед на лапках
прносячи з гречок молочно-білих?
*Багато тем — аби була охота
писати! Це — найголовніша річ.
Ну, а як є таке святе бажання,
ти обмилуй одну цікаву тему
і в образах собі це уяви,
щоби вона, немов жива, постала
перед твоїм зірким духовним оком.
І коли ти живе це все уздриш,
міркуй, яким добірним, влучним словом
віддати мисль чи образ, бо слова —
мов камінці ті різнокольорові,
що їх колись любила ти збирати
на бегегах Гурзуфа, Ялти й Сочі:
те гостре, те безбарвне, як вода,
те лащить, мов гожий панський цуцик,
те жалить, як ніби кропива,
те запашне, неначе кримський персик,
а те смердить, як розбовток в яєчні [1; 134—135]*
(Підкреслення моє. — В. С.).

Не говорячи вже про своєрідність типології лексичного складу мови і художніх функцій різних груп слів, поданих М. Драй-Хмарою, уривок з поезії — чи не посібник з теорії літератури (а не

тільки лексикології) в стилі Буало, де йдеться і про творчі пошуки, і про жанрові форми, що послуговуються певним словесним матеріалом, і про потребу в досконалому володінні ним. Слово знав М. Драй-Хмара ціну. Але й не забував про можливість інших видів мистецтва, про їх синтез і філігранну працю в цій царині. Через те й поезія майстра чарує. «У кожного великого поета є свій «шифр», свій «код», свій індивідуальний міфосюжет, свій архетип, якщо скористатися з Юнгового терміна. Іншими словами, його поетичний світ містить певну іманентно задану структуру, яка зовсім не обов'язково лежить на поверхні. Спроба хоча б частково витлумачити структуру цього творчого світу... жодним чином не має не меті знаходження якогось одного спільного знаменника і не виключає інших підходів — навпаки, передбачає їхне існування та співіснування» [2, 1246].

1. Слово і образ

Духовна енергетика художнього слова поета-неокласика Михайла Драй-Хмари, що постала на багатьох джерелах творчості, індивідуальних й універсальних імпульсах, наділена неперебутнім характером і силою сугестивного впливу. Механізми естетичної досконалості зосереджені в секретах багатовимірної стихії мови. Для автора збірки «Проростень» і метра української ренесансної літератури 20-х років ХХ в. надто важливими були і синестезійна культура Слова, і музика вірша * як інструменти пересотворення поетичної картини світу, в якій рух життя і динаміка свідомості ліричного героя самовиражаються в образному слові. Вдаючись до різних форм художнього узагальнення — образу, символу, алегорії, — поет піднявся до рівня «парнаських зір незахідного сузір'я», рішуче йдучи дорогою високої культури, про яку М. Зеров у сонеті «Pro domo» сказав: «Класична пластика, і контур строгий, / і логіки залізна течія — / Оце твоя, поезіє, дорога» [3, 515].

* Про це спеціально йдеться у працях: Ашер О. До 100-річчя з дня народження М. Драй-Хмари // Сучасність. — 1989. — № 10. — С. 19—25; Ашер О. Драй-Хмара і українська «неокласична школа» // Слово. Збірник українських письменників: Едмонтон. — Ukrainian Book Store, 1970. — С. 213—220; Ашер О. Фатальна ніч // Сучасність. — Мюнхен, 1965. — № 7. — С. 24—27; Саєнко Валентина. Звукова образність у системі поетики М. Драй-Хмари // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2000. — Том 6. — С. 37—48; Саєнко В. П. Семантика й символіка кольору в збірці «Вибране» Михайла Драй-Хмари // Записки з українського мовознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Астропринт, 2000. — Вип. 10. — С. 86—104.

Спеціальний інтерес до титульної наукової проблеми, чому в творчості справжнього Поета «кожне окреме слово відповідає мистецтву, притому не тільки за своїми стихіями, а й за способом їх поєднання» (О. Потебня), реалізується в даній розвідці шляхом аналізу трьох граней поетики Михайла Драй-Хмари, на яких Храм духовності, ним збудований, тримається. Щоб увійти до цього храму, відчути його вплив, треба доторкнутися до таємниці художнього світу поета.

«Досліджуючи символіку творів М. Драй-Хмари, маємо змогу ознайомитися з основними позиціями світогляду автора, його переконаннями, адже наявність образів-символів вказує на глибоке філософське осмислення світу поетом. Поезія Драй-Хмари — це типова поезія символіста і притому видатного символіста, що має право на своє окреме місце поруч інших помітних представників нашого символізму» [4, 499], — переконує Юрій Шерех на велими обґрунтованому матеріалі. Його підтримують і інші дослідники творчості М. Драй-Хмари, зокрема О. Ашер, Яр Славутич, Ю. Лаврінченко.

Аспект вивчення семантики символічних рядів, якими багата поетична творчість Михайла Драй-Хмари, — вельми показовий для системного підходу до поетики його творчості. Як відомо, символ — «предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові... Символ постає активним процесом перетворення внутрішнього на зовнішнє і — навпаки, відмінністю зовнішнього і внутрішнього... Символ існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення... Базується на позахудожніх, передовсім філософських потребах езотеричного знання» [5, 635]. Отже, в загальнішому значенні символ — це художній образ, який умовно відбиває яку-небудь думку, ідею, почуття і т. ін.

У поезії М. Драй-Хмари пріоритетною є пейзажно-філософська лірика, де взаємодіють дві сторони — суб'єктивна та об'єктивна, — і центр ваги припадає на малюнок, а також така модель твору, в якій домінують не саме зображення картин природи, а ліричне переживання героєм природного явища. «Суб'єктивне бачення світу, його поетичне означення й означування подеколи осмислюються як його першовідкриття й першотворення, а драма суб'єктивного акту творчості — як творення об'єктивності, своєрідна креація: «І знов як перший чоловік усім тваринам дав я ймення... І всяку душу я живу нарик, натхненний, по вподобі, а сам на самоті живу...» [6, 27].

Прикметно, що з другої половини 20-х років у поезії М. Драй-Хмари цілком запановує суб'єктивізм. Для порівняння візьмемо поезію 1920 р. «Бреду обніжками й житами» [1, 77] та 1926 р. «Мені сниться: я знов в Поділах» [1; 78]. Обидві вони написані на одну й ту ж тему, але різниця очевидна. У першій поезії цілком об'єктивний малюнок і ліричний герой, хоч і присутній, та настрої його не окреслений; сама пейзажна картина, за якою відкривається кардіограма душі, подана від близького до дальшого й найдальшого (спочатку волошки, мак під ногами; потім байрак, загопи і горби на обрії) асоціативного ряду. У другій же поезії цього переходу немає, тут все змішалось, переплелось, і природа вже існує не сама по собі, а для ліричного героя, що високо цінує красу, — естета і гедоніста (*сонце його колісає*), — з'являються незвичні образи (*сизокрила юга літнього дня*). Все це вказує на використання автором об'єктивних картин, чи ознак свого внутрішнього стану, в яких розчинені власні — суб'єктивно орієнтовані душевні переживання («*я з землею зрісся — не вирину*»). Цим самим встановлюється незримий зв'язок особистості й універсуму як родової єдності. «І в той же час М. Драй-Хмара відкриває якісно нову наповненість взаємодії людини і світу, трансформуючи основний мотив міфу про Близнят, естетизуючи духовне побратимство-посестринство універсуму (чоловіче-жіноче начало як основа цілісності світобудови); *Пісня — посестра, степ — побратим, / вольная воля трьом нам усім* [7, 39]. Часто поезія митця має зовсім неочікувану розв'язку, яка відразу характеризує стан ліричного героя. Так, у вірші «Сerpневий прохолонув вар» [1, 61] на передній план спершу висувається пейзажний опис, який несподівано контрастує з філософськи дисонуючим завершенням, ліричною опозицією: *Вдягає ніч жалобне рам'я. / О, хто це ранисть утлу пам'ять? / День одгорів. Давно...* [1, 61]. Саме неочікуване вивернення поезії є її своєрідною кодою, що дешифрує невеселі думки, котрі зародилися в душі ліричного героя, а відтак — і автора, але їхнє походження, причину появи збагнути неможливо, проте в них зосереджено роздуми навколо важливих для людини філософського складу розуму екзистенціалів. Та у М. Драй-Хмари є цілий ряд поезій, які логічно розшифровуються. Так, у вірші «Стогнала ніч» («Шехерезада I») [1, 52] та у «Шехерезаді II» [1, 53] щонайменше проступають чотири об'єкти художнього осмислення: *гроза, кохана, революція як національне оновлення та Батьківщина*. Суть цієї поезії полягає саме в її кільккаплановості. Але чи автор бере до уваги всі об'єкти разом, синтезуючи їх, чи якийсь один окремо — це збагнути важко. І шукати одного логічного змісту, окремо взятої підтекстової ноти тут було б недоречно. Ця багатоплановість властива сим-

волістам, і дуже часто співіснування багатьох тем відразу, розгалуженої системи топіки, домінуючих мотивів, які, взаємодіючи, не заперечують один одного, наявні в їхніх творах. Але поезія М. Драй-Хмари, як творчість справжнього митця, має свої індивідуальні, не схожі ні на чії, особливості. Так, у ній «порівняно більше «непорядкованої» стихії, емоційно випадкового; більше таємничості — якогось позараціонального затишку — того, що не поясниш за допомогою раціо. Але пояснення і не треба; це не ребус, де повинно знайтись одне-єдине чітко окреслене значення — це природна багатозначність і невичерпність, таємниця явища. Можна чогось і не зрозуміти, це не важливо, що залишиться враження чогось невиясненого і невловного — цього вже досить для естетичного переживання» [6, 29].

Саме через образи-символи Драй-Хмара передає всю таємничість буття. Тож не випадково у його поезії часто присутній *мотив сну*. Але цей сон не звичайний собі відпочинок чи забуття, а показник великої таїни життя, його прихованих граней. В одній з поезій М. Драй-Хмара в такому філософському ключі й використує образ сну: *Я не хочу потороч таємних / і важких, морочних снів* [1, 54]. А в іншій стверджує, що: *В свічаді зоряного сна / я бачу добрі й злі години...* [1, 57]. Подібно до цього художнього трактування характеризувався сон і в грецькій міфології, де його (сон) уявляли як брата смерті, яка, в свою чергу, є «джерелом життя — і не лише духовного, але й джерелом відродження матерії» [7, 475]. Та образ сну не домінуючий у поезії М. Драй-Хмари, він на другому плані.

Значніший наголос у символіці поета припадає на *явища природи (вітер, дощ, сніг* (зокрема — *заметіль*), *грім*), на *пори року (зима, осінь, рідше — літо, весна)*, часто він звертається до образу *моря* (рідше — *річки*), *сонця, землі*. Все це вказує на органічну спорідненість митця з оточуючим світом природи, який для нього є сенсом життя, його сім'єю: *Я зорі сестрами нарід, / а місяць побратим у мене* [1, 57]. Одним із найчастіше вживаних слів-символів слід назвати *вітер*. «Але це не Тичинин «вітер з України» і не той вітер світової соціальної тривоги й туги за бунтом, що неназвано шумить у верховіттях сосен «азіатського краю» М. Хвильового. Це вже й не так стійкий символ, як розпливиста стихія, різнолика й різнонастроя; у стихії «вітру», крім імпульсів руху, змінності, енергії, свободи, вчуваються і незатишність буття, і якась небезпека, неочікуваність, і, сказати б, неясність, незбагненність» [6, 28]. Крім того, для Драй-Хмари образ вітру — це ще й *подолання статички через рух*. Часом вітер у нього виступає *вчителем і застерігачем*: *Вітер їй: — Стережись! На зваблювання, / на чари твої — буруном* [1, 47],

іноді — *другом і порадином*: *З вітром ми щирі: вітер наш друг* [1, 50]. Часом він «пустотливий»: *Розплітає хмарам джерелі пустотливий вітер* [1, 87]; іноді — *цілеспрямований*: *... і вітер верховий, / пастух загонистий, сердитий, / жене отари хмарні* [1, 151]. Отже, сема «вітер» у поезії М. Драй-Хмари виступає в найрізноманітніших ролях. Виходячи з цього, варто проникнути в семантичну глибину і пояснити різноманітну символічну наповненість образу, плинного й універсального в ньому, що взаємодіють залежно від контексту, набуваючи природженого смислу, стаючи полісемантичним образом-концептом.

Йдучи за словником К.-Е. Керлота, слід співвіднести архетипну модель з авторським підходом до традиційних образів. Так, вітер «пов'язаний з принципом життя, життєтворчим духом» [8, 494]; у період найвищої своєї активності він дає початок сильному вітру — буревію, — який наділений здатністю до відроджувачої дії. В такій домінуючій іпостасі виступає образ вітру в багатьох віршах збірки «Вибране». Доведемо символічність цього образу у поезії М. Драй-Хмари:

Мене хвилює синій обрій
і вітер весняний, рвучкий,
що всі думки мої недобрі
розмає, як пухкі хмарки [1, 49].

У даному випадку вітер символізує життя, зокрема — нове, молоде життя («весняний»), він не дасть «недобрим думкам» ліричного героя і поета залишитися в душі, а розігнавши їх, викличе можливість переповнитися прекрасними почуттями, отим «життєтворчим духом», на який вказують словники символів, що постали внаслідок глибинного вивчення багатого фольклорного і літературного матеріалу. Важлива ще одна грань багатозначного образу, інтегрована в поезії «В село»:

Блискучий сніг, колючий вітер,
думки — натягнуті дроти.
Шляхів нема, немов хто витер, —
а треба йти! [1, 82].

І ліричний герой, дуже часто ідентифікований з образом автора, йде, сам себе підтримує, благаючи серце: «*О серце, серце, бийсь до краю...*» Мотив відроджувачої дії, що вчувається саме за присутністю, на перший погляд, майже непомітного, але надзвичайно важливого образу вітру, підкреслено колючого вітру, а, отже, холодного, рвучкого, подібного до лютого буревію, постає як візуальна метафора духовного стану людини на роздоріжжі

життєвих шляхів, але сповненої рішучих пошуків своєї цілісності і самодостатності, принципів життєстійкості.

Аналогічних прикладів можна навести безліч. Але важливо не обійти такої символічної моделі вітру, що жене хмари, часто цілі каравани хмар, які, до речі, є надзвичайно прикметними для Драй-Хмариного «пейзажу» неба. Наявність цього образу наводить на думку про те, що він був не випадковим, а передбаченим з погляду символічної доцільності і продуманим. Бо над поетом чим далі, тим більше нависали темні «хмари» суспільних катаклізмів, що не давали спокійно і вільно працювати, але всупереч цьому митець ішов до своєї мети, недарма він майже завжди поруч з хмарами розміщує образ вітру, який їх розганяє: *... і вітер надхмарні жене каруселі...; і видно, вже видно, як берег брешить, / ясного майбутнього сонячний берег* [1, 145]. Ще виразнішою є наступна символіка і поетика вітру: *... і вітер верховий ... жене отари хмарні; і в серці віри — / віск теплий* [1, 79]. Виходячи з ряду прикладів, можна стверджувати, що таке поєднання слід розуміти як пророкування мотиву перемоги доброго, чистого, вітального начала, що виражене в символіці природних стихій. Адже вони віщують «ясне майбутнє» та в серці викликають «віск — теплий». Так охарактеризовано оксиморонний стан, в якому зійшлися надія і безнадія (бо — віск), радість і смуток. Іноді образ хмар живається самостійно, відірвано від вітру: *Хмеліють хмари, хвилюють в трансі* [1, 84]; *Повстань, титане молодий! / Хай запалають протуберанці: / на бій, на бій!* Чи, наприклад: *Розбурхалася хмар армада, — і в наступній строфі постає додатковий символічний імпульс: а ти розліскувала цebra / передсвітанної грози* [1, 53]. У даних випадках хмари є символом вісника, зокрема, такого, котрий сповіщає про наближення особистісних і суспільних зрушень та революційних змін. Таке тлумачення хмар, як символів, подає Башляр [8, 345]. *Відомо також, що це на початку становлення християнства хмара стає синонімом пророка.*

Ще одним, часто вживаним, символом у поезії М. Драй-Хмари є *сонце*, яке, подібно до образів хмар та вітру, уособлює життєдайне начало. Так, за Керлотом, сонце представляє найбільш яскраво сяюче героїчне начало. Крапп помітив, що воно успадковує одну з найважливіших (в тому числі моральних) якостей найвищого небесного бога: воно все бачить і все знає. Ще Сонце асоціюється з героєм, захисником неба. «Саме тому герої прагнуть до сонячних висот, іноді навіть ототожнюючи себе з сонцем. На конкретному етапі розвитку культури та історії культ Сонця був основним, а можливо і єдиним» [8, 479]. В українській художній ментальності образ сонця вельми прикметний, бо пов'язаний і з національним характером, і з світовідчуттям, притаманним

українцеві. Так і в поезії М. Драй-Хмари. Образ Сонця є героїчним світлим началом, недосяжним, непереможним. У деяких випадках поет прирівнює свої надії, мрії, а іноді і дорогих йому людей до сонця, як еквівалента теплого, високого, але з другого боку, — це прогресивна модель світобудови, сутність універсуму: *... Горять священні орифлами, / і сонце в грудях і над нами, / і сонцем завітчались сни...* [1, 48]. Йдеться про рішучу зміну епох. І те сонце, що «в грудях» і яким «завітчались сни», є світлими, героїчними мріями як поета, так і цілого покоління людей, що сподівалися на культурне і національне відродження України. Коли торкнутися значення *сонця* як недосяжного, непереможного явища Всесвіту, від якого залежить доля Землі, отже, людини, то тут постає багатозначний образ активної дії, спрямованої на самовдосконалення, і пориву до вічних цінностей: *Не треба дум, вагань не треба; / трудний до сонця переліт...* [1, 49]; *Морок густий навкруги — / вже не побачу ніколи сонця твого корогви* [1, 89]. А в рядках з твору «Від болю сонце скорчилось і в'яне...» тлумачиться боротьба двох сил (однією з яких є сонце, а іншою морок), бо «пересуватися по небу сонце може тільки після перетяги з нічним мороком... Переможець той, хто залишається жити. Саме життя — сонце, небо...» [9, 75]: *Від болю сонце скорчилось і в'яне, / пірнувши в буйну кров гарячих ран* [1, 139]. Є й інший образний варіант, коли сонце виступає символом ніжного ставлення до близьких і дорогих серцю людей, втіленням доброти і ясних властивостей душі: *Привіт твоєї бабусі дорогій, / що любить нас і світить нам як сонце* [1, 132]. Таким чином, *символіка сонця* неоднозначна і багатогранна. Частково змінюючись у тому чи іншому контексті, набуваючи різних конотацій, вона все ж завжди залишає за собою своє основне значення — переможець. «Сонце перемагає морок, і епітети його «*непереможний*» та «*переможець*» [9, 74].

Однак, розглядаючи символічні образи в поезії М. Драй-Хмари, не можна не помітити цікаве явище: переважно символіка митця пов'язана з небом (як-от: сонце, хмари, зірки). За класифікацією М. О. Новикової та І. М. Шами, всі вони відносяться до надземного простору, а будь-які символи метеорологічного коду (*вітер, сніг, дощ, град, блискавка, веселка* тощо) є показниками контакту верхнього іносвіту (термін М. Новикової та І. Шами) зі світом земним» [10, 31]. Надземне ж *символізує духовність, святість, чистоту* (визьємо, наприклад, сонце у християнстві — Христос, Паска; зірка — Різдвяна, Віфлеємська; багато зірок — святі чи ангели і т. п.). Тому, вдаючись до символіки, М. Драй-Хмара якнайбільше прагнув до піднесення в своєму часі і завжди духовності, святості, яку поет виражає через свою твор-

чість. Не дарма образи *вітру, дощу* превалюють в його поезії, адже вони є тим непомітним медіатором, який пов'язує земний світ з небесним (за християнською символікою — раєм).

Та було б спрощенням уважати, що лише образи *вітру, хмар, сонця* та *сну* наповнені символічним звучанням. Так, це основні, найбільш виразні й наскрізні образи-символи, але вони не єдині. Серед інших слід виділити *символ калинового мосту*, що з'являється в декількох поезіях митця й опрозорює семіотичні глибини тексту і надтексту: *На лету / її стрілецька пронизала куля, — / упала на калиновім мосту* [1, 142]. *Я на калиновім заплакав мості / і знов побачив мури ці сумні* [1, 147]. Важливо зазначити, що цей символ з'являється саме в останніх поезіях митця, датованих 1935 та 1937 роками. Це підтверджує тлумачення образу *калинового мосту* як художнього аналога очікуваної трагедії, неминучої смерті. І хоч розквітла калина символізує молододівчину, зрубана чи почорніла — смерть цієї дівчини, так і міст, окрім свого основного значення поєднання якихось двох кінців (у другому випадку це молоді літа та час наближення кінця земного шляху людини), означає смерть, бо з нього (моста) кидалися у воду, кінчаючи життя самогубством. Саме таке значення мосту подає О. Фрейденберг [див. 9, 112].

Тому образи-символи для поезії М. Драй-Хмари є явищем чітко оформленим, тонко продуманим. І все ж, розглядаючи їх окремо, відірвано від суцільного тексту, не можна вповні відчутися всю глибинність та своєрідність символів. Вчитуючись у конкретні поезії і детальніше характеризуючи їх, слід прийти до висновку: символічність віршів поета складається як з образів-натяків, так і розмірено точних, підтекстово наповнених. Але для повної переконливості виявленої закономірності варто простежити її в еволюції, розвитку. Так у поезії «Сліпа» (1925 р.) у третій строфі постає така картина:

І чийсь терпкий, лунавий голос
безсило в'ється круг стовпа:
струнка, немов порожній колос,
під ліхтарем співа сліпа [1, 63].

На перший погляд, цілком зрозуміла, хоч і жахлива, сповнена жалю, сцена: сліпа жінка, мабуть, бідна, стоїть під ліхтарем і співає. Але з цього контексту виривається і набирає самоцінного звучання образ «порожній колос». З одного боку, постає такий вірогідний смисл образу: порожній колос, значить, легкий, а тому стоїть струнко, не похилившись. Але чи не мав на увазі автор, наводячи це символічно навантажене порівняння, поряд з порож-

нечею колоса, як втілення жіночої стрункості, ще й звуженість душевного виднокола. Адже сліпа людина — стражденна фізично і морально, а з контексту зрозуміло, що вона терпить нужду та голод. Тож доцільно дійти висновку, що *пустий колос* символізує спустошеність душі цієї осліпленої життям людини, за якою можна прозирнути і трагедію людського існування загалом, і недолю України, сліпо блукаючої дорогами бездержавного існування.

Уже в першій строфі поезії «Пам'яті Єсеніна» подається сигнал про містке символічне навантаження образного ряду: *Над ним лиш чорний прапор має / і десь на стінах крові слід, — / а в серці він ще й досі сяє, / мов золотий метеорит* [1, 68]. Чорний прапор символізує траур (сам прапор — вісник, чорний — символ смерті). Далі — «крові слід», — що, за словником Керлота, символізує жертвоприношення; «жертва примирює грізні сили та відкидає загрозу найсуровіших покарань» [8, 273]. І нарешті, постає символічно насажений образ «золотий метеорит». Метеорит — втілення духовного життя, відвертості, що часто асоціюється з янголом. Золотий колір лише підкреслює повноту значення даного образного ряду. Отже, вже з першої строфи з'являється система символічно наповнених висловів, що слугують емоційним камертоном вірша. Вирази «чорний прапор», «крові слід» вживаються для посилення трагізму. Смерть Сергія Єсеніна в інтерпретації автора твору з аналогічною назвою є офірою кризовому часові, а сам поет є подібний до небесного янгола, втіленням чистоти, світла. Дана асоціація підкреслюється майже в кожній із наступних строф. М. Драй-Хмара порівнює російського поета і з ясным днем, молодим ясенем («блакитнооким», «кучерявим», що є звичайною прикметою янголів); і очі в нього «тихі, як у лані», і голос у нього малиновий, «як весняний струмок». Тут, окрім усього, помітні алюзії, взяті з творчості С. Єсеніна. Трохи згодом — пряма вказівка на душевну чистоту та невинність, про які весь час свідчить постійна присутність білого, жовтого та блакитного кольорів. Символічним є образ відцвілого весняного саду. Адже сам *сад* за своєю природою це багатозначний символ — краса, плоди, дари, а для митця — думки і художні зблиски як результат креативної діяльності, якщо ж він весінній, то обов'язково офарблений кольором — білим чи рожевим (цвітіння саду) зі своїми значеннями чистоти, вічності, безкінечності і життєвої снаги, натхнення. Але цей сад відцвів, і тут непомітно з'являється асоціація, пов'язана з мотивом завершеності, кінця циклу, в тім числі — і життєвого. В даному випадку це передчуття смерті. Отже, подібно до образу-символу саду (чистого, ніжного, але такого, що лише починає цвісти), розпочав свою творчість і С. Єсенін, але

швидко, пройшовши через горнило трагізму життя, — йде у небуття, і його не повернути (про це свідчать три крапки в кінці рядка).

Звертання до постаті поета є прикметною якістю творчості всіх неокласиків, для яких він уособлення «універсального митця», «в образі якого вбачаються надбання творчої і духовної еволюції, що відтворена поетами від античності і до початку ХХ ст.» [11, 11]. До того ж вони не розділяють працю (за принципом: якщо це поет, то тільки поет, а якщо вчений — тільки вчений). Для них це єдине неподільне ціле. Образ С. Єсеніна в даній поезії виступає однією з граней-модифікацій митця, а саме поет-міфотворець, який є своєрідним містком між світом вічних цінностей та «світом як саморуйнівною силою за законами міфу про «вічне повернення» [11, 11]. Неокласики розуміють поезію як зодчество, де духовний світ підкоряє собі матеріальне, втіленням якого є місто. У поезії М. Драй-Хмари образ міста фігурує доволі часто («Київ», «Черкаси», «Крути», «Чернігів», «Поділ», «Чудо», «Кам'янець» та ін.). Через цей образ поет подає символічно наснажений хронотоп: переплетення різних епох, стилів, течій (поезія «Кам'янець», «Київ», «Чернігів»), спрямованість у майбутнє: іноді утопічне («Місто майбутнього», «Чудо»), іноді песимістичне («Кошмар»).

Важливе місце Михайлом Драй-Хмарою відведене образіві Києва (поезія «Київ»), якому він надає статусу вічного міста. «Підкреслюючи софійність Києва, наголошуючи на необхідності повернення державності, поети (неокласики) тим самим закликають до відновлення зруйнованого космічного світопорядку і влаштування ідеального суспільства в цих межах. Силою, перемагаючою хаос, повинна стати софійність, що приведе до соборності, заснованої на любові, в якій розкриється духовний потенціал людської свободи» [11, 18]. Місто у трактуванні поета, як і в творчості М. Зерова («Київ»), П. Филиповича («Київ»), Ю. Клена («Софія»), постає як уособлення вічності і незнищенності духу, як осердя його національного буття, як утілення топосу Вітчизни.

Таким чином, використовуючи різноманітні образи-символи, М. Драй-Хмара втілює універсальне світобачення, еволюцію культурологічних образів, в яких зосереджено концепт національної і світової духовності. Але при цьому «письменник зовсім не малює картини, він лише дає привід для роздумів, спрямовує творчі здібності людини, яка в свою чергу реалізує естетичний зміст літературного образу в формі його конкретизації (вона може бути і зоровою, і слуховою, і моторною)» [11, 7—8]. Ось такими є (у лаконічному викладі!) символічне наповнення поезій М. Драй-Хмари, семантика багатозначних образів, що створюють враження свіжості і краси, безмежності духовних і земних горизонтів життя, за якими вгадується Всесвіт у широкому значенні слова.

2. Поетична фоніка

Особлива мелійність творчості Михайла Драй-Хмари заснована на образному функціонуванні звуків, котрі самі по собі народжують думки і почуття. Вона ґрунтується на поетичній фоніці, що є вагомою часткою естетичної системи, створеної неокласиками, роль в якій творчості М. Драй-Хмари — справді унікальна. Виходець із символізму, поет тяжів до навмисної езотеричності і водночас простоти, до цілеспрямованої музичності вірша, мелійного ладу кожного твору, що мав на меті викликати сугестію, вплинути на рівні підсвідомого. Тому аж ніяк не дивно, що музичність як підгір'я художньої своєрідності митця сформувала внутрішні канони його творчості, серед яких поетична фоніка характеризується витонченою майстерністю. Як відомо, музичність досягається за допомогою різноманітних технічних засобів звукової організації вірша. І наявність її в поезії М. Драй-Хмари свідчить про високу художню майстерність автора, доводить непересічність естетичного смаку, здатність відчувати слово на рівні кожного звука, гармонійного поєднання і комбінування, що протистояло какофонії, котра теж має місце в житті і творчості. Та нерідко читачі вважають, що звуки в поезії розміщуються хаотично, без ладу, в якому бере участь лише підсвідоме начало, та ніби це відбувається лише механічно, а не виважено і продумано до тонкощів автором поетичних текстів. А тим часом поет від Бога, яким був М. Драй-Хмара, дбав про особливе — музичне розміщення звуків, про спеціальний їх підбір для уникнення дисгармонії звучання і, навпаки, досягнення гармонійного поєднання звуків у кожній поезії. Адже відомо: «Від Гомера і Есхіла до Гете та Віктора Гюго всі поети разом утверджують своїми віршами, що інакше, як звуками, вони не можуть виразити того, що хочуть сказати» [12, 481]. Зрозуміло, що сама мова забезпечує гармонійний підбір звуків у словах і це іноді спрощує роботу митця. Так, у словах «ґрім», «гуркіт» наявність звуків та звукових поєднань «*гр*», «*р*», «*г*» підкреслює «ґрізність» явища, означуваного словом, а у семах «ніжність», «лагідність» звуки «*л*», «*н*» у сполученні з голосним «*і*» надають м'якості звучання словам, уточнюючи смислові відтінки. У фоностилістиці звук «*і*» асоціюється з ніжністю, світлом, коханням, спокоєм, молитовністю, високістю, захопленням, подивом» [Пахаренко В. Художнє слово // Укр. мова та л-ра. — 2001. — № 40. — С. 16]. «Звук «*і*» позначає синій колір — колір чистого неба. Синій асоціюється з мисленням, релігійними почуттями, відданістю, цнотливістю» [Журавлев А. Звук и смысл. — М., 1991. — С. 102]. «Кольорова і звукова палітри доповнюють враження, отримане від словесного малюнка» [Кошова

Інна. «Цей ліс, як ми...» // СіЧ. — 2004. — № 9. — С. 55]. До того ж відомо, що українська мова посідає друге місце в світі за своєю милозвучністю, основну інтонаційну основу якої становить вокалізм, що теж має неабияке значення.

Спеціальне дослідження звукової організації вірша та інших виявів фоніки у поезії Михайла Драй-Хмари передбачає зосередження на таких аспектах питомої наукової проблеми, яка виникла зі специфіки самої творчості поета, — це передусім інтонаційна впорядкованість звукових елементів у поетичному мовленні. На її основі «формується *версифікаційна система* (звукопис, ономатопея, зіткнення, алітерація, асонанс, епіфора, анафора та інші засоби фоніки)» [5, 289]. Важливо також простежити особливості евфонії, що «забезпечує міру кількості, частотності, комбінування та тривання фонем» [5, 222]. Ось чому *звукопис* — «система звукового інструментування, спрямована на створення звукового образу» [5, 290] — такий важливий елемент художньої майстерності, якою позначений талант поета з властивим йому добром певних фонем, їх «фрекветністю та послідовністю» (Ігор Качуровський).

Дана тема актуальна і нова як з точки зору теорії (витоки, складові символізації, неокласичні форми), так і історії української літератури — адже творчість київських неокласиків — феноменальне явище, що постало і розвивалося всупереч офіційній літературі, будучи знаковим для модерністського мистецтва. Саме тому питання про те, наскільки поетичні форми неокласиків — традиційні, і наскільки — оригінальні, індивідуально-неповторні, якими були в цьому контексті естетичні досягнення Михайла Драй-Хмари, важливе і потрібне не тільки з точки зору аналізу фонетичних засобів вираження вірша, але й з погляду проблеми ритмотворення і композиції вірша, підпорядкованих звукопису. Це дасть змогу включити даний аспект дослідження в системне вивчення «звукового символізму», спроби якого наявні в зарубіжному літературознавстві. Основним засобом посилення виразності поетичного мовлення є його інтонаційно-звукова організація, якої М. Драй-Хмара досягає за допомогою найрізноманітніших комбінацій і видів звукових повторів, їх чергування.

Першорядне місце в поезії М. Драй-Хмари посідають повтори подібних за звучанням приголосних у віршовому рядку, фразі чи строфі — *алітерації* та *асонанси* (повторення однакових голосних звуків у рядку чи строфі); *анафори* (повторення на початку віршових рядків чи строф однакового співзвуччя); *епіфори* (повторення наприкінці віршових рядків чи строф однакових і схожих звукосполучень, слів); *епістрофи* (повторення початку й кінця вірша); *симплови* (кільця) (повторення звуків, лексем тощо), «коли немов би змикаються анафора та епіфора» [5, 349]; *зіт-*

кнення (анадиплозис) (звукове чи словесне повторення кінця віршового рядка на початку наступного) тощо.

Прикметними для вірша митця є створені ним варіанти розміщення звукових повторів у тексті, своєрідні моделі ритмізації твору. Серед них є *суміжні повтори* (в таких випадках звуки чи співзвуччя знаходяться поряд); *розділені повтори* (коли вони розділяються одним чи декількома звуками); а також такі *повтори*, як *прості* (повторення одиноких звуків) та *складні* (повторення комбінацій, ряду звуків), що розпадаються на ряд підвидів: *точні, неточні, зворотні тощо; однократні, двохкратні, багатократні* і т. д. У їх застосуванні дуже важливу роль відіграє системність як принципова якість поетики митця. Повтори поєднуються між собою в певні системи, серед яких виділяється декілька форм: *послідовна, перехресна, кільцева* та ін., з використанням *пролепсу, силлеспу, інтеркаляції* і т. п.» [12, 184]. Всі ці явища поетичного мовлення, притаманні поезії М. Драй-Хмари, викликають до життя ту наспівність, якою позначена органічна мелійність і окремо взятого твору, і збірки «Проростень». Створюючи звуковий образ, деякі різновиди звукових повторів поет застосовує частіше, інші — рідше. Все залежить від бажаної мелодійності того чи іншого вірша, від міри поглиблення смислових варіацій.

В системному викладі це подано на таблиці, що передає начебто набір звукописних варіацій, якими вміло оперував М. Драй-Хмара.

№ п/п	Технічні засоби звукової організації вірша у поезії М. Драй-Хмари	Приклади
1.	Анафора:	
1.	Чиста	Сонце спустило вервечки... [1, 78]
2.	Звукова	Дихнув на урочисту долю / диханням золотистих нив [1, 69]
3.	Лексична	І кожен день кудись трамваї, / І кожен день не те, що треба... [1, 96]
4.	Синтаксична	Горять священні орифлами / Революційної весни / Ми ждем і вірим коло брами. / Горять священні орифлами. І сонце в грудях і над нами. / І сонцем завітчались сни. // Горять священні орифлами. / Революційної весни [1, 48]
5.	За місцем розташування:	
а)	в середині рядка;	Від болю сонце скорчилось і в'яне [1, 139]
б)	поєднання на початку і в кінці рядка.	Рубінять рани. Весніє. Вранці. [1, 84]
II.	Асонанси:	
1.	Прості	Золототкане полотно [1, 58]

№ п/п	Технічні засоби звукової організації вірша у поезії М. Драй-Хмари	Приклади
2.	Складні	Похмурий холодний листопад [1, 131] (о-и-о-о-и-и-о)
3.	Поєднання простих та складних	Бути луною, будить луну, — долі своєї я не кляну (у-у-у-у-у, о-і-о-і-а-а) [1, 50]
III.	Епіфора	Хоч квітне усміх на устах [1, 65]
IV.	Алітерації	Ласкава тиша сон свій стеле [3, 48]
	Системи:	
1.	Послідовна	Від болю сонце скорчилося і в'яне, // Пірнувши в буйну кров гарячих ран [1, 139]: (в-л-с-с-л-с-в, р-в-р-в-р-р)
2.	Перехресна	А сум вертає додому, мій сум, що восени росте (с-в-с-в) [1, 60]
3.	Кільцева	Вже ніхто не візьме вдруге [1, 42] (в-н-н-в-в)
V.	Симплока	Ніхто не встиг і немовлят сховать (н...н...н...т...т...т) [1, 177]
VI.	Епістрофа	«В Галичині» [1, 106—107]
VII.	Розклад звукових повторів:	
1.	Деталізуючий	Пісня — посестра, степ — побратим [1, 50] (стра-ст-ра)
2.	Сумований	З голубого глека... [1, 94] (г-л-г-л)
3.	Амфібрахичний	Бо й горбки були — як струпи [1, 97] (б-о-орби-и-р)
4.	Прямий	Вже грає вітер на весь світ [1, 49] (віт-в-ит)
5.	Зворотний	Урізались в мою ріллю [1, 51] (ур-р-у)
6.	Метатесичний	Розбурхалася хмар армада [1, 53] (мар-арм)
VIII.	Варіанти звукових повторів:	
1.	Пролепс	З неба летять стрімголов [1, 92] (т-т-стр)
2.	Силлепс	Плавці ламали враз ті крижані лани [1, 102] (пл-л-л)
3.	Інтеркаляція	Суворий звіздознавець брав «на понт» (зн-н-нт) [1, 104]
IX.	Евфемізм	Зв'ялив весняр блакитноокий (у значенні «помер») [1, 86]

Серед улюблених прийомів фоніки вірша Драй-Хмари анафора, поетикальні можливості якої розширюються за рахунок не шаблонного, а варіативного застосування різноманітних комбінацій: чиста анафора, звукова, лексична, синтаксична, як це маємо у таких поетичних рядках: *Пісня — посестра, степ — по-*

братим, — / вольная воля трьом нам усім [1; 50]. *Хмеліють хмари, хвилюють в трансі* [1, 84]. *Сонце спустило вервечки...* [1, 78] — зразки чистої анафори. Виразною є звукова анафора: *дихнув на урочисту залю диханням золотистих нив* [1, 69]. *З неба летять стрімголов золотохвості гадюки* [1, 92]. Ще складніше створити лексичну анафору, але й у цій сфері звукопису М. Драй-Хмара — майстер: *«І кожен день кудись трамвай, / І кожен день не те, що треба»* [1, 96]. Поезія «Горять священні орифлами» є прекрасним прикладом синтаксичної анафори, котра дає змогу авторові педалювати не тільки емоційну настроєвість, але багатобарвно окреслити предмет розмислу з філософським підтекстом.

Зустрічаються й такі анафори, які розпросторюються на весь вірш («І знов, як перший чоловік») (І-І-В); «Ми сонця — радості не бачимо» (Ми-Ми-К-О); «Маленькій Оксані» (Коли-Коли-Коли-Тоді-І); «Над озером рідкий туман» (Н-Н-Н). І це лише найпростіші приклади поширення анафори у межах однієї поезії. Місце її розташування не лише традиційне — на початку рядка, але й усередині, що оновлює поезію, модифікуючи усталені канони звукопису. Для підтвердження особливого сантименту митця до цієї форми поетичної фоніки варто навести такі приклади: *Шляхів нема, немов хто витер* [1, 81]. *Від болю сонце скорчилося і в'яне* [1, 139] *Ковтаймо спазми сполотнілих губ* [1, 139]. Рідше, але мають місце і такі специфічні анафори, в яких поєднуються приголосні на початку і в кінці поетичних рядків: *Рубінять рани. Весніє. Вранці* [1, 84].

Важко віднести всі ці явища до розряду випадкових збігів. Дається взнаки поетичний хист Драй-Хмари і техніка письма, налаштована на мелійність як форму експресії і сугестивність. Це надто серйозно було для митця, щоб не бути закономірністю. Так, анафора (найпростіша форма звукових повторів) служить допоміжним засобом у системі звукопису, зітканий з інших, складніших прийомів фонічної організації вірша. Для досягнення милозвучності поезії, створення музичного звукового образу М. Драй-Хмара вдається до найрізноманітніших видів і варіантів асонансів, серед яких чільне місце, поруч з простими асонансами, посідають складні. Ось як виглядають прості асонанси в поезії М. Драй-Хмари: *Дніпром, сосновим бором і смолою / Повіяло од споминів моїх* [1, 103]. *Ніде ні човна, ні вітрила* [1, 99]. *Золотокане полотно* [1, 58]. Їх серйозно підтримують складні асонанси: *та волохату ворушку доху* (о-о-у-о-у-у-о-у) [1, 126]; *похмурий, холодний листопад* (о-и-о-о-и-и-о) [1, 131]; *плавці ламали враз ті крижані лани* (а-і-а-а-и-а-і-и-а-и) [1, 102]. Час-

тотно поширеними є поєднання в одній строфі різновидових асонансів. *Бути луною, будить луну, — / Долі своєї я не клянчу* [3, 50]. Ось схема цієї строфи: *У-У-У-У-У / о-і-о-і-а-а*. Музична гармонійність вірша ґрунтується і на доречному застосуванні епіфори, частотно вживаної в поезії: *В журбі васильки й рута-м'ята* [1, 65]; *... хоч квітне усміх на устах* [1, 65]; *Старанно перерили й довго-довго* [1, 184]; *Значить ходить повним ходом* [1, 44]. І таких прикладів можна навести безліч. Поряд з анафорою, епіфорою, асонансами М. Драй-Хмара використовує і такий прийом звукопису, як часто вживані алітерації: *Ласкава тиша сон свій стеле* [1, 59]; *Золототкане полотно* [1, 58]. Детально досліджуючи мікропоетику драйхмарівської творчості, не можна залишити без уваги алітераційні системи. «Алітерації організують ритм поезії «Хмеліють хмари, хвилюють в трансі», співвіднесені з ритмом життя природи. Світ і людина не просто відкриваються одне одному, але знаходяться в особливому стані взаємотяжіння, коли зв'язок особистості й універсуму постає як родова єдність. Останній цілісно утримує первісно-родове (органічна нерозчленованість світу — «я з землею зрісся — не вирину», «Мені сниться: я знов в Поділах») світовідчуття з єдиним «зеленим уставом весни» («І степ смарагдовий, і хмура тайга») для всього природного буття. І водночас М. Драй-Хмара відкриває якісно нову наповненість взаємодії людини і світу, трансформуючи основний мотив міфу про Близнят, естетизуючи духовне універсуюче побратимство-посестринство і жіноче начало як основу цілісності світобудови. Цей мотив реалізується через одвічну тріаду «природне — чуттєве — духовне» з центром сходження і розходження в людині...» [7, 39].

Найрізноманітніші комбінації даної форми звукопису беруть активну участь у ритмічній організації вірша. Одна з найприкметніших з них — послідовна система алітерацій (коли з'являється одна алітераційна група, пізніше інша, а після неї ще інша — своєрідний каскад, який справляє враження своєю могутністю та яскравістю окремої краплі: *Від болю сонце скорчилось і в'яне, / пірнувши в буйну кров гарячих ран / (в-л-с-с-л-с-в / р-в-в-р-в-р-р)* [1, 139]. Має місце і перехресна система алітерацій (один звук змінюється іншим, потім знову з'являється перший і т. д.): *Бути луною, будить луну (б-т-л-б-т-л)* [1, 50]; *а сум вертає додому, / мій сум, що восени росте (с-в-с-в)* [1, 60]. Використовує Драй-Хмара і кільцеву систему (два однакових звуки обрамлюються двома іншими, ще однією парою звуків): *«як на осінніх косах верб, а вже кладе хтось тіні гливі» (к-в-в-к)* [1, 61]; *«вже ніхто не візьме вдруге» (в-н-н-в-в)* [1, 42]. Часто вжива-

ною є симпока (кільце): *«Ніхто не встиг і немовлят сховати» (н-..н-..н-...-...-т...-т)* [1, 177].

Заради досягнення високого художнього ефекту вдавався М. Драй-Хмара і до епістрофи, про що можна судити з великої кількості поезій з використанням саме цього прийому мелійності та матеріалізації думки і почуття. Це такі поетичні твори, як «Сліпа», «Пам'яті С. Єсеніна», «Ой колом сонце догори...», «Горять священні орифлами», а також поезія «В Галичині», яка, окрім використаної в ній епістрофи, є прекрасним взірцем поширення принципу звукового повтору на весь вірш, виявлення його у кожній строфі, кожна з яких і починається, і закінчується одним і тим самим рядком, що надає поезії особливої гармонії, музичної краси і витонченості.

В ГАЛИЧИНІ

*Сонце зайшло за Дністром,
скрізь, куди око погляне —
одсвіт на водах багрянний,
Сонце зайшло за Дністром.*

*Кров'ю взялася ріка.
Мов блискавиця із тучі,
червіль палає на кручі.
Кров'ю взялася ріка.*

*Звідки ж тече ота кров?
З Галичини? З Буковини?
Бачать Карпат верховини,
звідки тече ота кров.*

*Бачать і стогнуть вони!
— «Тіло роз'їли кайдани,
давні відкрилися рани» —
бачать і стогнуть вони.*

*— Встали примари старі:
Лаша, Чарнецького тіні!
Серед нової Руїни
Встали примари старі.*

*Хто там на вежі живий?
Слухай: від брата і ката
Воля козацька розп'ята!
Хто там на вежі живий?*

*Сонце зайшло за Дністром.
Скрізь, куди око погляне,
одсвіт на водах багрянний.
Сонце зайшло за Дністром [1, 106—107].*

Варто розглянути дану поезію схематично, щоб переконатися у функціональній наснаженості повторів у системі поезики Драй-Хмари:

I строфа	<i>с-с-о-с</i>
II строфа	<i>к-м-ч-к</i>
III строфа	<i>з-з-б-з</i>
IV строфа	<i>б-т-д-б</i>
V строфа	<i>в-л-с-в</i>
VI строфа	<i>х-с-в-х</i>
VII строфа	<i>с-с-о-с</i>

Поезії М. Драй-Хмари властиве і таке цікаве явище, як повторення рядків першої строфи в останній, але розміщених у зворотному порядку. Яскравим прикладом такого варіанту повторів є поезія «Долі своєї я не клянусь...» [1, 50].

Функціонально навантажений ще один вид звукової організації вірша — так званий «розклад» звукових повторів. Суть цього явища полягає в тому, що певне співзвуччя, наявне в одному слові, постає у розкладеному вигляді у поруч розташованих словах. Залежно від того, в якій позиції по відношенню до цього слова розміщені інші, — виділяються окремі групи розкладених звукових повторів. Так, якщо слово зі звуковим комплексом знаходиться перед словами, що вміщують ці звуки у розкладеному вигляді, — це *деталізуючий розклад*; якщо в постпозиції по відношенню до цих слів — *сумований розклад*; і якщо це слово знаходиться всередині між словами із звуками в розкладеному вигляді (хоча такий варіант зустрічається порівняно рідко) — це *амфібрахічний розклад*. Кожен із розкладів звукових повторів, за класифікацією В. Брюсова [12], буває *прямим, зворотним та метатесичним*. *Прямий* — це такий звуковий розклад, у якому певна група фонем розкладається у послідовному порядку; *зворотний* — відповідно — у зворотному у *метатесичний* — у розкиданому, неповторкованому вигляді. Щоб переконатися в тому, що цей різновид звукової організації вірша, як і всі інші, органічний для поезії М. Драй-Хмари, досить звернутися до декількох прикладів: «*Пісня — посестра, степ — побратим*» [1, 50] (деталізуючий прямий розклад); «*З голубого глека...*» [1, 94] (сумований прямий розклад); «*Задумавсь ладан в синіх снах*» [1, 65] (сумований метатесичний розклад); «*під ліхтарем співа сліпа*» [1, 63] (сумований метатесичний розклад).

До звукового розкладу відноситься також ще цілий ряд варіантів: пролепси, силлепси та інтеркаляції. *Пролепс* — коли один звук із складного поєднання певних звуків зустрічався раніше;

силлепс — коли такий звук виринув пізніше й *інтеркаляції* — коли він знаходиться між двома складними співзвуччями: «*З неба летять стрімголов*» [1, 92] (пролепс); «*Мій човен у блакитнім крузі*» [1, 99] (пролепс); «*плавці ламали враз ті крижані лани*» [1, 102] (силлепс); «*суворий звіздознавець брав «на понт»*» [1, 104] (інтеркаляція).

Прикметним для поезії М. Драй-Хмари є таке цікаве явище поетичної фоніки, як *евфемізм* — «благозвучне слово або вираз, ужиті для заміни непристойних, небажаних чи заборонених» [5, 222]: *І сльози / (не мої — дубів померлих) / моє обличчя й руки окроплять*. У рядкові «Чого ви плачете, незрячі?» [1, 44] слово «незрячі» автор вживає замість «сліпі», тим самим пом'якшуючи його значення. Так само чинить автор, добиваючись високої поетичності звучання і делікатності вислову, як наприклад: *... у безлистих вербах / вже грає вітер на весь світ!* [1, 49] («грає» — завиває, віє; «безлисті» — голі); *і з неба падають, мов перли, / огненні сльози Персеїд* [1, 62]. («... падають, мов перли, огненні сльози Персеїд» поетично сказано про метеоритний дощ); у рядку «*Ах, вітер сам над містом тужить*» [1, 64] («тужить» означає — віє, дме, повіває); ще тонше сказано у вислові «*зв'ялив весняр блакитноокий*» [1, 86], де «зв'ялив» ужито у значенні «помер».

Отже, на основі дослідження мікропоетики М. Драй-Хмари можна підсумувати, що великий поетичний хист митця посилюється технікою письма, зокрема на рівні звукопису. Адже у його поезії фонемо розмищуються за певними мелійними й естетичними законами, створюючи цілі системи, в яких поєднуються найрізноманітніші засоби звукової організації вірша: алітерації, асонанси, анафори, епіфори тощо. Нерідко ці звукові повтори, фонічні варіації переплітаються, зливаються; окремі явища стають системними, інші — суверенними, але сполучуваними з системами. Наведено декілька прикладів із розміщенням звуків для експресивності вірша, що починаються з найпростіших форм і складаються поступово у системи, що підкоряються вимогам гармонії в частині і цілому: *Двічі я зрадив ніжну сестру. / Потім побачив: без неї умру...* [1, 50] (*i-i-a-a-i-e-y / o-i-o-a-e-e-y*); *Я і посестра, вітер і степ — / Ніжність і воля, сила і креп* [1, 50] (*i-e-i-e-i-e / i-i-i-i-e*); *Не переслухаю ніколи / Шехерезадиних казок!* [1, 52] (*e-e-e-a-o / e-e-e-a-a-o*); *І світом гомін і стрілиці / Дзвінкокопитого коня* [1, 53] (*i-i-o-o-i-i-i-i / i-o-o-o-o-o*). Та щоб не бути голослівним, доводячи особливу фонетичну впорядкованість поезії Михайла Драй-Хмари, вириваючи з контексту окремі рядки — приклади досконалого звукопису, — варто розглянути одну з по-

езій як довершену поетичну систему, що живе і діє за певними законами гармонії:

Хмеліють хмари, хвилюють в трансі.
Повстань, титане молодий!
Хай запалають протуберанці:
на бій, на бій!

На сході гомін, спів буревію,
Піднось скрижаль золоторун...
Я огневію, полуменію:
я твій вістун!

Рубінять рани. Весніє. Вранці.
Мечі на трупах ворогів:
палають гнівно протуберанці:
світаний бій!

У цій невеликій за розміром поезії, але дуже глибокій внутрішньо, М. Драй-Хмара використовує найрізноманітніші засоби звукової організації вірша:

1. Складні звукові анафори, що переходять у силепси (*хм-хм-хв-в*), разом з тим тут наявна і неточна кільцева система алітерацій (*ап-у-и-ра*).

2. Складні асонанси (*ю-а-ю-ю-а; о-а-а-о-о*) і далі чисті асонанси (*а-а-а-а-а*), і перехресна система (*а-і-а-і-а-і-а-і*).

3. Знову перехресна система асонансів: (*о-і-о-і та і-у-у-і-у-у-і-у*), що переходять у словесну анафору (*я-я*), зливаючись, на решті, зі складними асонансами (*о-о-і-і-і-і-о-о-о-о*).

4. Епіфора (*ію-ію*).

5. Поєднуються анафори на початку і в кінці рядка (*р/р — в/в*), що зливаються із сумованим зворотним розкладом алітерацій (*р-в-вр*).

6. Складні асонанси (*і-а-а-і-а-і-і-а-а-і-і-і-і*).

І таких прикладів можна навести безліч. Справжня різноманітність засобів підсилення виразності художнього мовлення характеризує переважну частину віршів поета, проте немає жодної такої поезії, яка була б позбавлена аналогічно варіативного способу матеріалізації тексту засобами поетичної фоніки, його мелійного озвучення. Не можна не підкреслити, що звукова структура у будь-якому вірші прихована, з першого погляду її важко помітити, але коли заглибитися у зміст, придивитися до форми, відкривається надзвичайно цікава система звукової організації вірша. Хоча є й такі поезії, в яких це впадає в око відразу ж. І все ж переважна більшість поезій має приховану звукову побудову, що підкреслює надзвичайну майстерність автора. Адже поет не

поступався своєю думкою звукові чи звуком думці. В його творчості не було дрібниць, не присутніх елементів форми — все мало своє місце, тому звукова форма вірша була адекватною змістові і навпаки.

Дуже прикро, що секрети поетичної творчості Михайла Драй-Хмари досі системно не досліджені, бо справа не тільки в тому, що вона заслуговує на вивчення, а сам митець — на високе звання справжнього майстра слова, творця художньо переконливої поетичної мови, але і в тому, що відкриваються закономірності багаторівневої Держави Слова. І в цьому плані поет-неокласик співзвучний не лише з національною літературною модерною традицією (О. Олесь, І. Чупринка, П. Тичина), але й світовою класикою, що цю грань художності особливо ретельно плекала. У світовій культурі, органічною часткою якої є українська, визначилося багато музичних поетів, що легко і вправно плавали в морі звуків, легко сприймали і передавали тони природи, людського голосу, тембр звучання думок, почуттів, усїєї багатотональної картини світу.

Прекрасну характеристику цього специфічного таланту митця представив Василь Стус у роботі «Феномен доби» про поезію Павла Тичини: «Музичність заповонила все його світосприйняття — і саме слово зробилося для поета не стільки способом висловлювання тих чи інших думок і почуттів, скільки шляхом до виявлення звука, який сам по собі народжує думки й почуття» [13, 88]. Але це лише фрагмент цілісної і ще, на жаль, ненаписаної роботи про феномен музичності П. Тичини в усіх тонкощах, хоч уже певний підхід у цьому напрямку здійснений у статті Мирослави Павлик «Звукоживопис Павла Тичини» [14], що посилається на французьких поетів і їх досягнення у цій сфері: «Французькі поети (В. Гюго, А. Рембо) співвідносили експресивність із можливістю викликати кольорові асоціації як при вимові вголос, так і в графічному зображенні. Як наслідок — поезія А. Рембо «Голосні», що є низкою вільних асоціацій щодо голосних. Деякі вважали, що голосні й приголосні співвідносяться не тільки з квітами, а й з почуттями, рисами характеру і так само як музичні інструменти можуть мати звучання. У художніх стилях кінця XIX — початку XX ст. виробилася тенденція пов'язувати зображувані явища з уживанням певних звуків мови. Не всі звуки можуть використовуватися з художніми завданнями однаковою мірою. Є звуки мови, образне функціонування яких увійшло в традицію» [14, 11]. Не менш колоритною є ця грань таланту Михайла Драй-Хмари, котрий увиходить у число наймузичніших поетів XX ст., який оперував звуком, як і словом, — покладаючись на

закони гармонії, уникаючи будь-яких дисонансів і фальшивих нот, творячи поетичні симфонії і віршований мелос.

3. Семантика й символіка кольору

Поетика М. Драй-Хмари — явище цілісне. Ця теза була б черговим трюїзмом, якби за цим не стояв отой айсберг, що приховує свою сутність під водою, а не височить на поверхні. Художня тканина його поезії зіткана з різних матеріалів, які пластично і непоривно з'єднані, складаючи спільність різних якостей, злучених не за принципом доданків, а взаєморозвитку, геометричної прогресії, де цілість набагато більша за суму окремих елементів. Так, звук органічно переплавляється в колір, що обростає тактильними (дотиковими) враженнями, а ті, помножені на запахові і больові відчуття, створюють стереоскопічну картину мікро- і макрокосмосу Душі і Всесвіту, яка і є поезією М. Драй-Хмари. Та щоб зрозуміти природу цього синтезу, треба розкласти на окремі деталі, складники, матеріали, елементи, з яких зроблено поетичну будівлю, власне, «пережити аналіз», щоб дійти висновку, що синестезичність як передумова й естетичний принцип поетики митця, вияв художнього плюралізму характеризують не лише поезію неокласиків, але творче розмаїття української літератури 20-х рр. XX ст. І тут допоможе спеціальне вивчення як звукописної манери М. Драй-Хмари, що є гранню його художньої системи, в якій Слово формується з фонем, звуків, так і дослідження візуальної образності, що так само матеріалізується в Слові, але вже в інших вимірах і за іншими принципами.

Яку ж роль відіграє барва, її озвучення в слові М. Драй-Хмари? Як пластика речей набуває сили і ваги завдяки кольоровій палітрі, яка виступає ніби та розкішна рамка для чудової картини, що оживає під пером майстра? Як відбувається цей одухотворюючий процес оживлення байдужого, індивідуального матеріалу, яким користуються всі, в чисте золото художньої правди, в естетичне багатство і красу словесного звучання і барвопластики? Це і складає ще один аспект аналізу художньої планети митця. Адже у «Вибраному» автор збірки прекрасно продемонстрував вміння скористатися можливостями палітри в поезії, своєрідно довівши, що колір у художній літературі є одним із найважливіших засобів розкриття ідейного змісту, досягнення художньої виразності, емоційної достеменності, візуалізованої на малій площі поетичного тексту. Характер трактовки кольору в художньому творі (кількість і інтенсивність барв, контрастність їх сполучень і співвідношень тощо) базується на об'єктивних властивостях фарб, наявних

у зображених об'єктах, і зумовлюється конкретним художнім задумом, історико-стилістичною особливістю мистецтва, методом творчості художника, призначенням твору, а також індивідуальною своєрідністю світовідчуття письменника тощо. І колір, і колорит у поезії М. Драй-Хмари відіграють принципову роль, як і звукопис. Отже, колір працює не лише на живописному полотні. Він має місце і в роботі літератора, який доречно користується його можливостями для відтворення багатоманіття світу, його яскравих відтінків та природних барв. З поняттям фарбного опису в словесній творчості тісно пов'язана ще одна художня категорія — колориту, що є продуманою системою сполучень кольорів художнього твору, котра відтворює барви реального світу та характеризує ідейний зміст твору. Поруч із композицією і малюнком колорит відіграє важливу роль у художньому пізнанні дійсності та є важливим засобом емоційної, психологічної виразності, яка служить цілям найповнішого розкриття художнього образу.

Серед аспектів вивчення у нечисленних працях, присвячених творчості М. Драй-Хмари, питання колористики залишилося поза межами дослідження, хоч і є окремі цікаві знахідки в цій сфері. Так, збуджує пошук і праця Юрія Шереха (Шевельова) про творчість М. Драй-Хмари, щоправда, колір як елемент поетики митця розглядається побіжно і не спеціально. Спародичні спостереження на цю тему зафіксовані в окремих роботах, присвячених вивченню творчості неокласиків. Та як самостійна літературознавча проблема питання кольору в творчості письменників не оминалися. Деякі дослідники розглядали його на матеріалі окремих творів чи авторів, доходячи висновків узагальнюючого характеру, як наприклад, С. Соловйов: «Колір у літературі має особливий виключний інтерес для дослідника: письменник використовує його ненавмисне, інтуїтивно, підсвідомо, як правило, це природна, натуральна функція» [15, 54]. Цієї теми торкався ряд дослідників: Н. Бахліна [16], В. Бичков [17], В. Петров [18], С. Соловйов [15], Н. Сологуб [19]. В. Саєнко та І. Пономаренко [20], котрі сповідують думку, що кольоровість словесного зображення, активна до нього апеліяція у художній творчості, міра й специфіка його застосування — прикмета індивідуальна. Не кожному митцеві особливо сильне барвокористування вдається, стаючи системним показником живописної манери. Але М. Драй-Хмара саме з тих поетів, як і Леся Українка, для яких це обов'язкова умова естетичного хисту, розширення меж поетичного відтворення Всесвіту.

М. Драй-Хмара як поет надзвичайно талановитий, був наділений природним умінням, підкріпленим неокласичними знаннями світової практики, створювати такі поезії, в яких гармонійно по-

еднуються і музика, і барвистість, і найтонші запахові та смакові відчуття. Тому колористика в його поезії справді доречний і вагомий елемент художньої системи, що, зливаючись з іншими компонентами вираження індивідуальної чуттєвості, створює єдине, цілісне враження від яскравої картини чи образу. Адаже ще Лесинг вказував на надзвичайний талант поета, який відрізняється від живописця чи музиканта тим, що він універсальніший і всеосяжніший. Саме цією властивістю просякнута неокласична творчість М. Драй-Хмари, в якій колористика і художні наслідки її вмілого застосування відіграють не останню роль, демонструючи багатогранність змальованого навколишнього світу та почуттєвої сфери людини, наділеної, до того ж, певною національною своєрідністю сприйняття. Хоч барва у його віршах є важливим компонентом поетики, але колористика поезії Драй-Хмари не проста для аналізу. Стежачи за кольоровою палітрою, легше збагнути настрої ліричного героя, а тому і настрої самого автора, еволюцію його життєвого і творчого шляху, особливості психології творчості. Так, ранні поезії (1919—1926 років) сповнені переважно ніжних, світлих барв, акварельних відтінків, тоді як у віршах останніх років (1935—1937) переважає темна палітра, що передає трагізм буття інтелектуальної і непересічної людини в неволі. Спробуємо це представити візуально — у своєрідній схемі.

частотність уживань

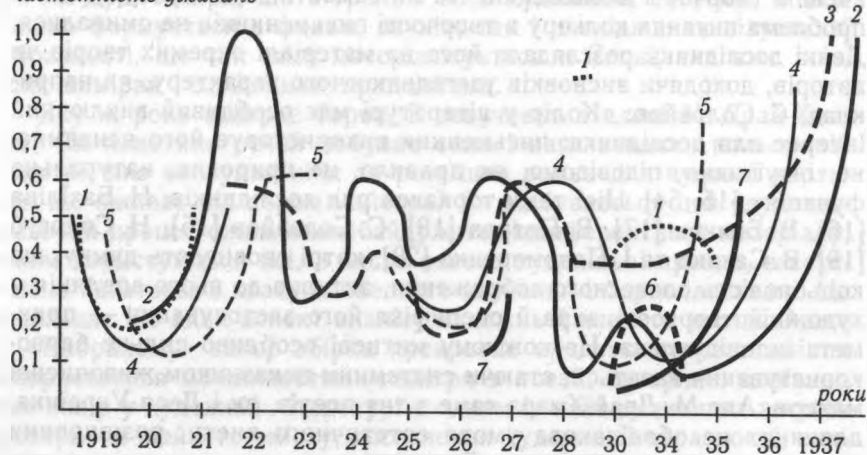


Рис. 1.

1 — червоний (малиновий); 2 — синій (блакитний); 3 — жовтий (золотий); 4 — білий; 5 — сизий (сірий); 6 — зелений; 7 — чорний

За допомогою графіка простежуються за еволюцією кольорової палітри ті зміни, які наступили в творчості М. Драй-Хмари під впливом життєвих обставин. Якщо за точки відліку взяти роки написання творів та колористичну інтенсивність, частотність (від 0 до 1), то встановлюється певна закономірність, яка надається для візуалізації на графіку. Як уже зазначалося, а схема це ще раз підкреслює, барвистість поезії раннього періоду творчості (1919—1926) складає гаму світлих фарб. Це біла, червона, жовта, синя (голуба, блакитна — переважно) та сіра (переважно срібна, сиза). Беручи до уваги семантичну наповненість даних кольорів, цей початковий етап творчості молодого Драй-Хмари характеризуємо як гармонійний, чистий, світлий період, сповнений надій і творчого завзяття. Домінуючі авторські настрої — відчуття молодечої сили, емоційна наснаженість, жага (червоний), відданість істині, активність розумової праці, високий рівень духовності, що виражається блакитним кольором, символізуючим інтенсивність мислення і високу моральність креативної особистості. Автор знаходиться в стані чистоти, духовного піднесення (білий, сонячний). І хоч М. Драй-Хмара, подібно до інших неокласиків, увійшов у літературу відразу сформованим митцем, поезія перших років його творчості мала широкі можливості для розвитку, а публікації ще не так ретельно просіювалися через сито цензури, в тім числі не так явно застерігалися внутрішнім контролем. Друга половина творчості письменника була іншою. Схема показує різкі збої, підйоми, має місце неочікувана, раптова дискретність, хаотичне розміщення барв, їх несподіване поєднання, нервовість мазків. З'являються темні фарби — чорна, синя (вже не блакитна) та сіра (вже не срібна). Символічна наповненість цих барв опосередковано вказує на страшні випробування, що впали на голову ліричного героя і автора. Адже чорний та сірий кольори відповідають «стадії бродіння, загнивання, затемнення» [8, 554] виднокола і перспективи. В українській, як і слов'янській традиції, символізують смерть, траур, почуття смутку, осінні настрої, емоції приреченості. У християнській символіці Середньовіччя іноді чорним кольором позначався час, його нестримний плин, який неможливо зупинити.

Внутрішні настрої поета, перебіг його думок і почуттів певним чином задокументувалися і відбилися в кольоровій пластичності образів. І в даному разі барва — не індивідуальний складник твору, а його емоційний камертон, що настроює цілий злагоджений оркестр різних мелодій душі поета, що через себе, через «Я» ліричного героя передає світовідчуття цілого покоління людей трагічної і зламної епохи, планетарно вагомі міркування про сутність

речей, їх затаєний смисл і вагу. Коли так безповоротно спливали останні місяці життя поета, то барвистість віршів, властива першому періоду творчості, 1935—1937 рр., змінюючись, набуває іншого колориту — на перший план висуваються темні відтінки — ніби на противагу тому, що білий колір означав і був кількісно виразним у поезії, починаючи з 1919 і до 21 року. Прикметною є й динаміка застосування кольорів, зокрема *контрастних* — *білого і чорного*. Виявляється, що біла барва постає дискретною, переривається, час від часу поступаючись своїй протилежності. Це наводить на ряд міркувань, які є інформативними щодо пояснення внутрішнього світу автора та ліричного героя. Змінюються віхи в їх долі, і вони, ніби на канві, вишиті (чи вкарбовані!) по білому: після радісного відчуття повноти життя, піднесеного на гребені трьох літ (1919—1921), коли ще були сильними надії на особисту щасливу долю, національне й культурне відродження України. Біла барва зникає аж до творів 1925 року написання, щоб знову з'явитися і тривати майже до кінця творчості, але саме майже до кінця. І вже в цій ситуації *білий колір* має іншу семантику. Автор не тільки заперечує той *стан відвертості та всепрощення, піднесення та просвітлення*, який є основним символічним навантаженням білого, але й наповнює його іншим значенням, вказуючи на протилежну властивість білого — *смертельну блідість, символіку смерті, небуття*, бо, скажімо, так його використовували романтики, засновуючись на відсутності спектру в білому.

Цікаво варіюється і семантично навантажується *червона фарба*, що має місце в поезії Драй-Хмари. З'явившись на самому початку творчості і протривавши до 1922 року, вона зникає аж до 1930. І лише в 1924, 1926 та 28-му роках нагадує про себе короткими спалахами. Останній ніби ривок відмічається в 1930—1935 роках, з піком — у 1934. Беручи до уваги наповненість червоної фарби, можна опосередковано визначити психічний стан автора, як і загубленої на роздоріжжях ХХ віку української людини. Період 20-х років для М. Драй-Хмари був сповненим жаги, *«чуттєвості та життєдайної сили»*, *«пульсуючої крові та вогню»* [15, 522]. І водночас це період вибуху емоцій під впливом тривожних подій в Україні. Ті окремі спалахи червоного весь час нагадують про незгасання того стану, яким сповнена душа митця. А поява червоного в поезіях останніх років, як алогічний, на перший погляд, поворот до полегшення, що неминуче наступає перед кінцем життєвої снаги, як останній подих душі, котра переходить межу смерті заради ідеї життя і вічності ідеалів світлого і краси в усій їх невичерпаності. Повна ж відсутність цієї барви в 1935—1937 роках не прямо, а через код художньої мови свід-

чить про зневіру, відчай, повну виснаженість людини і суспільства, в якому ріки крові поглинули все інше, а колір *людських потенцій перетворився на символ соціалістичної галери, офарбленої у брудний червоний, яким явно зловживали*.

Можна припустити, що М. Драй-Хмара, який дуже добре розумівся на творчості Лесі Українки і був автором вельми продуктивних наукових робіт про її творчість, скористався (може, й підсвідомо, а не лише цілеспрямовано!) національною літературною традицією про символіку *червоного як аналог і концепт смертельно небезпечного*, що чатує на людину під час життєвих і суспільних випробувань, осягнення Істини і Правди. Міг він і опертися чи самостійно дійти думки про саме таку *семантику і символіку червоного як тотожного кінцю життєвої снаги, екзистенційного переходу від життя до смерті*, розроблену Лесею Українкою в «Кассандрі». Пізніше цю ідею репрезентували В. Саєнко та І. Пономаренко у статті «Мистецький синтез і творчий метод у «Кассандрі» Лесі Українки», у котрій висловлено плідний висновок про поетику червоного та його ідейно-естетичне наповнення: «Червоний колір (у «Кассандрі» Лесі Українки. — В. С.) є передумовою появи чорного; несе семантику ще живого, але неминуче приреченого на загибель, отже, символізує навзагал не кінцевий результат, а процес умирання, перші симптоми смерті та її причину»... [20, 122]. Аналогічне враження складається від поезій М. Драй-Хмари, написаних у різні роки під впливом обставин, трагічний характер яких закодований у кольорі.

Так, в «Іспанській баладі» поява червоного на початку поезії знаменує фатальну розв'язку — жадливу смерть тореодора, кардіограма душі якого *представлена діалектично: «... огнем налився він ущерт»* — *(почервонів) та «червоний мотлох скрізь, і блазнів гурт кругом...»*. *Фарбна палітра віщує «останній смертний бій»: «Ущухнув шалу грім, розбився звук сурми — / тореодора бик на роги настромив»* [1, 137—138].

Як і у Лесі Українки, саме червона, а не чорна барва здатна виступити знаком смерті. Підтвердженням цього є «залитий кров'ю плащ» — символ смерті. Аналогічна семантика *червоного* фігурує в поезії «Від болю сонце скорчилось і в'яне»... [1, 139]. Як і в попередньому вірші, червоне забарвлення, що заявляє про себе на самому початку твору, готує до сприйняття фатальної розв'язки — смерті героя. На відміну від «Іспанської балади», в якій розв'язка наступає наприкінці, постає інший варіант зв'язку барви з подіями, змальованими в творі, — прямиий, а не дистанційний. Червона фарба є не просто фоном події, зоровим вираженням відчуття, а своєрідним її співучасником і конкретним інстру-

ментом реалізації ставлення до зображеного, авторської оцінки. Відразу після появи червоного кольору ліричний сюжет доходить апогею: «... *пірнувши в буйну кров гарячих ран, / і в кожній серці вістря ятагана, / і кожне горло стягує аркан*» [1, 139]. Трагічна розв'язка набуває узагальнюючого, символічного звучання, в якому прозорий натяк на реалії життя, що продукує потік асоціацій про долю українського інтелігента, зачарованого культурою і моральністю, а не владою, а тому поставленого над безоднею цькування і знищення.

Таким чином, червоний колір у поезії М. Драй-Хмари має різне символічне навантаження. А це ще раз доводить не тільки наявність широкого художнього інструментарію, але й уміння поета висловити невичерпність, глибину змісту за допомогою економно використаних засобів письма. У період 1935—1937 років поет вдається до світлических барв лише задля підсилення контрасту між спокійним, сповненим надії, минулим та жорстокою сучасністю, тоталітарним тиском на людину. Яскравим прикладом поєднання світлических та темних барв саме з метою контроверсійно окресленого предмета роздумів є поезія «І знов обвугленими сірниками...» (1937), чи не найтрагічнішого документа національної історії фатальних 30-х, коли й помріяти про свободу творчості і демократичний розвиток суспільства не можна було, коли такі, як М. Драй-Хмара, опинялися в найнестерпніших умовах радянської каторги:

І знов обвугленими сірниками
на сірих мурах сірі дні значу,
і без кінця топчу тюремний камінь,
і туги напиваюсь досхочу.

Напившись, запрягаю коні в шори
І доганяю молоді літа,
Лечу в далекі голубі простори,
Де розцвітала юність золота.

— Верніться, благаю, хоч у гості
— Не вернемось! — гукнули з даліні.
Я на калиновім заплакав мості
і знов побачив мури ці сумні,

і клаптик неба, розп'ятий на ґратах,
і нездріманне око у «вовчку»...
Ні, ні, на вороних уже не ґрати:
я — в кам'янім, у кам'янім мішку [1, 147].

У цьому вірші наявні як власне, так і невластиві назви кольорів: «сірі мури», «сірі дні», «голубі простори», «юність золота»

і «обвугленими сірниками» (близький до чорного), «клаптик неба» (блакитний), «кам'янім мішку» (сірий). Варто розглянути систему означень кольорів і їх семантику та функції згідно з класифікацією кольору, поданою Н. М. Сологуб: «Кожен колір утворює своєрідне мікрополе, в якому варто розрізняти: 1) назви, в яких означення кольору є основним значенням слова і які утворюють систему, тобто є власне назвами кольору (жовтий, жовтизна; червоний, червонястість і т. д.); 2) назви, в яких означення кольору є додатковим значенням слова, і які доповнюють систему, але своїми основними значеннями належать до інших тематичних словесних груп, тобто є невластиві назвами кольорів (напр., небо як позначення блакитного кольору; калина як позначення червоного і т. д.)» [19, 60]. Підхід до аналізу кольору, здійснений у цій роботі, більшою мірою лінгвістичний, аніж літературознавчий, але одне без іншого не існує, це та паритетна взаємодія, за якою розкривається специфіка художньої творчості, в тім числі і поетична картина світу, зображена М. Драй-Хмарою.

У цій розглянутій поезії, як і в інших віршах митця, колір виступає елементом психологічної характеристики ліричного героя, за допомогою барвопластики автор малює картини, які уточнюють перебіг настроїв, діалектику думки й почуття. І зміна кольору свідчить про мінливі душевні стани, що переживає ліричний герой, сповнений багатством емоцій, наділений умінням зчитувати з книги Природи одвічні людські цінності, мудрість гармонії і краси. Колір, як правило, відтіняє переходи в тональності вірша М. Драй-Хмари, що піднімають нагору прихований спектр почуттів ліричного героя й автора, котрий наділений здатністю сприймати світ багатомірним, а не однобоким, звуженим і підкореним лише соціальним законам буття людини. Саме цього поет аж ніяк не визнає. І протестує усіма фібрами душі проти будь-якого поневолення. І хоч не впадає у відчай, але за допомогою художньо переконливо підібраної гами кольорів, як це спостерігається у поезії «Обвугленими сірниками...» та й усій збірці «Проростень», передає трагізм втрати свободи, поневолення індивідуального начала в умовах волюнтаристського, механістичного суспільства, оберненого не до людини, а проти неї. Так, чорно-сірі барви на початку поезії характеризують важкі умови існування (а не життя), як і сумні думки про страшну реальність, за логікою якої доводиться жити за ґратами. А повернення до цих тонів наприкінці вірша особливо гостро підкреслює стан внутрішньої облоги, що переживає ліричний герой: «Ні, ні, на вороних уже не ґрати: / я — в кам'янім, у кам'янім мішку» [1, 147]. Символ закам'яніння душі в стані безвиході увиразнюється спеціально

підбраною гамою кольорів, відтінки яких спеціально подаються за принципом градації і контроверсії.

Превалювання ніжних, світлих тонів у рядках, присвячених згадці про юність, молоді літа, лише посилює контраст. Оточуючи цю строфу з обох боків протилежною палітрою кольорів, М. Драй-Хмара ніби замикає сіре коло, тим самим підтверджуючи всю безповоротність і безвихідь становища.

Отже, колористика не байдужа річ у системі поезики М. Драй-Хмари. Вона є тим внутрішнім стрижнем, на якому тримається його бездоганне художнє чуття і майстерне володіння можливостями Слова, що передає не лише відтінки життєвих явищ — фактів, предметів реальності, — але й їх прихований бік — душу і внутрішню суть. Парадигму барвопластики варто розкласти спершу на мікроелементи, дослідити функціональне призначення кожного з них, а далі вже синтезувати надбане задля глибшого пізнання важливої сфери поезики митця. Тому спочатку трохи статистичних даних, необхідних для оперування фактами, а не приблизними відомостями про кольоровий світ поезії М. Драй-Хмари. Тому залучимо до аналізу таблицю частотності вживання барв у поезії митця, складену за індексом кольору, розробленим у праці С. Соловійова, що в свою чергу орієнтувався на підхід А. Белого.

Назва барви	Кількість уживань
Золотий (жовтий)	3,4
Синій (блакитний)	3,2
Білий	2,3
Сірий	1,3
Червоний	0,15
Чорний	0,15
Зелений	0,05

Отже, тепер відносно легко визначити колір-фаворит, найбільш уживаний у поезії М. Драй-Хмари. Ним виступає *золотий* (з відтінками *жовтого*) — 3,4%, а також *синій* (з відтінками *голубого, блакитного*) — 3,2%. Найменшою частотністю заявлений *зелений* (0,05%). Дивно, але факт. Варто пояснити, чому так. Але це лише з першого погляду *зеленого* мало у палітрі митця. Адже поєднання синьої та жовтої барв — домінант дає саме *зелений* — колір плодючості полів, земного, доступного безпосередньому сприйняттю рослинного світу [див. 8, 550]. Прикметно, що збірка «Проростень», яка складає майже половину «Вибраного», вже своєю назвою, семантично похідною від народно-

поетичних традицій, вказує на *зелений колір*. Адже сема «проростень» (неологізм М. Драй-Хмари) означає молодий, соковито-зелений пагін, що тягнеться до сонця. Цим образом, у котрому опосередковано явлена зелена барва, митець вказує на природну активність *смарагдового кольору*, на традиції його щедрого побутування в українському кліматично-географічному середовищі та національному побуті, в усьому комплексі світобачення, що всмоктується з молоком матері. Тим більше, що *зелений колір* — *симультанний, це своєрідний місток між синім та жовтим*, які все ж домінують у барвокористуванні українців. Тому повернемося до них і зосередимося на розміщенні синьої та жовтої ліній на рис. 1, на якій зафіксовано перевагу саме цих кольорів, міцно поєднаних один з одним. Заявляючи про себе вже в перші роки творчості М. Драй-Хмари, вони безперервними кривими досягають кінця. Чому ж поет віддає перевагу саме цим двом барвам? Цікаво зазначити і таке явище, характерне для поезики барвопису митця, як *поєднання синього* (з відтінками *голубого, блакитного*) *та золотого* (з відтінками *жовтого*) *кольорів поряд*. Такі приклади маємо у виразах: *І синьо-золоті гримниці / дражнили відгульня-коня* [1, 53]; *Жовто-жарні там горять заграви, / голубе кипить вино* [1, 54]. *І прискає золотом в синь* [1, 100]; *(а в небі тільки смужка — синій льон, — / і ледве мріють золоті бордюри)* [1, 122]; *лечу в далекі голубі простори, / де розцвітала юність золота* [1, 147].

Різноманітна семантична та символічна наповненість даних кольорів не тільки не заважає їх поєднанню, але має індивідуально творче вираження саме в такому сплетінні барв, до яких, як відомо, тяжіє українська душа. За Біблейською енциклопедією [див. 21], таке поєднання фарб слід розуміти як шлях духовного піднесення, як вираз чистоти, світлої смуги життя. Таке тлумачення пасує до тих ідей, які закодовані в системі художніх образів поета, простеженій не лише в її контекстуальних взаємозв'язках, але й еволюційному розвитку творчості М. Драй-Хмари. Так, у першому випадку «*синьо-золоті гримниці*» [1, 53] є яскравим прикладом такого тлумачення, оскільки, по-перше, ця поезія була написана 1923 року (порівняно спокійний період у творчості митця) і, по-друге, це сплетіння барв подається у світлому *обрамленні білого та блакитного кольорів*.

Для порівняння візьмемо останню поезію М. Драй-Хмари, написану, за різними джерелами, в травні 1936 чи в 1937 р. «*Голубі простори*» і «*юність золота*» [1, 147] — ці вирази вжито поруч, і вони використані автором задля ніжного спомину про

минуле, яке відсунуте в безкінечність, і це виразно відчувається в контексті:

І знов обвугленими сірниками
на сірих мурах сірі дні значу,
і без кінця топчу тюремний камінь,
І туги напиваюсь досхоchu.

Напившись, запрягаю коні в шори
І доганяю молоді літа,
лечу в далекі голубі простори,
де розцвітала юність золота [1, 147].

З іншого боку [див. 8, 552], таке сплетіння барв символізує інтуїтивне мислення, інтелект, що є одним із яскравих доказів глибинності та елітарності віршів поета. Адже поезія М. Драй-Хмари — для освіченого читача, бо не кожен із широкого загалу зможе розпізнати широкий спектр думок і дійсну суть сказаного, крім, звичайно, замилювання її звучанням, звукоживописом.

Та найпростіше і найраціональніше було б обмежитися посиленням на думку про цілком закономірне традиційне вживання цих барв поруч. З давніх-давен і дотепер поєднання *жовтого (золотого) та блакитного (синього) кольорів* притаманне нашому народові, виражаючи таким чином і художню ментальність. На основі усної народної творчості ще часів Київської Русі, історичних пам'яток, підсумовуючи кількість найбільш уживаних кольорів на гербах українських губерній XIX ст., В. Сергійчук доводить традиційне поєднання жовтої (золотої) та блакитної (синьої) барв. Автор підкреслює: «Вже з того часу (період Київської Русі) наш народ віддає перевагу саме цим двом кольорам» [22, 94]. Свої думки В. Сергійчук підтверджує прикладами, взятими з усної народної творчості, різних літописів Київської Русі, «Слова о полку Ігоревім» та інших джерел. Автор переконує і в тому, що на початку XX віку найуживанішими в Україні були саме жовтий та блакитний кольори. Близька спорідненість з голубизною неба та кольором хліба завжди імпонували українцям, бо виходили не лише з краєвидів, але й національної ментальності. Важко сказати, свідомо чи інтуїтивно так вийшло, але саме ці кольори є найчастотнішими і найрепрезентативнішими у поезії М. Драй-Хмари. Більше того, саме ці — *жовта та блакитна фарби* — є найулюбленішими кольорами поетів, що склали групу неокласиків, зокрема М. Зерова та М. Рильського. І ця риса помічена в студіях про їх творчість. Ось один із витягів на цю тему зі статті Л. Таран: «Не маючи на увазі в жодному разі зашифрований політичний підтекст, поети-неокласики *часто вдавалися до називань*

поряд, підряд жовтого (золотого) і блакитного кольорів та його відтінків. Очевидно, маємо вловлювання митцями надзвичайної природної гармонії цих барв, *урівноважене поєднання холодної і гарячої стихій»* [23, 54] (Курсив мій. — В. С.).

І саме таке противенство гарячої душі і розважливо-холодного розуму є своєрідною віссю, на якій тримається колористичний принцип М. Драй-Хмари, котрий аж ніяк не має однозначної трактовки, вихідним моментом якої є одвічне поєднання земного (матеріального) і небесного (духовного), реального й ідеального, загальнолюдського й індивідуального, прагматичного й естетичного начал. І хоч фарбна палітра нараховує всього сім кольорів і їх відтінків, які своєю спільністю «малюють» надзвичайно гармонійні картини та образи, але винахідливість створеного автором барвного світу дуже показова. За допомогою зміни кольорів кожна одиниця тексту «Вибраного» набуває художньої виразності, а поряд з тим і емоційної, психологічної достеменності. Задля того, щоб відчути цю гармонію фарб в цілісності, візьмемо для прикладу поезію 1926 року «Пам'яті С. Єсеніна» і розглянемо її кольорову палітру:

Над ним лиш **чорний** прапор має,
і десь на стінах **крові** слід, —
а в серці він ще й досі **сяє**,
мов **золотий метеорит**,

Я пам'ятаю вечір **тьмянний**
над Петербургом **голубим**:
морозний блиск, і вітер **п'яний**,
і над Ісаком — **сизий дим**.

Огнями розцвіла естрада,
і вийшов він, як **ясний день**.
Душа була бентежно рада
і слухала дзвінків пісень.

Блакитноокий, кучерявий,
стрункий, як **ясень молодий**,
він ще не знав гіркої слави:
уперше він прийшов сюди.

В сорочці простій і в каптані,
неначе вчора із села,
а очі тихі, як у лані,
і ніжність із очей пливла.

По залі голос **малиновий**
розливсь, як весняний струмок,
і в кожному жесті, кожному слові —
вишневі пахощі думок.

І досі як живі: березки
над ставом, біля кошениць,
співучість польової стежки
і тепле мукання телиць.

Життя ще не було прожито
серед повій та гультяїв,
і був він як ядерне жито
перед грозою нових днів.

Хвилини споминів чи жалю —
і наче вітер запашний
дихнув на урочисту залю
диханням золотистих нив.

Уже минуло десять років,
той весняний одцвівся сад...
Ми не почуєм його кроків —
і як вернути їх назад?

Над ним лиш чорний прапор має,
і десь на стінах крові слід,
а в серці він ще й досі сяє,
мов золотий метеорит [1, 68].

Прикметна динаміка кольорів, розгорнута уже в першій строфі, насиченій не лише візуально-зоровими образами, але й несподіваним поєднанням барв — чорного, криваво-червоного, золотого з блискітками (бо ж «золотий метеорит!»), — але й такою гамою, що є, власне, царською і водночас такою, що сигналізує про трагічне зображення об'єкта твору. Саме через колір постає філософськи загострена трактовка долі поета, що вивищується над натовпом. І через те над митцем (в даному разі це С. Єсенін) «чорний прапор має», хоч серце його сяє і грає красою, талантом, прагне щастя і взаємопорозуміння з людьми, хоче щедро поділитися «золотим метеоритом» Душі, але все виявляється намарно. Донесення ідей, пов'язаних з одвічною темою трагедії Поета, заґрунтовано на русі емоцій, представлених у кольоровій гамі, мінливих її відтінках, загалом — синестезії (наприклад, «вишневі пахощі думок», де сходяться кольорова й ароматична синестезії). Сумарно виглядає це справді вражаюче, але не тому тільки, що створюється ефект веселки, а передусім через майстерність барвопластики, синестезійність поезії М. Драй-Хмари, який умів сказати мало і лаконічно (за кількістю слів і засобів поетики, спрямованих на сугестивність письма), але вагомо і переконливо. І старий, здавалося б, мотив призначення поета, трагедії творчої людини, що виявляється на вершині слави цілком самотньою, далекою і незрозумілою, відчуженою повертається новою гранню,

відкриває духовні муки людини, що випереджає свій час, живучи категоріями вічності, що відчуває власну безпорадність і приреченість у боротьбі з жорстоким світом, з «квітами зла», що отруюють саму ідею вільної і непересічної індивідуальності.

Оскільки поезія «Пам'яті С. Єсеніна» збудована за принципом градації, а провідний конфлікт внутрішньо-психологічного характеру виявляється в душі головного героя твору, — російського митця ХХ віку, — його духовній сфері, — поетові, який узявся за цю складну тему, довелося б вишукувати невідомі факти з його біографії, щоб показати перебіг думок і почуттів і їх специфічність чи закономірність в атмосфері трагічного часу зрушень, а М. Драй-Хмара обійшовся колористикою, за допомогою якої реставровано і навколишнє середовище, історію простого люду і російського бомонду, але найбільше досягнення — достовірність душевних порухів героя. Дивуєшся, як гарно вийшло у М. Драй-Хмари, що виявився не лише глибоким і сумлінним обсерватором зовнішніх і внутрішніх обставин життя С. Єсеніна, але майстром ліричного малюнка, в якому всі штрихи виписані тонко й точно (ніби з середини самої душі!), але через посередництво кольорів і їх динаміку, різноманітність синестезій. Варто придивитися до поданої таблиці барв, виписаної з даної поезії (лише одної!), щоб у цьому пересвідчитися.

№ строфи	Власне назви	Невласне кольори	Значення
I, XI	Чорний, золотий	Кров (червоний)	Смерть, час, кров, великодушність, інтуїція, інтелект
II	Голубий, сизий	Тьмянний (чорний, сірий); морозний блиск (білий)	Гниття, гріхопадіння, чистота мислення, смерть (від словосполучення «смертельна блідість»), чистота
III	—	Ясний (білий) огнями (жовтий + червоний)	Пульсуюча кров, вогонь просвітлення, піднесення, інтуїція, наявність позамежового
IV	Малиновий	Весняний струмок (блакитний), вишневі (червоні)	Відданість та невинність, симпатія
V	—	—	—
VI	Малиновий	Весняний струмок (блакитний), вишневі (червоні)	У контексті: «дуже ніжний [8; 558], невинність
VII	—	Березки (білий), став (блакитний), польова стежка (зелений)	Чистота, невинність, симпатія
VIII	—	Жито (жовтий)	Інтуїція

№ строфи	Власне назви	Невласне кольори	Значення
IX	Золотистий	—	Великодушність, інтуїція, інтелект + шлях духовного піднесення
X	—	Весняний сад (білий)	Краса, оновлення, чистота, юність

Простежуючи колорит даної поезії, не можна не помітити, що всі застосовані кольори знаходяться у постійному контрасті і динамічному противенстві. Прикметно, що сам С. Єсенін подається на фоні світлих барв, як і його поезія. Ці ніжні тони передають чистоту, невинність, симпатію і водночас «інтуїцію, яка освітлює, як спалахом блискавки, джерела і тенденції того, що відбувається» [8, 550]. Світ же, з якого пішов «блакитноокий, кучерявий, стрункий, як ясень молодий» [1, 68], поет, так і не зазнавши «гіркої слави» [1, 68], подається крізь призму темних барв. І тут реалізується не лише ідея смутку, трауру по ньому, а й власне характеристика даного часу. Отже, за допомогою різноманітних барв М. Драй-Хмара майстерно створив стереоскопічну картину світу і діалектики душі творчої людини. Кожен колір насичений індивідуальною смисловою значимістю і здатен викликати різноманітні асоціації. Так, одна і та сама фарба може мати різне, а часом і зовсім протилежне значення (наприклад, *білий* — *в одному випадку позначає вічність, в іншому — завершеність циклу, смерть*). Символічна наповненість часто-густо залежить не тільки від архетипної моделі, але й від самого автора, а саме від його творчої пристрасності і таланту, від його індивідуальної манери вживання саме такого кольору і з даним підтекстом. Хоча справжній твір «розумніший» за свідомість творця і кожен здатен побачити в поезії кольору своє, але пояснення підтекстового навантаження барвної палітри — завдання не з легких та справді важливих як з прикладного погляду (систематизації розуміння словесного колориту такого синестезійного за якістю поезики митця, як М. Драй-Хмара), так і глибшого (на рівні сучасних вимог до філологічної науки та літературознавчих методик, зокрема герменевтичного аналізу) осмислення епохи культурного і національного Відродження двадцятих років ХХ віку, зокрема неокласичної школи. Важливо також підкреслити, що колір у М. Драй-Хмари, явлений у синестезійному ключі, характеризує властивий неокласицизму потяг до калокагатійності й архітектурності форм.

Спостерігаючи за тим, як барвопластика діє в системі неокласичного світовідчуття поета, варто послатися на узагальнюючу думку: «І в той же час синтетична природа неокласицизму органічно поєднує традиційний тип образності з модерністським, збагачуючи нормативність класичного ідеалу суб'єктивною наповненістю. Тому художня образність неокласиків є виявом емоційного ставлення до всього, що слугує об'єктом творчості, як-то: естетично значимого предметного світу, що сприймається крізь призму ідеалів досконалості, краси життя і природи. Їхня поезія вибудовувалася за архітектурним принципом. Акцентція на «архі», тобто вищий вияв майстерності, а отже, вищий вияв духовності, зумовила і форми побутування цього принципу у творчості неокласиків, де духовне підкорює собі матеріальне» [6, 10].

Як довів аналіз барвопису, фоніки й ролі символів у поезії Михайла Драй-Хмари, творчість митця засновувалася на законах краси і майстерності, що розуміється широко: й архітектурна пластичність, і звукова образність, й культура слова, збудована на його живописних можливостях щедро виявити все багатоманіття світу в мінливих відтінках і фарбах. І вміння М. Драй-Хмари це здійснити напрочуд витончено і гармонійно — колосальне. Спеціальне дослідження функцій кольору у системі поезики М. Драй-Хмари дає змогу дійти до ще одного посутнього висновку — про творчий метод і особливості його функціонування в спадщині поета. Здавалось би, що все ясно, бо виходить з першоджерела — неокласицизму, що мав місце в українській культурі двадцятих років ХХ ст. Але цим справа не обмежується. Адже мова йде про творчий поліфонізм, а точніше — про модерністський напрям. Колористика М. Драй-Хмари доводить, що митець умів і охоче користувався можливостями імпресіоністичної поезики, а також символістської, про що свідчить «мистецький синкретизм, виявлений у візуальній семантиці кольору і його репрезентативності у вибудові ідей» [20, 116]. Користуючись думкою Віктора Петрова про Лесю Українку, яка була близькою М. Драй-Хмарі своєю барвопластикою, слід підкреслити таке: «Од імпресіонізму — вражливості барв, од символізму — проникливості в ідеї» [18, 64].

1. *Драй-Хмара Михайло*. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — 542 с.
2. *Москаленко Михайло*. Микола Зеров: доля і доробок // Микола Зеров. Українське письменство. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 1235—1272.
3. *Зеров Микола*. Pro domo. Самоозначення // Українське слово. — К.: Рось, 1994. — Т. 1. — С. 515—521.
4. *Шерех Ю.* Поезія М. Драй-Хмари // Українське слово. Хрестоматія української літературної критики ХХ ст.: В 4 кн. — Кн. 1. — К.: Рось, 1994. — С. 499—506.
5. *Літературознавчий словник-довідник НВІ*. — К.: Академія, 1997. — 750 с.
6. *Дзюба Іван*. Він хотів «жити, творити на своїй землі» // Драй-Хмара Михайло. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — С. 5—39.
7. *Темченко Л. В.* Концепція людини в поезії М. Драй-Хмари і П. Филиповича // *Ex professo*. Збірник наукових праць молодих вчених Придніпров'я. — Дніпропетровськ: ДДУ, 1997. — С. 38—41.
8. *Керлот К.-Э.* Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ. — Refl-book, 1994. — 630 с.
9. *Фрейденоберг О.* Поэтика сюжета и жанра. — Л.: Художественная литература, 1936. — 454 с.
10. *Новикова М. А., Шама И. Н.* Символика в художественном тексте. Символика в пространстве. — Запорожье: СП «Верже», 1996. — 72 с.
11. *Темченко Л. В.* Український неокласицизм 20-х рр. ХХ ст.: Генезис, естетика, poetика: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Дніпропетровськ, 1997. — 21 с.
12. *Брюсов В.* Звукопись Пушкина // Избранные сочинения в 2 т. Переводы и статьи. — М.: Гослитиздат, 1955. — Т. 2. — С. 480—489.
13. *Стус В.* Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). — К.: Знання, 1993. — 92 с.
14. *Павлик М.* Звукоживопис Павла Тичини // Українська мова та література. — К.: 1 вересня. — 1999. — 13 квітня. — С. 11—12.
15. *Соловьев С.* Цвет, число и русская словесность // Знание-сила. — 1971. — № 1. — С. 54—56.
16. *Бахилина Н. Б.* История цветообозначений в русском языке. — М., 1975. — 220 с.
17. *Бычков В.* Византийская эстетика. — М.: Искусство, 1977. — 240 с.
18. *Петров В.* Драматична поема Лесі Українки «Кассандра» // Вісник Академії наук Української РСР. — 1991. — № 2. — С. 121—132.
19. *Сологуб Н. М.* Колористика О. Гончара. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 60—75.
20. *Саєнко В. П., Пономаренко І. В.* Мистецький синтез і творчий метод у «Кассандрі» Лесі Українки // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць. — Одеса: Маяк, 1997. — Вип. 1. — С. 107—129.
21. *Библейская энциклопедия*. — М.: ТЕРРА, 1990. — 562 с.
22. *Сергійчук В. І.* Національна символіка України. — К.: Веселка, 1992. — 108 с.
23. *Таран Л.* «Цвіте прозорий вертоград». Неокласицизм М. Зерова і М. Рильського // Слово і час. — 1994. — № 9—10. — С. 54—57.

1. Декілька слів про Освальда Бургардта і його долю

Вийшовши з українського культурного і національного Відродження двадцятих років, Освальд Бургардт, вчений, знавець мов, поет, органічно вріс у діаспорну літературу, що була контрверсійною по відношенню до мистецтва соцреалізму.

Література української діаспори в поневоленій Україні була суворо заборонена і разом з її митцями відійшла на довгий час в небуття. Але вона постійно продовжувала жити й розвиватися. Те, що не могли сказати письменники в умовах тоталітарно-більшовицького режиму, сказали десятки тисяч патріотів, які змушені були податися на Захід.

Найбільшого розвитку та високого мистецького рівня досягла література української еміграції в міжвоєнному періоді в пражській поетичній школі, чільним представником якої був Юрій Клен (власне прізвище Освальд Бургардт).

Народився на Поділлі, в селі Сербинівці, 1891 року. Батьки — Фрідріх Бургардт та Каттіна Сідонія Тіль за походженням — німці, але виховували дітей не лише в атмосфері шанування рідної мови та звичаїв, але водночас у душі любові до України, що стала для них другою батьківщиною. Подальше життя Освальда Бургардта пов'язано з містом Києвом. Тут він закінчив Першу Олександрівську гімназію, тут 1911 року вступив до Київського університету, тут спалахнуло кохання до Раїси Чернявської, якій згодом будуть присвячені прекрасні поезії.

Інтелектуально-художнє життя, що нуртувало в Києві 20-х років, здавалося, спочатку не зачіпало душі Освальда Бургардта. Але познайомившись з такими людьми, як Михайло Драй-Хмара, Павло Филипович, Микола Зеров та іншими майбутніми неокласиками, які обстоювали високу культуру поетичного мислення, став їх однодумцем. Треба сказати, що досить невиразний термін «неокласики» було прикладено випадково і дуже умовно до невеличкої групи поетів та літературознавців, які гуртувалися спершу навколо журналу «Книгар» (1918—1920), а пізніше — навколо видавництва «Слово». Хоч і пишеться в наших довідкових виданнях, ніби українські неокласики проголосили культ «чистого мистецтва», але ніхто з учасників групи ніде й ніколи такого гасла не підносив. Невеличку групу неокласиків було створено елітою тогочасної української інтелігенції — майже всі відомі філологи, люди з класичною освітою, блискучі критики, майстерні перекла-

дачі та поети (Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Павло Филипович, Максим Рильський).

Київська школа неокласиків була органічним явищем і утворилася з власних вітчизняних потреб — з намагання відкрити українській літературі шлях до світла, світових культурних джерел, удосконалити й збагатити українське мистецтво. Естетичною платформою, яка їх об'єднавала, була любов до слова, до строгої форми, до великої спадщини світової культури. На відміну од «Гарту» чи «Плугу», неокласики не мали ні своєї програми, ні маніфестів чи будь-яких інших «формальностей», — це було творче спілкування вільних митців, які шанували талант понад усе.

«Освальд Бургардт одним з перших серед неокласиків збагнув, що той об'єктивно зумовлений історичним розвитком тип творчого інтелігента, якими були неокласики, позбавлявся перспектив у деперсоналізованому суспільстві, де класова ненависть затруєвала людські душі» [21, 133].

Одразу стає зрозумілим той факт, чому в 1934 р. поет змушений був податися світ за очі, тобто виїхати за кордон. Змушений жити у Німеччині, що стала на шлях фашизму, митець хоч і намагався віршувати німецькою мовою, написав немало майстерних поезій, але в них часто бракувало душевного вогню. З великим болем він спостерігав за розпалом сталінської вакханалії, жертвами якої стали і неокласики, та подіями, що призвели до Другої світової війни. Українська література з відомих причин ніколи не мала такої розкоші, як право уникнення тоталітарного тиску. Приблизно від 1929 року, коли почалося винищення української інтелігенції, література опинилася під цілковитим, м'яко кажучи, контролем. Не лише постраждали діячі української науки, українського театру, українського мистецтва, кооператори і вчителі, селяни і робітники. Це було свідоме винищення українських національних коренів. За тих умов, протипоказаних творчості, чимало з наших літераторів робили те, що справді можна назвати подвигом. Вони берегли і нашу літературну мову, й саму душу народу, плекали національну духовність.

Перебуваючи за кордоном, поет отримав своєрідний духовний імпульс, переживши особливий психічний стрес. Таким стресом — а це майже поза всяким сумнівом — був факт еміграції Освальда Бургардта і все те, що в цьому, для нас такому буденному слові, криється: «Хто переживав страшну операцію розриву з живим тілом Батьківщини, хто відчував пекучий брак її, як вічнороз'ятрену рану, хто задихався в чужім повітрі, під чужим небом, той зрозуміє, про що тут іде річ, і той собі легко може уявити ту психічну травму, що спричинила появу оригінального поета Юрія

Клена, який замінив тонкого й культурного письменника-перекладача О. Бургардта» [19, 46].

Саме в Німеччині з О. Бургардта народився поет Юрій Клен. Творча енергія, яка фонтанувала під час його перебування на Україні, але через культурно-політичні обставини не знаходила виходу, знайшла свій вільний вияв тут, в еміграції. Все ж таки душа залишалася завжди українською. Надто сильною була в ньому українська стихія, що могла побороти будь-які впливи.

Якою ж мірою вивчена творчість митця вітчизняним та зарубіжним (діаспорним) літературознавством? Що зроблено в систематизації окремих та розрізнених суджень про його досягнення в українській культурі ХХ віку? Чи вичерпана ця тема?

Безперечно, ні. І аналіз спеціальних джерел, присвячених дослідженню творчих досягнень письменника, це переконливо доводить. Отож є потреба на них коротко зупинитися.

Творчістю Юрія Клена цікавилися такі літературознавці, як В. Державин [4, 5], М. Зеров [9, 10], Ю. Лавріненко [23, 217], Є. Маланюк [18, 46], Михайло Орест [23, 653], Н. Петриковська [25, 29], Ю. Русов [28, 31], Олександр Филипович [33, 46].

Серед сучасних дослідників творчості О. Бургардта помітне місце посів Юрій Ковалів, що зосередив свою увагу й на неокласичному напрямку періоду Ренесансу двадцятих. Літературознавець стисло і багатогранно осмислив життя і творчість поета. Особливо його привабила поема «Попіл імперій», в процесі аналізу якої автор помітив не лише ліричне обдарування Ю. Клена («безсумнівний лірик»), але й те, що митець «достеменний епік» [14, 22].

Як предмет дослідження творчість Юрія Клена постає в ряді наукових розвідок Мікулуша (Миколи) Неврлого. Так, у статті «Повернення Юрія Клена» він сперечається з рядом положень з робіт Юрія Коваліва, звернувши увагу на те, що до його аналізу «вкралося кілька прикрих промахів» [21, 162]. Так, справжнє прізвище Юрія Клена Ковалів транскрибує як Бургардт, хоч редаговане Є. Маланюком видання зібраних творів Ю. Клена всюди подає написання Бургардт. Найслабше в Коваліва освітлений празький побут поета, який зблизив його з тогочасною українською елітою у Празі (О. Олесь, О. Ольжич, О. Лятуринська, О. Стефанович та інші). Поспіх, що супроводжував видання творів, здійснене Ю. Ковалівим, не дав комплексного погляду на творчість Ю. Клена. Варт було, як уважає Мікулаш Неврлий, включити до книги й декілька його новел, кілька нарисів та літературно-критичних праць, не говорячи вже про бібліографію критичної літератури, так потрібної для подальших дослідників. Коли б Ю. Ковалів звернувся

до людей, які особисто були знайомі з Кленом — О. Бургардтом (а таких він знав), то міг би збагатити своє видання кількома ще не опублікованими творами талановитого поета. Але попри певні недоліки, «Вибране» Ю. Клена, впорядковане Ю. Ковалівим, треба привітати. Адже Юрій Ковалів включив у видання майже всю відому поезію Клена, а також його переклади з англійської, французької, німецької й російської літератури. Завдяки його творчості, не урвалася неокласична лінія у нашій культурі.

Як трактує дослідниця творчості поета Віта Сарапин, в еміграції відбулася жанрово-стильова еволюція митця — від поезії збірки «Каравели» до історіософських поем. Він один із перших у нашій літературі розкрив трагедію голодомору і масових репресій (поема «Прокляті роки», 1937 р.). Продовження цієї теми постає в незакінченій поемі-епопеї «Попіл імперій» (1943—1947) — широкомасштабному історично-мистецькому полотні, з якого постає доля України в контексті доби.

Крім літературознавчих і критичних робіт, адресованих Юрію Клену, є ряд зразків мемуарного жанру, в яких життя і творчість митця оцінюються зблизька.

У спогадах *Івана Кошелівця*, товариша й однодумця поета, йдеться про те, як Юрій Клен читав розділи з «Попелу імперій», а саме «Вальпургієву ніч». При цьому І. Кошелівець наголошує на тому, що теперішній читач не помітить у ній багато дотепних алюзій на Кленове літературне оточення передвоєнного часу, які він розшифровував у процесі читання. Але, на жаль, Кошелівець їх не запам'ятав і не зумів відтворити. Тоді виникли в І. Кошелівця деякі критичні зауваження щодо «Попелу імперій». Він мав на увазі, що «завеликий масштаб охопленого в поемі часу і простору більше підходить для прозової, ніж віршової форми, неухважність до таких вирішальних у поезії дрібниць, як рима, наголоси» [23, 219].

Важко погодитись з такими зауваженнями. Історія світової літератури від тисячі років доводить, що не в формі прози, а саме в формі поеми були дані найвсеосяжніші і монументальні твори і якраз про складні, переломні епохи, багаті подіями, широко розгорнені в часі і просторі, в душах людей.

Цікавий Юрій Клен не тільки як поет або вчений, а як людина. *Дмитро Чижевський* поділився своїми спогадами про Бургардта, не торкаючись ні його поетичної творчості, ні фахових проблем його наукової діяльності. «Тоді я помітив, що в нього при наверхній «млявості» та нахилі до занадто вже повільного темпу праці є, зовсім не відповідні цим наверхнім якостям, дуже інтенсивне та всебічне сприймання зовнішнього світу та інтенсивність і глибина інтелектуальної творчої сили» [35, 613].

Так само прикметні спостереження *Наталі Полонської-Василенко*. У роботі «Декілька спогадів про Юрія Клена» авторка назвала Бургардта надзвичайно скромним і делікатним. Коли Клен перебував останній раз в таборі для «переміщених осіб» біля Мюнхена, він читав там свою поему «Попіл імперій», то надзвичайно сильно захворів, тому що одягся зовсім легко. Н. Полонська-Василенко запропонувала йому светер свого чоловіка. Але, від'їжджаючи, Клен не взяв светер з собою. Згадуючи про цей випадок, вона довго себе картала. «На все життя залишилось у мене почуття глибокої вини: хто зна, може він не захворів би важко, може й не помер би, якби не полінувалася встати вранці того дня і примусила його таки взяти отой светер?» [28, 39].

З особливим пієтетом писав про Юрія Клена і брат Павла Филиповича — *Олександр Филипович*: «Він залишився в моїй пам'яті як дуже стримана і скромна людина, надзвичайно шляхетної і лагідної вдачі» [33, 53].

Незалежний у поглядах, принциповий і палкий поборник загальнолюдських цінностей, він усе своє життя, весь свій талант віддав Україні. Разом з ним продовжували цю лінію й інші неокласики, які сприймали Україну по-своєму, відтворювали на найвищому рівні інтелектуальної та емоційної напруги її минуле, теперішнє і майбутнє.

Пильний дослідник помітить, що характер (зміст, настрої, образність форми) творчості письменників, які формувалися на Україні (Є. Маланюк, В. Барка, Ю. Клен, Б. Рубчак), має не тільки спільні, а й різко протилежні риси творчості, які притаманні тим майстрам слова, що зросли в інонаціональному середовищі. Відмінності неважко помітити і в проблематиці, типі конфліктів, сюжетах, поетиці, зрештою — в погляді на світ. У всіх українських митців, дослідників ці якості виявляються неоднаково. Особливо — в сфері почуттів, що в художній творчості є визначним. У тих, хто народився на Україні, вони напружено драматичні, генотворчі; у тих, хто ідентифікував себе з Україною на рівні свідомості, вони постають як відлуння чогось рідного, життєтворчого аж до містичності незмінного, і все ж — тільки чи передусім розумового, не завжди згармонізованого з напругою, болем душі. У їхніх творах панує українська історія, природа, воля, а як наслідок — і українська ментальність як основа народності.

Петро Кононенко з особливою літературознавчою доскіпливістю простежує специфіку вияву національної своєрідності митців, що склали діаспорний напрям в українській літературі ХХ віку. Так, він підкреслив, що «з погляду України вони бачать світ,

а з обширів світу — свою Україну. Інша річ — творчість тих, що не доторкалися до українського материнського поля: вони розуміють Україну, люблять і збагачують її духовно-поетично, а все це напруга їхньої творчості не стільки душевно-кровна на рівні серця, скільки споглядально-інтелектуальна. Часом така література світить, та не гріє, як осіннє сонце» [16, 330].

І хоч є ряд робіт меморіального характеру чи спеціально присвячених оглядові життєвого і творчого шляху О. Бургардта, але все ж системний підхід у дослідженні художнього спадку визначного митця-неокласика в сучасному українському та зарубіжному літературознавстві не реалізований. За горизонтом аналізу залишається чимало аспектів мистецьких здобутків поета, секрети його художньої творчості.

Потрібно наголосити на тому, що в 50—60-х рр. Юрію Клену не було приділено уваги в літературознавстві. Наукові видання того часу майже не згадували поета, а між тим у зарубіжних культурологічних закладах життя і творчість письменника спародично вивчалися. Так, наприклад, у підручнику з історії української літератури Володимира Радзиковича (для шкіл і курсів українознавства, — Нью-Йоркське видання) [12, 147] подаються відомості з життя і творчості Юрія Клена. Це прикметне і для хрестоматії з української літератури, видрукованої в Нью-Йорку, що належить перу К. Кисілевського [37, 20], де подаються поезії Юрія Клена. Книга «Антологія сучасної української поезії на Заході» [36, 5] доносить до читача відомості про нелегку долю Бургардта під час перебування його за кордоном. В той час, коли заборонялося видавати й друкувати твори українських митців, за кордоном цікавилися нею та вивчали українську культуру.

Але літературознавча проблематика, пов'язана з творчістю Юрія Клена, певною мірою знаходиться чи то в стані зародження, чи то «дитячого віку». Художня енергетика й естетична потужність митця беззаперечно заслуговують на ґрунтовне вивчення, що дало б змогу уявити його художню систему як цілісне явище, котре віддзеркалює українську культуру ХХ віку, в якому відбиваються всі нові напрямки, наявні непересічні художні пошуки, бажання словом якнайповніше виразити свою епоху, духовні змагання української літературної цивілізації.

Саме тому ставиться мета дослідити творчість письменника крізь призму його художньої своєрідності, отже, через параметри поетики. Це завдання нелегке, але вельми актуальне. Його можна порівняти з озоновим повітрям, якого не вистачає в сучасному літературознавстві для того, щоб досягти духовний потенціал пись-

менника, не здалеку, а зблизька осмислити особливості культурного розвитку такої унікальної і водночас трагічної епохи, як українське Розстріляне Відродження.

Це завдання здійснюється шляхом аналізу ряду аспектів:

- а) вивчення художньої своєрідності поезії «Конкістадори»;
- б) дослідження сонетарію Юрія Клена;

в) спеціального осмислення питання про естетичну доцільність композиції поеми «Попіл імперій».

2. Поетика «Конкістадорів» Юрія Клена

Усе частіше і частіше зустрічаються книги та окремі статті, дослідження, в заголовку яких фігурує слово «поетика». Цей термін за останні два десятиліття ожив, став уживатися настільки активно, що іноді виникає підозра у його «модності». Проте «мода» на той чи інший термін ніколи не буває випадковою — вона викликається певними причинами. Головна з них полягає в тому, що потрібний був спеціальний термін, який би верифікував те, що позначалося такими словами, як «художня форма», «художність», «мистецтво слова», «майстерність письменника» тощо. Всі ці слова більш-менш точні еквіваленти слова «поетика».

Нове розуміння поетики виникло як результат досягнення пошуковою дослідницькою думкою нових, раніше не знаних сфер у категорії «художності». Інколи поняття «поетика» використовується для обслуговування певних локальних потреб розкриття жанру або цілісної системи творчих засобів письменника, стильових тенденцій або літературних напрямків. Передусім потрібно зупинитися на теоретичних постулатах і визначеннях самого терміну «поетика».

«Поетика (гр. — майстерність, творення) — один із найдавніших термінів літературознавства, який постійно зазнавав внутрішньої змістової переакцентації у зв'язку із еволюцією художньої літератури. В античну добу поетикою називалось учення про художню літературу взагалі («Про поетичне мистецтво» Арістотеля, «Послання до Пізонів» Горація та ін.). Поетика була об'єктом пильного інтересу в середні віки, в добу Відродження та класицизму («Поетика» Скалігера, «Мистецтво поетичне» Н. Буало та ін.), перетворюючись на самостійну науку з чітко окресленими межами та завданнями. Подеколи поетикою називають, на відміну від теорії літератури, ту частину літературознавства, яка вивчає її конкретні сегменти (композиція, поетичне мовлення, версифікація та ін.). Інколи поняття поетика використовується для обслуговування певних локальних потреб розкриття жанру (роман

у віршах, притча та ін.), цілісної системи творчих засобів письменника, стильових тенденцій або літературних напрямів, зокрема історичних закономірностей їхнього розвитку» [27, 557]. З іншого джерела — «Поетика — наука про побудову літературних творів і систему естетичних засобів, використаних в них. Складається з загальної поетики, котра досліджує художні засоби й закони побудови твору, описової поетики, яка займається описом структури конкретних творів окремих авторів або цілих періодів, історичної поетики, яка займається розвитком літературно-художніх засобів. У ширшому розумінні поетика збігається з теорією літератури, у вузькому — з дослідженням поетичної мови, або художньої мови. Поетична мова характеризується відмінністю її від інших функціональних видів мови (мовних жанрів), особливостями звукової функції (зокрема, звуковою алітерацією, асонансом, рифмою і т. д.), ритму (наявного в різних творах на відміну від метра, притаманного лише віршам), синтаксису і словника. Прикметною особливістю поетичної мови є можливі використання граматично вірних речень, складених зі слів, які в звичайній мові не використовуються» [26, 936]. Ось що в загальних рисах є поетикою.

Виходячи з цих положень, розглянемо поетику «Конкістадорів» Юрія Клена — твору, що становить цілу епоху як в особистій творчій долі поета, так і цілої школи неокласиків. Поетика Юрія Клена — це справді безкрає море, по якому поки що здійснено відносно недалеко подорожі. Творчий шлях поета — це ріка, що пробиває своє русло крізь складний рельєф часу і через різноманітні життєві пласти.

Крім того, не можна не погодитися з твердженням, що художня майстерність поета вивчена ще недостатньо, і пояснюється це передусім тим, що сам об'єкт дослідження виявляється набагато складнішим, ніж це здавалось.

Приглянемося при цьому до «зав'язі», тобто до тих начал, які в майбутньому розвинуться до визначальних ознак художнього світу поета.

Вивчення системи художніх засобів, якими оперує автор вірша «Конкістадори», допомагає глибинно прочитати текст, який було створено у 1937 році і належить до першого розділу збірки Юрія Клена «Каравели».

Перше прочитання поезії не відкриває всієї семантичної глибини, вкладеної в лаконічну форму твору.

Багато смислових варіацій закодовано в назві поезії. «Конкістадори (конквістадори) — це іспанські і португальські завойовники Центральної та Південної Америки, які надзвичайно жор-

стоко ставилися до тубільців» [15, 311], — твердить довідкове видання.

Та Юрій Клен переосмислює усталену традицію розуміти під конкістадорами лише авантюристів, які відправлялися в Америку після її відкриття для завоювання нових земель. Він свідомо ідеалізує їх, робить справжніми героями, шукачами і відкривачами нового, людьми волі і незалежності, творчими особистостями, яким нудно і не цікаво жити усталеним життям, сидіти на місці, як лежачий камінь, під який, звісно, вода не тече, зате мохом обростає.

У зображенні Юрія Клена зворушують відважні рейди конкістадорів, яких поривала не тільки «жадоба золота, пригод і слави», а й туга за пізнанням нових світів, принципи агональної грецької культури — бути у всьому першими. У них відчувається подих Середньовіччя, відлунюють походи суворих вікінгів, героїка давніх часів. «Для Юрія Клена «Конкістадори» — тільки символ дерзання, шукання нового, невідомого, основне у вірші треба шукати в цих рядках» [33, 75]:

Ми теж, п'яніючи у снах,
Чудні вирощуєм химери,
Щоб десь на дальніх берегах
Нам забілили Кордільєри [11, 30].

Поетичний твір тільки тоді здатний здійснити свій вплив на читача, коли розбурає його уяву. Картини, які виникають перед внутрішнім зором поета і які він художньо виражає, передає читачеві через слово, спершу обов'язково відбиваються в його уяві. Образні уявлення завжди зрошені з почуттями. Поетика Юрія Клена організовується у відповідну систему, що зумовлює ритмо-мелодійну тональність. Завдяки цьому постає узагальнений образ конкістадорів як відкривачів нового і незнаного, мрійників, які прагнуть зазирнути за горизонти сучасного, інтенсивно долаючи шлях до майбутнього своєю активністю і небажанням скінути в буденному житті. Конкістадори Юрія Клена — це справді підкорювачі землі і моря, втікачі зі стану байдужості й одноманітності.

О моряки, що синій шлях,
Вам пінили південні шквали,
Що вас у білих кораблях
Вітри пригод і шторми мчали! [11, 29].

Своєрідною емблемою поетики Юрія Клена є *екзотичність*. Чуттєве осягнення митцем екзотичних явищ надає його поезії ознак сенсаційності. Крім того, разом із символічним виражен-

ням у ставленні автора до дійсності екзотика виконує роль емоційного зворушення:

О золото глибоких надр,
Що хвилями усе затопить!
О золото пекуче ватр,
Що захлинулась ним Європа! [11, 30].

До речі, «екзотика» (гр. — чужий, іноземний) — незвичайні для мистецтва чи літератури культурні явища, які на тлі традиції вражають особливими, «нетиповими» якостями. Саме такими сприймалися в Європі гаїтянські полотна П. Гогена, поетична збірка Агатангела Кримського «Пальмове гілля» (1901). Екзотичні мотиви викликають свіже враження, але не завжди сприймаються адекватно, для цього потрібен час. Вони можуть бути не лише східного походження, а й західного тощо, як, приміром, у ліриці та драматичних творах Лесі Українки, Максима Рильського чи Юрія Клена» [7, 226].

Екзотичним у вірші «Конкістадори» є використання образу *кактуса*, від чого і вся поезія набуває відповідної експресивності. Цей символ автор запозичив з твору Жозе-Марі Ередіа («Вицвіт вогню»). У вірші Юрія Клена *кактус*, як і у французького письменника, уособлює в собі могутню енергію внутрішнього світу ліричного героя.

Так кактус іноді сто літ
В корінні потай копить сили,
щоб раптом викинути квіт
на диво всім — єдиним стрілом [11, 29].

За пафосом і системою образності ця строфа збігається з рядками поеми «Енеїда».

Мов вибух громовий у тиші урочистій,
Злітає кактуса струнке стебло
І розкриває враз свій цвіт полуменистий [11,458].

«Але в Ередіа кактус постає як антитеза до «вгамованого бунту» після виверження вулкану. У нього це світ природи, а в Юрія Клена — світ почуттів ліричного героя, що орієнтовані на вираження «туги, що співала в снах». Екзотика в поезії Юрія Клена є засобом відтворення духовного стану ліричного героя» [25, 22].

Тому «романтика казкових країн» є одним з елементів мотиву прихованих явищ в еміграційних творах письменника. Захоплення екзотикою було вмотивованим прагненням естетичного зближен-

ня української національної стихії з традиціями інших світових культур. Глибоке осмислення поетом духовного світу спрямовує українську літературу в русло європейських літератур.

Значне, вагоме навантаження в поезії «Конкістадорів» Юрія Клена несе тропіка, серед якої першорядне місце посідає епітет. Вага та роль художніх означень у творенні образного ладу, поетичності тексту, звичайно, велика. «Під епітетом звичайно розуміють художнє означення (з грецького — прикладка), яке дає образне змалювання якоїсь ознаки предмета чи явища або передає емоційне ставлення до них» [18, 151].

Немов важкий і мертвий гад.
Стискало груди їм повітря... [11, 28].

О моряки, що синій шлях
Вам пінили південні шквали,
Що вас у білих кораблях
Вітри пригод і шторми мчали! [11, 29].

Ми теж, п'яніючи у снах,
Чудні вирощуєм химери.
Щоб десь на дальніх берегах
Нам забіліли Кордільєри. [11, 30]

У поета-неокласика зустрічаються також «персоніфіковані» епітети: предмети, явища тощо набувають якостей чи властивостей людини» [18, 436]. Олюднення ознак, властивостей, якостей через епітет надає образіві, взагалі письму психологічної конкретності і водночас лаконічності. Наприклад: *радісний простір; вітер ходовий; туга співала; зріла і росла роками* [11, 28—29].

Звичайно ж, не можна не помітити: поряд з епітетами текстові надає художності й система візуальних метафор — образних висловів, в яких ознаки одного предмета чи дії переносяться на інший за подібністю» [9, 132]. Автор «Конкістадорів» не лише майстерно користується метафорами, але створює особливу поетичну ауру, що оточує предмет зображення, роблячи кожне слово виразним і чітким, гранично насиченим змістом, багатством символічних значень, художньою варіативністю, що характеризують поетичний світ Юрія Клена.

Варто пересвідчитися в цьому на конкретних прикладах:

Відомий світ давно обрид.
Навколо гори заступили
Широкий, дальній круговид,
Але ростуть у духа крила [11, 28].

Омита сонцем далечинь
Вам розгорнулася широко,
І млявих літ літеплу лінь
На попіл спалював сіроко [11, 29].

...І ось вино, що з рідних гір, —
Вже не вино, а жовч і оцет [11, 28].

Щоб глибше розкрити зміст зображуваного, Юрій Клен використовує порівняння. «Порівняння полягає в змалюванні особливостей предмета, явища, дії способом зіставлення з іншим, в якому ці особливості різко виявляються» [18; 436]. Але порівняння, як і інші тропи, виступають лише інструментом для символічного наснаження тексту, завдяки якому постає багатимірність і стереоскопічність зображених предметів і явищ, а ще більше — внутрішнього світу людини, її мінливих і складних переживань, широкої емоційної гами, яскравої палітри й інтелектуальних, розумових реакцій на світ і його зміни. Саме таким є фрагмент тексту:

І туга, що співала в снах,
Що зріла і росла роками,
Що племінилася в очах,
Уже доходячи нестями,
Враз вибухла, як грім [11, 28—29].

Розквітлі брості островів
Гойдалися на океанах,
Мов дальнє марево віків.
До них жага летіла п'яно [11, 29].

Над нами теж Молочний Шлях.
Нам теж Персей і Андромеда.
Як символ, світять у віках [11, 30].

Тут античність органічно сплелася з астральною образністю, витворивши феномен багатоаспектного враження. «Конкістадори» багато в чому «звертальні», бо називають того (що) — особу, предмет, до яких звернена мова.

О моряки, що синій шлях
Вам пінили південні шквали,

Це вам, відважним хижакам.
Скорились мудрі перуанці.
Ще й досі буря трубить нам
Про вас, дзвінкої слави бранці.

О золото глибоких надр,
Що хвилями усе затопить!
О золото пекуче ватр,
Що захлинулась ним Європа!

І теж зоритиме у млі,
Як сходять з вод незнані зорі,
Той, що скерує кораблі
За вами вслід, конкістадори [11, 30].

Щодо будови речень, словосполучень, то письменник використовує їх так, що їх характер і структура служать художнім завданням. Дуже часто знаходимо перестановку підмета на друге місце, його постпозиція — така інверсія — незвичайний порядок слів у реченні — надає реченню додаткової інтонації, зокрема, звертає особливу увагу на підмет, переносючи на нього фразовий (логічний) наголос.

Немов важкий і мертвий гад,
Стискало груди їм повітря
(Повітря груди їм стискало) [11, 29].

Не ваблять чаші і вуста,
Дрімота мрійного дозвілля
(мрійного дозвілля дрімота) [11, 29].

І теж зоритиме у млі,
Як сходять з вод незнані зорі
(Як незнані зорі сходять з вод) [11, 30].

Художній світ вірша ґрунтується і на незвичних словах — рідко вживаних і авторських новотворах. Наприклад:

І шумом пінив чорну хлань,
І владно кликав у простори,

І млявих літ літеплу лінь,
На попіл спалював сіроко.

І теж зоритиме у млі,
Як сходять з вод незнані зорі [5, 28].

Не випадково (не лише прикладну!) роль відіграють і географічні назви — річок, гір, країн, — астрологічна термінологія, імена античних героїв, які витворюють особливий духовний мікроклімат властивого людині пориву в невідоме, у пошуки далеких світів і себе в ньому:

І сто раз бачені міста:
Мадрид. Толедо і Севілья [11, 28].

Враз випливала з туманів
Флоріда. Чілі. Аргентина [11, 29].

Весь мул таверн, барліг, портів,
Що клекотіла ним Біскайя... [11, 29]

Щоб десь на дальніх берегах
Нам забілили Кордільєри [11, 30]

Завжди горить Зоря Полярна.

Над нами теж Молочний Шлях.
Нам теж Персей і Андромеда... [11, 30]

Крім однорідних означень (тісних задушливих кімнат; широкий, дальній круговид тощо), автор вживає однорідні додатки (весь мул таверн, барліг, портів тощо). Синтаксичні конструкції не тільки визначають семантичний зміст певних висловів, а й характер інтонації, тон, темп і паузи.

Вірш написано чотирирядковою строфою, якою (гр. — обертання, оберт) називаємо групу віршованих рядків. Цікаві й особливості версифікації, до яких вдається митець. У вірші переважає чотиристопний ямб — стопа з наголосом на другому складі.

Поезія «Конкістадори» набула більшої інтонаційної виразності та музичності, і це немалою мірою спричиняло застосування алітерацій та асонансів — тих прийомів фоніки, сутність яких полягає у повторенні однакових приголосних задля підвищення інтонаційної виразності вірша, для емоційного поглиблення його смислового зв'язку. Так, ритміці і внутрішній логіці твору сприяють, скажімо, алітерації, які створюють особливу ритмічну структуру:

а) на л: і млявих літ літеплу лінь на попіл спалював сіроко;

б) на р: І гітари бренькіт, бренькіт цитри;

в) на о: І ось вино, що з рідних гір, — // Вже не вино, а жовч і оцет;

г) на с; а: і туга, що співала в снах, // Що зріла і росла соками [11, 28].

Поезія Юрія Клена характеризується майстерністю форми, простотою вислову, ясністю поетичного малюнка, внутрішньою рівновагою і спокоєм. Художня своєрідність митця — це прояв високої освіченості автора, його всебічного розвитку і знання законів поетичного мислення і його оформлення, що зросли на ґрунті не лише таланту, але й ерудиції митця і науковця.

Головні риси світобачення письменника, принципи відбору й художнього опрацювання матеріалу, що відбилися у вірші, мають

яскраве естетичне вираження. На всіх рівнях поетики Юрія Клена відбилась оригінальність його душі, цікавість до всього живо-го, закоханість в людину, природу, світ. І аналіз мікропоетики твору «Конкістадори» — яскравий приклад того, як складається образ, вплітається в систему творчого мислення автора, спрямованого на розкриття яскравих характерів людей романтичної вдачі і професії, відкривачів незнаних доріг і цивілізацій.

3. Сонетарій Юрія Клена

У 1931 році, коли на деякий час було заарештовано М. Рильського, Юрій Клен відчув, що коло звужується і готується новий похід проти української інтелігенції. Ось тоді і змушений був поет виїхати за кордон. Небагато людей знало про те, що Юрій Клен вирішив остаточно покинути Україну та шукати долі в невідомій «синій далечині». В останній вечір перед від'їздом Микола Зеров читав сонета, якого написав Кленові на прощання, але не докінченого. Лише 1944 року, будучи уже за кордоном, поет дістав отой уже завершений сонет, що мав заголовок «Дим батьківщини». Хотілось би наголосити, що саме Микола Зеров допоміг поетові по-новому осмислити та перевернути уявлення про глибину української поезії, яка доти здавалася йому безнадійно провінційною.

У своїй оригінальній творчості Юрій Клен чималу увагу приділяє сонетній формі. Про це свідчать, зокрема, шістнадцять вишуканих сонетів, написаних російською мовою (їх надіслав до Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України син Юрія Клена — Вольфрам Бургардт), очевидно, на початку 20-х років.

Як відомо, сонет вважається найскладнішим жанром у мистецтві поезії. «Сонет виник в Італії, в «сицилійській школі» XIII ст.; перший відомий приклад знаходимо у Джаколо да Лентіні (1220). Італійське слово (від прованс — пісенька). Це складна строфа з 14 рядків п'ятистопного ямба (іноді шестистопного, рідко чотиристопного) [31, 67]. З літературознавчого словника-довідника дізнаємося про те, що «сонет був вперше описаний Антоніо да Темпо (1332). Започаткований Дж. да Лентіні, сонет пов'язаний із творчістю Данте Аліг'єрі та Ф. Петрарки, проходить через усю історію європейської і світової літератури, розкриваючись у поезії П. Ронсара у Франції (16 ст.) та В. Шекспіра в Англії (17 ст.). Зневажений класицизмом сонет відродився в добу романтизму, став улюбленою формою «парнасців» (Ж.-М. де Ередіа, Ш. Ле-конт де Ліль) та символістів. Перший сонет в українській поезії з'явився 1830 р. (переробка вірша Саффо, здійснена О. Шпи-

гоцьким), його освоювали Амвросій Метлинський, М. Шашкевич, Ю. Федькович, Б. Грінченко, Леся Українка, І. Франко та ін. Сонет увійшов у творчість українських поетів ХХ ст. (М. Зеров, М. Рильський, Є. Маланюк, М. Орест, А. Малишко, Д. Павличко та багато інших)» [32, 649]. «Особливий внесок в осмислення теорії сонета зробив Й. Бехер, Ф. Берні та ін. До сонетів зверталися й російські митці — М. Лермонтов, О. Пушкін, О. Фет, В. Брюсов, Л. Вишеславський, В. Пальчиков та ін.» [22, 364].

Внутрішня гнучкість сонетної форми тяжіє до постійного оновлення канону. Вже, приміром, В. Шекспір застосував три чотиривірші та двовірш. Крім цього, можливі також неканонічні форми сонета, приміром, «хвостаті сонети» («сонет з кодою»), тобто з додатковим рядком; перевернуті сонети, започатковані двома тривіршами, суцільні — побудовані на двох римах; «безголові» — з одним чотиривіршем і двома тривіршами, «кульгаві», в яких останні рядки чотиривіршів усічено; напівсонети — один чотиривірш і один тривірш тощо, власне сонетоїди («Сонетоїди» М. Зерова).

Вишуканістю відзначається вінок сонетів. Особливу, вельми складну форму цієї оригінальної поетичної системи, що складається з п'ятнадцяти сонетів, останній з яких — головний — будується з перших рядків усіх попередніх чи наступних чотирнадцяти сонетів, називають вінком сонетів. Простежується він у доробку Михайла Жука, Василя Бобинського, Олександра Ведміцького, Миколи Вінграновського, Бориса Нечерди та ін. Сонети найбільш поширені в медитативній ліриці, наявні і в інших жанрових формах, зокрема в пейзажній ліриці.

Відомо, що всі неокласики, які дали зразки витонченої лірики, переважно філософської, плідно користувалися усталеними жанровими формами, які належали до розряду класичних. І в першу чергу — формою сонета, щоправда, вносячи корективи, в яких знайшли відбиток зрушення в поезії, притаманні ХХ століттю.

І хоч сонетна творчість Юрія Клена небагаточисленна за кількістю написаних творів, але в системі неокласичного напрямку української літератури епохи Розстріляного Відродження двадцятих років ХХ в. вона присутня.

Сонетам Юрія Клена приділено дуже мало уваги. І це дуже прикро. Адже першим оригінальним українським віршем Освальда Бургардта був саме сонет під назвою «Сковорода». Цією жанровою формою митець почав свою поетичну творчість в українській літературі не випадково. Та ще й обрав постать Григорія Сковороди як об'єкт художнього зображення, в якому зосередилися роздуми про українську душу, про своєрідність національної ментальності, сполучені з загальнолюдськими цінностями.

Хто з митців не прагнув прозирнути таємницю Григорія Сковороди — розгадати його, можливо й не підозрюючи, що мають справу саме з тим випадком, коли сама сутність людини становить найбільшу загадку? Сонет починається словами:

Піти, піти без цілі і мети...
Вбирати в себе вітер, і простори,
І ліс, і лан, і небо неозоре.
Душі лише співать: «Цвіти, цвіти!» [11, 54].

Натурфілософія Григорія Сковороди була чи не найближчою для неокласиків, що сповідували у мистецтві й житті ясність, простоту і чистоту вислову. Архетипні образи — символи *води, землі, неба* — проектується на людське життя. Духовний світ ліричного героя формується на «прекрасному шляху самоти» серед «чистих вод», сонць і зір. Юрій Клен підкреслює творчий характер духовного зростання особистості: «... Вітер і простори, і ліс, і лан, і небо неозоре» [11, 54], — цілісний комплекс, природний світ, який осягає ліричний герой.

Юрій Клен розумів, що український філософ Григорій Сковорода пояснював природу, виходячи з сутності людини. Великий світ він розглядав лише з метою повніше збагнути призначення людини, яка — він в цьому не сумнівався — створена була бути щасливою. Сковороді могли простити й незбагненну мудрість, і талановитість, але ніколи й нізащо — це химерне дивацтво бути самим собою, про що йдеться у другому катрені, що, як і перший, є засновковим у відношенні до висновкових терцин сонета:

Аж власний світ у ній почне рости,
В якому будуть теж сонця, і зорі,
І тихі води, чисті і прозорі.
Прекрасний шлях ясної самоти [11, 54].

У цьому вірші про мандрівного філософа автор висловив власну пристрасть до мандрування як шляху до прояснення душі. Згадки про це знаходимо в поемі «Попіл імперій» Юрія Клена:

І де б ти не блукав, у кожному краї
той самий напинається намет.
О, скрізь під рідним небом спочиває
жебрак, мандрівник, лицар і поет [11, 320].

Поет — «вічний мандрівник, в останні роки життя все втратив і став жебраком, але мужньо по-лицарськи зносив удари долі і завжди залишався поетом...» [33, 59]. Тут звучать ремінісцентно відчуття, притаманні власне поетові, його уявленням про життя

як мандри в невідоме і про надійний компас при виборі курсу — не звертати зі шляху покликання, пошуку добра і гармонії у власному серці, пропускаючи повз увагу суспільний статус людини, вимірюваний лише матеріальним статком. Але найголовніше те, як досконало і художньо впевнено автор сонета передав духовне кредо свого героя — будівництво світу як плекання душі:

Іти у сніг і вітер, в дощ і хугу,
І мудрості вином розвести тугу.
Бо, може, це нам вічний заповіт.

Оці мандрівки дальні і безкраї,
І, може, іншого шляху немає,
Щоб з хаосу душі створити світ [11, 54—56].

Творчий вклад Юрія Клена є одночасно багатонадійним заповітом його незабутньої особистості. Світ, створений поетом, — Terra incognita, невідома земля, яку ми відкриваємо для себе або стоїмо перед нею, як перед загадкою єгипетських сфінксів, не сподіваючись ні на що. Світ сонетів Юрія Клена відкривається просто, він *уже* відкритий і нам не треба ломитися в двері, бо вони навстіж відчинені.

Шістнадцять вишуканих сонетів митця, шістнадцять поетичних творів, у котрих у канонічній формі — безмежжя атому людської душі і її змагань за гідне життя серед інтелективного і культурного середовища. У цій невеликій кількості сонетів відкривається часточка внутрішнього світу поета. Їх небагато, частина їх створена російською мовою, але це не перешкода, все основне, що хотів сказати поет, має печать не тільки неокласицизму, але й вічності.

Уже в ранній поезії, писаній російською мовою, виявляється натурфілософська концепція Юрія Клена. Митець створив образ романтика і самотнього мрійника. Такі сонети, як «Цвет яблони», «Цвет вишни», «Ты вся в снегу, апрельская земля...», привертають увагу тим, що автор, використавши білий колір, переносить читацьку увагу з однієї пори року на іншу — з весни на зиму. Але у підтексті пронумерованого циклу з шістнадцяти сонетів, кожен з яких маркований ще й назвою, б'є невичерпне джерело любові, невичерпної радості життя, творчого натхнення і мрії про свою Беатріче як про ідеал, на вершину якого прагне дістатися Поет. Алюзії, в яких зберігаються сліди культури, витворюють інтелектуальну ауру, що оточує кожне слово, ідею, почуття ліричного героя й автора в кожній з одиниць тексту, смислове поле якої і автономне, й універсальне водночас, як, наприклад, у сонеті п'ятнадцятому, в якому несподівано оживають казкові елементи:

ИВАН-ЦАРЕВИЧ

Ее под яблонею раз я подстерег.
Златые яблоки, как от огня зарницы,
Зажглись, когда слетела к дереву жар-птица,
И даже побледнел немного лунный рог.

Но лишь одно перо на память я сберег,
И поначале, когда от радости не спится,
Оно в руке моей, мерцаая, золотится,
Ложится зарево на дверь и на порог.

И слышу я: бранят меня, проснувшись, братья,
Кричат, чтобы не смел, глупец, с огнем играть я.
И на груди перо я прячу поскорей.

И в сердце мне сиянье тихое струится...
И сплю... Крылами что-то бьет в груди моей,
Зарница? Птица? Или это только снится [11, 372].

О. Тарнавський у статті про Юрія Клена назвав його чи не єдиним між нашими поетами, що «близько розуміє і глибоко відчуває красу зими». «Справді, у нього була можливість побачити зиму, так би мовити, у первозданному її вигляді — на засланні в Архангельській губернії 1914—1918 рр. От він і став «чи не єдиним». Бо ж чимало українських митців попадали у північні сніги, але поверталися одиниці. Та й умови вигнання були такими, що, коли не сприяли, то не надто й заважали самопізнанню й творчому вдосконаленню «вродженого поета» [5, 48].

І все ж, незважаючи на життєві труднощі, митець залишається великим мрійником в душі, стан якого органічно співвідноситься з картинами природи в цвіту, що є переходом до «пурпуру ягід», а потім — до сну під снігом:

Не ведает, что нежно наземь лягут
Цветы, что ей дарит весны метель;
Не чувствует сквозь солнце и апрель,
Как сочно пахнет спелый пурпур ягод [11, 366].

Або:

Ты вся в снегу, апрельская земля,
Но небывалое земли заклятье
Не изреченной сходит благодатью...

И вот в никем не знаемые реки
Вплывает солнца сонная ладья.
И чтоб земля скорей раскрыла веки,

В лицо ей дуют ветры бытия.
И белая душа, что в ней иззябла,
Вдруг расцветает белым цветом яблонь [11, 368].

Образи і весни, і зими, переплітаючись, є яскравою ілюстрацією світоглядних і мистецьких настанов поета. Це ідеал гармонії у природі, що переноситься і на людське буття. Ліричний герой Юрія Клена зливається з природою і зосереджує в собі її прозорість та одухотвореність.

Зустрічаємо у Юрія Клена і поезії, перейняті безпосередністю авторського почуття і позначені яскравими образними знахідками. Емоційно наснажуючи рядки своїх поезій, автор тонко накреслює мерехтливий малюнок почуттів:

И кто-то мне сказал: читай, читай!
И мой уже давно забытый май,
В котором плыли прежние созвездья [11, 370].

«Суттю своєю всяка поезія (чи віршована, чи «поезія в прозі») становить артистичний вислів емоцій — інакше-бо це не поезія, а раціональна проза — наукова, публіцистична, ділова тощо, призначена адекватно висловлювати думки та уявлення, що жадних емоцій не потребують» [4, 38].

Так, приміром, у таких сонетах, як «Влюбленные», «Любовь (I)», «Любовь (II)», «Любовь (III)», поет знову ж таки майстерно зіставляє і, влітаючи в красу природи світле, прекрасне, ні з чим незрівнянне почуття — кохання, — пов'язує його передусім з позитивними емоціями, хоч і з великим смутком.

В их душах — тишь и прорастанье трав.
Идут в аллеях, — как аллеи, немые, —
Когда ж заговорят, слова для темы,
Как жемчуга, со дна морей собрав... [11, 369].

Там были даль и высота без меры,
И в сердце пело старое вино,
И в жизнь мою она, как цепь звено,
Вошла, одета шкурою пантеры [11, 370].

Над озером, куда, как синий свод,
Очарованье детских дней упало,
Она уже неслышно возникла
Шумящим тростником у сонных вод [11, 369].

Але не тільки в сонетах про кохання Юрій Клен дивує читачів картинками незвичайних пейзажів, які можна побачити в чудових порівняннях. Ось, наприклад, сонет під назвою «Трубадур Жофруа Рюдель» (про якого була вже згадка раніше) ще раз доводить, що не міг поет обійтися без опису картин природи, особливо

Ілюстрації скомпоновано так, щоб читач міг сприйняти модерну поезію 20-х років у контексті розвитку авангардного живопису України цієї пори; побачити стильові ознаки оформлення тогочасних часописів та деякі фотографії видатних діячів культури



Георгій Нарбут (1886—1920). Поезія. Заставка до журналу «Мистецтво». 1919



Георгій Нарбут (1886—1920). Наше минуле. 1918



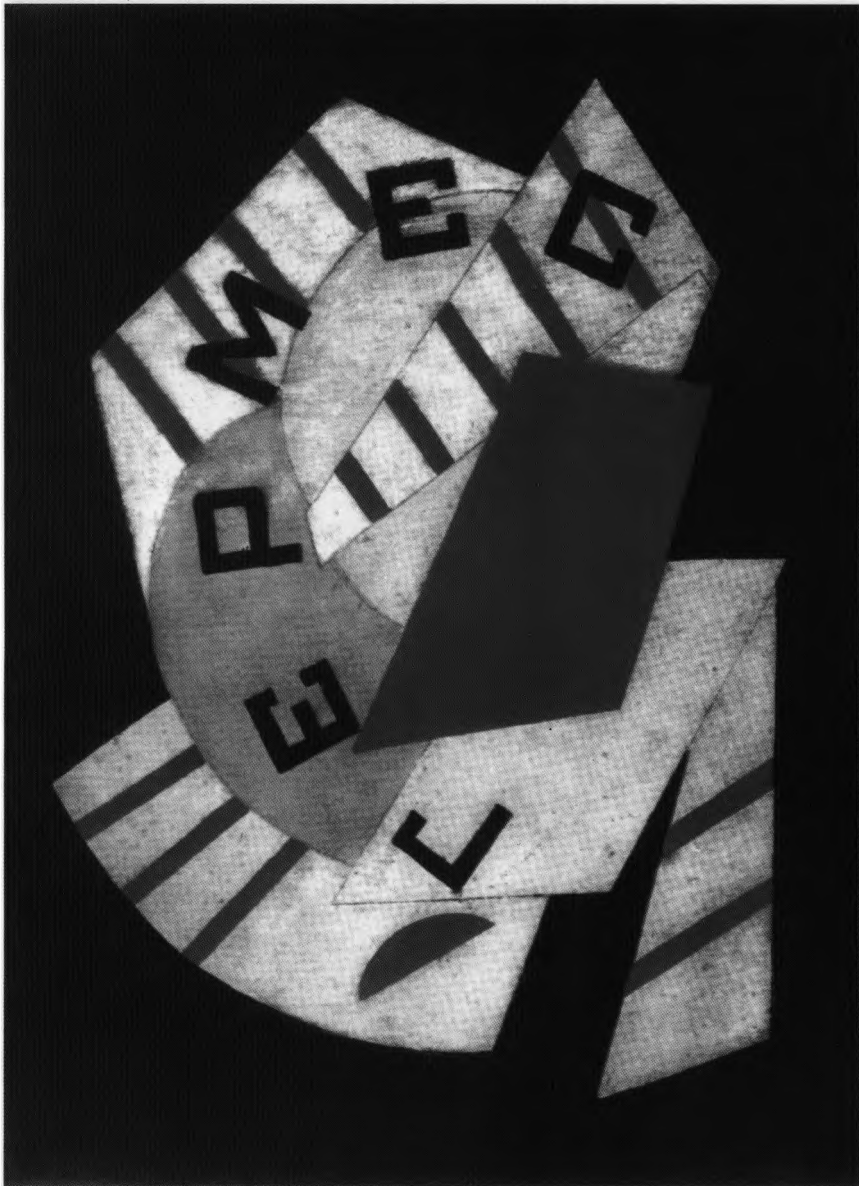
Павль Ковжун (1896—1939). Обкладинка часопису «Нова генерація». 1929



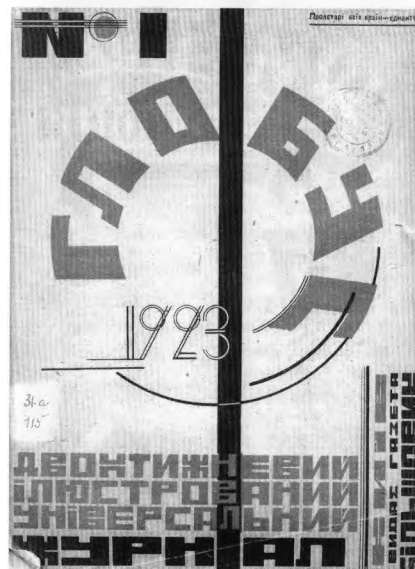
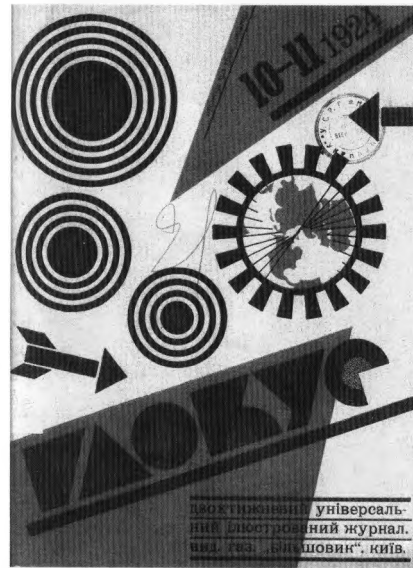
Семен Зальцер (1898—1942). Афіша. 1921



Георгій Нарбут (1886—1920). Мистецтво. 1919



Олександра Екстер (1882—1949). Обкладинка київського часопису «Гермес», 1918



Так оформлявся популярний журнал 20-х років



Видавничка марка
20-х років



В. М. Блакитний (Елланський)



На сторінках журналу «Життя і революція» публікувалися твори, зразки критики і літературознавчі праці

без замальовок, пов'язаних зі стихією моря, лісу, щедрої краси навколишнього світу:

Моя мечта, далекая принцесса,
С морского берега во мглу глядит,
Моих ли песен зарево горит
И серебрится тайно из-за леса.

Но я навек пленен, навеки твой.
Тебе на брег выносит ожерелья
Моих стихов бушующий прибой [11, 365].

Характерною ознакою є те, що природні процеси Юрій Клен проектує на людське життя. Людина, як і природа, може не один раз пережити весну з обов'язковим для цієї пори коханням, мріями, надіями тощо. Коло природне дотикається і часто-густо збігається у Юрія Клена з «колом життєвим». Так називається цикл, навіяний, як згадувала сестра поета Жозефіна Бургардт, зі спогадами дитинства, а саме — картиною, що висіла у спальні. На ній були символічно зображені всі етапи життя людини. Отож, це «огляд людського життя, від коліски починаючи і передоднем смерті кінчаючи» [4, 9]. Доказом цього є сонет, в якому автор згадує дитинство. Сонет починається такими рядками:

Пусть в детстве наша прихоть создавала
Шуршавших сказок темные леса,
Но каждая, раскинув волоса,
Сиреной тихо в море уплывала.

Когда судьба, что вечно нас искала,
Направит в вечер наши паруса,
И к нам доносит ветер голоса,
Мы знаем: то они поют на скалах.

И в грусти безысходные моря
Сквозь этих звуков пламенное рвенье
Бросаем наших песен якоря,

И наш корабль тогда в одно мгновение
Стоит над неподвижной глубиной,
В такт песни той качаемый волной [11, 367].

А в сонеті «Как над толпой ее молитвы в храме...» пори року асоціюються з періодом життя людини, коли замість активності весни наступає пасивність осені:

Так тихо осыпаются над нами
Цветы давно пережитой весны,
И лишь воспоминания и сны
Сквозь душу веют тихими ветрами.

И сердцу только постигать дано,
Как то, что некогда цвело (давно!),
Любовью и желаньями согрето,

Теперь, когда в деревьях дышит лето,
На плечи нам дождями белых нег
Ложится ласково, как первый снег [11, 368].

Дійсно, молодість весняна відквітне, і залишаться тільки спогади, а потім літо, осінь і зима, яка покриє білим покривалом волосся. Але ж залишаться згадки про людину, як залишились вони і про Юрія Клена. Товариш і соратник Освальда Бургардта Іван Кошелівець у своїх спогадах про Юрія Клена говорив, що митець завжди був щирим, мав велику ерудицію, глибокий і справжній талант, і до того ж займався критичною працею. «І не на останньому місці до характеристики Клена як людини я поставив би одну особливу рису його характеру — товариськість» [17, 3]. Апологія дружби і любові за спорідненістю духовною, за духовним родичанням — наскрізна тема сонетів як російською, так і українською мовою.

Сонети на біблійну тему мають місце в поезії Юрія Клена. Ось, наприклад, сонет під назвою «Христос». До речі, «Христос — це грецьке слово, яке означає помазаник. Назва «помазаник» пішла від помазання — святим миром, через який подаються дари Святого Духа. «Помазаниками» здавна називали царів, першосвящеників і пророків. Ісус, Син Божий, називався Помазаником, тому що Його народ знав усі дари Святого Духа і таким чином Йому високою мірою належать видіння пророка, святість першосвященика і могутність царя» [11, 367].

В сонеті на біблійну тему автор показує жорстокість, до якої здатні дійти люди без моралі і недотримання Заповідей Божих. Як відомо з релігійної літератури, Ісуса Христа примусили нести на собі тяжкий, великий хрест, щоб на ньому ж Його і розіп'ясти. Люди ж при цьому обкидали Христа камінням, брудною лайкою, зневагою, не розуміючи, що для них зроблено. Поет вдається до алюзії, порівнюючи тих талановитих, геніальних митців, які за свою творчість мусили відбувати незаслужене покарання і жити в нелюдських умовах, з долею Ісуса Христа. «За що ці висококультурні люди мусили каторжанами закінчити життя своє в нелюдських умовах? Невже тільки за те, що були вони людьми талановитими, що належали до української нації» [13, 10].

Продовжуючи розгляд релігійної тематики, явленої у таких сонетах, як «Книга бытия», «Бог», «Голгофа», «Аскет», потрібно

наголосити на тому, що майже всі вони передають картину тяжких страждань Христа, його думки й почуття:

В толпе иудеев он идет, согбенный
Под непомерной тяжестью креста.
Улыбкой строгой сведены уста,
И вьется путь, когда-то предчерченный [11, 364].

Мотиви страдання і життєвого випробування химерно й водночас органічно поєднуються з широко потрактованою темою любові, до якої автор своєрідно підходить у таких сюжетних циклах, які умовно можна назвати *географічними* («Прованс», «Японія») чи *історичними* («Антоній і Клеопатра», «Цезар і Клеопатра», «Лот»), чи *еволюційно-вітаїстичними* (як цикл «Коло життя»), складений із семи сонетів: 1. «Немовлятко», 2. «Хлопчик», 3. «Підліток», 4. «Юнак», 5. «Муж», 6. «Старість», 7. «Напередодні»), чи *міфопоетичними* («Лесбія») чи *інтертекстуальними* (діалогічними у відношенні до інших літературних творів, як «Беатріче»). Звичайно, це умовна класифікація сонетарію Юрія Клена, але безперечною є ідея цілісності і філософічності творчості, до якої тяжив поет усупереч новомодній у 20-х роках байдужості до стилю і форми, що прийшли під гаслами так званого народного, демократичного (пролетарського) мистецтва. Висока культура художнього слова, відграненого у сонетній строфі, підкреслює європеїзм поета-неокласика, що знав ціну мистецтва, яке одухотворює людину, возвеличує її найкращі якості, робить нетлінними вічні цінності. Хіба не про це сонетний диптих «Беатріче», з його широким смисловим полем, в якому просторо і вкрапленням ремінісценціям та алюзіям, і дзвінкій метафорі, і римі з тонкою грою слів, і всьому ладові поетичного мовлення, спрямованого на розкриття підтекстової глибини і надтекстової виразності у реалізації творчого задуму багатогранно сказати про сутність універсальної краси і моральності; про роль митця в її аналізі й увіковіченні:

БЕАТРІЧЕ

I

Тебе співець, піднісни понад зорі,
Таким безсмертним світлом оточив,
Що досі ще крізь далечінь віків
Пронизують нас промені прозорі.

Як жадібно ти ловиш, темнотора,
Пливке, як пух, летюче листя слів,
Коли дзвінки рядки моїх рядків
Шумлять, немов осінні осокири.

Що всі скарби, затоплені в морях!
Раптову радість і той блиск дитячий,
Який спалахує в твоїх очах,

Не промінню ні на що: неначе
Блакитний місяць, випливає з долонь
Твоє волосся чорне й смагла скронь.

2

Ти вся ще провесна, о Беатріче!
В тобі все світло ранкове зорі,
Що ним співці, поети й малярі
Колись наситили середньовіччя.

Ще перші сльози радості й горічі
Дрижать, як на березовій корі,
Але все славлять янголи вгорі
Твоє ім'я, благословенне тричі.

Поглянь, тепер твої всі ночі й дні
Круг тебе дивним сяйвом заясніли
І засліпили нас, мов крила білі:

Бо серед скель в похмурій тишині
Своїх терцин холодні діаманти
Тобі влітав у шату темний Данте [11,70].
(Підкреслено мною. — В. С.).

Мерехтливе світло, що йде від сонетної творчості Юрія Клена, опромінює і життєнаснажує кожен поетичний рядок енергією відкриття опор людського буття — духовності, яка сконденсована у мистецтві — у «діамантах терцин», що огранюються від віку до віку.

У сонетарії Юрій Клен проявив себе як неокласик чи не найбільше, хоч не раз інтегрований, мішаний стиль його творчості викликав сумнів у приналежності до такої художньої школи. Суперечки з даного приводу наводить Ю. Ковалів у передмові до книги творів Юрія Клена. Ось як виглядає його аргументація: «Сильні характери, як-от Антоній, чиї «кораблі роковані на загин», або Жанна д'Арк, яскраві барви, зневага до буденщини, моральний максималізм — все це ніби свідчить про романтичний тип творчості автора, як вважав, приміром, Юрій Шерех [Шерех Ю. Пам'яті поета. — Арка (Мюнхен). — 1947. — № 6. — С. 2]. На нашу думку, мав рацію М. Орест, гадаючи, що для подібних тверджень немає достатніх підстав: адже тематичні та психологічно-світоглядні комплекси ще не визначають стилю. При цьому він посилається на автора «Конкістадорів» Ж.-М. Ередіа, котрий за стилем завжди залишався «парнасистом та класиком», а також на думку Миколи Зерова з приводу збірки Максима Рильського

«Під осінніми зорями», з «мішаної манери» якої формувався «класичний стиль з його врівноваженістю і кларизмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою течією мислі» [Орест М. Заповіти Юрія Клена. — Орлик (Мюнхен). — 1948. — № 2. — С. 5—6]. Власне, тут зацитована *формула українського неокласицизму, внутрішньо відкритого як для романтичних, так і для будь-яких інших* (наприклад, авангардистських) *художніх форм, генетично багатого на старокіївські барокові традиції*. Зрештою, своєї неокласичної платформи Юрій Клен ніколи не зрікався, незмінно її захищав, переконаний, що потенціал неокласичного мистецтва ще не вичерпаний.

Неокласицизм для Юрія Клена означав духовний зв'язок як з Україною, так і з Західною Європою. Чи не тому романський чи готичний стилі, далекий світ труверів і трубадурів такі ж йому близькі, як обшири української духовності, втілені у Софії Київській? *Його ліриці* властивий не тільки «фаустівський» рух, як подолання спокою, але й настрої мудрого споглядання. Ліричний герой постає в образі філософа, який охоплює духовним зором динамічну єдність світобудови («Коло життєве», «Сковорода», Син», «Символ» та ін.), мандрівника і лицаря, який, за спостереженням Н. Геркен-Русової, послідовно обстоює втрачений нашою прагматичною добою культ Прекрасної Дами — триполійської Мелісандри або Дантової Беатріче — «в одежах з золота і сна вона простує кризь сторіччя», водночас земна і небесна [Геркен-Русова Н. Патриціанська поезія, або дві стихії в творчості Юрія Клена (Спроба характеристики збірки «Каравели»). — Визвольний шлях (Лондон). — 1968. — № 5. — С. 585—586]» [14, 17].

Закінчуючи огляд сонетів Юрія Клена, слід звернути увагу на різноманітність тем, яким були присвячені поезії. Сонети митця варті того, щоб їх прочитати і системно сприйняти як твори високої художньої цінності. Вони розкривають перед нами внутрішній світ поета, найпотаємніші кутки його вразливої душі. І тут важить не кількість, а якість сонетів, які влучно, майстерно, незвичайно, колоритно створив автор. Тепер можна сміливо сказати, що сонети Юрія Клена відіграли не останню роль не лише в його творчості, але й в усьому поступі української літератури ХХ століття.

4. Художня своєрідність поеми «Попіл імперій»: особливості композиції

Художня своєрідність поеми «Попіл імперій» зумовлена грандіозним розмахом твору. Поету властиве сумлінне дотримання історико-хронологічного принципу зображення, але твір не справ-

ляє цілісного враження з погляду композиції. Юрій Клен, досвідчений майстер слова, не встиг остаточно довершити і впорядкувати «Попіл імперій», над яким працював п'ять років до своєї наглої смерті. Автор повідомляв: «Я тепер пишу поему, велику поему, свого роду «Божественну комедію», яка має охопити всю сучасність, починаючи перед першою світовою війною і кінчаючи теперішніми днями» [14, 195] (Підкреслення моє. — В. С.).

Поема складається з п'яти великих художньо оформлених частин. Розглядаючи *першу*, найбільш мозаїчну частину, бачимо, що вона скомпонована з тридцяти розділів. Характеризуючи розділи, потрібно сказати, що вони монтуються ще з декількох підрозділів. Розподіл йде певним чином: крім зірочок є ще відділені пробілами мікрочастинки. У склад першої частини ще входить специфічний підрозділ, що має назву («Перша розмова з душею» і «Розмова з читачем») і структуру, завдяки якій витримується форма діалогу, в якому беруть участь «Я» і «Душа».

Ставши літописцем відродження ХХ ст., Юрій Клен намагався висвітлити його всебічно, нічого не замовчуючи. Тому в його поемі (і зокрема, в першій частині) йдеться про факти або зумисне замовчувані, або свідомо перекручувані нашою історіографією останніх десятиліть. Так, наприклад, у 3-му розділі першої частини поеми автор використовує фольклорні мотиви, вводячи в текст казку дядька Никанора. Під образом дядька Никанора поет розумів людину, яка прищепила йому любов до поезії і музики. Казка розкриває тогочасну дійсність, яка зв'язана з образом жар-птиці. «Жар-птиця — це дивний птах, який, завдяки своєму офарбленню золотисто-вогнистого кольору, розповсюджує навкруги багато яскравого світла. Вона уособлює у собі вогонь» [8, 603]. У казці чудодійне перо жар-птиці принесло щастя головному герою, так і автор хотів оволодіти тим пером, щоб допомогти Україні:

Не марив я про царство, а як діти,
забавки прагнув, думку мав одну,
щоб тим пером у темряві світити.
А як піймав би птицю вогняну,
то хай над цим ланом подільським лине
і сяє загравою по ночах,
на всю широко, буйну Україну!... [11, 137].

Казкові елементи використовуються ще й у першому підрозділі 13-го розділу поеми. Тут автор вдається до образу східної красуні на ймення Шахерезада. В інтерпретації автора виникає несподівана аналогія: врочище проголошення Центральної Ради на Україні. Ніби в Києві не Рада «централить», а Шахерезада розповідає одну зі своїх казок. Більшість розділів першої частини

приваблює читача тонко відтвореним київським колоритом. У першому розділі постає Дніпро, Дарниця, Слобідка, в другому згадуються Володимирський собор, Лавра, яка горіла на горах, подано картини щедрої, красивої, незрівняної природи київського краю.

Місто Київ і події, пов'язані з ним, найбільш повно відтворені в 2, 13, 17, 18, 28 та 30 розділах. Київ постає як стародавнє, виникле за дуже давніх часів місто, потім розгортаються події громадянської війни і страшні дні революції. У поемі є згадки про Леніна, Керенського, Дзержинського, Карла Маркса, постаті яких (судячи з тверджень і метафорики поеми) постають у негативній конотації. «Юрій Клен розглядає революцію як болючий розрив у неперервності історичного поступу, разом з тим він не поділяв відверто консервативних поглядів, ні, тим більше, ультраревольційних умонастроїв, фатальні наслідки яких стали зрозумілими пізніше» [14, 20]. В розділах 9, 10 та 11-му найкраще передається ставлення автора до революції, наприклад:

Палахкотять, мов жар, полотнища червоні,
Республіка в крові все топиться й не тоне [11, 152].

Неокласична віртуозність вірша не суперечить публіцистичній та сатиричній спрямованості фрагментів, з яких постає далеко не ідилічна картина доби «вальсу рисаків і залізниць», що її змела революційна хвиля. Багато уривків з поеми звучать як гострі інвективи, спрямовані проти радянської влади і тоталітарного режиму, представленого і за допомогою алюзій, і у відкритих публіцистичних відступах:

Все буде в світовім масштабі:
канали, фабрики і трактори.
В Москві якийсь весняний віє дух,
в Кремлі засів нарком Ульянов.
А Пушкін з бронзи в вир туманів
зорить, в руці затисши капелюх:
«Мчатся тучи, вьются тучи»,
щезли доли, щезли кручі,
б'є в обличчя сніг колючий.
Біс кружляє в чистім полі,
водить нас у клятій колі.
Скоком-плигом
білим зайцем або тінню,
в бездоріжжя, по камінню,
все притрушуючи снігом,
і хльостає в мерзлі лица
заметілля сніговиця [11, 152].

Є резон звернути увагу ще на одну прикметну деталь: частотність уживань словосполучення *Молочний Шлях*. Автор вводить

його в 3-й розділ, потім в 4-й, далі в 6-й, і знову бачимо в 7-му розділі першої частини. «Молочний Шлях — це не дуже світла стрічка, яка перетинає зоряне небо майже по великому колу. Походження назви Молочний Шлях пов'язане з міфом про розлите по небу материнське молоко богині Гери, яка годувала грудьми Геркулеса» [20, 362].

В даній ситуації автор використовує це словосполучення передусім як астральний образ для вираження різних семантичних навантажень: воно є символом світлого, хорошого, пов'язаного з небесним началом («Шлях Молочний стеле Бог», «Молочний Шлях, — як срібний пояс», «мов Шлях Молочний світиться у димі») [11, 136—139].

А ось у 13 розділі з'являється ще один міфопоетичний образ — образ Дракона. Як свідчать міфи, дракон — це крилата міфічна істота, яка літає, вигляд якої зумовлений поєднанням елементів різних тварин. Взагалі ж Дракона вважають за грізну, страхітливую істоту. Автор поеми «Попіл імперій» порівнює царя Миколу II з Драконом, а також з крахом його володарювання: «потвора ця многоголова зосталась зовсім без голови» [11, 148].

Привертає увагу і символіка кольорів, використана у поемі. Вся перша частина насичена барвною палітрою. Домінування тих чи інших тонів залежить від різних подій. Так, наприклад, у 5, 8, 9, 10 та 17 розділах перевага надається червоному кольору. Це пов'язано зі змальованими подіями революції. Червона кров, червоні зірки, прапори, навіть — земля. Червоний колір відповідає ступеню страждання, піднесення та кохання; це колір пульсуючої крові та вогню, використовується для вираження переживання та вибуху емоцій. Червоний колір (до одуріння, за Іваном Багряним) був символом революції. Ось чому автор, щоб краще передати настрої і своє ставлення до тих подій, застосовує червоний колір.

Часто в описах природи використовуються інші фарби. Тому такий колір, як синій, відноситься до неба, що в цілому й означає чисте небо, пронизане сонячними променями.

Зелений пов'язаний з життям, з природою, а тому у поета вічно жива природа співвідноситься з життям: «зелені верхівіття дерев», «зелено-ніжна памолодь горбів» тощо. Білий колір, який теж вживається часто, пов'язаний із сонцем, походить від сонця, а ось золотий є містичним аспектом сонця. Предмети білого і золотого кольору так чи інакше пов'язані з горнім світилом. Одні горять на сонці, інші сяють — мов сонце. Темних кольорів значно менше, але вони з'являються з подальшим розгортанням трагічних подій, змальованих у поемі.

29-м та 30-м розділами першої частини поеми є діалог «Перша розмова з душею» та монолог автора «Розмова з читачем». У діалозі беруть участь саме автор та його Душа. У картині діалогу постають вагання поета, пов'язані з його творчим талантом і натхненням і бажанням пізнати, де ж правда. А в монологі, звертаючись до читача, Юрій Клен використовує форму питання-відповіді. Читач, мабуть, мав надію на цікавіші та веселіші моменти розповіді. Так мріє поет, хоч розуміє, що замість «халви, морозива і кав'яр, полин, деревій і темний мак кидає», змалювавши страшні і жахні діяння комуністичних вождів та тиск імперії:

У гураганах заливали край
страшні потоки революцій,
і відновився давній курултай —
татарство й Захід у сполучі.
У бурі дух безсмертя спопелів.
Точилися одноманітні,
безбарвні будні спалених років.
Минали листопади й квітні [11, 189].

Назва твору — «Попіл імперій» — найбільше пов'язана з першою частиною, вона дає поштовх для тлумачення заголовка та осмислення змісту, внаслідок чого переконливо трактує автор занепад держав, починаючи з 20-х по 40-ві рр. XX ст. «Поет розумів історію як втілення ідейно-психологічних величин, переважно негативного порядку. Негативні елементи, містяться в ідеях, з яких поставали імперії та царства, були гріхом проти абсолютної істини, і вони ж, ці елементи зла, зумовлюють також і загибель імперії та царства» [14, 21]. Але перед тим, як розпастися на попіл, злочинність їх може набути нечуваних розмірів, що й довів у художньому вимірі Юрій Клен, вдаючись до змалювання широкомасштабних картин за допомогою історичних і культурологічних алюзій.

Слова «імперія» та «попіл» можна замінити одним словом — крах, крах держав, які розсипалися на попіл. Автор характеризує початок XX віку як неминучу катастрофу зруйнування держав, починаючи з загибелі імперії Миколи II до падіння Радянського Союзу, яку Юрій Клен передбачив і як філософ, і як митець. Але поет не міг знати долю Радянського Союзу, він тільки здогадувався і пророкував майбутнє, інтерпретуючи події:

І ось зійшов двадцятий вік...
Вік, що нещадний до життя,
вік, що віщує смерть імперій
і що Європі в небуття
розкрив широко настіж двері [11, 142].

Друга — найцілісніша частина поеми, — що має підзаголовок «Ad astra» («До зірок»), була написана автором у Тейлігвасері, неподалік від Інсбрука восени 1944 р. Вона складена лише з трьох розділів. Перший та другий з них — за розмірами невеликі, а третій — найбільший і є своєрідним завершальним акордом.

У першому та другому постає уявна зустріч автора поеми з італійським митцем Данте Аліг'єрі, письменником, що повідав світові про кола пекла. Тому цілком зрозуміло, що в третьому розділі сучасного поета постає розповідь про те, як Данте стає поводителем по тюрмах і таборах ГУЛАГУ. Автор зазначав, що тут «Божественна комедія» Данте з його мандрями через пекло була за зразок. Дантове пекло вражає читача завдяки могутній фантазії автора; пекло відтворене у «Попелі імперій», — то вже страхотлива реальна дійсність сталінського соціалізму. Ось чому саме Данте зображений у ролі провідника. Та звернемося спершу до уривка Дантового твору:

Дав руку мне, чтоб я не знал сомнений,
И обернув ко мне спокойный лик,
Он ввел меня в таинственные сени.
Там вздохи, плач и иступленный крик
Во тьме беззвездной были так велики,
Что поначалу я в слезах поник [3, 11].

В аналогічному ключі звучить ця нота страждання і невимовної муки в поемі Юрія Клена:

І ми попростували навпрямки,
мов по алеї, довгим коридором,
де двері обабіч, глухі й важкі.

«Дивись, що діється вікам на сором! —
Супутник мій, поет, прошепотів. —
Тут чавиться безсмертний дух між жорен» [11, 195].

Поет не лише виявляв гострий інтерес до славетного твору великого італійця, а й замислювався над його драматичним життям вигнанця, проводячи паралелі між своєю емігрантською долею і поневіряннями флорентійського вигнанця: «І, як вигнанець Данте, я покинув, вітавши обшир невідомих лон, в ту ніч мою Флоренцію-Україну» [11, 196].

Кожен штрих, виписаний вправною рукою майстра, вплетений у канву розповіді художньою логікою розвитку теми, наділений значною смисловою потугою завдяки *алюзіям*, узятим з життя 30-х років, що проходили в радянській системі під знаком тотально-го терору, спрямованого проти України і її творчого осереддя.

З другого боку, — велику роль відіграють *символи*, семантика яких відбиває сутність інваріанту і безбежжя варіантів витлумачення сталих образів. Як ілюстрацію до цього твердження наведемо уривок, у котрому працює задля розкриття авторського задуму кабалістична символіка, переосмислена з погляду тогочасних реалій радянської системи, що перетворила державу в суцільну тюрму:

І, мов під подувом семи вітрів,
розчахнулися перед нами двері
одної з камер. Колоче зацвів
сліпучий дріт у лампах різних серій,
і в оргії тій світла навісної,
мов на блискучо-срібному папері,
виразно викреслились на стіні
трикутники, і ромби, і квадрати,
такі чіткі, як у пекельнім сні.
І я спитав: «Що має визначати
тих знаків кабалістика чудна?» —
«Такою світла повинню заллята,
щодня й щоночі біла та стіна
являє в'язневі одне й те саме.
Одноманітністю вона страшна.
Він позбувається поволі тями
і вчинки зізнає, що їх немов
би то чинив у вигаданій драмі.
Так, наvertsаючися знов і знов,
фігур геометрична симетрія,
вливаючи свій ритм у в'язлю кров,
доводить кожного до істерії! [11; 196].

Коментарі зайві, бо глибина зображення репресивної машини, що всіх перемелювала, позбавляючи права на власний вибір правил поведінки і вітального шляху, просто-таки вражаючи, а спосіб досягнення ефекту примноження смислів — вельми економний, коли у символіку чисел (*три, чотири*, а у Кленовому вираженні — військових відзнак енкаведистів: *трикутники*, і *ромби*, і *квадрати*) вплітається реальний зміст ознак радянського підневольного життя.

Друга частина епопеї, подібно до «Божественної комедії», написана терцинами. В третьому розділі другої частини, коли створюється ілюзія, що Данте почав водити ліричного героя колами пекла, постає *казковий образ гнома*. Це своєрідний символ, в якому втілюється характер слідчого, який, подібно до гнома, то з'являється, то щезає, при цьому ставлячи безглузді запитання й обвинувачуючи людей в нескоеених злочинах. Зображені картини розгортаються рядом сцен, від яких холоне кров у жилах. Нічого не замовчуючи, автор відтворює те, що відбувалося в 30-і рр. Це

і репресії, і тюрми, і табори, і голодомор 1932—1933 рр., і жорстокі знущання чекістів.

На підтвердження своїх слів поет вводить композиційний прийом — зустрічі з різними героями, які своїми розповідями нагнітають домінуючий тон страждання та недовіри до тоталітарної дійсності. Такою постає зустріч ліричного героя і Данте з Поетом. Поета заслали на Колиму за те, що писав «слова п'янки, які глухі віки пролежали у глибині бездонній». Тут дуже прозора алюзія, заснована на цитаті з поезії однодумця Юрія Клена, що розкриває сутність трагедії «грона п'ятірного» — п'яти поетів-неокласиків, кожен з яких постраждав од тоталітарної влади, котра зневажала талант і фізично знищувала його — так, як Михайла Драй-Хмару на Колімі. Саме тому не випадково з'являється образ сатани, під яким розуміється не одна людина, а декілька: Сталін, Троцький, Каменев, Бухарін, Раковський, Риков, Постишев, Чубар — більшовики, які брали участь у злочинах революційного та післяреволюційного періоду. Це збірний образ, який увібрав у себе риси багатьох конкретних постатей більшовицького режиму — імперії зла.

Візуально подається ще одна уявлювана зустріч — з Лесем Курбасом, геніальним режисером, якого теж, звинувативши в зраді Вітчизні, запроторили на Соловки. Під іменем Харона він повинен працювати там до кінця свого життя. Під образом Шайтана та міфічним образом Юпітера автор показує вождя Сталіна, звісно, — в негативному плані:

І ось на суд попав за те,
за що скарив Юпітер того,
хто зважився змогтися з ним [11, 221].

Функціональна навантаженість у системі поезики композиції припадає на кольори. Читаючи другу частину поеми, звертаємо увагу на барвну палітру твору. Тут використані більше темні тони; в усіх трьох розділах переважає *чорний* колір та *похмурий* фон. Відомо, що чорний колір пов'язаний з каяттям, затемненням, гниттям та гріхопадінням. Зрозуміло, що автор, передаючи настрій часу, навмисне використовує темні кольори. Слід сказати, що впродовж останніх частин привертає увагу похмуре офарблення поеми. Закінчуючи другу частину твору, Юрій Клен прощається зі своїм поводителем Данте, змінюється і топос — події відбуваються вже не в Україні, а в Німеччині.

Подорож поета — літературного героя — Німеччиною виписана у третій частині поеми «Попіл імперій». У ній ідеться про інший, теж злочинно-тоталітарний режим, але вже фашистської Німеччи-

ни. І роль провідника тут виконує Еней, герой поеми «Енеїда» І. П. Котляревського.

Відповідно змінюється тональність поетичного мовлення. Змієно і ритмічні структури: широко використані тут п'ятистопний ямб і десятирядкова строфа, якими створено твір І. Котляревського, що набули нового звучання; свідомо запроваджені прийоми бурлеску.

Третя частина складається з 22 розділів. З них — 1, 14, 18, 19, 21 — цілісні. А 15, 16, 17, 20 складаються з підрозділів, при цьому 15-й розділ містить 2 підрозділи, 17-й — 3, 20-й — 3, а 16 аж 98 суброзділів.

У перших розділах автор подає відомості про наступ гітлерівських військ на Україну і порівнює Гітлера з Цезарем. Тут Юрій Клен вводить елементи, запозичені з античного світу, показуючи, що як Цезарю підкорився Рим, так і Гітлеру підкорюються міста й держави. Прибичники фюрера, його війська зображені в образі духів і демонів.

З шістнадцятого розділу супроводжуваними колами пекла середини ХХ в. стає І. П. Котляревський, який запропонував авторові поеми в провідники Енея. Перед очима поета та Енея постають концтабори з їхніми жахливими діяннями, газові камери, допити фашистів, досліди на живих людях тощо. Але це тільки мізерна частка того, що там відбувалося. Цілком зрозуміло, чому при описі подій автор використовує переважно темні кольори. *Чорний* колір зустрічається дуже часто, присутній також *багряний* та *червоний*. Відтворено також в третій частині істинний національний характер українця, котрий у добу трагічних випробувань не втрачає свого природного життєлюбства та гідності. Свідчення цьому — героїчна боротьба українського народу проти окупантів.

Осмилення поетом загальнолюдських гуманістичних цінностей невіддільне від великої любові до України, найголовніше позначилося на Кленових «Плачах Єремії» — розділі з четвертої частини поеми, де автор використовує біблійні джерела і мотиви, що виступають матрицями глибинного гуманістичного змісту.

Четверта частина поеми налічує 13 розділів. Деякі великі фрагменти («Вальпургієва ніч», «Плачі Єремії») або такі ліричні перлини, як «Лебідь Суомі» чи «Соняшник», сприймаються як окремі, завершені в собі твори.

П'ятий розділ четвертої частини є другою розмовою автора з Душею. Діалог більшою мірою спрямований на те, чому ж у тяжкі дні розпуки і душевних мук Душа не підтримала і не допомогла вселити бадьорість.

У шостому розділі, назва якого «Лебідь Суомі», поет порівнює країну Фінляндію з прекрасним птахом Лебедем, а образ Суомі —

з народом цієї країни. Автор звертається до народу, щоб берегли і захищали країну від варварів-завойовників. Тут Юрій Клен прозоро натякає на те, щоб і українці берегли свою Вітчизну, не забували рідну мову і в найтяжчі часи не опускали рук. А прочитавши 11-й розділ, кожний відчує тепле, сонячне, ні з чим незрівнянне повітря української землі. Цей розділ, назва якого «Соняшник», одразу піднімає настрій. Образ квітки як символу життя, краси і користі має націєтворчий характер. «Він є засобом вираження універсальності світу. Інтерпретація міфологічного змісту квітки розкриває закономірності його зв'язку з українською ментальністю: «Осмилення автором серії проблем через символи інших народів відбувається поступово, з урахуванням усіх смислових значень і асоціацій» [25, 29]:

У кожному краї символом є квітка,
яка стає окрасою садка:
у Англії стокротка-маргаритка,
а у французів лілія струнка.
Черешня й хризантема у Ніпони —
(вони ввійшли в його казковий міт)
і викоханий в теплом підсонні,
в Єгипті лотоса зірчастий квіт [11, 320].

«Образ лотоса зв'язаний з трансформацією Юрієм Кленом давньоєгипетського міфа про сонячне дитя, що освітило землю. Це положення можна аргументувати морфемною близькістю понять «під-сон-ня», «сон-ний», якими охарактеризовує квітку поет, і слова «сон-це» (сонячне дитя)» [25, 29]. Саме тому символом України має бути соняшник:

А на Україні — соняшник. У гурті
квітчастому, над морем мальв, жоржин,
лукавих чорнобривців і настурцій
самотньо пнеться він до височин [11, 320].

Юрій Клен називає квітку *соняшник* символом України і порівнює її з Україною, як і в художньому трактуванні Олександра Довженка. Так, як соняшник намагається повернути свою жаропломенисту голівку до сонця, так і Україна тягнеться до вільного і незалежного життя, що постає за допомогою асоціативного зчеплення образів:

Свій повний диск до вечора від ранку
ти повертаєш сонцеві услід,
мов лицар, в небі стежачи коханку,
весь час, вітаючи, підносить щит [11, 320].

Стильова палітра Юрія Клена багата і на класично витончені, і на жорстоко реалістичні, аж до натуралізму, і на піднесено романтичні, і на тонко іронічні барви, вельми яскраві, наприклад, у його «Вальпургієвій ночі» з останнього — 13 розділу четвертої частини. Необхідно звернути увагу на те, що навряд чи збігом випадковостей є те, що цей розділ недарма був позначений автором числом 13. Як відомо, число 13 — це фатальне число, пов'язане з самим сатаною. У цьому розділі читач стикається з Люцифером (сатаною) та його прибічниками, ця зустріч відбувається під час Вальпургієвої ночі. За основу «Вальпургієвої ночі» автор узяв сюжетну канву «Вальпургієвої ночі» Й.-В. Гете.

Відмінність між цими «ночами» та, що у «Фаусті» боротьба світлих і темних сил відбувається в душі людини, а в «Попелі імперій» двобій перенесено на всю світобудову. Цього разу провідником у поета був Фавст, який і довів його до озера Фунтензес, де відбуваються події. Люцифер, Відьма, Вельзевул, Веліяр, Бефарот та ще деякі їхні прибічники уособлюють все зло, яке зібралось у 20—40-ві рр. на території СРСР. А Господь, Фавст та Поет протиставлені злу, яке проникає в людське життя.

Фрагментарно накреслена п'ята частина епопеї — завершальний акорд твору, в якому сформульована морально-філософська концепція трагічного оптимізму. Складається п'ята частина всього з одного невеликого розділу. Тут постає філософський роздум про призначення людини у цьому світі, прагнення зрозуміти, хто вона і для чого вона живе. Ведеться своєрідний діалог людини з Землею. Земля зображена як жива істота, яка переконує людину бути оптимістичною в житті. Недарма ця частина має назву «Діалог людини з землею»:

Предків не маєш? — Тож будь тепер сам собі предок.
Люди забули легенди? — Нову їм створи.
Втратили віру? — Кресли на скрижалах їм Кредо.
Щезли герої? — Меча тоді в руки бери.
Місто згоріло? — Споруджуй же заново мури [11, 356].

«Спалена, сплюндрована війною земля, розкриває людині свої обійми і закликає до праці над відбудовою зруйнованого життя» [33, 77].

Ралом залізним зорай цілину запахушу,
засів розкинь золотистий. Обійми мої
я розкриваю тобі — дикий степ мій і пуші,
сину мій! Потом гарячим мене напої! [11, 356].

Засвідчуючи культурологічну основу, глибоку інтелектуальність та духовне багатство поезії Юрія Клена, діалогічну природу

його творчості, необхідно звернути увагу ще на одну прикмету поеми. Автор використовує в своїх творах такий стилістичний прийом, як центон, яким нині широко користуються постмодерністи. «Центон (від лат. — клаптевий одяг) — стилістичний прийом, який полягає в введенні до основного тексту певного автора фрагментів із творів інших авторів без посилання на них» [34, 734]. Так, і в епопеї «Попіл імперій» Юрій Клен наводить рядки із сонетів М. Зерова, зокрема «Pro domo»: «Леконт де Ліль, Ередія стежки протоптували нам до верхогір'я, де Україні світить кризь віки «Парнаських зір незахідне сузір'я» [34, 220].

В оригіналі поезія звучить так:

Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжні верхогір'я [9, 520].

Неокласики, спираючись у своїй творчості на вишуканих французьких митців і античність, брали приклад і наслідували їх багато в чому, вважаючи їх оригінальними та талановитими письменниками, таким чином піднімаючись на верхогір'я світової культури.

Рядки з сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» Юрій Клен теж використовує в епопеї:

Я був один із лебедів, які
належали до грона п'ятірного
нездоланих співців.
О, дні гіркі! [11, 227].

Відомо, що сонет «Лебеді» М. Драй-Хмари був присвячений неокласикам, що склали дружнє коло, назване «гроном п'ятірним нездоланих співців».

О грону п'ятірне нездоланих співців,
Кризь бурю й сніг гримить твій переможний спів,
що розбиває лід одчаю і зневіри [6, 102].

У поезії М. Драй-Хмари товариші-неокласики асоціюються з лебедями. Це до них, носіїв прекрасного, звернуто щиросердний, палкий, пристрасний поклик залишатись непохитно вірними запобігати краси і добра.

Важливу роль відіграє зміна часово-просторових ракурсів, активно застосованих у поемі. Простір у творі необмежений. Ліричний герой постійно змінює своє місце знаходження. Автор висловлює свою точку зору на зображені події. Його позиція зафіксована в різних епізодах поеми, але вона висловлюється не прямо,

а через події, через вчинки героїв, через діалоги, монологи та переважно опосередковано. У певних випадках позиція оповідача може бути більшою чи меншою мірою визначена або зафіксована в просторі чи часі, таким чином можна лише здогадуватися про місце (яке визначене в просторових або часових координатах), з якого ведеться розповідь.

Так, у першій частині поеми художній простір окреслений переважно Києвом, а точніше Україною, автор постійно згадує Київ, переносячи увагу з подій минулого — до сучасного, але стає зрозумілим, що це початок ХХ віку, саме 20-ті рр. У поемі місце оповідача може збігтися з місцем певного персонажа твору. Автор, у цьому випадку, ніби веде розповідь з місця знаходження даного героя. Нерідко оповідач знаходиться там, у тій же точці простору, що й персонаж, він ніби «прикріплюється» до нього (на деякий час, або протягом розповіді з'єднується з ним). Так, у другій частині поеми, в третій і в четвертій автор завжди знаходився поруч, спільно діючи з персонажами-провідниками його ідей.

У другій частині, як було уже зазначено, авторська позиція співвідноситься з Дантовою: вони разом проходять через страшні кола пекла, через складні перипетії і події, які характеризують час та добу. Так, кризь призму спільного переживання постає картина України 30-х років. Ця ж картина розгортається і в третій частині, де поет разом з Енеєм простує територією тієї ж таки України, але 1933—1943-х рр. Автор слідує за героями, але не перевтілюється в них. У цьому випадку авторська позиція збігалася з позицією даного героя в плані просторової характеристики. Оскільки автор не перевтілюється в даного героя, а стає його супутником, він дає і опис цього героя. Спостерігач, як свідок подій, переміщується в просторі — рухається полем опису. При цьому опис розпадається на ряд окремих сцен, кожна з яких подається зі своєї просторової позиції.

Подібно до того, як в тексті поеми може бути зафіксована позиція розповідача в просторі, в цілому ряді випадків може бути визначена і позиція в часі.

Характеризуючи поему, треба було б погодитися з тим, що в творі присутній власне авторський час. Поет використовує героїв та образи з міфів (Дракон, Молочний Шлях, Юпітер тощо), легенд (Лебідь, духи, демони), казок (жар-птиця, Шахерезада, гном, відьма), біблійних джерел (Господь, сатана, люцифер, вельзевул, Веліяр, Бефрот) та з інших творів, які з'явилися значно раніше, ніж його поема, і підсвідомо перевтілює їх у свої образи (Душа, Земля, Цезар, Шайтан та інші), але вводить ці образи

в ті події і час, який саме він надумав зобразити. Так, у третій частині поеми Юрій Клен запозичує з поеми «Енеїда» Івана Котляревського героя на ймення Еней, якого використовує в своїй поемі в ролі провідника в блуканнях Німеччиною. Герой супроводить автора, розповідає і показує йому все, але події відбуваються в тому часі, який обрав сам поет. Аналогічні ситуації з іншими частинами поеми.

На початку своєї епопеї «Попіл імперій» автор зіставляє кінець XIX ст., в якому доживала свій вік стара романтика, і початок XX в. з розвитком нової смертоносної техніки. «Причину тих катастроф, що призводять до падіння імперій, їх спопеління він вбачає в пануванні матерії над духом, занепаді моралі і розвитку модерної техніки з її танками, бомбами, бомбардувальними літаками, підводними човнами і, в останній час, — атомовою бомбою» [33, 81].

У своєму творі Юрій Клен виявив добре знання історії і велику спостережливість. Автор епопеї — великий майстер поетичного малюнка. Він уміє стисло, кількома словами, змалювати певну історичну постать чи явище, характерне для даного часу.

Смерть автора обрвала його працю над широким епічним полотном, і він не встиг дописати останню, філософську, частину. Поза всяким сумнівом, такий вимогливий до себе майстер слова, як Юрій Клен, ще довго працював би над своїм твором, шліфував би його, поліпшував би окремі місця і дописав би останню частину. Несподіваний обрив не зменшує вартості цього грандіозного твору, й авторський задум виявився втіленням усе ж цілком успішно.

Сміливе новаторство, багатство, довершеність поезії Юрія Клена розкриваються системно у віршознавчому аналізі. Схиляючись перед творчим подвигом митця, слід спеціально підкреслити, що Юрій Клен — віршотворець, той, хто втілює художню думку в особливу, специфічну для мистецтва слова ритмічну форму поезії. Однак унікальна художня майстерність Юрія Клена — не просто дар небес, хоч природа щедро вділила йому натхнення й таланту, вона є результатом постійних пошуків, величезної культури поета, його справді рідкісних знань в сфері науки і мистецтва.

Прикметною рисою універсальних сюжетів Юрія Клена є їх часті й досить виразні покликання до історії й долі України, яка фактично була поетовою батьківщиною.

Багатому змістові Кленової поезії сповна відповідає досконалість її форми. Як у неокласика, в його творчості переважають класичні форми: сонети, октави, терцини, чотиристопні, так звані слов'янські ямби. Хоча Бургардт і був психологічно близький до неоромантиків, а все ж його поезія є в основному неокласична.

Свідчать про це значною мірою і врівноважені, спокійні октави, і дантівські терцини в його архітворі «Попіл імперій», чотири частини якого охоплюють десять тисяч рядків.

Опанування секретами художньої творчості нерозривно пов'язане з удосконаленням мови як першоелемента літератури. Можна сміливо сказати, що Юрій Клен дійсно український митець, який не тільки знав, а й поповнював словник нашої степової, пахучої української мови. Як було вже зазначено, розгляд сонетів Юрія Клена дає змогу зазирнути до внутрішнього світу поета, до його чутливої, кришталеву чистої душі мрійника. Рання поезія Бургардта була своєрідним поштовхом для подальшої творчої праці митця.

Специфіка поетики пов'язана з характером тропіки, її концентрацією в тій чи іншій строфі та закономірностями функціонування, які діють в художньому світі поета. Перші підступи до розуміння природи стилю письменника варто робити, починаючи саме з цих питань. Аналізуючи твори, зокрема вірш «Конкістадори», зосередилися на тому, як розкривається і складається образ, влітається в систему творчого мислення автора, спрямованого на розкриття яскравих характерів людей романтичної вдачі. В «Попелі імперій» Юрій Клен, не прикрашаючи дійсності, різноманітними засобами художньої майстерності показав трагедію розчакнутої людини. Так, у системі поетики композиції «Попелу імперій» велику роль відіграє простір та авторський час, розгорнуті в поемі.

Своєю творчістю Юрій Клен створив самотній і повнокровний поетичний стиль, пройнятий духом справжнього гуманізму. Гуманізм Юрія Клена був не стільки абстрактний — поет любив людину, і ця любов прив'язувала його до земного буття. З одного боку, його вабила самотність та споглядальність, бажання створити власний світ — світ, де природа була б джерелом натхнення. Але з другого боку, його зобов'язувало співчуття до людини, до її трагічної долі. І людській долі, — а конкретніше — долі української людини, він присвятив більшу частину своєї творчості. Любов до рідної культури й до шедеврів світової літератури, піклування про рідну мову, боротьба проти літературного браку й графоманії, створення творів світового значення було для Юрія Клена найважливішим у житті. І він цього досяг, незважаючи на короткий час творчої діяльності, став Митцем світового класу.

Примітки

1. *Біблійна енциклопедія*. — М.: Терра, 1990. — 367 с.
2. *Волинський П. К.* Основи теорії літератури. — К., 1967. — 251 с.
3. *Данте Аліґ'єрі*. Божественна комедія. — К.: Дніпро, 1976. — 578 с.
4. *Державин В.* Поезія Миколи Зерова і український клясицизм // *Зеров М. Sonetarium*. — Берхгесгаден: Орлик, 1948. — 196 с.
5. *Державин В.* Три роки літературного життя на еміграції (1945—1947). — Мюнхен: Академія, 1948. — 29 с.
6. *Драй-Хмара М.* Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — 542 с.
7. *Ередіа Ж.-М.* Трофеї. Переклади Зерова М. // *Зеров М.* Твори у 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — 842 с.
8. *Жар-птиця* // *Мифы народов мира*. Енциклопедія в 2-х т. — М.: Енциклопедія, 1991. — Т. 1. — С. 439.
9. *Зеров Микола*. Поезії. Переклади. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — 842 с.
10. *Зеров М.* Школа // *Українське слово*. Хрестоматія української літератури та літературної критики у 4-х т. — К.: Рось, 1994. — Т. 1. — 702 с.
11. *Клен Юрій*. Вибране. — К.: Дніпро, 1991. — 461 с.
12. *Клен Юрій*. Серед вихрів і вогнів // *Володимир Радзикович*. Історія української літератури. Підручник для шкіл і курсів українознавства. — Нью-Йорк: Шкільна Рада, 1967. — С. 147—148.
13. *Клен Юрій*. Спогади про неокласиків. — Мюнхен: Золота брама, 1994. — 48 с.
14. *Ковалів Юрій*. Прокляті роки Юрія Клена // *Юрій Клен*. Вибране. — К.: Дніпро, 1991. — С. 3—23.
15. *Конкістадори* // *Новий тлумачний словник у 4-х т.* — К.: Аконіт, 1998. — Т. 1. — С. 331.
16. *Кононенко П. П.* Українська література: проблеми розвитку. Навчальний посібник. — К.: Либідь, 1994. — 336 с.
17. *Кошелівець Іван*. Груповий портрет з Юрієм Кленом // *Літературна Україна*. — 1993. — № 10. — С. 3.
18. *Лесин В. М., Пулинець О. С.* Словник літературознавчих термінів. — К., 1971. — 436 с.
19. *Маланюк Євген*. Пам'яті Освальда Бургардта // *Слово і час*. — 1994. — № 9—10. — С. 46—48.
20. *Молочний Шлях* // *БСЭ в 30 т.* — М.: Советская энциклопедия, 1974. — Т. 16. — С. 616.
21. *Неврлий М.* Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. — К.: Вища школа, 1991. — 268 с.
22. *Никонов В.* Сонет // *Словарь литературоведческих терминов*. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.
23. *Орест Михайло*. Заповіти Юрія Клена // *Українське слово*. Хрестоматія української літератури та літературної критики. — К.: Рось, 1994. — Т. 1. — 689 с.
24. *Освальд Бургардт* — Юрій Клен // *Лаврінченко Ю.* Зруб і парости. Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. — Мюнхен: Сучасність, 1971. — С. 217—227.
25. *Петриковська Н. І.* Екзотичні мотиви і своєрідність їх вираження в поетичній спадщині Юрія Клена // *Актуальні проблеми літературознавства*. Збірник наукових праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998. — Т. 3. — С. 18—23.
26. *Поетика* // *Літературознавчий словник-довідник*. — К.: Академія, 1997. — 752 с.

27. *Полонська-Василенко Н. Д.* Декілька спогадів про Юрія Клена // *Сучасність*. — 1967. — № 12. — С. 36—39.
28. *Русов Ю.* Юрій Клен // *Поезія визвольних змагань*. — Торонто: На варті, 1954. — С. 31—42.
29. *Сарапин В.* Осінні мотиви в поезії Юрія Клена // *Дивослово*. — 1998. — № 9. — С. 76—79.
30. *Советская энциклопедия*. — 1982. — Т. 2. — 720 с.
31. *Сонет* // *КЛЭ в 9 т.* — М.: Советская энциклопедия, 1972. — Т. 7. — С. 67—68. — 1008 с.
32. *Сонет* // *Літературознавчий словник-довідник*. — К.: Академія, 1997. — 752 с.
33. *Филипович Олександр*. Життя і творчість Юрія Клена (до 20-річчя з дня смерті) // *Сучасність*. — 1967. — № 10. — С. 46—85.
34. *Центон* // *Літературознавчий словник-довідник*. — К.: Академія, 1997. — 752 с.
35. *Чижевський Дмитро*. Юрій Клен, вчений та людина // *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. в 4 т.* — К.: Рось, 1994. — Т. 1. — С. 613—622.
36. *Юрій Клен*. Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. — Мюнхен: Сучасність, 1969. — С. 3—20.
37. *Юрій Клен*. Модернізм у літературі // *Кисілевський К.* Хрестоматія з української літератури для шкіл і курсів українознавства. — Нью-Йорк: Шкільна Рада, 1962. — С. 208—219.

ПОЕЗІЯ ПАВЛА ФИЛИПОВИЧА: ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ

Навіть у рік 100-літнього ювілею Павла Филиповича (1991) українська інтелігенція зі смутком усвідомила, що друге народження поета і вченого, яке відбувається на межі тисячоліть, хоч починав він на зорі ХХ століття, обмежене, бо повноцінного осягнення палітри творчості митця не сталося. Адже його спадщина в повному обсязі не опублікована і цілісне осмислення її чекає на чергу в культурологічній роботі. Тим більше, що Филиповичева скромність (не все, що було створено, було опубліковано) і коротка лінія життя і творчості, нагло перерваної в роки терору (серпень 1933—1937 роки), відсунули його постать на периферію рецепції й інтерпретації на довгі десятиліття. Натурально, що його неокласична поезія і науковий спадок оригінального дослідника української і світової культури, талановитого професора, послідовного будівничого і речника національного відродження була приречена на забуття в радянському літературознавстві і тоталітарному світі ідеологем і меж дозволеного. Тим більше, що Павло Филипович дратував усім: і прекрасною освітою, і школою в поезії і літературознавстві, та й приналежністю до неокласицизму, хоч і починав свою творчу діяльність як символіст.

Отже, Филипович-поет як людина традиції, успадкувавши все найкраще зі світового мистецького досвіду, сформувався як новатор, який, випереджаючи час, прокреслив шляхи майбутнього української літератури. Ще в середині 20-х років Ананій Лебідь зумів сформулювати головні ознаки непересічності митця в контексті літературного життя тієї доби: «Як і взагалі творчість поетів, що вийшли з попередньої культурної традиції, у Филиповича немає соціальної «тематика», часто немає фабули. Її замінює у нього гармонія часом невловимих нюансів настроїв. У Филиповича часто остільки тонкі, властиві лише йому настрої, що часом вони якось рвуться; наче розвіваються і тануть.

І тому у віршах його мало «осязательности», їх відчуваєш, але ближче вони читає не захоплюють. У Филиповича, остільки тонко збудовано образ, — і то не окремий образ, а вірш у цілому, що, здається, наче не все сказано і щось лише миготить десь крізь фасу окремого символу. Наприклад вірш:

«Місяця срібний дзьоб
Там в далині, в горі...»

Ця риса творчості поетової заперечує, звичайно, найпершу ознаку того «напрямку», що його звать тепер «неокласичним»,

який вимагає перш за все чіткості, ясності і простоти. Але нам взагалі здається, що ціла *творчість Филиповича* є хіба лиш *наближення до неокласицизму (в деяких віршах цілковито), але ввесь Филипович у більшій ступені належить попередній культурі символізму.*

Филипович вийшов із школи таких символістів, як В. Брюсов, прекрасно володіє останніми формальними досягненнями цієї школи: головне те, що основний тон його творчості символічний.

У Филиповича непорушно лишається основа символічної творчості: в тимчасових явищах, окремих моментах вона відшукує їх одвічний зміст, що його пізнається розумом і чуттям.

І коли Филипович часом наче б тільки малює картину (події чи настрої), все ж більше він символічно розкриває явище, як дає йому конкретність.

А це приводить до того, що *поезії його в великій мірі є поезії думки, як чуттів*; а це, може, й спричиняється до того, що вірші поетові часом не зовсім зрозумілі і потребують для сприйняття певного розумового напруження» [5, 123—124]. (Курсив мій. — В. С.). Так була підкреслена елітарність творчості поета, що не міг та й не хотів пристосуватися до біжучого моменту, а дбав про мистецтво гармонії, котре врівноважує трагізм світу.

Та і трудівник він був завзятий. «Филипович був занадто змістовною, активною і глибокою людиною, щоб бути поетом лише одного готового «ізму». Лише в юності стартував він із сутінок почувань і настроїв символізму, таких типових для європейської і російської поезії початку нашого століття. Його дух мужнів і усамостійнювався серед «шаленого вітру і кривавих днів» революції і його поезія набирала дедалі більше ясності і скристалізованості, синтезуючи збагачені модернізмом поетичні засоби з класичними і навіть пісенно-фольклорними. *Він наче кував у собі дух тетівського активного пізнання, філософського збалансування суперечностей індивідуального і загального, життя і смерті, руїни і будови, минулого і майбутнього — у вічному світлі одності універсуму.* Це не був легкий шлях, але героїчний прорив крізь озвіріння і механічне самовідчуження людини до певності, що «врятує вроду і себе людина, життя зросте над попелом руїн». Все ж там і тут виринає в тканині його поезії безперервна чорна нитка тривожного передчуття; це був безпохібний інстинкт «гострозорого мужнього покоління», що бачило свою долю і все ж ішло назустріч їй, опановане «безмежжям праці», що прилучала до безсмертя» [4, 183]. (Підкреслення моє. — В. С.).

Окреслення контуру творчої індивідуальності перспективне на трьох рівнях: *світоглядному* (трактовка історії, світу і людини

в ньому); на *рівні естетичних принципів* (взаємодія героя і ситуації); і на *рівні стилю* (художнього простору і часу, образної системи).

Естетичні погляди Павла Филиповича простежуються в його літературознавчих працях, а за складом авторів, ним досліджуваних і прочитаних, проглядають симпатії Филиповича-читача і критика, широта обсервації культурного матеріалу якого були вражаючими. Володіючи іноземними мовами, будучи професором філології, П. Филипович був знавцем не лише української літератури, але й світової, зокрема скандинавської. Так, одна з його наукових праць — «Ольга Кобилянська в літературному оточенні» — рясніє не лише цікавими фактами взаємодії творчості української мисткині-модерністки з актуальними пошуками скандинавських прозаїків, якими зачитувалася вся Європа на межі XIX і початку XX століть. І хоч пройшло чимало часу з моменту виходу праць автора, але їх зміст, енергетика плідного дослідження інтенсивного типу буквально вражають не лише ерудицією, але й присутніми висновками і спостереженнями, необхідними для розвитку сучасної компаративістики й українського літературознавства. «Отже, саме своїм піонерським значенням, своїм багатим фактичним і документальним матеріалом, своєю скрупульозною аналізою текстів та їх порівняння, своєю, сказати б повчальною сумлінністю дослідника, — літературознавча спадщина П. Филиповича зберегла свою вартість і до наших днів» [3, 84], — слушно писав Григорій Костюк.

І тут доречно скористатися тим, як розумів Євген Маланюк особливості модерної поезії 20-х років і значення начитаності професора Филиповича для становлення його літературного таланту, як це представляє Володимир Базилевський у статті «Розуміння поезії»: «На жаль, в нашій бурхливій, але оголеній і спрощеній сучасності, назагал відсутня здібність побожного і безсумнівного призначення божественности як цілком певного, благодатного факту. Звідсіль оперування в сфері творчості лише хірургічними приладами формальної аналізи, приладами, не завжди навіть стерилізованими і відповідно дібраними. Що гірше, ті критичні розтини часто-густо виконує ніж коновала» (розбивка моя. — В. Б.).

Називаючи творчість *динамічною готикою*, поривом духа до не смертності, не відкидав при цьому *високі таємниці ремесла*. «Присутність ремесла у великих творах людського генія не підлягає сумнівові».

Притягальне його (Є. Маланюка. — В. С.) зіставлення Осьмачки з Филиповичем.

Осьмачка — потенційно потужний поет, який, не опанувавши повною мірою поетичне ремесло, лишив по собі «пам'ятки ге-

ніального каліцтва». Филипович же, письменник скромного хисту, сформований хоч і національно-недокровоно, але формально високою культурою, здобувся на книжку безсумнівної вартості «Земля і Вітер».

Маланюк квапить тут же уточнити: і все ж, якби Филипович не володів *часточкою благодати* (поетичного хисту. — В. Б.), не допомогли б йому чи письменникам його штибу ні «кваліфікація доцента чи професора».

Не все бездоганне у цій аргументації. Дещо потребує уточнення.

Филипович формувався не тільки в оточенні «недокровоної» національної культури.

Починав він як російський поет Павел Зорев, видав навіть книжку російською мовою, що звільняє мене від подальшого коментування» [2, 137—138].

Виходить, що у своїй власній творчості митець еkleктичний: він неокласик, проте романтик і реаліст, який не цурався і символізму й інших літературних течій, котрими було розвічене життя початку віку. Полігенеза поета сформувала характер його творчості — не голосної, але самобутньої за формою і філософічної за змістом. Та щоб осмислити сутність цієї філософічності, закодваної у поетичному слові, варто спершу визначити тип митця, сформованого епохою модернізму. І тут знадобиться одна з типологій, запропонованих російською поетесою.

Марина Цветаєва вважала, що є 2 типи митців:

- 1) *скажи нас* (як В. Маяковський, наприклад), що зображував масу, психологію натовпу;
- 2) *скажи нам*, що виражали авторську суб'єктивну оцінку, позицію.

Павло Филипович — митець третього типу: і «скажи нам і скажи нас», котрий виражав суб'єктивне авторське начало і туманну свідомість мас, але превалювало перше, безперечно.

Зв'язок П. Филиповича з епохою втілювався в художню систему, в певний простір і час. Саме на вивченні образної системи, часово-просторових аспектів поезії простежується, якими були менталітет епохи, культура епохи, в котрій склалася неокласична поетична школа, незалежно від того друзями чи ворогами було кваліфіковано творчість «грона п'ятірного».

У поезії неокласиків є відчуття світу цілісного, а будь-який куточок, зображений в творі, дає модель світу, як це постає у прижиттєво видрукуваному поетичному доробку (нечисленному, але «глибокому і рафінованому», за Юрієм Лавріненком) — у двох збірках поезій: «Земля і Вітер» (К.: Слово, 1922. — 40 с.) та

«Простір» (Київ: Вид-во «Слово», 1925. — 56 с.). В поезії Павла Филиповича важлива *межа простору*. І тут доцільно звернутися до аналогій. Меж нема — так почувало простір ліве мистецтво, всесилля людини вбачалося в такому відчутті простору і часу, що був специфічно сакралізований і механістично причеплений до «важливої події» — Жовтневої революції, локомотива історії, — як тоді і майже все ХХ століття веломовно говорили і писали.

У збірці «Земля і Вітер» Павла Филиповича відчуття безмежності, планетарного масштабу, космічного розмаху врівноважується специфічною межею простору — *«стелею неба»* (поезія «Гроза») *«шатром небес»*, *«синього неба наметом»* («Слово весняній траві»), *«суверенності землі»*, *«сонця»*, *«морем трав»*, *«світом пташок*, на перехрещенні яких знаходиться місце «дітей старої землі», буття людської душі.

«Вибагливий майстер слова, що вніс багато нового в ділянки ритму, строфіки, римування та поетичної синтакси українського вірша, поет з нахилом до філософського осмислення подій, доби і людського буття («Єдина воля володіє світом», «Мономах», «Шануй гніздо старого чорногуза», «Людина і море»), він одночасно був живою людиною свого часу і глибоко вірив у творчі сили свого народу. ... Глибока віра в «гострозоре, мужнє покоління», віра в людину «горду, як небо, сильну, як земля», ніколи не покидала його. І одночасно з цим жила в ньому віра в молоде покоління, що йшло за ним і якому він віддавав свій досвід і знання. Цю проблему взаємозв'язку своєї творчості і молодого покоління, він з властивою йому щирістю, в поезії «Сонна ніч впливає у кімнати» потрактував так:

Мовчки серце свій літопис пише,
Розгортає спогади-листи,
І щораз дивлюсь я спокійніше
На мету, якої не дійти,

На доробок зовсім небагатий,
Може, і недбалої руки.
Хай вони виходять працювати?
Сильні і бадьорі юнаки!

Заздрої зневаги я не знаю
І, почувши переможний спів,
Голос свій безжурно приєднаю
До нових, незанихатих голосів [3, 76—77].

Паритет необмеженості, вічності планетарних явищ і прикордоння природи, всесвіту і мікросвіту душі, притаманний поетичній інтерпретації Павла Филиповича, свідчив про особливе неокласичне світовідчуття, осібне від пан-революціонізму 20-х років, що

цілком однозначно міркував так: як світ необхідний, так і соціалізм. Пантеїстична концепція, що проглядала вже на початку збірки в поезії «Єдина воля володіє світом», спростовувала цей погляд, стверджуючи ідею планетарної єдності, несумісної з революційною догмою тоталітарної боротьби всього з усім. По-іншому писав про це автор поезії «Єдина воля володіє світом...», виражаючи передусім цілісність Всесвіту і місце гармонійної людини в ньому. На думку Наталі Костенко, даний твір має програмне значення для творчості поета. «Саме цей вірш переконливо доводить, що його філософські погляди цілком узгоджуються з естетичними принципами — маємо на увазі уже згадуване заперечення сентиментальності в українському мистецтві й утвердження вольових начал, але аж ніяк не волюнтаристських. На перший погляд може скластися враження, що у вірші є якісь відголоски німецької філософії кінця ХХ ст. (не стільки А. Шопенгауера, скільки Ф. Ніцше з його уявленнями про те, що в основі світу лежить воля як певна рухаюча сила становлення, як «сутне» у його динамічності, як розширення свого «я» до експансії, до влади і т. д.). Але насправді бачимо зовсім інше: «Єдиною волею», «Єдиним заповітом» у П. Филиповича є людяність. Поет відстоює свою мрію, свою віру в розквіт гуманістичного суспільства в майбутньому. Людяність — єдиний шлях історичного прогресу» [2; 20]. У заключній строфі ця ідея виражена точно й переконливо. Сприяє цій якості художнього мислення поета доречно застосований принцип градаційного типу ліричної композиції та контекстуальне бачення і відтворення явищ життя і предметів.

Віки летять, а в неозорім морі
Єдине сонце для землі горить,
І всі колись з'єднаються в просторі —
Людина, звір, і квітка, і блакить [7; 49].

Филипович-поет філософствує, що ж відчуває земля у вітровому безмежжі, чим болить душа людини наодинці з собою, Світом, природою, іншими людьми.

Саме тому образна парадигма збірки «Земля і Вітер» значною мірою визначена віссю *хаос*, що є втіленням людської істоти, — *космос*, який є символом розуму і гармонії. Ліричний герой його поезії освоює простір життя, представлений спектрально — в інтимних і філософських почуттях, — освоює «речовину існування».

Стійкі деталі, образи-лейтмотиви звертають на себе увагу. Це образи *землі, сірої — сіриці, розчахнутої під вітровою навалою; вітру що є втіленням швидкоплинного часу, зовнішнього світу по відношенню до внутрішнього, Сонця та місяця,*

вічних супутників земних змін — уособленням стійкості на противагу змінності всього сущого на землі. Ще з більшим підтекстовим наголосом підкреслюється ваговитість гуманістичного пафосу, як у сонеті «Дивись, дивись: безмежні перелogi», яким відкривалася збірка «Земля і Вітер»:

Дивись, дивись: безмежні перелogi
І хмар насуплених погроза вдалині.
Проносить вітер виклики тривоги —
Шалений вітер і криваві дні.

Не перший рік як позникали боги,
Остались люди та мерці одні.
Жують і плачуть: дайте-бо підмоги,
Заснуть спокійно дайте у труні.

Я чую жаль. Мене турбує звада,
Та марний біль перемогла вірада,
Бо у минулім не кохаюсь я,

Бо не розстанусь з мрією моєю:
Став чоловік над чорною ріллею,
Як небо, гордий; сильний, як земля [7; 48].

Стихія *Землі, Сонця і Місяця*, розчинених у вітровому просторі, в поезії Павла Филиповича випадає з того образного ряду, що був типологічним і історичним образом у літературі 20-х років — образу дороги, локомотиву, паровозу, що працювали на тиражування думки Енгельса: «Револуція — локомотив історії».

Филипович-поет зосереджується на *якорях, гальмах історії*, — на «невидимих причалах» душі людини, вічної у сприйманні зоряного неба, сонця, місяця, земної стихії вітрів — сторожів земного життя.

Гніздо понять, що вияскравлюють художній світ Павла Филиповича, розкриває дуже древні корені. В Євангелії сказано: у людини є 2 шляхи: життя чи смерть, бути живою душею чи мертвою душею, йти дорогою життя чи смерті.

Міфологеми *Сонця — Місяця — Землі — Вітрів* у поезії Павла Филиповича, що виступають у багатьох словесних варіаціях, різноманітному смисловому витлумаченні, є конкретно-чуттєвим образним згустком вічності живої душі на земних дорогах, втіленням вибору життя наперекір смерті, подоланням хаосу — ворожого людині простору. І все ж «естетичну сутність збірки складає пафос життєствердження, вітаїзму. Поганські мотиви у збірці «Земля і Вітер» наяву («Єдина воля володіє світом», «Надхмарний вітер повелів», «Нехай архангел у труби трубить»). Це і мо-

тив єдності усього сущого та колообігу життєвих форм (що досить виразно відгукується у символічній назві збірки), і величання природи, і проникливе чуттєве сприйняття її явищ. *Символом авторського вітаїзму став образ сонця, чи не найулюбленіший художній образ Филиповича («сонце — золотий кобзар», «в пісні — сонячний міт»)* [6, 16].

Павло Филипович-поет умів синтезувати високе і низьке, побутовий план його образної системи стає еквівалентом високого: особливо часто це відбувається в процесі оперування Павлом Филиповичем образом Сонця. Наведемо для доказу думки такі фрагменти поезії:

Над землею сонце червоне
Залива промінням блакить —
Поруч серце чуже холоне,
Умира, не може любить [7, 51].

Або:

Не сонце — п'яна шинкарка
На обрій вино лила,
Криваво пінилась хмарка
на гранях ніжного скла [7, 56].

За всієї зовнішньої простоти матеріалізованих деталей ускладнюються асоціації, що постають з образних рядів як вираз авторської суб'єктивності, емоційно-духовної сфери ліричного героя.

Синтезовано ці настрої і часово-просторові варіації постають у сонеті «Білявий день втомився і притих...»:

Білявий день втомився і притих,
І з глибини блакитного спокою
Прямує сонце тихою ходою
До роздоріжжя вечорів смутних,

Недовгий час спиняється у них,
Поломеніє пізньою красою,
Немов на обрій зводить за собою
Примари мрій криваво-золотих.

І дня нема. Та променисто-ніжний
На ясне небо, на простір надсніжний
Розлився світ і не пускає тьми;

Лиш місяць срібний тихше і смутніше
Ті ж візерунки темно-сині пише
На білих шатах пишної зими [7, 68].

Павло Филипович-митець бачить освоєння простору як процес драматичний, а пізніше — трагічний. Це і визначило головну ху-

дожню тональність його збірок «Земля і Вітер» та «Простір», яскравий вираз якої сконденсовано постав у такій елегії:

Заклинаю вітер і хмари,
Заклинаю, земле, тебе!
І бринять найміцніші чари —
Заклинаю сонце сліпе.

Пролетіли огненні бджоли
Між земних полів людських.
Заклинаю вас, тихі доли,
Не пускайте до себе їх!

А глухі снігові градини,
Смілий вітре, хоч ти розвій, —
Хай живуть і квітки, й рослини
У країні бідній моїй!

Ясний світе, степе без краю,
Срібна пісня роси й трави,
Вас кохаю, вас заклинаю,
Хочу бути таким, як ви! [7, 56—57]

У поезії Павла Филиповича немає межі, котра відділяє «наших» від «не-наших» на противагу межі, що стала в тоталітарній культурі не тільки географічною, але й духовною. Саме тому поезія Павла Филиповича є виразом не соціоцентричного, а гомоцентричного типу культури, до формування якого внесли свій внесок митці-неокласики.

Примітки

1. *Базилевський Володимир*. Розуміння поезії // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 169 (грудень). — С. 133—154.
2. *Костенко Наталія*. «Врятує вроду і себе людина...» // Филипович Павло. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1989. — С. 5—45.
3. *Костюк Григорій*. Дещо про поетичну і наукову спадщину Павла Филиповича // Костюк Григорій. Літературно-мистецькі перехрестя (Паралелі). — Вашингтон—Київ, 2002. — С. 71—85.
4. *Лавріненко Юрій*. Павло Филипович (літературна сільвета) // Лавріненко Юрій. Розстріляне відродження. Антологія 1917—1933. Підготовка тексту, фахове редагування і передмова проф. М. К. Наєнка. — К.: Вид. дім «Просвіта», 2001. — С. 182—196.
5. *Лебідь Ананій*. Филипович // Життя і революція. — 1925. — № 6. — С. 123—124.
6. *Поліщук Я. О.* Естетична природа Павла Филиповича в контексті розвитку української поезії ХХ століття // Павло Филипович і неокласики в історії української літератури 20—30-х років. Збірник тез доповідей і повідомлень міжвузівської наукової конференції, присвяченої 100-річчю з дня народження письменника. — Черкаси, 1991. — 50 с.
7. *Филипович Павло*. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1989. — 191 с.

ФУТУРИСТИЧНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ І ХУДОЖНІЙ СВІТ МАЙКА ЙОГАНСЕНА

ХХ століття принесло українській мові й культурі високі злети й найскладніші випробування. Одним з таких злетів був український Ренесанс 20-х років, коли відбувався активний процес українізації культурного життя, що так же легко перейшов у контрукраїнізацію, і на небувалі вершини естетичного розквіту піднесли театр, живопис, література, як і стався їх занепад під тиском тоталітарної культури. «Український Ренесанс 20-х років був явищем європейського і світового масштабу. Революція пробудила могутні творчі сили народу і в найкоротший відтинок часу стався справді феноменальний саморозквіт нації. Рідкісне творче диво народу невдовзі було розстріляне...» [3, 2].

Українська лірика першої третини ХХ ст. вражає нечуваним доти розмаїттям жанрово-стильових тенденцій, приголомшує дивовижним багатством віршованих форм, стрімким розширенням тематичних меж тогочасної літератури, її зображально-виражальних можливостей, сповідуваних різними творчими угрупованнями. Тут і сміливі художні експерименти авангардистів, і внутрішня дисципліна поетичного мислення неокласиків. Тут і пристрасний пафос неоромантиків, і глибоке естетичне осягнення суворої дійсності молодією реалістичною прозою. Активні пошуки художньої й соціально-вагомої істини стимулювалися й палкими дискусіями щодо шляхів розвитку нової лірики, про засади якої поети мали ще досить туманні уявлення і тому часто помилялися. Розкріпачення духовності та зростання національної самосвідомості сприяли бурхливому розвитку поезії, розквіту молодих талантів. То ж не дивно, що в ці роки на терені літератури з'явилися такі яскраві постаті, як П. Тичина, М. Хвильовий, М. Зеров, М. Йогансен, М. Семенко, Є. Плужник, В. Свідзинський — ціла плеяда митців, з творчою діяльністю яких пов'язаний український Ренесанс, відродження нашої культури як цілісного явища.

Творчі відкриття тогочасних поетів знаходили далеко не однозначну оцінку. Високопрофесійна критика (*М. Зеров, О. Білецький, Я. Майфет* та ін.) розкривала істотні риси лірики 20-х років, розглядаючи її передовсім як мистецтво. На жаль, виважені висновки, ґрунтовний аналіз губилися в потоці вульгарної соціологічної критики, живленої ідеями пролеткультівства. Особливо це помітно у войовничих виступах *Б. Коваленка, В. Коряка, С. Щупака*, які, ігноруючи естетичний аналіз того чи іншого твору, звинувачували митців у націоналістичних ухилах, в недовірі до нової дійсності тощо. Вульгарна критика всіляко соціологізувала лі-

рику, вихолощувала її ество, душу, і вже цим вельми негативно впливала на літературний процес. «У мистецтво переносились політичні методи доби «воєнного комунізму», прагнення розв'язати естетичні завдання «кавалерійським наскоком», а головне — перетворити літературу на слухняне ідеологічне знаряддя адміністративно-бюрократичного апарату, що саме тоді набирав силу. Впадає у вічі величезна розбіжність між художньою практикою, живленою енергією революційної дійсності, і «теоретичною» думкою вульгарно трактованого марксизму» [12, 73].

Нині до нас повертається справжня українська лірика перших п'ятнадцяти літ, яка вражає своїм багатством і красою, самотніми талантами з покоління П. Тичини та М. Рильського, що доходили свого зросту і сили, але, чужі сталінізму, були ним знищені. Процес духовного відродження української поезії, як і всього мистецтва, був, як відомо, грубо припинений у 30-ті роки, і літературою прокотилися хвилі репресій. «Розміри шкоди, заподіяної українській культурі, можна визначити, судячи з таких цифр: за деякими підрахунками, зникло приблизно 200 із 240 українських письменників, за іншими — 204 із 246» [13, 114]. Один з перших ударів упав на О. Влизька та Д. Фальківського, розстріляних у грудні 1934 року. Згодом були заарештовані Є. Плужник, В. Поліщук, пізніше — М. Йогансен, розстріляний у Києві 27 жовтня 1937 року, та багато інших. Складна, суперечлива еволюція художнього слова перших десятиліть ХХ ст. виглядатиме збідненою, спрощеною, якщо в ній будуть зігноровані бодай окремі ланки. Повертаючи репресовані імена і твори, сучасники відновлюють історичну пам'ять, відтак дбають про наше духовне багатство та його відродження. Проблемою номер один українських досліджень на сучасному етапі є вивчення потопленого матеріала літератури 20-х років. Отож наш обов'язок на сьогодні, завтра і на майбутнє не лише згадати імена тих, хто в цих немилосердно важких умовах пробивався до світла — підносив голос на захист української мови, літератури і культури, а й дослідити, опублікувати їхні, до цього часу багатьом невідомі, твори, періодичні видання і таким чином системно пізнати цю драматичну сторінку нашої історії і культури.

У процесі відродження українського мистецтва суттєву роль відіграла творчість Майка Йогансена в контексті розвитку української лірики. Саме її дослідження представляє історико-літературний і теоретичний інтерес. Предметом аналізу є поетична творчість видатного митця, осмислена з точки зору повернення імені поета і видатного діяча культури 20-х років та повернення його творів, штучно вилучених з літературного процесу за принципом

ирликування «ворога народу». В даному підході є нагальна потреба, щоб уперше прочитати системно твори, що склали одну нещодавно видану збірку «Поезії», що з'явилася в кінці 80-х рр. після забуття і невідомості, та другу збірку «Вибрані твори», складену з прозових і наукових праць Майка Йогансена, що були видруковані окремим виданням «Смолоскипу» в 2001 році, — виданням, яке, на жаль, не обіймає всієї творчості митця, але таким, яке дає уявлення про грандіозність творчих можливостей талановитого представника Розстріляного Відродження.

Зараз робляться питомі кроки в справі наближення до багатоманітної творчості поета, прозаїка, журналіста, перекладача, філолога, науковця-мовознавця і літературознавця, — поліглота, активного учасника літературного життя, імпровізатора, який дивував сучасників багатством знань, широтою захоплень, уподобань, інтелігентністю у найвищому розумінні цього слова. Маємо на увазі статті і монографію *Ростислава Мельниківа* «Майк Йогансен: ландшафти трансформацій» (К.: Смолоскип, 2000. — 153 с.). Складена з трьох розділів (1. «Творча та світоглядна еволюція Майка Йогансена»; 2. «Модель «людина і світ» в контексті міфопоетичної системи Йогансена»; 3. «Трансформація ліричного героя в художньо-естетичному просторі тексту»), книга дає багатовекторне уявлення про образ автора і ліричного героя, про форми вияву авторської свідомості й індивідуальної рефлексії персонажа в художньому просторі поетичного доробку митця.

Майк (Михайло Гервасійович) Йогансен, як датує С. Крижанівський, народився 16 (28) жовтня 1895 року в м. Харкові. Насадок шведів по батьківській лінії та українських козаків по матері. Початкову освіту здобув удома, бо батько працював учителем, далі продовжив навчання в казенній гімназії й університеті на класичному відділі філософського факультету, який скінчив 1917 року. Свої перші вірші писав російською та німецькою мовами, але вже з 1917 року продовжував творчість українською мовою. Вперше, і досить активно, Майк Йогансен заявив про себе як поет 1921 року книгою поезій «Д'горі». Постать М. Йогансена в літературі досить суперечлива. Критики, сучасники поета, порізно сприймали та оцінювали як прозові і ліричні твори, так і літературознавчі праці митця, його наукові розвідки. «Він дебютував як сформований поет. Доля дала цьому самостійному майстрові тільки яких 10—12 років для самоствердження» [18, 109], — писав Юрій Лавріненко. Талант поета зростав і міцнів. Ось як оцінює Майка Йогансена його колега Ю. Смолич у книзі «Розповідь про неспокій»: «За все моє життя я не знав людини талановитішої від М. Йогансена. Мова — саме про талант. Жодне

інше слово не може характеризувати Йогансена: ні освічений, ні культурний, ні ерудит або що. Майк був іменно талант і ніщо інше» [25, 109].

Таким він був у житті, таким він був у літературі, сприймався сучасниками, за словами поета І. Муратова, «вікінгом», самою «юною романтикою», втіленою в «живу реальну людину», яка своєю непогамовну енергію спрямувала у майбутнє. Протиник будь-яких регламентацій, прихильник вільного необмеженого вияву людської натури, він жадібно вбирав у себе різнобарвну, стоголосу дійсність:

Ах, життя моє, кругле, як м'яч,
Пружне й палюче, як любов.
Падай. Злітай. Смійся. Плач.
Цілуй дужче. Знову і знов [10, 112].

Характеризуючи збірку Майка Йогансена «Ясен», *М. Шеремет* у журналі «Молодняк» підкреслив приналежність поета до романтичної течії в українській літературі і з великою категоричністю твердив про непотрібність і застарілість пошуків у цій галузі: «М. Йогансен не зрадив своєму поетичному прапорюві — романтизму. Друга збірка поезій мало вносить змін щодо поетового обличчя, хіба що ще дужче зміцнює його раніші позиції, що є застарілі й непотрібні шанці в сучасній високо кваліфікованій війні. Коли автор видасть третю подібну книжку років за чотири, то ми напевно можемо сказати, що вона буде зайва» [21, 152].

Аналогічна оцінка була прикладена до збірки М. Йогансена «17 хвилин», що містила всього чотири коротеньких оповідання. *Ананій Лебідь* своєрідно розвинув і підтримав висновок попереднього критика: «Оповідання не мають ні форми, ні просто змісту, нудно і скудно зроблені. Єсть бажання знайти щось нове і світле. Але це авторюві не завжди вдається» [19, 112—113].

Інший відомий критик 20-х років — *В. Коряк* — у своєму есеї «Шість і шість» (1923) дає стислу, але змістовну характеристику поетюві, не вдаючись до такої категоричності, як попередні автори: «Майстер слова. Ювелір форми. Пише дивно. Залюблений у Комуна соромливо й інтимно. Роздум бере гору над уявою. Що дасть — не знати. Перед ним, як то кажуть, ціле життя, а гевал з нього добрячий, хоч і пише про хвору душу. Дуже вчений, і це біда його і козир водночас» [14, 52]. У цьому лаконічному аналізі схоплено суть поетичного обдарування безмежно широкою творчою індивідуальністю, підкреслено *філологізований характер поезії*, який зрезонував у літературі кінця ХХ ст.

Прикметна з точки зору самокритичності спроба автокоментаря, що проливає світло на особистість поета, яку можна охарактеризувати одним словом — непересічний. Ось цей парадоксальний автокоментар: «Як усякий сильний поет, я написав багато слабих віршів, чимало середніх і небагато сильних» [9, 17]. Контраст і оксиморон як потужні творчі прийоми домінують не лише в сфері зображення, але й вираження ліричного почуття, як і в іронічній моделі образу автора, що час від часу видає свої секрети, допускаючи читача до таємниць виникнення образу, водночас глузуючи з форм засекреченості, розрахованих на увагу літературних способів утримання цензора в собі, письменницького снобізму книжки «Поезії» (1933).

Осягти природу таланту цього митця — завдання благородне з багатьох точок зору, бо прилучає до чистих джерел української ренесансної культури 20-х років, збагачує не лише науковою інформацією, але й творчою уявою про духовні вершини ХХ століття. Мета даної розвідки в системі спецкурсу — благородна, бо попів серця замученого у радянській катівні геніального поета стукає в наші серця. Благородна, бо скільки ж можна користуватися препаратюваними солодкавими пігулками з ідеологічною начинкою про шляхи розвитку вітчизняного мистецтва ХХ в. замість розпростореного бачення різноманітних течій нашої культури, а не лише прорадянських. Це один із кроків по шляху системного осягнення ренесансної поезії 20-х рр., плюралістичної за своєю суттю і багатоманітною за творчими індивідуальностями. Дані аргументи на користь цієї розробки зумовлюють її актуальність і оригінальність, адже в нашому літературознавстві ще мало вироблено концептуально значимих підходів, які пояснили б художній світ М. Йогансена як поета-інтелектуала й авангардиста, що поєднував талант інтерпретатора мистецтва, мовних проблем і футуриста. Праця над даною темою — це таки наукова школа, яку студенти-філологи проходитимуть не без зусиль, але й з задоволенням, бо духовне джерело не замулене роками і десятиліттями забуття.

1. Мотиви творчості

Система поетичних мотивів (топіка — від англ. topic — тема) М. Йогансена складає тонко виписаний візерунок, в якому прокреслені його власні життєві візії та бажання і ті, що стали образом світу у фольклорній і літературній традиції. Рухлива, плинна картина потоку образних атомів (слів-концептів, звуків, що фіксують душевні порухи і світовідчуття ліричного героя) відтворює лише частку естетичної енергетики, розлитої в поезії майст-

ра. Вона зосереджена і на деталях конкретики дня, яка створить асоціативне поле сприйняття реаліста, і на символістських натяках і романтизованих рефлексіях, які пасуватимуть романтикові. Через те мотиви поезії М. Йогансена, як і його футуристична творчість, скоріше неканонічні, ніж канонічні. Провідним *мотивом* (у прямому термінологічному значенні в перекладі з французької «*motif*» від латинського «*movео*» — *рухаю*) є зустріч різних часів і стилів життя, скороминушого і вічного, земного і духовного, аномального і природного, новонародженого і відмираючого. «Мотив, на відміну від теми, має безпосередню словесну (і предметну) закріпленість у самому тексті твору; в поезії його критерієм у переважній більшості випадків служить наявність ключового, опорного слова, яке несе особливе смислове навантаження» [26, 199].

Доба стрімких суспільних перетворень, сувора правда зламу життя під час громадянської війни різко «перемагнітили» Майка Йогансена. Поет відчув, як прокидаються в ньому творчі сили, щедро даровані природою. Недарма один із творів першої збірки «Д'горі» називається «Скоро forte», в якому виражається трепетне очікування сильної гучної музикальної динаміки, співзвучної дружним ритмам нового життя, до якого прагнув футуристично. В контекст твору органічно включає музичні терміни, що слугують вираженням темпераменту, пов'язаного з психологічно загостреним відчуттям змін у суспільстві, в людині, а також рядки з українського перекладу «Марсельези» — «чуєш, сурми заграли»:

Буря штурму,
Шквалу сигнали,
Скоро форте.
Чуєш, сурми?
Чуєш,
Заграли? [10, 52].

Втім, і сама книжка «Д'горі» символізувала рух поетичної свідомості від умовно-романтичних інтонацій передчуття змін до повнозвуччя романтики чину. Вже серед перших поетичних публікацій Майка Йогансена на сторінках журналу «Шляхи мистецтва», на яких він почав свій літературний шлях, привертають увагу його вірші, пройняті піднесеним пафосом.

У вірші «Ви, що не знаючи мети» звучить звертання до стомлених і вбитих революціонерів та заклик йти разом ще далі. Поет тут виступає не лише як спостерігач, а й як свідок минулих подій, які окроплені кров'ю. Водночас у цьому творі-медитації він піднімається до філософських узагальнень, висловлюючи думки про

життя і смерть, пронизуючи екзистенційні мотиви та пришвидшені карбовані ритми елегійним настроєм, серпанком смутку:

«Ви, що не знаючи мети,
Спинули стомлені здорового,
Лежіть собі — до неба йти
Ще довго» [10, 52].

В інтерпретації поета сучасність — це доба стрімких перетворень. Тому в його творчому осмисленні революція крокує по планеті разом з технічним прогресом і представлена в системі дисонансів («ревуть сирени — паровоз бовкне», несподіваний епітет «дикучих полях») які нейтралізують високий пафос, знижують зображене до рівня прозаїчної картини:

«Нова гуде марсельеза,
В океані ревуть сирени,
Паровоз бовкне
В безмежних дикучих полях —
Жовтень!» [10, 56].

Романтичні інтонації в поезії Майка Йогансена пластично сполучалися з реалістичними. Реалістичне змушнення романтичної лірики відбувалося з часом, від збірки до збірки, яким поет надавав символічних назв. «Романтичне сприймання дійсності поєднувалося у поета з найтверезішим реалізмом» [16, 77—83], — помітив у статті «Дні поезії» Степан Крижанівський.

Аналогічно формується складний образ світу у циклі «Філософські ландшафти» зі збірки «Крокове коло», де соціальні мотиви, теми революційного збудження асоціюються з весняним оновленням навколишнього світу, що виявляються у химерних асоціативних образах і картинах, де прямо-таки звучить «диво» крокового колеса:

«Й мої дні, і наші тижні
Зібрало в залізну раду,
І ринули іскри рижі
В неосяжне сиве свічадо» [10, 59].

Майк Йогансен, — за словами Миколи Зерова зі статті «Українська література в 1923 році» — як завжди, полює на тонкі, часом дуже тонкі ритмічні засоби, рідкі звороти, вишукані слова. Чого варті вже назва його збірки «Крокове коло», *червоне, шафранове сонце, що світить над його лірикою, громадською і особистою?* Але чи не занадто вирахований його ліризм, чи не пересушені його пафос та іронія («Комуна», «Революція»)? Прав-

да, останні уступи «Револуції», з тим образом необорної смерті, хвилюють і навіть вражають» [Зеров Микола. Українське письменство. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 358—359] (Підкреслення моє. — В. С.).

Складні асоціативні образи і картини домінують і в ряді інших віршів: «Ніч», «Романс», «Світанок», «День», «Вечір», «Сніг», в яких природа виступає як співучасниця людських надій та переживань, покладених на ґрунт іонаціональних мотивів. Особливо яскрава з цього погляду поезія «Тінь на стінці», в якій блискуче передано страждання голодного китайця, якого лише можна заспокоїти надією, що «ждати ще не довго, все ж таки у нас уже жовтень, а у всесвіті іде тільки лютий». Переведення понять зі сфери природи, побуту у сферу соціальних рефлексій, мрій про планетарні перетворення у Майка Йогансена, як і в багатьох інших, — широко вживаний прийом. Саме тому він є поетом вдумливого інтелектуалізму, його поезія наскрізь пройнята розсудливим аналізом подій. Таким, зокрема, є вірш «Комуна», в якому порушувалася проблема майбутнього, що бентежила багатьох ліриків тієї доби:

«І знаю я: із піснею Комуни:
Я перейду поле й тисячоліття,
В полях пісень співатимуть баюни
І ввечері їм віритимуть діти» [10, 71].

Заголовок поезії «Завтра знов до верстату» дисонує з інтимізовано вираженою ідеєю любові до природи, ліричною лінією, прокресленою в часопросторі душі, сповненої трагічного відчуття:

«Обіймаю осіку розп'яту,
І цілую кору і пальці вкладаю
в вирубану рану.
Завтра знов до верстату» [10, 74].

Всеосяжна історична пам'ять автора вміщує довгий і нелегкий шлях соціальних зрушень у вірші «Револуція», в якому в кінематографічному прийомі напливу постають образи Прометея, кадри з повстання рабів у Римі, революції 1905 року, що пояснюють сьогоднішній для поета і його сучасників день, в якому багато тривоги, дисонансів, безтямного руху. Але куди — невідомо.

Проблема комуністичного майбутнього тоді вже почала розв'язуватись утопічно в житті, а в літературі такий проникливий митець, як Майк Йогансен, створює твір «Комуна», головну ноту якого визначає підзаголовком «утопічна поема» і в якій пристрасно спростовуються хибні уявлення про «комуністичне майбутнє».

Авторове означення поеми — «утопічна» — підхопила тогочасна критика, поширивши його на всю лірику поета і, відтак, вважаючи, що її пафос — це погляд на сучасність з надхмарної височини. Насправді ж поета, крім нестримного романтичного поривання в майбутнє, крім жагучого прагнення наблизити цей ідеал, проймає глибока переконаність у нездійсненності великої мрії людства, якщо не зміниться щось принципово важливе у внутрішньому світі людини.

З точки зору композиції цей твір показовий для розуміння особливостей поезики творчості М. Йогансена. Виваженість мікрообразів, їхня контекстуальна цілісність свідчать про чітко організовану структуру, в якій гармонійно взаємодіють частина і ціле. Розділи у поемі маленькі, і весь твір дрібниться на часточки на основі принципу градації головних мотивів і їх різних комбінацій, складених у топіку. Назви до розділів, як правило, лаконічні. У першому розділі, який називається «До муз», автор звертається до професорів, критиків й академіків за порадою, «якої мені взяти форми для моєї великої теми» [10, 80]. Це форма відкритої апеляції до читача, полемічно сформульована й епатажна по-фуртистичному.

Стверджувальні інтонації посилюються чітким карбованим ритмом у розділі «Не утопія»:

«Не утопія,
Потонула в палевих хвилях
минулого,
Не озерава легенда...
— Просяна правда веселих полів,
Сивих століть достиглий посів —
Скоро день у Європі» [10, 80].

Свіжість образів (*палеві хвилі, озерава легенда, просяна правда великих полів*), оксиморонні переходи від картин природи до прихованих смислів, ними позначених, експресія думки і почуття створюють внутрішній ритм поезії М. Йогансена, який менше дбав про точність версифікаційного малюнка (тому його вірші нагадують ритмізовану прозу), зате більше — про рух ідей, втілених у кардіограмі душі ліричного героя як протектора між авторською свідомістю і читачевим досвідом і сприйняттям. Цю властивість Йогансенової творчості помітила тогочасна критика, називаючи митця «професором від поезії, але не менше ніжним і вишуканим ліриком» [15, 137]; «типичним ювеліром словосполучень, талановитим копачем словесних надр, філологом поезії» [Лейтес, 195—199]. У наступних двох розділах під назвою «Агітація» поет прямо-таки агітує читача, що боротися потрібно не «за

мистецтво для мистецтва і не за місто для міста», а «за степ, мое серце, за море й гори, за ліс» [10, 80], Отже, за природність відчущань і розмислів, за плюралізм думок і багатство інтонацій, зчитаних з людського життя у контексті епохи.

Тут топос міста символізує казарму, в якій люди не відчувати-муть краси оточуючого світу, справжньої, а не штучної гармонії природи. Місто постає, в змалюванні автора поеми «Комуна», як уособлення стану техногенної цивілізації, яка поглинає людину. Поет іронізує над мрією про комуністичне майбутнє і водночас висловлює настрій віри в неминучість змін. Загибель комуни закодовується в символі синього сну, в якому багато смислових відтінків. Сон — це передусім образ смерті, так само, як і синій колір, — втілення ідеї про вічне життя, але вже на тому світі. Сон — це символ утопічної мрії:

«... і снитиме синій
Сон, як і зараз, тільки ще синіший» [10, 81].

Іронія є основоположним принципом, який домінує у поемі «Комуна», так, як і бурлеск, за допомогою якого серйозні мрії і надії на те, що в комуні буде всім добре і всі будуть жити дружною сім'єю, знижуються, висміюються. Це особливо помітно в наступному розділі під назвою «Пацани усіх країн, єднайтеся!», де сама назва — іронічна, перефразовує відомий ідеологічний штамп, натякаючи на карнавал по-радянськи, коли на котурни ставиться низове, а не вершинне, коли сутність вічних цінностей замінена лише маскою, подобою, переодяганням. Поет говорить:

«Гей!
Єднайтесь, пацани усіх країв,
Ви знаєте, хто ви й кого вам треба» [10, 81].

Як поет-урбаніст, М. Йогансен часто звертався до топосу міста, а не села, змальовуючи техніку, комунікації. Лірик великого міста, митець у кращих своїх поезіях спромігся видобути інтимні інтонації в образному відтворенні його, в романтизуванні буденних проявів міського життя, що створюють «платформу для побудови міфічної картини культурно-історичного процесу» [5, 49]. При цьому кожна урбаністична деталь розкриває непомітну, на перший погляд, красу, як-от, у вірші «Весна», в якому навіть прозаїзми, вжиті тут, увиразнюють зображення. Як версифікатор М. Йогансен випробовував різні віршовані форми. Невтомне його експериментування на терені лірики народило думку, ніби ця риса споріднювала поета з футуристами, хоч насправді такою була тогочасна атмосфера взаємопроникнення різних формотворчих струменів.

Друга книжка поета — «Ясен», — яка охоплює творчість 1925—1929 років, вся йшла під девізом новаторства, романтики чистого слова і становила новий етап еволюції цього своєрідного поета, інтерпретація якого вимагає множинності методик. Створюється враження, що саме М. Йогансена мав на думці (хоч це універсалія літературознавства сучасності) відомий дослідник Ц. Тодоров, коли твердив: «Читання — це свого роду подорож у просторі тексту, — подорож, маршрут якої не обмежується послідовним перебором літер — зліва направо і згори вниз (тільки на цьому рівні вибір маршруту є єдино можливим, чому текст і не має лише одного-єдиного істинного змісту), але, навпаки, роз'єднує сусідні та об'єднує далекі одне від одного відтинки тексту, — процес, якому текст і завдячує своєю просторовою, а не лінійною організацією. Знамените «герменевтичне коло», що передбачає одночасну присутність цілого і всіх частин, але тим самим і виключає наявність у тексті абсолютного початку, само по собі вже свідчить на користь множинності інтерпретацій» [27, 39].

Саме множинності підходів вимагає традиційна, здавалось би, пейзажна лірика, що завжди була в світовій поезії одним із питомих способів зображення і вираження образу Душі, рухливо реагуючи на стан світу. Власне автор пейзажну лірику називав *дещо скептично «сільськогосподарським періодом» власної творчості*, що має замінитися «індустріальним», вона збагачувала його поезію, позбавляла жанрово-тематичної однобокості, притаманної творчості деяких поетів того часу. В пейзажних та інтимних віршах він, без декларативної пози, переконливо доводив, що оновлення світу сприяє нечуваному досі розкриттю людської духовності. Тому *охоче звертався до вічних тем, зокрема теми любові*.

Інтимна лірика Йогансена тлумачить любов як одну з умов духовного багатства людини і суспільства. Цілком закономірно мотиви інтимні сполучаються з пейзажними в ряді поезій письменника. Картини природи служать не просто фоном, на якому розгортаються почуття людини, але й виступають дійовим засобом повноцінного художнього змалювання кардіограми душі ліричного героя:

«На улиці шукаю сутінь,
Люблю імлі ліричну вечорінь,
Тікаю з натовпу, сумний і нерішучий,
Доки загасне день — і стане тінь» [10, 87].

В іншому вірші — «Ось іду по рейці і хитаюсь» — митець говорить про життєвий шлях, по якому йдеться ніби по рейці, а навкруги ліричного героя оточує зачарована природа зі своїм

напруженість епохи жорстоких катаклізмів, у котрій все менше місця залишається нормальному життю, гуманізму і радості. Людина живе на межі, і це страждання і порив передано в дисонансній за звучанням поезії словна. «Розгортання художньої моделі *«людина і світ»* на *«філософічних ландшафтах»* поезії Йогансена зумовлює особливу акцентацію уваги на функціонуванні символу-знака, першооснові міфопоетичної системи. Поскільки окрема функція набуває змісту в міру свого входження в загальне коло дій даного актанта», то дії, в свою чергу, отримують «остаточний зміст» лише тоді, коли стають об'єктом «розповідного дискурсу», що має власний код-знак. Останній, як слушно зауважує Лотман, набуває значення при певній повторюваності, що є одним із принципів міфотворення» [23, 71]. Своїми поетичними творами письменник провів глибоку борозну у формуванні нової української поезії, її романтичного крила — в темах, ідеях, образах, жанрах. І ця борозна настільки глибока, що навіть піввіковий відрив від читача не пригасив його імені та впливу творчого потенціалу на подальший розвиток культури. А нині — вже у XXI ст. — інтерес до Майка Йогансена зростає, як це видно з кількості і якості публікацій про нього і нових видань його творів, що здійснило видавництво «Смолоскип».

2. Цикл у поезії Майка Йогансена

Поезія — жанр словесного мистецтва, що найбільш яскраво виражає національний дух, світовідчуття, активно реагує на суспільні глобальні і периферійні події в житті особистості і народу. У 20-х роках поезія виходить на авансцену літературно-мистецького життя України не випадково, давши прекрасну плеяду майстрів екстракласу. Поетична муза відбила політичне й духовне піднесення, вибух творчої енергії народу, що прилучився до будівництва нової національної культури. Водночас вона відбила і суперечності післяжовтневої епохи як суспільно-політичного, так і художньо-естетичного характеру. Це був період, коли на літературний Парнас піднялося чимало цікавих художніх індивідуальностей, точилася гостра літературна дискусія, завзята естетична полеміка навколо шляхів модернізації української новітньої літератури, її поступу в напрямку європеїзації.

Значну роль у формуванні нової літератури відіграли українські футуристи і серед них Майк Йогансен, творчість якого, поволі повертаючись в сучасність, вписується у контекст історичного розвитку вітчизняної культури, хоча не в повній мірі — так, як він цього заслуговує.

Оскільки теоретичною проблемою, досліджуваною в даному підрозділі роботи, є проблема специфіки поетичного циклу, слід навести наукові судження про цикл як теоретичне поняття. «Цикл — група творів, свідомо об'єднаних автором за жанром, тематикою, ідейним принципом або спільністю персонажів і ліричного героя. У XX ст. цикл поступово став сприйматися як особлива художня можливість створити таку систему, що привело до створення нової поетичної форми — ліричного циклу [див. 19, 398—399]. У словнику літературознавчих термінів В. Лесина подається аналогічне визначення: «Цикл творів (від гр. — «коло») — кілька художніх творів, що їх зближує між собою чи жанр, чи тема, чи матеріал, чи головні персонажі, чи історична епоха, чи єдиний задум автора, чи місце подій, настроїв і т. д.» [19, 242].

Таким чином, цикл — це позажанрове утворення, яке складається із «сукупності завершених і автономних текстів, але ці автономність і завершеність виявляються мнимими, як тільки ми усвідомлюємо ці вірші як понадтекстову єдність, тобто на рівні циклічної композиції... «Смисловий «спай» між окремими віршами циклу (і кожного з кожним) досягає в циклі високого ступеня, що робить неможливим вільне переміщення текстів у просторі циклу — цим цикл відрізняється від збірки. Однак, в генетичному смислі збірка може передувати циклу, а цикл — більшій формі, наприклад (в прозі) — роману» [21, 163—164].

Практична справа аналізу циклів в єдиній надрукованій книжці М. Йогансена «Поезії» (Радянський письменник, 1989) доволі складна, бо увесь поетичний доробок М. Йогансена, на жаль, не представлений, а тому мова може йти про вибіркове осмислення характеру поетичного циклу, сформованого М. Йогансеном. За попередніми підрахунками у названій збірці, що представляє собою витяги з прижиттєво видрукуваних книг «Доробок» (1924), «Крокове коло» (1926), «Ясен» (1930), «Поезії» (1933), «Балади про війну і відбудову» (1933), «Поza збірками», міститься чимало циклів:

1) Цикл «І ще одна ніч», що складається з 5 творів; 2) Цикл «Революція» — з чотирьох поезій; 3) «Комуна» — утопічна поема (за визначенням М. Йогансена), а насправді ж цикл з 15 ліричних поезій; 4) «Слава» — складається з п'яти творів; 5) Цикл «Балади»; 6) «Місто» — триптих; 7) «Чавун» — ліричний дистих; 8) «З історії 45 дивізії» — триптих; 9) «Лабораторія» — триптих.

Передусім слід висловити літературознавчу версію про мотиви циклування в творчості поета. Цим мотивом було бажання в розхристано бурхливому пореволюційному часі, роздрібленому на скалки, пошматованому на друзки, відшукати гармонію в ціліс-

ності. Через те й з'являється цикл, як форма цілісного сприйняття дійсності у системі поетичних творів, як спосіб виразити рівновагу на відміну від дисгармонійного оточуючого світу. Друга причина звертання до циклу викликана прагненням автора побачити об'єкт художнього змалювання з різних точок зору, давши, таким чином, мінливу і динамічну картину в образах, що розгортаються у зміні одиниць циклу. Третій мотив звертання до циклу пов'язаний з енциклопедичною освіченістю і начитаністю Майка Йогансена, який володів скарбами світової поезії і добре розумів, що цикл, який склався в європейській літературній традиції починаючи з 1840—1860 років, мав переваги порівняно з одиничною поезією, бо давав змогу представити багатогранну, стереоскопічну художню картину світу.

Через те циклізація лежить в основі композиції всіх збірок М. Йогансена. Так, збірка «Доробок» включає два цикли — «Хмар руїни» і «Скоро forte», «Ясен» складається з чотирьох циклів: «Прокламації», «Балади», «Зілля», «Любов», але в межах цих циклів, які можна назвати специфічними розділами збірки, містяться підцикли, або субцикли, названі нами попередньо.

Друге положення, яке хотілося б винести на початок розмови про особливості циклування в творчості Майка Йогансена, стосується того, на яких принципах укладаються цикли. Так, одним з них є поєднання творів на основі *спільності жанру*, як наприклад, цикл «Балади»; *спільності теми* і на основі *єдності поетики та образу автора*.

Розглянемо структуру одного із циклів — «І ще одна ніч», — у котрий вмонтовано субцикл, присвячений «Моєму батькові». Він складається з п'яти поезій, маркованих римськими цифрами.

Перша ознака циклу полягає в тому, що перший і останній твір замикають коло поезій, заґрунтованих на розгортанні одного і того ж мотиву, висловленого аналогічно до попередніх вербальних втілень світовідчуття ліричного я:

Я творю уночі — стомлений —
коли усе спить.
Усе спить... і багато вмерло.
Запалюю цигарку, встаю — і
дивлюсь у ніч [10, 68].

За принципом асоціації — від деталі творчого процесу — «Я творю уночі стомлений — коли усе спить» — поет переходить до спогадів про втраченого навіки батька, навіяних спогляданням нічного неба. Цикл будується на принципі градаційного типу лі-

ричної композиції в межах одного твору, а також на принципі ретроспекції, коли мова йде про цілісність художньої системи, бо від картини ночі здійснюється асоціативний стрибок до ночі чорної, до цвинтаря ночі, до смерті. Саме тому друга поезія з даного циклу — це своєрідна молитва, адресована батькові:

Ти не прийдеш, не прийдеш ніколи,
Не розчинеш тихенько дверей,
Не почую милого голосу,
Не візьму руки твої.
І коли б чекав до півночі,
Не побачу тебе уві сні.
Тільки листя в небі сокоче,
Мов в огні:
Він не прийде —
Іди... [10, 67].

Далі здійснюється цілком логічний, з точки зору розвитку циклічної організації тексту, перехід до картин дитинства, до спогаду про турботи батька, якому не спиться, бо хвилює проблема: «Одягти, узути, дати їсти...» [9, 68], що, повторюючись, окреслює лейтмотивне коло. Ще більше вмотивований психологічний малюнок, що передає історію роду ліричного героя, генезис поета, предки якого прийшли з Німеччини і вкоренилися на вільній українській землі. Помітний ще один стрибок асоціацій, тісно пов'язаний з думкою про необхідність повернутися на землю предків, пролитися «молодим водопіллям» і вкоренити на землі Лібкнехта й Маркса, звідки родом ліричний герой, «червоне знам'я» [10, 68].

Крізь увесь цикл проходить ряд образів-емблем, на яких багато в чому ґрунтується єдність творів в межах цілісності. Це образ *листя, ночі, неба і прапора*. Три перших образи несуть символічне навантаження, останній образ реалістичний, і він ніби випадає із суцільної романтичної тональності, а точніше пафосу, на якому тримається цикл. *Ніч* виступає в полісемантичному контексті: це і частина доби, і символ життя, що непомітно перетікає в смерть, і космічна далечінь, через посередництво якої можна спілкуватися з близькими і далекими людьми, бо вони вже за обрієм життя, це і символ наснаженої творчої праці, коли ніщо не заважає, і таємниці Всесвіту, який оточує самотню душу, яка залишається наодинці з вічністю, несподівано відкриваються. Характерно, що слово «*листя*» вживається в першій поезії, в другій поезії це слово з'являється знову, в третій знову фігурує образ *листя*, в четвертій він замінюється образом цілого — «*дерева бука*», — п'ята поезія знову-таки завершується образом *листя*.

Це насичений образ-символ, смисловій розшифровці якого сприяє аналіз контекстуальної вживаності. Порівняємо відповідні уривки з кожної з п'яти поезій, у котрих фігурує образ листя:

I

Але ніч чорна — і багато вмерло
І лежить на цвинтарі ночі,
Так багато вмерло
(Тільки листя шумує в небі).

II

Тільки листя в небі сокоче,
Мов в огні:
Він не прийде —
Іди...

III

Холодно,
Непорочний сон.
Вночі сміється, белькоче листя,
Воно — як забутий стогін.

IV

Залетіли з Німеччини буки,
Вкоренились на вільній землі,
Простяглися могутні руки
І на захід, на захід пішли.

V

Холодне і чисте,
Як перла,
Вночі шелестить листя... [9, 67—68]

Образ листя сполучається з образом неба в першій і останній поезіях. Прикметні і дієслова, в супроводі яких виступає образ. Листя в небі «шумує», «сокоче», «вночі сміється, белькоче», «вкоренилось» і, нарешті, «шелестить». Цикл є своєрідним роздумом про природу життя і смерті, важливі екзистенціали. Через те цілком зрозуміло, що в першій поезії образ листя, сполучений із дієсловом «шумує», є символом життя, в якому обов'язковою умовою гармонії з світом є творчість. Розмова людини з вічністю, передана в другій поезії, здійснюється за допомогою посередника — листя, що «сокоче», що батько вже «не прийде ніколи».



Олекса Грищенко (1883—1977). Натюрморт з агавою. 1915—1918



Анатолій Петрицький (1895—1964). Композиція. 1923



Анатолій Петрицький (1895—1964). Бог-отець («Вій»). 1925



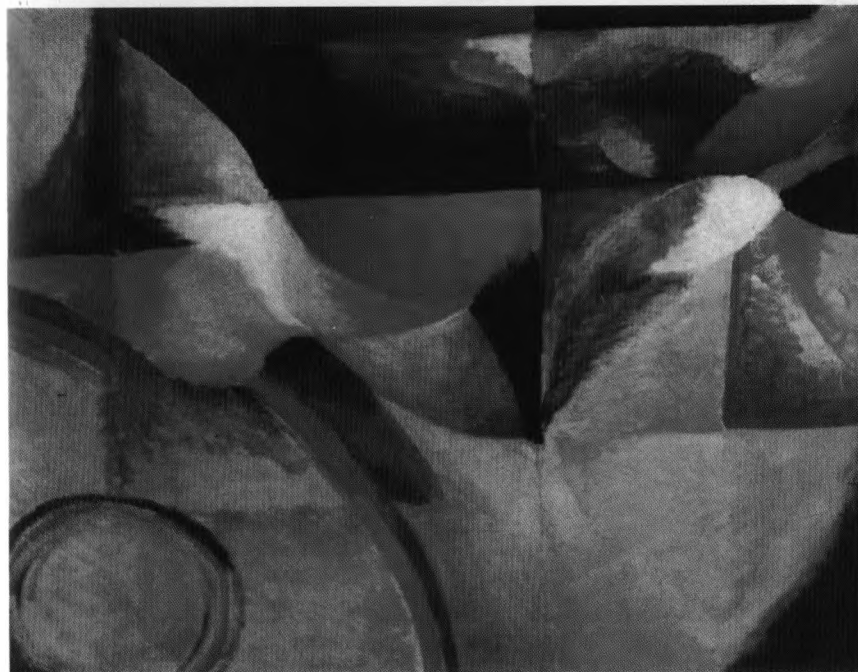
Віктор Пальмов (1888—1929). Варіації на теми Гогена. 1920—1921



Олександр Богомазов (1880—1930). Композиція. 1915



Климент Редько (1897—1956). Світло й тіні в симетрії. 1922

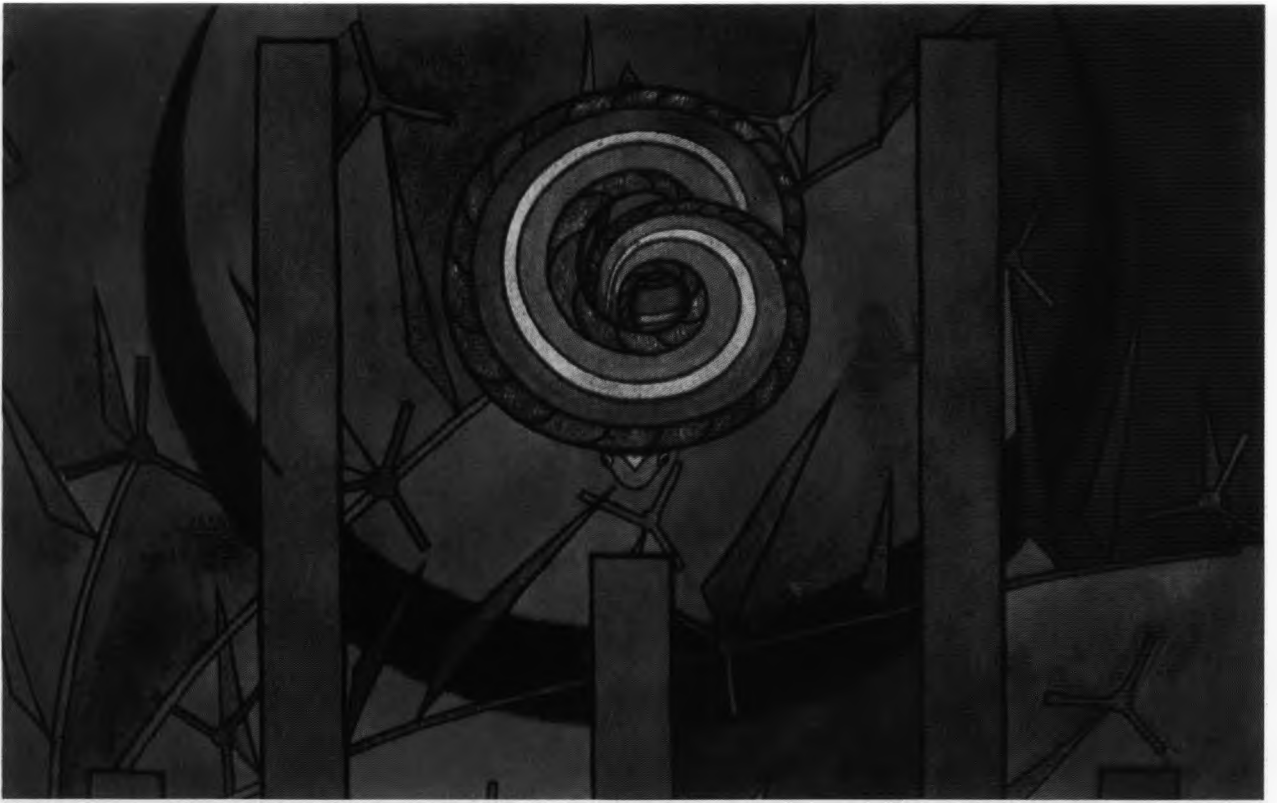


Соня Делоне (1885—1979). Симультанні контрасти. 1913

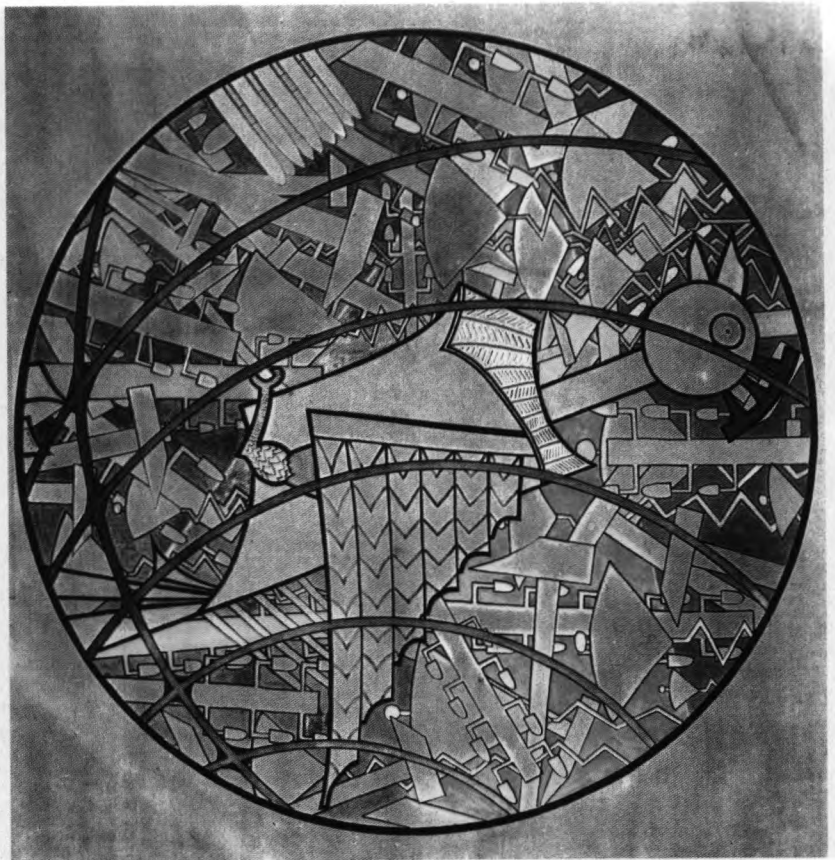


Соня Делоне (1885—1979). Танок. 1917

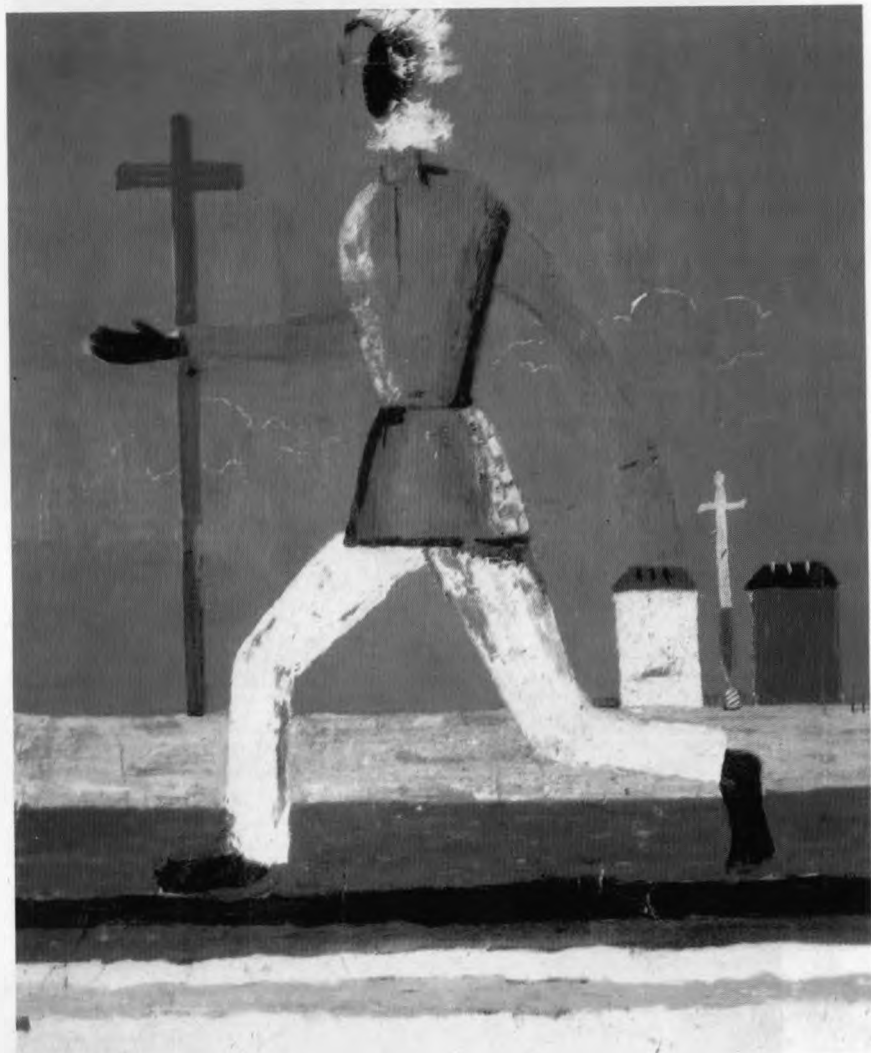




Костянтин Піскорський (1892—1922). Воа Constrictor. 1919



Костянтин Піскорський (1892—1922). Цивілізація. 1917



Казимир Малевич (1878—1935). Селянин поміж хрестом і мечем. 1932

Повернення до картини раннього етапу життя, коли дитина радісно сприймає навколишній світ і вчиться говорити його мовою, чи не найкраще передано за допомогою образу листя, що «сміється, белькоче». Найнейтральніше дієслово супроводжує образ листя в останньому рядку заключної поезії, що воедино в'яже два образи — символи ночі і листя: «Вночі шелестить листя» [10, 67—68]. Образ листя є символом ноосфери, за тлумачення академіка Вернадського, тобто спресованої життєвої енергії людей, що відійшли в минуле. Друге значення образу-символу лежить в площині осягнення краси природи й інформативного каналу, через який з космосу доходять вісті до нині сущих. Це і символ життя, і символ роду і знак вічності.

Таким чином, у циклі переплітаються два ряди образів: з одного боку, — предметний, конкретно-чуттєвий ряд, а з другого, — підтекстовий, символічний ряд. Хоча поезії містять образ ліричного героя, що міркує про трагедію втрати близької людини — батька — і спогади про нього пов'язані з дитинством, але сказано там про плін життя взагалі, про вічне дерево роду, про зв'язок минулого з сучасним через людину як носія історичної пам'яті, родинних традицій.

П'ятичастинний цикл «І ще одна ніч» являє собою кардіограму душі ліричного героя, зміну імпресіоністичних малюнків, які свідчать про глибоке чуття поета. До цього циклу Майка Йогансена можна прикласти думку М. Зерова, висловлену в примітках до його збірки «Камена» у видавництві «Слово»: «Вимагаючи від поетів служби сучасному, чи ж з'ясували ми, що тільки лірик-імпресіоніст може дати нам відчуття тої хвилинної, щораз далі пересовуваної грані між минулим і майбутнім, яку, звичайно, звемо теперішністю, що поет-епік, беручись за свої великі й малі полотна, неминуче пише про минуле, — бо, як говорить один дотепний письменник, «поема вимагає повного віддалення, яке б затирало деталі», і «гору можеш охопити поглядом тоді, коли стоїш оддалік од неї, а не тоді, коли по ній лізеш. І далі — хіба минуле не зв'язано тисячною ниткою з теперішнім і сучасним?» [7, 69].

Таким чином, дослідження циклу «І ще одна ніч» доводить, що М. Йогансен — майстер ліричного циклу, що виявляється в організації цілого з частин за допомогою таких ознак, як, по-перше, «авторська заданість композиції; по-друге самостійність поезій, що входять до циклу; по-третє одноцентровість і доцентровість композиції ліричного циклу; по-четверте ліричний характер зчеплення віршів; по-п'яте ліричний принцип зображення» [18, 163—164]. Помітно також, що Майк Йогансен-лірик полюбляв форму ліричного циклу, що має чітку композиційну структуру.

ру. Саме тому в його збірках є ліричний дистих, триптих, тетралогія, п'ятиелементні структури.

Вивчити їхню внутрішню природу — це ще одне вдячне і потрібне завдання сучасного літературознавства.

Прикметною рисою поетики М. Йогансена-лірика є економність словесного оформлення художнього образу, значна доля підтекстового навантаження, яке створюється завдяки широкому звертанню до образів-символів. «Майк Йогансен — належить до «скупих поетів, які цінують слово, не спішать друкуватись, бо — «чем продолжительней молчанье, тем удивительнее речь» [28, 152].

Як бачимо, поезія М. Йогансена — різнобарвна, багатогранна за тематичними об'рями. В ній фігурує сплав мотивів, в котрих скороминуще і вічне переплітається, створюючи особливий тембр творчої матерії поета, його неповторної індивідуальності. Мотиви творчості опрозорюють висновок, що митець «був прозірливим філософом і книжником, знав найтоншу міру речей» [18, 160].

На всі життєві проблеми, на все нове поет моментально реагував у своїх віршах, бо був поетом живого слова. Знання, філологічна обдарованість виявляється як фундамент, на котрому зросла художня майстерність самобутнього автора, котрий оперував складними жанровими формами, поетичними асоціаціями, образами-символами, які виражають щедрю емоційність поета в сполучі з інтелектуалізмом.

Такий поет, як Майк Йогансен, виражав сутність своєї епохи, національну і світову традицію з найбільшою повнотою і красою. Але водночас він поет-новатор. Вивчення цієї грані його поетичного таланту потребує спеціального аналізу. Як авангардисту йому притаманна різноманітність і нестабільність художніх зацікавлень: в його творчості багато несподіваних поворотів, зрощення у формальній цілісності різних напрямів, у першу чергу «непрестижних», бо хоч в його творах і звучить революційна тема, але соцреалістом його ніяк не назвеш.

Саме тому до його творчості можна прикласти Семенкові слова, написані 1914 року в збірці «Кверо-футуризм»: «Мистецтво є стремління. Тому воно завжди є процес. Душа чоловіча живе в часі. Тому й мистецтво, як вираз душі, є рух. Душа є зміна. Тому й мистецтво є завжди зміна <...> Мистецький же процес, як такий, не може бути сталим по самій своїй суті, тому, що абсолютного мистецтва — чогось досягнутого — немає, не було й не повинно бути <...> В мистецтві цілком не цікаве все знайдене й пережите <...>, тому все здійснене не є мистецтвом <...> Мистецтво є процес шукання й переживання, без здійснення <...> Кверо-футуризм в мистецтві проголошує красу шу-

кання, динамічний злет. Ціль і здійснення в мистецтві у самім шуканні. Він відмовляє можливості закінченості й перестає бути мистецтвом, де починається в ньому канон...» [8, 42].

Таким чином, аналіз поетики творчості Майка Йогансена свідчить, що він прагнув не до канону, а до пошуку. Вся його творчість знаходилась у постійному літературному русі: в ній весь час ідуть зміни — в галузі жанру, строфіки, рими, рядка, мови, інтонації, змінюється навіть психологічна поза ліричного героя. Саме тому в його творах спостерігаємо активізацію зорової, звукової поезії зі значними елементами літературної містифікації, грою і художнім шоком.

Саме такий він — невгамовний, бурхливий, неординарний поет, ім'ям і творчістю якого може пишатися будь-яка славна література світу.

Примітки

1. Айзеншток І. Спогади про М. Йогансена // Вітчизна. — 1990. — № 6. — С. 161—169.
2. Багрянний І. Сад Гетсиманський. — К.: Час, 1991. — 510 с.
3. Гончар О. Саморозквіт нації // Літ. Україна. — 1989. — 16 лют. — С. 2.
4. Гречанюк С. На тлі ХХ століття. — К.: Радянський письменник, 1990. — 310 с.
5. Долгов К. От Киркегора до Камю. Очерки европейской философско-эстетической мысли ХХ века. — М., 1991.
6. Жулинський М. Із забуття — в безсмертя. — К.: Дніпро, 1990. — 446 с.
7. Зеров М. Безсмертність: Примітки до збірки «Камена». — К.: Слово, 1924. — 76 с.
8. Ільницький О. Відлучення від футуризму // Слово і час. — 1992. — № 3. — С. 39—43; Ільницький Олег. Український футуризм. 1914—1930. Переклада з англійської Рая Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
9. Исупов К. Г. О жанровой природе стихотворного цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. — С. 163—164.
10. Йогансен М. Поезії. — К.: Радянський письменник, 1989. — 196 с.
11. Ковалів Ю. Ідейно-естетичні пошуки української радянської поезії 20-х — поч. 30-х років // Радянське літературознавство. — 1989. — № 10. — С. 72—77.
12. Ковалів Ю. До характеристики творчості М. Йогансена // Радянське літературознавство. — 1985. — № 12. — С. 77—80.
13. Конквест Р. Жнива скорботи // Дніпро. — 1990. — № 1. — С. 81—120.
14. Коряк В. Шість і шість. — Харків: Гарт, 1923. — 207 с.
15. Коряк В. Сьогоднішня українська література. Доповідь у комуністичному університеті ім. Артема // В боях. Статті і виступи 1925. — К., 1930.
16. Крижанівський С. Майк Йогансен // Письменники радянської України. 20—30 роки. — К.: Радянський письменник, 1989. — С. 119—139.
17. Крижанівський С. Дні поезії // Молодняк. — 1928. — № 3. — С. 77—83.
18. Лавріненко Ю. М. Йогансен (Літературна сільвета) // Розстріляне відродження. Антологія 1917—1933: Поезія—проза—драма-есеї. — К.: Просвіта, 2001. — 794 с.

19. *Лебідь А. М.* Йогансен. «17 хвилин» // Життя й революція. — 1925. — № 10. — С. 112—113.
20. *Лейтес О., Яшек М.* Йогансен Михайло // Десять років української літератури (1917—1927). — Х., 1928.
21. *Ляпина Л.* Проблема целостности лирического цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. — С. 164—165.
22. *Лесин В. В.* Літературознавчі терміни. — К.: Радянська школа, 1985. — С. 242.
23. *Мельників Ростислав.* Майк Йогансен: Ландшафти трансформацій. — К.: Смолоскип, 2000. — 153 с.
24. *Сапогов В. А.* Цикл // КЛЭ. — М.: Сов. энциклопедия, 1975. — Т. 8. — С. 398—399.
25. *Смолич Ю.* Йогансен // Розповідь про неспокій. — К.: Радянський письменник, 1968. — С. 109—154.
26. *Теоретическая поэтика: понятия и определения.* Хрестоматия. Автор-составитель Н. Д. Тмарченко. — М., 2001. — 467 с.
27. *Тодоров П.* Поэтика // Структурализм «за» и «против». Сборник статей. — М., 1975.
28. *Шеремет М. М.* Йогансен. «Ясен» // Молодняк. — 1930. — № 2. — С. 152—154.
29. *Якубовський Ю.* До кризи в українській прозі // Життя й революція. — 1926. — № 1. — С. 46—47.
30. *Юткін В.* Майк Йогансен // Літературна Україна. — 1991. — 15 серпня. — С. 8.
31. *Ямпольський І. М.* Йогансен // Як будується оповідання // Життя й революція. — 1928. — № 9. — С. 188—189.

Загальнометодологічні підходи

1. *Агеева Віра.* Пам'ять про неокласиків // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 165. — С. 19—21.
2. *Андрусів Стефанія.* Психоаналіз: тотальна присутність у культурі. Український варіант // Третій конгрес українців. — Харків, 1996.
3. *Андрусів Стефанія.* Українська література в ХХ ст. Пошуки ідентичності // Другий конгрес українців. — Львів, 1993. — С. 185.
4. *Астаф'єв О. Г.* Ліричний герой. До проблеми типізації // Радянське літературознавство. — 1988. — № 10. — С. 3—12.
5. *Базилевський Володимир.* Розуміння поезії // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 169. — С. 133—154.
6. *Білецький О. І.* 20 років нової української лірики // Білецький О. І. Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1990 (М. Семенко, М. Йогансен, П. Филипович).
7. «Березіль». Театр Леся Курбаса. Його платформа // Глобус. — 1925. — № 9. — С. 150—154.
8. «Березіль». Театр Леся Курбаса. Його платформа // Глобус. — 1925. — № 5. — С. 116—117.
9. *Гадзінський Г.* Літературна стихія. — К., 1926.
10. *Гаспаров М. Л.* О стихе // Избранные статьи. — М.: Новое литературное обозрение, 1995. — С. 9—136.
11. *Гинзбург Лидия.* О литературном герое. — Л.: Сов. писатель, 1979. — 221 с.
12. *Гинзбург Лидия.* О лирике. — Л.: Сов. писатель, 1986. — 301 с.
13. *Гончаров Б. П.* Стихотворная речь. Методология. Изучение. Становление. Художественная функция. — М.: ИМЛИ РАН, 1999. — 345 с.
14. *Гундорова Тамара.* Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. — Львів: Літопис, 1997. — 298 с.
15. *20-і роки: літературні дискусії, полеміки.* — К.: Дніпро, 1991. — 365 с.
16. *Дзюба Іван.* Національна культура як чинник майбуття України // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — № 122 (січень). — С. 3—16.
17. *Доленго Михайло.* Огляд поезії по журналах // Критика. — 1929. — № 10. — С. 75—93.
18. *Дончик Віталій.* З потоку літ і літпотоку. — К.: Видавничий дім «Стилос», 2003. — 355 с.
19. *Дончик Віталій.* Ще один крок. Інтерв'ю кореспондента журналу «Дивослово» з членом-кореспондентом НАНУ, доктором філологічних наук Віталієм Дончиком // Дивослово. — 1998. — № 6. — С. 11—12.
20. *Ефімова Г. І.* Книжки та долі // Проблеми сучасного літературознавства // Зб. наук. праць. — Одеса: Маяк, 2001. — Вип. 7. — С. 175—191.

21. *Євшан Микола*. Боротьба генерацій і література // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998. — С. 45—53.
22. *Єфремов Сергій*. Історія українського письменства. — К.: Феміна, 1995. — 608 с.
23. *Жулинський Микола*. «Золоті Лисенята» Михайла Ялового // Літературна Україна. — 1992. — 16 липня. — С. 5.
24. *Жулинський Микола*. Володимир Винниченко // Із забуття в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). — К.: Дніпро, 1990. — 446 с. — С. 128—174.
25. *Жулинський Микола*. Микола Хвильовий // Із забуття в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). — К.: Дніпро, 1990. — 446 с. — С. 264—304.
26. *Жулинський Микола*. Як вгамувати духовну спрагу, або пошуки шляхів набуття втраченої Батьківщини. — К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2002. — 65 с.
27. *Забужко Оксана*. Українство як філософська проблема на сучасному етапі // Слово і час. — 1992. — № 8. — С. 32—35.
28. *Забужко Оксана*. Філософія української ідеї та український контекст. — К., 1992. — 158 с.
29. *Зарецький О.* Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР // Сучасність. — 1995. — № 4. — С. 113—128.
30. *Зборовська Н.* Шістдесятники // СіЧ. — 1999. — № 1. — С. 74—80.
31. *Ідейно-естетичні пошуки української радянської поезії 20-х — початку 30-х рр.* Сторінки підручника написав Юрій Ковалів // Рад. літературознавство. — 1989. — № 10. — С. 72—77.
32. *Ільницький Микола*. Література українського відродження (напрями та течії в українській літературі 20-х — початку 30-х рр. ХХ ст.). — Львів, 1994. — 151 с.
33. *Ільницький Олег*. Український футуризм. 1914—1930. Переклала з англійської Рая Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 455 с.
34. *Клочек Григорій*. Душа моя сонця намріяла // Поетика «Сонячних кларнетів» П. Тичини. — К.: Дніпро, 1986. — 367 с.
35. *Клочек Григорій*. Поетика Бориса Олійника. — К.: Рад. письменник, 1989. — 412 с.
36. *Клочек Григорій*. Павло Тичина // Українська мова та література. — 2003. — Число 9 (313). — 24 с.
37. *Ковалів Юрій*. Українська поезія першої половини ХХ ст. — К.: Бібліотечка «Першого вересня», 2000. — 40 с.
38. *Коваль Віталій*. Сталінський вирок Миколі Хвильовому // Літературна Україна. — 1988. — № 49. — С. 6.
39. *Коляда Григорій*. Пелюстки життя. Поема // Глобус. — 1923. — № 4. — С. 12.
40. *Корж Олександр*. Еллан Блакитний, Семенко, Сосюра, Хвильовий та інші. Спогади. // Прапор. — 1989. — № 1. — С. 53—73.
41. *Корман Борис*. Літературоведческие термини по проблеме автора. — Ижевск: Изд-во Удмуртского госуниверситета, 1982. — 19 с.
42. *Костенко Ліна*. Гуманітарна аура нації або Дефект головного дзеркала. — Київ: КМ Academia, 1999. — 31с.
43. *Коряк Володимир*. Матеріалізація мистецтва // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 1. — С. 41—45.
44. *Крижанівський Степан*. Чи був у неокласиків літературний маніфест? // Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 163—167.

45. *Кузякіна Наталя*. За соловещькою межею. Листи М. Зерова, М. Куліша, Г. Епіка, В. Підмогильного (тридцять роки) // Київ. — 1988. — № 7. — С. 111—135.
46. *Лакіза Іван*. Василь Блакитний (Елланський) // Глобус. — 1925. — № 23—24. — С. 180—184.
47. *Лебідь А., Рильський М.* За 25 літ: Літературна хрестоматія. — К., 1926.
48. *Лейтес А.* Ренессанс украинской литературы. Факты и перспективы. — К.: Государственное издательство Украины, 1925. — 37 с.
49. *Луцький Юрій*. Останні вільні дебати. Літературна дискусія 1925—1928 рр. // Українська мова та література. — 2002. — Число 34. — С. 5—9.
50. *Луцький Юрій*. Літературна політика в Радянській Україні 1917—1934. — К.: Гелікон, 2000. — 450 с.
51. *Моренець Володимир*. Неокласицизм // Володимир Моренець. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — 327 с.
52. *Музичка А.* Журнальна українська лірика // Червоний шлях. — 1927. — № 2. — С. 156—184.
53. *Навроцький Б.* Мова та поезія. — К.: Книгоспілка, 1925.
54. *Наєнко Михайло*. «Відвернули культурну смерть України». Про антологію Юрія Лаврінченка «Розстріляне відродження» // Передмова до кн.: Юрій Лаврінченко. Розстріляне відродження. Антологія 1917—1933. Підготовка тексту, фахове редагування і передмова проф. М. К. Наєнка. — К.: Видавничий центр «Просвіта», 2001. — 794 с.
55. *Неврлий Мікулаш*. Українська радянська поезія 20-х років. — К.: Рад. письменник, 1991. — 375 с.
56. *Неокласичний марш* (Перша редакція писана втрьох: я, Филипович, Драй. Друга теж втрьох — Рильський, Филипович і я. Два вечори по годині. — Примітка М. Зерова) // Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 167—168.
57. *Павличко Соломія*. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1997. — 447 с.
58. *Пахаренко Василь*. Поединок з Левіафаном. Міт і псевдоміт в українській літературі 20-х років // Українська мова та література. — 1999. — Число 25—28. — 86 с.; Число 37. — 31 с.
59. *Пахльовська Оксана Єжи-Янівна*. Українська літературна цивілізація: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. — К., 2000. — 96 с.
60. *Пахльовська Оксана*. Старт з руїни космодрому // Літературна Україна. — 1989. — 3 серпня. — С. 7.
61. *Петров Віктор*. Діячі української культури (1920—1940 рр.). Жертви більшовицького терору. — К.: Воскресіння, 1992.
62. *Петров Віктор*. Неокласики // Київські неокласики. Упорядник Віра Агеєва. — Київ: Факт, 2003. — С. 65—82.
63. *Петров Віктор* (В. Домонтович). Болотяна Лукроза // Київські неокласики. Упорядник Віра Агеєва. — Київ: Факт, 2003. — С. 271—301.
64. *Письменники радянської України*. Нариси творчості. — К.: Рад. письм., 1989. — 407 с.
65. *Плевако Микола*. Хрестоматія нової української літератури: В 4 т. — Київ: Рух, 1923—1926.
66. *Поліщук В.* Степан Бен і «неокласики» // Слово і час. — 1990. — № 10. — С. 52—55.
67. *Поліщук Ярослав*. Міфологічний горизонт українського модернізму. — Івано-Франківськ: Лілея—НВ, 2002. — 391 с.
68. *Проблема автора* в художественной литературе. Межвузовский сборник научных работ. — Устинов: Изд-во Уд. уртского госуниверситета, 1985. — 158 с.

69. Рудний В. В. Літературно-критичний астетизм доби українського модернізму // Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Львів, 1997. — 18 с.
70. Самійленко В. Чи ти працював? (переклад з Ади Негрі) // Глобус. — 1925. — № 2. — С. 34—35.
71. Сивокінь Григорій. «Споглядач іззовні» в ролі співучасника. До видання в Україні книжки австралійського літературознавця Марка Павлішина «Канон та іконостас» (К., 1997) // Дивослово. — 1998. — № 6. — С. 6—11.
72. Славутич Яр. Агатагел Кримський // Розстріляна муза. — К.: Либідь, 1992. — 181 с. — С. 63—68.
73. Смолич Юрій. ВАПЛІТЕ і я // Розповідь про неспокій. Частина перша. — К.: Рад. письменник, 1968. — С. 85—98.
74. Смолич Юрій. Десять років пізніше // Розповідь про неспокій триває. Частина друга. Дещо з двадцятих, тридцятих років дотепер в українському літературному побуті. — К.: Рад. письменник, 1969. — С. 5—27.
75. Смолич Юрій. Рильський // Розповідь про неспокій триває. Частина друга. — К.: Рад. письменник, 1969. — С. 185—218.
76. Смолич Юрій. Тичина // Розповідь про неспокій триває. Частина друга. — К.: Рад. письменник, 1969. — С. 266—286.
77. Соловей Елеонора. Поетика філософської лірики // Українська філософська лірика. — К.: Юніверс, 1999. — С. 291—360. — 366 с.
78. Сторінки підручника: Ідейно-естетичні пошуки української радянської поезії 20-х — поч. 30-х рр. (Написав Ю. Ковалів) // РЛ. — 1989. — № 10. — С. 72—77.
79. Стріха Максим. Данте й українська література: досвід рецепції на тлі «запізнілого націєтворення» // Сучасність. — 2003. — № 6. — С. 133—151.
80. Стус Василь. Феномен доби: Сходження на Голгофу слави. — К., 1993. — 137 с.
81. Уроки історії. Літературна дискусія на Україні 1925—1928 рр. // Літературна Україна. — 1988. — № 26. — С. 6.
82. Фащенко Василь. Шаблі до істини // Вежа. — Кіровоград, 1996. — № 2 (січень—березень). — С. 144—156.
83. Фащенко Василь. Про діалогічне дослідження літератури // Проблеми сучасного літературознавства: Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 1999. — Вип. 3. — С. 18—24.
84. Фащенко В. В. Історія української літератури ХХ століття. Програма курсу для університетів. — Одеса, 1999. — 57 с.
85. Шерех Юрій. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя: В 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 88—98.
86. Шерех Юрій. Легенда про український неоклясицизм // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: В 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 92—139.
87. Шерех Юрій. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // Пороги і запоріжжя: В 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 98—135.
88. Шкурупій Гео. Жовтневий роман // Глобус. — 1923. — № 2. — С. 8.
89. Шпол Юліан (Михайло Ялович). Поезії // Літературна Україна. — 1992. — 16 липня. — С. 5.
90. Черноиваненко Е. М. Літературний процес в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI—XX вв. — Одесса: Маяк, 1997. — 712 с.
91. Церна Ганна. Донкіхоти двадцятих // Дивослово. — 1998. — № 6. — С. 2—6.
92. Яременко Василь. Панорама української літератури ХХ ст. // Українська мова та література. — 2001. — Число 11. — 24 с.

Література до теми «Творчість Миколи і Марка Вороних»

1. Вороний Микола. В закрижаній шклянці // Глобус. — 1927. — № 13. — С. 187.
2. Вороний Микола. Всеукраїнська мистецька виставка (нарис) // Глобус. — 1928. — № 5. — С. 78—80; № 6. — С. 91.
3. Вороний Микола. Досвід // Глобус. — 1929. — № 9. — С. 141.
4. Вороний Микола. Уривок з поеми «Житло зведено» // Глобус. — 1928. — № 8. — С. 127.
5. Білецький О. І. Микола Вороний // Білецький О. І. Зібрання праць: У 5 т. — К., 1965. — Т. 2. — С. 596—624.
6. Вервєс Григорій. Поет повертається до Батьківщини // Вороний М. Твори. — К., 1989. — С. 5—22.
7. Львєнко Іван. Боже! За віщо? Судний день Миколи Вороного // Українське слово: Хрестоматія української літературної критики ХХ ст. — Кн. 1. — С. 228—240.
8. Мороз-Стрілець Тамара. Спогади про Миколу Вороного // Вітчизна. — 1998. — № 5. — С. 180—187.
9. Сайченко Л. К., Кислий Ф. С. Микола Вороний // Нові імена в програмі з української літератури / Упор. В. Неділько. — К., 1993. — С. 102—124.
10. Славутич Яр. Микола Вороний // Розстріляна муза. — К.: Либідь, 1992. — С. 52—58.
11. Чупринка Г. Микола Вороний // Українська хата. — 1913. — № 1. — С. 220—205.

Література до теми «Творчість Михайла Драй-Хмари»

1. Драй-Хмара Михайло. В Галичині // Життя і революція. — 1929. — № 3. — С. 57—58.
2. Драй-Хмара Михайло. В село // Життя і революція. — 1926. — № 14. — С. 3.
3. Драй-Хмара Михайло. Ведмідь-гора // Життя і революція. — 1928. — № 5. — С. 43.
4. Драй-Хмара Михайло. Вибране. — К.: Держлітвидав. України, 1959. — 542 с.
5. Драй-Хмара Михайло. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — 542 с.
6. Драй-Хмара Михайло. З неопублікованого // Дніпро. — 1989. — № 10.
7. Драй-Хмара Михайло. З щоденників // Літературна Україна. — 1990. — 24 травня. — С. 6.
8. Драй-Хмара Михайло. Здрастуй, липню кучерявий // Життя і революція. — 1926. — № 12. — С. 6.
9. Драй-Хмара Михайло. І. Франко й Леся Українка // Життя і революція. — 1926. — № 5. — 109 с.
10. Драй-Хмара Михайло. Ласкавий серпень... // Життя і революція. — 1926. — № 1. — 9 с.
11. Драй-Хмара Михайло. Максим Богданович // Глобус. — 1928. — № 11. — С. 166.
12. Драй-Хмара Михайло. Місяць // Глобус. — 1928. — № 7. — С. 112.
13. Драй-Хмара Михайло. Нові матеріали до життєпису Василя Чумака // Життя і революція. — 1928. — № 3. — С. 140.

14. *Драй-Хмара Михайло*. Перед грозою // Життя і революція. — 1926. — № 8. — С. 6.
15. *Драй-Хмара Михайло*. Поворот. Поема. Передне слово Михайла Москаленка // Прапор. — 1989. — № 1. — С. 44—52.
16. *Драй-Хмара Михайло*. Поет білоруського відродження // Життя і революція. — 1928. — № 7. — 119 с.
17. *Драй-Хмара Михайло*. Про чеський переклад поезії Павла Тичини // Життя і революція. — 1929. — № 1. — С. 185—189.
18. *Драй-Хмара Михайло*. Серпневий прохолонув вар... // Життя і революція. — 1925. — № 12. — С. 6.
19. *Драй-Хмара Михайло* // Українська літературна енциклопедія. — К., 1990. — Т. 2. — С. 450—451.
20. *Драй-Хмара Михайло*. Літературно-наукова спадщина. — К.: Наукова думка, 2002. — 590 с.
21. *Curriculum vitae* М. Драй-Хмари і Б. Якубського (Вступна стаття, підготовка текстів та коментарі О. Л. Рибалка) // Рад. літературознавство. — 1989. — № 10. — С. 48—53.
22. *Ашер Оксана*. Портрет Михайла Драй-Хмари. Бібліографічний нарис // Драй-Хмара Михайло. Літературно-наукова спадщина. — К.: Наукова думка, 2002. — С. 17—32.
23. *Ашер Оксана*. Драй-Хмара і українська «неокласична» школа // Слово. Збірник українських письменників. — Едмонтон: Ukrainian Book Store, 1970. — Т. 4. — С. 213—220.
24. *Ашер Оксана*. Поетична мова Михайла Драй-Хмари // Слово і час. — 1991. — № 9. — С. 45—48.
25. *Ашер Оксана*. Фатальна ніч // Сучасність. — Мюнхен, 1965. — № 7. — С. 24—27.
26. *Василевський П.* Так загинув він на Колимі (Про обставини загибелі поета) // Літературна Україна. — 1989. — 26 жовтня.
27. *Гамалій І. І., Дроб'язко М. Ф.* Повернуті імена. — К., 1993. — С. 46—52.
28. *Дзюба І.* Він хотів «Жити, творити на своїй землі...» // Драй-Хмара М. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — С. 5—39.
29. *Драй-Хмара-Ашер Оксана*. Переглядаючи батьків архів... // Безсмертні. Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару. — Мюнхен: Інститут літератури ім. М. Ореста, 1963. — С. 149—167.
30. *Драй-Хмара-Ашер Оксана*. Переглядаючи батьків архів // Київські неокласики. Упорядник Віра Агеєва. — К.: Факт, 2003. — С. 161—174.
31. *Енциклопедія українознавства*. — Львів, 1993. — Т. 3. — С. 593.
32. *Жулинський М.* Із фаланги вибували найкращі // Літературна Україна. — 1980. — 24 травня. — С. 6.
33. *Жулинський М.* Михайло Драй-Хмара // Жулинський М. Із забуття в безсмертя (Сторінки призабуті спадщини). — К.: Дніпро, 1990. — С. 184—220.
34. *Жулинський М.* Шлях із неволі, з небуття // Слово і час. — 1990. — № 1. — С. 36—40.
35. *Жулинський Микола*. Шлях із неволі, з небуття // Михайло Драй-Хмара. Літературна наукова спадщина. — К.: Наукова думка, 2002. — С. 3—16.
36. *З порога смерті...* Письменники України — жертви сталінських репресій. — К.: Рад. письменник, 1991. — 494 с.
37. *Заславський І.* «Лебеді» та їх творча історія // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — К.: Рось, 1994. — Кн. 1. — С. 506—508.
38. *Заславський І.* Невідомі спогади Михайла Драй-Хмари // Слово і час. — 1997. — № 3. — С. 62—65.

39. *Зеров М.* Партеніт: М. О. Драй-Хмарі // Зеров М. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 1. — С. 23.
40. *Іванисенко В.* Михайло Драй-Хмара // Дніпро. — 1989. — № 10. — С. 93—106.
41. *Іванисенко В.* Михайло Драй-Хмара // Письменники радянської України. 20—30 роки: Нариси творчості. — К., 1989. — С. 235—263.
42. *Клен Ю.* Спогади про неокласиків. — Мюнхен: Золота брама, 1947. — 48 с.
43. *Ковбасенко Ю. І.* Михайло Драй-Хмара. Біографія // Гроно нездоланих співців: Літературні портрети українських письменників ХХ сторіччя, твори яких увійшли до оновлених шкільних програм: Навч. посіб. для вчит. та уч. ст. класів серед. шк. — К.: Укр. письменник, 1997. — С. 61—72.
44. *Костюк Г. М.* Драй-Хмара // Безсмертні: Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару. — Мюнхен: Інститут літератури ім. М. Ореста, 1963. — С. 167—170.
45. *Кочур Григорій*. «Сьогоднішнє, вчорашнє — незмінний круг» // Друг читає. — 1988. — 28 квітня.
46. *Кочур Григорій*. Рік Михайла Драй-Хмари // Літературна Україна. — 1989. — 26 жовтня.
47. *Крижанівський С. М.* Драй-Хмара, поет і перекладач // Драй-Хмара М. Вибране. — К., 1969. — С. 3—25.
48. *Лавріненко Ю. М.* Драй-Хмара (літературна силуета) // Розстріляне відродження. Антологія 1917—1933. — Culture Paris, 1959. — С. 253—273. Або: *Лавріненко Юрій*. Розстріляне відродження. Антологія 1917—1933. Підготовка тексту, фахове редагування і передмова проф. М. К. Наєнка. — К.: Видавничий центр «Просвіта», 2001. — 794 с.
49. *Радзикович В.* Українська література ХХ ст. Підручник для шкільної молоді і самоосвіти. — Філадельфія, 1952. — 134 с.
50. *Райс Є.* Поезія М. Драй-Хмари // Сучасність. — 1965. — № 7. — С. 7—23.
51. *Рильський М. Т.* Про двох поетів // Життя і революція. — 1926. — № 8.
52. *Савенко В. П.* Звукова образність у системі поезики Михайла Драй-Хмари // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. — Т. 6. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2000. — С. 37—48.
53. *Савенко В. П.* Культура образного слова в поезії Михайла Драй-Хмари // Таїни художнього слова: 36. наук. праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2001. — Випуск 2. — С. 85—95.
54. *Савенко В. П.* Семантика і символіка кольору в збірці «Вибране» Михайла Драй-Хмари // Записки з українського мовознавства. — Одеса: Астропринт, 2000. — Вип. 10. — С. 86—104.
55. *Савенко Валентина*. Художня планета Михайла Драй-Хмари // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 2003. — Вип. 12. — С. 143—184.
56. *Складанний І. П.* «Я говорю устами мільонів...» (До 100-річчя з дня народження М. Драй-Хмари) // Укр. мова та літ. в школі. — 1989. — № 10. — С. 71—73.
57. *Славутич Яр*. Михайло Драй-Хмара // Розстріляна муза. — К.: Либідь, 1992. — 181 с. — С. 43—48.
58. *Темченко Л. В.* Концепція людини в поезії Драй-Хмари і П. Филиповича // Ех professo. Збірник наукових праць вчених Придніпров'я, 1997. — С. 38—41.
59. *Темченко Л. В.* Трансформація біблійного міфу про Саломею у творчості неокласиків (М. Драй-Хмара «Київ», М. Зеров «Саломея», П. Филипович «Сало-

мея») // Актуальні проблеми літературознавства. Зб. наук. праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2000. — Т. 8. — С. 61—65.

60. *Темченко Л. В.* Український неокласицизм. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Дніпропетровськ, 1997. — 21 с.

61. *Українська літературна енциклопедія.* Михайло Драй-Хмара. — К., 1990. — Т. 2. — С. 450—451.

62. *Українська літературна енциклопедія.* Михайло Драй-Хмара. — К., 1986. — Т. 1. — С. 550.

63. *Українські письменники.* Біо-бібліографічний словник. — Т. 4. — К.: Дніпро, 1965. — 848 с.

64. *Хвильовий М.* «Росяні поля» М. Драй-Хмари // Драй-Хмара М. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — С. 31—32.

65. *Шерех (Шевельов) Ю.* Поезія М. Драй-Хмари // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — К.: Рось, 1994. — Т. 1. — С. 499—506.

66. *Шерех Юрій.* Поезія Михайла Драй-Хмари // Легенда про український неокласицизм // Пороги і запоріжжя. — Т. 1. — С. 96—103.

Література до теми «Творчість Миколи Зерова»

1. *Зеров Микола.* Вірші (З неопублікованого і забутого) // Українська мова і література в школі. — 1990. — № 7. — С. 9—12.

2. *Зеров Микола.* Епістолярія: Листи до Черемшини // Вітчизна. — 1988. — № 3. — С. 20—24.

3. *Зеров Микола.* Наші літературознавці і полемісти // Червоний шлях. — 1924. — № 4. — С. 170—182.

4. *Зеров М. К.* «Сонячна машина» як літературний твір // Життя і революція. — 1928. — № 6. — С. 115 с.

5. *Зеров М. К.* Антологія римської поезії: Репринтне вид. — К.: Час, 1990. — 64 с.

6. *Зеров М. К.* Василь Елланський // Життя і революція. — 1925. — № 12. — С. 34—37.

7. *Зеров М. К.* Вірші (З неопублікованого і забутого) // Укр. мова і літ. в шк. — 1990. — № 7. — С. 9—12.

8. *Зеров М. К.* Володимир Сосюра — лірик і епік // Життя і революція. — 1925. — № 9. — 30 с.

9. *Зеров М. К.* Г. Квітка й пізніша українська проза // Життя і революція. — 1928. — № 2. — 105 с.

10. *Зеров М. К.* Євроазіатський ренесанс і пошехонські сосни // Життя і революція. — 1925. — № 11. — 67 с.

11. *Зеров М. К.* Європа — просвіта — освіта — лікнеп // Життя і революція. — 1925. — № 6—7. — С. 68—71.

12. *Зеров М. К.* З епістолярії: (Листи письменника до М. Черемшини, П. Тичини, Ю. Яновського, М. Ореста, М. Чернявського) (Передм. І. Лисенка) // Вітчизна. — 1998. — № 3. — С. 155—161.

13. *Зеров М. К.* З листування Лесі Українки // Життя і революція. — 1925. — № 12. — С. 100—102.

14. *Зеров М. К.* З нових наукових публікацій // Життя і революція. — 1929. — № 4. — С. 166—171.

15. *Зеров М. К.* З сучасної української прози // Життя і революція. — 1925. — № 5. — С. 32—38.

16. *Зеров М. К.* Камена: Репринтне вид. — К.: Час, 1990. — 79 с.

17. *Зеров М. К.* Кігорура на старті // Життя і революція. — 1928. — № 5. — 179 с.

18. *Зеров М. К. Л. Жемчужников.* Мои воспоминания из прошлого // Життя і революція. — 1928. — № 2. — 187 с.

19. *Зеров М. К.* Літературна позиція Старицького // Життя і революція. — 1929. — С. 77—91.

20. *Зеров М. К. М. Філянський.* Цілую землю // Життя і революція. — 1928. — № 10. — 178 с.

21. *Зеров М. К.* Нова збірка П. Тичини // Життя і революція. — 1925. — № 1—2. — С. 68—71.

22. *Зеров М. К.* Нові твори М. Черемшини // Життя і революція. — 1925. — № 4. — С. 21—25.

23. *Зеров М. К.* Олександр Фінкель // Життя і революція. — 1929. — № 10. — С. 192—194.

24. *Зеров М. К.* Пам'яті В. Самійленка // Життя і революція. — 1925. — № 10. — 44 с.

25. *Зеров М. К.* Перед судом методолога // Життя і революція. — 1926. — № 7. — 84 с.

26. *Зеров М. К.* Професор В. Сімович. До видання «Карби». Професор Білецький. Марко Черемшина // Життя і революція. — 1928. — № 4. — 171 с.

27. *Зеров М. К.* Сонети і елегії. — К.: Час, 1990. — 79 с.

28. *Зеров М. К.* У справі віршованого перекладу // Життя і революція. — 1928. — № 9. — 133 с.

29. *Зеров М. К.* Шевченко і Аскоченський (Підготовка тексту Брюховецького В. С.) // Радянське літературознавство. — 1989. — № 3. — С. 35—42.

30. *Зеров М. К., Музичка А.* Черемшина // Життя і революція. — 1929. — № 2. — 188 с.

31. *Зеров Микола.* Твори в двох томах. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 1. Поезії. Переклади. — 843 с. (Упорядкування Г. П. Кочура, Д. В. Павличка); т. 2. Історико-літературні та літературознавчі праці (Упорядкування Г. П. Кочура, Д. В. Павличка). — 604 с.

32. *Зеров Микола.* Українське письменство. Упорядник д-р філол. наук Микола Сулима. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 1301 с.

33. *Аврахов Т.* «Там, між поживклих, найкращий між клейнод» // Укр. мова і літ. в шк. — 1991. — № 4. — С. 31—34.

34. *Бажан О. Г.* Боротьба з інодумством в Україні в кінці 50—80-х рр. // Іст. краєзнавства в Україні: традиції і сучасність. — К., 1995. — С. 338—339.

35. *Білецький О. І. М. Зеров.* «Камена» // Білецький О. І. Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1990.

36. *Білецький О. І. М. Зеров.* «Камена» // Червоний шлях. — 1924. — № 6. — С. 271—272.

37. *Білецький О. І. М. Зеров.* Нове українське письменство // Червоний шлях. — 1924. — № 1—2. — С. 247—249.

38. *Білик Г.* «Камена» Миколи Зерова: спроба наближення до смислів // Слово і час. — 1999. — № 8. — С. 82—85.

39. *Білокінь С. І.* Закоханий у вроду слів: М. Зеров: доля і книги. — К., 1990.

40. *Білокінь С. І.* Микола Зеров і книга // Книжник. — 1990. — № 1. — С. 10—19.

41. *Бросаліна Олена.* Слуга високоостей. До 100-ліття Михайла Ореста (Михайла Зерова) // Літературна Україна. — 2001. — 6 грудня. — С. 4.

42. *Брюховецький В. С.* «Б'ють молоти, нові часи кують» // Вітчизна. — 1988. — № 3. — С. 65—68.

43. *Брюховецький В. С.* Зеров і Шевченко // Радянське літературознавство. — 1989. — № 3. — С. 42—46.
44. *Брюховецький В. С.* Микола Зеров // Гроно нездоланих співців. — К.: Укр. письменник, 1997. — С. 73—83.
45. *Брюховецький В. С.* Микола Зеров. Літературно-критичний нарис. — К.: Рад. письменник, 1990. — 308 с.
46. *Брюховецький В. С.* Микола Зеров: До 100-річчя від дня народження. — К., 1990.
47. *Брюховецький В. С.* Шлях на Голгофу // Літературна Україна. — 1990. — С. 3.
48. *Гальчук Оксана.* Горацій і Зеров: діалог через тисячоліття // Дивослово. — 2000. — № 4.
49. *Гальчук Оксана.* Образ кентавра в поезії Миколи Зерова // Біблія і культура: Збірник наукових статей. — Чернівці: Рута, 2001. — Вип. 3. — С. 199—203.
50. *Гнідич Тетяна.* Перекладаючи Зерова // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 193—194.
51. *Гозенпуд Абрам.* Микола Зеров // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 72—91.
52. *Гречанюк С.* У гроні п'ятірнім — перший. Штрихи до портрета М. Зерова // Укр. мова та літ. в шк. — 1988. — № 8. — С. 10—13.
53. *Гречанюк Сергій.* На тлі ХХ ст. — К.: Рад. письм., 1990. — С. 3—58.
54. *Дмитрів Я.* Сонетарій Миколи Зерова // Слово і час. — 1994. — № 7. — С. 47—53.
55. *Домонтович В.* Болотяна Лукроза (I) // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. — К.: Критика, 2000. — С. 261—279.
56. *Домонтович В.* Болотяна Лукроза (II) // Домонтович В. — К.: Критика, 2000. — С. 280—300.
57. *Домонтович В.* Університетські роки: (Поети-модерністи 90—900 рр., М. Зеров) // Хроніка-2000. — 1993. — № 1/2 (В/4). — С. 136—148.
58. *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. — Львів, 1991. — 292 с.
59. *Ередіа Ж.* Трофеї. Переклади М. Зерова // Зеров М. К. Твори у 2 томах. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — 842 с.
60. *Жулинський М.* Кем они были для нас // Литературная газета. — 1998. — 25 октября. — С. 8.
61. *Захаркін Степан.* З епістолярної спадщини Миколи Зерова // Коментар. Література. Політика. Мистецтво. — 2003. — № 1 (листопад). — С. 14—15 (Рец. на кн. М. Зерова. «Укр. письменство»).
62. *Зварич В. З.* Марк Твен та Жюль Верн у культурному всесвіті І. Северяніна і М. Зерова // Творчість І. Северяніна в контексті культури срібного віку. — Дрогобич, 1997. — Ч. 2. — С. 33—36.
63. *Зварич В. З.* Образний культурний всесвіт у поезії М. Зерова // Всесвіт. — 1997. — № 3. — С. 43—46.
64. *Зерова Софія.* Спогади про Миколу Зерова // Київські неокласики. Упорядник Віра Агеева. — К.: Факт, 2003. — С. 83—130.
65. *Зерова С.* Спогади про Миколу Зерова (Вступ, підгот. тексту та примітки С. Білокозня) // Слово і час. — 1995. — № 9/10; — С. 56—62; 1996. — № 1. — С. 81—85; № 2. — С. 78—83; 1996. — № 4/5. — С. 85—90; 1996. — № 7. — С. 71—78; 1996. — № 8/9. — С. 82—90.
66. *Зубрицька М.* Микола Зеров: проблема діалогу з читачем // Слово і час. — 1991. — № 9. — С. 54—58.
67. *Іванисенко В.* Животрепетна наша історія // Київ. — 1998. — № 1/2. — С. 84—100.

68. *Івашко В.* Микола Зеров і літературна дискусія (1925—1928) // 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті. — К., 1991. — С. 69—89.
69. *Івашко В. К.* Поетична творчість І. Франка очима М. Зерова // Укр. літературознавство. — 1990. — Вип. 54. — С. 69—77.
70. *Ільницький М.* Замкнене в магії слова: (Про М. Зерова) // Дзвін. — 1994. — № 4. — С. 21—22.
71. *Качуровський І.* Кілька слів про поета (М. Зерова) // Дзвін. — 1994. — № 4. — С. 22—23.
72. *Клен Ю.* Спогади про неокласиків (Филипович, Якубовський, Зеров, Могилянський, Рильський) // Україна. — 1990. — № 20. — С. 40—49.
73. *Клещикова В. М.* Зеров: «підводна» архітектоніка літературознавчого дослідження // Слово і час. — 1998. — № 11. — С. 69—72.
74. *Клещикова В.* Микола Зеров: лектура та еволюція творчої свідомості // Бібліотечний вісник. — 1998. — № 6. — С. 33—38.
75. *Кобець О.* Незабутні люди: (Спогади про П. П. Филиповича, М. К. Зерова) // Хроніка-2000. — 1993. — № 1/2/3/4. — С. 104—116.
76. *Ковалів Ю.* Ще раз про «Парнаських зір незахідне сузір'я» // Світогляд. — 1999. — № 3.
77. *Корогодський Роман.* Уроки Зерових: вчора, сьогодні, завтра // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 158 (січень). — С. 147—148.
78. *Корогодський Роман.* Родинне вогнище Зерових. Упорядник і автор проекту. — К.: Гелікон, 2004. — 427 с.
79. *Косян В.* Чародій слова (До 100-річчя від дня народження М. Зерова) // Літературна Україна. — 1990. — № 17. — С. 5.
80. *Кочур Григорій.* Зеров і Словацький: (Про пер. М. Зеровим трагедії Ю. Словацького «Мазепа») // Всесвіт. — 1998. — № 8. — С. 126—127.
81. *Кочур Григорій.* Над перекладами Зерова // Всесвіт. — 1963. — № 10. — С. 8—12.
82. *Кочур Григорій.* Шлях Миколи Зерова до поезії // Літературна Україна. — 1997. — № 33. — С. 6. Або: *Кочур Григорій.* Шлях Миколи Зерова до поезії // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 186—192.
83. *Кочур Г. Г., Зубрицька М. О.* До історії одного листа (Листи М. Зерова до М. Плевака) // Укр. літературознавство. — 1990. — Вип. 55. — С. 123—126.
84. *Кошелівець Іван.* Груповий портрет з Юрієм Кленом // Літературна Україна. — 1993. — 11 березня. — С. 3.
85. *Кравець Л.* Словесно-художні образи поезії М. Зерова // Дивослово. — 1996. — № 7. — С. 14—17.
86. *Куценко Леонід.* Гуляйполе Миколи Зерова // Укр. мова і літ. в шк. — 1991. — № 12. — С. 18—64.
87. *Ласло-Куцюк.* Шукання форми. — Бухарест, 1989. — 250 с.
88. *Лисенко І.* «Класична пластика і контур строгий» (З листування Миколи Зерова) // Україна. — 1990. — № 7. — С. 10—14.
89. *Лисенко І.* Епізод з ранньої творчості М. Зерова // СіЧ. — 1990. — № 6. — С. 25—28.
90. *Левчук Олена.* Переклади Миколи Зерова з англійської / Слово і час. — 1990. — № 10. — С. 89—91.
91. *Листи Миколи Хвильового до Миколи Зерова* // Рад. літературознавство. — 1989. — № 7—8.
92. *Лучук О.* Переклади М. Зерова з англійської // Слово і час. — 1990. — № 10. — С. 89—91.

93. *Лучук О.* Переклади М. Зерова з творів англійськомовних письменників // Вісн. Львів. політехн. ін-ту. — 1990. — № 249. — С. 64—68.
94. *Маланюк Євген.* Дарунок Києва // Веселка. — 1923. — № 4—6. — С. 48—52.
95. *Мороз В.* Шістдесяті роки в Україні: (нац. питання, націоналізм) // Всесвіт. — 1993. — № 9/10. — С. 182—187; № 11/12. — С. 152—156.
96. *Москаленко Михайло.* П'ять сонетів Миколи Зерова // Україна. — 1989. — № 32. — С. 27—32.
97. *Москаленко Михайло.* Микола Зеров: доля і доробок // Микола Зеров. Українське письменство. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 1235—1273.
98. *Музичка А.* Журнальна українська лірика // Червоний шлях. — 1927. — № 1. — С. 160—168.
99. *Мусієнко Олександра.* Шістдесятники // Пам'ять століть. — 1997. — № 2. — С. 15—27.
100. *Неборак Віктор.* Що залишилися у спадок від Миколи Зерова // Сучасність. — 2003. — № 7—8. — С. 130—137.
101. *Неврлий Миколаш.* Українська радянська поезія 20-х років. — К.: Рад. письменник, 1991. — С. 110—200.
102. *Новикова Марина.* Пам'ять contra амнезії // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 195—197.
103. *Оглоблин О.* Спогади про Миколу Зерова, Михайла Ореста й Павла Филиповича // Хроніка-2000. — 1993. — № 1/2/3/4. — С. 87—103.
104. *Одарченко П.* Під знаком Зерова // Одарченко П. Українська література: 36. вибраних статей. — К., 1995. — С. 255—262.
105. *Павличко Дмитро.* Безсмертний майстер // Зеров М. Твори у 2-х т. — К., 1990. — Т. 1. — С. 14—20.
106. *Полонська-Василенко Н.* Київ часів М. Зерова та П. Филиповича // Хроніка-2000. — 1999. — № 1/2/3/4. — С. 117—135.
107. *Почайна І.* «На згадку про Зерова...» (До біографії М. Зерова) // Київ. — 1992. — № 4. — С. 126—129.
108. *Рильський Максим.* Зеров-поет і перекладач // Зеров М. К. Вибране. — К.: Дніпро, 1966. — С. 5—17.
109. *Рильський Максим.* Микола Зеров: Передмова // Зеров М. К. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 1. Переклади. — 1990. — С. 3—13.
110. *Сверстюк Євген.* Спогади про Зерових // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 158. — С. 148—149.
111. *Сверстюк Євген.* Родинне вогнище Зерових. Етапи Миколи Зерова // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 158. — С. 149—173. Або: *Сверстюк Євген.* «Гострої розпуки гострий біль» // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 206—214. *Сверстюк Євген.* Етапи Миколи Зерова // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 215—226.
112. *Славутич Яр.* Микола Зеров // Розстріляна муза. — К.: Либідь, 1992. — 181 с. — С. 31—38.
113. *Соловей Елеонора.* Парадигма буття в поезії неокласиків (Микола Зеров) // Українська філософська лірика. — К.: Юніверс, 1999. — С. 183—203.
114. *Солодько П.* Ремінісценції з грецької та латини в оригінальній поезії Миколи Зерова // Дивослово. — 1994. — № 12. — С. 9—11.
115. *Стріха Максим.* «Камена» Миколи Зерова: проекція на усерівську дійсність 20-х рр. // Сучасність. — 1996. — № 7/8. — С. 155—158.
116. *Табачковський В.* Деїдеологізація філософії чи нова ідеологізація: Роздуми про долю філософської спадщини укр. шістдесятників // Розбудова держави. — 1995. — № 10. — С. 34—39.

117. *Таран Людмила.* «Цвіте прозорий вертоград» (Неокласицизм М. Зерова і М. Рильського) // Слово і час. — 1994. — № 9/10. — С. 52—54.

118. *Таран Л.* Неокласицизм: Микола Зеров і Максим Рильський // Сучасність. — 1995. — С. 107—116; Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. — 1990. — 601 с.

119. *Темченко Л. В.* Український неокласицизм 20-х рр. ХХ ст.: генезис, естетика, поетика. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Дніпропетровськ, 1997. — 21 с.

120. *Филипович Олександр.* Златопільські роки в житті М. К. Зерова // Київські неокласици. Упорядник Віра Агеева. — К.: Факт, 2003. — С. 131—136.

121. *Харчук Роксана.* Маловідома рецензія Миколи Зерова // Укр. мова і літ. в шк. — 1990. — № 7. — С. 20—24.

122. *Шерех Юрій.* Легенда про український неокласицизм // Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї. — Торонто, 1964.

123. *Шерех Юрій.* Поезія Миколи Зерова // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 103—121.

Література до теми «Творчість Майка Йогансена»

1. *Йогансен Майк.* Автобіографія // Йогансен М. Поезії. — К., 1989. — С. 174—175.
2. *Йогансен Майк.* Вірші // Глобус. — 1924. — № 12. — С. 7.
3. *Йогансен Майк.* До проблеми вільного розміру (поема Хвильового «В електричний вік») // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 1. — С. 7.
4. *Йогансен Майк.* Конструктивізм як мистецтво переходової доби // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2. — С. 12.
5. *Йогансен Майк.* Наука віршування // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2. — С. 23—25.
6. *Йогансен Майк.* Німецькі експресіоністи (De sturm) // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2. — С. 19.
7. *Йогансен Майк.* Теоретичне обґрунтування панфутуризму // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2. — С. 26.
8. *Йогансен Майк.* Передмова // По Едгард. Вибрані твори. — К., 1928. — С. 5—20.
9. *Йогансен Майк.* Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альцести у Слобожанську Швейцарію // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — № 132. — С. 79—107; № 133. — С. 80—112.
10. *Йогансен Майк.* Поезії. — К.: Рад. письменник, 1989.
11. *Йогансен Майк.* Вибрані твори. — К.: Смолоскип, 2001. — 513 с.
12. *Агеева Віра.* Кінець ХХ ст.: повторення Fin de siecle // Art line. — 1997. — № 7—8. — С. 75—77.
13. *Айзеншток Ієремія.* Спогади про Майка Йогансена // Вітчизна. — 1990. — № 6. — С. 161—169.
14. *Буханенко О. Д.* Динаміка розвитку романних форм в українській прозі 20-х років ХХ ст. («Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альцести у Слобожанську Швейцарію» // Проблеми розвитку сучасного літературознавства. Зб. наук. праць. Випуск 7. — Одеса: Маяк, 2001. — С. 163—175.
15. *Вишеславський Леонід.* Розповідь про дивовижного Майка Йогансена і про те, як він уже після своєї загибелі водив мене по Слобожанській Швейцарії. — Київ, 1992. — С. 176—180.
16. *Гордієнко Кость.* Світився душею. — Харків, 1992. — С. 170—176.

17. *Гриценко Олександр*. Похвальне слово учнівству (Майк Йогансен) // *Березіль*. — 1991. — № 12. — С. 161—176.
18. *Денисенко Вадим*. Типи комічного у «Подорожі доктора Леонардо...» Майка Йогансена // *Слово і час*. — 2000. — № 11. — С. 65—69.
19. *Дзюба Іван*. Поезія // *Історія української літератури ХХ ст. Книга перша*. — К., 1993.
20. *Дніпровський Іван*. Михайло Йогансен. Крокове коло // *Червоний шлях*. — 1923. — № 6—7. — С. 265—266.
21. *Доленго М.* Йогансен Майк. Пролог до комуни // *Червоний шлях*. — 1925. — № 1—2. — С. 366.
22. *Доробок М.* (Регі 1917—1923) Х., Майк Йогансен // *Червоний шлях*. — 1924. — № 5. — С. 100.
23. *Ковалів Ю. І.* До характеристики творчості М. Йогансена // *Радянське літературознавство*. — 1985. — № 12. — С. 33—42.
24. *Ковалів Юрій*. «На шляху до романтики буднів» // *Вітчизна*. — 1987. — № 4. — С. 166—171.
25. *Крижанівський Степан*. Майк Йогансен // *День поезії*. — К.: Рад. письменник, 1967. — С. 290—291.
26. *Крижанівський Степан*. Майк Йогансен // *Письменники радянської України*. Нариси творчості. — К.: Рад. письменник, 1989. — С. 119—139.
27. *Крижанівський Степан*. Романтик революційного слова Йогансен Майк. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1989. — С. 17—43.
28. *Лебідь Ананій, Рильський Максим*. За 25 літ: Літературна хрестоматія. — К., 1926. — 379 с.
29. *Лисенко Іван*. Вікінг української поезії // *Вітчизна*. — 1995. — № 9—10. — С. 138—141.
30. *Лисенко Іван*. З когорти речників. — Мюнхен, 1991. — С. 157—159.
31. *Майк Йогансен* у спогадах сучасників // *Березіль*. — 1996. — № 1—2. — С. 157—181.
32. *Меженко Юрій*. Можливості і обов'язки української поезії // *Червоний шлях*. — 1919. — № 1. — С. 62.
33. *Мельник Петро*. Майк Йогансен. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію // *Життя і революція*. — 1930. — № 6. — С. 206—207.
34. *Мельників Ростислав*. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. — К.: Смолоскип, 2000. — 156 с.
35. *Мельників Ростислав*. Трансформація особистості в «абсурдному світі» Майка Йогансена // *Слово і час*. — 2000. — № 10. — С. 37—40.
36. *Мельников Ростислав*. «Балади про війну і відбудову»: трансформація особистості в абсурдному світі // *Слобожанщина*. — 1997. — № 5.
37. *Мельников Ростислав*. Екзигетизм «філософських ландшафтів» Майка Йогансена // *Наукові записки ХДПУ ім. Г. Сковороди. Серія Літературознавство*. — Харків, 1998. — Вип. 7 (18).
38. *Мельников Ростислав*. Кінець епохи «туманного романтизму». Майк Йогансен і ВАПЛІТЕ // *Наукові записки ХДПУ ім. Г. С. Сковороди. Серія Літературознавство*. — Харків, 1998. — Вип. 3(14).
39. *Мельников Ростислав*. Майк Йогансен: деякі аспекти проблеми реміфологізованої моделі «Людина і світ» // *Тенденції розвитку української літератури та літературної критики нових часів. Тези доповідей та повідомлень міжвузівської науково-теоретичної конференції 15—16 травня 1996 р.* — Харків, 1996.
40. *Мельников Ростислав*. Майк Йогансен: екзигетика поетичного тексту // *Харків 30—40-х років ХХ ст. Література. Історія. Мистецтво: Матеріали*

Міжнародної наукової конференції до ювілею професора Юрія Бойка-Блохиша. — Харків, 1998.

41. *Мельников Ростислав*. Майк Йогансен: проблема художньої моделі «людина і світ»: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Харків, 1998. — 16 с.
42. *Микитенко Олег*. Слідами фальшивої Мельпомени, або «Йогансен, Слісаренко, Довженко і я» // *Кур'єр Кривбасу*. — 2000. — № 123 (лютий). — С. 114—144.
43. *Михайличенко Г.* Література в «нелітературних» журналах // *Критика*. — 1929. — № 11. — С. 78.
44. *Михайлова А. А.* Еротичний дискурс у романі Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» // *Актуальні проблеми літературознавства: 36 наукових праць*. — Т. 12. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2002. — С. 57—71.
45. *Мовчан Раїса*. Автобіографії з архіву М. Плевака (О. Досвітній, Д. Загул, М. Йогансен, О. Корж) // *Слово і час*. — 1997. — № 9. — 45—49.
46. *Муратов Ігор*. Просто талант? (Спогади про Майка Йогансена) // *Прапор*. — 1972. — С. 92—102.
47. *Пилипенко С.* Йогансенівський дрібногляд // *Плужанин*. — 1925. — № 5. — С. 28—29.
48. *Сенченко І.* Спіралі і петлі // *ВАПЛІТЕ*. — 1927. — № 4. — С. 204.
49. *Сенченко Іван*. Жив не так, як усі. — Київ: Рад. письменник, 1971. — С. 168—169.
50. *Славутич Яр*. Майк Йогансен // *Розстріляна муза*. — К.: Либідь, 1992. — 181 с. — С. 97—101.
51. *Славутич Яр*. Майк Йогансен // *Розстріляна муза*. — К.: Либідь, 1992. — С. 97—108.
52. *Смолич Юрій*. Йогансен // *Розповідь про неспокій. Дещо з двадцятих, тридцятих років дотепер в українському літературному побуті. Частина перша*. — К.: Рад. письменник, 1968. — С. 109—153.
53. *Ст-ан*. Майк Йогансен. Балади. ЛіМ. — 1933 // *Молодняк*. — 1933. — № 3. — С. 103—104.
54. *Ставицька Леся*. Естетика слова в українській поезії 10—30-х років ХХ ст. — К.: Правда Ярославичів, 2000. — 156 с.
55. *Старинкевич Л.* Йогансен Майк. Ясен // *Червоний шлях*. — 1930. — № 4. — С. 188—190.
56. *Степняк М.* Майк Йогансен. Як будується оповідання // *Червоний шлях*. — 1928. — № 4. — С. 223—224.
57. *Сулима Микола*. «... І наречуть йому химерне наймення — Йогансен» // *Слово і час*. — 1995. — № 2. — С. 7—11.
58. *Тростянецький М. М.* Йогансен. Д'горі // *Шляхи мистецтва*. — 1922. — № 2. — С. 25.
59. *Цимбал Я. В.* Філософія світу і філософія слова у творчості Майка Йогансена // *Актуальні проблеми літературознавства. 36 наукових праць*. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2002. — Т. 13. — С. 117—124.
60. *Цимбал Ярина*. «Авангардист» Майк Йогансен та літературна традиція // *Історико-літературний журнал*. — Одеса: Астропринт, 2001. — № 6. — С. 200—205.
61. *Цимбал Ярина*. Звукосмислові експерименти в поезії і прозі Майка Йогансена // *Слово і час*. — 2003. — № 1. — С. 15—21.
62. *Хоменко Я.* (М. Йогансен. Ясен. — К.: ДВУ 1930) // *Критика*. — 1930. — № 6. — С. 161—162.
63. *Ямпольський М.* Йогансен. Як будується оповідання // *Життя і революція*. — 1926. — 188 с.

Література до теми
«Творчість Юрія Клена (Освальда Бургардта)»

1. *Клен Юрій*. Вибране. — К.: Дніпро, 1991. — 445 с.
2. *Клен Юрій*. Координати. // Антологія сучасної української поезії на Заході / Упоряд. Б. Бойчук і Б. Рубчак. — Мюнхен: Сучасність, 1969. — 864 с.
3. *Клен Юрій*. Модернізм у літературі // Киселівський К. Хрестоматія з української літератури для шкіл і курсів українознавства. — Нью-Йорк: Шкільна Рада, 1962. — 268 с.
4. *Клен Юрій*. Ніжність і посвята // Теліга Олена: Збірник. — К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1992. — С. 445—446.
5. *Клен Юрій*. Прокляті роки. Поема // Вітчизна. — 1990. — № 7. — 67 с.
6. *Клен Юрій*. Серед вихрів і вогнів // Володимир Радзикович. Історія української літератури. Підручник для шкіл і курсів українознавства. — Нью-Йорк: Шкільна Рада, 1967. — 278 с.
7. *Клен Юрій*. Спогади про неокласиків. — Мюнхен: Золота брама, 1994. — 48 с.
8. *Клен Юрій*. Стебло серед поля (Спогади-щоденник з табору) // Дзвін. — 1994. — № 10. — С. 123—130.
9. *Клен Юрій*. Твори: Т. 3. — Торонто: Фундація імені Юрія Клена, 1960.
10. *Клен Юрій*. Спогади про неокласиків // Київські неокласики. Українські мемуари / Упорядник Віра Агеева. — К.: Факт, 2003. — С. 7—64.
11. *Клен Юрій*. Поезії // Слово і час. — 1991. — № 4. — С. 45—46; Дніпро. — 1990. — № 7. — С. 57—60; Вітчизна. — 1990. — № 7 — С. 2—18; Українське слово. Хрестоматія української літератури ХХ ст. — К., 1994. — Кн. 1. — С. 605—607.
12. *Астаф'єв Олександр*. Візії Сквороди в поемі Юрія Клена «Попіл імперій» // Українська мова і література. — 2000. — Число 7. — С. 5.
13. *Астаф'єв Олександр*. Вірш Ю. Клена «Скворода»: спроба прочитання // Українська мова і література. — 1997. — Число 35.
14. *Астаф'єв Олександр*. Поетика вірша Ю. Клена «Беатріче» // Українська мова і література. — 1997. — Число 35. — С. 6—7.
15. *Астаф'єв Олександр*. Стили української еміграції: естетика тотожності // Українська мова і література. — 2000. — Число 7. — С. 1—2.
16. *Астаф'єв Олександр*. До вивчення поезії Юрія Клена «Беатріче»: семіотичний статус вічного образу // Урок української. — 2004. — № 7. — С. 45—46.
17. *Баган Олег*. Юрій Клен: неокласик чи романтик. Післямова // Клен Юрій (Освальд Бургардт). Вибрані твори. Поезія. Листи. — Дрогобич: Науково-методичний центр «Каменярь», 2003. — 616 с.
18. *Білаш О., Мащенко М.* Наука і культура. Україна. — К.: Знання, 1966. — 75 с.
19. *Бійчук Галина*. Один із грона неокласиків (Вивчення творчості Ю. Клена в школі) // Українська література в загальноосвітній школі. — 2001. — № 1. — С. 7—10.
20. *Богач М.* «Навіщо нам кохати жінку?» // Слово і час. — 1998. — № 3. — С. 35—39.
21. *Боголюб-Роєнко Н.* Поет національної ідеї // Визвольний шлях. — 1998. — № 8. — С. 1011—1116.
22. *Бондаренко М.* Поетичне осмислення Ю. Кленом світової культурної спадщини // Українська мова і література. — 2000. — Чис. 7. — С. 6—8.
23. *Борецький Любомир*. Порятунку всього людства від зла: біблійні образи в поезії Юрія Клена // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях... — 2001. — № 3. — С. 63—68.

24. *Градецька Галина*. Юрій Клен — поет-неокласик // Українська мова та література. — 2000. — № 7. — С. 8—9.
25. *Державин В.* «Попіл імперій» Юрія Клена та новітня спроба його переоцінки // Визвольний шлях. — 1959. — Кн. 1. — С. 195—215.
26. *Державин В.* Три роки літературного життя на еміграції (1945—1947). — Мюнхен: Академія, 1948. — 29 с. Або: // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. у 4-х томах. — К.: Рось, 1994. — Т. 3. — С. 575—596.
27. *Жулинський М.* Із забуття — в безсмертя (сторінки призабутої спадщини). — К.: Дніпро, 1990. — 447 с.
28. *Заверталюк Нінель*. Українська література зарубіжжя ХХ ст.: Навчальний посібник. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1996. — 73 с.
29. *Качуровський І.* Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена // Сучасність. — 1983. — № 3. — С. 18—30.
30. *Качуровський І.* Український парнасим // Визвольний шлях. — 1983. — Кн. 4. — С. 472—484.
31. *Киселівська-Ткач Л.* Неокласики: Три уроки з літератури // Дивослово. — 1993. — № 7. — С. 44—51.
32. *Ковалів Ю. І.* 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки. — К.: Дніпро, 1991. — 364 с.
33. *Ковалів Юрій*. Освальд Бургардт // Слово і час. — 1991. — № 4. — С. 41—45; Історія української літератури. — Кн. 2. — Ч. 1. — К., 1994. — С. 75—81.
34. *Ковалів Ю. І.* Прокляті роки Юрія Клена // Клен Ю. Вибране. — К.: Дніпро, 1991. — 445 с.
35. *Ковалів Ю. І.* Юрій Клен // Гроно нездоланих співців. — К.: Укр. письменник, 1997. — С. 94—101.
36. *Кононенко П. П.* Українська література: проблеми розвитку: Навчальний посібник. — К.: Либідь, 1994. — 336 с.
37. *Кошелівець І.* Груповий портрет з Юрієм Кленом // Літературна Україна. — 1993. — № 10. — С. 12.
38. *Кудряшова М.* Образ України в творчості неокласиків // Київ. — № 8/9. — 1994. — С. 75—81.
39. *Лавріненко Ю.* З життя і праці О. Бургардта — Юрія Клена // Літературна Україна. — 1991. — № 40.
40. *Лисенко І.* Юрій Клен — перекладач // Березиль. — 1995. — № 7—8. — С. 9—10.
41. *Маланюк Є.* Пам'яті Освальда Бургардта // Слово і час. — 1994. — № 9/10. — С. 86—89.
42. *Маланюк Є.* Передмова // Клен Ю. Твори: Т. 3. — Торонто: Фундація імені Юрія Клена, 1960. — С. 5—8.
43. *Міяковський В.* Юрій Клен // Міяковський В. Недруковане й забуте. — Нью-Йорк, 1984. — Т. 1. — С. 417—424.
44. *Набитович Ігор*. Освальд Бургардт. — Юрій Клен: «жебрак, мандрівник, лицар і поет...» Передмова // Клен Юрій (Освальд Бургардт). Вибрані твори. Поезія. Спогади. Листи. — Дрогобич: Науково-методичний центр «Каменярь», 2003. — 616 с.
45. *Неврлий Мікулаш*. Повернення Юрія Клена // Сучасність. — 1993. — № 1. — С. 162—163.
46. *Неврлий Мікулаш*. Празька поетична школа // Слово і час. — 1995. — № 7. — С. 60—69.
47. *Неврлий Мікулаш*. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. — К.: Укр. письменник, 1991. — 268 с.

48. Орест Михайло. З вірою в етнонаціональне відродження українського народу та його державності // Народна творчість та етнографія. — 1998. — № 5—6. — С. 118—121.

49. Орест Михайло. Заповіти Юрія Клена // Українське слово. Хрестоматія української критики. — К.: Рось, 1994. — Т. 1. — С. 597—605.

50. Освальд Бургардт — Юрій Клен // Лавріненко Ю. Зруб і парости. Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. — Мюнхен: Сучасність, 1971. — 316 с.

51. Пам'яті Освальда Бургардта (Ю. Клена) Вступ Г. Кобич / Слово і час. — 1994. — № 9. — С. 45—48.

52. Петриковська Н. І. Екзотичні мотиви і своєрідність їх вираження в поетичній спадщині Юрія Клена // Актуальні проблеми літературознавства: Збірник наук. праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1999. — Т. 3. — С. 18—22.

53. Підмогильний В. Листи до Миколи Зерова (Вступ, публікація В. Мельника) / Слово і час. — 1991. — № 3. — С. 20—21.

54. Полонська-Василенко Н. Д. Декілька спогадів про Юрія Клена // Сучасність. — 1967. — № 12. — С. 72.

55. Радецька Г. Юрій Клен — поет-неокласик // Українська мова та література. — 2000. — Число 11. — С. 8—9.

56. Русов Ю. Юрій Клен // Поезія визвольних змагань. — Торонто: На варті, 1954. — 120 с.

57. Сарапин В. Маловідомий Юрій Клен // Українська мова та література. — 2000. — Число 7. — С. 3—4.

58. Сарапин В. Осінні мотиви в поезії Юрія Клена // Дивослово. — 1998. — № 9. — С. 8—10.

59. Сарапин В. Ростуть в Духа крила (Про книгу Ю. Клена «Каравели») // Українська мова і література. — 1999. — Жовтень. — С. 2.

60. Славутич Яр. Розстріляна муза: Мартиролог. Нариси про поетів. — К.: Либідь, 1992. — С. 184—195.

61. Старик В. Післямова до поеми Ю. Клена «Прокляті роки» // Вітчизна. — 1990. — № 7. — С. 18—20.

62. Стріха Максим. Данте й українська література: досвід рецепції та тлі «запізнілого націєтворення» (Юрій Клен — перекладач «Божественної комедії»; алюзії з Данте у поемі «Попіл імперій») // Сучасність. — 2003. — № 6. — С. 133—151.

63. Таран Л. Цвіте прозорий вертоград // Слово і час. — 1994. — № 9/10. — С. 52—54.

64. Филипович Олександр. Життя і творчість Юрія Клена (до 20-річчя з дня смерті) // Сучасність. — 1967. — № 10. — С. 82—85.

65. Череватенко Леонід. «Немов хто в вічність відчинив вікно...» // Дніпро. — 1990. — № 7. — С. 52—57.

66. Череватенко Леонід. Уроки давньої полеміки (Про творчість Ю. Клена та І. Багряного) // Київ. — 1996. — № 7/8. — С. 127—130.

67. Чередниченко Дмитро. Історико-літературний збірник. — К.: Молодь, 1985. — 267 с.

68. Чижевський Дмитро. Юрій Клен, вчений та людина. // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. в 4-х т. — К.: Рось, 1994. — Т. 1. — С. 613—622.

69. Шерех Юрій. Не для дітей. Літературно-критичні статті та есеї. — Нью-Йорк, 1964. — С. 97—99.

70. Шерех Юрій. Пам'яті поета // Арка (Мюнхен). — 1947. — № 6. — С. 1—2. Або: Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 85—86. — С. 99—108.

71. Шудря М. Неокласики або «гроно п'ятірне нездоланих співців» // Українська мова та література. — 1999. — № 7. — С. 4—12.

72. Шум-Стебельська Антоніна. Натхненний літописець долі України, її традицій і звичаїв (Про творчу спадщину Юрія Клена) // Народна творчість та етнографія. — 1998. — № 5/6. — С. 114—118.

Література до теми «Творчість Михайла Ореста (Зерова)»

1. Орест Михайло. Держава Слова. — К.: Укр. письменник, 1995. — 701 с.
2. Орест Михайло. Поезії // Українське слово... Кн. 2. — С. 36; Дніпро. — 1990. — № 8. — С. 107; Дзвін — 1994. — № 4. — С. 16; Атом серця. Збірник поезії першої половини ХХ ст. — К., 1991.
3. Гельдерін Ф. Поезії (Перекл. М. Ореста) // Всесвіт. — 1993. — № 7/8. — С. 116—121.
4. Державин В. Поезія Михайла Ореста і неокласицизм // Українське слово. Хрестоматія української літератури ХХ ст. — К., 1994. — Кн. 2. — С. 347—366.
5. Державин Володимир. Лицар ідеалу // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 312—318.
6. Заславський І. «Мислі й чуття небуденні...» (Поезія М. Ореста) // Слово і час. — 1996. — № 11—12. — С. 13—17.
7. Заславський І. Поет, брат поета // Дивослово. — 1997. — № 5—6. — С. 12—15.
8. З перекладів Михайла Ореста (М. Зерова): З італійської поезії, іспанської поезії та ін. // Березіль. — 1993. — № 3/4. — С. 12—20.
9. Ізарський Олекса. Михайло Орест у листах // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 244—273.
10. Ільницький Микола. Замкнене в магії слова // Дзвін. — 1994. — № 4. — С. 21—22.
11. Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. — Кн. 2. — Ч. 1. — К., 1994. — С. 82—88.
12. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і час. — 1992. — № 10. — С. 33—45
13. Качуровський І. Релігійно-містичні елементи в ліриці М. Ореста // Слово і час. — 1992. — № 11. — С. 14—19.
14. Качуровський Ігор. Незібрані та скриті під псевдонімами твори Михайла Ореста // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 319—321.
15. Качуровський Ігор. Інститут літератури ім. Михайла Ореста та його діяльність // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 230—233.
16. Кошелівець Іван. Про редактора цього збірника (М. Орест) // Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — С. 234—243.
17. Кошелівець І. Подвійний портрет з постскриптумом (М. Орест і В. Державин) // Березіль. — 1993. — № 3—4. — С. 20—29.
18. Мусієнко Олександр. Михайло Орест // Літ. Україна. — 1996. — 4 квітня. — С. 6.
19. Одарченко Петро. Михайло Орест // Одарченко П. Українська література. Збірник вибраних статей. — К., 1995. — С. 145—155.
20. Павличко Соломія. Михайло Орест (брат Миколи Зерова), поет лісу // Орест Михайло. Держава слова. — Київ, 1995. — С. 5—25.
21. Павличко Соломія. Михайло Орест // Слово і час. — 1991. — № 11. — С. 29—36.
22. Славутич Яр. Мислитель у поезії: Михайло Орест // Літ. Україна. — 1991. — № 23. — С. 5.

23. Череватенко Л. «Я спраглий любові ясної...» // Дніпро. — 1990. — № 8. — С. 105—106.

Література до теми «Творчість Євгена Плузника»

1. Плузник Євген. Він // Глобус. — 1924. — № 6. — С. 10.
2. Плузник Євген. Напишеш, рвеш // Життя і революція. — 1926. — № 6. — С. 4.
3. Плузник Євген. Поезії // Життя і революція. — 1929. — № 1. — С. 36—79.
4. Плузник Євген. У дворі на передмісті // Життя і революція. — 1929. — № 9. — С. 61—97.
5. Плузник Євген. Уже вечірні довшать розмови. Передчуттям спокою // Життя і революція. — 1927. — № 1. — С. 3.
6. Плузник Євген. За давнини якийсь декун незнаний // Життя і революція. — 1926. — № 7. — С. 3.
7. Плузник Євген. Дивлюсь на все. Що день все глибшає свідомість // Життя і революція. — 1927. — № 2. — С. 127.
8. Плузник Євген. Мале хлоп'я // Життя і революція. — 1926. — № 6. — С. 5.
9. Плузник Євген. Нехай комусь судився // Життя і революція. — 1926. — № 6. — С. 4.
10. Плузник Євген. Четвертий день гарячий суховій // Життя і революція. — 1926. — № 7. — С. 3.
11. Плузник Євген. Потомлені коні // Життя і революція. — 1928. — № 10. — С. 3.
12. Плузник Євген. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1988. — 414 с.
13. Плузник Євген. 21.01.1924—21.01.1934 Поетові // Життя і революція. — 1934. — № 1. — С. 8.
14. Плузник Євген. Галілей // Життя і революція. — 1925. — № 11. — С. 6—25.
15. Плузник Євген. Поезії // Дивослово. — 1988. — № 6. — С. 59—61.
16. Абліцов В. «Ах, про майбутнє все я переслухав, а про минуле все перечитав» (Плузник) // Укр. культура. — 1998. — № 11/12. — С. 29—30.
17. Антоненко-Давидович Б. Здалека й зблизка: несподівана пісня рідної осені (Є. Плузник). — К., 1969. — С. 158—168.
18. Антоненко-Давидович Б. Пісня рідної осені. Спогади про Є. Плузника // Прапор. — 1965. — № 4. — С. 82—85.
19. Базилевський Віктор. Євген Плузник // Літературна Україна. — 1988. — № 48. — С. 6.
20. Білоус Г. Останні дні з Є. Плузником (спогади) // Сучасність. — 1989. — № 6. — С. 76—89.
21. Гришин-Гришук. Останні дні поета (Про Є. Плузника) // Дніпро. — 1990. — № 2. — С. 121—125.
22. Гришин-Гришук. Останні дні поета (Про Є. Плузника) // Плузник Є. Змова у Києві. — К.: Укр. письменник, 1992. — С. 418—424.
23. Державин Володимир. Лірика Євгена Плузника // Українське слово: В 4 кн. — К.: Рось, 1994. — Кн. 2. — С. 223—238.
24. Жулинський Микола. Євген Плузник // Із забуття — в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). — К.: Дніпро, 1990. — 446 с. — С. 316—331.
25. Жулинський Микола. Слово про дружину поета // Україна. — 1990. — № 1/2. — С. 1—3.

26. Коваленко-Плузник Г. Спогади (Про Є. Плузника) // Україна. — 1990. — № 1/2. — С. 4—6.; № 3. — С. 7—9.; № 4.
27. Ковалів Ю. «Навчись тишини...» // Світо-вид. — 1998. — № 3. — С. 109—116.
28. Колошук Надія. «Недуга» Є. Плузника як інтелектуальний модерний роман // Слово і час. — 2002. — № 1. — С. 60—67.
29. Коцюбинська Михайлина. Ширість: з приводу виходу у світ «Вибраних поезій» Є. Плузника, 1966 р. // Коцюбинська Михайлина. Мої обрії. — К.: Дух і літера, 2004. — Т. 2. — С. 212—221.
30. Крижанівський Степан. Є. Плузник (До 70-річчя з дня народження укр. поета) // Укр. мова і літ. в шк. — 1968. — № 12. — С. 87—88.
31. Луцій С. Плузник і Підмогильний: У складних філософських пошуках // Українська мова і література. — 1990. — № 4. — С. 10—11.
32. Меженко Юрій. Нотатки на сторінках «Днів» — першої книжки Євгена Плузника // Життя і революція. — 1926. — № 8. — С. 70—82.
33. Мороз-Стрілець Г. Репресований через місяць: (Спогади про поета Є. Плузника) // Вітчизна. — 1988. — № 12. — С. 156—157.
34. Музичка А. Журнальна українська лірика року 1926 // Червоний шлях. — 1927. — № 2. — С. 156—184.
35. Новиченко Л. Не ілюстрація — відкриття! (Літературно-критичні нариси і портрети). — К., 1967. — С. 251—326.
36. Новиченко Л. По той бік спокою (Поезія Є. Плузника) // Вітчизна. — 1967. — № 1. — С. 129—148.
37. Пригара М. Тринадцятий (вірш Плузникові) // Життя і революція. — 1929. — № 7/8. — С. 9.
38. Рудь С. Проблематика Плузникової «Змови у Києві» // Слово і час. — 1995. — № 8. — С. 51—54.
39. Савченко Ю. Лірика болю й безсилої віри (Дещо до композиції Євгена Плузника) // Плузник. — 1927. — № 7. — С. 43—47.
40. Скирда Л. М. До питання про майстерність першої книги Плузника «Дні» // Вісник КДУ. — 1973. — № 15. — Сер. Філологія. — С. 63—66.
41. Скирда Л. М. Плузник-драматург // Рад. літературознавство. — 1972. — № 7. — С. 30—36.
42. Скирда Л. М. Повернення назавжди: (Про українського поета Є. Плузника) // Вітчизна. — № 2. — С. 148—155.
43. Скирда Л. М. Про роман Є. Плузника «Недуга» // Укр. літературознавство. — Львів, 1972. — Вип. 15. — С. 81—86.
44. Скирда Л. М. Соціальна обумовленість літературних типів у творчості Є. Плузника // Етика і естетика. Міжвід. наук. збірник. — К., 1972. — Вип. 12. — С. 79—84.
45. Славутич Яр. Євген Плузник // Розстріляна муза. — К.: Либідь, 1992. — С. 116—122.
46. Солодовник Т. Барви Плузникової поезії // Слово і час. — 1998. — № 12. — С. 22—25.
47. Тайга М. Як умер на Соловках поет // Дніпро. — 1991. — № 1. — С. 178—180.
48. Токмань Ганна. «Скривавлені сліди» й «Огніста радість» (Спроба христологічного прочитання лірики Є. Плузника) // Слово і час. — 1998. — № 2. — С. 39—44.
49. Токмань Ганна. «Це закон! Замрут червоножили...» (Мотив смерті в ліриці Є. Плузника) // Дивослово. — 1998. — № 6. — С. 57—59.
50. Токмань Ганна. Діалоги Є. Плузника з душею // Вітчизна. — 1999. — № 1/2. — С. 140—143.

51. *Токмань Ганна*. Мистецтво мовчання: один із феноменів лірики Є. Плужника // *Сучасність*. — 1998. — № 9. — С. 114—117.
52. *Токмань Ганна*. Прекрасна «помилка» Є. Плужника // *Українська мова і література*. — 1998. — № 4. — 2 листопада.
53. *Токмань Ганна*. Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст? // *Слово і час*. — 1999. — № 4—5. — С. 63—64.
54. *Токмань Ганна*. Жар думок Євгена Плужника: лірика як художньо-філософський феномен. — К.: Укр. письменник, 1999.
55. *Череватенко Л.* (Є. Плужник) // *Дніпро*. — 1994. — С. 84—88.
56. *Череватенко Л.* «А на кожному колосі — мука моя» (Є. Плужник) // *Літературна Україна*. — 1999. — 1 квітня. — С. 8.
57. *Череватенко Л.* Воскресіння. До 90-річчя від дня народження Євгена Плужника // *Літературна Україна*. — 1988. — № 51. — С. 6.
58. *Череватенко Л.* Все, чим душа боліла // *Плужник Є. Поезії*. — К.: Рад. письменник, 1988. — С. 5—100. Примітки. — С. 355—410.
59. *Череватенко Л.* Все, чим душа боліла: (Про поета Є. Плужника) // *Дніпро*. — 1988. — С. 70—92.
60. *Череватенко Л.* Поет, народжений революцією (Про Є. Плужника) // *Дніпро*. — 1967. — № 7. — С. 147—155.
61. *Череватенко Л.* Фатальний цей трикутник: (Про творчість прозаїка і драматурга Є. Плужника) // *Вітчизна*. — 1999. — № 8. — С. 152—160.
62. *Череватенко Л.* Чи автор Є. Плужник? (До питання авторства вірша «Ленінові»: З приводу статті М. Лакизи «Мудрість Леніна — вічна» // *Жовтень*. — 1969. — № 1.; 1970. — № 1. — С. 131—133.
63. *Ящук Ж.* «...Я справжнім болем догорів...» (Особливості екзистенціальної художності Є. Плужника) // *Слово і час*. — 1994. — № 2. — С. 67—72.

Література до теми «Творчість Володимира Свідзинського»

1. *Свідзинський В. Ю.* Поезії / Ред. кол. О. Є. Засенко та ін.; упорядк., вст. ст. та прим. В. В. Яременка. — К.: Рад. письменник, 1986. — 439 с.
2. *Свідзинський Володимир.* Поезії. — Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського державного університету ім. Лесі Українки, 2003. — 397 с.
3. *Свідзинський А.* «Я виноград відновлення у ніч несучу» (Володимир Свідзинський. Очима налюдка) // *Україна*. — 1996. — № 7/38/40. — С. 5—27.
4. *Бондар-Терещенко І.* Як загинув Свідзинський. Уривок з есе «Невідомий Свідзинський» // *Літературна Україна*. — 2000. — 11 травня. — С. 11.
5. *Бондар-Терещенко Ігор.* Невідомий Свідзинський // *Кур'єр Кривбасу*. — 2000. — № 127. — С. 127—140.
6. *Дзюба І.* Володимир Свідзинський // *Історія української літератури ХХ століття*. Кн. 1. — К.: Либідь, 1993. — С. 334—345.
7. *Дзюба І.* Слово про поетево дитинство: (До біографії В. Свідзинського) // *Слово і час*. — 1990. — № 10. — С. 46—52.
8. *Добрушина Тетяна.* Володимир Свідзинський і Болеслав Лесьмян: до формально-лінгвістичної типології поезії // *СіЧ*. — 2003. — № 5. — С. 76—82.
9. *Захаркін Степан.* Сенсаційна знахідка (Про першу поетичну збірку Володимира Свідзинського «Ліричні поезії» (Кам'янець: Кам'янецька філія ДВУ, 1922) // *Літературна Україна*. — 2002. — 11 липня (26). — С. 2.
10. *Зборовець І.* До питання про обставини загибелі поета В. Свідзинського // *Укр. засів*. — 1995. — № 3 (22). — С. 22—23.

11. *Зборовець І.* Обставини загибелі поета. В. Свідзинський // *Краєзнавство*. — 1995. — № 1/2. — С. 53—55.
12. *Кернер Габор.* Міфотворчість у поезії Богдана-Ігоря Антонича і Володимира Свідзинського // *Сучасність*. — 2001. — № 12. — С. 125—139.
13. *Коцюбинська М.* Перегук душ. Василь Стус про Володимира Свідзинського // *Слово і час*. — 1991. — № 5. — С. 3—4.
14. *Погребенник В.* Володимир Свідзинський (1885—1941) // *Українська мовна та літературна*. — 1997. — № 22.
15. *Полек В.* Поет, що був ад'ютантом Домбровського (Про В. Свідзинського) // *Жовтень*. — 1979. — № 2. — С. 130—132.
16. *Рибалко О.* Знайдено в архівах. Шкіці до життєпису (поета) В. Свідзинського // *Вітчизна*. — 1989. — № 1. — С. 144—147.
17. *Свідзинський В.* Спогади про брата: (Про укр. поета В. Свідзинського) // *Слово і час*. — 1990. — № 10. — С. 46—50.
18. *Славутич Яр.* Володимир Свідзинський // *Славутич Яр. Меч і перо*. — К., 1992. — С. 245—251.
19. *Славутич Яр.* Свідзинський // *Розстріляна муза*. — К., 1992. — С. 109—115.
20. *Смолич Ю.* Свідзинський // *Розповіді про неспокій немає кінця*. — К.: Рад. письменник, 1972. — С. 147—159.
21. *Соловей Е.* Свобода і несвобода перекладача (В. Свідзинський) // *Старовина*. — 1999. — № 5. — С. 135—139.
22. *Соловей Е. С.* Володимир Свідзинський // *Гроно нездоланих співців*. — К.: Укр. письменник, 1997. — С. 51—60.
23. *Соловей Е. С.* Володимир Свідзинський і російські поетичні традиції // *Питання літературознавства*. — Львів, 1993. — Вип. 25. — С. 107—115.
24. *Соловей Е. С.* Неканонічна традиційність В. Свідзинського // *Сучасність*. — 1996. — № 2. — С. 98—114.
25. *Соловей Е. С.* Поезія Володимира Свідзинського як явище внутрішньої еміграції // *Другий міжнародний конгрес україністів. Доповіді і повідомлення. Літературознавство*. — Львів, 1993. — С. 208—209.
26. *Соловей Елеонора.* Типологія української філософської лірики ХХ ст. Міфософська типологічна лінія (Б.-І. Антонич, В. Свідзинський) // *Українська філософська лірика*. — К.: Юніверс, 1999. — С. 115—182. — 366 с.
27. *Соловей Елеонора.* Міфологічний простір поезії Володимира Свідзинського // *Бібліографія і культура*. — Чернівці: Рута. — Випуск 3. — С. 193—195.
28. *Сонцвіт В.* (Поліщук В.) Лірична поезія // *Червоний шлях*. — 1923. — № 12. — С. 301—303.
29. *Степанов Ф.* «В очах зірниць світової...» (В. С.) // *Вітчизна*. — 1992. — № 10. — С. 126—129.
30. *Стус В.* «Зникоме розцвітання» (Про поета Володимира Свідзинського) // *Слово і час*. — 1991. — № 5. — С. 3—13.
31. *Чернишов А.* «Поет неповторний, своєрідний, тонкий». До 100-річчя В. Свідзинського // *Прапор*. — 1985. — № 10. — С. 169—171.
32. *Шевчук Валерій.* Образ поета: До сторіччя від дня народження Володимира Свідзинського // *Вітчизна*. — 1985. — № 9. — С. 181—186.
33. *Яременко В.* Лірика Володимира Свідзинського // *Свідзинський Володимир. Поезії*. — К.: Рад. письменник, 1986. — С. 3—24. Примітки: С. 329—340.
34. *Яременко В.* Над читанням нових сторінок і творчості В. Свідзинського // *Березіль*. — 1996. — № 7/8. — С. 12—28.

35. Яременко В. Так починався В. Свідзинський // Дніпро. — 1996. — № 1/2. — С. 101—105.

Література до теми «Творчість Михайла Семенка»

1. Семенко Михайль. Всеукраїнське пузо // Глобус. — 1926. — № 4. — С. 86—87.
2. Семенко Михайль. Дніпрельстан // Життя і революція. — 1928. — № 9. — С. 45.
3. Семенко Михайль. Кверофутуризм. — К., 1914. — 98 с.
4. Семенко Михайль. Листи із закордону. Передне слово Галини Черниш // Прапор. — 1989. — № 2. — С. 85—101.
5. Семенко Михайль. Мірза Аббасхан (оповідання) // Глобус. — 1923. — № 1. — С. 1—8.
6. Семенко Михайль. Мистецтво як культ // Червоний шлях. — 1924. — № 3. — С. 222—229.
7. Семенко Михайль. Кобзар. Повний збірник поетичних творів в одному томі. — Харків: ДВУ, 1925.
8. Семенко Михайль. Автопортрет // Кобзар. — Харків: ДВУ, 1925. — С. 112.
9. Семенко Михайль. Наша літературна дійсність // Нова генерація. — 1928. — № 6. — С. 397—399.
10. Семенко Михайль. Малий кобзар і нові вірші. — Харків: Пролетар, 1928.
11. Семенко Михайль. Європа і ми // Нова генерація. — 1929. — № 3. — С. 6—8.
12. Семенко Михайль. Мій рейд у вічність // Нова генерація. — 1929. — № 1. — С. 6.
13. Семенко Михайль. Повна збірка творів. Т. 1. — Харків: ДВУ, 1929. — Т. 2. — Харків: ЛіМ., 1930; Т. 3. — Харків: ЛіМ., 1931.
14. Семенко Михайль. Поезюмалярство // Семафор у майбутнє. — К., 1921. — 79 с.
15. Семенко Михайль. Потрібна реконструкція пролетарського фронту літератури // Нова генерація. — 1930. — № 1. — С. 32.
16. Бурчак Л. Рецензія на книгу М. Семенко. П'єро кохає (1916—1917) // Книгар. — 1919. — № 18. — С. 1149.
17. Доленго М. Михайло Семенко. Кобзар // Червоний шлях. — 1924. — № 3. — С. 290—293.
18. Ільницький Олег. Український футуризм. 1914—1930. Переклала з англійської Рая Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 451 с.
19. Ковалів Юрій. Михайль Семенко і футуризм // Визвольний шлях. — 1995. — № 10. — С. 1254—1263; № 11. — С. 1384—1392.
20. Ковалів Юрій. Українська поезія першої половини ХХ ст. // Українська мова та література. — К.: Бібліотечка «Першого вересня», 2000. — 40 с.
21. Коряк Володимир. Українська література: конспект. — Харків, 1929. — 312 с.
22. Пилипенко Сергій. Програма компартії про мистецтво і «ліквідатори» (про Семенка) // Плужанин. — 1925. — № 1. — 7 с.
23. Пилипенко Сергій. Семафоромайбутники бумерангують (Про М. Семенка) // Плужанин. — 1927. — № 6. — С. 24—25.
24. Савченко Яків. Занепадництво в українській поезії // Життя і революція. — 1927. — № 2. — С. 170—178.

25. Славутич Яр. Михайло Семенко // Розстріляна муза. — К.: Либідь, 1992. — С. 130—136.

26. Сосюра Володимир. Михайло Семенко. Степ // Червоний шлях. — 1925. — № 10. — С. 216—217.
27. Сріблянський М. Етюд про футуризм. — Кам'янець-на-Поділлі—Одеса, 1924. — 101 с.
28. Филипович Павло. Молода українська поезія (Замітки) // ЛНВ. — 1919. — № 3-6. — С. 980—990.
29. Черниш Галина. Мій Семенко, Футуриза поета — футуризи літературознавки // Літературна Україна. — 1992. — 31 грудня. — С. 6.
30. Черниш Галина. Міф про Михайля Семенка чи міф про Лео Крігера // Прапор. — 1988. — № 6. — С. 170—177.
31. Черниш Галина. Український футуризм и поезія Михайля Семенко. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 1989.

Література до теми «Творчість Павла Филиповича»

1. Филипович Павло. «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського // Життя і революція. — 1929. — № 5. — С. 90—99.
2. Филипович Павло. Вірш // Глобус. — 1927. — № 8. — С. 124.
3. Филипович Павло. Гете // Життя і революція. — 1932. — № 6—7. — С. 68.
4. Филипович Павло. Гоголь. «Тарас Бульба» // Життя і революція. — 1928. — № 4. — С. 179—183.
5. Филипович Павло. Кобилянська в літературному оточенні // Життя і революція. — 1928. — № 2. — С. 105—128.
6. Филипович Павло. Коли розквітнуть квіти // Життя і революція. — 1928. — № 4. — С. 40.
7. Филипович Павло. Котляревський. «Енеїда» // Життя і революція. — 1928. — № 7. — С. 184—195.
8. Филипович Павло. Коцюбинський і Шевченко // Життя і революція. — 1926. — № 2. — С. 43.
9. Филипович Павло. Кримська елегія // Життя і революція. — 1926. — № 10. — С. 4.
10. Филипович Павло. Місто // Життя і революція. — 1926. — № 10. — С. 4.
11. Филипович Павло. На поталу камінним кригам // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 1. — С. 14.
12. Филипович Павло. Напівосінній дощ // Життя і революція. — 1928. — № 10. — С. 48.
13. Филипович Павло. Не чути, як спадає сніг // Глобус. — 1928. — № 7. — С. 110.
14. Филипович Павло. Невідомий лист Некрасова про Шевченка (замітка) // Глобус. — 1928. — № 6. — С. 88.
15. Филипович Павло. Нова праця М. Вовчка // Життя і революція. — 1932. — № 1. — С. 96—100.
16. Филипович Павло. Нові праці про Котляревського // Життя і революція. — 1928. — № 12. — 168 с.
17. Филипович Павло. Образ Прометея в творах Лесі Українки // Життя і революція. — 1928. — № 9. — 113 с.
18. Филипович Павло. Пісенна спадщина Беранже // Життя і революція. — 1932. — № 7—9. — С. 155—167.

19. *Филипович Павло*. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1989.
20. *Филипович Павло*. Розіта // Життя і революція. — 1926. — № 2—3. — С. 8.
21. *Филипович Павло*. Т. Шевченко // Життя і революція. — 1926. — № 4. — С. 6.
22. *Филипович Павло*. Франко-поет // Життя і революція. — 1926. — № 5. — С. 83.
23. *Филипович Павло*. Шевченко і Платон Симиренко // Життя і революція. — 1932. — № 3. — С. 144—147.
24. *Филипович Павло*. Шевченко і Плещеев // Життя і революція. — 1929. — № 3. — С. 151—154.
25. *Филипович Павло*. Як листя торішне // Життя і революція. — 1929. — № 7—8. — С. 59.
26. *Филипович Павло*. Ямби // Життя і революція. — 1927. — № 1. — С. 4.
27. *Филипович Павло*. Літературно-критичні статті. — К., 1991.
28. *Гречанюк Сергій*. «Колосом стигне слово...» (Штрихи до портрета П. Филиповича) // Укр. мова і літ. в шк. — 1988. — № 10. — С. 3—10.
29. *Гречанюк Сергій*. Один із «трона п'ятірного» (Павло Филипович) // На тлі ХХ століття. — К., 1990. — С. 59—98.
30. *Громова Валентина*. Павло Филипович // Історія української літератури ХХ ст. — Кн. перша. — К., 1993. — С. 320—325.
31. *Жулинський Микола*. Павло Филипович // Із забуття — в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). — К.: Дніпро, 1990. — С. 220—237.
32. *Завертальюк Н. І., Нарівська В. Д.* Слово в естетичі і поетичі неокласиків // Павло Филипович і неокласики в історії української літератури 20—30-х років. Збірник тез доповідей і повідомлень міжвузівської наукової конференції, присвяченої 100-річчю з дня народження письменника. — Черкаси, 1991. — С. 5—7.
33. *Заславський І.* Жива спадщина // Слово і час. — 1993. — № 9. — С. 87—91.
34. *Зварич Василь*. Образ Саломеї у поезії неокласиків // Біблія і культура. — Чернівці: Рута, 2000. — С. 50—52.
35. *Капушта В.* Різьбяр поетичного слова // Слово і час. — 1991. — № 9. — С. 32—36.
36. *Ковалів Юрій*. Українська поезія першої половини ХХ ст. // Українська мова та література. — К.: Бібліотечка «Першого вересня». — Число № 12. — 40 с.
37. *Костенко Наталя*. «Врятує вроду і себе людина...» // Передмова до книги «Филипович Павло. Поезії». — К.: Рад. письменник, 1989.
38. *Костенко Наталя*. Павло Филипович // Письменники Радянської України: Збірник. Вип. 14: 20—30-ті рр.: Нариси творчості / Упоряд. С. А. Крижанівський. — К.: Рад. письменник, 1995. — 1989. — 407 с. — С. 384—406.
39. *Костюк Григорій*. М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара // Київські неокласики. Упорядник Віра Агеева. — К.: Факт, 2003. — С. 195—236.
40. *Костюк Григорій*. Дещо про поетичну і наукову спадщину Павла Филиповича // Костюк Григорій. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі). — Вашингтон—Київ, 2002. — С. 71—85. — 417 с.
41. *Лаврінченко Юрій*. Розстріляне відродження. — К.: Просвіта, 2001. — С. 182—184.
42. *Лебідь Ананій*. Филипович Павло // Життя і революція. — 1925. — № 6. — С. 123—124.
43. *Мануйкін О. О.* Поетичний світ Павла Филиповича // Павло Филипович і неокласики. — Черкаси, 1991. — С. 11—14.

44. *Насітко М. К.* Науковий метод і практичне літературознавство // Павло Филипович і неокласики. — Черкаси, 1991. — С. 3—5.
45. *Осьмачка Тодось*. Павло Филипович (Спогад) // 36. 2. — С. 296—305.
46. *Павло Филипович* і неокласики в історії української літератури 20—30-х років. Збірник тез доповідей і повідомлень міжвузівської наукової конференції, присвяченої 100-річчю з дня народження письменника. — Черкаси, 1991. — 50 с.
47. *Полонська-Василенко Наталя*. Київ часів М. Зерова та П. Филиповича // Київські неокласики. Упорядник Віра Агеева. — К.: Факт, 2003. — С. 175—194.
48. *Оглоблин Олександр*. Спогади про Миколу Зерова й Павла Филиповича // Київські неокласики. — К.: Факт, 2003. — С. 237—252.
49. *Райбедюк Г. Б.* Інтимна лірика Павла Филиповича // Слово і час. — 1993. — № 7. — С. 68—72.
50. *Райбедюк Г. Б.* Павло Филипович // Троно нездоланих співців. — К.: Укр. письменник, 1997. — С. 83—94.
51. *Райбедюк Г. Б.* Творчість Павла Филиповича в контексті літературного процесу 20—30 років ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 1996. — 24 с.
52. *Славутич Яр*. Павло Филипович // Розстріляна муза. — К.: Либідь, 1992. — 181 с. — С. 38—43.
53. *Темченко Л. В.* Трансформація біблійного міфу про Саломею у творчості неокласиків (М. Драй-Хмара «Київ», М. Зеров «Саломея», П. Филипович «Саломея») // Актуальні проблеми літературознавства: 36. наук. праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2000. — Т. 8. — С. 61—65.
54. *Филипович Олександр*. Спомини про брата // Київські неокласики. Упорядник Віра Агеева. — К.: Факт, 2003. — С. 137—161.
55. *Червеченко О.* Античні та біблійні ремінісценції у поетичному дискурсі українських неокласиків // Слово і час. — 2004. — № 8. — С. 65—74.
56. *Шерех Юрій*. Поезія Павла Филиповича // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя. Три томи. — Харків: Фолио, 1998. — Т. 1. — С. 121—139.
57. *Яременко Василь*. Неокласицизм // Панорама української літератури ХХ ст. — Українська мова та література. — 2001. — Число 11(219). — 24 с.

ПРОГРАМА СПЕЦКУРСУ

«Українська модерна поезія 20-х років: ренесансні параметри. Особливості поетики»

Тема перша. МЕТА І ЗАВДАННЯ КУРСУ. ЙОГО ЗМІСТ. АКТУАЛЬНІСТЬ І НОВИЗНА.

Методологічне підґрунтя вивчення ареалу модерних творів, експериментальних за змістом і формою. Методичні поради по осмисленню художніх текстів і наукової літератури, присвяченої теоретичним і історико-літературним аспектам мистецтва і ролі поезії на зорі ХХ століття.

Тема друга. МЕТОДОЛОГІЧНІ Й ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ПІДХОДИ ДО ПОЕТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ 20-Х РР. — «ПОТОПЛЕНОЇ АТЛАНТИДИ»: ЗАЛУЧЕННЯ ТРАДИЦІЙ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА 20—30-Х РР. І ОСОБЛИВОСТІ НИНІШНЬОГО «СТАРТУ З РУІНИ КОСМОДРОМУ» (О. ПАХЛЬОВСЬКА).

З'ясування поняття «ренесанс» стосовно культури початку ХХ віку; його трактування різними творчими організаціями 20-х років; позиція неокласиків і ваплітян у даному питанні. Можливі варіанти трактування метафоричних виразів, які застосовуються для пояснення специфіки української культури першої третини ХХ століття — «Розстріляне Відродження», «старт з руїни космодрому» (Оксана Пахльовська), «потоплена Атлантида», «рісорджіменто». Аналіз роботи А. Лейтеса «Ренессанс украинской литературы. Факты и перспективы» (1925) та книги Володимира Гадзінського «Фрагменти стихії. 1921—1926» (1927), хрестоматії з новітньої української літератури «За 25 літ» Ананія Лебеда і Максима Рильського (1926). Проблема зіткнення індивідуалізму культурної творчості й ідеї «соборності», соборної свідомості, соборної культури в ХХ ст. Трагізм ренесансних пошуків у ХХ ст. Синдром заблокованості української культури і прагнення європеїзму в контексті відроджувальних тенденцій. «Камо грядеши» Миколи Хвильового в контексті літературної дискусії 1925—1928 років. «Розповіді про неспокій» Ю. Смолича, його праця «Вапліте і я», роботи М. Жулинського й Ю. Коваліва, І. Дзюби, монографії і сучасні статті Наталі Кузякіної в справі трактування особливостей розвитку літератури 20-х років, її резонансу в сучасності. Естетичні ініціативи поетів Розстріляного Відродження.

Акцент на просторі самостійного наукового пошуку студентів.

Тема третя. АНАЛІЗ ПЛАТФОРМИ, ТВОРЧИХ І ГРОМАДЯНСЬКИХ ПОЗИЦІЙ НЕОКЛАСИКІВ, ФУТУРИСТІВ, ЛАНКІВЦІВ ТА ІНШИХ ЛІТЕРАТУРНИХ УГРУПОВАНЬ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО ТА СУСПІЛЬНОГО ЖИТТЯ ДОБИ.

Причини й наслідки занедбання традицій різних літературних шкіл, на які була багата і щедра українська культура даного періоду. Спроба відновлення (практичне й історико-літературне) досягнутого.

Тема четверта. ПОНЯТТЯ «МОДЕРНІЗМ» І ЙОГО СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.

Гетерогенність як властивість української культури і її специфікація, пов'язана з творчим методом модернізму, його поліморфною природою. Імпресіоністична й експресіоністична, неоромантична й неореалістична, футуристична й авангардистська, символістська й неокласична поезія 20-х років. Найпрезентабельніші естетичні ініціативи українських поетів-модерністів. Школи і напрямки в українській літературі, їх характеристика.

Тема п'ята. ХУДОЖНІЙ СВІТ І МИСТЕЦЬКА ШКОЛА МИКОЛИ ЗЕРОВА.

М. Зеров як лицар культури, парадигми його поетичних шукань і відкриттів у контексті літературного руху ХХ в. Головні мотиви поезії (акцент на гедоністичних, гуманістичних і пантеїстичних мотивах). Жанр сонета, сонетоїда, елегії, александрійського вірша, медитації у творчому виконанні поета. Пафос ствердження ідеалу гармонійної, розквітаючої творчої особистості, краси і гармонії життя, проблема зіткнення особистості зі світовою дисгармонією, відштовхування від принципу всенародної колективної культури, відчуття цілісної і впорядкованої закономірності світовлаштування, що надають творчості М. Зерова особливого культурологічного масштабу.

Специфіка поетичної і літературознавчої інтерпретації античності; сприяння у зв'язку з цим відродженню української культури.

Наукова і літературно-критична спадщина М. Зерова: широта і глибина дослідницьких інтересів, методологічна ґрунтовність і оснащеність наукового апарату, аналітизм мислення і кардинальність літературознавчих узагальнень і висновків, грандіозність творчих досягнень, талановитість і віртуозність манери їх викладу, логіки і стилістичного оформлення [див. книгу: Микола Зеров. Українське письменство. — 1301 с.].

Трагічна доля Зерова спадщини поета; процеси духовної реабілітації, трагедії М. Зерова в поезії «шістдесятників», зокрема, Ліни Костенко.

Тема шоста. МИХАЙЛО ДРАЙ-ХМАРА: ДОЛЯ, ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ, ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ.

Нові ідеї і новаторські форми поетичної творчості в контексті традицій української і світової класики, незалежність розуму і вибух ліричного почуття.

Пафос ствердження ідеалу гармонійної, розквітаючої творчої особистості. потреби краси і гармонії навколишнього середовища, звертання до людини як вищого начала буття. Жанрові різновиди поетичного доробку митця.

Наукові відкриття М. Драй-Хмара в літературознавчих працях, присвячених розвитку поезії («Поема Лесі Українки «Віла-посестра» на тлі сербського та українського епосу», «Генега Шевченкової поезії «У тієї Катерини хата на помості», «Нові матеріали до життєпису Василя Чумака», «Нотатки про чеський переклад поезій Павла Тичини», «Життя і творчість Максима Богдановича»).

Аналіз прижиттєвої збірки «Проростень». Спостереження над поетикою: культура художнього образу, символ у поезії М. Драй-Хмара, фоніка, семантика і символіка кольору.

Тема сьома. ПОЕТИЧНИЙ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ТАЛАНТ ПАВЛА ФИЛИПОВИЧА.

Космічні мотиви в творчості поета, їх зумовленість етапом розвитку поезії ХХ ст. і творчою індивідуальністю.

Аналіз збірок «Земля і Вітер» (1922) та «Простір» (1925).

Еволюція митця: від символізму до неокласицизму.
Органічна злука інтересу до античності зі звертанням до народної культури; витонченість поетичної форми; специфіка образної системи.

Акценти П. Филиповича у вивченні української культури в контексті світової (О. Кобилянська і скандинавські літератури, творчість Лесі Українки на тлі світової драматургії).

Тема восьма. ЕСТЕТИЧНІ НАДБАННЯ МАЙКА ЙОГАНСЕНА В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО РОЗВИТКУ 20-Х РР.

Аналіз збірок «Доробок», «Кроковее коло», «Ясен», утопічної поеми «Комуна».

Авангардистські пошуки й еволюція поета. Своєрідність його літературного обличчя: спершу, за словами М. Зерова, «Йогансен блідий, але тонкий, з хорошим теоретичним ґрунтом і вибагливістю майстра» [«Українська література в 1922 році» // Українське письменство. — С. 346], а трохи згодом: «Йогансен, як завжди, полюбляє тонкі, часом дуже тонкі ритмічні засоби, рідкі звороти, вишукані слова. Чого варта вже назва його збірки — «Кроковее коло», червоне, шафранове сонце, що світить над його лірикою, громадською і особистою? Але чи не занадто вирахований його ліризм, чи не пересушені його пафос та іронія («Комуна», «Революція»)? Правда, останні уступи «Революції», з тим образом необорної смерті, хвилюють і навіть вражають» [Зеров Микола. Українська література в 1923 році // Укр. письменство. — С. 358—359].

Жанрове розмаїття поезії, особливості звукопису, експериментаторство у галузі форми.

Творча особистість і доля М. Йогансена.

Тема дев'ята. ТВОРЧІСТЬ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА ЯК НЕПЕРЕСІЧНЕ ВЯЩЕ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТ.

Поезія Є. Плужника в контексті неореалізму. Вияв реалістичних тенденцій у сфері документальної достовірності, філософської заглибленості в суть максимально сугестованого зображення. Специфіка невластивої для національної лірики «аліричності», «беземоційності», фокусування на катарсисі, граничної лапідарності «сухого» письма, співвіднесеного з жорсткою графікою, суворою конкретикою, котра не має нічого спільного з лінійно-ілюзійним зображенням життя у формах життя, але з невимушено безсторонньою фіксацією абсурдності некрофільства громадянської війни (Збірка «Дні» 1920 року). Особливості некурного героїзму.

Ренесансні імпульси у творчості поета. Філософічність поезії; жанрова різноманітність, вибагливість поетичних форм. Специфіка вияву авторської свідомості.

Тема десята. ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА ВОЛОДИМИРА СВІДЗИНСЬКОГО.

Актуальність вивчення поезії Володимира Свідзинського.

Специфіка поетичного обдарування В. Свідзинського: класичний стиль, врівноваженість і синестезичність, мальовничі епітети і тропіка, міцне логічне побудування, строга течія мислі, сліди символічної техніки.

Прижиттєві книги «Ліричні поезії», «Вересень».

Трагічна доля і повернення імені і творчості. Поет негучного, але сильного тембру; краса ліричного обдарування; традиції відродження. Особливості сугестивної лірики з її невловними і мінливими станами душі, поезією «відтінків і нюансів — інтонаційних і смислових, загадковостей, алюзій, медитаційних вкрапель» (В. Базилевський).

Тема одинадцята. ПОЕЗІЯ ЮРІЯ КЛЕНА ЯК ЗРАЗОК ВИСОКОЇ КУЛЬТУРИ ТВОРЧОСТІ.

Головний пафос творчості — трагізм руйнації особистості, морального і духовного розп'яття людини. Культура і цивілізація, Захід і Схід в художній інтерпретації поета. Філософські мотиви в поезії Ю. Клена. Проблематика і поетика Кленової поеми «Попіл імперій». Новаторство художньої системи.

Тема дванадцята. ПОЕЗІЯ ДМИТРА ФАЛЬКІВСЬКОГО: ДОЛЯ, ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ, ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ.

Головні мотиви збірок «Обрії», «На пожарищі», «Полісся».

Цикл у творчості Д. Фальківського, особливості художньої мови.

Тема тринадцята. ПІДСУМКИ СПЕЦІАЛЬНОГО КУРСУ. ВИСНОВКИ.

Культурологічні горизонти поезії 20-х років. Художня своєрідність неокласичної літературної школи, творчості футуристів, модерністів. Питомість художніх традицій, їх актуалізація на порі в сучасному мистецькому житті.

Тема чотирнадцята. СУТНІСТЬ РЕНЕСАНСНИХ ПАРАМЕТРІВ ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ. СПЕКТР ОСОБЛИВОСТЕЙ ПОЕТИКИ.

Поєднання художньої практики і літературознавчої майстерності в творчості поетів першої третини ХХ ст. Адже всі вони були викладачами: професорами й академіками (М. Зеров, П. Филипович, М. Рильський, О. Бургардт, М. Драй-Хмара), були людьми всебічно обдарованими, що позначилося на всіх сферах їх діяльності.

Типологія мотивів і специфіка жанрових моделей, найпрезентативніших у поезії першої третини ХХ століття.

ТЕМАРІЙ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

зі спецкурсу «Українська модерна поезія 20-х років: ренесансні параметри. Особливості поетики»

Перша тема. ПОЕЗІЯ МИКОЛИ ЗЕРОВА. ПИТАННЯ ПОЕТИКИ (ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОЇ СИСТЕМИ)

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Вибір поетичних жанрів, його зумовленість культурологічними й індивідуальними творчими особливостями.
2. Поняття про поетичний цикл і збірку. Цикл у поезії М. Зерова. Аналіз циклів «Сонети», «Сонетоїди», «Елегії», «Культуртрегери», «Київ», «Зодіак».
3. Сталі літературні символи й авторські відкриття. Поетика назви збірки «Камена».
4. Врода слова в поезії М. Зерова. Докази рухливості його поезії, невпинної динаміки думки і почуття.
5. Образ автора в поезії М. Зерова. Форми вираження авторської свідомості.

Завдання

1. Зробити філологічний аналіз поезій «Pro Domo», «Обри», «Самоозначення».
2. Законспектувати статтю Абрама Гозенпуда «Микола Зеров» з книги «Родинне вогнище Зерових» [К.: Гелікон, 2004. — С. 72—91].
3. Уважно прочитати спогади Софії Зерової і В. Домонтовича про Миколу Зерова. Скласти тези.

Друга тема. ПОЕЗІЯ ПАВЛА ФИЛИПОВИЧА: ПИТАННЯ ПОЕТИКИ.

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Композиція збірки «Земля і вітер» (1922). Аналіз поезій «Дивись, дивись, безмежні перелогі»; «Єдина воля володіє світом»; «Шануй гніздо старого чорногуза»; «Нехай архангел у труби трубить»; «Коли летять як сиві зграї»; «Снігова королева».
2. Топіка (система мотивів) й особливості її втілення у збірці «Простір» (1925). Комплексний аналіз поезій «Місяця срібний дзьоб», «Весь день на дратах коливався дощик», «Лезами слів значте скарби», «Залізний заклик чорних димарів самотню смугу...», «Кому не мріялось, що є незнана муза», «Жовтих плям тривожне коло, слів байдужих кайдани».
3. Образи-лейтмотиви в поезії Павла Филиповича, космічні (астральні) образи.
4. Час і простір у поезії П. Филиповича.
5. Поетичні жанри в творчості П. Филиповича.

Третя тема. ПОЕЗІЯ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА (З ОРГАНІЗАЦІЇ «ЛАНКА»): ДОЛЯ, ДОРОБОК, ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ.

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Естетичний аналіз поезій «Європа», «Знаю, сиренький я весь, сиренький», «Я — як і всі», «Для вас, історики майбутні», «Мабуть, дуже йому боліло», «Торгуємо усім, чим можна», «Здається, знову буде недорід».

2. Філософська поезія Є. Плужника: екзистенційні мотиви і жанрові різновиди.
3. Особливості ліричної організації, ритмомелодика.
4. Ідейно-естетичний аналіз поеми «Галілей». Композиція, образна система.
5. Поетика збірки «Рівновага»: рух мотивів, лірична організація, особливості віршування.

Четверта тема. ПОЕЗІЯ МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ: ПРИКМЕТИ РУХОМОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ СИСТЕМИ.

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Ідейно-естетичний аналіз поезій «Я світ увесь сприймаю оком...», циклу «Шехерезада», «Лани — як хустка в басамани...», «Серпневий прохолонув вар...», «Сліпа», «Пам'яті С. Єсеніна», «Бреду обніжками й житами», «Мені сниться: я знов в Поділах...», «Хмеліють хмари, хвилюють в трансі», «Поетові», «Лист до Оксани», «Маленькій Оксані», «Лебеді», цикл «Море», «Черкаси», «Ми тільки гралися з тобою...», «Спустився на саме дно копальні...», «Victoria Regia», «На могилі Руданського», «Чернігів», «Київ», «Від болю сонце скорчилось і в'яне», «І знов обвугленими сірниками...».
2. Збірка «Проростень» як явище сучасної культури: широкий діапазон екзистенційних мотивів, сходження національного і європейського начал.
3. Поетична фоніка Михайла Драй-Хмари.
4. Культура образного слова в поезії Михайла Драй-Хмари.
5. Семантика і символіка кольору в системі поетики М. Драй-Хмари.
6. Трансформація біблійних міфів (наприклад, про Лаокоона, Саломею) у творчості М. Драй-Хмари і неокласиків.

П'ята тема. ТВОРЧІСТЬ МАЙКА ЙОГАНСЕНА В КОНТЕКСТІ ПОЕЗІЇ 20-Х РОКІВ ХХ СТ.

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Поетичний доробок Майка Йогансена («Д'горі» (1921), «Револуція», «Крокове коло» (1923), «Пролог до комуни», «Доробок» (1924), «Збірка вибраних віршів», «Ясен» (1930), «Балади про війну і відбудову», «Поезії» (1933)) і футуристичні експерименти в літературі.
2. Звукоживопис як якість поетики митця.
3. Аналіз поезій з циклу «Хмар руїни» (із книги «Доробок» (1924): «Іще раз...», «Пісня», «У дахів іржавім колоссю никає місяць кривавий», «Посуха», «Рондель», «Скоро Forte», «Ви, що не знаючи мети...», «Голод», «Крокове коло», «Сантименти», «Трактовка баналі», «Комуна», «Історія речей(Комунікація)», «Комуна (Утопічна поема)»; з книги «Ясен» (1930): «Прокламації», «Балади», «Цвілі суніці з-під листків...», «Ось іду по рейці і хитаюсь...», «Любов»; з книги «Поезії» (1933): «Місто», «Балада про трьох хлопців», «Сестра».
4. Урбаністичні мотиви й особливості їх трактування в поезії М. Йогансена.

Шоста тема. ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ ЮРІЯ КЛЕНА: РУХ ВІД НЕОКЛАСИЦИЗМУ ДО НЕОРЕАЛІЗМУ.

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Неокласичні традиції у житті і творчості Ю. Клена. роль митця у поєднанні східного і західного літературного світів.
2. Європейська лицарська романтика у збірці Ю. Клена «Каравели». Романтична поетизація ідей державотворення, сильної, вольової особистості. відкритої енергії конкістадорів («Кортес», «В дорозі», «Ми», «Не знаю, не знаю, не знаю...», «У слід конкістадорам», «Вікінги», «Хлопчик»).

3. Мотиви культурологічної лірики Ю. Клена:
 - а) художня трансформація образів античної та біблійної міфології («Предтеча», «Лот», «Божа Матір», «Шляхами Одиссея» тощо);
 - б) образи видатних діячів української і світової історії та культури, античний ідеал калокагатії у культурологічному циклі Ю. Клена: мотив естетичного і гармонійного сприймання світу, творення гармонії з хаосу («Жанна д'Арк», «Софія», «Сковорода», «Беатріче»).
4. Філософська наснаженість пейзажної лірики Ю. Клена («Енгармонійне», «Осінь», «Зимові дні», «Багряний вересень проливсь дощами», «Уже вином налились дні серпневі»).
5. Новаторське осмислення проблеми «митець і влада» у поемі Ю. Клена «Прокляті роки».
6. Художня трансформація апокаліптичних мотивів у поемі Ю. Клена «Попіл імперій». Гнівний осуд тоталітарних режимів будь-якого гатунку.
7. Стильові особливості поезії Ю. Клена: рух від неокласицизму до неоромантизму.

Завдання

1. Зробити виписки зі статей О. Астаф'єва, Л. Борецького, В. Сарапін, В. Старика, Ю. Шереха зі списку літератури відповідно до плану заняття.
2. Зробити письмовий філологічний аналіз віршів «Сковорода», «Кортез», «Беатріче».
3. Виписати приклади з поезій Ю. Клена, цитати, в яких фігурують міфологічні образи.
4. Підготувати приклади з поеми «Прокляті роки», відповідні цитати, які розкривають проблеми «митець і влада», «доля України».
5. Продумати відповідь на запитання: чи можна вважати ліро-епос Ю. Клена відступом від неокласицистичних засад творчості?

Сьома тема. НЕКЛАСИЦИСТИЧНІ ТА СИМВОЛІСТСЬКІ ЗАСАДИ ЛІРИКИ МИХАЙЛА ОРЕСТА.

Питання, які виносяться на обговорення:

1. У «гроні п'ятірному» шостий: відданість неокласицизму в житті і творчості Михайла Ореста. Поетичний, перекладацький, літературознавчий доробок митця.
2. «Слів пізнавати єство — майстра повинність тверда» (мотив творчості у поезії М. Ореста: цикл «Ars poetica»; «Балада про час», «Напис на соняшнім годиннику», «Слова», «Є мислі, ароматні, наче квіти», «Шляхами битими не хочу я ходити»)
3. Своєрідність образної системи М. Ореста. Символіка образу Грааля у ліриці митця.
4. «Душі дерев близька душа моя...»: філософська наснаженість пейзажної лірики М. Ореста. Контрастні образи лісу, дерев, пущі («Чолом тобі, о величавий лісе!», «Душі дерев близька душа моя», «Прибрався ліс в зелену митру», «Прекрасні дні, в минулім потонулі», «Відхід лісів», «Як шатра бронзові, стоять дерева»). Синтез філософії індуїзму та християнства.
5. Релігійно-містичні мотиви у поезії М. Ореста («Повстання мертвих», «Рятунок», «Загине світ!»).
6. Амбівалентність образу України — вільної і порабованої («Я вернувся до тебе, отчизно моя», «Киеву», «Отчизні», «Не видно берега у сивій млі», «Ми нуле зноситься березою гінкою», «До рідних»).
7. Стильові особливості лірики М. Ореста: рух від класицизму до символізму. Своєрідність символізму поета.

Завдання

1. Законспектувати статті:
Заславський І. «Мислі і чуття небуденні...» // Слово і час. — 1996. — № 11—12. — С. 13—17;
Качуровський І. Релігійно-містичні елементи в ліриці М. Ореста // Слово і час. — 1992. — № 11. — С. 14—19.
2. Визначити основні засади творчого кредо М. Ореста, виписавши із циклу «Ars poetica» та інших віршів (пункт 2 плану) відповідні цитати.
3. Зробити філологічний аналіз віршів М. Ореста «Грааль» (Дзвін. — 1994. — № 4. — С. 17); «Душі дерев близька душа моя».
4. Засвоїти головні положення праці Соломії Павличко «Михайло Орест — поет лісу».
5. Провести порівняльний аналіз циклу «Ars poetica» Михайла Ореста й однойменного циклу Миколи Зерова.

ТЕМИ РЕФЕРАТИВ І ДОПОВІДЕЙ

для наукових конференцій з проблем спецкурсу

1. Сонетарій неокласиків.
2. Цикл у поезії неокласиків.
3. Закоханість у «вроду Слова» (М. Зеров) у творчості неокласиків.
4. Критика 20—30-х рр. про творчість неокласиків.
5. Жанр сонета в поезії Миколи Зерова і Михайла Драй-Хмари.
6. Античні мотиви у творчості неокласиків.
7. Сюжет про Саломею в творчості неокласиків.
8. Топіка (головні мотиви) поезії Михайла Драй-Хмари.
9. Сонет у творчості М. Драй-Хмари.
10. Образ автора в поезії М. Драй-Хмари.
11. Поєми М. Драй-Хмари: особливості поетики.
12. Збірка «Проростень» М. Драй-Хмари як явище культури ХХ ст.
13. Творчість М. Драй-Хмари в періодиці 20-х років.
14. Літературознавчі праці Михайла Драй-Хмари.
15. «Щоденник» М. Драй-Хмари як історико-літературний документ.
16. Жанр сонета в поезії Миколи Зерова.
17. Інтертекстуальність і ремінісценції з антики в поезії М. Зерова.
18. Дві літературні версії сюжету про Мазепу (Зеровський переклад твору Ю. Словацького «Мазепа» й однойменна поема В. Сосюри).
19. Поетика творчості М. Зерова у жанрологічному вимірі.
20. Головні мотиви (топіка) поезії Миколи Зерова.
21. Зоряне небо в інтерпретації Миколи Зерова-поета.
22. Образ Києва в художньому трактуванні неокласиків.
23. Софійність і калакагатія як духовні опори творчості поетів-неокласиків.
24. Цикл «Lucrosa» і високий історизм поезії М. Зерова.
25. Культ книжки у творчості Миколи Зерова.
26. Перекладацька праця Миколи Зерова як вільне від самоцензури вираження естетичної позиції автора.
27. Трагічний ліризм як ознака творчої індивідуальності Миколи Зерова.
28. «Сонячна машина» Володимира Винниченка в оцінці М. Зерова — критика й історика літератури.
29. Автобіографічні мотиви в творчості Миколи Зерова.
30. Микола Зеров і Леся Українка.
31. Микола Зеров і Іван Франко.
32. «Стиль вільної людини» (Євген Сверстюк) як етичні й естетичні засади творчості Миколи Зерова.
33. Книга «Родинне вогнище Зерових» як образ української духовності, явленої в ХХ ст.
34. Палімпсести Миколи Зерова.
35. Час і простір у художньому світі Миколи Зерова.
36. Утопічна поема Майка Йогансена «Комуна».
37. Мотиви поезії Майка Йогансена.
38. Образ автора в поезії Майка Йогансена.
39. Жанр балади в творчості Майка Йогансена.
40. Збірка Майка Йогансена «Ясен»: особливості поетики.
41. Майк Йогансен як критик і літературознавець.
42. Жанрові особливості творчості Майка Йогансена в контексті літератури авангардизму.
43. Збірка Майка Йогансена «Кроковее коло».
44. Поема Юрія Клена «Попіл імперій».
45. Топіка (головні мотиви поезії) Юрія Клена (Освальда Бургардта).
46. До проблеми творчого методу Є. Плужника.
47. Художня своєрідність поезії Євгена Плужника.
48. Образ автора в поезії Євгена Плужника.
49. Новаторство поезії Євгена Плужника.
50. Філософські мотиви в поезії Євгена Плужника.
51. Поема «Галілей» Євгена Плужника: історія і сучасність.
52. Образна система в поезії Євгена Плужника.
53. Головні мотиви поетичної творчості Євгена Плужника.
54. Поетика збірки «Рівновага» Євгена Плужника».
55. Поетика кольору в поезії Євгена Плужника.
56. Образ автора в поезії В. Свідзинського. Валерій Шевчук про творчість Володимира Свідзинського.
57. Лірика В. Свідзинського.
58. Поезія В. Свідзинського: особливості образної системи.
59. Поезія Павла Филиповича: висока культура творчості, традиції і новаторство.
60. Композиція збірки «Простір» П. Филиповича.
61. Літературознавчий доробок Павла Филиповича.
62. Особливості циклу в творчості Павла Филиповича.
63. Художня вартість збірки «Земля і Вітер».
64. Часо-простір у збірці «Земля і Вітер» Павла Филиповича.
65. Образна система в поезії Дмитра Фальківського.
66. Елегія в поезії Дмитра Фальківського.
67. Образ лісу/саду в творчості Михайла Ореста.
68. Композиційні особливості збірки «Держава слова» Михайла Ореста.
69. Традиції поетів-неокласиків у творчості Ліни Костенко.
70. Відлуння неокласичної палімпсестності у творчості Василя Стуса.

ПРОГРАМИ СПЕЦКУРСУ І КУРСІВ ЛЕКЦІЙ

з української літератури ХХ століття

ПОЕЗІЯ 20-Х РОКІВ: РЕНЕСАНСНІ ПАРАМЕТРИ

1. Методологічні й історико-культурологічні підходи до поетичного матеріала 20-х рр. — «потопленої Атлантиди», залучення традицій літературознавства 20—30-х рр., філософської думки ХХ ст. (М. Бердяєв) й особливості нинішнього «старту з руїни космодрому» (О. Пахльовська) (4 години лекційні).
2. Естетичні ініціативи поетів Розстріляного Відродження — неокласиків, футуристів, «ланківців» — в контексті шляхів українського мистецтва першої третини ХХ віку. Проблема ренесансу в культурі ХХ століття як історико-літературне й теоретичне поняття (4 години лекційні).
3. М. Зеров: доля, творча індивідуальність, особливості поезики (2 години лекційні).
4. Збірка «Камена» М. Зерова як явище ренесансної культури (2 години практичні заняття).
5. Творча індивідуальність П. Филиповича на рівні поетичних принципів і на рівні стилю (2 години лекційні).
6. Образна система поезії П. Филиповича (2 години практичні заняття).
7. Поетичний світ М. Драй-Хмари (2 години лекційні).
8. Особливості літературознавчої школи неокласиків (2 години лекційні).
9. Система мотивів і способів їх художньої обробки в поезії М. Драй-Хмари (2 години практичні заняття).
10. Художній світ М. Йогансена (2 години — лекція).
11. Утопічна поема «Комуна». Цикл у поезії М. Йогансена (2 години — практичні заняття).
12. Поезія Є. Плужника в контексті літератури ХХ століття (2 години лекційні).
13. Філософські аспекти творчості Є. Плужника (2 години практичні заняття).
14. Специфіка поетичного обдарування В. Свідзинського (2 години лекційні).
15. Лірика Володимира Свідзинського (2 години практичні заняття).
16. Підсумки (2 години лекційні).
17. Організація самостійної праці студентів по вивченню проблем спецкурсу.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ (4-й курс, укр. відділення) 50 годин лекційних і 24 години практичних занять (I семестр)

1. Розмисел про культурно-стилістичні епохи в українській новітній літературі й особливості мистецького розвитку в ХХ ст.
2. Творчий поліморфізм, його витoki і якості. Поняття про модернізм, особливості його розвитку в українській літературі. Імпресіонізм й експресіонізм, неоромантизм і неореалізм, неокласицизм і футуризм в естетичному просторі модернізму.
3. Періодизація літератури ХХ ст., її критерії.
4. Літературне життя України 10—20 рр.: загальні тенденції й особливості.
5. Літературно-художні організації 10—20-х рр.: імена, постаті, платформи.
6. Українізація й контрукраїнізація та її трагічні наслідки.
7. Літературна дискусія 1925—1928 рр., її прями і віддалені наслідки.
8. Українська проза 10—20-х рр. (Огляд).
9. Українська драматургія 10—20-х рр. (Огляд).
10. Українська поезія періоду 10—20-х рр. (Огляд).

Літературні постаті:

11. Володимир Винниченко.
12. Микола Хвильовий.
13. Микола Куліш.
14. Валер'ян Підмогильний.
15. В. Домонтович.
16. Євген Маланюк.
17. Павло Тичина.

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА (2-й курс, укр. відділення), 54 години

1. Українська література на межі тисячоліть, головні тенденції її розвитку.
2. Поняття «сучасна література», її особливості в контексті української культури ХХ ст. і нової літератури. Можливі методики вивчення поточного літературного процесу. Актуальність курсу у фаховій підготовці філологів, його зміст і завдання.
3. «Література як свічадо, в якому тремтить ритм національної душі» (Д. Донцов): пошуки майбутнього.
4. Поезія на сучасному етапі — головні тенденції, мотиви, особливості поезики:
 - а) Неокласична поезія Ліни Костенко (аналіз збірок «Сад нетанучих скульптур», «Вибране», циклу «Інкустація», віршованого роману «Берестечко»;
 - б) Поезія В. Стуса в контексті сучасної літератури;
 - в) Сучасний поетичний авангард. Поетика постмодернізму. Групи БУ-БА-БУ, «Пропаля грамота», «Нова дегенерація» тощо.
5. Нові зрушення у прозі, її естетичній системі:
 - а) Зустріч літературних поколінь, сходження традиції і авангарду в тематиці і її естетичному вирішенні (проза В. Шевчука, А. Дімарова, П. Загребельного, В. Тарнавського, О. Забужко, Є. Пашковського, Є. Кононенка, Ю. Покальчука, Ю. Андруховича, І. Жиленка, О. Ульяненка, Л. Кононовича);

б) Проза А. Дімарова («Мадюдя», «Прожити й розповідати», «Боги на продаж», «Поема про камінь»)

в) Жанрові модифікації в сучасній українській прозі [інтелектуальний детектив: «Я, зомбі» Л. Кононовича; «Ключ», «Кров кажана» В. Шкляра], художньо-документальна проза і мемуаристика [«Ното feriens» І. Жиленко, «Ми зустрічалися очима на сонці» В. Дрозда, «Прожити й розповідати» А. Дімарова];

г) Міфопоетичний роман і повість-парабола [«Місяцева зозулька із ластів'ячого гнізда» Валерія Шевчука, «Квадро» Бориса Нечерди, «Фіропа еси» Антона Морговського, «Сталінка», «Хрест на Сатурні» Олесея Ульяновка];

д) «Я, зомбі» Л. Кононовича як твір-симбіонт;

е) Фантастично-сатиричний роман «Матріополь» В. Тарнавського;

є) Проза Ю. Андруховича в контексті постмодернізму.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ДОДАТОК

НЕОКЛАСИЧНИЙ МАРШ

Хор

Ми — неокласики, потужна
Революційна течія:
Ідемо напружено і дружно...
Леконт де Ліль, Ередія!

Ми виникаємо стихійно,
Щороку сходячись на чай.
Страшися, «Плузе» безнадійний,
І статут свій переробляй!

Филипович (solo)

Я славив землю, славив вітер
І врешті вийшов на простір,
Щоб лити з ясномудрих відер
Музику звечорілих зір.

Мене позбавлено емоцій
І збезсучаснено давно,
Але на тридцять п'ятім році
Почав я славити кіно.

Хор

Ми — неокласики, єдиний
Ще не зіпсутий молодняк;
Покинь свої, Сашуня, кпини,
Бо славить нас уже Десняк.

Рильський (solo)

Я з білих островів з'явився,
Поплив у синю далечинь,
В рахунку весен помилюся,
Крізь бурю й сніг іду, як тінь.

Учіться, молоді поети,
Блюдіть анапест і устав.
Вінок сонетів, тріолети
Я, не писавши, написав.

Хор

Ми не поети, а пііти —
Коли не з нами, обминай.
Верлібри пишем знаменито:
Едшмід, Верхарн, Шпільгаген, Гайм.

Бургардт (solo)

Загул пошив мене в поети,
Втопив у липовім меду...
З заліза я роблю сонети:
Що хочеш, те й перекладу!

Хор

Ми Лебедю рідня і щуці,
А рак червоний — нам дарма.
Хоч ми й не робим революцій,
Але й життя від нас нема.

Драй-Хмара (solo)

А я ковчег покинув Ноїв,
Прибившись на «Червоний Шлях»,
І муку слова заспокоїв
В Шехерезадиних садах.

Наосліп, охляп і юрбою
За словом слово тне і мкне,
І Арарат за магалою
Лякає товтрами мене.

Хор

Ми — неокласики. Завзято
Милуємось на древній світ
І все не хочемо вмирати:
Гомер, Горацій, Геракліт.

Зеров (solo)

Палю я ладан Аполлону,
Покладений у саркофаг,
З академічного амвону
Чревовіщаю, яко маг.

Мій дар: костриця Буревію,
А Хвильовому — мадригал,
Загулові — калагатія,
А Савченкові — капітал.

Хор

Ми — неокласики, потужна
Літературна течія;
Ступаєм дружно, харалужно:
Леконт де Ліль, Ередія!

Могилянський (solo)

І я, боєць за вищий рівень,
Неокласичний славлю хист,
Та проспівас тричі півень —
І в «Правді» — отречений лист.

Масонський вигляд, жест лицарський
І під пахвою пук цитат,—
Мій Санчо Панса — Луначарський,
А Маркс — мій приятель і брат.

Хор

Поникни, гордий Пилипенку!
Багато є у нас імен:
В нас Голоскевич, Титаренко,
Сковорода і де Бальмен.

Над українськими ланами
Дух неокласики буя,
І раз у раз чаюють з нами
Леконт де Ліль, Ередія!

Сучасність

(простягаючи руки і переходячи з рим
на асонанси):

О плем'я горде, неслухняне!
Не одвертайся, не тікай —
Приди в лоно Авраамле
До Соломона Щупака.

Апофеоз

1926

Цей жартівливий вірш був створений, очевидно, М. Зеровим, П. Филиповичем і М. Драй-Хмарою для розваги вузького кола неокласиків та їхніх найближчих приятелів. «Неокласичний марш» легко стає в ряд з іншими подібними віршами М. Зерова — майстра стилізації, пародіювання, відомого складанням численних жартівливих віршів; про поезію М. Драй-Хмари, П. Филиповича, О. Бургардта і навіть М. Рильського це сказати важче. Отже, логічно припустити, що роль М. Зерова у написанні «Маршу» була чи не вирішальною. Втім, як писав 1951 р. Михайло Орест (Зеров), «всупереч думці Ю. Клена (О. Бургардта), висловленій ним у «Спогадах про неокласиків», ніби «Неокласичний марш» є твором колективним, ми маємо підстави твердити, що автором його є єдина особа — Микола Зеров».

«Земля і вітер», «Простір» — поетичні книжки П. Филиповича.

«Почав я славити кіно» — йдеться про вірш П. Филиповича «Кіно».

Сашуня — тут: літературознавець Олександр Дорошкевич.

Десняк В. — український критик, літературознавець.

М. Рильський не писав ні вінків сонетів, ні тріолетів, як це закидала йому вульгаризаторська критика.

«Залізні сонети» — перекладена О. Бургардтом книжка німецьких поезій (автор, як було з'ясовано згодом — Йозеф Вінклер).

Лебідь — літературознавець Ананій Лебідь; Шука — критик Самійло Щупак; Червоний рак — переінакшена назва журналу «Червоний шлях».

У строфах, що пародіюють М. Драй-Хмару, перелічено низку образів і рідних слів, що їх він вживав у своїх віршах.

Сковорода — тут: В. П. Петров, що писав про Сковороду.

Де Бальмен — тут: шевченкознавець Михайло Новицький.

Микола Зеров. Твори в двох томах. Том 1. — К.: Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1990. — С. 820.

Агон — форма вираження світоглядної концепції, в основі якої антагоністичне протиставлення дуальної основи світу — добра і зла, космосу і хаосу — мислиться як «змагання» (лат. agonistes — «це той, хто здатний зустрітись лицем до лиця», «гідний двобою»), що закінчується остаточною перемогою однієї зі сторін. Термін походить з античної філософії, в якій агональність як принцип існування полісної системи характеризувала будь-яку сферу людської діяльності (політика, спорт, мистецтво, і закріпився як формально-змістовний вияв в моделі античної драми. Агон як привабливіший доленосний момент найвищого ментального напруження знімає завісу напівтонів, залишаючи головного героя (або центральну ідею, втілену в образі) в епіцентрі полярних струмів (аргументів—контраргументів), дія яких тотожна за силою, але зворотньооспрямована. Оскільки ареною таких змагань найчастіше обирається людська душа, то агон як різновид психологічного конфлікту розкриває нові перспективи системного літературознавчого аналізу.

Літературно-художня творчість українських митців початку ХХ ст. концептуально опрозорюється у світлі агоністичної теорії, парадоксально втілюючись у феномені кентавризму (поєднання непоєднуваного). Надання права вибору і неможливість його реалізації, світло нових ідей та інквізиторська жорстокість засобів — за кожною із цих реалій — агональний світ душі «між двох сил» (В. Винниченко).

Актуалізація (тексту) — функціонування тексту у певному історичному, культурному, суспільно-політичному контексті та комунікаційній ситуації, спосіб реалізації текстуальних можливостей.

Див. функціонування фрагментів Святого Письма в драматургії Миколи Куліша, зокрема в п'єсі «Народний Малахій», романі «Сад Гетсиманський» Івана Багряного тощо, які можна розглядати і як оживлення й актуалізацію алюзій та ремінісценцій.

Алітерації (лат.) — повторення однакових приголосних, що поліпшує інтонаційну виразність вірша, посилює емоційні відтінки звучання поетичного твору. Особливий ефект викликає поєднання алітерацій з асонансами.

Алюзія (від лат. allusio — жарт, натяк) — стилістична фігура, натяк через подібно звучаче слово чи згадку загальновідомого реального акту, історичної події з літературного твору. У художній літературі (як і в ораторській і розмовній мові) — натяк на загальновідомі літературні твори. Це прийом, за допомогою якого здійснюється відсилання до певного сюжету чи образу, чи літературного твору. Алюзію слід сприймати і як розчинену в тексті чужу цитату (не обов'язково дослівну, яка може бути фрагментарною, поставати в уламках), що спонукає до нових смислових варіацій і глибини античного навантаження, викликаючи діалог текстів, розширення меж окремого твору, ефект розпросторення в культурному часо-просторі. Як алюзію слід розглядати, наприклад, вираз

«олива з мухами» в тексті п'єси Миколи Куліша «Мина Мазайло», взятий драматургом з тематично спорідненого твору української класики — «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого.

Амбівалентність (від лат. *ambo* — обидва і *valentia* — сила), роздвоєність переживання, коли один і той же об'єкт викликає одночасно (симультанно) протилежні почуття (любов-ненависть, задоволення-незадоволення, краса-потворність). Одне з відчуттів витісняється і маскується, приховується іншим. Термін увів Е. Блейлелер.

Аналогія (грец. — відповідність) — елементи тексту чи сам текст, які наслідують оригінальний текст.

Анафора — повторення на початку віршованих рядків чи строф однакового співзвуччя.

Антиципація (лат. — випередження, здогад) — композиційні прийоми, завдяки яким автор від імені оповідача чи ліричного героя (або іншим шляхом) подає інформацію, яка стосується наступних подій, які розгортаються у творі, мотивів, логіки дії чи поведінки персонажів. Антиципація буває *пряма* (безпосередня), *контрастна*, *алюзійна*, *зворотна*. Всі види мають місце в межах контексту твору. *Позатекстуальна антиципація* (як, наприклад, у романі «Сад Гетсиманський» Івана Багряного) має місце тоді, коли зміст твору хоч якоюсь мірою підказується читачеві до його читання, розкривається через заголовки, присвяту, епіграф, дату і місце написання твору. Антиципаційну функцію виконують у творах зачини, заспіви, віщі знаки, сни, пророцтва. За думкою В. Державина, «антиципація читачького сприймання супроводить процес творення художнього образу...»

Архетип (грец. термін — праобраз, праформа. Термін походить з культурної антропології (Дж. Фрезер) і психології (К. Г. Юнг)) — образи, характери, теми та інші літературні феномени, які давно існують у літературі (з часу її виникнення), постійно відновлюються у її розвитку, набуваючи нових смислових відтінків, здобуваючи нове літературне життя.

Асонанс (фр. — звучу до ладу) — 1) повторення голосних звуків у поетичному рядку чи строфі, котре сприяє мелійності вірша; 2) неточна рима, побудована на суголосі комплексів наголошених або ненаголошених складів.

Бриколаж (франц. *bricolage* — дослівно майстрування). Автор терміну Леві-Стросс, який міфологічну думку уподібнював бриколажу: аналогічно з майстром (бриколером), який змінює свої інструменти та матеріал, залежно від потреби, «примітивне» мислення саме так сприймає образи, заною об'єднуючи їх у нові системи значення через цілу серію перетворень.

Герменевтика (грец. походження — з'ясовувати, пояснювати) — методологічний принцип аналізу тексту, теорія чи наука інтерпретації тексту, що постола з науки інтерпретування Святого Письма (екзегези). Теорією інтерпретації займався німецький філософ Ф. Шлейєрмахер, який увів в обіг поняття «герменевтичного кола» (Фрагмент, частина чогось сприймається як ціле і навпаки), та М. Гайдеггер, що в основу тлумачення твору поклав сам текст, а не авторські прагнення, мета, спрямовані воля і почуття (інтенція). Завдяки ґрунтовному вкоріненню в історії та мові, за Гайдеггером, герменевтика за формою несуб'єктивна. Ще один погляд на герменевтику належить Гадамеру, який трактував герменевтичне уміння як наслідок діалогу між минулим і сучасним, що є можливим за умови «злиття горизонтів», який стає актом саморозуміння чи розуміння історичної реальності і її нерозривності з минулим. Мету герменевтики П. Рікер вбачав в аналізі *конфліктів* інтерпретацій, розрізняючи три етапи розуміння літературного тексту:

1. Об'єктивний аналіз самого тексту, структуральний та семіотичний аналіз змісту і форми твору;

2. Реакція читача внаслідок процесу читання, коли текстуальний світ актуалізується;

3. Стадія екзистенційного та рефлексивного привласнення собі значення тексту.

Готика (в літературі, готична поетика) — (від італійськ. *gotico*, букв. — готський, з назви герман. племен *gotia*) — художній стиль (між середин. XII і XV—XVI ст. ст.), яким завершився розвиток середньовічного європейського мистецтва. В архітектурі здобув широке поширення. Готичний собор, наприклад, характеризується висотою й широтою інтер'єрів, стіни яких перерізані величезними вікнами з багатокольоровими вітражами. Устремління собору вгору виражено гігантськими ажурними баштами, вікнами і порталами, наче стріли, вигнутими статуями, складним орнаментом, святковим декором. У скульптурі, вітражах, живописних і різьблених вітарах, мініатюрах, декоративних виробках символіко-алегоричний лад сполучається з новими духовними прагненнями, ліричними емоціями, з інтересом до реального світу і багатством переживань.

Інтерес (теоретико-практичний) до готики в українській літературі і філології зреалізували письменники Валерій Шевчук та український письменник і теоретик (професор Українського Вільного Університету у Мюнхені) Ігор Качуровський, які уклали унікальний збірник «Задзеркалля. Українська готична новела XX століття та наближені до неї жанри». Як твердять дослідники, готичні елементи органічні для національної ментальності українців, які антропоморфізують природні явища, виявляють інтерес до того, що відбувається з людиною за межею буття, прочувують «нитки, які в'яжуть буття з небуттям, і це завжди було реальною субстанцією його (українця) розуміння світу». В основі готики лежать простежений зв'язок між світом живим і мертвим, метаморфози (перетворення людини в неживий предмет або тварину, дерево тощо і навпаки), використання демонологічних мотивів (у російськю літературі їх привносили передусім письменники-українці), багатство фантазії (а не раціоналізму), введення елементів фольклорної фантастики (зокрема, демонологічної). Нова хвиля інтересу до готики виникла на початку XX ст. в зв'язку з розвитком модернізму й постмодернізму. Готична поетика використовується як засіб психоаналізу. В готичній поезії простежується зв'язок з мотивами бароко, з демонологічною поетикою; спостерігається оживлення речей, скульптур, картин, рух предмета з містичною силою; «оживлені образи часто здобувають містичну силу і входять із живими людьми у своєрідні, нерідко антагоністичні стосунки» (В. Шевчук); розробляється і поетика жаху з типовими складниками (божевілля, цвинтар, розкопування могили, труна, ознаки психічного розладу) та поетика метаморфоз (статуя оживає (антропоморфується) чи дівчина переходить у статую); зображення акту вмирання (переходу з одного світу в інший, потойбічний), потягу людини до смерті, моторошної таємничості, передчуттів трагічного, хворобливих снів. У сучасній українській літературі готичні елементи вельми поширені. Спостерігаються і в прозі В. Шевчука, і в романі «Матріополь», і в оповіданнях О. Жовни, Ю. Винничука, і в творах О. Ульяненка та інших митців.

Гра (теорія гри) — спроба аналізу цього посутнього культурного феномену відноситься до античних часів. За класифікацією Платона, є 2 види гри: 1) неструктурована гра без чітко визначеної мети та встановлених правил; 2) гра з визначеною метою та чіткими правилами. Так постає опозиція «вільна гра» — «гра». Далі ця теорія удосконалювалася, переглядалася і доповнювалася. Найвідоміша книга Й. Гайзінга «Ното logens» («Людина граюча»), в якій постає висновок: кожен втягнутий у велику гру життя і світову гру, але правила і мета її невідомі. Поезію порівнюють (Поль Валері, наприклад) з грою, бо в поезії «граються словами й мовою». На думку Й. Гайзінга, «ритмічна чи симетрична організація мови, досягнення бажаного акцентування римою чи асонансом, зу-

мисне приховування смислу, штучна й мистецька побудова фрази — усе це може бути виявом ігрового духу». Ігровий момент спрацьовує і в структурі самої творчої уяви. Р. Барт цю теорію переніс на літературу, яка, за його концепцією, є грою. Так, компонент літератури — метафора — функціонує всупереч собі через надлишки — «гру, яку розігрує дискурс. Гра, котра регульована активністю і завжди є суб'єктом Для повернення, містить у собі не тільки нагромадження слів задля простого вербального задоволення, але й розмноження однієї форми мови, щоб утвердити плюралістичне існування тексту». За Бартом, гра відкриває тексти (ігри) культури так, щоб творити нові можливості. Французький філософ Дерріда надає перевагу вільній грі, бо вона є засобом руйнування упривілейованої позиції традиційних вартостей західного суспільства, руйнування структури суспільства та його міфів. Така гра є випадковим розрядником, нівелювальником. За Деррідою, «вільна гра» викликає повторну «гру світу», що піднімає на поверхню нові ігри та манери поведінки, які переміщуватимуться з маргінесу до центру влади.

Дискурсивний (від пізнюлат. *discursus* — розмисел, доказ) — понятійний, логічний, раціональний, опосередкований (на відміну від чуттєвого, споглядального, інтуїтивного, безпосереднього).

Дискурс (франц. *discours* — промова, виступ) — одне з найскладніших (за словами П. Тодорова) понять структурально-семіотичних досліджень літератури, яке найважче піддається чіткому визначенню (дефініції). На багатозначність цього терміна вплинули принципово відмінні предмети дослідження лінгвістики і літературознавства, що й призвело до різнотлумачення.

В основі теорії дискурсу лежить переконання, що велика кількість типів дискурсів (політичний, філософський, правничий, *художньо-літературний*, науковий, поточний тощо) демонструє спільність засад і правил, які визначають історичні способи взаєморозуміння людей між собою та їх пізнавальні можливості, котрі являють собою взаємопроникнення літературного, наукового і філософського дискурсів. Художньо-літературний дискурс підтверджує єдність літератури незалежно від етнічних, часових і просторових меж та включеність в систему інших дискурсів.

Одиниці дискурсу:

1. Конкретні висловлювання, які функціонують у реальних історичних, суспільних і культурних умовах, а змістом і структурою відбивають часовий аспект;

2. Інтерації між партнерами (в культурному контексті), які витворюють певний тип дискурсу, а також простір, в якому він відбувається;

3. Значення, які творить, використовує, відтворює (репродукує) або перетворює дискурс. Згідно з французькою школою дискурсу (Е. Бенвеністе та його послідовники), розрізняються 2 аспекти:

1) *висловлювальний* (такий акт висловлення чогось, мовлення, записування, який відбувається тут, зараз);

2) *висловлюваний* (такий акт висловлення чогось, про який мовиться, отже, певна фабула або історія, яка представляється як цілісність, безособова, відносно самостійна, зі своїми елементами).

Дистих — дворядкова строфа, двовірш (строфа, що будується з двох віршових рядків), різний за віршованими розмірами і кількістю стоп. Двовірші бувають римовані і неримовані. Неримовані дистихи складаються із гекзаметра (перший рядок) і пентаметра (другий рядок) і мають назву елегійного дистиха. Елегійний дистих вживався в грецькій речитативній ліриці 8—7 ст. до н. е. (виконувався під акомпонемент флейти). Закріпився в античних жанрах елегії і епіграми, пізніше перейшов в інші жанри — послання, епос і ін., став одним із найпопулярніших розмірів античності. Актуалізувався дистих у творчості неокласиків у ХХ столітті.

Діалогізм (двоголосся) — термін належить М. Бахтіну. Має 2 значення: 1. Будь-яке мовлення діалогічне, бо не існує в ізоляції, а характеризується адресованістю та інтенційністю; 2. Принцип дослідження художніх творів, згідно з якими діалогічність є висловлюванням, що містить «сліди цитування».

Евфемізм — милозвучне слово або вираз, ужиті для заміни непристойних, небажаних чи заборонених.

Експресіонізм, експресія (лат. *expressio* — вираження, від *ex*ргіто — чітко вимовляю, зображую) — виразність, педалювання почуттів, підкреслене вираження переживань та емоцій. Звідси й *експресіонізм* — напрям у мистецтві й літературі, що набув розвитку спершу в німецькій культурі (живописі, літературі) початку ХХ в., а потім набув розголосу і в мистецтві інших країн. Характерною особливістю творчої манери експресіоністів є посилення емоційно-смислової виразності в зображенні явищ, стану світу і стану душі, що досягається за допомогою гротеску, в тім числі і фантастичного, та різних форм очуднення. Так, експресіоністичні елементи посідають питоме місце в системі поетики сатиричних творів Миколи Хвильового («Свиня», «Іван Іванович», «Повість про санаторійну зону» тощо). Не менш виразні вони і в експресіоністичному театрі Миколи Куліша («Народний Малахій», «Вічний бунт», «Зона», «Мина Мазайло», «Маклена Граса»), драматургія котрого несе печать типологічного сходження з національною і світовою духовністю, характеризується високим рівнем сценічної пластики і сценічної мови.

Елегія (грецьке) — жанр ліричної поезії. В античній літературі елегія вирізнялась особливим розміром, т. з. елегійним дистихом.

Елегійний дистих — коротка, але чітко організована строфічна одиниця, що складається із «вхідної частини» (гекзаметр) і «висхідної частини» (пентаметр). Це надає елегійному дистиху внутрішньої завершеності, настроює на паралелізм, антитезу, симетричне розташування слів.

Епістрофа — повторення початку й кінця вірша.

Епіфора — повторення наприкінці віршових рядків чи строф однакових і схожих звукосполучень, слів

Зіткнення (анадиплозіс) — звукове чи словесне повторення кінця віршового рядка на початку наступного.

Інтерпретація (лат. *interpretatio* — роз'яснювати, перекладати) — творча реалізація тексту, що ґрунтується на самостійному тлумаченні його реципієнтом та реконструюванні ним.

Інтертекстуальність — один із засобів аналізу художнього твору, концептуальність якого сформувалася в культурному середовищі текстуальної діалогічності. Термін «Інтертекстуальність» введений 1967 р. Ю. Кристевою на основі переосмислення праці М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості». У подальшому «Інтертекстуальність» як філологічний інструментарій дослідження специфіки літератури розширює свою сферу використання, пояснюючи практику полілогічного твору, що спілкується з усією багатомовною культурою, традицією, сучасністю, знімаючи тим самим хронологічну опозицію минулого і сьогодення ~ власного і чужого.

Інтертекстуальність:

1) текстуальна інтеракція, що дозволяє виявити конкретні форми запозичення, цитування, алюзії, ремінісценції тощо;

2) спосіб, яким текст прочитує історію втрат і надбань людської цивілізації, що дозволяє розглядати як категорію філософії культури;

3) процес сприймання значення тексту.

Катарсис (поход. від грецьк. — очищення) — термін належить Арістотелю, котрий у «Поетиці» визначав трагедію як жанр, в якому мистецтвом очищаються емоції. Далі теорію катарсису розвивали класицисти, а також Г. Лессінг та

Г. Гегель. По-різному проявляється катарсис у поезії, прозі і драматургії. Форма досягнення катарсису у поезії — градація, напруженість і рух ліричного сюжету, що завершується пуантом (кінцівкою, схожою на блискавку, яка формулюється стилістично й афористично). Активна дія катарсису властива поезії Ліни Костенко, В. Стуса, як і неокласиків, Є. Маланюка, що вдавалися до сонету, балади, драматичної поеми з їх характерною строфічною будовою та жанровими варіаціями. Похмурі візії Василя Стуса, явлені у збірці «Веселий цвинтар», мають ефект катарсису. Трагедія життя — «Стусів театр абсурду» (М. Коцюбинська), світу-театру — всезагального, не розчленованого на кін і зал для глядачів, — з граничною чіткістю сформульовано в одному з листів до дружини: «Все частіше виникає видіння перенаселених, ущільнених галактик театрального світу, світу-театру, де на гігантській авансцені багатоповерховій іде дійство — в оточенні придійств... І це композиція абсурду». Шлях досягнення катарсису у драматичному та прозовому творі — композиція та напружений сюжет (з гострими колізіями, зіткненням героїв, агонією), що завершується трагічною розв'язкою. Катарсис спостерігаємо у драмах Миколи Куліша, романах Тодося Осьмачки, У. Самчука, Івана Багряного, В. Винниченка, Миколи Хвильового тощо. Борис Антоненко-Давидович у переддень арешту (1933) писав у листі до друга: «А загалом: хай живе... трагедія, що породжує безстрашність, і філософія, що винищує розпач! *Morituri te salutant!*». Справжня трагедія ще з часів античності тримається на катарсисі.

Контекст — розрізняють 2 значення: 1. Мовні, культурні, історичні, суспільні і політичні реалії, які зумовлюють ту чи іншу інтерпретацію даного тексту і визначають його комунікаційну вартість; 2. Текстуальне оточення, яке актуалізує його значення, зумовлює його комунікаційну вартість.

Меніппея (меніппейність) — жанр карнавалізованої літератури, генетично пов'язаної з карнавалом як явищем долітературним: архетипнокарнавальне (принципово амбівалентне) світосприйняття виявляє себе в мові (системі образів, композиції та інших чинниках. Це *протожанр* чи *жанровий архетип*, здатний актуалізуватися в різні епохи (від Меніппа через творчість М. Куліша, В. Винниченка, М. Булгакова до Юрія Андруховича, Олеся Ульяненка і постмодерної літератури загалом, в які він модифікується згідно з новими літературними потребами).

Давні греки називали карнавалізовану літературу «серйозно-сміховою», бо, образно кажучи, карнавал не дозволяє суспільній структурі, що вибудована за «батьківським законом», остаточно омертвіти, час від часу занурюючи її в «материнські води» абсолютної рівноправності. За Тернером, на цей час скасовуються чи усуваються світські розбіжності між людьми, ранги, посади, суспільні положення». «Невільні люди не створять вільного карнавалу» (Ю. Андрухович). Карнавальний сміх має на меті не знищення, а звільнення і відтворення, важливість яких усвідомлювалася ще з архаїчних часів.

Теоретично це питання досліджено в працях М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського» та «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу». Меніппея — явище симптоматичне, бо її формування на грецькому ґрунті відбувається в епоху руйнування наївно-міфологічної національної свідомості та класичних етико-естетичних ідеалів. Це був період, умовно кажучи, передчуття елінізму, або, за словами Ніцше, початок декадансу, якщо «декаданс» сприймати не негативно, а прийнятні амбівалентно: гострі суперечки між численними релігійними та філософськими школами з найважливіших питань буття стали повсякденним явищем, що призвело, по-перше, до повного знецінення величезної кількості «об'єктивних» ідей та зовнішніх станів життя, а, по-друге, — відкрило шлях до «внутрішньої людини», отже, до ідеалу потужної — християнської — культури. Саме тому меніппея виявилася найадекватні-

шим літературним відображенням цих перехідних процесів, а її творці (в тім числі і сам Меніпп) були представниками філософії переоцінки традиційної цінностей (кінізму). Жанрова форма, яка забезпечує передавання естетичної інформації в межах літератури, в площині меніппеї характеризується рядом ознак як у плані руйнування світоглядної системи з її ієрархією традиційних цінностей, так і в аспекті художньої форми. Основним формальним принципом меніппеї є *суміш*. Ось чому це жанр Середнього стилю, з однаковою свободою користується лексичною сумішшю — як високою лексикою трагедії чи епопеї, так і низькою лексикою комедії (але не класицистичної, а аттичної), широко використовує табуйовані слова та вирази. Отже, прикметою меніппеї, для якої, за М. Бахтіним, крім «живих діалектів та жанрів», на римському етапі розвитку була характерною і «пряма двомовність», жанрова маргінальність. Типологічною ознакою меніппеї є усунення епічної чи трагічної дистанції в зображенні серйозних предметів; глибоке критичне переосмислення історії та міфології; навмисна відмова від стилістичної єдності; використання вставних жанрів; змішування високого і низького; пародійне цитування, вживання «невнормованої» лексики, змішування типів мовлення, дискурсів (віршів і прози; драматургії, віршів, прози); наявність в ній відкритої чи прихованої полеміки з різними «володарями дум», алюзій, ремінісценцій. Отже, це жанр перехідних епох, що має на меті перевірку істинності філософських ідей (не в значенні «академічних», а «екзистенційних»), світоглядних концепцій, життєвих ідеалів, а тому і вибудовується низка їх випробувань. І тут меніппея не гребує будь-якими засобами, бо вона не претендує на правдоподібність характерів і сюжетів, застосовуючи екстремальні ситуації, фантастичні та натуралістичні пригоди, здійснення до небес і сходження в пекло — саме те, що зовні невмотивоване, саме повалення ідолів за допомогою авантюрного сюжету в авантюрному хронотопі. «В меніппеї вперше з'являється і те, що можна назвати морально-психологічним експериментуванням» (М. Бахтін), внаслідок чого усталена картина дійсності вибухає через зображення ненормальних (у звичайному розумінні) станів героїв: роздвоєння особистості, дивні сновидіння, галюцинації, майже божевільні пристрасті, суїцидні потяги — адже все це руйнує визначений статус людини, «в ній відкриваються можливості іншої людини та іншого життя, вона втрачає свою завершеність та однозначність, вона перестає збігатися з самою собою» (М. Бахтін). Ще одна важлива особливість меніппеї в тому полягає, що, продемонструвавши амбівалентний характер всього, що відбувається «тут і тепер», вона не обмежується висміюванням, а пропонує альтернативні соціальні утопії, подані через мрії, сновидіння, подорожі тощо, що пов'язано з апіорними принципами міфологічного, архетипного мислення.

Яскравими зразками меніппеї і меніппейності як прояву провідної жанрової прикметності чи відповідної тенденції є п'єси «Міна Мазайло» Миколи Куліша та «Народний Малахій», в яких створюється образ псевдокарнавалу, є пародіювання авторитетів і зразків сучасної і минулої літератури, контекст епохи і культури, полеміка (з М. Булгаковим, наприклад).

Сліди жанрової архаїки відчутні і в прозі наших сучасників — Юрія Андруховича (романи «Рекреації», «Московіада», «Перверзія»), Олеся Ульяненка (романи «Сталінка», «Вогненне око»), творчості П. Загребельного і В. Шевчука, прозі Ю. Винничука і В. Шкляра. Меніппейність дається взнаки і в творчості Ліни Костенко. Приклад — драматична поема «Скіфська одиссея», в якій, за визначенням В. Брюховецького, «помітний вплив на її строге слово прийомів української бурлескної традиції, що виявляється в змішуванні різнорідних семантичних та стилістичних художніх зображеннях [Брюховецький В. С. Ліна Костенко. Нарис творчості. — К.: Дніпро, 1990. — 262 с.]. Вживаючи відповідну наукову термінологію, ще виразніше про цю властивість творчості Ліни Кос-

тенко сказав зарубіжний дослідник І. Фізер у роботі «Шедеври поетичної міто- історії Ліни Костенко» [Сучасність. — 1988. — № 7/8. — С. 291—296]: «Манера розповіді в поемі-баладі щось на зразок *меніпнійської сатири*..., поєднує різноманітні стильові засоби, починаючи від святково-підвищених до бурлескно-комічних» [С. 293]. Вчуваються кроки меніппеї в одній із провідних ідей української літератури — ідеї вертепу — «суто українського карнавалювального жанру» (Марко Павличин), у постмодерністських проявах сучасної літератури, яка стоїть на засадах, сформульованих Х. Ортегою-і-Гассетом як «прагнення розуміти мистецтво як гру» та тяжіння до глибокої іронії. «Не може не вразити той факт, що нове натхнення — завжди неодмінно комічне за своїм характером... Воно просякнуте комізмом, який простягається від відвертої клоунади до ледь помітного іронічного підморгування, але ніколи не зникає зовсім» (Ортега-і-Гассет). Гра ж узагалі є не просто обов'язковим атрибутом мистецтва, бо, за концепцією Й. Гайзінга, культура як така «виникає у формі гри, вона розігрується від самого першопочатку».

Отже, меніппея — це гетерогенна суміш естетичних законів.

Олександрійський вірш у французькому віршуванні — двадцятискладовий слабічний вірш з постійними наголосами на шостому і дванадцятому складах і цезурою після шостого складу. Відомий з XII ст., таким віршем у Франції була написана поема про Олександра Македонського, з ім'ям якого і пов'язана назва вірша. У період класицизму був канонічним розміром епосу, трагедії і інших «високих» жанрів. Суворе обмеження цезурного і міжвіршового епјјамбмент визначало симетричність одноманітності побудови віршів і напіввіршів. У період панування романтичної течії ці обмеження відпадають. Олександрійський вірш набуває вільнішого звучання і використовується з різною метою. В російській поезії післяпушкінського часу олександрійський вірш майже виходить із ужитку, зберігається, головним чином, в античних ситуаціях. У творчості поетів-неокласиків олександрини здобули нове життя: у стару форму було влито новий зміст. Яскравий приклад — творчість Миколи Зерова, Михайла Ореста, Юрія Клена та інших представників модерністської поезії.

Палімпсести (поход. з грецьк. слів «знову» і «вишкрібаю», «стираю») — давні рукописи, написані на пергаменті після того, як попередній текст з нього витравлений (хімічними розчинами), але все ж окремими острівцями він з'являється по новому. В широкому значенні палімпсести — культура, інтертекст, складений з усієї світової культури, це нові узорі по старій канві, коли давніші тексти проступають крізь написане раніше, прочитуються як давніші тексти у палімпсестах, зумовлюючи особливу природну його глибину і багатомірність. Палімпсести здатні вмістити всю історію людства, історію культур і цивілізацій, де ніщо не зникає без сліду. Палімпсести — всеосяжний образ художньої творчості, одним із провідних естетичних принципів якої є інтертекстуальність. Це товща культури, що пробивається на поверхню новітніх текстів, пульсує і живе в інших творчих системах. Це реалізація все нових і нових асоціацій ідей. Це, врешті, невмирущість вічних цінностей, мистецтва, що не зникає, а щоразу «оживає і сміється знову». «Палімпсестами» названа збірка поезій Василя Стуса (і тут відбувається своєрідний діалог між українським митцем та іспанським поетом Федеріко Гарсія Лоркою). У центрі Стусової збірки образ палімпсестів як образ-концепт і образ-айсберг, що росте вглиб, побудований за принципом палімпсеста з його словесною багатозначністю, і є полісемантичним і за своєю суттю, втіленням ідеї причетності до духовної традиції, без якої цивілізація мертва.

Поетика-художність. Ці поняття дуже близькі, але їх повного збігу все ж не відбувається. Якщо поняття «художність» визначає передусім якість літературного явища, то в понятті «поетика» мовби міститься певна дослідницька

програма. Крім того, одним із складових постійних змістових елементів поняття «поетика» є смисл «система творчих принципів». Пізнання поетики окремого твору передбачає осягнення творчих принципів, які визначали його художню якість. Пізнання поетики письменника — це пізнання творчих принципів, якими він користується. Інший смисл, що міститься у слові «поетика», формулюється як «художня форма». Поняття «поетика» і «художня форма» іноді настільки зближуються, що легко допускається їх взаємозамінюваність. Вислів «досліджувати поетику», як правило, сприймається як адекватний вислову «досліджувати художню форму». Формотворчість починається тоді, коли в уяві художника починає народжуватися власне художній зміст. Тоді поет починає шукати і знаходить відповідний ритм, драматург чує голоси своїх діючих осіб, письменник-епік знаходить необхідний спосіб оповіді, виробляє дискурсивну стратегію. Відбувається процес створення художнього твору як оформлення життєвого матеріалу, пропущеного через свідомість митця.

«Компонентний аналіз» поняття «поетика» показує, що воно містить такі постійні смисли: 1) «художність», 2) «система творчих принципів», 3) «художня форма», 4) «цілісність», «системність», 5) «майстерність письменника».

Ремінісценція (від лат. *geminiscentia* — згадка, спогад). Має декілька значень:

- 1) відгомін чогось, неявний спогад;
- 2) у художньому і музичному творі риси, які викликають згадку про інший твір;
- 3) наслідки мимовільного запозичення автором окремого образу, мотиву, стилістичного чи композиційного прийому, фразеології тощо;
- 4) один із носіїв смислу, компонент форми, що має змістово-семантичне значення, *образ літератури в літературі*.

Діапазон ремінісценції — широкий: а) дзеркало культурного середовища, відтворення художньої атмосфери часу; б) спосіб полеміки і пародіювання створеного раніше; в) за літературною суттю ремінісценція вельми подібна до стилізації та алюзії. Відрізняється тим, що автором запозичення не усвідомлюється, бо виникає під сильним впливом на митця творів інших письменників. Виходячи з цього, розрізняють 2 різновиди ремінісценцій:

- 1) явна ремінісценція (пряме цитування);
- 2) опосередкована (підтекстова, прихована).

Як приклад можна навести творчість В. Винниченка, зокрема, його роман «Записки кирпатого Мефістофеля», в якому розвивається фаустівська тема, що має довготривалу мистецьку традицію.

Особливістю збірки Ліни Костенко «Інкрустації» є алюзії і ремінісценції з поезії Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, творчості шістдесятників, власної творчості, з віршованого роману «Маруся Чурай», наприклад у 34 мініатюрі, власної біографії (ремінісценції дитинства, не раз повторювані), якими інкрустовані, концептуально підтвержені, але власне і неповторно оброблені мотиви, що виражають дисонансне світовідчуття людини кризової епохи, яка шукає опори в житті (Духу, у вічних критеріях Добра, Щастя, Краси, Віри і Любові).

Символ — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові... Символ постає активним процесом перетворення внутрішнього на зовнішнє і — навпаки, відмінністю зовнішнього і внутрішнього... Символ існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення... Базується на позахудожніх, передовсім філософських потребах езотеричного знання. Отже, в загальнішому значенні символ — це художній образ, який умовно відбиває яку-небудь думку, ідею, почуття тощо.

Симплока (кільце) — повторення звуків, лексем тощо, коли немов би змикаються анафора та епіфора.

Симультанний (симультанність літератури) (від лат. *simultans* — одночасний) — одночасність якихось явищ у літературі, виникнення спільних рис у різних літературах, незалежно від взаємовпливів, та видах мистецтва (типологічна схожість, спорідненість). У кубізмі використовується термін (фігура з 8-ою рукою — симультанна). Симультанна декорація (від франц. *simultane* — одночасний) — тип оформлення спектаклю, при котрому на сцені прямолінійно встановлювалися одночасно всі декорації, необхідні під час дії. Симультанні декорації поширилися в церковному середньовічному театрі.

Дуже часто на принципі симультанності тримається композиція твору. Так, п'єса «Патетична соната» М. Куліша — цікава, незвична й унікальна поетикою композиції. Перша її особливість — додержання традицій церковного середньовічного європейського театру, що користувався **симультанною** просторовою організацією вистави. Сутність її — в одночасному розміщенні на кону всіх просторових точок драматичної дії, котра, розвиваючись у часі, переміщувалася з одного місця на інше без потрібної для зміни декорацій перерви. Друга особливість полягає в дивовижному зрощенні в художньому світі твору М. Куліша епічного, драматичного й ліричного начал. Епічна стихія мала в драмі своїм джерелом моделювання кульмінаційного моменту національної історії, представленням у зовнішньо-подієвому конфлікті основних політичних сил епохи. Глибина ліризму у «Патетичній сонаті» надзвичайна. Лірика як рід літератури має своїм предметом «внутрішню людину» — її психофізичні, емоційно-інтелектуальні стани. М. Куліш робив нові кроки на терені введення в драму саме «внутрішньої людини». Визначаючи жанр твору за формою як ліро-епічну драму, можна з певністю сказати, що за своєю змістовою сутністю п'єса є романтичною трагедією з яскраво вираженими ознаками драми ідей, оскільки представники конфліктуючих сторін — це характери-світогляди, носії відповідних моральних, суспільних, політичних концепцій. І хоч трагедія — дуже давній вид мистецтва, та в українській літературі вона не мала такої популярності, як власне драма та комедія. І хоча доля нашого народу постійно межувала з трагедією, в трагедії, більше ніж в інших жанрах, виражається національний дух народу, його думи і прагнення, що проявляються у слові. Саме через трагедію письменникові вдається сколихнути людські душі, зворушити закам'яніле серця і показати глибину нерозв'язаних національних проблем. Завдяки симультанності авторів «Патетичної сонати», яку можна вважати плодом усієї творчості драматурга, вдалося стереоскопічно відтворити трагедію українського народу, зокрема його еліти.

Симультанність помітна і в сюжетній основі п'єси, якими є мотиви задуманого, але так і не завершеного кінороману «Леміш», розпочатого письменником у 1924 р., про який ідеться в листі до Івана Дніпровського 5(17) липня 1924 р., фабула якого в епістолярному викладі звучить так: «Леміш у Червоній Армії. Марина у ворожому таборі. Перекоп. Врангель. Леміш кохає, горить і не згорає його любов, аж поки Марина не з'являється членом таємної білогвардійської організації. Її ловлять. Леміш бере участь у ревтрибуналі. Марину присуджують на смертну кару. Літньої ночі Леміш йде в Чеку і десь там, в заулочку, під землею, власною рукою вбиває Марину. Це фабула, кістяк». Отже, у жанровій моделі твору симультанність спрацювала як поліморфізм.

Синестезія (і коло супровідних термінів)

1. **Аналізаторна система** — система трансформування зовнішньої енергії в нервовий імпульс з його подальшою ідентифікацією.

2. **Ахроматизм** — різновид фотизму, що характеризується здатністю виражати гру світла і тіні, переходи світлотіні.

3. **Больова синестезія** — відчуттєвий образ з семантичною характеристикою болю під дією подразника, що не відповідає даній модальній сфері.

4. **Відчуття** — 1) форма відображення якостей предмета об'єктивного світу, що виникає внаслідок дії його на органи чуття; 2) форма пізнання.

За характером впливу подразнень на рецепторні відділи та за його результатами в аналізаторній системі відчуття поділяються на зорові, слухові, смакові, тактильні, кінетичні, органічні та інші.

Якісна особливість відчуттів називається модальністю (див. модальність).

5. **Запахова синестезія** — відчуттєвий образ запахової характеристики, що виникає внаслідок дії подразника іншої якості.

6. **Кінетична (рухова) синестезія** — відчуттєвий образ з обсягу моторики, що виникає під дією подразника іншої характеристики.

7. **Модальність** (від лат. *modus* — спосіб, міра, об'єм, правило): а) спосіб існування будь-якого об'єкта або явища; б) характеристика відчуттєвих образів за видами подразників та результатами їх дії на органи чуття.

(Розенталь Д. Э., М. А. Теленкова. Словарь-справочник лингвистических терминов. — М.: Просвещение, 1985. — С. 131). Терміном «модальність» позначають граматико-семантичну категорію, що виражає ставлення мовця до висловлювання, його оцінку відношення того — семантичну категорію, що виражає «ставлення мовця до висловлювання, його оцінку відношення того, про що повідомляється, до об'єктивної дійсності. Зміст висловлювання може мислитися як реальний чи нереальний, можливий чи неможливий, необхідний чи ймовірний, бажаний чи небажаний. Модальні значення разом зі значенням часу й особи утворюють категорію предикативності. Модальність виражається граматичними і лексичними засобами (формами способів, модальними словами і частками, інтонацією).

За мовознавчою класифікацією розрізняють **об'єктивну** (вираження відношення повідомленого до дійсності за допомогою категорій способу, часу, різноманітних типів інтонації (інтонація повідомлення, питання тощо) і **суб'єктивну** (ставлення мовця до повідомлення: впевненість чи невпевненість, згода чи ні, експресивна оцінка). Мовними засобами вираження суб'єктивної модальності є порядок слів, інтонація (оклична, радісна, співчутлива, сумнівна, виражаюча здивування, іронію тощо), лексичні повтори, модальні слова і частки, вигукі, вставні слова і словосполучення, вставні речення.

Різновидами модальності є:

- а) мономодальність;
- б) біомодальність;
- в) полімодальність.

Мономодальність — одногранна характеристика відчуттєвого образу, позначена лише однією атрибутивністю.

Біомодальність — двоатрибутивна відчуттєва характеристика.

Полімодальність — багатогранна відчуттєва характеристика, поєднання різноманітних образів з різних сфер людського світобачення і світовідчуття.

8. **Органічна синестезія** — відчуттєвий образ фізіолого-органічної характеристики (голод, спрага, сон...), що виникає під дією іншого подразника.

9. **Синестезія** — (від грец. — одночасне відчуття): 1) разом-відчуття; разом-думання; чуттєва синхронія; 2) комплекс відчуттів, що виникають під впливом неідентичних їм імпульсів зовнішньої енергії; 3) художній образ синестезійного походження.

Творці лірики чи не найпродуктивніше послуговуються синестезією, аби досягти неймовірної спресованості художньої інформації в багатоязичних і різноманітних її виразах, здійснених в економних і лаконічних формах. Завдяки синестезії твір виходить за свої реальні (фізичні, соціальні, історичні, просторово-часові) рамки, досягаючи в експресивності феномену веселки, в якій усі природні

і неприродні барви і відтінки виграють і міняться в нескінченній перспективі, хоча складені з семи вихідних кольорів, розташованих у певній послідовності. В синестезії — осердя комплексного характеру сприйняття мистецтва, яке тяже до повноти, цілісності й універсальності сприйняття людиною об'єктивного світу. В ній виявляється специфіка поезії як єдиного, внутрішньо нерозчленованого феномену культури. Дія синестезії виражена і в прозі та драматургії, хоча характер її є більше функціональний, аніж органічний.

«Переведення» різних форм виразності на мову словесної творчості і складає ефект синестезії, що є мисленим синтезом мистецтв, й чуттєвим синхронізмом, або разом-відчуванням, разом-думанням. Вивчення синестезії — це вивчення процесу продукування митцем різноманітних асоціацій у вербалізованій формі. Вдаючись до синестезії поет розплутує і показує таємничі зв'язки всього на світі — не тільки взаємопереплетеність між чуттями та їх зовнішніми стимулами, але й «перехресні» їх зв'язки: колір, що пахне, запах, що звучить, звук, що блищить» (Б. Рубчак). Уся гама несподіваних аналогій абстрактних почуттів з предметами та явищами зовнішнього світу виявляється в двох формах — «нормальній» (фізично-психологічній) та естетичній, заснованій на перебільшеній увазі до містичної цілісності, якою є духовно-емоційний світ людини та її художня творчість і її сприйняття.

Словесний образ наділений універсальними можливостями в передачі різноманітного змісту, втілюваного найбільш адекватно в звуці, кольорі, русі, в ритмічній організації, пластиці і т. д. Поширення одного відчуття (найефективніше — за віддаленою ознакою) на інше складає ту ланцюгову реакцію, завдяки якій твориться повнокровний стереоскопічний образ, що є згустком експресії і провідником авторських знахідок у баченні й осмисленні світу. Візуальні синестезії з двома різновидами — фотизмами (грою світла і темряви) і хроматизмами (палітрою барв) підсвічуються фонізмами (звуковою асоціативністю); ті провокують смакові і тактильні відчуття, котрі стимулюють рухові і запахові. Найкраще, коли переходи й аналогії несподівані й зовнішньо алогічні, — тоді зворотна реакція читача швидка і сильна, а механізми естетичного впливу, сам процес творення образу непомітні, та вартісніші. Безконечні комбінації, переливання одного в інше та єднання всього з усім, якими оперує майстер слова, і стають підґрунтям художності творів, основою поетики.

Оскільки лірика — найбільш суб'єктивний рід літератури, функція синестезії в ній — принципова, а поліфонія образу — необхідна умова поетики. І тут варто послатися на аргументацію І. Франка-теоретика: «Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духовну істоту, зворушивши своє чуття, напружити свою увагу, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова якнайбільше відповідні дійсному переживанню, і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якась вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанню твору, вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане і не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, і відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті. Його сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводючи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дримають в

душі читачеві. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього Я, зворушуючи його до більшої або меншої глибини».

Слушність висновку про те, що синестезійна пружина для приведення художньої системи поетичного твору в дію — не остання, переконливо підтверджує мікроаналіз фактури образу в творчості Ліни Костенко, зокрема, в збірці «Сад нетанучих скульптур», вже сама назва якої складена за парадигмою поліфонічності. Так, чуттєвий синхронізм у ліричній мініатюрі з восьми рядків «Осіній день, осінній день, осінній!..» виникає не стільки з «практичних» фактів, формальних засобів (алітерації й асонансів, ритмомелодики й рим), скільки з поєднання всіх мистецтв, представлених у даному разі рухом внутрішньо дисциплінованих синестезій, початково стихійних і далеких одна від одної: тактильної (температурної), кольорової, звукової, органічної, моторної, хроматично-рухової і фонічної. Система відповідностей окремих елементів-образів складається в цілість з розрізаних і віддалених скалок-емоцій, з перехресних їх зв'язків. Так виникає сила дії внутрішньої форми, механізмами якої володіє поетеса.

Використання можливостей синестезії в поетиці Л. Костенко таке ж талановите і самобутне, як у творчості Шевченка і Лесі Українки, Бодлера і Рембо.

Класифікація синестезійних образів:

- а) фотизми з двома різновидами: хроматизмами та ахроматизмами;
- б) фонізм;
- в) запахові;
- г) органічні;
- д) смакові;
- е) тактильні з різновидами: дотикових та температурних синестезій.

Специфікація синестезійних образів подається за алфавітом у відповідних статтях.

10. **Синкретизм** (від грец. — поєднання): 1) нерозчленованість, злитність, що характеризують початковий стан будь-якого явища, передусім мистецтва і філософії, в яких поезія, музика, танець, думка існували у неподільній єдності; 2) спосіб світосприйняття.

11. **Тактильна синестезія** — відчуттєвий образ дотикової сфери, що має характеристику іншого аналізатора. Поділяється на температурні та власне дотикові синестезії.

12. **Фонізм** — відчуттєвий образ зі звуковою модальністю, що виникає під дією збудника іншої характеристики. **Фоніка** — звукова організація мови (звукозапис, звукова інструментовка [Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. — М.: Просвещение, 1985. — С. 376].

13. **Фотизм** — відчуттєвий образ, що характеризується зоровою модальністю під дією подразника іншої якості. Якщо при подразненні, що не відповідає якості візуальних образів, виникають відчуття яскравого кольорового ефекту, говорять про хроматизми, поширеною формою яких є явище кольорового слуху. Зорові синестезії, що не супроводяться кольоровою модальністю, називаються ахроматизмами.

14. **Хроматизм** — візуально кольорова синестезія, різновид фотизму: 1) як термін фізики: «Властивість білого променя розкладатися на промені різних кольорів або властивість деяких речовин забарвлювати промінь, який крізь них проходить; 2) муз., зміна діатонічного ступеня ладу на половину тону [СУМ. — Т. XI (під ред. І. К. Білодіда). — С. 151].

Сонет як жанр виник в Італії у XII ст. Він має чотирнадцять рядків, написаних здебільшого п'ятистопним ямбом. Трапляються сонети, написані шести-стопним і чотиристопним ямбом. Перша частина сонета, що називається зав'язкою або заспівом, складається з двох чотиривіршів (катренів). Друга частина — розв'язка або виспів. Складається з двох тривіршів (терцетів). Для катренів ха-

рактерні дві рівнозвучні рими, для терцетів — дві або три рими, але інші, ніж у катренах. Сонети писали Петрарка, Данте, Шекспір, Пушкін, Міцкевич та багато інших великих поетів світу. В їх ряд органічно вросла поезія майстрів ХХ ст., хоч моди на сонет тоді не було. Скільки сучасників поетів-неокласиків висловлювалося проти форми сонета як нібито штучної, холодної, застарілої. Але скільки ж поетів висловлювалось і на користь її! У Миколи Зерова завжди був особливий сантимент до сонета і з погляду поетикальної досконалості (його архітектурної викінченості, римування, логіки мотивів), і з погляду теорії (сонет — і жанр, і строфа), і з погляду історико-літературного (шляхи прямування у національній і світовій культурі).

Сонетоїд — чотирнадцятирядковий вірш, схожий на сонет, але з дещо відмінною від сонета, вільнішою формою римування. Так, у спадщині Миколи Зерова залишився цикл сонетоїдів, складений з чотирнадцяти віршів і маркованих римськими цифрами, деякі з яких мають назви та присвяти.

Суміжні повтори — в таких випадках звуки чи співзвуччя знаходяться поряд. **Розділені повтори** (коли вони розділяються одним чи декількома звуками); а також такі повтори, як прості (повторення одиноких звуків) та **складні** (повторення комбінацій, ряду звуків), що розпадаються на ряд підвидів: **точні, неточні, зворотні тощо; однократні, двохкратні, багатократні** і т. д. У їх застосуванні дуже важливу роль відіграє системність як принципова якість поетики митця. Повтори поєднуються між собою в певні системи, серед яких виділяється декілька форм: **послідовна, перехресна, кільцева** та ін., з використанням пролепсу, силлепсу, інтеркаляції і т. п.

Фоніка (грецьк. — вимовляю, звучу) — звукова організація поетичного мовлення; віршовані засоби, які надають ліричному творові милозвучності, посилюють емоційність і виразність звучання поезії. У широкому значенні фоніка — галузь літературознавства, яка вивчає естетичну функцію звуків у художньому творі як певної звукової цілості, аналізує і кваліфікує їх.

Фрашка (фіглік) — жанрове визначення короткого віршованого твору, ліричної мініатюри, яка легко надається для втілення актуальної проблематики, по-філософськи закроєної і вираженої, етичних акцентів, та найбільше — сатиричних і жартівливих (у Ліни Костенко — іронічних) відтінків змістових варіацій. Назва походить з волоської мови. Термін увів у вжиток польський поет Ян Кохановський. Модель короткого вірша активно була запроваджена в польській поезії (А. Міцкевич, Ю. Словацький, Я. Кохановський, Ю. Тувім тощо). Жанр фрашки актуалізувався в сучасній українській поезії. Яскравий зразок — творчість Ліни Костенко, явлена в циклах ліричних мініатюр «Інкустація», «Коротко — як діагноз» тощо. Жанр «недовершеної» чи «супердовершеної» поезії, стиснутої до афоризму, виявився вдатним і виправданим у циклах, в яких досягається ефект психологічної реабілітації людини в розшматованому, хаотичному світі, образи яких передані за допомогою імпресіоністичної манери письма. Даний пошук Ліни Костенко діалогічно орієнтований: форма фрашки (західна жанрова модель мініатюрного віршованого твору може бути з 1, 2, 4, 6, 8 рядків) взаємодіє зі східними малими формами — танки, рубаї, по-сучасному модернізованими й оновленими філософемами.

Центон (лат. — клаптевий одяг) — художній прийом, завдяки якому до основного тексту певного автора вводяться фрагменти з творів інших авторів без посилання на них. Дуже поширений в літературі постмодернізму, яка грається з уламками попередньої і сучасної культури — національної і світової. Центон відмінний од ремінісценцій тим, що у ній вбачається перегук мотивів незалежно від ліричного сюжету, так само і від цитати, коли чітко зазначається джерело.

Цикл (грец. — коло) — поняття, що було введено на початку ХХ століття В. Брюсовим, означало нове жанрове утворення, що остаточно сформувалося

зовсім недавно. Тематичний цикл вирішує вужче завдання, відтворює відношення лише до однієї проблеми, однієї з граней буття. Це нетрадиційне об'єднання віршів. З часом була розроблена дуже сувора система вказівок на роль, значення і місце кожного вірша в циклі. Формально це виражається в тому, що автор дає назви окремим віршам чи залишає їх без назви, добирає до них епіграфі чи ні, вводить римську або арабську нумерацію, розділяє вірші іншими графічними способами. Поєднання цих засобів дає гнучку систему вказівок на ступінь самостійності окремого вірша, його питомої ваги і одночасно на ступінь зрощення тих чи інших віршів один з одним. При цьому нумерація і графіка напівфункціональні: розділяючи вірші, вони зв'язують їх, закріплюючи послідовність і композиційно організуючи цикл.

ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ

I. Українська проза

1. *Поетика жанру* твору «Романи Куліша» В. Домонтовича // Проблеми сучасного літературознавства: Збірник наук. праць. — Вип. 4. — Одеса: Маяк, 1999. — С. 200—212 (13 с.).
2. *Особливості трактування* біблійних мотивів в українській та російській романістиці про апокаліптичний 1937 рік («Сад Гетсиманський» Івана Багряного та «Факультет непотрібних речей» Юрія Домбровського // Біблія і культура. — Чернівці: Рута, 2000. — Т. 1. — С. 95—98 (10 с.).
3. «*Повість без назви*» Валер'яна Підмогильного: аспекти герменевтичного аналізу // Збірник наук. праць, присвячений 100-літтю В. Підмогильного. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2001. — С. 82—112. (31 с.).
4. *Поетика композиції* оповідання «За мить до щастя» Олесь Гончара // В. П. Саєнко. Історія української літератури ХХ ст.: практичні заняття. — Одеса, 1999. — С. 102—114 (13 с.).
5. *Поетика кольору* в оповіданні «За мить щастя» Олесь Гончара // Історія української літератури ХХ ст.: практичні заняття. — Одеса, 1999. — С. 114—126 (13 с.).
6. *Національні й інтернаціональні мотиви* в сучасній прозі О. Гончара («Далекі вогнища») // Літературний процес і творча індивідуальність письменника. — Дніпропетровськ, 1998. — С. 105—110.
7. *Історичний роман* М. Вінграновського «Северин Наливайко»: особливості образної системи // *Ex professo*. 36. наукових праць вчених Придніпров'я. — Дніпропетровськ: Арт-Прес, 1999. — Т. 2. — С. 50—60.
8. *Поетика композиції* історичного роману Миколи Вінграновського «Наливайко» (у співавторстві з Н. Димитровою) // Проблеми сучасного літературознавства. — Випуск 3. — Одеса: Маяк, 1999. — Т. 3. — С. 218—248.
9. *Повість* Валерія Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда»: особливості міфопоетики (у співавторстві з Г. Манітою) // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. — Т. 3. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1999. — С. 72—88.
10. *Апокаліптичний звір* ізсередины. Поетика збірки «У череві апокаліптичного звіра» Валерія Шевчука // Українська мова та література — Київ, 2004. — Число 31—32 (383—384), серпень. — С. 19—28.
11. *Безсмертний творець* «Берези» Творчість Олександра Гаврилюка // Митці — народу. — Одеса, 1961. — С. 133—145.
12. *Міжвузівська наукова конференція*, присвячена проблемам українсько-радянського роману і творчості М. Стельмаха // Радянське літературознавство. — 1962. — № 4.

13. *Вопросы условности* в современной прозе // Материалы научной конференции, посвященной жанрологии. — Томск: изд-во Томского университета, 1992. — С. 215—220.

14. *Український і польський твори* про Березу Картузьку // Ювілейна наукова сесія, присвячена 100-річчю Одеського державного університету. — Одеса, 1965. — С. 10—15.

15. *Композиція повісті* «Береза» О. Гаврилюка // Тези доповідей наукової конференції філологічного факультету, присвяченої 100-річчю ОДУ. — Одеса, 1965. — С. 63—67.

16. *Син свого народу: До 60-річчя* Олександра Гаврилюка // Чорноморська комуна. — 1971. — № 83.

17. *Психологічний аналіз* в оповіданні О. Я. Гаврилюка «Прошайте» // Материалы наукової конференції молодих вчених університету. — Одеса, 1968. — С. 196—200.

18. *Хвала життю* (До 60-річчя Бориса Вільде) // Чорноморська комуна. — 1966. — № 123.

19. *Степан Тудор* про психологію творчості Лесі Українки // Комсомольська іскра. — 1971. — № 15.

20. *Степан Тудор* — дослідник української літератури, вчений // Радянська Житомирщина. — 1973. — № 29.

21. *Проблема героїчного* в творчості Олександра Гаврилюка. Методичні вказівки до спецкурсу. З грифом Міністерства освіти. — Одеса, 1982. — 58 с.

22. *Герой-інтернаціоналіст* в багатонаціональній радянській літературі 60-х — початку 80-х років: Учебовий посібник. З грифом Міністерства освіти. — Одеса, 1982. — 100 с.

23. «Україна в огні»: нове прочитання кіноповісті Довженка // Українська мова та література. — 2004. — № 41. — С. 11—13.

II. Українська поезія. Творчість Ліни Костенко

24. *Звукова образність* у системі поетики Михайла Драй-Хмари // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2000. — Т. 6. — С. 37—48 (12 с.).

25. *Семантика й символіка* кольору в збірці «Вибране» Михайла Драй-Хмари // Записки з українського мовознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Астропринт, 2000. — Випуск 9. — С. 86—104.

26. *Культура образного слова* в поезії Михайла Драй-Хмари // Таїни художнього тексту (До проблеми поетики тексту): 36. наук. праць — Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2002. — Випуск 2. — С. 85—95.

27. *Художня планета Михайла Драй-Хмари* // Проблеми сучасного літературознавства. — Одеса: Маяк, 2003. — Випуск 12. — С. 143—184.

28. *Образ автора* в поезії Олени Теліги. — К.: Видавництво імені О. Теліги, 1998. — С. 60—70.

29. *Державотворча роль жінки* в духовній спадщині Олени Теліги // Актуальні проблеми політики. Збірник наукових праць. — Випуск 1—2. — Одеса: Астропринт, 1997. — С. 228—239.

30. *Образ В. І. Леніна* в поезії Андрія Волощака // Комсомольська іскра. — 1970. — № 83.

31. *Два береги Ріки* Творчості Ірини Жиленко: сучасна поезія і проза // Українська мова і література. — 2001. — Число 14 (від 14 квітня). Київ. — С. 2—6. (20 с. комп'ютерного набору).

32. *Два береги Ріки* Творчості Ірини Жиленко: сучасна поезія і проза // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 2001. — Випуск 7. — С. 241—267 (27 с.).

33. *У просторі метаісторії. Ліна Костенко* // Українська мова та література. — Київ, 2003. — Число 17. — С. 8—12.
34. *Своєрідність розвитку української філософської поезії ХХ століття: контекстуальна спорідненість материкової і діаспорної літератури. Ліна Костенко й Олена Теліга* // Актуальні проблеми літературознавства: Зб. наукових праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2002. — Т. 12. — С. 5—16 (12 с.).
35. *Синестезія як якість поезиї ліричного твору* // Поетика художнього тексту. — Київ—Херсон, 1996. — С. 275—277.
36. *Творчі ініціативи шістдесятників у контексті зрушення культурної парадигми в ХХ в.* // Шістдесятництво як літературне явище. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2000. — Т. 7. — С. 33—44 (12 с.).
37. *«Євгеній Онєгін» Олександра Пушкіна і «Маруся Чурай» Ліни Костенко: «довгі хвилі» культури* // Історико-літературний журнал. — Одеса: Астропринт, 2002. — № 7. — С. 183—199.
38. *«Маруся Чурай» Ліни Костенко в контексті світової літературної традиції* // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 2001. — Випуск 8. — С. 182—206.
39. *Концепти інтертекстуальності в поезії Ліни Костенко* // Ex professo: Збірник наукових праць. — Дніпропетровськ: Арт-Прес, 2001. — Том 3. — С. 121—132.
40. *Ліна Костенко і Леся Українка: традиція, контекст, художня своєрідність* // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 2002. — Випуск 10. — С. 241—250.
41. *Міфологічна природа і народнопоетичні алюзії в структурі художніх текстів Ліни Костенко* // Мова та стиль українського фольклору. — Київ, 1996. — С. 127—146.
42. *Міфопоетична природа творчості Ліни Костенко* // Біблія і культура Збірник наукових праць. — Чернівці: Рута, 2001. — С. 207—215.
43. *Олександр Пушкін і Ліна Костенко: діалог культур* // А. С. Пушкін и мировой литературный процесс. Сб. научных статей по материалам Международной научной конференции, посвященной памяти проф. А. А. Слюсаря. — Одеса: Астропринт, 2002. — С. 261—274 (14 с.).
44. *Поетика композиції циклу «Невидимі причали» Ліни Костенко (Збірка «Сад нетанучих скульптур»)* // Таїни художнього тексту: Зб. наукових праць. Випуск 3. — Дніпропетровськ, РВВ ДНУ, 2003. — С. 183—191 (У співавторстві з О. Коханевич).
45. *Поетична культурологія Ліни Костенко* // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. — Т. 3. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998. — С. 80—90.
46. *Поетична культурологія Ліни Костенко* // Одеський університет. — 1993. — 9 лютого. — С. 3—4.
47. *Синестезія як якість поезиї Ліни Костенко (в співавторстві з Інною Пономаренко)* // Слов'янський зб. Вип. IV. — Одеса: Маяк, 1997. — С. 136—151.
48. *Система жанрів у поезії Ліни Костенко* // Роди і жанри літератури. Збірник наукових праць за матеріалами міжвузівської конференції, присвяченої пам'яті професора Г. А. В'язовського. — Одеса, 1997. — С. 152—155.
49. *Творчість Ліни Костенко у жанрологічному вимірі / Проблеми сучасного літературознавства.* — Одеса: Маяк, 2002. — Вип. 11. — С. 196—219.
50. *Фольклорні алюзії в структурі художніх текстів Ліни Костенко* // Фольклор і література: Зб. наукових праць. — Львів: вид-во ЛДУ, 1992.
51. *Цикл у системі жанрів Ліни Костенко: погляд крізь «Інкрустації»* // Проблеми сучасного літературознавства. Зб. наукових праць. — Вип. V. — Одеса: Маяк, 1999. — С. 184—205.

52. *Традиції М. Старицького в історичному романі Л. Костенко «Маруся Чурай»* // Українська драматургія і театр в сім'ї братніх культур. — Кіровоград, 1982. — С. 103—108.

53. *А. С. Пушкін и неоклассики в украинской поэзии 20-х годов XX века* // Пушкин и мировая культура: Материалы Международной научной конференции, посвященной 200-летию А. Пушкина. — М.: Изд-во МГУ, 1999. — С. 207—209.

54. *Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивні моделі активних художніх центрів у сучасній літературі* // Вісник Житомирського педагогічного університету: Науковий журнал. — Житомир, 2004. — С. 164—168.

III. Драма ХХ ст. в історико-літературному осмисленні. Творчість Миколи Куліша

55. *Шляхи української драматургії і театру першої третини ХХ ст.* — Одеса, 1995. — С. 45—54.

56. *Естетика праці у п'єсі О. Коломійця «Прошу слова сьогодні»* // О. Корнійчук і проблеми розвитку української радянської драматургії. — Одеса, 1965. — С. 110—115.

57. *«Мина Мазайло» Миколи Куліша: історія чи сучасність?* // Проблеми сучасного літературознавства: Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 2001. — Вип. 9. — С. 202—254.

58. *Дві художні версії однієї української теми («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого і «Мина Мазайло» М. Куліша)* // Культурно-історичні, соціальні та правові аспекти державотворення в Україні. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. — Одеса, 1996. — С. 75—77.

59. *Сатирична творчість Миколи Куліша* // Питання поезиї. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. — Чернівці, 1994. — С. 153—157.

60. *Мовознавчий дискурс у драматургії Миколи Куліша в контексті розвитку культури і процесів українізації/контрукраїнізації.* — Одеса: Астропринт, 2003 (у співавторстві з Наталею Борисенко).

61. *Концепт «дзеркало» в драматургії Миколи Куліша* // Історико-літературний журнал. — 2002. — № 8. — С. 136—148.

62. *Українська класика ХХ століття: художня своєрідність п'єси «Мина Мазайло» Миколи Куліша* // Українська мова і література. — 2001. — Число 20 (від 20 травня). Київ. — С. 4—7.

63. *Національні й інтертекстуальні символи в системі поезиї драми «Народний Малахій» Миколи Куліша* // Історико-літературний журнал. — 2000. — № 5. — С. 83—90.

IV. Сучасна література: аналіз і інтерпретація

64. *Книга, яка завжди розгорнута посередині / Анатолій Глушак. Бродячий сюжет: Поезії.* — Одеса: Астропринт, 2000. — 120 (71 + 49 с.) // Українська мова та література. — 2002. — Число 7 (лютий). — С. 4 (У співавторстві з Інною Пономаренко).

65. *«Книга, яка завжди розгорнута посередині» (Глушак А. С. Бродячий сюжет: АВЕ EVA. Ліричні апокрифи. Неромантичний альбом. Поезії.* — Одеса: Астропринт, 2000. — 120 (71—49) с. // Проблеми сучасного літературознавства. — Одеса: Маяк, 2002. — Вип. 11. — С. 283—291 (у співавторстві з І. Пономаренко).

66. *Два береги Ріки творчості Ірини Жиленко: сучасна поезія і проза* // Українська мова і література. — 2001. — Число 14 (від 14 квітня). — С. 2—6.

67. *Два береги Ріки творчості Ірини Жиленко: сучасна поезія і проза* // Проблеми сучасного літературознавства: Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 2001. — Випуск 7. — С. 241—267 (27 с.).

68. *Як і куди рухається сучасний український постмодерн? Ключ до превентивної відповіді* — роман Василя Шкляра // Історико-літературний журнал. — 2002. — № 7. — С. 275—280.

69. *Художня своєрідність кіноповісті Олександра Жовни «Визрівання»* // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Видано на пошану і з нагоди ювілею доктора філологічних наук, професора, академіка АН ВШ України Григорія Ключека. — Кіровоград, 2003. — С. 338—348.

70. *Поетика кіноповісті О. Жовни «Визрівання»* // Слово і час. — 2003. — № 6. — С. 43—52.

71. *Жанрова своєрідність книги «Прожити й розповісти» Анатолія Дімарова* // Анатолію Дімарову — 80. — К.: Юніверс, 2003. — С. 151—167.

72. *«Повість про сімдесят літ» Анатолія Дімарова як явище сучасної української культури* // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту: Збірник наукових праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. — Одеса: Астропринт, 2003. — С. 254—269.

73. *Феномен Бориса Нечерди (до 65-річчя від дня народження)* // Чорноморські новини. — 2004. — № 67. — 10 липня. — С. 3.

V. Дослідження з компаративістики

74. *Особливості трактування біблійних мотивів в українській та російській романістиці про апокаліптичний 1937 рік («Сад Гетсиманський» Івана Багряного та «Факультет непотрібних речей» Юрія Домбровського)* / Біблія і культура. Збірник наукових праць. — Вип. 1. — Чернівці: Рута, 2000. — С. 95—98.

75. *А. С. Пушкин и неоклассики в украинской поэзии 20-х годов XX века* // Пушкин и мировая культура: Материалы Международной научной конференции, посвященной 200-летию А. Пушкина. — М.: Изд-во МГУ, 1999. — С. 207—209.

76. *З українсько-скандинавських культурних взаємин кінця XIX — початку XX ст.* // Ідеї соціалізму та інтернаціоналізму в українській літературі. — К.: Наукова думка, 1985. — С. 213—260.

77. *Гуманистический пафос повести В. Быкова «Его батальон»* // Вопросы литературы народов СССР. — К.—Одесса: Вища школа, 1978. — С. 91—110.

78. *Проблема трагического в современной прозе о Великой Отечественной войне* // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе. — Днепропетровск, 1978. — С. 123—129.

79. *Украинская антифашистская проза в контексте литературы Сопротивления* // Современные славянские культуры: развитие, взаимодействие, международный контекст. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 101—104.

80. *Шляхи формування методу соціалістичного реалізму в західноукраїнській революційній літературі* // 40 років воз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною в складі СРСР. — Львів, 1979. — С. 132—140.

81. *Высота ответственности. Творчество Василя Быкова* // Вопросы литературы народов СССР. — К.—Одесса: Вища школа, 1980. — Вып. 6. — С. 57—68.

82. *Тема дружби народів в українській літературі першої половини 19-го століття: Методичні вказівки до спецкурсу та спецсемінару для студентів філологічного факультету.* — Одеса, 1981. — 71 с.

83. *Украинская антифашистская проза в контексте литературы Сопротивления* // Современные славянские культуры: развитие, взаимодействие, международный контекст. — К.: Наукова думка, 1982. — С. 283—288.

84. *Гоголевские традиции в творчестве А. Довженко* // Материалы Всесоюз. научн. конф., посвященной творчеству Н. В. Гоголя. — Полтава, 1984. — С. 135—139.

85. *«Північний варіант» інтернаціоналізму І. Франка* // Українське літературознавство. — Львів, 1985. — Вип. 45. — С. 25—37.

86. *И. Франко и скандинавские литературы* // И. Франко и мировая культура: Тезисы докладов международного симпозиума. — Львов, 1986. — С. 27—29.

87. *Т. Шевченко і скандинавські літератури* // Шевченко і загальнолюдські ідеали: Тези доп. та повідомл. міжвуз. наук. конф., присвяч. 175-річчю від дня народж. Т. Г. Шевченка. — Одеса, 1989. — С. 121—125.

88. *К типологии украинской, белорусской, чешской и польской антифашистской прозы* // Типология и взаимодействие славянских языков и литературы. — Минск: Изд-во Минского гос. ун-та, 1973. — С. 102—108.

89. *Традиції І. Франка в житті і творчості Олександра Гаврилюка* // Українське літературознавство. — Львів, 1977. — Вип. 28. — С. 58—67.

90. *Суспільне покликання особистості* // Проблема характеру в радянській багатонаціональній літературі. — К.—Одеса: Вища школа, 1977. — С. 93—111.

91. *Проблеми соціалізації особистості в багатонаціональній радянській літературі. Українська література в контексті білоруської і російської* // Шістдесятиріччя Великого Жовтня і закономірності літературного процесу періоду розвиненого соціалізму. — Дніпропетровськ, 1977. — С. 123—127.

92. *Громадський долг как нравственная основа советского образа жизни. Творчість Василя Бикова* // Проблема художественного изображения социалистического образа жизни в советской многонациональной литературе. — Николаев, 1978. — С. 37—40.

93. *І. Франко і О. Гаврилюк* // Іван Франко і історико-літературний процес. — К.: Видавництво КДУ, 1968. — С. 37—41.

94. *Творчество А. А. Гаврилюка и антифашистская автобиографическая проза: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.* — Одесса, 1971. — 30 с.

95. *Психологія стійкості. Українська література в контексті європейської* // Вітчизна. — 1972. — № 5. — С. 154—159.

96. *Українська література в європейському контексті: Рец. на Гуць Г. Е. Юрій Федькович і західноєвропейська література* // Радянське літературознавство. — 1986. — № 12. — С. 68—71.

97. *Рецепція й інтерпретація долі та творчості Тараса Шевченка в Скандинавії* // «З його духа печаттю...» (Шевченкознавчі студії). — Одеса: Астропринт, 2004. — С. 139—150.

VI. Літературознавство: історія та сучасність

98. *Науковий світ професора В. В. Фашенка в контексті українського літературознавства другої половини XX віку* // Проблеми сучасного літературознавства: 36. наук. праць. — Одеса: Маяк, 2000. — Вип. 6. — С. 262—274 (13 с.).

99. *Чи легко бути професором, завідувачем кафедри російської літератури: панегіричні і неювілейні рефлексії. До 70-річчя професора Арнольда Слюсаря* // Філологічний вісник. — 2000. — № 29. — 1 с.

100. *Системне дослідження новозавітного сюжетно-образного матеріалу. Рец. на книгу Антофійчука В. І. Євангельські мотиви в українській літературі XX століття.* — Чернівці: Рута, 2001. — 335 с. // Слово і час. — 2003. — № 2. — С. 86—89 (6 с.).

101. *Воспеваю славу ратную*. Петро Маркушевський-ювіляр // *Защитник родины*. — 1989. — 26 октября.

102. *Поэзия думок і почуттів*. До 60-річчя професора В. В. Фащенко // *За наукові кадри*. — 1989, 5 січня.

103. *Системне дослідження* евангельських мотивів у літературі ХХ ст. // *Історико-літературний журнал*. — Одеса, 2003. — № 9. — С. 339—346.

VII. Жанрологічні студії

104. *Синестезія* як якість поезици *ліричного твору* // *Поетика художнього тексту*. — Київ—Херсон, 1996. — С. 275—277.

105. *Риси автобіографічної повісті* // *Розвиток і оновлення видів і жанрів та мовностилістичних засобів художнього зображення в радянській літературі*. — Одеса, 1968. — С. 60—65.

106. *О параболічності* в современной советской прозе // *Проблемы литературных жанров*. — Томск, 1983. — С. 115—119.

107. *Вопросы условности* в современной прозе // *Материалы научн. конф., посвящ. жанрологии*. — Томск, 1992. — С. 81—90.

VIII. Українська класика. Модернізм. Різні аспекти

108. *Мистецький синтез* і творчий метод у «Кассандрі» **Лесі Українки** (в співавторстві з Іною Пономаренко) // *Проблеми сучасного літературознавства: Збірник наукових праць*. — Вип. 1. — Одеса: Маяк, 1997. — С. 107—129.

109. *Вопросы интернационализма* в литературно-критическом наследии **Леси Украинки** // *Вопросы литературы народов СССР*. — К.—Одесса: Вища школа, 1981. — Вип. 7. — С. 51—63.

110. *Питання скандинавістики* в літературно-критичній спадщині **Лесі Українки** // *Українське літературознавство*. — Львів: Вища школа, 1983. — Вип. 41. — С. 112—119.

111. *Літературознавчий і політологічний дискурси Василя Пачовського* // *Матеріали всеукр. наук. конф. «Державність і влада»*. — Дніпропетровськ, 1994. — С. 17—21.

112. *Державотворчі ідеї Василя Пачовського* (в співавторстві з О. Майструком) // *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. — Одеса, 1996. — С. 54—56.

113. *Интернациональный пафос* творчества **О. Кобылянской** // *Вопросы литературы народов СССР*. — К.—Одесса, 1984. — Вип. 10. — С. 33—45.

114. *Великан в царстве духа* (Т. Шевченко) // *Вечерняя Одесса*. — 1989. — № 111.

115. *Роль Руху* в національно-духовному пробудженні України // *Народний Рух України — місце в історії та політиці: Тези доповідей І Всеукраїнської наукової конференції*. — Київ, 1994. — С. 72—75.

116. *Образ роз'яття* в творчості Тараса Шевченка (в співавторстві з Іною Пономаренко) // «3 його духа печаттю...» (Шевченкознавчі студії). — Одеса: Астропринт, 2004. — С. 126—138.

IX. Література у вузівському та шкільному вивченні і викладанні

117. *Роль научно-исследовательской работы в становлении будущих учителей-словесников* // *Реформа школы и совершенствование научно-педагогичес-*

кой подготовки будущего учителя. — Рукоп. деп. в НИИ проблем высшей школы (Москва) 24.03.1987, рег. № 40687.

118. *Интернациональный пафос* антифашистской литературы и задачи воспитания молодежи // *Патриотическое и интернациональное воспитание молодежи в условиях развитого социализма*. — Одесса, 1976. — С. 128—135.

119. *Методичний посібник* і контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів. — Одеса: ОДУ, 1965. — 75 с.

120. *Методичний посібник* і контрольні завдання з української мови. — 2-е вид. — Одеса, 1966. — 75 с.

121. *Методичний посібник* і контрольні завдання з української мови. — 3-е вид. — Одеса, 1967. — 90 с.

122. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови. — 4-е вид., доповн. і перер. — Одеса, 1969. — 68 с.

123. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови. — 5-те видання, доповнене і перероблене. — Одеса, 1971. — 88 с.

124. *Методичні вказівки* з української мови. — 6 вид. — Одеса, 1973. — 68 с.

125. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів. — 7 вид., доповн. і перер. — Одеса, 1975. — 79 с.

126. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів. — 8 вид., доповн. і перер. — Одеса, 1977. — 97 с.

127. *Методичні вказівки* і контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів. — 9 вид. — Одеса, 1978. — 70 с.

128. *Методичні вказівки* і контрольні завдання з української мови. — 10 вид., доповн. і перер. — Одеса, 1979. — 75 с.

129. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови. — 11 вид. — Одеса, 1980. — 76 с.

130. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів. — 12 вид. — Одеса, 1982. — 73 с.

131. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів. — 13 вид. — Одеса, 1983. — 78 с.

132. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів. — 14 вид. — Одеса, 1984. — 85 с.

133. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів. — 15 вид. — Одеса, 1986. — 115 с.

134. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів. — 16 вид. — Одеса, 1987. — 100 с.

135. *Методичні вказівки* та контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів. — 17 вид., доповн. — Одеса, 1989. — 103 с.

136. *Українська радянська література: Методичні вказівки до тематики практичних занять для студентів IV курсу денного навчання філол. ф-ту*. — Одеса, 1991. — 20 с. (у співавторстві з В. Г. Полтавчуком та Т. П. Ананченко).

137. *Герой-інтернаціоналіст* в багатонаціональній радянській літературі 60-х — початку 80-х років: *Учебний посібник*. З грифом Міністерства освіти — Одеса, 1982. — 100 с.

138. *Проблема героїчного* в творчості О. Я. Гаврилюка: *Методичні вказівки* зі спецкурсу. З грифом Міністерства освіти. — Одеса, 1982. — 58 с.

139. *Методичні вказівки* до практичних занять з курсу «Історія української літератури ХХ в.»: практичні заняття. — Одеса, 1999. — 160 с.

140. *Матеріали* до курсу «Історія української літератури ХХ століття». *Практичні заняття*. — Одеса: Астропринт, 2004. — 200 с.

141. *Історія української літератури XX ст.: практичні заняття. Методичні вказівки.* — Одеса, 1999. — 160 с.
142. *Методичні вказівки та контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів.* — Одеса, 1992 (4—5—7 друкованих аркуші) (ряд видань).
143. *Українська література XX в.: методичні вказівки до тематики практичних занять для студентів IV курсу.* — Одеса, 1991. — 20 с. (у співавторстві з В. Г. Полтавчуком та Т. П. Ананченко).
144. *Творчество А. А. Гаврилюка и антифашистская автобиографическая проза: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.* — Одесса, 1971. — 30 с.
145. *Тема дружби народів в українській літературі першої половини 19-го століття: Методичні вказівки по спецкурсу та спецсемінару для студентів філол. ф-ту.* — Одеса, 1981. — 71 с.
146. *Герой-інтернаціоналіст в багатонаціональній радянській літературі 60-х — початку 80-х років: Учебний посібник. З грифом Міністерства освіти.* — Одеса, 1982. — 100 с.
147. *Проблема героїчного в творчості О. Я. Гаврилюка: Методичні вказівки зі спецкурсу. З грифом Міністерства освіти.* — Одеса, 1982. — 58 с.
148. *Методичні вказівки та контрольні завдання з української мови для слухачів підготовчих курсів.* — 17 вид. — Одеса, 1992. — 94 с.

XI. Рецензії та деякі посилання на роботи В. П. Саенко

1. *Агеева Віра.* Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в пост-модерній інтерпретації. — К.: Либідь, 2001. — С. 157—158.
2. *Жулюк Надія, Тхорук Рая.* Одеський науковий збірник. Випуск 9 // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: 36. наук. праць. — Вип. XI. — Рівне, 2002. — С. 195—196.
3. *Кузнецов Юрій.* Іван Франко і світова культура // Радянське літературознавство. — 1987. — № 2. — С. 35.
4. *Кузнецов Юрій.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. — К.: Зодіак-Еко, 1995. — С. 65.
5. *Маслюченко Г. О.* Диференціювання жанрів літератури спогадів: критерії розрізнення художніх мемуарів та автобіографічної повісті // Таїни художнього тексту. — Дніпропетровськ, 2002. — Вип. 2. — С. 74—75, 84.
6. *Маслюченко Галина.* Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років XX століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Дніпропетровськ, 2004. — 18 с.
7. *Одеська школа літературознавства у вивченні шістдесятництва // Літературна Україна — 2000.* — 25 березня.
8. *Пашковська Ніна.* Валер'ян Підмогильний, 100-річчя з дня народження // Проблеми сучасного літературознавства. Вип. 11. — Одеса: Маяк, 2002. — С. 280—281.
9. *Раковська Н. М.* Ідеї соціалізму та інтернаціоналізму в українській літературі // Радянське літературознавство. — 1986. — № 12. — С. 68.
10. *Свербілова Тетяна.* Вопросы литературы народов СССР за 10 лет // Радянське літературознавство. — 1987. — № 8. — С. 61.

А

Абліцов Віктор 192
 Аврахов Тарас 59, 181
 Агеева Віра 13, 173, 178, 182, 185,
 188, 198, 199, 240
 Айзеншток Ієремія 171, 185
 Андрусів Стефанія 173
 Андрухович Юрій 222
 Антоненко-Давидович Борис 192
 Астаф'єв О. Г. 173
 Ашер (Драй-Хмара) Оксана 61, 62, 64,
 178

Б

Баган Олег 188
 Багрянний Іван 171, 236
 Бажан О. Г. 180
 Базилевський Володимир 144, 150,
 173, 192, 202
 Барка Василь 105
 Барт Ролан 219
 Бахіліна Н. Б. 85, 100
 Бахтін Михайло 222, 223
 Башляр 68
 Бердяєв Микола 210
 Белий Андрій 92
 Биков Василь 236
 Бичков В. 85, 100
 Білчук Галина 188
 Білаш О. 188
 Білецький Олександр 151, 173, 177,
 181
 Білик Г. 181
 Білокінь Сергій 181, 182
 Білоус Г. 192
 Блок Олександр 24
 Бобинський Василь 116
 Богач Марта 188
 Боголюбов-Роєнко Н. 188

Бодлер Шарль 30, 57
 Бондаренко М. 188
 Бондар-Терещенко Ігор 194
 Борєцький Любомир 188, 206
 Бросаліна Олена 181
 Брюсов Валерій 19, 80, 100, 116, 143
 Бреховецький В'ячеслав 12, 16, 59,
 181, 182
 Бурчак Л. 196
 Буханенко Олег 185

В

Василевський П. 178
 Вервес Григорій 177
 Веселовський Олександр 36
 Винниченко Володимир 174, 211
 Винничук Юрій 219
 Виноградов В. В. 59
 Вишеславський Леонід 116, 185
 Вінграновський Микола 116, 232
 Волинський П. К. 140, 194
 Волошин Максиміліан 45
 Вороний Микола (Марко) 22, 41, 177

Г

Гаврилюк Олександр 233, 237
 Гадзінський Г. 173, 200
 Гайзінга Й. 219, 224
 Гальчук Оксана 182
 Гамалій І. І. 178
 Гаспаров Михайло 45, 59, 173
 Гельдерін Ф. 191
 Геркен-Русова Н. 125
 Гете Й.-В. 73, 135
 Гінзбург Лідія 59, 173
 Глушак Анатолій 235
 Гомер 73
 Гончар Олесь 171

Гончаров Б. М. 59, 173
Гордієнко Кость 185
Градецька Галина 188
Гречанюк Сергій 12, 59, 171, 182, 198
Гриценко Олександр 186
Гришин-Гришук Іван 192
Громова Валентина 198
Гундорова Тамара 173
Гюго Віктор 73, 83

Д

Данте Аліг'єрі 37, 123, 129—131, 140
Денисенко Вадим 185
Державин Володимир 31, 103, 140,
188, 190, 191
Дерріда 219
Дзюба Іван 4, 8, 100, 173, 178, 186,
194, 200
Дімаров Анатолій 211, 236
Дмитрів Я. 182
Дніпровський Іван 186
Добрушина Тетяна 194
Довженко Олександр 134
Доленго Михайль 173, 186, 196
Долгов К. 171
Домонтович (Петров) В. 175, 176, 182,
211, 232
Дончик Віталій 8, 173
Донцов Дмитро 30
Драй-Хмара Михайло 5, 8, 23, 61—
102, 132, 136, 140, 177—180, 198,
199, 201, 203, 205, 208, 210, 214,
216, 233

Е

Ередіа Ж. 41, 110, 115, 124, 136, 140,
181
Есхіл 73

Є

Євшан Микола 174
Єсенін Сергій 71, 72, 79, 95, 97
Єфремов Сергій 49, 174
Єфімова Г. І. 174

Ж

Жиленко Ірина 233
Жовна Олександр 219, 236
Жук Михайло 116
Жулинський Микола 171, 174, 178,
189, 192, 198, 200

Жулюк Надія 239
Журавльов А. 73

З

Заверталюк Нінель 189, 198
Забужко Оксана 174
Зарещкий О. 174
Заславський Іван 178, 191, 198, 206
Захаркін Степан 182, 194
Зборовець І. 194, 195
Зборовська Ніла 174
Зварич Василь 182, 198
Зеров Микола 3, 5, 8, 9—13, 16—60,
63, 94, 99—101, 103, 115, 116,
124, 136, 140, 151, 158, 169, 171,
175, 180—185, 190, 191, 198, 199,
201—204, 208, 210, 214—216
Зерова Софія 182
Зубрицька Марія 182, 183

І

Іванисенко Віктор 179, 182
Івашко В. К. 59, 182
Ізарський Олекса 190
Ільєнко Іван 177
Ільницький Микола 174, 183, 191
Ільницький Олег 171, 173, 195
Ісупов К. Г. 171

Й

Йогансен Майк 5, 8, 151—173, 185—
187, 201, 204, 207, 209

К

Капуста В. 198
Качуровський Ігор 73, 183, 189, 191,
207
Керлот К.-Е. 67, 68, 71, 100
Кернер Габор 194
Киселівська-Ткач Л. 188
Кисілевський К. 105
Кислий Ф. С. 176
Клен Юрій (Освальд Бургардт) 5, 8,
49, 55, 59, 72, 101—141, 179, 183,
188—191, 203, 205, 206, 209, 216
Клещикова В. 183
Клочек Григорій 14, 15, 59, 174, 236
Кобець Олег 183
Кобилянська Ольга 144
Коваленко Борис 23, 151
Коваленко-Плужник Галина 193

Ковалів Юрій 103, 104, 124, 140, 171,
174, 176, 183, 186, 189, 193, 196,
198, 200

Коваль Віталій 103, 174
Ковбасенко Ю. І. 179
Коляда Григорій 174
Конквест Р. 171
Кононенко Петро 105, 140, 189, 211
Корж Олександр 174, 187
Корман Борис 174
Корогодський Роман 183
Коряк Володимир 151, 154, 171, 174,
196
Костенко Ліна 7, 174, 201, 211, 233,
234
Костенко Наталя 147, 150, 198, 222
Костюк Григорій 143, 144, 150, 178,
197
Косян В. 59, 183
Котляревський Іван 133
Коцюбинська Михайлина 195
Кочур Григорій 11, 59, 179, 181, 183
Кошелівець Іван 104, 122, 140, 183,
189, 191
Кошова Інна 74
Кравець Л. 183
Крижанівський Степан 153, 157, 171,
175, 179, 186, 193, 198
Кримський Агатагел 110
Кудряшова М. 189
Кузякіна Наталя 175, 200
Куліш Микола 222, 223, 235
Куліш Пантелеймон, 39
Куценко Леонід 59, 183

Л

Лавріненко Юрій 64, 103, 140, 145,
150, 153, 171, 175, 179, 189, 190,
198
Лакіза Іван 175
Ласло-Куцюк Магдалена 42, 43, 59,
183
Лебідь Ананій 133, 137, 142, 150, 154,
172, 175, 186, 198, 200, 214, 216
Левчук Олена 183
Лейтес А. 159, 172, 175, 200
Лермонтов Михайло 39, 45
Лесин В. М. 140, 165, 172
Лисенко І. 59, 180, 183, 186, 189
Луцій С. 193
Луцький Юрій 175
Лущук О. 183

Ляпіна Л. 172
Лятуринська Оксана 103

М

Маланюк Євген 103, 105, 116, 140,
144, 145, 183, 189, 211, 222
Маніта Ганна 232
Мануйкін О. О. 198
Мащенко М. 188
Меженко Юрій 186, 193
Мейлах Борис 13
Мельник Петро 186, 190
Мельників (Мельников) Ростислав
153, 172, 186, 187
Микитенко Олег 187
Михайличенко Гнат 187
Михайлова Алла 187
Міцкевич Адам 38, 39
Міяковський Володимир 189
Мовчан Раїса 187
Моренець Володимир 7, 8, 175
Мороз В. 184
Мороз-Стрілець Галина 193
Мороз-Стрілець Тамара 177
Москаленко Михайло 60, 63, 99, 178,
184
Музичка Андрій 175, 181, 184,
193
Муратов Ігор 153, 186
Мусієнко Олекса 184, 191

Н

Набитович Ігор 189
Навроцький Б. 175
Наєнко Михайло 149, 174, 178,
198
Нарівська Валентина 198
Неборак Віктор 13, 184
Неврлий Мікулаш 12, 57, 60, 103, 140,
175, 184, 189
Нечерда Борис 116
Ніконов В. 140
Новикова М. А. 69, 100
Новикова Марина 184
Новиченко Леонід, 193

О

Оглоблин Олександр 184, 199
Одарченко Петро 184, 191
Олесь Олександр 83, 103
Ольжич Олег 103

207, 216
Ортега-і-Гассет 224
Освальд Бургардт (Клен, Юрій) 5,
101, 102, 116, 122, 140, 188—190,
208
Осьмачка Тодось 144, 199, 222

П

Павлик Мирослава 83, 100
Павличко Дмитро 12, 37, 60, 116, 181,
184
Павличко Соломія 7, 8, 13, 41, 59, 99,
158, 175, 181, 184, 191
Павлишин Марко 176
Пахаренко Василь 74, 175
Пахльовська Оксана 175, 200, 210
Пашковська Ніна 240
Петрарка Франческо 38, 39
Петриковська Н. І. 103, 115, 140, 190
Петров (Домонтович) Віктор 11, 85,
99, 100, 175, 176, 216
Пилипенко Сергій 187, 196, 215
Підмогильний Валер'ян 175, 190, 193,
211, 232, 240
Плевако Микола 41, 175, 183, 187
Плужник Євген 151, 152, 192—194,
202, 204, 205, 206—210
Погребенник Володимир 195
Полтавчук Василь 239
Подраза-Квятковська М. 7
Подрезова Марина 2, 8
Полек В. 195
Поліщук Валер'ян 152, 175, 195
Поліщук Ярослав 150, 152, 175
Полонська-Василенко Наталя 105, 140,
184, 190, 199
Пономаренко Інна 85, 89, 100, 234,
235, 238
Почайна І. 184
Пригара Марія 193
Пулинець О. С. 140
Пушкін Олександр 25, 38, 40, 44, 116,
234, 235

Р

Радецька Г. 190
Радзикович Володимир 106, 140, 179,
188
Райбедюк Г. Б. 199
Райс Є. 179

Рибалко О. 178, 195
Рильський Максим 6, 11, 23, 43, 59,
94, 100, 102, 110, 115, 116, 124,
152, 175, 176, 179, 183, 184, 186,
200, 203, 213, 216
Рубчак Богдан 105
Рудний В. В. 176
Рудь С. 193
Русов Ю. 103, 140, 190

С

Савченко Ю. 193, 214
Савченко Я. 196
Саенко Валентина 63, 85, 89, 100,
179, 232—240, 245—249
Сайченко Л. К. 177
Самійленко В. 22, 176, 181
Сапогов В. А. 60, 172
Сарапин Віта 104, 141, 190, 206
Свербілова Тетяна 240
Сверстюк Євген 13, 184
Свідзинський Володимир 4, 151, 194—
197, 202, 209, 210
Семенко Михайль 151, 170, 173, 174,
196, 197
Сенченко Іван 187
Сергійчук В. І. 94, 100
Сивокінь Григорій 176
Скирда Т. 193
Складанний І. П. 179
Сковорода Григорій 117, 216
Славутич Яр 64, 176, 177, 179, 184,
187, 190, 191, 193, 195, 197, 199
Сминтина Валентин 8
Смолич Юрій 153, 162, 172, 176, 187,
195, 200
Собуцький М. 8
Соловей Елеонора 176, 184, 195
Соловійов С. 85, 92, 100
Сологуб Н. М. 85, 91, 100
Солодовник Тамара 193
Солодько Петро 60, 184
Сонцвіт (Поліщук) В. 195
Сосюра Володимир 174, 180, 197, 208
Сріблянський М. 197
Ставицька Леся 187
Старик В. 189, 206
Старинкевич Лизавета 187
Степанов Ф. 195
Степняк Михайло 38, 187
Стефанович Олег 103
Стріха Максим 176, 184, 190

Сулима Микола 13, 181, 187

Т

Табачковський В. 184
Тайга М. 193
Таран Людмила 94, 100, 184, 190
Тарнавський Остап 119
Темченко Лілія 100, 179, 180, 184, 199
Тичина Павло 7, 22, 66, 83, 151, 152
Тодоров П., Ц. 161, 172, 220
Токмань Ганна 193, 194
Тростянецький Арон 187
Турчиновський Ілля 54
Тхорук Рая 171, 174, 196, 240

У

Українка Леся 3, 7, 85, 89, 99, 100,
110, 116, 177, 180, 194, 197, 201,
208, 233, 234, 238, 240
Ульяненко Олесь 219, 223

Ф

Фальківський Дмитро 152, 203
Фашенко Василь 176, 237
Фещенко С. М. 55
Филипович Олександр 103, 105, 141,
185, 190
Филипович Павло 5, 8, 22, 59, 72, 100,
101, 105, 142—150, 173, 175, 178,
179, 183, 184, 197—204, 209, 210,
213, 216
Філянський Микола 22
Фоменко І. В. 19, 23, 60
Франко Іван 3, 7, 116, 177, 182, 208,
237, 240
Фрейденберг Ольга 70, 100

Х

Харчук Роксана 60, 185
Хвильовий Микола 66, 151, 174, 180,
183, 185, 200, 211, 214

Ц

Цветаєва Марина 145
Церна Ганна 176
Цимбал Ярина 187

Ч

Череватенко Леонід 190—192,
194
Чередниченко Дмитро 190
Черниш Галина 196, 197
Чернишов А. 195
Черноіваненко Євген 176
Чижевський Дмитро 104, 141, 190
Чупринка Григорій 83, 177

Ш

Шама І. Н. 69, 100
Шевченко Тарас 25, 237
Шевчук Валерій 195, 209, 211, 219,
223, 232
Шекспір Вільям 38, 115, 116
Шеремет Микола 154, 172
Шерех Юрій 30, 34, 60, 64, 100, 124,
176, 180, 185, 190, 199, 206
Шкурупій Гео 176
Шляхова Нонна 236
Шпол Юліан 176
Шудря Микола 190
Шум-Стебельська Антоніна 190

Ю

Юткін В. 172

Я

Якубовський Ю. 172, 183
Ямпольський І. 172
Ямпольський М. 187
Яременко Василь 176, 194—196,
199
Яшук Ж. 194

ВАЛЕНТИНА САЕНКО. Украинская современная поэзия 20-х годов XX века: Ренессансные параметры.

Компендиум «Украинская современная поэзия 20-х годов XX века: Ренессансные параметры» адресован специалистам в области украинистики и, в первую очередь, студентам-филологам классических университетов, углубленно изучающим новейшую украинскую литературу, тот ее период развития, который получил название Расстрелянного Возрождения. Главный предмет исследования представляет художественное явление современной поэзии, наиболее ярко выраженной в творчестве неоклассиков и футуристов (Николай Зеров, Михаил Драй-Хмара, Юрий Клен, Павел Филипович, Майк Йогансен), завещавших органическое вхождение украинского искусства в мировой контекст. Тем более велик их вклад в дело вхождения новых идей и эстетических форм, определивших развитие культуры по восходящей.

Книга состоит из двух частей: теоретической, в которой представлены лекции, и практической, которая содержит программы спецкурса и курса лекций «История украинской литературы первой трети XX века» для филологических факультетов национальных университетов, а также тематических занятий и рефератов для докладов, курсовых, дипломных и магистерских работ. Важен также раздел, содержащий библиографию, посвященную как отдельным писателям, репрезентантам талантливого развития поэзии данного периода, так и аспектам теоретического и методологического содержания.

Таким образом, это не только готовый спецкурс, актуальный как для студентов, так и для преподавателей широкого профиля, но и компендиум по университетскому курсу «История украинской литературы XX века (первая треть)».

VALENTINA SAYENKO. Ukrainian modern poetry of the 1920s: Renaissance parameters.

Scientific and educational appliance *Ukrainian modern poetry of the 1920s: Renaissance parameters* is addressed to specialists in Ukrainian philology, first and foremost to students-linguists of classical universities, who study thoroughly modern Ukrainian literature, especially the period of its development called "The Shot Down Renaissance" ("Rozstrilyane Vidrodzennya"). The topic of the investigation is the phenomenon of modern poetry shown in the works of neoclassics and futurists (M. Zerov, M. Dry-Khmara, Y. Klen, P. Phylipovich, Mike Yohansen), who predicted the natural entry of Ukrainian art into the world context having made a valuable contribution to the circulation of new ideas and aesthetic forms that determined the movement of the culture in the line of ascent.

The book consists of the theoretical part represented by the materials of lectures and the practical one that contains the syllabus of the special course of lectures "The History of Ukrainian Literature of the 1900—1930s" for philologi-

sonalities representing the progress of the Ukrainian poetry of the given period or to theoretical and methodological aspects.

Thus this book is not only a ready-made course of lectures and practical training that is helpful either for students or for lecturers of Ukrainian studies but also the compendium of the university subject *The History of Ukrainian Literature of the XXth century (1900—1930s)*.

VALENTINA SAJENKO. «Poésie ukrainienne moderniste des années vingt du XX-ème siècle: paramètres de renaissance».

L'ouvrage «Poésie ukrainienne moderniste des années vingt du XX-ème siècle: paramètres de renaissance» du genre scientifique et systématique est adressé aux spécialistes de littérature ukrainienne, en premier lieu aux étudiants-philologues des universités classiques qui étudient la période appelée «Renaissance fusillée» de littérature ukrainienne moderne. Le sujet principal d'étude représente la valeur artistique du phénomène de poésie moderne dans l'oeuvre des néo-classiques et futuristes (Mykola Zerov, Draj-Khmara, Juri Klen, Pavlo Philipovich, Maik Joganzen), qui léguaient l'entrée organique de l'art ukrainien dans le contexte mondial en apportant une contribution importante au tourbillon des idées et formes esthétiques nouvelles définissant le progrès de la culture.

Le présent livre est composé de deux parties: théorique et pratique. La partie théorique comprend l'exposé des cours. La partie pratique contient les programmes des cours d'«Histoire de littérature ukrainienne du premier tiers de XX-ème siècle» et d'un cours spécialisé pour les facultés de Lettres des universités nationales, la liste des thèmes des travaux pratiques, des présentations d'étude, des thèses de cours, des D. E. S. et des thèses de fin d'études universitaires. Il y faut souligner la présence d'une bibliographie importante consacrée aux hommes de lettres de la période étudiée aussi bien qu'aux aspects théoriques et méthodologiques.

Or, ce livre n'est pas uniquement un cours spécialisé actuel aux étudiants et professeurs, spécialisés en littérature ukrainienne, mais aussi un compendium de cours universitaire «Histoire de littérature ukrainienne du XX-ème siècle (premier tiers)».

VALENTINA SAENKO. "Ukrainische Modernpoesie der 20. Jahre des XX. Jahrhunderts: Renaissanceparameter".

Das Lehrbuch "Ukrainische Modernpoesie der 20. Jahre des XX. Jahrhunderts: Renaissanceparameter" wendet sich an die Spezialisten auf dem Gebiet der Ukrainistik und vor allem auf die Philologenstudenten der klassischen Universitäten, die die neueste ukrainische Literatur eingehend erlernen, und zwar jene Periode ihrer Entwicklung, die "Die Erschossene Wiedergeburt" genannt wurde.

Der Hauptgegenstand der Forschung ist die künstlerische Erscheinung der Modernpoesie, die in den Schaffen der Neoklassiker und Futuristen (Nikolaj Serow, Michail Dray-Chmara, Juri Klen, Pawel Filipowitsch, Maik Joganzen), die den organischen Eingang der ukrainischen Kunst in den Weltkontext vermachten, schlagend ausgedrückt wurde. Ihr Beitrag zur Entstehung der neuen Ideen und ästhetischen Formen, die die Entwicklung der Kultur in steigender Linie bestimmt haben, ist deshalb sehr groß. Das Buch ist in zwei Teile gegliedert. Es bietet den Vorlesungszyklus, die Übungen und den Lehrplan des speziellen Kurs und der Vorlesungsreihe "Geschichte der ukrainischen Literatur des ersten Drittels des XX. Jahrhunderts" für die philologischen Fakultäten der Universitäten und auch

... der Biographie enthalt, die sowohl den einzelnen Schriftstellern, den Repräsentanten der talentvollen Entwicklung der Poesie in der gegebenen Periode als auch den Aspekten des theoretischen und methodologischen Inhalts gewidmet ist. Solcherweise ist das nicht nur der Spezialkurs, der sowohl für die Studenten als auch für die Lektoren mit breiten Fachkenntnissen aktuell ist, sondern auch Kompendium "Die Geschichte der ukrainischen Literatur des XX. Jahrhunderts (das erste Drittel)" für die Universitätsvorlesungen.

ВАЛЕНТИНА ПАВЛІВНА САЄНКО народилася і зросла на Батьківщині Ле-сі Українки — місті Новограді-Волинському, що зараз повертає собі історичне ім'я — поетичний і виразний топонім Звягель. З медаллю закінчила Новоград-Волинську українську середню школу № 3, з вдячністю згадуючи вчителів словесності (української, російської, англійської), історії, біології, математики, фізики, які збудили інтерес до аналітичного мислення і системного знання. Вступила на факультет української філології Одеського державного університету імені І. І. Мечникова, який успішно закінчила, активно сприйнявши наукові пошуки і творчі імпульси від таких блискуче підготовлених літературознавців і мовознавців, як Григорій В'язовський, Наталя Кузякіна, Андрій Недзвідський, Віталій Нестеренко, Михайло Левченко, Василь Фашенко, Олена Ковальчук, Борис Шайкевич, Лариса Терешко, Іван Грицютенко, Федір Смагленко, Артем Москаленко, Нінель Рядченко та багатьох інших. Під впливом участі в гуртку теорії літератури, керованого доцентом Г. А. В'язовським, на I курсі виконала свою першу наукову розвідку «Гіпербола в поезії «Гайдамаки» Тараса Шевченка», яка на Українському республіканському конкурсі посіла перше місце. Дипломна робота була присвячена теоретичній проблемі — аналізу Франківського трактату про мистецтво та його психологічні основи (за радянських часів не надрукованого) «Із секретів поетичної творчості» — трактату, що став взірцем європейської філологічної науки, виконаної на перетині знань з літературознавства і мистецтвознавства, естетики і поезики.

Після закінчення університету була рекомендована до аспірантури і залишена на кафедрі для здобуття вченого звання. Але через те, що аспірантських місць з української філології тоді не було, довелося пройти складний шлях, працюючи лаборантом на кафедрі української літератури, об'єднуючій великий колектив істориків і теоретиків літератури, на підлозжі якого пізніше сформувалося три кафедри — теорії і методики літератури, української класичної літератури і новітньої літератури. Закінчила заочну аспірантуру і під керівництвом професора В. В. Фашенка виконала і захистила кандидатську дисертацію на тему «Українська антифашистська література в контексті європейської (польської, німецької, чеської і французької) автобіографічної прози» (1971).

Спершу працювала доцентом на кафедрі української класичної літератури, читаючи лекційні курси з історії української літератури від І. Котляревського до Тараса Шевченка, XIX і початку XX століття, а з 1981 р. на кафедрі новітньої літератури, викладаючи сучасну українську літературу і курс «Історія української літератури XX ст.», як і чимало різноманітних спецкурсів; потім працювала на кафедрі новітньої літератури і журналістики, а зараз — на кафедрі української літератури. Має досвід редакторської і журналістської роботи. Входила до редколегії газети «За наукові кадри», редколегії наукового збірника «Вопросы литературы народов СССР», «Одеському університету 100 років», виступала

захворювання і природжені вади розвитку в перинатологічній практиці. — К.: Здоров'я, 1997. — 356 с.)

Основні напрямки діяльності:

1. Компаративістика: українська література в контексті європейської. Основні публікації на цю тему:

а) Украинская антифашистская проза в контексте литературы Сопротивления. — Київ: Наукова думка, 1982.

б) З українсько-скандинавських культурних взаємин кінця XIX — початку XX ст. — К.: Наукова думка, 1985. — С. 213—260.

в) Леся Українка і скандинавські літератури // Вопросы литературы народов СССР.

г) І. Франко і скандинавські літератури // И. Франко и мировая культура. — Львів, 1986.

г) Тарас Шевченко і скандинавські літератури.

2. Питання поетики в українській класичній і сучасній літературі.

а) Творча індивідуальність митця (Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Коцюбинського, Л. Костенко, поетів-неокласиків, М. Куліша, В. Підмогильного, А. Дімарова, В. Шевчука, В. Тарнавського та ін.).

б) Поетикальні властивості зразків постмодерної літератури в контексті розвитку модернізму.

3) Особливості розвитку української літератури XX ст. та межі тисячоліть.

Передмова	3
ТЕКСТИ ЛЕКЦІЙ	9
Поезія Миколи Зерова: питання поетики	9
1. Цикл у поетичній творчості Миколи Зерова	16
2. Типологія поетичних жанрів і специфіка образної системи	35
Примітки	59
Художня планета Михайла Драй-Хмари	61
1. Слово і образ	63
2. Поетична фоніка	73
3. Семантика й символіка кольору	84
Примітки	100
Поетика Творчості Юрія Клена	101
1. Декілька слів про Освальда Бургардта і його долю	101
2. Поетика «Конкістадорів» Юрія Клена	107
3. Сонетарій Юрія Клена	115
4. Художня своєрідність поеми «Попіл імперій»: особливості композиції	125
Примітки	140
Поезія Павла Филиповича: особливості образної системи	142
Примітки	150
Футуристичні експерименти і художній світ Майка Йогансена	151
1. Мотиви творчості	155
2. Цикл у поезії Майка Йогансена	164
Примітки	171
БІБЛІОГРАФІЯ	173
ПРОГРАМА СПЕЦКУРСУ	200
ТЕМАРІЙ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ ЗІ СПЕЦКУРСУ	204
ТЕМИ РЕФЕРАТІВ І ДОПОВІДЕЙ	208
ПРОГРАМИ СПЕЦКУРСУ І КУРСІВ ЛЕКЦІЙ	210
ЛІТЕРАТУРНИЙ ДОДАТОК	213
Неокласичний марш	213
Коментар	216
КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК	217
БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ДОДАТОК (Наукові публікації В. П. Саєнко)	232
ПОКАЖЧИК ІМЕН	241
РЕЗЮМЕ	246
БІОГРАФІЧНА ДОВІДКА	249

Наукове видання

САЄНКО Валентина Павлівна

**УКРАЇНСЬКА МОДЕРНА ПОЕЗІЯ 20-Х РОКІВ
XX СТОЛІТТЯ:
РЕНЕСАНСНІ ПАРАМЕТРИ**

Компендіум

Зав. редакцією *Т. М. Забанова*
Головний редактор *Ж. Б. Мельниченко*
Технічні редактори *Р. М. Кучинська, Д. М. Островеров*

Для оформлення обкладинки використано картину Михайла Жука
«Каштан» (1908)

Здано у виробництво 10.08.2004. Підписано до друку 07.12.2004. Формат
60×84/16. Папір офсетний. Гарнітура «Літературна». Друк офсетний. Ум. друк.
арк. 14,88 + вкл. 1,16. Тираж 300 прим. Зам. № 559.

Видавництво і друкарня «Астропринт» (Свідоцтво ДК № 1373 від 28.05.2003 р.)
65026, м. Одеса, вул. Преображенська, 24. Тел.: (0482) 26-98-82, 26-96-82, 37-14-25
www.astroprint.odessa.ua

Саєнко Валентина

C127 Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: ренесансні параметри: Навчальний посібник. — Одеса: Астропринт, 2004. — 256 с. + 10 арк. кол. іл.
ISBN 966—318—228—8.

Компендіум присвячено аспектам художньої своєрідності та аналізу поетичного доробку неокласиків — Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Юрія Клена, Павла Филиповича — та футуриста Майка Йогансена. Творчість найвидатніших репрезентантів української модерної поезії трактується з погляду особливостей поетики. Окремий блок складають програми зі спецкурсу та курсів лекцій ХХ століття, темарій практичних занять і проблемні запитання, що можуть послужити темами рефератів, курсових робіт і виступів на наукових конференціях. Важливий також спеціальний добір і опис бібліографічних джерел, необхідних для систематизації знань з наукової проблематики.

Для філологів, студентів, усіх, хто цікавиться літературознавчою наукою.

C 4603020100—156 Без оголош. ББК 83.3(4Ук)6-4(я73)
318—2004 УДК 821.161.2-1(091)“192”:7.035(073)