КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ЮЗЬКІВ Галина Іванівна

УДК 821.161.2:177.61

КОНСТАНТА ПЕТРАРКІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛЮБОВНІЙ ЛІРИЦІ (В. СОСЮРА, В. СИМОНЕНКО, М. ВІНГРАНОВСЬКИЙ)

Спеціальність 10.01.01— українська література

Дисертація

на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник –

доктор філологічних наук, професор

КовалівЮ. І.

КИЇВ – 2012

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1 9

ПРОБЛЕМА СТИЛЮ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ ТА В ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ 9

РОЗДІЛ 2 25

СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ ТА ЇЇ СТИЛІВ В ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ 25

2.1. Стильова течія петраркізму в синхронних і діахронних вимірах 25

2.2. Любовна лірика в контексті історії української літератури 51

РОЗДІЛ 3 83

СТИЛЬОВА КОНСТАНТА ПЕТРАРКІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛЮБОВНІЙ ЛІРИЦІ 83

3.1. Платонічна модель любові В. Сосюри 83

3.2. Еволюція любовної лірики В. Симоненка 122

3.3.Особливості петраркізму в любовній ліриці М. Вінграновського ... 136

ВИСНОВКИ 157

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 170

ВСТУП

Любовна лірика посідає провідні позиції в системі інших жанрових різновидів лірики як родового поняття,проте, як не дивно, вона не завжди актуалізувалася як окремий об'єкт дослідження в колі наукових інтересів літературознавців. Натомість у минулому столітті провідні науковці зверталися до з'ясування специфіки громадянської лірики, іноді – пейзажної;останнім часом викликала зацікавлення філософська лірика. Очевидно, любовну лірику дослідникичи не підсвідомо сприймають як самодостатнє явище, що не потребує ґрунтовного аналізу. Про неї згадували і згадують у літературних портретах тих чи тих поетів, як правило, локалізуючи екскурс в середині або наприкінці розвідок, часто після біографії, громадянської позиції, світоглядних принципів певного автора. Складається хибне враження про її «меншовартість», хоча насправді вона визначальна, якщо не домінантна у доробку багатьох поетів, тому що без любові (не лише в аспекті кохання) неможливе життя, не кажучи вже про творчість.

Як і у теоретико-літературному плані, любовна лірика посідає другорядні позиції і в історії письменства. Про неї згадують мимохідь, як щось «малозначуще» у порівнянні з іншими жанровими різновидами, жанрами тощо, зі стильовими змаганнями, літературними колізіями та амбіціями. Мало хто з дослідників звертав увагу, що на шляху її розвитку виникали екстралітературні і власне філологічні бар'єри – від надмірного моралізування й ригоризму до вимог служіння поета ідеології, політиці, релігії тощо. Тоді вже любовна поезія як вираження індивідуальних сердечних переживань була небажана, навіть шкідлива для панівних доктрин, що нехтували внутрішнім багатством людини. Не завжди вона була в пошані і серед певних стильових тенденцій та напрямів, наприклад реалізму.

Інколинауковціне диференціюютьлюбовну лірику з еротичною, як любов із сексом, ігноруючи тим, що між ними існують тонкі, опосередковуючі зв'язки. У такому разі переважно апелювали до виховноїфункції поезії, забуваючи про її художню сутність, про специфіку мистецтва слова,найчастіше посилалися на народ, якому ніби були чужі відверті любовні мотиви, хоча ними насичена усна народна творчість. Так само не завжди були уважними до смислових градацій власне любові– від чуттєвоїдо платонічної. Тому в такому контексті петраркізм як явище, особливо в українській поезії, виглядав екзотичним, навіть випадковим запозиченням. Насправді він міг виникнути на основі зустрічних течій, коли інспірував можливості любовної лірики в українській літературі до нових якісних модифікацій платонізму. Тут у пригоді став і фольклорний досвід освоєння теми. Історія українського письменства засвідчує перевагу духовно просвітлених, виразно сублімованих поезій над відверто еротичними, тому складається враження, ніби любовна лірика – повсякчас ідеалізована, безтілесна.

Якщо любовна лірика лишалася поза літературознавчими та історико-літературними студіями, відбувшись поодинокими поверховими студіями, то еротична поезіянині осмислена першими серйозними аналітичними роботами, спостереження і методологічні принципи яких варто використати і при дослідженні інших жанрових різновидів лірики. Так само плідними можуть бути положення психоаналізу й аналітичної психології, які сприяють розкриттю специфіки еротичних переживань від чуттєвого до платонічного рівня, відтак і петраркізму, висвітлити його закономірності у творах українських поетів, зокрема В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського. Їхній доробок – один з найяскравіших і типових прикладів любовної лірики в українському письменстві, наділеної характеристиками стильової константи петраркізму. Це дозволить з'ясувати самобутнє значення любовних поезій зазначених авторів,

розуміти творчість кожного з них не лише в контексті національної літератури, а й європейської традиції художнього платонізму. Тому потреба наукового осмислення стильових ознак петраркізму в любовній ліриці В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського становить **актуальність** даної дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка у межах комплексної теми «Розвиток і взаємодія мов і літератур в умовах глобалізації» (державний реєстраційний номер 02 БФ 044-01; науковий керівник д. філол. н., проф. Семенюк Г. Ф.).

Мета дисертації полягає у з'ясуванні сутності петраркізму в любовній ліриці В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення комплексу конкретних **завдань:**

- виявити розуміння стилю в сучасному літературознавстві;
- визначити понятійний апарат наукового аналізу любовної лірики, її відмінність від еротичної та інтимної;
- розкрити ключові лібідозні й сублімаційні можливості любовної лірики;
- з'ясувати особливості стильової тенденції петраркізму в системі синхронних і діахронних стилів;
- простежити загальні тенденції еволюції лірики в українській поезії;
- спостерегти становлення любовної лірики в українській поезії на прикладі висвітлення поезії В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського;
- окреслити специфіку ідіостилів любовної лірики В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського;

- обґрунтувати закономірність стильових ознак петраркізму та його модифікацій у любовній ліриці В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського.

Об’єктом дослідження стали поетичні твори В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського.

Предмет дослідження –стильові концепти петраркізму в любовній ліриці В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського.

Методологічною основою дослідження є філологічний, порівняльний, типологічний, генетико-типологічний, психоаналітичний, аналітико-психологічний, інтертекстуальний, біографічний методи, досвід гендерних студій, принципи герменевтики.

Теоретико-методологічну базу дисертації складають праці із жанрології (Ніна Бернадська, Тетяна Бовсунівська, Олена Бондарєва, Нонна Копистянська), жанрово-стильових характеристик лірики (О. Білецький, Л. Гінзбург, І. Грінберг, В. Іванисенко, Т. Сільман, О. Соколов, С. Шаховський, Б. Шкловський) та дослідженьпоезії в світоглядному та психологічному аспектах(О. Домащенко, І. Козлик, Елеонора Соловей), а також студії з психоаналізу й аналітичної психології (З. Фройд, К.-Ґ. Юнґ; Ніла Зборовська).

Наукова новизна одержаних результатів. Дисертація є першою спробою в українському літературознавстві й історії літератури з’ясувати концептуальну специфіку любовної лірики у порівнянні з еротичною й інтимною, проаналізувати її у творчому доробку В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського.У роботі вперше розкрито специфіку петраркізму як стильової константи, що, вийшовши за межі свого часу, стала однією із складових частин любовної лірики в аспекті платонічних переживань як вищого рівня сублімації; акцентовано різні форми поетичного втілення лібідо від чуттєвого до духовного значення. Інтерпретацію любовної лірики В. Сосюри, В. Симоненка,

М. Вінграновського здійснено в смисловому розумінні петраркізму з урахуванням ідіостилю кожного поета зокрема, обґрунтовано мотиви ідеалізації жінки, простежено драми сердечних переживань ліричних героїв. Доведено право на існування поняття «петраркізм» у системі стилів, у творчій практиці поетів та в літературознавчому термінологічному апараті.

Особистий внесок дисертанта полягає у спробі висвітлення любовної лірики В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського з погляду петраркізму.

Теоретичне значення роботи. Здобуті результати дослідження сприятимуть глибшому розумінню загальних тенденцій еволюції лірики в українській поезії, зокрема сутнісних характеристик любовної лірики В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського, специфіки ідіостилів їх любовної лірики, трансформацій традиції стильової течії петраркізму в їхній творчості.

Практичне значення дисертаціївизначене недостатністю вивчення сутності любовної лірики, стильової тенденції петраркізму та полягає в тому, що дозволяє використовувати результати дослідження у лекційних і практичних курсах з історії української літератури, спецкурсах, спецсемінарах, при написанні посібників та підручників, нових літературознавчих розвідок.

Апробація роботи. Дисертація є самостійним дослідженням, наукову концепцію якого оприлюднено в доповідях на наукових і науково-практичних конференціях.

Дисертацію обговорено і рекомендовано до захисту на засіданні кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 6від 27 січня 2012року).

Результати дослідження представлені в п’ятипублікаціях,вміщених у фахових наукових виданнях України.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох основних розділів, висновків і списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1
ПРОБЛЕМА СТИЛЮ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ ТАВ ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Поняття «стиль» в його іманентному значенні з'явилося в період Ренесансу («новий солодкий стиль», «Плеяда» тощо) і вперше у найповнішому обсязі було осмислене і канонізоване класицистами. Відтоді розпочинається його справжня історія. Попри це, поняття стилю досить складне і неоднозначне. За словами В. Виноградова, «важко знайти термін багатозначніший та суперечливіший і відповідне йому поняття – більш мінливе й суб'єктивно-невизначене, ніж термін і поняття стилю» [17, 7]. Одна з його істотних ознак полягає у внутрішній єдності й цілісності, доцільній взаємозумовленості компонентів.У ньому «ніщо не може бути змінено або заміщено, але все має бути, як воно є» [16, 145]. Аналізуючи його специфіку, О. Соколов, доходить висновку: «Коли в художньому творі стають необхідними ці елементи і неприпустимі інші – перед нами стиль» [115, 34].

Проблему стилю вивчає філологія з погляду як літературознавства, так і мовознавства, розкриває його логічний й естетичний та «словесний» сенс через внутрішньо зумовлене відношення компонентів твору в їх єдності. Небезпідставно стиль привертає увагу літературознавців та лінгвістів,що обумовлене спільним об'єктом дослідження – мовою. Проте трактування стилю у кожної дисципліни відрізняється, бо «як явище словесного *мистецтва* літературний стиль співвідноситься з *художнім* стилем. Як явище *словесного* мистецтва літературний стиль співвідноситься з *мовним* стилем»[115, 14]. Коли мовознавці вивчають особливості мовного спілкування, інформування, називання, граматичні або синтаксичні характеристики і т. п., вони зосереджуються на статистичних властивостях мови, літературознавців цікавить її естетична, художня якість. Це вже

принципове питання, адже стиль з погляду поетики, як зазначав О. Лосєв, «категорія – не лінгвістична, а літературознавча категорія, адже поняття стилю передбачає єдність слова й образу, образу й композиції, композиції й ідей поетичного твору», «різні практики внутрішньо неподільної творчої дії» [73, 227].

Між літературознавчими і мовознавчими інтерпретаціями немає нездоланної межі. Літературний стиль як мистецтво доцільного відбору й ефективного використання художніх засобів (тропів, стилістичних фігур тощо) співіснує з іншими функціональними стилями, водночас ураховує специфіку експресивності мовлення, що позначається на художніх творах невичерпною гамою ознак від інтимних, іронічних, сатиричних до урочистих чи підкреслено об’єктивних.

Філологія використовує також досвід інших наук, зокрема мистецтвознавчих, що обґрунтують не просто стиль, а художній стиль. Він випливає з внутрішнього закону художньої творчості, з потреби інтерпретувати мовний стиль як складову частину літературного [71, 4]. Разом з тим виявляються зв’язки літератури з образотворчим мистецтвом та музикою, зумовлюють використання понять «мальовничість», «пластичність», «колористика» або «мелодика», «тональність», «звуколад» при аналізі поетичних творів.

Для кожного з аспектів поширення стилю властива спільна, як уже зазначено, присутність одних елементів художньої структури, добір і поєднання яких зумовлює неприпустимість інших, що, за спостереженням Д. Наливайка, відповідає вимогам художньої закономірності як необхідності. На погляд дослідника, «стиль – це не сама форма, не "синтез форм", а формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, всю своєрідність "художньої мови" творів, котра, як відомо, не зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й надмовні елементи» [86, 7,8]. Стиль охоплює не лише

внутрішню структуру літературного тексту, а й позалітературні фактори, світоглядні вподобання й смаки того чи того автора або мовця.

Стиль фіксує доцентрове тяжіння внутрішніх елементів твору, виконує інструментальну функцію, спрямовану на структурування змісту, який буває ідейним (тема, проблема, предметний світ) та образним (фабула, сюжет, подія, троп, стилістична фігура, підтекст). Змістовність стилю виражена через його внутрішню специфіку, насамперед через світогляд письменника, тип його світобачення, темперамент, настрій, інтелектуальний потенціал, національний характер тощо [56, 21].

Д. Чижевський («Історія української літератури: Від початків до доби реалізму», 1956) запропонував модельеволюції стилю, що, нагадуючи маятникоподібний рух від метонімії до метафори – і навпаки, завжди перебуває у динаміці. Не всі літературознавці сприйняли таку модель. Так, Г. Грабович зазначив у своїй рецензії на англомовний варіант праці Д. Чижевського, що «зосередженість на стилі, хай навіть і широко практикованому, з багатьма підрозділами, висвітлюватиме один, хоч і важливий аспект, а не всю історію», її розкриття через класицизм, романтизм або реалізм у кращому разі може «дати історію стилів української літератури, а не історію літератури» [31, 543,539]. Такий висновок зумовлений тим, що «суб'єктивні й об'єктивні начала, які ніби чергуються між собою, мають в кінцевому підсумку змістове походження» [83, 4], тому стильові ознаки неминуче вказують на зміст, фіксований у жанрах.

Критик через заперечення мимоволі дійшов до ствердження внутрішнього зв'язку між стилем і жанром як його носієм та внутрішньою формою, що довів і О. Соколов у теоретичній праці «Теорія стилю» (1984). Наприклад, за доби романтизму спостерігалося пріоритети лірики, натомість реалізм надавав перевагу прозовим епічним формам, класицизм жорстко прив'язував високий, середній та низький стилі до відповідних

жанрів. Дослідник запропонував власну типологію стилю, базовану на смислових опозиціях: суб'єктивність-об'єктивність, зображення-вираження, загальне-особливе, строгі-вільні форми, монументальність-камерність, статика-динаміка, а також значення твору і тип художньої умовності. Якщо письменник зосереджений про статичних подіях, то йдеться про деталізовану описовість, якщо фокусує увагу на внутрішніх переживаннях персонажа – мовиться про психологізм і т.д., що залежить від багатьох внутрішніх і зовнішніх факторів тієї чи тієї літературної доби.

О. Соколоврозглядав проблему стилю на підставі визначення сукупності стилетворчих *факторів* (світовідчуття письменника, образна система, тематика і проблематика його творів, закони і норми обраного ним жанру, естетичний ідеал, традиціяі новаторство) та його *носіїв*, тобто елементів тексту від фабули, сюжету, композиціїдо мовних форм (оповідь, розповідь, опис, монолог, діалог) з їх лексико-синтаксичними структурами, інтонаційно-звуковими особливостями, що вказують на присутність морфологічних рис у тематиці, образах і т. п. Окремо розглядаєтьсяідейно-образний зміст, не наділений функцією носія стилю, яку виконують структурні елементи твору, наприклад, алітерації та асонанси.

Стилетворчі фактори й носії, будучи відмінними системами, засвідчують форму художнього явища, з якої починається стиль, напругу співвідношень зображення і вираження, структури образу, вказують на способи організації форми і змісту. Стиль у такому разі сприймається як «представник цілого в кожній частині […], підпорядкування кожної деталі загальному конструктивному "задуму"», в якій відображена «цілісність даного типу культури» [13, 77]. Тому цілком очевидним є розуміння стилю як конкретної якості твору, відчутної в цілому та в окремому, бо «який саме цей твір, якого він рівня – все це відображено в стилі» [79, 344].

Принципове значення має діалектика категорій «стиль» і «структура стилю», функціонування носіїв стилю (композиція, система образів,

жанрові форми, ритм, мовні засоби) і стилетворчих факторів (тема, проблематика, ідея, образи у відповідному змістовому наповненні), які визначають вибір тієї чи тієї системи художніх засобів та форм. Між ними складаються досить непрості зв'язки, тому «елемент художньої структури як носій стилю не стає завдяки цьому елементом стилю. Наприклад, композиція твору, підпорядкована тому чи тому стилю, лишається композицією так само, як колорит – колоритом, ритм – ритмом. Але, стаючи носієм стилю, елементи структури набувають ознак стильової характерності й тим самим входять до складу певної стильової системи, прикмети якої і є її елементами» [115, 88].

Концепція О. Соколова дозволяє дотримуватися структурованості аналізу стилю, усвідомити, що його синтетичне вираження досягається ступенево. Цілісність структури художнього твору складається з доцільних елементів, що його репрезентують;вона висвітлена О. Соколовим на прикладі стильових домінант, які набувають значення «явища стилю, що охоплює всі складові форми», специфіку асоціацій письменника, покладену в основу його художнього мислення, переваги певного виду тропів, типів композиції, фабульно-сюжетних особливостей, конструювання часопростору художнього світу [115, 134].

Становлення цілісності літературного твору пов'язане з ієрархічним співвідношенням його елементів, з виявленням у ньому стильової домінанти,яка найповніше безпосередньо сприяє структуруванню змісту, семантичному наповненню, реалізації ідеї у певному конкретному творі. Стиль як універсальна категорія задає йому (твору) загальну тональність, проявляється на образно-композиційному рівні, на грі сенсів і творчої уяви, метафоричності, асоціативній свободі, позначається на смисловому наповненні слова в загальній художній системі, що охоплює ряди вузлових слів, що складають стильові «лінії», названі «словесними образами» персонажів, автора [77, 6]. Вони і формують стильову домінанту

літературного твору, якому властивий «особливий саморозвиток», і в якому «кожен його значущий елемент», виконуючи функцію стильової домінанти, не може існувати «поза його межами» [28, 258]. Ідеться про «ключові слова», або «слова-символи», які виконують «роль кульмінацій» стильового вираження цілісності в її окремих елементах [28, 264,265].

Поняття «домінанта» запровадили в теорії літератури формалісти. Воно означає «панівний прийом, який підпорядковує собі одні й деформує всі інші ознаки» [42, 11], або навіть «суму прийомів» [146, 383]. На думку Р. Якобсона, «фокусуючий компонент мистецького твору – домінанта – скеровує інші компоненти, визначає і трансформує їх. Саме вона забезпечує цілісність структури. Домінанта визначає специфіку твору» [152, 119]. Свої міркування він підтвердив спостереженням над рівнями підпорядкованості рими, силабіки, інтонації давньочеського регулярного вірша й реалістичної та модерністської поезії. Дослідник дійшов висновку про зміщення домінанти «всередині системи поетичних форм», коли щойно «вторинні» елементи стають «першоступеневими» і – навпаки. Таким чином, здійснюється усвідомлення новизни як відхилення від канону та наближення до нього традиції.

Стильова домінанта виконує стилевизначальну функцію, виявляє «низку явищ стилю письменника у зв’язках і співвідношеннях, у залежності від стильових закономірностей часу, тому що в ній, у притаманній лише даному письменнику формі та в найсконцентрованішому вигляді, закарбоване позаособистісне, епохальне начало» [55, 302]. Це дозволяє індивідуальному стилю як конкретному явищу розмикатися в особливе і загальне, бути присутніми у стильовій тенденції і в напрямі. Ідеться також про визначальний принцип побудови окремого твору або їх сукупності, ключ його розуміння, стосується літературних родів залежно від позиції носія зображення, який може бути

зовнішнім в епіці, внутрішнім у ліриці, зацікавленим свідком у драматургії.

У межах жанрової системи за домінантними ознаками художній твір характеризується як реалістичний, романтичний, символістський, сюрреалістичний тощо, а кожен стильовий різновид має власні характеристики, наприклад, реалістичний (соціально-побутовий, психологічний, історичний, детективний і т. п.) [130, 65], сфокусований на визначальній семантико-художній домінанті – «об'єктивації зображення» [87, 10]. Наприклад, романтики важливим першоелементом вважали ідеал, мрію, реалісти – зображення життя у формах життя.

Спираючись на константи, виявляючи художню довершеність, стиль називають класичним, таким, що сформувався на певному етапі її еволюції, став зразком у подальшому її розвитку, тому сприймають як «міру, якій властиво бути орієнтиром (але не нормою) стильового руху національних письменств», трактують «категорією історичною, що має як загальні типологічні властивості, так і національні форми буття» [100, 45,46]. Константами класичної міри, за Аристотелем, вважають ясність (простота), гармонію (співвіднесення пафосу, патетики, незвичної форми і змісту) і природність (міметичний принцип). Але ними стиль не вичерпується. Радше вони стосуються аполлонійських форм (Ренесанс, класицизм, реалізм), натомість діонісійські форми (романський стиль, бароко, романтизм, модернізм) схильні до порушення таких нормативів [94, 166,177].

Отже, для існування стилю досить важливою вважають підставу його відносної стабільності у творчості окремих письменників та низки митців, споріднених за типом світобачення, тематикою, способом створення *іншого*, художнього світу. Тоді стиль збігається зі стильовою тенденцією або напрямом, як у класицизмі або реалізмі,щоразу постаючи властивістю цілісної художньої форми.Стильреалізується у будь-якому

фрагментіформи ізумовлює структуру твору, визначає внутрішній закон творчості, що позначається на образному ладі, ритмі, специфіці, інтонаційній системі. На такому «формотворчому началі» розуміння стилю як художньо-естетичної категорії наполягає Д. Наливайко, спростовуючи звужені уявлення про стиль як лише форму чи синтез форм [85, 26].

Стильова константа не замінює канону, не ототожнюється з ним,вона разом зі стильовими домінантами відкрита до оновлення літературного життя, дозволяючи стилю лишатися самим собою при різних модифікаціях в діахронічній перспективі. Одним з важливих джерел розуміння стильової константи слід вважати її первинну модель, що має значення першообразу, «здійсненого на певному матеріалу відповідного зразка»: йдеться про «принцип конструювання всього потенціалу художнього твору на основі тих чи тих надструктурних позахудожніх даностей та його первинних моделей», відповідних власне художнім структурам [73, 226]. Наприклад, первинна модель поезії О. Олеся – звуковий образ, натяк з відсутністю предметного значення, М. Зерова – кларизм, речевість, «контур строгий», тому «неокласик» не сприймав віршів символіста.

Елементи і носії стилю, домінанти і концепти, будучи відмінними системами, забезпечують форму художнього явища, з якої починається стиль, напругу співвідношень зображення і вираження, структури образу, детально описані в поетиках, вказують на способи організації форми і змісту. Стилі не існують окремо, вони проявляються себе у різних літературних школах, мають схильність до динаміки. Їхній рух перетікає у відповідних течіях, що можуть набирати різні масштаби від локальних до розширених. У такому разі стиль перетворюється на тенденцію літературного розвитку, пов’язану авторським осмисленням. Стиль у такому разі сприймається як «представник цілого в кожній частині […], підпорядкування кожної деталі загальному конструктивному "задуму"», в якій відображена «цілісність даного типу культури» [13, 77]. Цілком

очевидним є розуміння стилю як конкретної якості твору, присутньої в цілому та в окремому, бо «який саме цей твір, якого він рівня – все це відображено в стилі» [79, 344].

У кожному разі стиль, за спостереженням Ю.Борєва, постає багатошаровим, здатним «у різних своїх складових частинах у згорнутому вигляді містити в собі і цілісність авторської особистості, і цілісність художнього задуму твору, і типологічні риси художнього напряму, і всю традицію художньої культури, на яку спирається творчість поета» [13, 81]. Дослідник розглядає «прафеномен» культури і крайову стилістичну єдність, стиль національної культури, національно-стадіальний стиль (напрям), епохально-стадіальну спільність (класицизм, бароко тощо), стиль епохи, стильову течію, індивідуальний стиль письменника, стиль його творчості, стиль певного твору в аспекті єдності окремого, особливого, загального, тобто індивідуального стилю, стильової течії або школи і напряму. Між ними існують прямі і зворотні зв’язки. Не всі поняття знаходять підтримку серед літературознавців. Наприклад, з приводу «стилю епохи», або «стилю доби», обґрунтованому Д. Лихачовим («Розвиток російської літератури X – XVIII ст.: Епохи і стилі», 1973), уподібненому до «великих стилів» на зразок літератури Київської Русі, іноді висловлюються сумніви, бо, мовляв, «є стиль, який створив добу у мистецтві» [115, 184]. «Стиль доби»може бути притаманний певній школі (наприклад, Харківська школа романтиків), напряму (романтизм або модернізм), навіть може виникати з того чи того ідіостилю, наприклад байронізм тощо.

Треба підкреслити, що поняття «стиль доби» цілком виправдане в історичному сенсі, він – у строгому розумінні цього терміну – притаманний раннім періодам розвитку літератури, коли «відсутні окремі напрями в мистецтві, відсутні індивідуальні стилі художників» [70, 166],

коли творчість мала «строго нормативний та конвенційний характер, виключаючи особистісне начало» [85, 27].

Стиль за конкретно-історичної ситуації літературного процесу здебільшого перетікає у течію (тенденцію), набуває вигляду внутрішніх локальних, масштабних, структурних розгалужень напряму, згодом сприймається за класичний, але в жодному разі жодна з тих категорій не підмінює іншу. Стиль може локалізуватися у просторі й часі (*античний* стиль), набувати ознак струменя, течії, деколи зливатися з напрямом (класицизм, сентименталізм, реалізм). Це стосується і літературної школи, неможливої поза стилем або стильовою течією, що переважно формуються на інтерсуб'єктивній основі, або, за словами М. Гіршмана, «стиль як безпосередньо виражена єдність всіх елементів органічного художнього цілого – це водночас і єдність закріпленого в цьому цілому взаєморозуміння суб'єктів, що спілкуються» [28, 299].

Важливо, що стиль з часом вичерпує свої зображально-виражальні можливості, але не зникає повністю. Він виявляє здатність модифікуватися в новій формі в інших умовах літературної еволюції, часто у вигляді різних «нео» (неоромантизм, необароко тощо), що спостерігається в добу модернізму. Це відбувається тому, що стиль не втрачає свої домінантні ознаки,які набувають властивостей констант, тобто відносно стійких характеристик стилю, що забезпечують його неординарність, попри неминучі зміни у письменстві. Ідеться про специфічний «концептуальний еквівалент методу й загального «стилю мислення», який, за спостереженням Д. Наливайка, утворюється «в динамічній системі художнього процесу» [86, 19]. Свої міркування дослідник продемонстрував на прикладі реалізму, відзначивши у ньому провідний принцип орієнтації на «абсолютну достовірність зображення», життєподібність, «ослаблення символіко-метафоричної семантики образів», пізнавальну функцію тощо.

Стиль зазвичай зберігає загальний тон та колорит системи попередніххудожніх явищ, сприймається за спосіб структурування образу у нових умовах історії літератури, а відтак поєднується зі світоуявленням письменника, забезпечуючи єдність змісту і форми (естетична цілісність змістової форми) відповідного твору, що спостерігається на рівнях великих стилів (канонів) минулого, національних та надіндивідуальних стилів, чи ідіостилів, або навіть стилю окремих творів (оссіанізм, вертеризм, валленродизм), або творчості певного письменника (гораціонізм, петраркізм, ґетеанство тощо), стаючи стильовою константою інших авторів.

Подібна змістоформальна концепція стилю актуалізує потребу пошуків стильової домінанти, що не завжди вловима для логічного аналізу, незалежно, чи стильові елементи висвітлені окремо, чи в сукупності. Вона (домінанта), за спостереженням О. Білецького, полягає в тому, що кожен літературний період забезпечує передчуття появи стильових течій, переживає «наростання якостей; існують домінанти, які в кінцевому результаті визначають – в перспективі майбутнього – обличчя даної групи явищ, якою б різнорідною за складом та суперечливою за явищем вона не була» [10, 63]. Тому звертаємося до характеристики стилю як феноменальної самодостатності, художньої закономірності, зумовленого функціонуванням своїх носіїв у взаємодії між собою в контексті твору. Так, для монументального стилю характерні прості величні форми, що не потребують значних зусиль сприймання, на відміну від орнаментального, де визначальним є тонкий, вишуканий смак.

Коли стилі сягають значних обсягів, забезпечені естетичними програмами та іманентними концепціями, тоді йдеться про напрям, що має історико-типологічний сенс; важливим його компонентом вважається конкретно-історична дійсність з притаманними тільки їй естетичними запитами, смаками, уявленнями про сутність художнього явища. Відтак

«літературна течія – це складова частина літературного напряму тієї чи тієї країни, результат творчої діяльності більш або менш значної групи письменників» [22, 37].

Напрям може збігатися з конкретною стильовою течією, як-от класицизм або реалізм або містити у собі кілька споріднених стильових течій, що притаманно бароко, романтизму, модернізму, авангардизму, бути складовою частиною літературного процесу цілої епохи. Тому слід вести мову, наприклад, про стилі модернізму (романтизму, авангардизму), а не модернізм (романтизм, авангардизм) як стиль, про ширші, місткіші художні явища та локальніші. Напрям (або кілька напрямів) іноді вкладається в період (добу) еволюції письменства, значний проміжок часу, що охоплює значні хронотопні виміри літературного процесу, стосується цілісного етапу художнього руху, відмінного від попереднього і водночас тісно з ним пов’язаного на основі законів спадкоємності, відштовхування-притягування, творчої дискусії або полеміки між прихильниками усталених нормативів і новаторських віянь. Під час змагання традиційних та новітніх тенденцій спостерігаються настанови заперечення попереднього творчого досвіду, що не відповідає щойно формованим естетичним концепціям, потребуючи докорінного перегляду усталених канонів.

При розгляді стильової панорами, при з’ясуванні співвідношень загального, особливого й конкретного, навіть при побіжному їх огляді стає самоочевидним, що похідним, первинним компонентом цієї тріади є ідіостиль, тобто індивідуальний стиль, без якого неможливо уявити собі ні літературної школи, ні групи, ні стильової тенденції, ні напряму, ні епохи. Проблема ідіостилю має різне, часто суперечливе розуміння. Свого часу Ґ.В.Ф. Геґель («Лекції з естетики») розглядав стиль як насамперед змістову, пізнавальну категорію, наполягав на типологічній теорії трьох етапів (строгий, ідеальний, приємний) його безстороннього розвитку,

обґрунтовував деперсоналізовану історію античного (іманентного) й сучасного (метафоризованого) стилю. Це лише один з проявів трактування літератури без письменників, особливо поширеного у соціологічних концепціях, що поширювали уявлення, ніби стиль виникає на підставі спільних творчих надіндивідуальних зусиль [24].

Частіше обстоювалася думка про право індивідуального стилю та існування. Так, не заперечуючи соціальних й національних факторів, О. Кухар-Онишко інтерпретував ідіостиль в естетичному значенні. Дослідник апелював до світогляду і таланту,до художнього досвіду письменника, тому що «творчість – явище суто індивідуальне», а концепція його художнього стає «активним стилетворчим фактором» [67, 6]. У переважній більшості літературно-стильову течію започатковує конкретний письменник з яскраво вираженим світобаченням, неповторним письмом або кілька аналогічних письменників, які гуртуються у різних школах, групах, угрупованнях тощо, а їх творчий досвід і художньо мотивована естетична платформа на підставі домінант і констант помітно різняться від творчого досвіду і естетичної платформи інших письменників.

Під час аналізу індивідуального стилю важливо вловити той момент, в який з’являються мовні елементи, що привертають увагу як знак стилю і ніби дають ключ прочитання всього твору. Л. Шпітцер назвав такий момент «click» («клац»), коли цей момент «сполучається з подальшим його розвитком у схожих формах, тобто він підкріплений іншими елементами твору» [99, 43]. Ідеться, так би мовити, про *творчийген*, в якому закладено структури саме такого, а не іншого, щоразу неповторного художнього світу певного автора. Індивідуальний стиль засвідчує ідіолектний hapax legomenon, коли письменник вживає не тільки йому властиві мовні звороти, а й нові, неповторні слова і словосполучення.

Взаємопов’язані ідіостиль та загальний стиль засвідчують співвідношення особливого та загального як «різні форми, різні "розрізи” одного стилю» [99, 158,159], що охоплює творчість інших авторів, літературних груп або школи. Індивідуальний стиль у системі відношень стильової тенденції і літературного напряму, часто вбирає в себе чуже, неавторське слово, виходячи у простір металінгвістики [7, 459]. Стиль – «це «запис» такої творчої взаємодії, коли форма буття іншого дає змогу «відчути себе», це вирішуване протиріччя себе й іншого» [28, 287].

Порушення співвідношень між загальним стилем та ідіостилем, нехтування творчою манерою певного автора спотворює літературну дійсність, адже «письменник, – за спостереженням О. Соколова, не може творити поза стилем, він неминуче перебуває в середині нього, у стильовій течії, напряму, але не завжди інтегрований з ними». Аналізуючи літературну практику, дослідник підкреслював: «Можна сказати, що митець і створює стиль, і творить у стилі – така діалектика» і «чим вища творча особистість митця, тим вільніше і досконаліше він втілює закон стилю», вершиною якого є творчість генія [115, 158].

Елементи того чи того конкретного індивідуального стилю (архітектоніка, композиція, фабула, сюжет, організація ритму, вираження часу і простору) є змінними величинами, а один з тих елементів домінує в неповторному малюнку авторського задуму [115, 20]. В основу типології індивідуального стилю О. Кухаря-Онишка покладено такі її домінантні ознаки, як ритм художньої мови і тональність оповіді, розрізняютьсяоб’єктно-аналітичні, умовно-романтичні, гротескно-сатиричні, лірико-романтичні стильові групи [115, 27].Дослідник пропонував продуктивний шлях теоретичного аналізу, що полягає в зіставленні надіндивідуального й індивідуального літературного стилю, тобто ідіостилю, який у конкретно-історичній ситуації перетікає у течію або тенденцію. Вона, у свою чергу,іноді зливається з напрямом

(класицизм, реалізм), іноді стає його внутрішніми локальними, розгалуженнями, як у бароко, романтизмі чи модернізмі.

Індивідуальний стиль вважається домінантним у творчій практиці, її своєрідним центром, навколо якого концентричними колами розходяться стильові тенденції, напрями, гуртуються певні літературні школи та групи. Поза конкретним письменником літератури не існує, і все залежить від рівня його таланту, специфіки його творчої особистості, особливостей його художнього світу. Чим сильніше виражені ці якості, тим потужніший вплив неординарного автора на літературний процес, що потверджують постаті Ґете, Байрона,Шевченка та ін. Саме вони формують стиль, що має реальні, а не абстрактні характеристики.

Отже, треба бачити, як саме індивідуальний стиль проявляється «через пошук власного місця як у загальній генологічній макросистемі літератури, так і в підсистемах родів, міжродів, видів, жанрів та їх різновидів на всіх рівнях, через відкидання чи дотримання канонів, міжмистецький синтез тощо». Ідіостиль, властивий креативній особистості [67, 19], – самодостатнє явище, що відображає оригінальну творчість конкретного автора, а також започатковує певну стильову течію (анакреонтизм, марінізм, ґетеанство, байронізм; футуризм, сюрреалізм), формує її константи у різних групах, школах, коли збираються однодумці на тій чи тій естетичній платформі, яка відрізняється від традиційної або протистоїть платформам інших митців. Стильові вектори, сформовані від імені того чи того письменника, виходячи за межі конкретно-історичного періоду, самостійно розвиваються в нових часопросторових вимірах. Однак вони мають сліди творчого досвіду того чи того письменника, які модифікуються у художніх пошуках їхніх наступників, засвідчують невичерпність ідіостилю, який став надбанням історії літератури.

Гораціанство чи ґетеанство можуть бути присутні в різних напрямах, протевони не зливаються з жодним, як деякі стильові тенденції, наприклад

класицизм чи реалізм. Існують також полістильові напрями. Наприклад, модернізм складається з неоромантизму, символізму, необароко тощо, авангардизм – з кубізму, футуризму, сюрреалізму тощо. Вони є породженням конкретно-історичної літературної ситуації. Натомість стильові тенденції, зумовлені ідіостилями, мають іншу специфіку. Так, байронізм як формування романтизму водночас виходить за його межі, присутній, наприклад, і в модернізмі. Деколи такі тенденції зумовлені літературними персонажами, вічними образами на зразок Демона або Дон-Жуана (демонізм, донжуанство, донкіхотство).Аналогічна динаміка притаманна й стильовій константі петраркізму, що, сформувавшись в одних конкретно-історичних умовах, виявив здатність існувати в інших, долати часові межі розвитку письменства як світового, так і будь-якого національного.

РОЗДІЛ 2
СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ ТА ЇЇ СТИЛІВ В ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

2.1. Стильова течія петраркізму в синхронних і діахронних вимірах

У літературному процесі неординарна творча постать, наприклад, І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Б.-І. Антонича та ін., викликала потужну хвилю наслідування, породжувала не лише низку епігонів, а й плідну інтертекстуальну практику. Таким чином, формується діалог поетів різних епох, в основу якого покладені характеристики стильових домінант і констант, які своєю творчістю засвідчують нерозривну єдність між схильним до відносної стабільності жанром та динамічним стилем.

Помітне місце у діахронній стильовій тенденції посідає петраркізм, який виводить традиційні зв’язки ідіостилю і стильової тенденції в нову смислову й естетичну площину, пронизуючи різні, віддалені один від одного конкретно-історичні напрями – від Ренесансу до модернізму. Ідеться не просто про новаторські відкриття у віршуванні та образній системі, а про стильову константу, комплексну поетичну модель універсальної світобудови з внутрішньою структурою, єдністю зображально-виражальних й ідейно-художніх елементів, яка вражала і сучасників, і нащадків потужною духовною енергією.

Два цикли «Канцоньєре» («На життя мадонни Лаури», «На смерть мадонни Лаури») Ф. Петрарки (1304-1374), написані у 1373-74 роках, були настільки знаковими, домінантними в історії світової літератури, що визначили характер поетичного мислення у багатьох віках, спростовуючи версії «умирання» стилів. Петрарку вразила юна Лаура, яку він побачив у церкві Санта Клари 6 квітня 1327 р. («В рік – тисяча і триста двадцять сьомий / Дня шостого у квітні, вранці-рано, / ввійшов у лабіринт, що без

дверей»), присвятивши їй 317 сонетів, 28 канцон, 9 секстин, 7 балад, 4 мадригали. Ще раніше, 1354 р., з'явилася алегорична поема «Тріумф» у терцинах, центральним образом якої також була Лаура.

Задум «Канцоньєре» виник у Ф. Петрарки після чуми 1348 р., яка відібрала життя коханої жінки («У літо тисяча і триста сорок сьоме, / В годину першу, шостого дня квітня, / заснула поміж нас душа щаслива»). Поет був дуже точним у датування подій, пов'язаних з Лаурою і своїми любовними переживаннями.

Разом з тим дослідники, не сумніваючись в існуванні такої жінки, вважають проблематичним її ім'я, бо у п'ятому сонеті зашифровано провансальське слово «Лав-ре-та» і латинське «Лав-ре-а», тобто корона, якою вшановували поетів. Відомо, що Ф. Петрарка був увінчаний у Римі, на Капітолії, лавровим вінком (1341) за епічну поему «Африка», в якій висвітлювалися подвиги Сципіона Африканського. Ф. Петрарка іноді звертався до символіки лавра без згадки про Лауру, тільки натякаючи на Амура (сонет CXLVIII).

У ліриці ренесансного поета привертала увагу сконцентрована ідеалізація коханої жінки, принесення в жертву їй чоловічих сердечних, переживань, невіддільних від страждання, осмислення суперечливості людської натури, антитетичності емпіричного світоуявлення та християнського спіритуалізму, трагізму протиборства життя і смерті, драми душевного світу людини.

Частина поезій Ф. Петрарки позначена семантикою неоплатонізму, на підставі чого земна любов сприймалася у площині постійного змагання ліричного героя із самим собою. Ідея вічної любові, долаючи смерть, провадила закоханого через споглядання коханої жінки до божественної істини, яку він у собі відображав: «Небесний світлий дух, живе світило / Я споглядав….» (сонет XC). Спостерігається смислова антитетичність земної, обмеженої часопростором любові і вічної, божественної, міцнішої,

тому реальний досвід поступається перед метафізичним. Такий стан закоханого породжує амбівалентність сердечних переживань, закоханий ліричний герой не може жити без коханої і разом з тим зізнається «Для мене мука так за нею гнаться. – / Я знемощів, нездатний відірваться / Від тої, що для мене рай-не-рай».

Образна система й художня сила «Канцоньєре» полягала у сфокусуванні ідейно-естетичних пошуків лірики провансальських трубадурів та німецьких мінезингерів, добре знаної Ф. Петраркою поезії dolce stil nuovo («солодкий новий стиль», що виник наприкінці XIII ст.),представнику якоїЧіні да Пістої він присвятивсонет XCII («На смерть Чіна з Пістої»),спілкувався із Сеннуччо дель Белле (сонети CVIII, CXII, CXIII, CXLIV). Поет знав твори сицилійської школи та релігійної лірики з її культом Мадонни, яка концентрувала в собі «стиль доби» з передренесансними й ранньоренесансними характеристиками.

Ідеться про великий блок куртуазної культури, в основу якої покладено християнську семантику Матері Божої, позбавлену тілесних властивостей, перетворену на духовний символ Божої волі, призначену за допомогою Святого Духа народити Сина Божого, лишаючись цнотливою. Узаконена версія непорочного зачаття була запереченням статі, проголошенням тілесного, чуттєвого життя гріховним. Воно заслуговує найвищої кари, як, наприклад, вигнання Адама Єви з раю. Розглядаючи формування і поширення Марійського культу, Юлія Крістева в такому разі стверджує, що «підпорядкування материнського лібідо досягнуло опотеозу», відтоді «*СтраждальнаМатір* не знає чоловічого тіла, окрім тіла свого метрового сина» [66, 504]. Саме в такому вигляді вона знаходила «вихід у мистецтві», коли містик або письменник»через владу мови не може досягти нічого кращого, ніж розглянути розповідь про матір як опору любові, та з ідентифікувати себе з любов'ю»[66, 503,505].

Юлія Крістева навіть убачає в трактуванні «Унікальної Жінки»

інспірацію «жіночого мазохізму», коли «кожна жінка, гідна жіночого ідеалу, втіленого Дівою як недосяжною метою, могла бути тільки черницею, мученицею чи, якщо вона заміжня, тією, що веде такий спосіб життя, який би міг визволити її від «земних» умов і підготувати до найвеличнішої сублімації відчуження від власного тіла. І нагорода: обіцяний екстаз» [66, 506].

Перетрансформований в образ Дами серця, в об'єкт поклоніння лицарів, культ Діви Марії зводив «аскетизм до екстреми», став «фокусом бажань і прагнень мужчин», поєднуючи «прикмети жаданої жінки і святої матері у цілість, яка була такою ж недосяжною, як і досконалою»[66, 502]. У всякому разі, у неї згоди ніхто не питав.Можливо, таким чином задовольнявся чоловічий нарцисизм, завдяки якому поети-лицарі спрямовували лібідозний процес не на сексуальні об'єкти, які були лише приводом для написання творів, а на власне авторське Я. Жінці було відведено «право на вухо, сльози і груди дівочого тіла», перетворено «у невинну раковину, яка утримує звук», зумовлюючи еротизацію «слуху, голосу і навіть розуміння», тому сексуальність зазнала приниження» до рівня непрямих натяків» [66, 503].

Ідеалізований образ жінки, компенсований платонічними уявленнями, став зразком у ліриці трубадурів, труверів, мінезингерів, які оспівували досконалу Даму серця, якою була заміжня жінка,неподільне кохання до неї у своїх різножанрових творах.Її пошанування мало ритуальний характер, виражалося «в платонічній ігровій формі, засвідченій передусім «веселою наукою», хоча могло бути відображене і в яскравій еротичній образності» [72, 540]. «Весела наука» стосувалася самоназви тулузьких трубадурів, які трактували любов як спеціальну науку, а не індивідуальний досвід, у «Дамі серця вбачали ознаку благодаті Бога», навіть ототожнювали її з Матір'ю Божою [72, 168].

Таким чином, сублімовані сексуальні інстинкти, якщо послатися на

З. Фройда, сприяли «найвищим культурним, мистецьким і соціальним досягненням людського духу» [139, 17], реалізованим у любовній ліриці куртуазних поетів. Серед авторів були не лише чоловіки (Гільєм IX, Джафруа Рюдель, Бернарт де Вентадорн, Кретьєн де Труа, Вольфрам фон Ешенбах та ін.), а й англо-норманська поетка Марія Французька, або Шампанська, якій належать дванадцять ле, серед них найвідоміший твір «Ле про жимолость» за мотивами роману про Трістана й Ізольду. Присутність жінки серед тогочасних поетів коригує уявлення про любовну лірику тих літ як суцільно чоловічу, винятково лицарську.

Назва збірки «Канцоньєре» Ф. Петрарки могла бути опосередковано пов'язана з галісійсько-португальськими («Кансьйонейро») або іспанськими («Кансьйонеро») збірниками, в яких, крім еротичних мотивів, були й сатиричні. Флорентійський лірик швидше спирався на досвід куртуазних пісенних зібрань пізнього середньовіччя, об'єднаних спільним задумом та образним ладом. Вони, хоча існували відомі поети, не були авторськими, призначалися для публічного виконання. Першим, хто порушив таку традицію, був Данте Аліг'єрі, який у збірці «Vita nova» запропонував цілісний авторський корпус прозових і віршових текстів етичного змісту високої любовної лірики.

Відходячи від його впливу, Ф. Петрарка запропонував «книгу чистої поезії», а розповідь про мораль звів до окремих компонентів, як шанувальник класики врахував досвід Горація і Проперція, але «сучасних зразків, здатних його надихнути», як вважає професор М. Сантаґата, не мав [107, 7]. Хоча його припущення спростовує творчість щойно згаданих куртуазних поетів.

Структура видання була глибоко продумана, складається з 366-ти творів, ділиться на дві частини, розмежованої 263-ім сонетом. Любовна історія розгорталася у сюжетних лініях із «сильним наративним струменем», мала виразну композиційну динаміку.

Тверді і напівтверді строфічні форми були також традиційними. Наприклад, канцону вважають улюбленою жанроформою провансальських трубадурів, остання строфа (торнадо) присвячувалася Дамі серця. Мадригал з притаманною йому заокругленою поліфонічною формою мав також провансальське походження, як і балада. Сонет, що складається з двох катренів і двох терцетів, чотирнадцяти рядків п'ятистопного ямбу, виник, як і секстина, на основі канцони, поширився в Італії завдяки поетам сицилійської і тосканської шкіл. Любовні сонети, канцони й мадригали Ф. Петрарки прокреслювали перспективу високої лірики, зосередженої на розв'язанні екзистенційних проблем буття крізь призму високої любові та вишуканого артистизму.

Такі стильові тенденції передбачили лірику Відродження та постренесансного періоду, обстоювали шляхетність і музичність балади, канцони, сонета. Поезія тих літ переймалася мотивами благородної любові, зародженої у глибинах чеснотного серця (програмова канцона «У цнотливому серці завжди живе любов…» Г. Гвініцеллі) до земної жінки, часто ототожненої з ангелоподібним створінням. Деколи це глибоке почуття затьмарювалося, виявляючи приховану в собі жорстоку силу та породжуючи тривожні передчуття (лірика Г. Кавальканті). Душевні переживання поставали у вигляді нескінченного процесу насолод і страждань, життя і смерті, яку перемагає ідеалізована любов.

Ф. Петрарка змалював образ жінки, відмінний від трактування Дами серця у ліриці трубадурів, наділеної рисами недоступної, холодної заміжньої сеньйорити, яка вимагає від рицарів служіння своїй волі. Його Лаура «скидає з себе маску жорстокої донни», стає жіночною[4, 21]. Поет захоплювався коханою, дивувався вишуканому одягу й красі «золотокосої», зізнавався, що «зложив я перед нею свою зброю – / Довірився, віддав усю свободу», але разом з тим міркує над тим, чи не час розлюбити її (канцона XXIX). Він навіть сумнівався, чи даремно власною

лірикою зробив свою Донну безсмертною (сонет ССІІ).

Неабияке значення мав вироблений Ф. Петраркою «штучний», відмінний від загальновживаної італійської мови поетичний ідіолект, характерний «крайнім словесним відбором і відмовою як від стилю високого, так і низького», що були властиві ліриці Данте Аліг'єрі, заклав «на віки найміцніше ядро італійського поетичного словника» [107, 5].

«Канцоньєре» та поема «Тріумф» розглядають як вагомі сегменти цілісного доробку поета, частина якого написана латиною, що мають історичне значення, наприклад, «Епістола до нащадків» у 10-ти книгах, «Життя славетних мужів», трактати «Про всамітнене життя», «Про чернече дозвілля», «Про істинну мудрість» тощо, «Bukolica carmen», епічна поема у 9-ти книгах «Африка», еклоги та канцони. Їх автор прагнув вибудувати ідеальну автобіографію, будучи францисканцем, обстоював філософію стоїцизму. Його знали як бібліофага, «рицаря білого ворона», адже він збирав бібліотеку античної і середньовічної класики, на якій дуже добре знався.

Зосереджена на суб'єктивних переживаннях автора, замкнена на собі, «селективна, одірвана, далека від історії й зовнішньої реальності» книжка, на думку проф.М. Сантаґати, мала в ліриці значення «коперніківської революції» [107, 18]. Можна погодитися з такою думкою, але з посутнітнім застереженням. Справді, лірика Ф. Петрарки вражає своєю кришталевою чистотою, тільки вона не відірвана, не далека від історії від дійсності. У «Канцоньєре» є чимало віршів, пов'язаних з дійсністю, з хрестовими походами (сонет XXVII), гнівних інвектив проти Авіньону, що став папською столицею, в якій поету-гвельфу у вигнанні довелося жити, зустріти Лауру («Бий тебе грім, гріховний град…», сонет CXXXVII), особливо проти Риму:

Храм єресі, розсадник заборон,
Криниця болещів, оселя злого гніву,

Усе, що прикре, що нудне й спесиве,

Давніше Рим, а нині Вавилон» (сонет CXXXVII).

Ф. Петрарці належить панегірична канцона, адресована римському сенаторові (LIII). Отже, лірик не замикався в «чистій поезії», він жив суперечливим і суворим духом історії і сучасності, вказував на громадянське сумління автора канцон «Моя Італія» й «Шляхетний дух», що стали символом боротьби за єдину Італію. Така багатогранність позначилася і на петраркізмі, що поєднував у собі суб'єктивні й об'єктивні, інтимні й громадянські властивості лірики.

Упадає у вічі, що ідеалізований образ Лаури не збігається з реальною жінкою. Він відповідає уявленням про неї, характерним для християнської ідеології, яка боролася з плотським гріхом, для патріархальної епохи, ставилася до сексу «як до зла з жіночим обличчям» [47, 28]. У такий спосіб трактували Діву Марію, позбавляючи її постать лібідозних ознак. Патріархальне суспільство прагнуло якомога переконливіше сублімувати сакральні постаті, виходило з потреби «замінити свою найближчу мету іншими несексуальними цілями, які мають вищі оцінки» [134, 26]. Не дивно, що Ф. Петрарка не уник такого уявлення. Його кохання до Лаури спалахнуло у день страстей Христових, але він замість оплакувати смерть Сина Божого захмелів «від стріл» Амура. До речі, вона вмерла у Страсну п'ятницю, що вказує на «специфічний смертний гріх цього кохання» [107, 15]. Тому ліричний герой вдається не лише до каяття, а й проклинає своє сердечне почуття, зізнається: «кляну в сльозах мої минулі дні, / Коли я покохав земну істоту».

Невідповідність жінки-прототипу і художнього образу спостерігається і на семантичному рівні, тому поет журився, що не може змалювати чесноти і красу своєї донни (сонет CXLVI), дивується,

З якого сонця ця душа висока

Прийшла в мені посіяти неспокій,

Щоб серце мліло в стужі і в огні?» (сонет CCXX).

Ім’я Лаура може бути й ремінісценцією оцінки кохання Св. Франциска до Лаури, даної Блаженним Августином («Secretum»), коли духовний подвижник перевів своє бажання від Творця, до якого мусив зберегти любов, до Його творіння, до «однієї істоти», забувши, що «плотська краса є останньою з усіх красот». Разом з тим, ім’я «Лаура» має й інше смислове наповнення, можливо, зумовлене інтертекстом «Метаморфоз» Овідія, власне епізодом перетворення німфи Дафни у лаврове дерево, коли вона тікала від переслідувань Аполлона, який прикрасив листям дерева свою голову. Очевидно, Ф. Петрарка натякав на свою причетність до мистецтва бога сонця, а Дафна, ідентифікована з лавром і Лаурою, була тільки втікачкою, «функцією», «фабулою про бажання, принесеним на вічний обман» [107, 9].

Ф. Петрарка мав на думці, що героїня його «Канцоньєре» завжди лишається недосяжною, ідеальною істотою, скільки б закоханий її не «переслідував». При цьому виникає враження амбівалентності образу Лаури – від захоплення нею до суворого осуду, що довгий час перешкоджало автору завершити книгу [107, 14]. Вона постає то як досконала істота («Створіння смертне так ще не ходило. / Як рухалась вона, і янгольські слова, / Лилися, ніби музика незнана»), то як втілення найвищих моральних критеріїв («Чеснота, добра віра, гонор, врода, / Хупавість у небесному вбранні, / Коріння благородної породи», сонет CCXXVIII), то як «прекрасна ворогиня», в неволі якої гине серце закоханого (сонет XXI), як жорстока жінка, байдужа до переживань закоханого (сонети LXXXII, CXX).

Поет виявляє чоловічу природу сприймання світу, на відміну від жінки, яка живе вухами, він довіряє очам, перевіряє побачене, як у сонеті LXXXIV, в якому наводиться діалог між ним та його скептичним «двійником». Врешті решт він прагнув порозуміння з коханою

(сонет XCV), позбутися роздвоєння власної душі:

Не мироносець я і не співець війни,
Тремчу і жду, палаю й крижанію,
од всіх тікаю, й любі всі мені,
Ширяю в небі, в поросі дубію.

Сиджу в тюрмі, та ґрат нема в вікні,
Відкриті двері, та тікать не смію.
Не раб Амуру й не чужий, о ні,
Я без оков, та воля – тільки мрію (сонет CXXIV), с.125.

Ідеалізоване тлумачення жінки у ліриці трубадурів переносилося на культ Дами серця, що стала об'єктом схиляння і служіння рицарів, ініціювала поширення куртуазного кохання. За цією традицією йшли Данте Аліг'єрі та Ф. Петрарка, змальовуючи своїх жінок в ідеалізованих формах, що відповідало вимогам платонічної любові як сублімованого почуття, з якого усувалися лібідозні ознаки на периферію свідомості, тому кохана вподібнювалася до «святої» (канцона XXIX), її погляд мав креативний зміст (сонет CLI). Ідеалізований образ Лаури відповідав платонічним моделям жінки, чеснотної донни, в якій втілене світотворче начало і «ниця хіть побита вже камінням» (сонет CLIV). Ідеалізований її образ набуває всесвітнього значення, тому ліричний герой підносить кохану понад усі цінності, «корону сплівши з крученого злота» (сонет CLX).

Однак лібідозні потяги не зникали, єдналися в Любові, «де в цілковитій згоді / В одній душі два тіла ніби діє» (сонет XLVIII). Еротичні фантазії трансформувалися у художню діяльність, у платонічну лірику, яка відповідала духові неоплатонізму, на відміну від еротичної лірики, насиченої лібідозною пристрастю. Тому сексуальна енергія, за З. Фройдом, будучи, як і інстинкт самозбереження, рушійною силою людської

поведінки, лишається і надалі джерелом поетичної творчості, засвідчувала повноту сублімації, що впорядковує статеві відносини відповідно до правових, етичних, мовних тощо нормативів суспільства [151, 145].

У творчому процесі сексуальна енергія відхиляється від прямої мети і спрямовується на досягнення несексуальних (соціальних, художніх тощо) цілей, що мають духовно-творчий сенс. Завдяки сублімації мистецтво зберігаєв собі еротичні нюанси. Сексуальна енергія переноситься на інший об'єкт, зокрема на сонет чи канцону, майстерно замасковані ігровою символікою еротичного змісту, системою вишуканих тропів:

В коханні я повівся, як німий.
Так у раю блаженні можуть жити
І сяйвом лиш на лицях говорити,
Бо те, що думав, я відчув у ній (сонет CXXIII).

Але, як то кажуть, не платонізмом єдиним, коли уникнути лібідозної напруги несила, адже «любов услід / Спішить, щоб мучити мене, як завше».

Однак ні трубадури, ні Данте Аліг'єрі, ні Ф. Петрарка не переходили крайніх меж сублімації, не впадали у святенницьку моралізацію, що руйнує в людині гармонію душі і тіла, яку утверджує поет, знаходячи їх щедроти в Лаурі (сонет, CCXV). Їхня платонічна лірика в метафоризованих формулах і символах спрямовувала сексуальні потяги на пристойну, облагороджену семантику, на вищий рівень духовності, де панують закони прекрасного:

Хоч як би там старався Поліклет
Та інші малярі – їм не віддати вдало
Красу, що так мене причарувала
І мої думи поривала в лет.

Та мій Сімон зажив світлистий мед

Тих райських місць, де діва пробувала.

І святобожно длань намалювала,

Унесмертельнивши, її портрет (сонет LXXVII), с.80.

Ф. Петрарка вказує на велику силу мистецтва, яке може відтворити зовнішню і внутрішню вроду людини, зокрема коханої, побаченої очима закоханого. Автор натякає на портрет Лаури, намальований на його замовлення сієнським художником Сімоне Мартіні. Про це йдеться і у сонеті LXXVIII. «Хто сотворив цю душу досконалу?» – дивується поет, шукаючи сподіваної відповіді при спогляданні коханої: «Коли вона мольби ще раз чекає. / Вона наслідує і в цьому Бога» (канцона XXIII). До Нього звертаються душі обох закоханих, здатні «чуть, бачить, думать і читати знаки», «до сяйва Божого спрямовуючи кроки» (сонет CCIV).

Можливо, в цьому полягає секрет життєздатності платонізму, адже платонічна лірика має неабияке психотерапевтичне значення, захоплювала і захоплює, одуховнює читачів, яким внутрішні, зокрема сексуальні потяги загрожують неврозами, компенсуються платонічною сублімацією ідеальної жіночої краси:

Амур і правда тут зі мною згодні

(Та це й не розірвать одне з одним)

На цій землі вона краса сама.

Поети щасливіші від простих смертних. Так, Ф. Петрарка переносив свої підсвідомі потяги на папір, коли йому не вдавалося порозумітися з коханою:

Коли ж благать доводилось мені

Кохану, то уста її мовчали,

Й виходив вірш, що почуття чекали,

Без ладу й кострубатий, як у сні.

Наділені талантом поети не тільки переживають в собі мотиви «Канцоньєре», а й діалогізують з його автором, а почуття, інспіровані його

сонетами, канцонами й секстинами, переносять вже у власні твори свої пристрасті, відводячи їх від мети безпосереднього сексуального задоволення. Ідеться не тільки про натхнення, зумовлене інтертекстами Ф. Петрарки, а й про очисний катарсис, що міститься у петраркізмі, що стимулює творчу енергію не одного покоління. Недарма в поезії вбачають світотворчі акції, відображені у міфах, космогонічні версії яких, засновані на чоловічій і жіночій природі, реалізували сексуальні і духовні інтенції буття.

Тож мав рацію З. Фройд, коли проводив паралелі між лібідо як рушійною силою психіки й Платонівським Еросом, вказував на їхню життєтворчу силу, без якої неможлива любов, що єднає в собі сексуальні, еротичні, духовні складові людського єства. Поети, усуваючи запобіжники соціальної цензури, розв'язують конфлікт між свідомим (принцип реальності) і підсвідомим, між принципом реальності і принципом насолоди, врівноважують тілесні і душевні начала: «…якщо плоттю я – земля, / Мені кохання приспослали зорі» (секстина XXII).

Платонівський ерос як життєва сила Всесвіту дозволяє збагнути сенс творення, що усвідомлює ліричний герой, пізнаючи Жінку в образі Лаури як креативний образ світу, символ його незбагненності і недосяжності. Тому поет, безсилий «буять у височінь», тільки марить «прекрасний образ віршами різьбить»,

Та тут же, обезнадіявшись на мить,
Похоплююсь: забракне в мені дару, –
І все натхнення пропадає даром… (сонет XX), с.37.

Походження та специфіку петраркізму можна пояснити і за допомогою психоаналітичної концепції З. Фройда («Я і Воно», 1923) драматичних взаємозв'язків між Надсвідомим, Свідомим і Несвідомим, або між Над-я (Супер-его), Я (Его) і Воно (Ід). Ці системно пов'язані структурні утворення людської психіки дозволяють «переакцентувати

дослідницьку увагу з несвідомого (Воно), що згнічується у роботі психічного апарату, на Я (інстанцію, що згнічує), а також Над-Я, що, як правило, диктує згнічення»; незважаючи на це, в «Я та Над-Я багато процесів залишаються неусвідомленими» [47, 55].

Образ Лаури, недоторканної, недосяжної для поета, перенесеної в центр світобудови, ніколи не був об'єктом інтимної близькості. При цьому лібідозні бажання так і лишилися нереалізованими, але спроектованими у дозволені, естетизовані форми, які пропонує культура любовної лірики. Толерантне ставлення до неї репресивних структур Над-Я дозволяє еротичним мотивам виконати психотерапевтичну функцію, адже несвідомі потяги не зникають, лише зазнають видозмін у пристойних віршових формулюваннях. Багатозначність віршового слова принаджує читача недомовленістю, прозорими натяками, тому за оболонкою метафори зберігається облагороджене Воно.

Ф. Петрарка настільки майстерно сублімував потаємні потяги, узгодивши їх з християнською і куртуазною традицією, знайшовши її відповідник у дозволеному платонізмі, що зумів створити власну концепцію високої любові. Однак вона для природної людини не могла існувати тільки у чистому, божественному вигляді, адже досить сильним був земний, чуттєвий компонент, який драматизував сердечні переживання неоднозначного ліричного героя.

Індивід немовби опинився між двома силами, що тиснуть на нього: з одного боку – моральні та юридичні нормативи суспільства, його ригористичні та моралізаторські уявлення, з другого – внутрішня людська природа, тобто сексуальність, вроджені інстинкти, психічні і тілесні травми, сновидіння, спогади дитинства, приховані бажання, що зазнають постійних морально-етичних і соціокультурних обмежень. Творчість дає індивіду вихід, аби не бути розчавленим під пресом несвідомого та

соціальними репресіями, сприяє, застосовуючи відфільтровану семантику, легітимізації табуйованих тем в естетизованій формі.

Петраркізм на художньому рівні інтерпретує Я, підпорядковане Над-Я (совість, спокута, обов'язок, переживання гріха), тому коригує Несвідоме, пом'якшує конфлікти між ними за допомогою згущеної сублімації. Для Ф. Петрарки Надсвідомість репрезентував «Цар небес», до якого поет звертався, аби молитвою «свій прогріх відкупити» (сонет LXII). Як неоплатонік, він розмежовував любов до жінки і любов до Бога, де його чекала «Страсть інша, інше листя й світло» (секстина CXLII). Поет усвідомлює «гріховність свого кохання до святої Лаури і просить Пречисту Діву виблагати для нього прощення у Бога» [4, 21].

Ф. Петрарка як прихильник філософії стоїцизму не завжди дозволяв себе полонити лібідозній стихії, намагався утримувати її під контролем розуму, зберігати самовладання у любовних перипетіях, коли закоханий залежить від пристрастей, усвідомлював, «що сильніше жага у нас шаліє, / То більше завдає вона і школи» (сонет XVLIII). Однак поет знає ціну сердечних переживань, іронічно називає ліричного героя «вітрогоном», усвідомлює «підсумок гордині і химер: / Покута й розуміння – так не треба». Це і є головною властивістю платонічної лірики, що відрізняє її від еротичної, для якої характерна велика концентрація лібідо, що проривається сексуальною відвертістю, зашифрованою у привабливих тропах, що натякають на «золотий дощ», тобто прихід Зевса до ложа Данаї:

Канцоно, ким я не ставав єдино.
То це лиш тучею злотою Гримія,
Що дощ на пал любовний пролила (канцона XXIII).

Обидва жанри тісно пов'язані. При їх зіставленні можна простежити «динаміку лібідозної енергії (спад) і сублімації (піднесення) від еротичної лірики до любовної», а відтак – платонічної [81, 11]. Петраркізм не обмежений сублімованим рівнем, він щоразу повертається до еротичної

стихії, подібної до Нілу, який, «накочуючи з верхоріччя вал, / Страшенним ревом вухо оглушає, / Як сонце сліпить осмілі зори». Поета охоплює «пал сліпий» кохання: «не можу я його в собі збороть». Він мчить «до кручі, / Де Лавр, приткнувшись, у гіллі ховає. / Незрілий плід, для уст такий жагучий, / Що рани лиш ятрить, а не зціляє» (сонет XLVIII). Надмір любові заважає ліричному герою висловити її (сонет CLXX).

Найчастіше потяги підсвідомого символізував Амур: «З тобою ми спадаємо шалено, Амур мій, твій Природа проводир». Лібідозна й сублімована, тілесна й духовна семантика настільки внутрішньо пов'язана, що смислові вектори «низу» й «верху», земного й небесного, тілесного й душевного прокреслюються одночасно:

На лівім березі в Тірренському морі,
Де вітер із квилінням хвилі гонить.
Уздрів я раптом ту високу крону,
Що так я оспівав, собі на горе.

Амур мене заваб туди на гору,
Згадавши у чиїх я кіс полоні,
Там був струмок, що тік на цілі гони,
І я упав туди, як мертвий в зморі.

За спостереженням проф. М. Сантаґати, «Канцоньєро» має дві душі – «одну стоїчну й одну августинську», які поет намагався згармоніювати, забравши «уламки душі», повернути ліричному героєві «внутрішню цільність» [107, 14]. Якщо звернутися до психоаналізу, йдеться про драматичний зв'язок свідомого й підсвідомого. У ліриці Ф. Петрарки підсвідоме символізували «земля і темний ліс» (секстина XXII), Арденнський ліс (сонети CLXXVI, CLXXVII). Амур, втілюючи в собі прорив з несвідомого у свідоме, отримав благословення Бога, який утверджує любов: «Хвало Тому, хто наш Отець усім, / Хто може віддавати

віть за віть», тому ліричний герой переживає стани він незнання до знання («Мені наука – іншим теж наука!», канцона XXIII), хоч поет сумнівається у тому знанні, навіть в самому коханні: «Коли в нім благо – що ж так студить кров? / А як болить, то й радує одначе» (сонет CXXXII). Очевидно, він розрізняв земну любов і метафізичну, тому вважав, що, незважаючи на земні зміни, вона лишається сталою у своїй суті (сонет CXLV).

Сутність петраркізму можна з'ясувати не лише за допомогою фройдизму, концептуально обмеженого своїм пансексуалізмом, а й положеннями аналітичної психології. Зокрема, в аспектіпринципів універсального колективного несвідомого [57, 243], що були обґрунтовані К.-Ґ. Юнґом, лібідо постає не як джерело сексуальної енергії, а свідчення динаміки психічного процесу, відображене в образах фантазії. Визначальним поняттям у його теорії став архетип (прообраз, праідея, первинний мотив, форму форм, Платонівський ейдос), що «не розвивається індивідуально, а успадковується» [150, 339].

Платонівські ідеальні сутності є виразом вищого рівня сублімації людини. Саме вони виражають абсолютну досконаліть і самодостатність буття, відповідають значенню архетипів, що спираються на стійкі мотиви, властиві міфам, ритуалам, казкам, фантазіям, галюцинаціям. К.-Ґ. Юнґ називав їх «архетипними ідеями», тлумачив їх як «автопортрет інстинкту» [149, 369], тому справжня природа архетипу – ірраціональна.

Сам архетип – порожнинний, тому заповнюється у творчій ситуації. Ставши усвідомленим, він перетворюється на архетипний образ, тому успадковуються не уявлення, а енергетичні форми, що відповідають вічним інстинктам, зокрема любовним. Ідеться про такі основні форми аналітичної психології, Персона (соціальна маска індивідуальності) і Тінь (сукупність несвідомих потягів та бажань), Аніма (неусвідомлена жіноча сутність чоловіка) й Анімус (неусвідомлена чоловіча сутність жінки),

Самість (архетип цілісності), Індивідуація (розвиток психічного індивіда як цілісної істоти).

У позбавленій пансексуалізму концепції К.-Ґ. Юнґа змінилося смислове наповнення лібідо. У ньому вчений вбачав «показник динаміки психічного процесу», певну форму саморегулятивної психічної енергії, що найефективніше відображена в образах фантазії [47, 130]. По суті, воно виконує функцію компенсації колективного несвідомого, тобто архетипів, та індивідуального несвідомого (бажання, імпульси, наміри, почуття тощо), яке має свої комплекси. Вони позначені психічними травмами, конфліктами, тому в глибині душі з'являються явища, що перешкоджають самореалізації особистості, викликають неврози.

Поет має можливість позбутися їх за допомогою творчості, особливо коли він опанований любовною одержимістю. Обмежений індивідуальними можливостями, він спирається на досвід колективного свідомого, найповніше відображений у художній літературі, в її інтертекстуальних пластах. Разом з тим архетип не може існувати поза індивідуальною психікою.

Між індивідуальним і колективним свідомим встановлюється містичний зв'язок часткового з цілим, суб'єктивного та об'єктивного світів, тому «успадкована за віки психічна структурапримушує людину переживати власний життєвий досвід так, а не інакше» [47, 131].Пережитий архетип К.-Ґ. Юнґназвав «нумінозністю», тобто невидиму присутність видимого об'єкта, що зумовлює зміни в людській свідомості, викликає душевні потрясіння, як образ Лаури у любовній ліриці Ф. Петрарки, ставши запорукою його самотності й індивідуальності.

Принципи аналітичної психології можуть допомогти зрозуміти лірику з її образною системою, символікою, метафорами. Так,Ф. Петрарка уподібнює себе до землі, що символізує жіноче начало (секстина XXII). Натяки на метаморфози людини, яка переростає в лавра, спостерігаються у

канцоні XXIII, тільки тут роль Дафни припадає ліричному героєві, якого кохана разом з Амуром перетворили на «лаврину, / Яка і в холод зроду не загине». Інколи поет усвідомлює причину сердечних переживань у собі, тому не переносить власну Тінь на себе, знаходить її у собі, тому що, не нарікаючи ні на що, «міг би заявить законно: «Співаю на догоду я мадонні» (канцона LXX). Автор апелює до архетипу Великої Матері, якому прочитуються й інші значення – християнської Діви Марії, куртуазної Донни, нарешті – Лаури.

У любовній та платонічній ліриці еротичні переживання унаочнені через сублімовані тропи, які маскують характерну для колективної свідомості лібідозну енергію. Особливий інтерес викликають архетипи аніми й анімуса, що виявляють ознаки фемінності у чоловіка і маскулінності у жінки, супроводжуються відповідною семантикою або чутливості, або вольових імперативів, конкретизують архетипи персони і тіні, коли суб'єкт приписує об'єкту власні лібідозні посягання, приховані інстинкти, потаємні думки і нереалізовані бажання, як у мадригалі (LII):

Свого коханця чарівна Діана.
Купаючись голісінька в криниці,
Тією наготою так не манить,
Як от мене ця дика чарівниця.
Яка в воді полоще покривало,
Відкривши золоту свою косицю.

У платонічній ліриці, як в еротичній та любовній, першорядне значення відведено суб'єктивному фактору, адже кожне особистісне переживання має значення загальнолюдських цінностей, проблеми екзистенційного вибору та розуміння основ буття часто не усвідомлені або такі, що перебувають у сфері несвідомого, тому поет не сподівається зцілитися від шаленої пристрасті, тобто від кохання, яке іноді межує зі смертю (сонети XXXII, CLIII). Часто ерос пов'язаний з танатосом, що

відповідає концепції платонізму, хоча поет її підкоригував: «З кохання вмерти – смерть така уроча!». Сила любові коханої здатна подолати смерть, тому цій коханій. від якої йде «благостиня», «належить вся моя істота», адже «відкрилось серце вашими ключами» (баладаLXIII).

Мотив смерті – визначальний для другої частини «Канцоньєре», зумовлений втратою Лаури, тому переповнений скорботою, скаргами на смерть (секстина CCCXXXII), хоча поет трактує її як перехід в інше існування, протиставне земному:

Вона радіє, що в новій оселі
Серед обранців, з неба оглядає
Плачу долину, горе світове (сонет CCCXLVI).

Рівень сублімації сягає в таких віршах абсолютизованого значення платонізму, тому Лаура стає не лише зразком душевного ідеалу, позбавленого ознак тілесності, а й богорівною, і автор просить її заступитися за нього перед Господом (сонет CCCXLVII). Таким чином, ерос і танатос взаємоототожнені.

Важливим моментом петраркізму як сублімованого еротичного стану є умови любові, об’єкт відповідного вибору та узгодження бажаного з дійсністю, адже «поети відрізняються від інших людей особливостями, які дозволяють їм вирішити таке завдання. Володіючи тонкою організацією, більшою сприйнятливістю таємних поривань і бажань інших людей, вони водночас виявляють достатню мужність, щоб розкрити перед нами власне несвідоме» [136, 194]. Не приховував його й Ф. Петрарка, розкриваючи свої природні потяги, змальовуючи об’єкт еротичного захоплення в образі Лаури, без якої йому світ-не-світ (сонет CXVI).

З.Фройд з погляду психоаналізу доводив, що «мета поета – показати інтелектуальній й естетичні задоволення та впливати на почуття, ось чому поет не може змінити дійсності, а повинен ізолювати окремі її частини, розкриваючи зв’язки, що заважають, пом’якшувати цілісність і

доповнювати недостатні ланки. Такі переваги так званої поетичної вольності. Поет може не виявляти зацікавлення походженням і розвитком аналогічних душевних станів, описуючи їх уже в готовому вигляді» [136, 194]. Дослідник на основі своєї теорії розкривав можливості художнього мислення, пов'язаного з підсвідомістю та несвідомістю як джерела поетичного натхнення, знаходив у творчості трансформацію сексуальної енергії у форми, прийнятні для соціуму, у культурні і літературні цінності. Небезпідставно Ф. Петрарка зізнавався:

Благословенна перша дрож невинна,
Що я признався в ній собі охоче,
І пущена стріла та серед ночі.
І біль той, що уже не знає впину.

Благословен упертий голос мій,
Що розтинав повітря голосінням,
Відгомін будячи іменням донни!

Благословенні всі мої канцони,
Що їй на славу, та й не без уміння,
Присвячував завжди я тільки їй!

У ліриці Ф. Петрарки образні архетипи любові найчастіше унаочнені міфічним божком любові Амуром з обов'язковими стрілами любовної інтриги, який «поета переміг» (сонет LXXIV), постійно йому погрожував (сонет XCIII). Легкокриле створіння, що репрезентувало сутність лібідо, потяги несвідомого, мало велику силу впливу на людей, могло, непомітно підкравшись, полонити їх («Втомившись, я не чув ходи Амура, / Незчувся, як попав до нього в бран», (сонет LXV), паралізувати волю протидіяння («Амура з луком вгледівши, щораз / Я почуваюсь зовсім безборонно»,

сонет LXXXIII), розправитися з ними: «Амур мене у жертву знов приніс» (балада LV), «Амур мене карати здавна звик» (сонет LVI).

Автор, втілюючи в собі свідомість (Его), стає з Амуром на герць (канцона CXXV), але йому від всевладного божка неможливо сховатися: «Куди ти? Стій-но, / Від долі, друже, нікуди тікати!» (сонет LXIX). У сонеті LXXVI поет зізнається, що не збирається нікуди тікати, намагається «ожити» у любій Амуровій в'язниці. Часто божок пов'язаний з жіночою природою («Амурів знак прикрасив їй чоло», балада LIV), деколи його смертельні стріли вилітають з її очей, а вона сама уособлює «Думки – це стріли. Сонце – це ваш вид, / Огонь – бажання. Все це так кипить, / Засліплює, оглушує і коле» (сонет CXXXIII). Поет об'єднав себе і Амура з третім образом, тобто Лаурою, витворивши цілісну модель любові (канцона CXXXV).

Не так часто у поетичному просторі лірики Ф. Петрарки з'являється образ бога сонця, любові й мистецтв Аполлона, якому відомий «райський гріх». Ліричний герой звертається до нього, аби той зцілив любов'ю Лауру, схожу на «чудо», що сплітає «сама для себе тінь». Поет настільки закоханий в неї, що «ревнував її до Аполлона» (сонет CXV).

Поетичний словник петраркізму заповнюють екзистенціали фатуму, свободи, символізованої птахами, розуму, смерті, особливо Любові (з великої літери), ототожненої з красою донни: «Про що є іще Любов прохать і ту, / Що краски і мені не пожаліла?» (сонет XXXVI). Поет усвідомлював, що Любов приносить як душевне піднесення, так і неволю (сонети XCVI, XCVI). Особливе смислове наповнення несуть поетизми, колись свіжі домінантні образи у ліриці Ф. Петрарки, що пізніше, у руслі петраркізму, стали звичними образними формулюваннями. Серед них найчастіше згадується образ сонця, до якого уподібнена Лаура, «що вродою своєю / Прославила свій край і нас усіх», навіть «затьмила» небесне світило, а також зорі («вона зорею пишно зайснить / Між Марсом і

Венерою»), метелика, з яким порівнює себе ліричний герой, пориваючись до коханої, «щоб в сяєві її згоріть дотла» (сонети XIX, CXLI), серця поета, схожого на оселю, яку Лаура не повинна зневажати (сонет LXIV), човна, який долаючи морську стихію, поспішає в гавань (секстина LXXX), райдуги, «інакшої кожну мить» (сонет CXLIV), фенікса (сонет CLXXXV), рожі, «зірвані в раю» (сонет CCXLV) тощо.

Ф. Петрарка розробив систему тропів, характерних для його ідіостилю, що згодом стали знаковими для петраркізму, поширилися у віршах послідовників ранньоренесансного поета. Деякі з них у сконцентрованому вигляді сформульовані у сонетах CLVII й CC: «Волосся – золото, і мов з ебену брови, / Чоло як сніг, і очі – як зірки, / З яких амур пускає стріли зразу. / Уста – корали й рожі пурпурові – / Ласкавих нарікань полон гіркий… / Зітхання полумінь і сліз ясні алмази»; «Світлисті очі і зірчасті вії, / Уста – ті, не кажи ти, янголині, / Ще й повні перел і солодких слів». Найчастіше серед образного ряду вражала магічна сила очей у «Гарніші годі уявити очі / Ні в сьогоденні, ані в огні роки, / Вони печуть мане, як сонце сніг» (секстина XXX), без них він жити не може (сонет XLVIII). Невипадково у доробку поета з’явилися блазони на зразок сонета LXXV під назвою «Лаурині очі»:

Такими вас зробив, прекрасні очі.
Мій повелитель і звитяжний пан
І відпускати вже мене не хоче.

Я знемагаю від сердечних ран.
У грудях полум’я горить уроче –
Навік мені судивсь любовний бран.

У поетичній спадщині Ф. Петрарки є кілька віршів такого жанру, наприклад сонет CCLVII, в якому створена метафора Лауриного обличчя і руки. Привертали увагу так звані «рукавчикові» сонети, що мали також

жанрову властивість блазонів (CXCIX, CCI). Такі твори ще раз доводять, що поет захоплювався тілесною красою донни, гармоніюючи її з душевною досконалістю.

Ф. Петрарка змагався з іншими поетами – Вергілієм, Гомером, Енієм, доводячи, що врода і цнота Лаури – над усі похвали (сонет CLXXXVI), захоплювався її граційною ходою, ніжним голосом (сонети CXCII, CXCIII), очима й кісьми (сонети CXCVII, CXCVIII), самозамилуванням перед дзеркалом, коли вона навіювала пристрасть до самої себе (сонет XLV), і тут же, сповнений ревнощів, писав інвективу проти дзеркала, яке відбирало кохану від закоханого (сонет XLVI). Поет гіперболізував її образ, скрізь віднаходив його, заповнював ним світ, але йому бракувало зірок і вод, щоб з ними порівняти донну (канцона CXXII), тому що її досконалість перевершувала все:

Чи є на світі хтось на неї схожий
З чеснотами високими всіма?
Чоло високе – скільки в нім ума.
Невіста скромна, а красою гожа (сонет CCXIII), с.175.

Таких сонетів, в яких поет обожнює ідеалізовану Лауру, у «Канцоньєре» чимало (сонети CCXVIII, CCXX. CCXXI, CCXXIII), тому він підносить її вище найславетніших жінок (сонет CCLX), закликає їх наслідувати її (CCLXI), запрошує всіх

Побачити, яка в Природи сила,
Ходіть сюди подивуватись тій,
Хто відтепер назавше світоч мій,
Затьмивши в небесах усі світила (сонет CCXLVIII).

Ідеалізація жінки у поетичній метафорі, зумовлена платонічними переживаннями, сублімованими еротичними спалахами, призвела до її сакралізації, перетворила на об’єкт поклоніння, ставши константою стильової тенденції петраркізму. Поет настільки переповнений

присутністю коханої, що розлука з нею здається йому нестерпною мукою (сонет CCLIII), викликає сумні передчуття (сонет CCXLVIII), тому він заздрить бризу і хвилям, які можуть «бачити» його кохану (сонет CCXXVII). Її відсутність, зумовлена перешкодами – бурями і грозою, що не лишилася поза увагою навіть Феба (сонет XLIII), позбавляє життя певного сенсу (сонет XLI), а повернення повертає гармонію у світ: «І зійде Феб, діждавшися часу, / І з ним Юнона, знов благоуханна» (сонет XLII).

Лірична фабула закоханості часто переростає у сюжет любовних випробувань (сонет CXLVII), які супроводжуються нерішучістю ліричного героя (сонети CLII, CLXXIII), ревнощами (сонет CLXII), тяжкими зітханнями при спогляданні коханої, коли її посмішка перетворює життя ліричного героя з пекла на рай, а розлука з нею викликає зажуру (сонет XVII) і печаль (канцона CXXIX), навіює думки про себе як найнещаднішого закоханого (сонет CLXI). Він прагне, щоб донна глянулася на його почуття (сонет CLXIII), відчула його страждання (сонети CLXII, CLXXIV), намагається передати їй «сердечний пал», «сердечну муку». Поет постійно перебуває у вирі сердечних страждань, тому заздрить прочанці, вівчареві, мореходу, які мають перепочинок від роботи (канцона L), неживим речам (сонет XL). Йому здається, що його серце, відкинуте Лаурою, приречене на загин, «зіб’ється з вірної путі» (сонет XXI).

Мало кому з поетів вдалося досягти такого резонансу в ліриці, як Ф. Петрарці. Ідеться не про захоплення чи наслідування. Поет створив цілу систему, що складалася з ліричної фабули з драматичними сюжетними лініями сердечних переживань платонічного змісту. Він запропонував високу культуру сублімованого еросу, сформував розгорнуту семантику любовного одухотворення, вишукану поетику, що спиралася на узагальнений досвід куртуазної літератури. Лірична драма закоханого героя, вірного своїй обраниці, стала набутком багатьох сучасників і

нащадків. Разом з тим то був погляд на жінку з позицій патріархального суспільства, внаслідок чого вона поставала ідеалізованим, ангелоподібним створінням, позбавленим тілесності. При цьому в неї ніхто не питав згоди бути такою, якою уявляв її чоловік.

Сукупність стилетворчих домінант «Канцоньєре» стала константною, перетворилися на інтертекстуальний зразок для інших поетів. Саме ця книга, яку Ф. Петрарка називав зневажливо «дрібничкою», «марничкою», стала визначальною подією в історії європейської літератури, а не поважні латиномовні твори, до яких автор ставився з великою надією, вкладав у них силу свого таланту. Такі парадокси літературного життя. Не дивно, що модель любовної лірики виявилася відкритою художньою системою, почала розходитися радіальними колами не лише в період раннього Ренесансу, а й вирвалася за межі свого часу, охоплюючи наступні століття. Вона отримала адекватну назву – петраркізм, що став стильовою тенденцією, константою, яка пронизала по вертикалі різні напрями, очевидно, тому, що зосереджувалася не на зовнішніх явищах, а заглиблювалася в їх суть, розкривала через інтимні рефлексії, через концепцію любові істотні ознаки людської екзистенції та буття.

Петраркізм перетворився на універсальну мову європейської лірики, поширився спочатку в іспанській, потім у французькій, португальській, німецькій, дубровницькій та інших літературах. Вражає те, що «Канцоньєре» заполонило уяву послідовників Ф. Петрарки. П. Бембо один з перших обґрунтував історичну закономірність петраркізму у трактаті «Діалог у прозі про народну мову» (1525), а на основі тлумачення ідей неоплатонізму М. Фічіно сформулював своє бачення платонічної любові в «Алазонських бесідах» (1505), навів приклади віршів цієї стильової тенденції, яка набула ознак ліричної філософічності.

Особливий розквіт випав петраркізму в колі неаполітанських поетів початку XVI ст. (Б. Карітео, С. д’Аквілла, А. Тебальдео та ін.), які

наслідували формальні ознаки любовної лірики Ф. Петрарки. Культивували петраркізм поети «Плеяди» (П. Ронсар, Е. Жодель та ін.), естетику цієї стильової тенденції обстоював Ж. Дю Белле, засуджуючи надмірне захоплення давньогрецькою мовою та латиною («Захист та уславлення французької мови», 1549).

Поширювалися також містифікації, пов'язані з постаттю Ф. Петрарки. Так, засновник новолатинської Ліонської школи М. Сева немовби знайшов в Авіньоні могилу Лаури і на цій підставі написав збірку «Делія» (1544). Відомі були імітації окремих мотивів лірики Ф. Петрарки. Наприклад, римський сенатор Дж. де Конті в основу 150 сонетів («Прекрасна рука») поклав так звані «рукавчикові» сонети «Канцоньєре» (CXCIX-CCI), канонік Р. Росселі написав шістдесят сонетів, присвячених донні Оретті, ім'я якої закодував у анаграмі.

Петраркізм невдовзі зазнав кризи, викликав хвилю антипетраркізму. Так, Ф. Берні, Н. Франко, Ц. Скроффа, користуючись образною системою петраркізму, що перетворилася на поетичні штампи, «звеличували» нічний горщик, власну бороду тощо. З'явилися також еротично-єретичні пасквінади П. Аретіно. Але лірична глибина петраркізму лишалася невичерпною, тому спалахнула з новою силою у творчості Ф. де Еррера, Ф. Альф'єрі, Дж. Леопарді, О. Блока. Не минули вони й української лірики, зокрема І. Франка, О. Олеся, М. Вороного, В. Сосюри, М. Вінграновського та ін.

2.2. Любовна лірика в контексті історії української літератури

Дослідники нарікають, що еротична лірика опинилася поза увагою літературознавства й історії літератури. Як не дивно, в аналогічній ситуації опинилася й любовна лірика, хоч без неможливо уявити собі поезію від найдавніших часів до сучасності. Здається, що частка такої лірики –

щонайбільша у порівнянні з пейзажною, громадянською, філософською, релігійною тощо.

На сьогодні досить обґрунтовано сутність родових, видових і жанрових явищ письменства, зокрема місце лірики як найсуб'єктивнішого родового поняття в літературі, як «способу естетичного переживання світу митцем» [43, 34; 37]. Вона досягає своєї мети, коли не описує або декларує думки і почуття,а показує їх, залучаючи до процесу вираження всі компоненти вірша – ритм, метафори, символи, стилістичні фігури, звукопис і т. д. [144, 106]. Завдяки цьому виникає напруга інтимності, задушевності, щирості, розкривається безмежжя людського буття в його розвитку [48, 26].

Лірику, як епос і драму, вважають родовою категорією. На новітніми визначеннями, її трактують як один з родів літератури, в якому «через естетичне переживання осягається сутність людського буття, витворюється нова, інша дійсність, структурована за законами краси, які властива музичність, ритмічність, метричність»[72, 559]. Ідеться про художній феномен письменства та його інтимну специфіку, характерну підвищеним емоційним станом, вольовими імпульсами, експресіями, сугестивністю тощо. Найчастіше вона набуває віршової форми у вигляді або римованих тестів з різною метрикою, або верлібрів.

Однак слід відрізняти поняття «лірика» від поняття «поезія». Другий термін означає «артистично-словесну творчість, відмінне від прози ритмічно організоване мовлення, що постає на основі конкретно-історичної версифікаційної системи, відзначається особливим образним ладом, тропеїчним насиченням» [72, 231]. Натомість лірика, як епіка й драма, зберігає за собою родову властивість, пов'язану з видовими і жанровими формами, спрямованими на «змалювання душевного життя як загального» [27, 7]. Її часто розглядають у таких тематично-жанрових утвореннях, як пейзажна, громадянська, інтимна, медитативна, релігійна,

філософська, рольова, сповідальна, рефлексійна тощо. Вона має свої жанри (балада, ода, елегія і т. п.) та жанроформи, наприклад, сонет, ронделі, газель, хайку тощо.

Ліриці, на відміну від епосу, властива багатозначна семантика, схильність до образного ущільнення, відсутність логічних схем. Змальована подія відбувається безпосередньо в душі поета, тому має індивідуальне значення, розгортає ліричну фабулу. Лірика не так зображає, як *виражає*, вихоплює певну мить переживання, подає через поетичне висловлення сконцентровану онтологічну картину, охоплює неохоплене [25, 130].

Лірична композиція підвладна сплескові почуттів, вибудовуючи місток між «найсуб'єктивнішим» світом авторського досвіду й метафізичними універсаліями, в яких закріплено національний і вселюдський досвід. Свого часу Ф. Шлеґель доводив, що лірика «завжди відтворює лише сам по собі визначений стан, наприклад, порив здивування, спалах гніву, болю, радості і т.д., – щось ціле, що не є власне цілим. Тут потрібне чуття єдності» [147, 62].

Поет, пишучи про себе, інтерпретуючи власні переживання і думки, подає їх сконцентрованому формулюванні читачам, які впізнають у його текстах себе. Розглядаючи співвідношення конкретно-особистісного та загального в ліриці, Я та *іншого*, завжди слід враховувати ідіографічний принцип, що не вкладається у звичайну типологію, адже настанова «для себе» постає у висловленні «для всіх» [112, 6; 7]. Таким чином утверджується життєподібність неоднорідної лірики, в якій спостерігаються «панівна думка, виявляючи роботу розуму, тісно злита з поривами серця. Нарешті, почуття, думки постають у чистому вигляді» [32, 8].

Останнім часом дещо зменшилась активність наукового аналізу лірики (частково – Тетяна Бовсунівська), на відміну від епосу (Ніна

Бернадська, Нонна Копистянська) й драматургії (Олена Бондарєва, Марина Шаповал). Проте й у цих спорадичних випадках літературознавці обирають лише її окремі жанрові утворення, насамперед пейзажну і філософську лірику (Елеонора Соловей, І. Козлик, О. Домащенко).

О. Домащенко у монографії «Про інтерпретацію і тлумачення» (2007) з'ясував специфіку академічної й «філологічної» теорії літератури, межі «ейдосної» теорії, що стосуються тлумачення поезії. У його праці є окремий розділ, присвячений інтерпретації сутності і природи ліричного слова, де розвиваються міркування В. Соловйова про «чисту лірику».

Елеонора Соловей у своїх дослідженнях «Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі» (1991), «Українська філософська лірика» (1999) аналізує переважно один із жанрових різновидів лірики (філософський) як родової категорії.

І. Козлик («Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства», 2007) розглядає філософську лірику та її різновиди (пейзажно-філософська, соціально-філософська, релігійно-філософська, морально-філософська тощо) як жанрове явище, властиве західній і східній поезії [59, 362; 502-535].

Продуктивний варіант розуміння специфіки любовної лірики пропонує Олеся Мудрак, розглядаючи її у співвідношенні з інтимною та еротичною. Коли інтимна лірика «охоплює душевні взаємини не лише між закоханими, а й між батьками й дітьми, братами й сестрами, родичами, друзями», еротична стосується насамперед «тілесної екзистенції», то любовна «відображає настрої закоханих, еволюцію сердечних переживань від перших захоплень та ідеалізацій, злетів до розчарувань, ревнощів, зради, часто переходить від безпосередніх рефлексій до усвідомлення універсального сенсу любові в людському житті» [82, 22; 23].

На жаль, дослідниця лише зазначила таку відмінність між жанровими різновидами лірики, але не проаналізувала її. Вона притаманна творчості

майже кожного поета, що можна розглянути на прикладі доробку І. Драча. Його вірш «Дівич-сніги» сконцентрований на метафорі ідеалізованої жінки, уподібненої до чистого снігу: «Це цілий світ поширив береги / Цією цнотою, цим дивовижжям неба – / Твоїй душі так ж у нім потреба!». Платонічні переживання сягають вищого рівня, тому ліричний герой, приголомшений жіночою чистотою («Я жити так боюсь в чистописанні, / Я стишую свій крок, бо кожен крок – // останній!»), не може її порушити, примушує себе до етично вишуканого такту: «Як треба часто йти – не збитися б з ноги, / Такі незаймані, такі дівич-сніги…». Схожі, вишукано сублімовані твори часто трапляються у доробку поета, як у стилізованих під фольклор «Баладі про двох лебедів» або «Баладі про мою дівчину». Разом з тим він звертається і до можливостей еротичної лірики. Розкута лібідозна стихія спостерігається у таких відвертих рядках: «Степів розкішне різнотрав'я / І твій одкинутий берет, / Коли тебе на сіні брав я, / Як бранку лютий скіф бере…»,вона властива й іншим віршам І. Драча, наприклад, розгортається у верлібрі «Єдина з моїх фантазій…», висвітлюючи драму закоханих, зумовлену їхніми різними віковими етапами життя. Здається, поет пережив той етап, коли критика застерегла, що його «інтелектуально-сексуальний демонізм не сповняє своїх обіцянок: демонізм цей має переважно декларативно-епітетний характер» [34, 30]. Розуміючи штучність протиставлення обох жанрових різновидів лірики або їх ототожнення, І. Драч шукає гармонії між відверто лібідозними і відверто сублімованими полюсами любовної лірики, як у вірші «Жінка і море»:

Чиста йшла
юна йшла – наполохана
Нині не вмію ходити на пальчиках
Торкається сонце правого плеча
Грішна йду

невтішна йду – наполохана

Серед творів І. Драча трапляються поезії, охоплені щирим синівським почуттям до батьків («Сни матері у місті», «Над могилою батька»), до батьківщини («Лист до калини, залишеної на рідному лузі в Теліженцях»), які справді можна віднести до інтимної лірики. Тому не може бути її еротичного «родового різновиду» [129, 18], а такі поезії, як «Балада про двох коней», «Орлина балада», «Балада про острів Анотараж» тощо належать до еротичної лірики.

З огляду на таку творчу практику поетів, ще достатньо не осмислену теорією літератури, немає рації представляти любовну лірику як інтимну, що відбилося на хрестоматії-посібнику «Українська інтимна лірика 20-30-х років ХХ століття» (2006) Ірини Каменської. Усвідомлення потреби термінологічного розмежування любовної та інтимної лірикисприятиме уникненню термінологічної плутанини, коли, наприклад, на одній сторінці одне поняття використовується замість іншого і навпаки, як у виданні «Лірика кохання Ліни Костенко: спроба осягнення» Світлани Барабаш [5, 75].

Найтісніше між собою пов’язані любовна й еротична лірики, символізовані давньогрецькими богинями – Афродітою Уранією (небесна) й Афродітою Пандемос (земна, «тварна»). Їх об’єднує Ерос, але розводить або до платонізму, тобто чистих душевних переживань, безпосереднього пізнання світотворчої ідеї, що обстоював Платон, або до тілесності, часто ототожнюваної із сексом, що зумовило розмежування душі і тіла. На цій підставі виникла платонічна лірика, характерна «еротичним ідеалізмом», «ідеалізацією коханої жінки або чоловіка, чистих почуттів, невіддільних від милування, насолоди від споглядання краси, а також страждання, усвідомлення драми душевного світу, протистояння життя і смерті» [82, 27].

Таким чином сформувався культ Прекрасної дами провансальських

трубадурів, лірика суфіїв, петраркізм з ознаками «амор селесте» (шляхетна любов) на противагу «амор профано» (профанна любов), що асоціюється з еротичною лірикою, яка у порівнянні з платонічною, «благородною», перебувала у напіввизнаному стані, ототожнювалася з порнографію, витискалася в евфемізми.

Вихід з такої ситуації Олеся Мудрак вбачає не в літературознавчих концепціях, а в теорії психоаналізу, що дозволяє зіставляти, а не протиставляти еротичну й любовну лірики: «Коли перша містить у собі високу сконцентрованість лібідо, виражену в естетизованих формах тропів, то друга – заглиблена у семантику натяків-символів, передану через витончені естетичні категорії, зокрема прекрасного, сягаючи крайнощів у платонічній ліриці, в якій надано виняткові переваги душевним переживанням, відмежованим від тілесних» [82, 118]. Тобто, любовна лірика характеризується високим рівнем сублімації.

Лірика як самостійне жанрово-родове утворення виявляє залежність від домінантних стильових тенденцій, що орієнтуються або на раціональний, або ірраціональний тип художнього мислення. Д. Чижевський спостеріг, що історія літератури, спираючись на цей принцип, має маятникоподібний рух. На думку вченого, він спрямований від простіших форм до складніших і – навпаки, тобто складається із взаємозамінюваних циклів від метонімічної до метафоричної системи, від метафоричної до метонімічної і т. д.

Лірику характеризують властивості метафоричного структурування, що притаманне романтизму і модернізму, які дають простір фантазійному мисленню, розкутій творчій уяві, емоційним сплескам. В українській поезії лірика вперше розкрила свої зображально-виражальні можливості у романтизмі, зокрема у творчості Харківської школи романтиків, «Руської трійці», Т. Шевченка, П. Куліша та ін. Тоді спостерігалася не лише стилізація уснопоетичної творчості, а й формування авторської любовної

лірики, в центрі якої було введено національну Афродіту Уранію. Культ чуття був притаманний любовній ліриці М. Петренка («Чого ти, козаче, чого ти бурлаче…», «Минулися мої ходи»), В. Забіли («Два вже літа», «Соловей», «Не щебечи, соловейку…», «Поуз двір, де мила живе»), М. Шашкевича («Туга за милою») та ін. Цікаві приклади цього жанрового різновиду лірики спостерігаються у «рольовій поезії» Т. Шевченка, зокрема у циклі «думок». У них сердечні переживання передані через жіночі образи, що долають випробування в ім'я кохання, «задля реалізації своїх духовних устремлінь» [45, 421]. Застосування цього жанрового різновиду свідчило про велику частку Аніми в поезіях чоловіків, які репрезентували неусвідомлену жіночу сутність, персоніфіковану в художніх образах.

Натомість реалізм тяжіє до епічних форм, до логічних раціональних картин, «зображення життя у формах життя»,тому в межах реалізму лірика була своєрідною. Наприклад, Іван Білик (псевдонім І. Рудченка) закликав письменників до наслідування «розумної битописі» І. Тургенєва, сподівався, що таким чином вони не будуть «порпатися у своєму кубельці та віршувати нікому не потрібні вірші на утіху гулящих людей» [11, 520].Усуваючи поезію на узбіччя літератури, реалісти надавали переваги повістям і романам.

Натомість модернізм першорядне значення відводив ліриці, асоціюючи її з музикою, яку «реалізм не міг опанувати» [142, 33], властивою ліриці поетів-символістів «Молодої музи», «Української хати». Така тенденціяпозначилася на багатьох, зокрема й епічних жанрах, що поступово ліризувалися. За спостереженням І. Франка, українська проза Ольги Кобилянської, В. Стефаника, Марка Черемшини, М. Яцківа «набрала поетичного лету, мелодійності, грації та різнорідності» [133, 346]. Нові автори виявили «несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі» [132, 108].

З’явилися нові жанрово-стильові утворення – поезія в прозі, етюди, шкіци, образки, акварелі тощо, поширилася безфабульні тексти, в яких на формах умовності, коли міметична традиція поступалася перед «філософською концепцією автора», якій підпорядкована «кожна деталь художньої структури твору» [50, 481]. Такими були зокрема поезії в прозі Лесі Українки («Порвалася нескінчена розмова», «Все, все покинуть, до тебе полинуть…», «Уста говорять: «він навіки згинув!..», «Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти...» тощо), що презентували зразки любовної лірики в українському письменстві. Вони були зумовлені закоханістю поетки у смертельно хворого С. Мержинського, що лишилася без відповіді, адже він любив іншу жінку.

Драматичні переживання Лесі Українки, означені ремінісценціями містерії Ісуса Христа, вражають глибиною сердечного болю та сили волі. Вона усвідомлює: «...я повинна стоять на сторожі, / Бо мені заповідано в спадок жалобу й красу, / Білий мармур, і плющ, і криваві осінні рожі…». Вільний асоціативний потоком образів та розкута ритмоінтонація притаманна її твору «Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами…», в якому передані переживання втраченої любові. Такі поезії були епізодичними у творчому доробку поетки, переповненому вольовими імперативами, утвердженням внутрішньо сильного ліричного героя-неоромантика, здатного протистояти природним і соціальним стихіями.

Досвід лірики початку ХХ ст. продовжили поети «розстріляного відродження», але їхні творчі пошуки були обірвані зовнішніми силами. Пізніше штучний «соцреалізм» використовував її в утилітарних інтересах правлячої компартії. Лірика набула опрощеного вигляду, пережила процес деметафоризації, зумовлений боротьбою офіційної критики проти формалізму, була розрахована на невироблений естетичний смак, привчений механічно засвоювати римовані гасла про вождів і партію. Вимога простоти, щоб «кожний грамотний робітник і колгоспник міг нас

зрозуміти» [65], була насправді дискредитацією лірики за весь час існування «соцреалізму». Тропи, стилістичні фігури тощо використовувалися як засіб словесного прикрашання ідеологічних формул. Спроби фантазії, розкутої уяви каралися. Санкції виносилися і щодо любовної лірики, яку іноді підміняли рожево-бадьористі картинки:

Ліг на місяць пил від молотарки,
Шлях чумацький пилом закурів.
Не заснувши в ніч таку, доярки
Вдосвіта приходять до корів (В. Швець).

Не минули такі тенденції і талановитих поетів. Наприклад, аналізуючи «соцреалістичні» вірші П. Тичини, який втратив артистичну силу «кларнетизму», посилаючись на спостереження К. Мілет про викривлені статеві стосунки в СРСР та нацистській Німеччині, Валентина Хархун доходить висновку, що в такому суспільстві «сексуальне підмінюється соціальним, яке стає новим модулем поведінки героїв» [141, 45]. Навіть сердечне почуття для них має другорядне значення, поступається перед класовою войовничістю, ідеологічним прагматизмом, як у вірші «Пісня про гармонію» П. Тичини, в якому дівчина вимагає від закоханого в неї юнака «робити та ворогів бити // ще й учитися до пуття», лише тоді, «Як в пошані станеш – полюблю ізнов».

Виявляється, що любити дозволено лише компартію та її вождів. Коли В. Сосюра у вірші «Любіть Україну» перевів розмову на природні сердечні переживання, тісно пов’язані з Україною, то вульгарна критика звинуватила його в «буржуазному націоналізмі». З’явилася навіть постанова ЦК КП(б)У, в якій засуджувалися щирі почуття поета, несумісні з комуністичною доктриною. Особливо непокоїло тогочасних ідеологів те, що він переконував юнака у потребі поваги до інших народів, неможливої без любові до України, а дівчину застерігав: «Юнак на захоче любити тебе, / Якщо ти не любиш Вкраїну». В. Сосюра не відділяв індивідуальних

сердечних переживань від національних, тому його вірш, відповідаючи світобаченню українців, став хрестоматійним, всупереч партійним санкціям.

Лірика втрачала свої природні якості на догоду «реалістам на підніжних кормах» [8, 282]. Однією з жертв деліризації став М. Рильський. Після війни Л. Хінкулов («Чому літають ластівки?» – Дніпро. – №12), М. Шамота («У неокласичних шатах» – Літ. газета. – 1947. – 16 жовтня) звинувачували його в «абстрактному гуманізмі», «ідеалізмі», «ідеї чистого мистецтва», звичайно, «під дахом українського буржуазного націоналізму» [143]. Поет, незважаючи на те, що був лауреатом Сталінської премії, «відчував себе не стільки художником, скільки «охудожнювачем» уже даних, уже висунутих керівним авангардом ідей», змушений був виробити «свій нехитрий канон», тому «неважко зрозуміти, як це відбивалося на естетичній і ширше – духовній природі поезії», коли, здавалося, «автор стоїть на межі знущання над самим собою»[91, 88; 89; 90].

Одним з перших встав на захист лірики Л. Первомайський і в 1930-і роки, і в1950-і,який на Всеукраїнській нараді комсомольців-поетів (1934) із сумом констатував: «Деякі товариші хочуть такої лірики, в якій був би відсутній поет. Але цим самим вони, по суті, вимагають ліквідації суб’єкта, бо тільки через нього в ліриці відтворюється об’єктивно реальний світ» [126, 115]. Аналогічну думку він виловлював і в 1950-х роках: «Лірика, – без якої неможливе життя в мистецтві, яка існує і як самодостатній жанр […], мовчки визнана жанром майже крамольним» [97].

Особливе значення Л. Первомайський вбачав у любовних мотивах («Нова лірика», 1937), обстоював лицарське ставлення до жінки (цикл «Шість імен»), випробовування характеру закоханих, як у вірші «Свиснув поїзд, дихання прискорив...»: при прощанні у ліричного героя виникає тривожна думка про втрату найдорожчої людини: «Де ти зникла? В

ранковому полі / У яку одійшла далину?» аналогічні переживання проривалися і в творах інших поетів, наприклад, І. Виргана:

Тихше, серце, не згори за мить,
Скільки ще співать нам і любить!

У 1960-і роки, коли панував уніфікований «соцреалізм», не могло бути мови про таку стильову тенденцію, як петраркізм. Навіть романтизм перебував у напіввизнаному стані, у формулі «реалізм – антиреалізм». Критика шукала у творах письменників «вияву різних «ізмів», відходу від актуальних завдань літератури, накреслених партією» [80, 22]. Невипадково деякі літературознавці нарікали, що з «уявленням узагалі про романтизм у нас панує повна плутанина» [109, 20]. Стильова течія неоромантизму лишалася невідомою для тогочасних досліджень. «Якість» літературного твору вимірювалася «тільки ідейною відданістю його автора режимові» [84].

Не дивно, що любовна лірика в українській літературі під час панування «соцреалізму» виявилась небажаною, екзотичною квіткою, до якої офіційна критика ставилася завжди з великою підозрою. Тому, як сумно зізнавався В. Симоненко, навкруг була «поезія безплідна», а у вірші з іронічною назвою «Сучасна лірика» не без сарказму констатував абсурдне керування любов'ю тогочасноївлади:

Для нас обох на даному моменті
Нові можливості указує ЦК,
Щоб цілуватися, як в цьому документі
Велика партія нас заклика.

Поет пропонував інші цінності, пов'язані з душевними якостями, що не вкладалися ні в деперсоналізовану модель радянської людини, ні в станову нерівність, закамуфльовану фасадом розпропагандованої рівності, справжню ціну якої відчув на собі сільський парубок, наштовхнувшись на презирство городянки («Зустріч»).

А втім, любовна лірика поступово заповнювала простір літератури, відновлювала свої права на існування, тому що в системі цінностей шістдесятників, які встигли вдихнути «ковток свіжого повітря» [58, 4], з'явилися несподівані для радянського типу світорозуміння елементи індивідуалізму, внутрішньої свободи самовираження. Вони «почували себе вільними від старих догм, і це почуття […] намагалися реалізувати у своїй творчості» [52, 17], не лише відновлювали забуті традиції, а й формували власну «точку відліку системи творчих критеріїв і координат, власні, не запозичені зразки, на які варто орієнтуватися» [52, 17], запроваджували «гуманістичну концепцію людини-творця» [44, 87].

То був неповторний етап «употужнення тенденцій внутрішньо-літературних – від космізму, асоціативної метафоричності в поезії» [63, 45], а «тенденція до автономності духовної сфери зумовила увагу літературних критиків до форми художнього твору» [60, 17], а відтак до любовної лірики (ототожненої з інтимною), без якої неможливо уявити творчості Д. Павличка, Ліни Костенко, В. Симоненка, М. Вінграновського, І. Драча, В. Стуса, І. Калинця, Б. Олійника та ін. Вона завдячує своїм розвитком спорадичному розкріпаченню особистості, яка усвідомила цінності індивідуальних сердечних переживань, несумісних з каноном «соцреалізму». Вона вже реалізувала себе «на стадії волевиявлення-свободи свідомого вибору, підійшовши до межі воледіяння-любови як вищого ступеня духовної самореалізації» [125, 11; 116].

Зрозуміло, що про власне еротичну лірику говорити було ще зарані, але й вона інколи скромно заявляла про себе,адже щонайменше відхилення від «соцреалізму» проголошувалося неприпустимим аморалізмом або формалізмом, у чому звинувачували талановитих поетів. Обурений М. Вінграновський, не витримавши такого тиску, зокрема упередженої оцінки вірша «Вона була задумлива, як сад…», дав відповідь «літературним тарбозаврам, що спеціалізувалися на підозрілості і на

криках […], почали наш погром і розгром». Вона була співзвучна думкам його сучасників:

Я формаліст? Я наплював на зміст?
Відповідаю вам не фігурально:
Якщо народ мій числиться формально,
Тоді я дійсно дійсний формаліст!

Попри розкол аморфного шістдесятництва [58, 6], любовна лірика як один з визнаних жанрів поезії заповнила випорожнену лакуну української літератури, зокрема у струмені «тихої лірики», до якої був причетний М. Вінграновський, В. Підпалий, В. Затуливітер, Л. Талалай, В. Осадчий, Наталка Білоцерківець та ін. «Тиха лірика» паралельно з творами Київської школи, поетів-дисидентів та ін., була спробою «уникнення фальшивих версифікаційних інтонацій, яким протиставилася поетизація побуту, або натурфілософські медитації» [58, 8]. Для неї було визначальним гармонійне співіснування природної людини зі світом, усвідомлення, що конкретна людина – важлива і неповторна у вимірах суспільства і всесвіту, у поезіях «драма ідей розкривалася через драму почуттів, альтернативи внутрішнього вибору» [49, 208]. «Тиха лірика» постійно заглиблювалася у сутність явищ через емоційне сприйняття природи, «прихованої у розмаїтті «малих річок, нерозораних балочок, гаїв і левад, диких трав і різномовного птаства», поети не могли «себе уявити без усього цього, коли ти сам був часточкою»[3, 2].

Саме тоді відкрився простір охопленій натурфілософським духом ліриці, невіддільній від пейзажної. У ній через натяки, недомовлення передавалися складні рухи людської душі, зануреної у світ флори й фауни. Поети, відмовившись від риторики, крізь свою свідомість пропускали «сигнали» природи [89, 95] без будь-яких посередників. У їхніх творах значно змінилася семантика, мовлення стало виваженішим, спокійнішим, самозаглибленішим,спостерігався «перехід від романтичної символіки до

конкретної життєвої наповненості картин і образів, а звідси звуження кута зору – від широких площин до мікрообразу, від метафори глобальної точності й об'ємного бачення» [49, 200].

Зважаючи на те, що поети апелювали до тиші (Л. Талалай: «А навколо осінь, осінь, / Тихо, тихо, тихо…»), М. Рябчук вжив не зовсім вдале поняття «тишизм», доводив, що «мовчання для талановитих поетів – це завжди лише крайня точка їхньої душевної амплітуди, тло, на якому і з якого рельєфніше і суворіше виростають слова, а заразом це й своєрідна альтернатива, пересторога для самої поезії в сучасному, драматичному світі» [103, 61].

В останні десятиліття ХХст.і на початку ХХІ ст. лірика переживала нове піднесення, що засвідчує творчість поетів Київської школи, Нью-йоркської групи, покоління 80-х (І. Римарук, В. Герасим'юк, І. Малкович, П. Гірник, Світлана Короненко та ін.) і їхніх наступників – Марії Кіяновської, Р. Скиби, І. Андрусяка та багатьох інших.

До того часу любовна лірика пережила драматичну історію свого становлення наприкінці ХХ ст., після того, як вона дещо зблякла в межах реалізму. Першим поворотним пунктом її утвердження, яскравим прикладом сублімованого художнього самовираження стала збірка «Зів'яле листя» (1896) І. Франка, що вразила сучасників і викликає неослабний інтерес у нащадків. Хоч поет звертався до конкретних жінок (Ольга Рожкевич, Целіна Журовська та ін.), основна героїня любовних перипетій мала риси ідеалізованої жінки патріархальної культури, безтілесної, позбавленої грішної земної плоті: «Я не тебе люблю, о ні, / Люблю я власну мрію, / Що там у серденьку на дні / Відмалечку лелію». Ліричний герой, вважаючи себе «кайданником» любові, опинився між лібідозою стихією і сублімованою довершеністю. Він вагається, кому надати пріоритет.

І. Франко, як і Ф. Петрарка, вражений таємничою сутністю жінки, що

викликає в його уяві різні, часто несумісні властивості:

Жіноче серце! Чи ти лід студенний,
Чи запашний, чудовий цвіт весни?
Чи світло місяця? Огонь страшенний,
Що нищить все?..

Поет не може знайти відповідь на жодне своє питання. Нарешті він усвідомлює, що жінка поєднує в собі і світотворчі, і руйнівні тенденції, відповідає архетипу Великої Матері. Її магія в коханні – визначальна, тому чоловік неминуче опиняється під владою жіночих чарів, що дають і відбирають життя: «Ти океан: маниш і потопляєш; / Ти рай, добутий за ціну оков. / Ти літо: грієш раз і громом убиваєш».

У збірці з'являються приклади еротичної лірики, як у вірші «Чого являєшся мені…». Вона помітно поступається любовній ліриці з ознаками петраркізму, яка розкриває душевний драматизм переживань нещасливого коханця: він любить швидше вигадану жінку, ніж реальну, яка не відповідає його ідеалам. Тому фінал «ліричної драми», як назвав І. Франко свою книжку, трагічний.

Суперечливими почуттями означений цикл «Кохання» С. Черкасенка, що має підзаголовок «Недоплетений вінок». Ліричний герой, переживаючи неоднозначні враження від спілкування з коханою, не знає, як йому діяти – «Сміятись чи ридать?». Він охоплений платонічним баченням жінки, що викликає в нього молитовне заціпеніння:

Як перед Богом осяйним,
Воскреслим Богом, знов живим,
Побожно впасти в молитвах
У прах,
Сльозами щастя заридать?

Кохання явилося йому несподівано, разом з весняним оновленням природи, викликаючи «тіла тремтіння», передчуття чогось особливого

(«Пробудження весни»). Любовне переживання сублімувалося, потребувало усамітнення, клятв у душевній вірності («Зустріч»). Закохані спілкуються тільки їм зрозумілою мовою («У хвилях щастя»), відчувають повноту життя «в палких обіймах»:

Дарма! коханням серце п’яне,
В безодні щастя поринає:
Нехай згорить, нехай зав’яне,
Що буде потім – хто те знає?

Сублімована сугестія найвиразніше проявилася у символізмі. Його поетика якого зведена до смислових натяків на ідеалізований ерос в дусі петраркізму, що було характерним для лірики Олександра Олеся. Такі твори, як романс «Чари ночі», не часті у його доробку. Поет переважно уникав жагучої пристрасті, вбачав у жінці недосяжне, божественне створіння, ефемерну «фею-жінку». Тому любов поставала переважно в метафізичному смислі («Хвиля», «Місяць, закоханий в ніч чарівну…», «Тайни ночі», «Любов, як сонце…»), а ліричний герой втілював у собі властивості аніми.

Сердечні переживання, очищені від тілесності, набувають елегійної тональності, тяжіють ідеалізованого еросу в дусі петраркізму. Образ «прекрасної панни» – безіменній недосяжної. Часто поет відбувається займенником «вона», не конкретизуючи своєї коханої, на відміну від як у Данте Аліґ’єрі («Vita nova») або Ф. Петрарки («Канцоньєре»), які називали своїх жінок. Ліричний герой Олександра Олеся здатен здалеку милуватися нею, молитися на неї, але не відважується зробити крок назустріч їй. Від того він сильно потерпає, комплексує:

Але уста її, уста її!
На мармур кинуті коралі…
Ах пані, в мене думи злі…
Коли б на мармурі… в цій залі…

Коралі б ці були мої!

Надмірна схвильованість закоханого передана графічно через три крапки, які фіксують недомовленість, еліпси, що їх мають заповнити уважні читачі. У глибині душі він зберігає чоловічу властивість привласнювати світ, зокрема жіночий, тому шкодує, що не може діяти відповідно до чоловічих інстинктів. Пані лишається для нього загадковою, ефемерною істотою, втрачаючи конкретні обриси, перетворюючись на суцільний натяк. Швидше то його вигадка, мрія, ніж реальна людина, індивідуальність. Очевидно, ліричний герой більше зайнятий собою, ніж нею, своїми почуттями, які він гіперболізує («Ти ідеш, як день блискучий…»).

Ідеальне розуміння любові в її платонічному вигляді виводить жінку до неперевершеного, досконалого зразка, тому недосяжного для недосяжного у своїй досконалості. Вона постає божественним створінням, «феєю-жінкою», що існує вві сні. Для неї він обіцяє побудувати у своїй душі храм. Як спостерегла критика, твори О. Олеся «виражають почуття без чуттєвості, без метафори людського тіла і насолоди ним, без реального буття «тілесної» людини у всій повноті її життєвої екзистенції» [103, 61].

Схожа картина спостерігається і в любовній лірици Г. Чупринки, в якій жіночий образ сягає божественного зразка («Найвища сила», «Найближчій», «Над життям»). При цьому еротичні переживання приглушені, означені побоюванням перед силою лібідо:

Пал огненний в’ється, свище,
Не торкайся ж ти до мене,
Бо зведе на попелище
Душу полум’я шалене.

Ліричний герой запевняє: «Я не спочину в коханні». Разом з тим його принаджує «натхнення і літання / Десь у вічності страшній». Опинившись віч-на-віч з любов’ю, він хоче «чути вічну красоту», але охоплений

сумнівами, обплутаний питаннями, як у вірші «Дух шукання»: «А кохання? Як кохання / Без одчаю, без вагання / Може знищить чоловік?».

Любовна лірика М. Вороного, на відміну від О. Олеся та Г. Чупринки, конкретніша драматичними переживаннями ліричного героя. Вони зумовлені таємничою незнайомкою під маскою «чорного доміно» і розлученням з дружиною Вірою Вербицькою-Антіох. Цикли «За брамою раю» та «Разок намиста» розкривають сердечне страждання закоханого, який нарешті зрозумів причину своїх мук: реальна жінка не відповідала ідеалізованому образу. Тому у «Finale» підкреслено: «...в тобі я власну мрію покохав». Попри сублімовані одкровення платонічного змісту, у доробку М. Вороного трапляються спалахи еротичної лірики високої культури, як у вірші «Чи зумієш ти кохати?», в якому йдеться про готовність закоханих на душевні і тілесні випробування свого почуття.

Схожа вишукана тональність властива й любовній ліриці «молодомузівців». Так, ліричний герой символістських віршів Б. Лепкого загіпнотизований жіночим ідеалом («Забути – але як?», «Так тихо довкола», «Як сонце згасне» тощо). Поет менш за все переймався протистоянням реалії та мрії, що мучило романтиків. Він був вражений тим, що не може збагнути сутності жінки, поновлював середньовічний культ Дами серця, апелював до вічної жіночості в петрарківському стилі:

Будь мені, як тая біла дама,
Що по замку в тиху північ йде,
Будь мені, неначе скарб Сезама, –
Ключ пропав… Ніхто не віднайде.

Здається, В. Пачовському одному з перших набридло обертатися в колі цнотливої любовної платоніки. Він у збірці «Сльози-перли» (1901) протиставив їй грайливий флірт, стихію залицянь, любовної гри, карнавальної розкутості, але «психологічне тло збірки складніше» [29, 13]. Маска безпечного коханця приховує його страждання, щире почуття до

Дзюні, яка «розірвала / І жбурнула до землі – / Мої перли…». Наступна книжка «Ладі і Марені терновий вінок мій» (1913), означена семантикою тілесності, «розкриває віталістичну потугу життя» [33, 156]. Багатозначний образ жінки закодовано в символах води й русалки («Сміється луг і річка. І сміхом ходить гай…»), в'юна або змії («У любистку купалася…», «Цілуй мене….»), демонічній істоті [78, 34; 45]. У ньому присутня двозначність «дум вічних» й «солодкого винограду», джерело еротичних насолод та їх осуду як гріховних:

Та сміх твій позволяє мені всі шовки розпинать.
Яка ж ти красна, леле! – уста мої дрожать.
Уста мої цілують сніжну оголену грудь,
Волосся оксамитом рамена білі в'ють,
А русалка сміється в кущах…

Ліричний герой дон-жуанівського типу вважає, що здатний приборкати будь-яку жінку («Я ловив дівчат на утку, / Сипав перли слів на шутку…»), використовує можливість спокушатися жіночою вродою («Срібна царівна»), обожнювати її («Із-за неї душа моя чиста…», «Як смуток на мене, то я похилюся…»), прагнути гріховного «спивання меду» («Глумлюся над жінками я…»), тілесно-душевного вдосконалення («Змалюю тебе я у драмі кохання…»).

Мабуть, В. Пачовський такими творами шокував цнотливого читача. Поет виводив українську лірику з-під традиції петраркізму у відкритий лібідозний простір. Але не він був першим. Варто згадати народні сороміцькі пісні, твориШевченка («Дівичії ночі», «Великомученице кумо!»), Б. Грінченка («Купання», поема «Перша жінка»), М. Старицького («Монологи про кохання»), І. Франка (деякі поезії збірки «Зів'яле листя»).

Любовна лірика спостерігалася не лише у творчості модерністів, а й схильних до епатації, до мінус-культури авангардистів. Наприклад, футурист М. Семенко був автором П'єроади, що складалася з трьох

книжок. Одна з них називалася «П'єро кохає. Містерії» (1916-1917). Інтимні поезії. Книжка 2-а» (1918), що охоплювала любовні вірші далекосхідного циклу, пов'язані із закоханістю поета у Лідію Горенко. Ліричний герой мав виразні автобіографічні ознаки, тому, на відміну від «типізованої спрощеної маски», виявився «набагато складнішим, рефлексуючим, чутливим до найтонших душевних рухів» [30, 151].

Привертає увагу збірка «Проміння погроз» (1921) М. Семенка, написана короткими віршами 1919-20 рр. На її сторінках розгортаються любовні пригоди богемного героя. Він захоплюється таємничими жінками («Одна»). Автор пропонує свій варіант любовної й еротичної лірики, поєднуючи сумні настрої й ніжні переживання із сексуальними поривами. Цикл його ліричних віршів під назвою «ЗОК» (1921) стосується кохання ліричного героя без відповіді, що завдає йому страждань:

Ранила мене
В моє серце –
Я не прощу
Я знайду тебе –
Я знайду.
Я заховаю біль –
Я заховаю в собі.

Поет зізнається загадковій жінці: «женщино, ти мені подобаєшся / лише три дні я майже закоханий / а ти такою неприступною робишся / ти образилась і я для тебе непроханий».

Автор ніде не подає натяку на конкретну особу, лише обмежується датуванням своїх віршів: 24 лютого, 25 лютого, 10 березня і т.д. Ліричний герой, упадаючи за коханою, приміряє маску Дон Жуана, яку вже йому вже довелося носити у своїй П'єроаді [1, 67; 68]. Уявляючи себе завойовником жіночих сердець, він вражений незнанням жіночої душі, коли кохана

пестила мене
шепотіла
гарно.
Шепотіла у вухо
мій»,
і тут же «після говорила:
ти – чужий...

Любов часто вражала душевним піднесенням, відкриттям світу в його щедрому багатстві, коли, наприклад, ліричний герой В. Чумака, якому судилося «Келих востаннє / пінявий піднять», поглинається різноманіттям барв і звуків, сердечних переживань:

Скільки щастя, що боюся. Залоскоче, як русалка.
Шовковинами проміння перев'яже, обів'є.
Заполонить. Зацілує ніжно-ніжно, палко-палко.
Всю жагу – зоревий трунок, п'яний трунок –
ізоп'є.

П.Тичина передавав стан закоханого юнака, як у вірші «Там тополі у полі на волі...»,«засобами контрапункту та виразною інструментовкою»[92, 132] тому що був професійним музикантом. Небезпідставно В. Барка, а за ним Ю. Лавріненко назвали його ідіостиль «кларнетизмом». Виразна панмузичність типова для лірики поета. Наприклад, у вірші «З кохання плакав я, ридав…», вислів «мармуровим муром»взятий у дужки не для паралелі з «плачем», а «викликаний можливістю отримати ефектну співзвучність» [90, 131].

Мотив кохання не завжди означав гармонію почуттів, на відміну від ранніх творів «Десь на дні мого серця…», «Ви знаєте, як липа шелестить...», «Коли в твої очі дивлюся...», «Я сказав тобі лиш слово», «Зоставайся, ніч настала...»), у яких платонічні переживання часто переплітались з пантеїстичним світобаченням поета. Осмислення

циклічності буття балансує між чоловічим та жіночим началами, спостерігаємо й ототожнення жіночої поведінки з «поведінкою» природи («Десь надходила весна…») [145, 43] і т. п.

Якщо П. Тичина звертається до конкретної жінки, він не ідеалізує її, не впадає у платонізм, тому ознак петраркізму в його ліриці не спостерігається. Так, поява вірша «О панно Інно, панно Інно...» зумовлена інфантильним, «дитинним, злотоцінним» коханням до передчасно померлої Поліни Коновал. У своїх світлих почуттях до неї він сповідався її сестрі Нюсі, названій Інною, з якою познайомився у селі Добрянка, де проживав В. Самійленко. За стримано експресивним звертанням до панни Інни, переданим завдяки телеграфному стилю, «проглядає образ коханої, реальність якусь мить змагається з уявою, – а завершується все відчуттям недосяжності, невловимості, солодко-гіркої ефемерності того, що віддаленіло назавжди...»[95]. Цим віршем, написаним на підставі життєвого потрясіння, П.Тичина спростовував припущення, ніби він – «поет без кохання», який насправді постійно прагнув особливої «справжньої, чистої любові!»[128, 14; 15].

У 1920-і роки любовна лірика пережила складні часи. Саме тоді панувала штучна «пролетарська поезія», яка не визнавала сердечних переживань, несумісних з класовою боротьбою, диктатурою пролетаріату й «світовою революцією». Однак мотив кохання лишався незнищенним. Він найчастіше з’являвся у творчості «попутників», що репрезентували справжню поезію. Так, М. Йогансен не часто звертався до теми любові, яка поставала у вишуканому, романтизованому вигляді, в делікатній поведінці ліричного героя, наприклад, у вірші «Поетова весна»: «Всяка хмара в березні любов», «Всяка вулиця веде до тих дверей, / Де я не посмію подзвонить».

Цікавими здаються сердечні мотиви Є. Плужника, втілені в «конкретно-реальних, простих» образах, як у присвяченому дружині

Галині Коваленко вірші «Цілий день...» [15, 83]. Кохання розгортається крізь конфліктність почуттів, «полягає у парадоксальному поєднанні щастя взаємної любові і неможливості щастя як такого для себе», тому закохані переживають, за спостереженням Ганни Токмань, «спалах життя над проваллям смерті» [131, 40; 41]. Часто любовна лірика Є. Плужника розбудована на сюжеті напружених сердечних та еротичних колізій:

По той бік пристрасті народжується ніжність.
О спраго уст, гарячий поклик тіл!
Воістину прекрасне їх приділ –
По той бік пристрасті навіювати ніжність.
Чого ж ти ждеш? Лишилося так мало!
Розкрий обійми, наче помах крил, –
Лети, лети! Це ж те, що статись мало
По той бік пристрасті – байдужості приділ!

Любовна лірика не обминула й «неокласиків». Деякі вірші П. Филиповича, в яких ідеалізовано образ жінки, адресовані його дружині Марії Михайлюк: «Кримській елегії», «І десь надійшло наостанку…» Іноді вона названа у віршовому тексті: «Птиці у вирій вертають, Маріє, / Вільним трикутником височини» («Небо осіннє, мов квітка, марніє…»). Поет, наділений чуттям передбачення, міркує про неминучу біду, що нависає над закоханими («Вітри холодні горя і розлук / Життя несе»). Передчуття поет збулися у 1930-і роки, коли подружжя роз’єднали сталінські репресії. Любов як найвища цінність ніколи не буває незмінною, але, набуваючи нових форм, вона завжди лишається сама собою:

Минеться все, уже минає.
Змінився світ, і ти не та,
Над нами вічність пролітає –
Шляхи безкраї заміта.

П. Филипович, мабуть, один з перших поетів, який у любовній лірриці звернувся до жінки у формі особового займенника з великої літери «Ви»: «І легко нам, і знаєте давно Ви, / Які слова сказати Вам хотів».

Серед «неокласиків» найрозкутішим у любовній лірриці був М. Рильський. Він переступав межі платонічних переживань, пожвавлював їх еротичною відвертістю, лібідозною щирістю: «У теплі дні збирання винограду…», «Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі…», «Грім одгримів, і солодкою млостю спокою…».

Всесилля любові проголошував В. Свідзінський у збірці «Ліричні поезії» (1922): «О ні, не буде кар і помсти, / І не проллється кров: / В очах зірниці світової – / Любов, одна любов». Такі переконання, що суперечили класовій ненависті, викликали брутальну вульгарно соціологічну критику. Так, рецензент Кобзаренко Г. (псевдонім І. Дніпровського) вважав, що збірка пролетаріату «майже не потрібна», а Василій Сонцвіт (псевдонім В. Поліщука) звинувачував поета у відсутності громадянських мотивів [118, 301-303].

Любовна лірика В. Свідзінського «вносила нову якість в українську поезію», коли «інтимне теж набирало філософського характеру» [36, 121], приваблювала читачів елегійною роздумливістю, трактуванням жіночого образу не як конкретної коханої, а духовної сутності, вічної жіночості в драматичних взаємозв’язках життя і смерті, вірності, навіть якщо «Прийде час, і забуду в пустині / Милий голос, кохане ім’я». Кохання стає мовою без слів («Не мов нічого, кохана, / Не владні більше слова»), варто лише одного жесту, погляду для взаєморозуміння, аби у «великій тиші» чутно, «як б’ється серце твоє!» Ідеалізований, «обвинений блакиттю молодою» образ жінки існує на певній відстані від ліричного героя:

...в цій годині
Далека ти. Не в цім краю
Твій погляд милий, темно-синій,

Світив на молодість мою.

Ліричний герой сподівається подолати відстань, аби поєднатися з коханою, що викликає асоціації «далекого саду», яка схожа на божественний рай з квітучими яблунями, продукує алюзію на гріхопадіння, тлумачене в позитивному сенсі відкриття нового життя. Любовна лірика В. Свідзінського має ознаки петраркізму, зосереджується над загадкою неоднозначної жіночої природи,що загадкова навіть для самої себе: «Чи відаєш ти, хто ти?» Тому єдина для нього кохана – разом з тим «всеосяжна, бурхлива, суперечна», наділена протиставними якостями: «…ненавидиш і любиш, / Жадна то щастя, то скорботи…».

Образ коханої в інтерпретації В. Свідзінського на лише ідеальний, досконалий, здатний являтися вві сні («Давніх літ сон солодкий...»), а й виразно реальний, репрезентований другою дружиною Оленою Кондратєвою. Саме їй поет присвятив вірш «З-за тонкого золота зорі...» Мотив кохання тісно пов’язаний з категорією краси, без якої уявити його не можливо. Платонічна семантика одуховнювала його.

Намагання поєднати платонізм з відвертим еротизмом, аполлоннійство з діонісійською стихією властиве Б.-І. Антоничу. Хоча він не звертався до конкретної жінки, любовний шал переповнює його збірку «Зелена Євангелія» (1938). Поет прагнув пізнати «буревій краси, прапервнів громовище!», пережив потужний «еротичний вибух», спостерігаючи, як

углиб, аж до коріння все отут сповня

рослинний бог кохання, первісний і чистий.

Біологічний шал, що охоплює природу, засвічує її життєву силу. тому «серце, ще незаспокійне,/ збагнути хоче все до дна». Б.-І. Антонич під таким поглядом по-новому перечитав Св. Письмо, звернувшись до світотворчої фабули, пов’язаної з гріхопадінням У вірші «Перша глава Біблії» він переосмислював початок земного життя лукавий змій звабив

Єву: «Коли із яблуні зірвала Єва місяць,/ у раї збунтувались буйногриві леви». Поет не сприймає поширеної версії гріхопадіння, вбачав у ньому прояв зародження великої любові, зародження справжньої історії. Очевидно, тому він плід спокуси замінив на місячний символ, пов'язаний із жінкою та земною вегетацією.

Настанови платонізму досить послідовно обстоював у своїй любовнійліриці Ю. Липа. Схильний до морального ригоризму, він засуджував сексуальність («Мужчино, смирися, бо стервом є мужеське тіло...», жінко, «у соромі й стиді наказуй відкинуть нечисте»), плотським утіхам у шлюбі протиставляв Вірність, Плодючість, Таїнство. Для Ю.Липи жінка символізувала чистоту і вірність («Троянда з Єрихону»). Не біологічна, а духовна єдність чоловіка й жінки покладена в основу людського життя, як наголошено у вірші «Лист до Еліси»:

Все збудували тільки Двоє. То є знак,
Що один одного доповнюють взаємно,
Мов промінь творять з Блиску і Тепла,
Один лиш промінь радісного Сонця.

Ю. Липа полемізував з відмінним поглядом на жінку Є.Маланюка (Степова Еллада – Чорна Еллада, Марія – Антимарія), пов'язаним з патріархальною культурою, протиставив йому поетичну концепцію, в якій «жінка стає наріжним каменем світобудови» [54, 101], обстоював європейський культ жінки, також засвідчений петраркізмом. Недарма у його збірці «Світлість»з'явився образ блакитноокої королівни із символами влади (корона, яблуко і берло), а в «Суворості» жінкасприяє ліричному героєві позбутися егоїстичної само ізольованості та жорстокості [54, 88]. Поняття любові у ліриці Ю. Липи подано «радше як молитва», як «містичне почування та осявання» [53, 107].

У ліриці Є. Маланюка образ жінки ототожнений з образом України. Обидві, на його погляд, були недосконалі, тому він сприймав їх такими, як

є: “Де ж знайти нам за Тебе кращу, /Серцем, повним Тобою вщерть”. За спостереженням Ю. Барабаша, поет у звертанні до них застосовував особові займенники, пишучи їх з великої літери [6, 19], адже вони набували смилової багатозначності:«Знову пристрасний легіт: «Маріє! /...Наречена – Кохана – Нене! ...Весна!”». Кожна з них являлася «Вічною Жінкою, яка вмістила в собі все добро і зло Всесвіту», здавалася «напівреальною-напівмістичною»[14, 15].

Поет вдався до перегляду міфеми Великої Матері, заміщеної образом «Степової Еллади», що досі спить «під злотом царгородських мозаїк» («Київ»), тому засуджував її «за свій квієтизм, пасивність і візантійський сервілізм» [88, 28]:

Українські візантійські очі –
Як я знаю цей, нещирий зір!
В сонних рухах, роблено дівочих
Ще прадавнє, вроджене: ясир.

Україну переслідувала фатальна «жіноча» суть як перешкода до вольового державотворення. «Коли ж Ти знайдеш державну бронзу, / Проклятий край, Елладо Степова?» – не приховуючи без іронії, запитував він, вважаючи, що їй слід переорієнтуватися на «чоловіче» єство, «римський первень» [75, 14].

Прокляття на голову України, що стала зумовлена й особистими переживаннями Є. Маланюка:

Вже перейшла всі кола муки –
О, жоден Дант того не бачив:
Над трупним степом чорні круки
Терзали голови козачі.

Так, Наталя Лівицька-Холодна відкинула його любов, викликавши в ньому не тільки розчарування у жінках, сумнів з приводу їх здатності на глибоке почуття, а й образи Чорної Еллади, Анти-Марії, «повії ханів і

царів».

Спостерігався вплив біографії поета на його лірику [21, 43]. Ідеться про сердечні переживання [69, 24, 26]. Він міг бути «тонким ліриком, який з великою майстерністю та філігранністю вміє передати нюанси людських почувань: переживання самотності і метафізичного жаху, бажання ніжності, тепла, любові» [61, 211], що засвідчують поезії «Ганні Редер», «Беатріче», «Ю. Л.» і т. д. Автор знав, що «все ж таки: начальний дух – Любов!», іноді звертався до неї на Ви (з великої літери), що було новим в українській поезії. Є. Маланюк виявляв схильність як до її платонічного звеличення, так і до абсолютизованого заперечення, що найбільше позначилося на найліричнішій збірці «Земна Мадонна». У книжці зашифровано любовні колізії поета, який щойно пережив розлуку зі своєю першою дружиною Зоєю Равич та одружився з Богумилою («І прийде час – ти подаруєш сина...»). Однак жодна з них не мала для Є. Маланюка того сенсу, що Лаура для Ф. Петрарки.

Любовна лірика як певна частина художньої спадщини Л. Мосендза не суперечить його схильності до раціонального мислення, якапозначилася на єдиній збірці «Зодіак» (1941).Подекудипоет звертався до рольової поезії, використовував маски берладника, мандрівного скальда, трувера, доводив своє право на «діонісійське оп’яніння життям» [101, 102]. У вірші «Довга ніч, як довгий спомин...» ліричний герой, як середньовічний співець Гарольд, прагне «здобуть тебе, дівчино українських піль!». Поет використовував куртуазні мотиви, наприклад, легенду про майбутнього лицаря, біля колиски якого перебували три феї, кожна з яких обіцяла йому або славу, або «любови коругов», або серце, загартоване у боротьбі («Уста нецілувані»). Перебуваючи в колі платонічних мотивів, він так не виявив схильності до петраркізму.

Вони притаманні віршам Юрія Клена (псевдонім О. Бургардта), який полемізував з практикою соціальної ангажованості поезії. У сонетах

«Антоній і Клеопатра» та «Цезар і Клеопатра» він заперечував «принцип обов'язку римського вождя» [108, 65], який знецінюється перед великою любов'ю, що спонукає людину на відчайдушний вибір: «Невже полинеш ти за кораблями, /Рокованими на загин?»

У доробку поета є чимало творів, присвяченихлицарській вірності («Стьмянілий місяць»), розумінню тонкощів жіночої психіки («Акварель»), тлумаченню жіночої натури як пристрасно-тілесної («Лесбія»), так і духовно піднесеної («Беатріче»). На думку Наталі Геркен-Русової, він обстоював культ Прекрасної Дами, одночасно небесної і земної: «в одежах з золота і сна вона простує крізь сторіччя», водночас небесна і земна [26, 585, 586]. Недарма Юрій Клен має сонети про провансальських поетів Бетрана де Борна, Бернарта де Вентадорна, Жофруа Рюделя,які служили ними обраним дамам серця, відобразивши свій сердечний обов'язок у куртуазних віршах.

Мотив збірки «Китиці часу» (1953) Т. Осьмачки закодовано у «Присвяті», сповненій тривожними передчуттями, яким протистоїть «серце чисте». Ліричний герой, вслухаючись у «чорні» крики птиці, пригадує голос таємничої монахині. Вірш «Предше», що починаються цитатою вірша «Я вас любив...» О. Пушкіна, розшифровано душевну драму відкинутої любові. Її автор пережив під час Другої світової війни в Альпах, закохавшись у черницю, хоча знав, що шлюб з нею неможливий. Перешкоди на шляху закоханих він сприйняв як фатальний припис («Кривда», «Хустка», «Елегія», «Зустріч» тощо), як шлях до самотності: «у мене кричить із сердечних пустель / мій дух посмутнілий, самотній».

Любовні та еротичні мотиви властиві збірці «Ідеалізована біографія» Ю. Тарнавського – представника Нью-йоркської груп. Книга за молитовною була схожа до «Пісні над піснями», охоплювалася вічним конфліктом кохання і смерті [38, 33]. Поет навмисне вдається до прийому одивнення, тому метафора коханої подана в кубістичній манері. Такою

була проекція лібідозної уяви ліричного героя, який переживав любовний сюжет від побачення до розлуки, тому він вважає:

Тебе,
яка завжди була призначена мені,
яку завжди
я пам’ятатиму,
як після смерти
мою смерть!

Постать жінки трактована у платонічному дусі, із застосуванням характерної для любовної лірики гіперболи («Ти єдина надаєш сонцю світла, / кладеш сувої свіжости у вітер, / ховаєш в краєвидах ніжність твоїх вуст»), іноді зі стилістикою петраркізму («Хто ти, / що тебе знає цілий світ»), біблійної знакової системи: «сонце / повисло на твоїх руках / золотим омофором».

Істотнимдоповненням до розуміння петраркізму могла би бути любовна лірика поеток, зокрема Ліни Костенко, інтерпретація кохання в якої перетворюється на «симфонію почуттів», «на поразку раціо й безмежжя ніжності» [93, 27]. В. Панченко, аналізуючи її доробок, дійшов висновку, що вона зважилася на «бунт проти ерзац-почуттів, напівлюбові, лукавства й розрахунку», тому, уникаючи «еротичних екзальтацій», пише «старомодні» вірші, «як і вічно молоді сонети Данте, Петрарки» [93, 27]. Критик, по суті, відніс любовну лірику Ліни Костенко, означену високим рівнем сублімації, до петраркізму, бо кохання для ліричної героїні «явище просвітлене, духовно проявлене, святе» [5, 59]. Очевидно, розгляд любовної лірики поеток, зокрема Лесі Українки, Олени Теліги, Ганни Чубач, Світлани Йовенко та ін. дозволить по-іншому глянути на проблему петраркізму в українській поезії. Звичайно, ця стильова константа у доробку кожної з них набуває переважно жіночних властивостей, але не завжди.

Лірична героїня Ліни Костенко, як і Лесі Українки або Олени Теліги, наділена архетипними рисами Анімуса. Образи жінок у їхніх поезіях вражають вольовими характерами. Вони активно обстоюють свою життєву позицію, а також визначають смисл любові. Їхні ліричні героїні у сердечних переживаннях обстоюють право жінки на високе почуття, на рівність у ньому з коханим, інколи вони проявляють власну ініціативу, пропонуючи власний сюжет любовної історії. При цьому жінки, на відміну від чоловіків, прагнуть не володіти коханим, а й провадити з ним діалог, прагнуть взаєморозуміння.

Навіть побіжний огляд еволюції та специфіки любовної лірики в межах стильових тенденцій і напрямів дає підстави твердити про високий рівень платонічних переживань, культуру сублімації в українській поезії, що створюють сприятливі умови для культивування петраркізму. Його тривале існування засвідчує невичерпність внутрішніх зображально-виражальних можливостей, здатних проявитися у творчості будь-якого поета, подекуди поряд з еротичною та інтимною лірикою.

Якщо підсумувати пунктирний огляд любовної лірики українських поетів і її принагідний аналіз, можна дійти висновку, що вона в переважній більшості була платонічною. Траплялося, що поети переосмислювали традицію куртуазної культури. Цікаво, що деякі з них, апелюючи до високих почуттів, знаходили альтернативу стильовій константі петраркізму, наприкладП. Тичина чи Т. Осьмачка. Деякі поети намагалися урізноманітнити поезію використанням зображально-виражальних можливостей еротичної лірики. Спостерігалися випадки синтезу любовної лірики з громадянською, як у доробку Є. Маланюка або В. Сосюри.

РОЗДІЛ 3
СТИЛЬОВА КОНСТАНТА ПЕТРАРКІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛЮБОВНІЙ ЛІРИЦІ

Петраркізм не був несподіваним явищем в українській любовній ліриці, швидше доводив свою природність, відповідність художньому мисленню поетів, які переживали високі сердечні почуття і знаходили для них адекватні образні форми втілення. Еротичні сплески їхніх душевних вражень, драми закоханості знаходили елегантне платонічне вираження, засвідчували високу культуру любові, що підтверджує творчість І. Франка, О. Олеся, Г. Чупринки, Б. Лепкого, Є. Плужника, В. Свідзінського, І. Липи, Юрія Клена, І. Драча та багатьох інших. Найорганічніше вона проявилася у ліриці В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського.

3.1. Платонічна модель любові В. Сосюри

Найпопулярнішим поетом у 1920-і роки був В. Сосюра не лише завдяки своїм політично заангажованим віршам, охопленими пафосом революційного романтизму. Читача привертала увагу його любовна лірика, яку не часто можна було зустріти у збірках і добірках тогочасних авторів. Вони, як чимало ідеологів від мистецтва, вважали, що сердечні переживання мають «міщанський» зміст, характерні для «буржуазного» суспільства, а не для «пролетарського», представником якого вважав себе В. Сосюра, заявляючи: «Я – поет робітничої рані».

Однак ні більшовицькій владі, яка намагалася підпорядкувати літературу політичним інтересам, ні вульгарно-соціологічній критиці не вдалосязнищити вроджені еротичні потяги людини, хіба що деформувати їх, сублімувати на потребу «світової революції» та класових інтересів, оспівування «вождів пролетаріату». Нігілістичне ставленнядо любові супроводжувалося запереченням категорій традиційної естетики. Поета

шокувало цинічне твердження В. Рожіцина – професора комуністичного університету ім. Артема: «Красота – это контрреволюція» [121, 221]. Такі формулювання були типові для більшовицького розуміння світу [76, 41]. «Розливний ліризм» поезії В. Сосюри [64, 247] відповідав критеріям прекрасного, що виявилися незнищенними, бо на переконання поета «краса душі, краса любови – / найвища на землі краса» («Луна від кроків. Темно. Гулко»).

Революція і любов в інтерпретації «поета смуглявого» були тотожними поняттями, тому він, не впадаючи у жодну браваду, згадував про «поцілунки і крики «до зброї». Вони в його уявленні мали смислове значення докорінного перетворення суспільства і людини за найвищими ціннісними критеріями, разом з тим мали вразливу семантику, тому що були утопічними, могли існувати лише в ідеальних моделях платонічного змісту. Смислова єдність обох понять набувала еротичного сенсу, орієнтувалася на гармонійну, універсальну модель оновленого суспільства й оновленої людини, макро- і мікрокосмосу, дозволяла поету долати однозначну ідеологічну заангажованість тих часів та інерцію поетизмів, зокрема породжених петраркізмом.

Така єдність поширювалася у віршах В. Сосюри переважно натяками, наприклад подарований коханою малиновий платок й «огні далекого Версалю» («Малиновий платок»), варіюючись в інших творах («Вишневий платок зав’язала…»), алюзія на історичного Дантона, стереотип символістського «Червоного Коня» і «губи в губи… тепло і вишнево…» з однойменного вірша. Синонімізація любові й революції – типова домінанта, наскрізна у творчості В. Сосюри («Вартовий. Мармурові колони…», «Осінній вітер з Туркестану…», «Минуле», «Пам’ятаю, вишні доспівали…», «Хай огонь на оголені нерви…», «Сміхом і піснями…»), іноді між ними розмивається будь-яке смислове значення, коли ліричний герой освідчується жінці Революції, як у поемі «Робфаківка». Поет не

знаходить іншого порівняння губ «вишнево темних», як з «вогнем нагана» біля серця («О губи, губи вишнево-темні…»).

Однак сердечні переживання переважають революційні ідеї, що виявилися класово небезпечними, бо розкололи світ на «чужий» і «наш», та романтично забарвленими, коли «мені було багряно / і теліпався патронташ…» («Невже – в хаос?! Ми знов – під воду?!.») Вона стала розлучницею закоханих, яким лишається чекання, віра у неминуче повернення («Пам'ятаю, вишні доспівали…»). Натомість любов перетворилася на мету еротичної повноти людського буття («Світи ж, любов! Тебе я хочу»), запоруку оновлення людини у вічності, коли ліричний герой уявляє себе в іншому житті листком, сподівається що знову,

може, знов я очі
і викликати, і любить,
а місяць – золотий листочок –
нас підглядати у траві.

Для В. Сосюри не існувало вибору між революцією та коханою, недарма він зізнавався у поемі «Залізниця» (1923): «Сплелися Боротьба й Кохання, / і кращий хто, не знаю я». Поет не міг розмежувати їх, як це робив ригорист В. Еллан (Блакитний), який в ім'я соціальних надзавдань відрікся від сердечних переживань: «Ти казав, що не можна любить / Революцію й жінку». З ним В. Сосюра полемізував у вірші «Серце»: «І хитаюсь я… Два магніти: Революція і любов». Порушення гармонії між ними здебільшогопризводило до внутрішнього розриву цілісного поетичного космосу, надто у невідповідній знаковій ситуації. Деколи простір таких віршів, за іронічною критичною шпилькою Є. Маланюка, заповнювався «сакраментальними «персами» та Перекопом чи непом [75, 27-28].

Іронічне ставлення до формули В. Сосюри, в якій поєднано несумісні поняття любові і революції можна пояснити з погляду психоаналізу. Вони обидві були для поета недосяжні, тому викликали невроз, енергія якого розряджалася у віршах. Дівчина, в яку закохався юнак (про що йтиметься далі), знехтувала його сердечними почуттями. Вона по суті виявилася фантомом. Так само з нього насміялася революція, адже замість справедливого світлого життя принесла гіркоту ілюзій. У кожному разі він завдяки багатій уяві переніс і любов, і революцію в ідеальний простір абсолютної сублімації,тому не сприймав будь-яких явищ, що могли б зіпсувати їхню чистоту. Поет діяв як романтик за типом світобачення, протиставляючи світлий ідеал непривабливій дійсності. Особливо ненависним для нього був неп, що ніби нищив і любов, і революцію.

«Непу мари навісні» в уявленні В. Сосюри привносили деструктивнісили як в особистісне, так і в соціальне життя, тому він, опинившись у безликому натовпі, зізнавався: «Іду, хоч нікуди іти, / спішу, хоч і нема до кого», «Іду, хитаюсь, наче сплю, / собак у скверах матюкаю» («П’янь»). Йому, як і його двійнику – ліричному героєві, лишається одне – забутися в алкоголі, напитися в «Новій Баварії» і «стати, мов дитина».

Будучи інфантильним, він не може протидіяти руйнівним тенденціям, впадає у розпач, адже навіки «Минули дні, пройшли бої / і погасає образ милий…», який перетворився на проститутку, згадану у вірші «У ресторані». Здається, що естетична концепція втратила свій сенс, категорія потворного в ній витиснула категорію прекрасного: «Ти приходила пізно до мене, вся червона, противна, слизька...», «А вона крізь покусані губи / щось похабне сказала мені». Попри подвійне ставлення до цієї жінки, схожої на змію і разом з тим, як не дивно, «на колишню дружину мою», поет не може відректися від неї: «Хочу крикнуть: «проклята повіє!..» / а кажу: «Я забув і простив...»

Ліричний сюжет вірша «У ресторані» сповнений суперечливих фрагментів, які складають композиційний колаж, згрупований навколо думки «Я горів на фронтах огнеоких, / а тепер на кохання горю». Вона відображала поширене уявлення про революційно романтичну й любовну лірику поета, який, за словами М. Доленго, ніби не помічає «ніякої помітної різниці поміж пролетарським та буржуазним коханням» [40, 74].

Критика в тонких сердечних переживаннях ліричного героя бачила лише «нудненький трафарет», вважала, що творчість В. Сосюри в'яне «в крузі мотивів і настроїв нездорової романтичної і перебільшено згущеної любовної лірики» з «домішкою неврастенічної фізіології» [104, 161-163]. Будь-яке вираження людських почуттів в любовній ліриці проголошувалося проявом «дрібнобуржуазного» світогляду та наслідком впливу формалізму й естетства. Заполітизована критика не могла визнати притаманне В. Сосюрі тонке естетичне чуття, що мало велику світову і національну традицію, на яку зробили замах вульгарні соціологи.

Такі відгуки дратували автора («Прийде критик якийсь пенснооκий, / мою душу розкрає до дна…»), тому що не відповідали його творчим намірам і змістові поезій, в якій любов виконувала інтегративну функцію:

Хтось сміється в пенсне: «На коханні!?.»
Ах, кохання, така ширина!
В ньому жінка і син, і повстання,
І Вкраїна, моя сторона!
В ньому все!.. Революціє, зоре!..

Уникаючи прямої полеміки з шаржованими опонентами, В. Сосюра спростовував їхні упередження любовною лірикою, протиставляючи її поширеним уявленням про кохання як «буржуазний пережиток». Домінантна дихотомія «любов – революція» поступово зазнала смислової модифікації «любов – Україна», що зумовила нові порівняння і тотожності,

які «зливаються» в серці поета: «В тебе і губи, і брови твої, / як у моєї Вкраїни…»

Спостерігалася аналогічна формула, що й у випадку поєднання любові і революції. Поет інтуїтивно відчував, що Україна й любов – обидві для нього недосяжні: першу у нього відбирала більшовицька політика, а друга – не відповідала високому ідеалу. Однак у поетичному світі В. Сосюри вони поставали згармонійованими, але протиставними життєвим обставинам.

Тема любові виводила поета і його ліричного героя за межі життєвої дисгармонії. Ліричний герой з триптиха «На снігу» переживає розлуку з коханою після побачення з нею, яке лишило в його пам'яті свіжі сліди любовного спілкування («Твої ноги гарячі і голі / іще чують вуста… На обличчі осінні // цілунки…»). Він цінує неповторну мить кохання, прагне його повторення, але не може знайти відповіді на питання «Чи побачу тебе я удруге?», дивується земній силі сердечних переживань, прагнучи трактувати їх у космічних масштабах: «Чи й на Марсі такі ж менестрелі? / Чи й на Марсі такі ж поцілунки?» Поет невипадково ідентифікує свого закоханого персонажа з провансальськими співцями, які заклали основи куртуазної поетики, що інспірувала платонічні мотиви європейської лірики. Хоч між ліричним героєм та автором немає тотожності, вони справді живуть у різних світах – текстуальному і реальному.

Між В. Сосюрою і персонажем його любовної лірики можна знайти багато спільного на рівні зовнішнього портрета («Смуглявий, стрункий») і внутрішніх характеристик («Такий я ніжний, такий тривожний»), пристрасного, охопленого пошуками досконалої жіночої краси. Переповнений еротичним шалом, він був переконаний, що «коханню ще не край. / Ша, моє серце, ша!..». Недарма сучасники вважали його майстерзінґером, знаходили у ньому «щось від невідразного Дон-Жуана, що любить і зраджує з однаковою всеобеззброюючою повнотою і

швидкістю»[68, 174]. Поет справді приміряв маски вічних образів, аби замаскувати свої справжні сердечні переживання під грайливою бравадою безпечного жіночого серцеїда, хоча йому не завжди це давалося.

Любовна лірика В. Сосюри мала різні рівні сублімації, які символізували ідеалізовану любов, втілену в архетипі Діви. Тому невипадково у творах В. Сосюри з'являється образ Беатріче, що (як і образ Лаури) належить до ідеальних уявлень чоловіка про загадкову, досконалу жінку. Вона стає зразком для коханої поета, що перебуває на певній відстані («В синє вікно виглядаю….»), приходить йому переважно вві сні, і її дотик вражає його як «електричний ток», викликає юнацькі фантазії, що мають субліматівний характер («О кучері ясні і очі Беатріче…»), компенсують нереалізовані лібідозні потяги.

Осучаснення вічної теми любові деколи наділене також іншими смисловими нюансами. Наприклад, у вірші «Маки» із сюрреалістичними видіннями, навіяними спогадом про трагедію національно-визвольних змагань, подане фантасмагоричне видіння як обрамлення:

Мені хочеться ходити з одрізаною головою
Данте на руках
і слухать про любов до Беатріче[119, 58, 59].

У такому разі співвідношення еросу й танатосу порушене, тому ліричному героєві нічого не лишається, як вдатися до сарказму, аби розкрити невідповідність високого почуття і руйнівних реалій. Воно іноді набувало загострено конфліктного сенсу, поглибленого в часи непу, який В. Сосюра не сприймав. Будучи надзвичайно вразливою натурою, він вважав, що справа революції втрачена.

З особливим підкресленням, з особливим криком таке бачення брутальної дійсності «з блідими виснаженими лицями», з безпритульною дітворою, з рудоволосими жінками пролунало у «Пролозі до невідомої поеми», засвідчувало поширення післяреволюційного абсурду з

нереалізованими ідеалами. Її фрагменти охоплені невротичною імпульсивністю та рвучкою стилістикою експресіонізму, розкривали пошкоджену деструктивною дійсністю душу романтика, який не бачив виходу з непівських «ромбів і квадратів», тому поринав у світову скорботу, не приховував ненависті до колишньої любові, що стала спекулянткою («Зустрів її, таку тендітну…»).

Напади песимізму пробуджували в ньому сюрреалістичні візії, що нагадували образну систему готичного роману, тому авторемінісценція з головою Данте переросла в особистісне жахливе видіння:

Це я ходжу по місту з одрізаною головою…

Неп.

Ремінісценції на вічні образи зустрічаються і в інших творах поета. Іноді кохана уподібнена до «покірної» Суламіт – дочки царя Соломона. Ліричний герой переповнений пошуками її «в день міський і стоголосий», керується внутрішнім голосом, сповненим уявними привабами дівочої досконалості та ймовірністю тілесного зближення:

Кохана, де ти, де ти,
чи упадем іще в траву з тобою ми…
І перса молоді так солодко і туго
притиснеш до грудей обпалених моїх?

Він перебуває у полоні юнацьких видінь еротичного змісту, що виринають з глибин підсвідомості і не дають йому спокою, живлять невичерпну фантазію, хоч інколи він не знає, «чому ж до тебе я прийшов» («Крізь вікна»).

Крім інтертекстуальних стимулів, які живили любовну лірику В. Сосюри, у ній чимало творів, зумовлених реаліями життя, що складають фабулу закоханості, розгорнуту в багатьох еротичних сюжетах. Ідеться про різні стани сердечного переживання від першої, ще цнотливої закоханості, драматичної ініціації, щасливих злетів, гірких розчарувань, осмислення

суті любові в порівнянні її ідеалу і дійсності, молитовного одкровення («Я води наберу на долоню…»). Така модель здавна властива любовній ліриці. На щастя, вона не перетворилася на схему, тому що кожного разу кожен автор додає до жанру свої неповторні нюанси, своє бачення вічної і разом з тим найіндивідуальнішої проблеми, яка має свої зразки, зокрема у стилі петраркізму, і неповторні варіанти.

У першому разі йшлося про перші сердечні переживання, пов'язані з Констанцією Рудзянською, про яку згадано у вірші «Сніг». Поет познайомився з нею 1918 р. перед від'їздом на фронт як козак петлюрівського війська,але вона не вийшла його проводжати, під час бойових буднів одружилася з іншим, що боляче вразило душу юнака після його повернення: «В твоїм серці нічого немає, / ти давно одружилася з другим» («Скільки днів пролетіло над нами!..»). «Як ти могла, як ти могла, / не буть тепер моєю», – дивується ображений В. Сосюра у вірші «Як ти могла…», укотре зізнаючись, що «Ніхто тебе так не любив / і так любить не буде».

Подібні нарікання спостерігаються і в поезії «Коли потяг у даль загуркоче», але з певним суттєвим уточненням: «Ти давно вже дружина другого, / я ж – відомий вкраїнський поет». Схожий спогад промайнув у вірші «Пролетіли роки», «Пам'ятаю той вечір останній…» тощо.

Очевидно, вражене самолюбство закоханого без відповіді ніколи не згасало в душі поета, тому він неодноразово повертається до осмислення цієї теми. Так, у вірші «Ой весна!..» він вдається до розгорнутих спогадів про своє перше кохання, сповнене юнацького душевного трепету і моральної чистоти, навіть щиро карається, що не міг переступити межі дозволеного, хоч дівчина пропонувала йому інтимну близькість:

Як це вийшло, далека, що я
своє щастя розбив, як дитина?..
Ти казала: «Бери… я твоя…»

Я ж, дурний, тільки гладив коліна…
Тільки гладив коліна, мовчав…
Цілував тільки плечі і брови…
Хоч і добре до неї я знав
все, що треба нам знать для любови… [119, 161]

У поезії «Далеке місто повітове…», мабуть, востаннє згадано болісне юнацьке кохання юнака, який стояв «над багнетом, схиливши чоло», ще не усвідомлюючи свого останнього прощання і не передбачаючи її зради, ще раз апелюючи до мотивів Данте Аліґ'єрі, які інтерпретував в особистісному значенні («Моя душа – на крик, на кров / У тузі Дантовій конає»), хоча любов лишає вічною: « а роки йдуть… і все минає… / Та не мина моя любов». По суті відбулося переміщення десексуалізоване лібідо з об'єкта любовного страждання на творче Я поета, реалізувалася проекція на «об'єкт сублімованої діяльності – художній твір» [47, 54].

Нарешті поет дійшов висновку, що справжня причина його розриву з Констанцією Рудзянською має не лише людські, моральні підстави, а й національні почуття поета, грубо зневажені дівчиною: «…ти й тоді Україну мою / не любила, сміялась із неї!»

Знехтувана любов боляче вдарила по вразливій душі поета. Очевидно, то була не перша й не остання його любов тих літ, коли поет зізнавався «Я не хочу ні Наді, ні Майї… / Я нікого не можу любить, / бо тебе до нестями кохаю», тобто Констанцію Рудзянську. Він ніби мимохідь в багатьох віршах згадує й інші миттєві любовні пригоди, зокрема з молодою шахтьоркою на станції Яма («Наближається споминів повінь і затоплює душу мою…»), любовницею Ганною, яка «любить океанно» («Ганна»), касиршею книгарні, яка загинула під колесами трамваю («На розі»), Мариною, з якою він зустрічався «під крилом вітряка» («Як проходжу я мимо»), Наталочки, любов якої з іншим ліричний герой, сповнений ревнощів, мусив споглядати («Кожен раз, коли прийду, одчине…»),

товаришку Женю, з якою міг розвіяти муку свою.Очевидно, пристрасний чоловік, який, відчуваючи в собі еротичну силу Дон Жуана, «колекціонував» жінок («Ну, чому ті хвилини кохання…»: «Ліза, Оля, і Вєра, і Ніна, / поцілунки і сльози в гаю….»), вважав, що тільки він може зробити їх щасливими.

Поет проймала«До всіх любов… нема їй дна…» («П'янь»), хоч він усвідомлював, що віддатися любовному шалу з ними всіма він не може, тому йому лишалося «лиш плакать і жаліти / та кликать Інн або Марій…» («Любов»).Ліричний герой, доповнюючи послідовників Дон Жуана, кидається в пошуки тієї єдиної, вдивляючись у галерею жінок,шукає серед них єдину серед багатьох своїх коханок, але не знаходить серед них жодної, яка б втілювала високі закони любові. Недарма для поета світ починався і завершувався на «лю» («П'янь»), тому він зізнавався «Я згорів на фронтах огнеоких,/ а тепер на коханні горю», вирішивпозбутися їх: «Не піду ні до Лії, ні Налі» («В клубі»).Розігруючи в у своїй багатій уяві власну смерть, він сумнівався, «чи багато дівчат на Вкраїні / буде плакать за мною тоді?», крім однієї, вірної йому «самотньої фігури».

Сублімовані переживання В. Сосюри набували гіперболічного змісту, що притаманне петраркізму, на підставі поетики якого закоханий автор змальовував свої почуття та обрану жінку в космічних масштабах, вкладав у них універсальний сенс, про що свідчить вірш «Так ніхто не кохав», присвячений дружині Вірі Берзіній, з якою мав шлюб 1922 р. Ставши хрестоматійним, цей твір став зразком світлої, досконалої людської природи, окриленої любов'ю, тому здатної одуховнювати світ, адже саме «в день такий на землі розцвітає весна / і тремтить од солодкої муки». При цілком очевидному перебільшенні свого стану неабиякого душевного піднесення («Де ви бачили більше кохання?»), поет мав рацію, вдаючись до узагальнень, тому що воно в даний момент відбувається у ньому, а не в комусь іншому, як-не-як «через тисячі літ / лиш приходе подібне

кохання».Апеляція до фантазійного мислення зумовлена невдоволенням В. Сосюри реаліями. Поет звертався до нього не для компенсації обмежених можливостей любовного самоствердження. З. Фройд називав фантазії «снами наяву», з яких письменник розбудовує власні твори, роблячи героєм себе або опосередковано виводить себе в іншому [139, 92]. В. Сосюрапереважно був прототипом свого ліричного героя, який відображав авторське, переповнене любовними видіннями Я.

Ідеалізована жінка набувала гіперболічного значення, заповнила світ ліричного героя, що він ради неї ладний повірити «І в чорта, і в Бога», стрибнути зі скелі «униз головою», уявляв себе травинкою біля її ніг («Небо і хмари – мов листя торішнє»). Разом з тим він усвідомлює свою чоловічу інакшість у порівнянні з жінкою, але не протиставляв фемінне і маскулінне начала, заявляючи «ми з тобою не різні», тому що прагнув душевної й тілесної гармонії обох статей, їх єдності в духовному значенні, що підпорядковує тілесну субстанцію («Моя рука – / руки продовження твоєї»), утверджує нерозривне буття в любові, що набуває одночасно земного й метафізичного значення: «Не плач... Я – твій, а ти – моя… / До смерті це – на віки вічні…» («Сумні акації цвітуть…»).

Сублімований образ коханої блокував розгортання лібідо, тому В. Сосюра не міг дозволити собі визволення підсвідомої енергії, реалізуватися в еротичній ліриці, на межі якої постійно зупинявся. Натомість у його любовних віршах відкривався простір для платонічних переживань в дусі петраркізму («Ми казали про вічну любов, / і хотів я такої любови»), запевнень («Я нікого не можу любить, / бо тебе до нестями кохаю…»), нарікань («Милий образ і мій, і не мій, / весь залитий сльозами любови…»), клятв («Я тебе не забуду, а ти / одрубала до себе дорогу…»), страху втрати «єдиної» жінки («Я боявся тебе розлюбить / після того, що буде між нами…»), розчарувань («Є слово ніжнеє на «лю», / та і його я вже не знаю») тощо.

Іноді між закоханими зникало порозуміння, тому складалося враження, що «любим марно / я й вона», що їхнє почуття сповнене протилежних, навіть взаємовиключних переживань, що ставлять під сумнів саму любов («Що це? Звичка чи любов? / Яде мій, останній яд!»), тому що в ній «нема / пісні повної душі» («Хмуро, хмарно»). Попри все, він не може існувати без неї, розуміє її справжню суть, тому, як би його не зваблювали «стегна прокляті», заявляє «Я не можу тебе цілувати / Бо не вірю в любов я твою». Зрада коханої паралізує волю ліричного героя, не здатного боротися за своє почуття:

Ти перейшла мою межу,
ти з іншим ніжна і щаслива.
А я за кружкою сиджу,
і сльози капають у пиво.

Любов усюдисуща, являється наяву й уві сні так, що важко знайти між ними межу, як у вірші «Любов», сповненому інтертекстуальних відсилань до лірики О. Пушкіна («Я вас любив…»), О. Олеся («Чари ночі»): «Я вас люблю так ніжно й п’яно/ так, як не любить вас ніхто», «Рида рояль і голосами / кричить: – Цілуй її, цілуй!..»Поетові здається, що «це тільки сон. Це я в нестямі / і плечі й губи зором п’ю». В. Сосюра здатний поєднувати свідому і несвідому стихію людської природи, в яких помітна сила сублімації з незначними лібідозними натяками: «Знову ти!?. О люба, чи не сон це?» («Сад шумить…»). Ліричний герой в оніричних видіннях переважно милується коханою, тамуючи свої еротичні потяги:

Спить моя кохана, їй мене не чуть…
лиш сорочку вишиту підіймає грудь,
і з-під одіяла, ніжна і тонка
блідою лілеєю звісилась рука…» («У мареві»).

Любов постає в різноманітних значеннях, розкриває невичерпну гаму її сутності, спонукає ліричного героя до самоаналізу, який усвідомлює, що

кожна мить душевного просвітління –неповторна, що сердечні спалахи минущі, тому зізнається: «Не дивись на мене, / я уже не той», «бо і ти не та» («Озеро і клени…»). Трапляються у віршах поета й сентиментальні рефлексії, наповненні заломленими руками й плачами («Гроза»).

Однак в переважній більшості ліричний герой, як і поет, переживав радість постійно бути поряд з коханою, жити нею:

Будем іти ми з тобою тоді
в ніжному вітрі до рання,
вип'ю я очі твої молоді,
повні туману кохання…

Разом з тим поет у вірші «Так ніхто не любив…» мимоволі вказує на «подібне», тобто з схоже у своїй несхожості сердечне почуття, бо закохані у всі часи переважно поводяться однаково, на хвилі внутрішнього піднесення прагнуть до одчайдушних, неординарних вчинків, вдаються до обіцянок, наприклад дістати зірку чи місяць з неба. В. Сосюра, як і його ліричний герой, поводиться як типовий закоханий, заявляючи «Я для неї зірву Оріон золотий». Можна сказати, вдавшись до оксюморону, що він типовий у своїй нетиповості, у прагненні декларативно осучаснити тему кохання в її найчистішому, сублімованому вигляді.

Гіпербола як ефективний засіб відтворення внутрішнього стану закоханих має лише варіативні метафоричні уточнення в різних творах В. Сосюри. Так, вірш «Сьогодні на морі безодні немає…» переповнений видіннями замріяної екзотичної Індії, синьооких брамінів, що сняться ліричному героєві, архетипами дитинча-молодика, храму голубого, поглинутий маревом синім і «солодкою тривогою», тому що «кулю земную пробило, / мов серце, кохання твоє». Образна система лірики В. Сосюри наділена кардіоцентричними властивостями, він мислить почуттями, емоціями, яким підпорядкований розум.

Часто інтуїтивні спалахи його думки моментально і глибше проникають у суть життя, ніж це могли б зробити логічні засоби. Очевидно, в цьому полягає секрет «простоти» сосюринського образотворення. Часто еротичні натяки, опредмечені дівочими колінами, які цілував ліричний герой, уподібнюючи рожевих та білих берізок, просвітлені тонким естетичним переживанням закоханого, здатного бачити світ в екзотичному, одивненому плані без будь-яких роз'яснень:

Ластівки на сонці, ластівки на сонці,
як твої зіниці в радісних очах…
Зацвіли ромашки десь на горизонті.
й пахнуть поцілунки, як китайський чай.

Любовний сюжет не завжди зводився до ейфорії, до постійного захоплення коханою, її гіперболізації, перебільшення еротичних почуттів, переважно сублімованих. Він охоплював різні стани сердечних переживань від перших споглядань до бурхливих побачень, освідчень, порозумінь, розчарувань, зневіри тощо, складали гаму різноманітних нюансів людської душі. Трапляються випадки, коли ліричний герой приголомшений відкриттям нещирої гри, обурювався: «Нащо ж закохану із себе / ти удавала кожний раз?» («Тебе любив, як вітер небо…»). Проте він не схильний її засуджувати, висловлюючи вдячність «за ілюзію кохання».

У віршах спостерігається поступова деідеалізація жінки як об'єкту еротичного інсайту. Почувши від неї самозізнання, що діяло як холодна вода на гарячу голову, «Ну, прощай. Я тобі тільки жінка», погоджується з її твердженням: «Так. Для мене вона тільки жінка, / як для неї я тільки поет». Аналогічна думка промайнула й у вірші «В клубі»:

З кожним днем інші очі ясні
лиш для тебе і квітнуть, і линуть…
Я ж хотів, щоб любили в мені
не поета, а просто людину.

Справжнє почуття не потребує надзвичайних талантів, слави, а істотних людських якостей взаєморозуміння, що не завжди властиві смертним. Любовна лірика має багато прикладів, коли поети, зневірені у земних жінках, зверталися до їх ідеалізованих образів, здатних осягнути глибину любові. Данте Аліґ'єрі не задовольняла Беатріче з крові й плоті, так само Лаура Ф. Петрарку, тому вони зробили з жінок зразкові фемінні істоти на рівні найвищої сублімації, що стали знаковими фігурами платонічної лірики як визначальної для петраркізму. В. Сосюра, на підсвідомому рівні спираючись на їхній творчий досвід, не приховував розчарування жінках, які, будучиобмежені земними інтересами, «карі очі крізь славу / бачать зором сп'янілим своїм», тобто сприймають лише зовнішню принадну оболонку, а не сутність:

Наша слава для нас, наче грижа.
не для нас те закожане «лю»…
От чому я жінок ненавиджу
і ні одну із них не люблю.

Відкидаючи тілесну жінку, В. Сосюра в дусі петраркізму створив собі її ідеальний образ, використовував його як міру жіночої сутності, не сприймав будь-якого відхилення від неї, особливо в непманських обставинах, чужих для «поета робітничої рані», навіть погрожував: «О, скільки, скільки біля муру / таких, як ти, я розстріляв!» («Любов»). У такому разі йдеться небезпечні для любові класові схеми, а не про суперечливі зв'язки між еросом і танатосом.

Часто поет індивідуалізує неповторне почуття крізь конкретику ліричного сюжету, як у вірші «У плащі», в якому штрихпунктирно подано портрет Віри Берзіної («…на щоці од шалі // тіні, // тіні, // тіні…. // Твій кривавий, татарський рот»), натяк на еротичне порозуміння закоханих: «…на траві дві тіні простяглися п'яні, / обнялися тіні…»Образ цієї жінки в уяві поета стає не тільки реалією, а й визначальною миттю, коли «прийде

до мене вона» і відразу почнеться нова доба в житті закоханих, варто сказати їй «Чекай і мовчи» / Тільки в шию губами – до болю…». Він усвідомлює, що «всім судилось любить і зів'ять», але його любов до Віри Берзіної – особлива, прагнучи увічнити її ім'я, вирізавши на березі («Налетіла й умчала гроза»).

У поемі «Золотий ведмедик», також пов'язаній з Вірою Берзіною, переживання ліричного героя, його захоплення коханою набуває планетарних вимірів та екзотичного забарвлення. Він легко долає простір і час, уособлениху символі коня («Кінь – час, // кінь – даль…»), поривається у космос, в якому

> од місяця до земної кулі (о моя огнева далина!)
> простяглися і побігли тунелі, тунелі
> од бігуна – до бігуна…

Поет шкодує, що «ніколи не бачив Америки», в яку поривається на крилах фантазії, прокручує в уяві ймовірну ситуацію свого перебування в доісторичні часи, подалі від сучасти сучт «з портфелями, де замість відношень // лимонади та лимони…» Поет натякає на легковажні, грубі статеві стосунки, які у 1920-і роки часто асоціювалися з «лимонадами», протиставляє їм романтичні ідеали світлої любові, невтомних пошуків дівчини «з очима золотими». Йому відкриті вічні цінності, тому закохані, пізнавши суть внутрішнього одуховнення, існують завжди, пізнають себе крізь віки й асфальти: «…почув очей твоїх питання: / «Ти?..» / І очі блиснули, що: / «Я».

Однак платонічне світоуявлення не суперечить тілесним властивостям людини. Споглядаючи «вуста розтулені і тіла дух медяний» коханої, захоплюючись її тілесною досконалістю і душевною теплотою, В. Сосюра на емоційному рівні обґрунтовує творчі можливості кохання:«Яка це сила… Яка це сила…»

Лібідозні та сублімовані фантазії автора взаємоперепліталися, відкривали йому особливий світ особливого існування з коханою:

а підо мною дві зорі,
і в їх солодку глибину
дивлюсь, дивлюсь
і
потопаю,потопаю…

Емоційна напруга світлої тональності посилювалася екзотичною символікою лами синьоокого, здатного провіщувати людську долю, лілеї як властивості дівочої чистоти, місяця як відображення жіночої сутності, загадкового золотого ведмедика, що викликає несподівані асоціації з Вірою Берзіною. Таке припущення має свої підстави як у тексті, так і в назві поеми, що має архітектонічне уточнення «пролог».

Очевидно, В. Сосюра мав намір написати твір більшого обсягу, проте обмежився вступом та трьома віршами, в яких мотив любові тісно пов’язаний з мотивом революції, що було характерним для його неоромантичної лірики. У своїх яскравих візіях поет зізнавався: «Гей, на розі мого кохання пахне // розстрілами даль…» Зустріч з коханою зображена в екзальтованій тональності перезбудженого ліричного героя, який нагадує наїзника, номада, що має на меті заполонити жінку, яка снилась йому на фронті:

Зірвав з коня, і…
гох!
ударив об
землю…
Крикнув шалено:
«Моя!»
А я твої очі едемлю,
та не перший, не перший

я[119, 78].

Неологізм пом’якшував чоловічу брутальність коханця, смислове значення переносило поетичну думку в нову якість любові, яка мала властивості втраченого раю, яку ліричний герой сподівався повернути через тілесне й душевне зближення з жінкою. Лібідозні натяки розчинялися у високій ідеї гармонії, втраченій під час гріхопадіння і поверненій в еротичній екзистенції.

Любов як універсальна категорія видозмінюється лише у своїх формах, але не в суті.Закономірна мінливість природи, яка здається зовнішньо сталою («Хмари – в хмари, і гори – в гори»), позначається і на людській натурі: «Але ти не така, як учора, / не такий, як учора і я» («Море – в берег, і сині одгони…»).

Сердечний роман, як подружнє життя, з Вірою Берзіною минув досить швидко («Але ти не така, як учора,/ не такий, як учора, і я»), як і короткочасне захоплення поетесою Оленою Журливою. Але й вона не відповідала його ідеалам. Згодом, у 1931 р, йому зустрілася актриса Марія Данилова, яка справді заполонила пристрасного коханця. Невдовзі їхня любовна пригода перетворилася на глибоку любов, закріплену тривалим шлюбом. Треба сказати, що згадка про Марію вперше з’явилася у ліриці В.Сосюри безвідносно до конкретної жінки у вірші «Іду», протиставленої індустріальній Україні, як і загадкова Інна, що могла бути натяком і на образ з поезії «О панно Інно, панно Інно…» П. Тичини.

Особливий інтерес викликає написаний 1925 р. вірш «Марія», коли ще поет не знав про існування Марії Данилової. Твір викликає враження збірного поняття ідеальної жінки, засвідчує втілену в ній повноту життя, просвітлення, самодостатність, викликає асоціації як Богородицею, так і з культом дами. Разом з тим цей образ має значно ширший зміст, концентрує в собі вітальну енергію світу, цілісного у багатоманітних формах, відображену у різних символах, наділених смисловою повнотою.

Жито завжди означало повноту життя, волошки – красу, мак – енергію світотворення, гай – земний і небесний рай. Дихання ліричного героя, наділене світлою силою людської душі, безпосередньо пов'язане з символом маку та «іменем печальним – Марія».

Жінка існує поки що у вигляді названої досконалої ідеї, а не тілесно, тому вона мовчить, бо не здатна говорити. Поет досягнув вищого рівня сублімації, коли еротичні переживання набули дистильованого сенсу, піднеслися до споглядання чистої краси, втіленої в ідеалізованій жінці, емблематично названій Марією. Впадає у вічі, що В. Сосюра трактує її з погляду патріархальної культури як покірну, навіть сентиментальну істоту: «Я дивлюсь на заплакані очі твої, / на покірно похилені плечі…» Поет посилається і на значення імені Марії, тобто у перекладі з давньоєврейської – «та, що плаче».

Ліричному героєві поряд з нею комфортно, його охоплює гармонія з навколишнім світом, дисонанси відлунюють за межами його свідомості як здогад ймовірного дисонансу, що загрожує світлому раю: «В небі хмари біжать… може буде гроза!?. / Зацвіли блискавиці над гаєм…» Він перебуває у стані споглядання зразкової жінки, що ставить її в один ряд з провансальською Дамою серця, образами Беатріче, як вже з'являлася у віршах В. Сосюри, з Лаурою, Прекрасною дамою О. Блока, Блакитною панною М. Вороного тощо. Це дає підстави говорити про платонічну лірику поета у найвиразнішому її оформленні, про реалізацію стильової тенденцію петраркізму у конкретній творчості українського митця.

Однак варто зазначити певну відмінність у трактуванні сублімованого розуміння жінки у творчості поетів, які перебували в різні віки на стильовій хвилі петраркізму. Ф. Петрарка (як і Данте Аліг'єрі) у циклах «Канцоньєре», зображаючи ідеальний образ Лаури, спирався на конкретного прототипа. Натомість образ Марії в інтерпретації В. Сосюрима є книжну, інтертекстуальну основу, передбачаючи появу у

своєму житті реальної жінки, яка не зовсім збіглася з ідеалізованим зразком.

Інтуїтивне профетичне чуття поета вибухнуло на рівні підсвідомості, адже він ще не міг забути Констанції Рудзянської («Скільки днів пролетіло над нами!»), в його пам’яті щебули свіжі інтимні стосунки з Вірою Берзіною та любовний спалах до Олени Журливої, про що свідчать натяки у віршах «Жовтіє лист», «Дівчина на розі». Проекція ідеальної Марії на конкретну земну жінку зі збірки «Вибрані поезії» (1936), «Люблю» (1939)усувала розрив між платонічним й лібідозним переживаннями: «Я ждав тебе так довго, / Мою любов, мов зірку я беріг» («І ти прийшла»). В. Сосюра вбачає в ній тілесну і духовну субстанцію, що зазнає сакралізації у вірші «Марія», звертається до неї у молитовному просвітленні, повторюючи як рефрен її ім’я.

Поет знову вдається до авторемінісценцій гіперболи особистого сердечного почуття, що фокусує в собі всі часові й просторові координати любові, однак вони заслабкі переважити його ні з чим не порівнянне кохання:

Якби помножити любов усіх людей,
ту, що була, що є, що потім буде, –
то буде ніч, моя ж любов, як день,
не знають ще чуття такого люди[119, 257].

В. Сосюра усвідомлює себе творцем власної любові, уособленої в образі Марії, який відбито в астральних символах зірок, сонця, планет, а також квіток й очей, характерних для поетизмів петраркізму:

Якби зібрать красунь усіх віків,
повз мене хай ідуть вони без краю,
Марії я на них не проміняю,
ні одній з них не вклониться мій спів[119, 257].

Марія заповнює тексти багатьох поезій В. Сосюри, який прагне метаморфоз, перевтілюється в солов'я, аби виспівати їй свою любов «на весь світ» («Соловей»), сфокусований тільки і тільки на ній, єдиній і неповторній: «…і зелень запашна / в твоїх очах відсвічує, Маріє, немов не тебе молиться вона, а й з нею – й я, квітки й рожеві води» («Дощ одшумів»).Сублімований у своїй довершеності, образ цієї жінки лише зрідка набуває тілесного значення, наприклад, як у «Айстри», смуглої лілеї на золотому пляжі, стає джерелом енергетичного наповнення:

Ллється в губи вогонь,
з губ у серце моє, о Маріє,
з серця в скроні мої й до нервових долонь, –
і в тім огні щасливо я млію…

Архетип вогню як одного з елементів світотворення, що постійно притягує до себе одержимих світлом, вимагає постійних жертв, невипадковий у поетичному арсеналі петратркізму, що ним послуговується В. Сосюра. Політ метелика на магічний «вогонь із тьми» в однойменній алегоричній мініатюрі викликає паралель з людьми, які «в шукані щастя верховіть» прагнуть «в огні кохання серце спопелить».

Магія еротичної повноти життя стає визначальною, тому любов приголомшує, викликає антитетичні враження, душевну бурю: «Як дивно! Любить і не вірить в любов / і жити, Маріє, з тобою…». Кохана перетворюється на епіцентр духовно-тілесного космосу:

Ти ідеш, мов пливеш над землею.
завойоване щастя в бою.
і просвічує тіло зорею
крізь одежу шовкову твою.

Жінка присутня в просторі любовних віршів, навіть коли не названа, або зашифрована під займенником Ти, але переважно трактована у

метафізичному значенні, ототожнена з «вічності небом», з найкращою піснею («Ти»), криницею, з якої ліричний герой п’є кохання («Криниця»).

Порівняння безсилі передати авторське захоплення, жіночу суть Марії, тому ні небо, ні квіти, ні самоцвіти-каміння, ні задумані ріки не можуть відтворити сутності її очей у вірші-блазоні «Твої очі». Здається, між інших частин жіночого тіла в поезія В. Сосюри найчастіше йдеться про очі, що мають вже не тілесний, а духовний сенс, незмінний у віках: «В душі моїй ці очі сині / завжди, завжди» («Завжди»), «У морі відбилися зорі, / в душі моїй – очі твої» («На півдні»), «зір вогні» – «твої очі / в мою душу світять мені» («Ніч. І»). Вони постійно бентежать ліричного героя та його вразливого прототипа, викликають сердечні переживання: «…і, як птиця, солодко тріпоче, / серце від кохання у груді моїй» («Скільки раз»). Особливе магічне значення відведено символіці губ як безпосередньому виразу тілесних і душевних характеристик, місткої еротичної значущості: «Це губ твоїх малиновим соком / ти душу залила мою» («Дивлюсь на очі, сині й добрі…»). Ці символи найчастіші в образній системі петраркізму. Серед них зустрічаються й сонце, без якого неможливо уявити любовну лірику, воно перетворилося на поетичний штамп, його й надалі використовують для визначення жіночої досконалості. Не минув цієї традиції й В. Сосюра («Ти, як сонце, що встало з тумана…»), намагався навіть замінити небесне світило: «…і сонцем хотів и я стати, / щоб вічно світи ти тобі» («Я хочу, мов лагідний вітер…»). Зужитий троп для нього мав особистісний сенс, як й інші поетизми, що подекуди взаємонакладалися, тому поет навіть дивувався власному відкриттю: «Невже це сонце – ти, моя Маріє, / що айстрою колись я називав?!» Попри те, що образ Марії став визначальний у любовній ліриці В. Сосюри. він не набув того домінантного значення, що мала Лаура для Ф. Петрарки, ставши у ліриці флорентійського поета єдиним фактором розгортання ліричного сюжету.

В. Сосюра часто не міг поєднати ідеалізовану жінку з реальною. Не дивно, що образ, який має реальний прототип (Марія Данилова), у його віршах поданий в загальних рисах емоційних рефлексій, ніби без тілесного зовнішнього вигляду. Він нагадує швидше платонічний об'єкт сердечних переживань поета, який іноді уникав предметної образності. Яскраві метафори не часто спалахували у його переважно автологічній любовній ліриці. Маючи вразливу душу, він бурхливо реагував на кожен рух обраниці свого життя, вкладав у нього значущі значення: «Навіки віями мені ти серце проколола».

Любовна лірика В. Сосюри не відає логічних формул, раціональних схем. Підхоплена емоційними стихіями, вона вирує у потоках підсвідомого, засвідчує незгасиму еротичну напругу на основі «філософії серця», що дає відповідь на потаємні питання:

І тільки серце б'ється дуже.
Здається, так би вічно йшов.
Якщо ти знаєш це, мій друже, –
ти знаєш, що таке любов.

Серце найточніше фіксує інтимну близькість закоханих, для яких вже нічого не існує, крім взаєморозуміння обох:

Синь навколо.
Серце – тьох. –
Гай і поле.
Ви удвох.

Подекудискладається враження, ніби поетові бракує образних засобів, що багатозначність здатна розпорошити точність художнього мовлення, тому він звертається до тавтології, в якій смислове значення замикається на коханій: «Я люблю тебе, друже, за те, / що не можу тебе не любити». Здається, мовні засоби безсилі відтворити глибину

сердечного почуття, тому зізнається у вірші «Ти, як сонце, що встало з тумана…»: «Як тобі розповісти, кохана, / про любов неповторну мою».

Любов перетворюється на альфу й омегу окриленого закоханого («На крилах»), який переживає стан гармонії з природою («Чи знаєш ти»), що здається безмежним, а ліричні персонажі – майже ангелоподібними на лоні ідилічного пейзажу, що набуває метафізичного сенсу, тому «щастя між нами сія», а «серцеві тісно від крові, / в ньому любові маї» («Хвиля лелію леліє…»).

Яскраві гіперболізовані спалахи почуття іноді обертаються сентиментальними рефлексіями, повними сліз, причини яких або невідомі («Після дощу», «В осінній багряній діброві…»,), або навіяні розлукою, коли «серце в далях тоне», і «загляда крізь скло віконне/ в лице заплакане твоє» («Вагони рушили»), або зумовлені прохолодним ставленням жінки до закоханого героя («Не стелись, барвінку, не стелись низенько…»).

Любов перетворюється на закон всесвітнього буття, визначальний для долі людини, покликаної обертатися круг любові:

Смуглявий і стрункий із лірою своєю,
Крізь гуркоти громів до тебе я прийшов.
Як сонце круг землі все ходить за зорею,
так за тобою я іду, моя любов![119, 309]

Поет вражений тим, «як подібні закони кохання / на закони у русі планет» («Ти, як сонце, що встало з тумана…»). Без них життя втрачає будь-який сенс, перетворюється на «пустиню», блукаючи якою ліричний герой скаржиться: «усе мовчу, як дзвону мертва мідь». Однак мовчання може мати й продуктивну силу, не потребує зайвих слів, коли одного погляду чи поцілунку досить, аби засвідчити глибоке сердечне почуття в земних садах, що схожі на едемські. Тонкий психологічний етюд, що відтворює емоційний стан закоханих, які розуміють один одного без слів спостерігається у вірші «Садами мрій моїх люблю іти з тобою…»:

Отак іти та йти, не думати, не знати,
по травах і квітках, у щебеті зорі,
все цілувать тебе й пісень розкішні шати
над нами в тих садах розкинути вгорі[119,316].

Любовне лише породжує гармонію, а й потребує постійних випробувань, тому вимагає від ліричного героя та його обраниці бути «як скелі, / в морі шумному життя» («Скелі»).Їм доводиться пройти не одне випробування, тому що їхнє сердечне почуття полягає не лише в потужних світлих спалахах, а й гірких розчаруваннях і стражданнях, розкриває багатозначну емоційну і смислову гаму, у вир якої потрапляють закохані, неодноразово переживаючи протилежні емоції притягування й відштовхування, захоплення й ненависті:

Наші дні то страшні, то красиві.
ця любов і блаженство, й ярмо.
Ми мчимо друг од друга у гніві.
друг до друга в коханні мчимо [119, 323].

Напружена антитетика еросу й танатосу знаходить своє розв’язання в метафізичному часопросторі, надаючи закоханим перетворюватися в різні форми природи, про що йдеться у вірші «Васильки». Паралелі між васильками у полі і в коханої – «з-під вій» формують містку метафору філософського змісту, що концентрує в собі єдність миті й вічності, коли плинність життя сприймається як фрагмент нескінченних метаморфоз любові:

Одсіяють роки, як хмарки над нами,
і ось так же в полі будуть двоє йти,
але нас не буде. Може, ми квітками,
може васильками станем – я і ти [119, 305].

Очевидно, поета не покидала думка про нескінченність перевтілень закоханих у перспективі вічності, схожа на буддійську версій переселення

душ, на чому акцентовано вірш «Вічність»: ліричний герой, переживаючи інтимну близькість любої жінки, міркує над минущістю їхнього земного існування, однак передбачає майбутню зустріч вже інших персонажів вічної любовної фабули:

Таке ж над ними буде небо,
що зараз над нами сія,
І він про неї і про себе
подума те, що думав я[119, 306].

Аналогічна думка часом набуває філософського, афористичного формулювання: «Пролітає, усе пролітає, / не минає одна лиш любов». Якщо уявити терези, на одній шальці яких покладено Всесвіт, а на другу – кохану, то вона його переважить, тому що тільки в нійдля ліричного героя сконцентровано весь смисл життя:

От і все. І нічого не треба,
тільки знати й любити одну.

Гіпербола сердечного почуття варіюється в багатьох віршах поета, який прагне перелити всі зірки в одну, аби вона світила «все на тебе, на тебе одну». Азарт донжуанівського колекціонування жінок, відображений у любовній ліриці 20-х років В. Сосюри, здається, минув. Він, крім її, єдиної, не уявляв ні свого способу існування, ні навколишнього світу. Платонічні рефлексії мають елегантно означені тілесні форми, що просвічують крізь поетизми, в яких помітно сублімативний відблиск символіки петраркізму:

Твоїх пліч неповторні овали
вкрили шалі узорні краї.
І від сонця південного стали
ще синішими очі твої.

Ти стоїш молода і красива

і сусідам, і рокам на зло,
мов тебе моря Чорного злива,
наче квітку мені принесло[119, 313].

Ідеалізована жінка репрезентує еталонний зразок образотворення, коли магнолії пахнуть, як волосся коханої, в її зорі розливається океан («Хвилі»), «а небо – як ти», тобто В. Сосюра змінив напрям традиційної метафоризації поетичного мовлення. В уявленні поета відбувається злиття світу і коханої, відображене в ускладненому тропі платонічного змісту, відповідного стильовій специфіці петраркізму: «Немов зоря вечірня і синім морі, / в моїй душі відбилася твоя». Тілесна субстанція жінки немовби лишається поза увагою. Лиш деколипромайне натяк на лібідозні ознаки, пов'язані з ледь заштрихованою тілесністю. Спостерігаючи купання коханої, коли «пригортає / хвиля груди молоді», поет зізнається, що «тебе, моя кохана, / я ревную до води» («Ти пливеш. Цілує хвиля…»).

Кожна річ в руках коханої набуває для ліричного героя особистісної значущості, викликає хвилю різних, інколи суперечливих емоцій, як травинка в однойменному вірші, побудованому на контрасті ліричного сюжету: тоді як поет складає вірші в траві «про золоте її волосся», вона, абстрагована від його натхнення, «думає про своє, / в зубах тримаючи травинку, / мов серце стомлене моє».

Драматична напруга мовчазного діалогу між пристрасним ліричним героєм і зосередженим на собі об'єктом його захоплення сягає кульмінації, виходячи за межі чоловічих і жіночих дискурсів у сферу людського взаєморозуміння:

Травинка меншає між маком
жадібних губ, що як вогонь…
Чи з'їсть, чи викине – однако
для серця бідного мого… [119, 311]

Образ жінки постає багатозначним, охоплюючи суперечливі риси її амбівалентного характеру, відображеного на різноплановому метафоричному полотні. То вона «така ясна-ясна» («В парку»), то вподібнена до розквітлого проліска («Пролісок»), то до каменя та «снігів забуття», під якими «не тече любов струмками» («Струмки»), тощо.

Часто поет, відчуваючи перенапругу образу ідеалізованої жінки, «мрії з мрій» («Дощ пройшов») при її зіставленні з реальною, життєво конкретною, розгублюється, тому що не може розрізнити уявну, сублімовану з реальною, сповненою суперечностей, відмінною від досконалого зразка. Тому автор дивується, констатуючи «Я вигадав тебе. А може ні? Не знаю», адже, роками вимріяна, вона не могла досягти високого ідеалу, тієї планки зразковості душевного єднання, як уявляв собі вразливий ліричний герой (та його прототип). З'являються болісні реакції закоханого на порушення вірності, на прояви зради, коли його обраниця «любов мою гарячу / зміняла на чужу любов» («Чи знову я тебе побачу…»), тоді й сама любов втрачає своє сакральне, світотворче значення, «тане димом цигарковим, / уся в сльозах» («Цигарки дим поволі тане…»).

Поступово в любовній ліриці В. Сосюри змінюється тональність, що стає безпосереднішою. Реальна жінка, в якій можна вгадати образ Марії, в узагальненому плані чоловічого розуміння приголомшує суперечливими рисами протеїчного характеру:

І сердита і ласкава,
і весела і сумна,
то в очах огнів заграви,
то блакитна тишина.

Ти не хмур, кохана, брови,
і не лий у спів жалю.

Я за зміни ці раптові
ще палкіш тебе люблю [119, 321, 322].

Здається, В. Сосюра захоплений різноманіттям жіночої натури, навіть вбачає у ній появ закономірності природи, яка при своєму багатстві форм завжди цілісна. У низці художніх поетових трактувань фемінної сутності найвиразнішим є вірш «Ти, як страшний магніт, і дівчина, і жінка…», яка набуває стереоскопічного вигляду, постає одночасно в різних антитетичних, взаємовиключних іпостасях дівчини і жінки, раби й володарки, «моя і не моя».

Насправді вони доповнюють одна одну в структурі надскладної метафори. Її проймають фатальні сили відштовхування й протягування, сконцентровані в центральному образі «страшного магніта», від якого, як зізнається ліричний герой, «не можу одірвать себе від тебе я». Дивуючись «чудним законам любові», усвідомлюючи, що «нікому не збагнуть страшних глибин твоїх», він на цьому обриває свої пізнавальні зосередження, лишаючись на рівні безпосередньої чуттєвої рефлексії, протилежної за змістом.

Щойно чоловік «кляв її за муки, / за те, що серце рве цей синьоокий крук…», але за мить, тільки-но вона явилася, як «зір у зорі тоне, / і горло сухо рве хрипкий бажання сміх…». Разючі метаморфози розкривають смислову повноту еросу, його лібідозну енергію, яку не здатні стримати будь-які імперативи свідомості. Поет стверджує, що чоловіча й жіноча натури єдині в любові, тому його риторичне питання «Чому ж зітхаю я, так глибоко і глухо, / не в силі розімкнуть жагучих, скорбних рук?» має не заперечувальне, а ствердне значення.

Недосяжна у своїй зразковості жінка ніби мимоволі набуває домашніх рис дружини в комфортному середовищі, наприклад, у пентаптиху «Ніч». Заземлення її щойно ідеалізованого образу спостерігається в різних ситуаціях, наприклад у загсі, коли наречена

переживали якщо не сумнів у своєму виборі, то, певно, страх, що не могло не помітити спостережливе око її судженого: «Чого ж рука твоя тремтіла, / коли підписувалась ти?» Тому вірш «Ти пам’ятаєш березневу…» сприймається як лірична новела на три строфи з градацією переживань від споглядання коханої, що завершуються катарсисом, породжуючи критичне ставлення до щойно обожнюваного образу.

Десакралізація платонічних моделей жінки як ілюзорних у такому разі видається закономірною – аж до заперечення сутності платонічної лірики:

Не удавай святої з себе,
не обдурить мене нічим,
ні синім поглядом, як небо,
ні личком ангельським своїм.

В твоїх очах мій зір не тане,
сльозами щастя не цвіте.
Ти наче яблуко рум’яне,
але всередині пусте [119, 315].

В. Сосюра, можливо, вперше за час творчої еволюції помітив гендерну специфіку любові, відмінність чоловічої і жіночої, раціональної й ірраціональної натури, переданої через метафору: «Ти – моря шум, я спокій суші, / обидва ми, мов тиша й крик». Поет, якого зазвичай вважали наскрізь емоційним ліриком, ідентифікував себе з логосом. Він дотримувався традиційних (патріархальних) поглядів чоловіка на жінку. У його ліриці майже не помітно творів на зразок «Ти, як страшний магніт, і дівчина, і жінка…», у яких би розкривалася своєрідність жіночого світу, була спроба його зрозуміти й відповідно проінтерпретувати.

Ліричний герой багатьох поезій живе переважно проблемами особистих любовних переживань, які сфокусовуються на жіночому серці,

аби його приборкати, зробити власністю свого кохання. Він завжди сподівався, що його залицянням не може бути спротиву, і коли такі випадки траплялися, вони переростали у напружену драму або домашню ідилію.Тільки-но зникає тропіка, як любовна лірика заповнюється риторичними заклинаннями у вірності, що ставали одноманітними або інфантильно відвертими: «…що я люблю тебе без міри, / чи винен я, чи винен я?» З часом поет вдавався до самопереспівів, очевидно, тому що образний лад і запал сердечних переживань в його любовній ліриці дещо пригас, тому вірші заповнили або спогади («Вітер осені шалено…»: «Та в моїй ти пісні юна / і кохана, як колись»), або ностальгія за щасливим минулим («Пам'ятаєш, як літом…»). Його не задовольняло заспокійливе міркування літньої людини, яка ототожнює свій вік з пізньою порою року(«Літо даленіє, даленіє літо…»: «Той, хто вірно любить, осені не знає»), тому він радив своїй любові не бути схожою на осінь («Давно, давно над древньою рікою…»). Недарма у 1964 р. після збірки «Осінні мелодії» з'явилася наступна книжка віршів «Весни дихання». Автор доводив, що «вкриває попіл волосся моє, / а я усе співаю про любов», намагався утриматися на ліричній хвилі, зізнавався собі й коханій жінці,

що хочеться для тебе
про кохання пісню не одну
птицею послати з серця в небо,
у залиту сонцем вишину…

Тим часом в його доробку нові, свіжі мотиви і образи не з'явилися, лише знову й знову поширювалися кліше любовних клятв у вірності на всі віки («Я так тебе люблю, що стримати не в силі…», «Садів рум'яний цвіт обсипався духмяно…»), уже відомі твердження, що «скільки квіток на землі є, – / ти між квітками одна», зужиті образи («І пахли малиною губи, розтулені губи твої»), знане читачам ім'я («Твоє ім'я «Марія» / найкраще у віках»), яке лишалося незмінним протягом творчої еволюції

поета: «В душі моїй знову, Маріє, / очей твоїх сонячний спів», тощо. Лиш іноді В. Сосюра переживав яскраві хвилини натхнення, які проривали загати зужитих поетизмів, виводили на змістовну метафору:

«Дай напитись! – «Прошу». І словами
душу ти стривожила мою.
Я зірки ті розігнав губами,
і здалося, що я небо п'ю.

Про що б не писав поет, скрізь помітна присутність його імпульсивної драматичної постаті з притаманним тільки їй ідіостилем, «ліричним талантом», поруч з яким проявлявся «гострий розум, інтуїція», вражаючи «часом своїм глибоким влучанням у серце явища чи проблеми» [139, 151].

Не лише його вірші охоплював шал любовного пориву, а й не минув поем, яких неможливо уявити без еротичного дискурсу. Наприклад, Тарас Трясило з однойменного віршового роману (1925) закоханий у Ягеллу – дочку заможного шляхтича Рудзяна, до якої залицявся також гетьман Грицько Савич-Чорний. Складні стосунки між ними переростають у драматичний любовний трикутник, двобій двох персонажів-чоловіків у кульмінації твору мотивований сердечними переживаннями, ревнощами, а не тільки проблемами унії і православ'я.

Любовні мотиви складають основу інших сюжетних ліній, що стосуються Тарасової сестри Марини, яка «зрадила Вкраїні, / в татарську віру перейшла». Потрапивши в ясир, вона закохується в Ятагана, вбитого братом, тому прагне помсти, гине, аби знайти вічний спокій у могилі зі своїм любим. Вродлива Зарема після зарубаного в гаремі її судженого юного хана, після полону в Барила закохалася в Тараса Трясила, але той, зайнятий військовими справами, «не всміхнеться і не гляне, / і не поцілує». Любовні драми надають віршовому роману людяного змісту, хоч не завжди вони визначальні, як у вчинку іншого персонажа – гайдука Івана,

який кохану Настю міняє на Запорозьку Січ, куди тікає з побратимом Тарасом.

Інтерпретація історії у віршовому романі В. Сосюри суб'єктивна, охоплена любовними пригодами, а не відтворенням певних фактів козацького повстання на річці Альті (1630), відомого, за «Історією Русів», як Тарасова ніч, його походів на Московщину (1632-34) тощо. В. Сосюра довільно, як і Т. Шевченко в поемі «Тарасова ніч», відображав героїчне і трагічне минуле України, в якому його цікавили любовні пригоди. Якщо таких він не знаходив, то, спираючись на лібідозні можливості фантазії, вигадував їх, послуговуючись авторським домислом.

Особливе місце у творчій спадщині В. Сосюри посідає поема «Мазепа», над якою він працював все життя, але повністю не зважився надрукувати, очевидно зважаючи на негативне ставлення радянської влади до цієї історичної постаті. Перші чотири частини твору з присвятою І. Микитенку та І. Кулику з'явилися у журналі «Життя й революція» (1929). Поет подав власну версію трагічного гетьмана, який зважився повстати проти Росії.

Неординарний образ Івана Мазепи привертав увагу світового письменства, зокрема Вольтера, Дж. Г. Байрона, О. Пушкіна, В. Гюґо, Ю. Словацького та ін. переважно його любовними пригодами, що перетворилися на легенду. Подекуди бралися за фабульну основу й політичні мотиви гетьмана, особливо в українській літературі (Т. Шевченко, С. Руданський, Б. Лепкий, Є. Маланюк та ін.).

За власним зізнанням В. Сосюри, в його поемі «сексуальне життя Мазепи зображено багато конкретніше, ніж його любов «до України» [120, 518]. Автор намагався створити багатогранний портрет історичної особи, її трагічну долю, розкриваючи насамперед внутрішній світ суперечливого персонажа. Поет простежив долю головного героя – «Дон Жуана з України» від палацу польського короля Казиміра до самогубства

(насправді гетьман помер у Бандерах), засвідчуючи, яким цей твір був важливим для нього.Навіть полемізував з О. Пушкіним («Полтава»),відкидав російські твердження про зраду Івана Мазепи, який був національним героєм, засуджував Петра І за знищення України.

Не минаючи патріотичних почуттів, високої національної самосвідомості гетьмана, іноді навіть загострюючи їх, поет домінантним аспектом ліричного сюжету обрав любов, яка найповнішерозкривала життєлюбну вдачу героя поеми. Автора цікавив насамперед «Паж, і поет, і Дон Жуан». Тому історичні події, зокрема трагедія Полтави й Батурина, ледве окреслені.

При цьому В. Сосюра спростовував поширене уявлення про легковажне поводження коханця з різними жінками, яких він ніби колекціонував,зреалізовуючисьу своїх любовних пригодах із Зосею, Юзею, Терезою, Кочубеїхою. Однак у ставленні до хрещениці Мотрі він був переконливим глибокими сердечнимипочуттями, незважаючи на велику вікову різницю між ним та дочкою Кочубея. Таким чином була підкоригована версія українського Дон Жуана. Звернувшись до вічного образу жіночого серцеїда, інтерпретованого у творах Мольєра, О. Пушкіна, Лесі Українки, В. Сосюра подає власну версію коханця, здатного і на серйозні душевні переживання.Ця любов була фатальною для гетьмана, зумовила не лише його страждання, а й катастрофу українського суспільства, що мусило перейти смугу зрад і розбрату. Принаймні, батько Мотрони, намовлений ображеною розлюченою дружиною, не вибачив кумові його залицянь до дочки, написав разом з Іскрою до Петра І донос, за що сам поплатився. В. Сосюра не ідеалізує полковника – козацького улюбленця, зображає його навіть рогоносцем, адже Мотря, за версією поета, була дочкою Івана Мазепи. Автор ускладнює сексуальну проблему, розглядає її з погляду інцесту, але уникає будь-якої моралізації. Його завдання показати в художніх формах життєві колізії, а не повчати.

В. Сосюра поступово розгортає історію любовних пригод Івана Мазепи від миттєвих закохувань у шляхтянок до великого почуття, пов'язаного з Мотроною. Його стосунки з удовою Зосею були черговим захопленням, що ні до чого не зобов'язували. Побачення з нею відображає на обличчі коханця «холодну скуку», «тут на талії чудовій / Байдужа Йванова рука, / І мовчки проклина свій стан / Мій чорнобривий Дон Жуан».

Поет відтворює не лише атмосферу міжстатевих стосунків при королівському дворі. Наприклад, сам король тішився дівчатами, яких йому приводив Іван Мазепа. В. Сосюра змальовує швидше байронічний тип романтичного героя, перенасиченого любовними пригодами («Я знаю вже давно, / Що набрида одне вино»), тому байдужого до світу, нечулого до переживань іншого, зокрема жінки як об'єкта його лібідо. Тому «поцілунки Зосі ревні / Йому нудні і неприємні». Він не сприймає її людської сутності, високої фемінної самосвідомості: «…жінка я, а не раба».

Поет не обмежується показом лише психології коханця, в душі якого «нічим не скутій, / Жіночі образи забуті / Живуть, як відгомін, як тінь…». Його герой далеко не однозначний. Потрапляючи в стихію еротичного шалу, він перебуває у пошуках великої любові, втіленої в образі Мотрони, яка часто ввижалася йому, приходила у напівсонних мареннях під час тілесних зближень із Зосею. Одне із сновидінь мало трагічне передбачення катастрофи їхнього кохання та України. Спостерігався своєрідний симбіоз відвертого еротизму і вишуканого платонізму.

Іван Мазепа не знаходив свого любовного ідеалу і в любовних стосунках з панною Юзею, від якої відмовився король, хоч «уся в сльозах Івану / Вінок свій Юзя віддала». Немає любовних пригод без інтриг, без любовних трикутників. Тому не випадково в поемі виведено образ пана Броніслава, який «як осінній скорбний лист, / Увесь пожовк і почорнів»,

здогадуючись, що сталося із Юзею, що вже «не помічає Броніслава». Тому він вирішив «пажа викликать на бій!» Він так і загинув у двобої від «шпади» Івана Мазепи. Цікаво, що король не засудив їхню дуель, дуже переживав за здоров'ям свого, важко пораненого пажа. Попри те, що Юзя виходила Івана, він, навіть дякуючи їй, покинув її, тому вона змушена була піти в монастир.

Кожна нова жінка викликала в Івана Мазепи, який потребував свіжих вражень, новий інтерес. Така поведінка колись-таки мала би завершитися драматичною розв'язкою. Вона не забарилася з появою амбітної Терези, яка була приголомшена магічною вдачею коханця: «Який це жах! Я вам сама / Освідчилася у коханні!»Помста її чоловіка була неминучою і жорстокою: за його наказом «Ремнями прив'язали Йвана / Гуртом до дикого коня / Й бичами вдарили!..» В. Сосюри використав відому легенду про покару, винесену Івану Мазепі, який таким чином опинився в татарському полоні, але й, важко працюючи на кримських виноградниках, не втратив любовних поривів, зокрема з Оксаною. Разом з нею Іван зважився на втечу. Врятований запорожцями, він став писарем на Січі, тяжко журився, що там «нема жінок».

Сюжетна лінія любовних перипетій Івана Мазепи з Кочубеїхою, внаслідок яких народилася Мотрона, виявила нові колізії в композиції поеми. Мати й дочка стали суперницями на оволодіння серцем гетьмана: «І протяла стріла амура / Два серця – юне і старе». Між ними виник конфлікт. Кочубеїха не могла змиритися з тим, що Мотрона обрала коханцем свого батька, хоч про зв'язок з ним нікому не розповідала, намагалася переконати дочку логічними аргументами: «Ти молода, а він примара. / І юності старе – не пара». Мотрона знаходила свої аргументи:

Любов ніяких меж не знає.
Моє він сонце золоте,
Й я сонця іншого не знаю.

Поема розгортається в дусі пригодницького роману, надто коли Мотрона вирішує тікати від батьків до Івана Мазепи. Виведена з рівноваги, розлючена Кочубеїха з метою помсти використала не лише чоловіка, а й закоханого в дочку полковника І.Іскру, який відвіз донос на гетьмана до Петра І. Густий клубок інтриг перетікав через низку мікророзв'язок, пов'язаних зі смертельною карою Івана Мазепи, який жорстоко розправився зі своїми недругами, Кочубеєм, Іскрою, Кочубеїхою, а також із Семеном Палієм за те, «що любить він Росію», якого врятував цар, дізнавшись про союз гетьмана з шведським королем Карлом Дванадцятим.

Сюжетні лінії з любовної площини поступово переходять у політичну, аби трагедію гетьмана й України завершив реквієм. Кульмінація і завершення поеми з любовною інтригою стосувалася не сердечних романів гетьмана, не його драматичних стосунків з коханою Мотроною, що так і не стала для нього образом на зразок Лаури, а поразкою України у її протистоянні агресивній Росії, розглянутою з погляду невтішної історичної перспективи. Поет так і не зміг поєднати в одну композиційну структуру теми любові і національного буття, що розвивалися у поемі автономно, хоч деколи перетиналися. Тому складається враження, ніби він написав два твори, які не зміг звести в один.

Разом з тим поема «Мазепа», якщо брати до уваги сердечні переживання головного героя, має швидше властивості еротичної лірики, ніж любовної, що властива поезії В. Сосюри, а характеристик петраркізму в тексті не спостерігається.

У другій половині 40-х років В.Сосюра ніби несподівано написав низку поем біблійно-євангелічного змісту, надаючи йому власного тлумачення, підверстуючи містерії «Комуни Едему». Ці твори цікаві еротичним пафосом, що деколи притінює ознаки петраркізму.

У поемі «Каїн» (1948) відбувається реабілітація головного героя. Поклавши в основу поеми любов як найвищу цінність («Любов? Коли ти

весь щасливий / і нею сповнений украй...»), поет розмірковує, що вона – не для потворного Каїна. Він програвав поряд з вродливим Авелем, в якого закохалася крилата Марія– одна з небесних Марій. Зневажений нею Каїн у стані сліпої ревності убив брата, душа якого поповнила ангелів, що були «на Авеля похожі». Ідеться також і про сина Авеля і Марії, названого Юнаком, який спонукає Каїна до самовиправдовування: «Я вбив з любові, / щоб десь звучав ваш горній спів».

Можливо, тут присутній культ Великої Матері в постаті небесної Марії, уявлення про «божественне дитя», в якому К.-Ґ. Юнґ вбачав «символ, що об'єднує протилежності», поєднує протиставлення духовного і тілесного, чоловічого і жіночого, наївного і мудрого в єдине ціле [150, 60, 61], що спостерігається на прикладі образу Юнака – сина Авеля та Марії.Каїн згодом пережив внутрішнє заспокоєння із земною бранкою, після поховання Адама і Єви усвідомив своє покликання повернути Едем для людей.

Проблема любові визначальна й для поеми «Мойсей». За версією В. Сосюри, біблійний герой привів свій народ до «землі обітованої», тому що ним керувала любов до Есфір, в яку був закоханий також його противник Датан. Поетові було байдуже, що дівчина жила за часів царя Ксеркса у Сузах і ніколи не чула ні про Мойсея, ні про Датана. Позбавлений права ступити на «землю обітовану», пророк передав це право своєму сину, народженому від Есфір.

Довільно В. Сосюра повівся і з образом Сина Божого в поемі «Христос», наповненої мотивом любові. Сім мудреців благословляють героя у світ зі словами «Неси любов», деякі ремінісценції зі Св. Письма перефразовують біблійні формули: «А меч! той меч не із заліз, / а із любові, люде». Спостерігається навіть тотожність імен Діви Марії та Марії Магдалини, які «закам'яніли біля Христа, / немов навік». Минаючи проповіді й містерії Месії, автор перевів увагу на його любовні стосунки із

закоханою в нього повією Марією Магдалиною та Іудою, який ревнував жінку до Сина Божого,тому, задумавши помсту, продався за тридцять три срібляника первосвященику Анні. У любовному трикутнику (Ісус Христос – Марія Магдалина – Іуда) демонічний Іуда, охоплений «ерогенною одержимістю», ніяк «не може визначитися щодо любовного об'єкта» [47, 330], зненацька зізнається: «Його люблю я, не її…»В. Сосюра, як вважає Ніла Зборовська, написав «психотичну поему з характерною емоційною плутаниною», в якій Син Божий, поставав «не Учителем монотеїзму, а комунівцем і коханцем» [47, 330].

Любовна лірика не покидала творчості В. Сосюри протягом його життя, Попри те, що на її семантику накладалися невластиві їй значення революції чи «комуністичного едему», вона відкрила для автора й читача глибини тонких платонічних переживань, сублімованих трансформацій еротичних потягів, які вилилися в артистичні поезії. В. Сосюра виявився найбільшим, хай і несвідомим апологетом петраркізму, тому й не дивно, що в його доробку майже відсутня еротична лірика, що спостеріг І. Лучук [74].

3.2.Еволюція любовної лірики В. Симоненка

В. Симоненка, якого О. Гончар назвав «витязем української поезії», сучасники вважали насамперед поетом громадянської мужності, категоричної безкомпромісності [110, 618, 619], національної ідеї, пов'язаної з загальнолюдськими цінностями, з поняттям людської гідності [35, 631]. Не будучи новатором форми, він відмовився від «дешевої популярності», вистояв проти «пінявого виру» тогочасного віршування [122, 640]. Його перша збірка «Тиша і грім» (1962) і друга, посмертна, «Земне тяжіння» (1964) стали відразу літературною подією, вразили сучасників тонким естетичним смаком, чистотою правди, романтичним пафосом відкривати «духовні острови» в духовному морі свого народу, до

якого поет закликав нових «Колумбів і Магелланів», повертали «поняттю гуманізм його істинний, загальнолюдський смисл» [96, 62].

Поезії В. Симоненка сучасники сприймали насамперед завдяки свіжимідеям, гуманістичному змісту, національній самосвідомості, що парадоксально співіснувала з ілюзіями комунізму, зі штампами «соцреалізму». Тому і в його любовній ліриці трапляються поширені риторичні формули («Ні, любов ніщо зламать не в силі, / Бо вона єства твого печать»), зужиті образи («Вечір перли вам до ніг казкові / Буде сипать росами на діл»), прямолінійні звинувачення коханців, що, принаджуючи жінок гарними словами, завдають їм «лютого горя» («Скільки хникають вже коханці…»). Поет часто надуживав відвертою публіцистикою навіть при використання алегорій, наприклад вітру і сонця, що уособлювали легковажних коханців, яким протистояв вірний у своїх почуттях ліричний герой – поборник цнотливості у любові («Суперники»). З'являються штучні ліричні сюжети, як з випадковою лукавою незнайомкою, що знаджує цнотливого, не на жарт переляканого пасажира, що запідозрив себе іграшкою в її руках («У вагоні»). Але то були епізодичні моменти, які не псували загальної картини любовної лірики В. Симоненка,означеної рисами платонізму, вписаної у стильовий контекст петраркізму.

Переважну більшість поезій В.Симоненка, очевидно, слід розглядати як фрагменти цілісного твору – чи то йдеться про Україну, чи про кохання, чи про людську долю. До того ж написані вони переважно одним розміром – п'яти-, шестистопним ямбом або хореєм (варто порівняти «Не вір мені, бо я брехать не вмію...» або «Параграфи присіли біля столу...»). Ситуація переплетення любовних мотивів з громадянськими часто набуває особливого узагальнення, як у вірші «Чорні від страждання мої ночі...». З перших рядків здається, ніби мовиться про кохану, але, як засвідчують наступні рядки, – про Україну:

Все в тобі прекрасне і священне,

Мамо моїх радощів і мук!

Тому любовна лірика поета у сприйнятті критики і читачів лишалася на узбіччі його творчої спадщини, відсвічувала романтизованими уявленнями про високе сердечне почуття, що облагороджує душу лицарським ставленням до коханої. Мабуть, більш сублімованих переживань в українській поезії не траплялося. На ранніх віршах на зразок «Пісеньки»позначалися ще досить виразні інфантильні уявлення про любов, коли несміливий парубок, виглядаючи дівчину, зізнається: «В мене смілості нема / І двох слів сказати». Він не ще здогадується про справжній сенс любові, вона навіть його відлякує, викликає асоціації із «заразною» «весняною хворобою», про що йдеться в однойменному вірші, початкова назва якого – «Любов». Не дивно, що протилежна стать викликає в ліричного героя стан ніяковості, розгубленості, привносить в його життя щось невідоме, переповнює його зливою риторичних, експресивного забарвлених питань: «Що вам треба, золотисті коси? / Що вам треба, очі голубі?» («Ходить вітер п’яний і голосить…»).

Ліричний герой, перебуваючи у стані душевного дискомфорту, не знаходить сподіваної відповіді, може лише здалека споглядати об’єкт свого ще не усвідомленого зацікавлення або жалітися: «Та мені не хочеться гуляти, / Бо тебе немає поміж них», тобто серед хлопців і дівчат («Біля клубу лине в небо пісня…»). Він переживаєабо стан очікування, вслухаючись у себе, відчуває, «мабуть, серце про любов співа» («Щось нове у грудях забриніло…»), або не здатний через свою ніяковість порозумітися зі своє обраницею, в якої «холодні очі – / Зневага у них і сміх», тому розбудовує різні варіанти можливої зустрічі, що так і лишилися нереалізованими («Я б також»), або скаржиться, що «дівчинку хорошу / Я не вберіг» («Яром та долиною»).

Ліричний герой дуже схожий на свого автора-прототипа. До них обох поет, визнаючи інерцію інфантильності, ставиться з добродушною іронією, зізнаючись: «Чомусь лиш мамі вірити не хочу, / Що я завжди дитиною лишусь». У автобіографічному вірші «Вже два десятки стукнуло хлопчині…», що мав й інші назви («Собі самому», «На честь свого двадцятиріччя»), йшлося не так про материнське ставлення до сина, як про його, з погляду матері, дещо запізніле подорослення. Тому він, не здатний адекватно висловити свої сердечні почуття, втрачав свою любов, що була «така сумна, така близька до сліз», однак вона, обурена його нерішучістю, невмілістю почути її, «аж тремтіла, щоб мене побить / За усмішку і за пусті розмови, – / Я був школяр, хіба ж я вмів любить!» («Компаньйонка»).

Аналогічні зізнання – досить типові для ранньої лірики В. Симоненка, сконцентрованій на питанні: «Де знайти я слова зумію, / Щоб сказать, як тебе я люблю?» Ліричному героєві лишалося самобичування, самоприниження себе, своєї чоловічої гідності, самоусвідомлення власної нікчемності поряд з омріяною *нею*: «Я був бездумний, млявий, як амеба…»

Будучи потайним, ліричний герой навіть приховує ім’я коханої, яка, очевидно, й не здогадується про це, шифруючи її в блокноті двома ініціалами, аргументуючи свої таємничі дії тим, що приховує запис від себе, бо «тебе кохаю, / Хоч ти й не варта на любов мою» («Два ініціали»). Зробити першим крок до співрозуміння такий соромливий персонаж, закомплексований на самотності («Упала ніч…»), не може зважитися («Ходить хлопець кругом хати…»), тому нафантазовує собі, що він міг би сказати коханій, «коли б мені ти серце принесла» («Т. К.»).

Навіть перше трепетне побачення, якщо воно вже відбулося, не знімає флеру інфантильності ні з цнотливого ліричного героя, ні з вимріяної її, не схожої на інших дівчат, лише наповнює юні душі новим відкриттям світу і себе в ньому, коли ще, як їм здається, ніколи «ще так весна не співала» («Сонце ясними бризками…»).Вони перебувають у стані споглядання,

боячись або забороняючи перейти межу дозволеного, тому можуть освідчуватися навіть фліртувати, але тільки ліричний герой її намагатиметься пригорнути, то може почути від неї категоричну відсіч «жартів оцих не терплю» («Любиш? – сказав дівчині…»). Правда, за мить вона зізнається, що «хлопців усіх люблю, / а одного кохаю».

В. Симоненко у невибагливих любовних романах ліричного героя, який ще не пережив ініціації справжнього кохання, спирався на народну етику вірності.Живучи серед фольклорної стихії, поет часто використовував народнопоетичну семантику любовного змісту, тобто послуговувався традиційним досвідом інтимного порозуміння, коли парубок, наприклад, просить у дівчини напитися води з криниці. Однак народна мудрість, закодована у відповідній символіці, його не вдовольняє, бо реальне почуття виявилося місткішим: «Ой, напивсь води, але любові, / Я водою в серці не згасив» («Повертався пізно з косовиці…»).

Ішлося про особистий досвід любовного знання, що для юного ліричного героя, який ще перебуває у полоні мрій, починається з натяків, з таємних знаків, що приносить «Тихий сплеск весла об темну воду / І зітхання молодих грудей» («Луг дихне в обличчя прохолоду…»), з екстатичного, ще не усвідомленого враження («Осіння мелодія»). Він ще не здатний розібратися у своїх почуттях («Я не знаю, хто ти, що ти, чи люблю тебе, чи ні…»), ще не знає сучасного, живе своїми бажаннями, що мають зреалізуватися в майбутньому: «…хочу тільки одного: / Стуку серця дорогого біля серденька мого».

Коли вчитатися у ряд любовних віршів такого змісту, мимоволі можна прийти до висновку, що об’єкт зітхань ліричного героя – вигаданий, скільки б він не твердив: «Ти до мене прийшла не із казки чи сну…». Наприклад, вимріяна наречена з однойменного сонета загубилася у просторі і часі, тому ліричний герой, не уявляючи собі, яка вона насправді, весь перебуває у стані очікування її появи:

Я жду тебе, я жду тебе і кличу,
А ти така чарівна й таємнича
І недосяжна, як оцей сонет.

Переживання, очевидно, були містичними, тому назва твору взята в лапки.

У ранній ліриці В. Симоненка несподівано з'являються релікти куртуазної літератури, перекинуті в несподівану для неї ситуацію, в реалії середини XX ст., коли ініціативу часто перебирала на себе жінка, порушуючи усталені гендерні стосунки. Тому в іронічному верлібрі «Ти стояла під стендом, зіпершись на руку…» рішуча героїня першою підійшла до свого соромливого обранця, назвавши себе васалом свого сеньйора. Така, традиційна з погляду патріархального суспільства, статева субординація мала полемічну спрямованість, що, очевидно, зачепило фемінізованого юнака, який «зрозумів, що ти – сеньйора, / А я, навпаки, – васал».

Поступово в ліриці В. Симоненка образ жінки набуває ледь помітних обрисів, але без тілесних ознак, хоча подекуди наводяться певні портретні штрихи («Така проста й не сміла, / Мов та, що в снах являлася мені. / І, мов достиглі ягоди, горіли / Монгольські очі теплі і сумні»), посилюється символічне, частотне називання губ, очей, деколи рук. Воно виконувало переважно атрибутивну функцію означування жіночого тіла, що часто набувало смислового узагальнення: «Світ твоїми, моя люба, // кучерями пахне!». Поет часом обмежується криптонімом Т. К. (Тамара Коломієць), присвятою-натяком («Чорнявій математичці»), іменем, наприклад, Світлана(«Ти байдужа, як мертве місто…»).

Конкретизація образу коханої жінки відбувалася переважно на платонічному рівні. Вона, «заквітчана і мила», «випливла» ліричному героєві «з туману / […] юнацьких несміливих снів», мала ангелоподібний вигляд, так приголомшила його своїм явленням, що в нього не лишилося

жодного виходу, як рушити за нею: «Прийшла любов непрохана й нежданa – / Ну як мені за нею не піти?» («Вона прийшла»). Цей мотив вишуканої сублімації неодноразово варіювався у віршах В. Симоненка, іноді наближаючись до реальних обрисів («Осінній вечір морозом дихав…»), розгортався у новелістичний сюжет побачення в театрі та мандрів «блакитним містом», сповнений світлого душевного піднесення, що лишило глибокі спогади в ліричного героя:

Тільки досі знаю: не здалося,
Так і залишилося, як було, –
То не скрипка кличе, а волосся,
Що тобі спадає на чоло [113, 205].

У такому разі «Світ здається сонним і порожнім, / Як тебе немає поблизу» («Світ який – і не оглянуть зором…»).

Високий сублімативний рівень сердечних переживань в ліриці поета вказував на понижене лібідо, до якого автор ставився з пересторогою, не шкодував саркастичної їдкості, як у сонеті «Гіпербола». На фоні печерної порожнечі, коли «на серці пусто», даремно

шукать невинності в паскудної гетери,
Коли вона з-за дивної портьєри
Явилась гола дурнику малому.

Сексуальній стихії немає місця в ліричному просторі В. Симоненка, тому ліричний герой-максималіст з осудом ставиться до еротичних бравад і смакувань «безвусих юнаків», зізнається «Я не хотів про тебе / Розповісти завзятим брехунам, / Які б моє кохання осміяли» («Мені здавалась пошлою й бридкою…»). «Еротичне «мамбо італьяно» у виконанні саксофона звучить йому неприйнятним дисонансом («Вулична сцена»), як і урбаністичні пейзажі, що їх заповнюють

жінки, розкішні і вродливі,
Очей опущених прихований екстаз,

Рожеві губи, вогкі і примхливі –

Я вас любив і проклинав не раз!

Наведені рядки з вірша «О, ці міста, мов електричні скати…», в яких помітний відгомін двозначних міських мотивів В. Сосюри, виявляють неоднозначне ставлення В. Симоненка до еротичної семантики, що одночасно відштовхувала його і принаджувала. Разом з тим вона була конкретнішою, пластичнішою, ніж платонічні сентенції поета, хоча в його доробку не переросла в еротичну лірику, лише у пізніших поезіях обмежилася лібідозними натяками, що спостерігаються у вірші «Чадра».

Ще відвертіше вони пролунали у вірші «Абажури»: «Чому від мене абажурами / Прикрила сяєво своє?» Зрідка лібідозні натяки могли навіть формувати ліричний сюжет з відповідною драматичною напругою та катарсисом:

Тиша важчає. Терпнуть губи.

Тиша репне навпіл ось-ось.

Припаду я шалено й грубо

До безумства твоїх волось.

Упаде байдужості маска,

І сполохана вгледиш ти,

Скільки в тиші чаїлося ласки,

Скільки в грубості – теплоти [113, 227]

Оминаючи тілесну символіку, еротичні відвертості, що можуть являтися хіба що уві сні («Сниться мені невідома Італія…»),В. Симоненко несподівано в петраркістському стильовому контексті спростовує біблійну версію гріхопадіння, вважає вчинок легендарних прабатьків людства, що не підлягає уніфікації чи осудження, початком нового, повноцінного життя. тому господня покара з однойменного вірша трактується як найвище благо, як «радощі, народжені з проклять»:

Адам ходив насуплений, як хмара,
У розпачі кривила Єва рот,
Бо ще не знала ця наївна пара.
Що та жорстока помста і покара
Дорожча всіх утрачених щедрот[113, 273]

Таке виправдання осуджуваного епізоду біблійної історії зумовлене твердженням автора. що «зречення плотських радостей протиприродне, а тому жорстоке і реакційне» [113, 543], хоча платонічна тональність у більшості його В.Симоненка лишалася незмінною.Будучи моральним максималістом, він тлумачив любов як найвищу цінність людського буття, тому ставив перед собою та своїм ліричним героєм високі вимоги, інколи сформульовані як оксиморон. Поет постійно сумнівався, чи відповідають критеріям істинного почуття властивості його характеру, чи зможе не пошкодити світле почуття:

Не вір мені, бо я брехать не вмію,
Не жди мене, бо я і так прийду.
Я принесу тобі свою надію,
А подарую смуток і біду» («Не вір мені»).

Константною візитівкою його петраркізму можна вважати вірш «Я тобі галантно не вклонюся…», в якому ліричний герой репрезентує майже молитовне споглядання коханої («Тільки в очі ніжні задивлюся – / В них свою тривогу утоплю»). Від неї він дистанціюється, боячись своїм наближенням порушити жіночу красу, що набуває ефемерних ознак («І стоїш ти, крихітна і мила, / І прозора, мов ранкова тінь»). Вона так і лишається нереалізованою жінкою, має лиш «Губи нецілувані і грішні, / Очі божевільно голубі». Іконна домінанта сягає межової сакралізації, внаслідок чого жінка стає недоторканною, перетворюється на безтілесний об’єкт поклоніння та абстрактного кохання:

Я і в думці обняти тебе не посмію,

А не те, щоб рукою торкнутися смів.
Я люблю тебе просто – отак, без надії,
Без тужливих зітхань і без клятвених слів [113, 183].

Ліричний герой прагнув бачити її тільки усміхненою, навіть не припускав, що вона може бути сумною («Чому смуток з тобою поруч?»). У платонічних переживаннях були свої приваби, тому автор і його персонаж виявляли здатність милуватися іншими, щасливими людьми. Закохана з однойменного вірша, йдучи «в сонячнім ореолі», стала подією всесвітнього значення, недарма веселка їй «під ноги / Опустилась, чудна, без сил». Іноді захоплення могло межувати з бажанням «бути байдужим» про спогляданні, як «співали // закохано ноги» втікачки від ліричного героя («Ти спішила од мене…»), або й зовсім байдужим («Одурена»).

Та, очевидно, надсублімована одержимість не завжди задовольняла ліричного героя, який пробачав коханій «всі «образи» й «кривди» до одної», сподіваючись від неї «ласки хоч малої, / Як земля у спеку жде дощу». Лібідозні пристрасті, скільки б вони не витискалися у підсвідоме, все-таки беруть гору:

О жорстока! Щастя хоч краплину
В душу мою змучену згуби –
Полюби і зрадь через хвилину.
Та хоч на хвилину полюби! [113, 183]

Кохана постає вже не тільки ангелоподібним створінням, а й має риси з негативним значенням. Її присутність в любовному сюжеті наділена амбівалентними властивостями відданості і зради, миттєвого прозріння. Попри те, любов і надалі лишалася платонічною, набувала в уявленні поета природного багатозначного сенсу («Є в коханні будні, і свята…»), окреслювалася під різними кутами зору, як у вірші «Я йшов один. Алеї гомінливі…», написаному терцинами. Разом з тим вона ставала особистим досвідом його сердечних переживань та реальних історій, коли йому

щастило «Твої нечутні кроки впізнавати / В морозній монотонній тишині. / І цілуватися в провулку до безтями…», коли кохання заполонило його душу: «Щоб від кохання я дурів…»

Аналогічне саморозкриття душевного піднесення спостерігається у вірші «Малюсі», як звав В. Симоненко Людмилу Півторадні, невдовзі його дружину. Можливо, порівнювати її з Лаурою Ф. Петрарки було б некоректно, так само як й уподібнювати до Марії В. Сосюри, але вона конкретизувала жіночий образ Симоненківської любовної лірики, надала стильовій домінанті петраркізму реальних рис. Між цим образом і прототипом, як свідчать листи поета, помітна певна розбіжність. В. Симоненко ставився до Людмили Півторадні, яку він любив «дико», жартома прозивав «вредною дівчиною», з добродушною іронією[113, 553-554], а в поетичних текстах змальовував не її, а ідеалізовану героїню. Поет запропонував свій варіант петраркізму, трактуючи джерела під тогочасним ідеологічним впливом, що позначився на його світобаченні, тому відділяв Мадонну, «створену митцями», від «суто релігійної» Матері Божої [113, 543].

Поступово В. Симоненко почав цінувати не вигадану, а реальну любов, хоча вона і в пластичних формах лишалася платонічною, іноді урізноманітненою полемічним запалом закоханих як алюзії на відому на межі 1950-60-х років суперечку фізиків і ліриків. За основу відмінностей бралися професійні уподобання молодих людей, схильність до раціонального й емоційного мислення, яке втілювали «пряма, як лінійка» математичка й імпульсивний поет. Інтрига ліричного сюжету полягає в помилці героя, який глянув на «чорняву математику» іншими очима, від чого «спалахнула душа моя синім вогнем». Виповнений метонімічною семантикою вірш «Між думками зчинилися галас і бійка…» заграв несподіваними для переважно автологічного віршування В. Симоненка образними формами, які трансформували наукові поняття.

Інтелектуалізація художнього мислення надала нових відтінків любовній ліриці, де статеві стосунки закоханих осучаснилися. Варіант такого ліричного сюжету спостерігається й у вірші «Ікс плюс ігрек», назва-формулаякого закодувала «вічний секрет краси», уособлений в чорнявій математичці, якій присвячено цей твір.

Мимоволі в ліричного героя прокидається ловецька натура, характерна для чоловіка з патріархального світу, зацікавленого неприборканим об'єктом лібідозного шалу: «Дівчино кохана, кароока, / Поки непокірна – ти моя!» («Дівчино!»).Він стає наполегливішим у своїх сердечних домаганнях, якщо вони наштовхувалися на перепони, навіть коли «розіб'ється човен об скелі, / Об гранітну байдужість твою» («Пригадаю усе до слова…»). Відтепер ліричний герой любить її не з мрії, а «живою», різногранною у своїй вдачі і єдиною для нього: «Ненаглядна, злюща, чудова, / Я без тебе не можу жить!» («Є в коханні будні і свята…»). Дедалі і в нього увиразнюється характер, здатність відстояти своє почуття у змаганні з жінкою за право на любов, навіть коли вона не відповідає на взаємність:

Ображайся на мене, як хочеш,
Зневажай, ненавидь мене –
Все одно я люблю твої очі
І волосся твоє сумне [113, 189].

В. Симоненка постійно тривожило питання екзистенційного вибору, коли двом людям, чоловікові й жінці, єдиний раз на цілу вічність дано шанс порозумітися, відчути одне одного, жити одне одним, але через об'єктивні, часто і суб'єктивні обставини вони не здатні скористатися такою можливістю: «Для кохання в нас часу мало, / Для мовчання у нас віки. / Все оддав би, що жить осталось / За гарячий дотик руки». Часто перешкодою на їхньому шляху стає гонор: «Палку любов зустріли у маю / І через гордість та уперті вдачі / Згубили щастя й молодість свою» («Моя

вина»). Попри те, ліричний герой і далі милується своєю коханою, знаючи, що належить іншому («Ніби краплі жовті, в темну воду…»), здатний чекати її «кожної години / В далекому чи близькому краю» («Я не помру від розпачу і муки…»).

Дедалі частіше в любовній ліриці В. Симоненка з'являється мотив фатального розходження з коханою, в якої він просить пробачення («І чудно і дивно якось…»), безповоротної її втрати («Все було. Дорога закричала…», «Ти не можеш мене покарати…», «Пішла»). Драма роз'єднаних доль лишає сліди у спогадах, що набувають делікатного образного унаочнення, коли

в суєті поїздів і авто
Спалахне твоє біле волосся,
Сірі очі і каре пальто.

Першорядне значення у любовній ліриці В. Симоненка відведено досконалому єднанню душ, повному взаєморозуміннюміж ними та їх взаємозбагаченню. При порушені такої гармонії життя втрачає сенс. Свої міркування про колізії любові, її драматичну, іноді трагічну розбіжність, власні сумніви, пересторогu, що спостерігаються у багатьох поезіях, автор спробував сконцентрувати у філософічному вірші «Ну, скажи, – хіба не фантастично…».Особливого увиразнення набула ідея людського буття та життєвого вибору на прикладі духовного єднання закоханих, трактованого як конкретна неповторна подія, яка набуває глибокого узагальнення, реалізується через змістовну, духовно збагачену мить, вагому тільки для двох, хоча здавен історія любові повторювалася в багатьох варіантах. Така можливість надана їм один раз у безмежному всесвітньому часопросторі, тому споріднені серця мусять володіти неабиякою інтуїцією, щоб упізнати одне одного, бо іншого шансу ніколи вже не буде:

Ну скажи – хіба це фантастично,
Що у цьому хаосі доріг

Під суворим небом,

Небом вічним,

Я тебе зустрів і не зберіг? [113, 248]

Ліричний герой усвідомлює,«Доки мерехтітимуть світи,/ Будуть Я приходити до Тебе,/ І до інших йтимуть горді Ти», погоджується з простою істиною – «Скільки раз це бачила Земля!», однак відкидає зовнішню типологію, адже те, що відбувається в його житті та в житті його коханої має значення тільки для них, а не для когось,тому він наголошує: «Ми не вічні, / Ми з тобою просто – ти і я». У цьому здавен і довіку повторюваному сюжеті завжди розігруватиметься трагедія, якщо його силові поля не перетнуть конкретної миті конкретні людські долі.

Поет ніби здивований іронією втрачених можливостей, відкрито протестує проти такої несправедливості. Він, обстоюючи думку неповторності кожного людського життя, якому відведено мить для самоздійснення зі спорідненим життям, не мириться з фатальною «помилкою» непорозуміння, наголошуючи в катартичному пункті медитативного вірша: «І тому для мене так трагічно / Те, що ти чиясь, а не моя».Любов завжди виникає перед закоханими як їхня особиста проблема.

Межова напруга сердечної драми зумовила відповідну форму вірша, написаного «драбинкою». Імпульсивні фрази, що передають хвилювання закоханого, «розламують» строфу, бо головне для автора – не катрен з відповідним п’ятистопним хореєм, а схоплення стихії внутрішніх переживань. Вона не завжди встигає оформитись у виважені синтаксичні і метричні форми, заповнені неповними реченнями, вигуками, риторичними питаннями. Сила поезії в такому разі полягає в тому, що читач сприймає висловлену у ній думку як власну.

Любов потребує винятково уважного, шляхетного ставлення до себе, водночас вимагає боротьби за екзистенційний вибір, особливої напруги

духовних сил, випробувань на міцність, тому перед закоханими ставиться вимога:

Ми ще йдемо. Ти щось мені говориш.
Твоя краса цвіте в моїх очах.
Але скажи: чи ти зі мною поруч
Пройдеш безтрепетно по схрещених мечах? [113, 269]

В. Симоненко, можливо, більше, ніж будь-який інший поет, виявив свої платонічні уявлення про сердечні переживання, що позначилося на його любовній ліриці. Недарма ліричний герой недалеко відійшов від свого автора, морального максималіста, здатного послідовно відстоювати духовні цінності. Подолавши етап юнацького інфантилізму, він, як середньовічний трубадур, ідеалізував жінку, іноді перебував у молитовному споглядданні її внутрішньої і зовнішньої краси. Разом з тим, ішлося про подолання часової дистанції між закоханими, про потребу порозуміння між ними, що було для В. Симоненка важливим моментом у коханні.

3.3.Особливості петраркізму в любовній ліриці М. Вінграновського

Серед яскравих творів поетів-шістдесятників, зокрема Ліни Костенко, І. Драча та ін., найбільше привертала увагу читачів неоромантична лірика М.Вінграновського. Вона концентрувала «в собі м'якість, витонченість барв і ліній образу» [106, 75], а також характерну для тогочасної літератури «патетику, високу риторику» [111, 11]. Його перша збірка «Атомні прелюди» (1961) стала подією письменства тих літ, поєднувала в собі традицію, насамперед народну естетику, з новаторськими пошуками модернізму. Тому М. Рильський мав рацію, вважаючи поета «найбільш національним» [102].

Крупномасштабне світобачення, моральний максималізм поета формувалися під впливом О. Довженка. М. Вінграновський не приховував

цього, зізнавався: «Усім, чого я досяг у кіно, літературі, я в першу чергу зобов'язаний Довженку» [18].Аналогічні думки відображені і в йогоінтимному вірші «Присвячую Олександру Довженкові». Твір має автобіографічні характеристики. Поет вкотре у своїх спогадах переживав щастя формуватися як особистість і митець «при нім, маестро білім», завжди був йому вдячний, бо отримав «перепустку солодку» з його рук «В той дивний світ, що стане довжиною / В усе твоє швидке кіножиття…» Обох письменників єднала схильність мислити «тисячолітнім серцем». Тонке відчуття національного космосу засвідчувало «струм родової крові, голос рідної землі» [105].

Перші віршові спроби М. Вінграновського датовані 1954 р., а поетичні публікації, що з'явилися на сторінках журналів «Дніпро» (1957. – №2) та «Жовтень» (1958. – №.8), привернули увагу читачів. Особливого розголосу набула добірка його п'ятнадцяти віршів у «Літературній газеті» (7 квітня 1961 р.), з яких «почалось шістдесятництво у нашій літературі»[106, 8]. Так само сповнена пафосом космізму неоромантична збірка «Атомні прелюди» (1961), що стверджувала «філософізм, глобальний погляд на світ, пафос утвердження і заперечення» [106], відразу стала раритетною.

Уміння бачити високе в буденному, поетизувати звичайне зумовило творчу еволюцію М.Вінграновського від збірки «Сто поезій» (1967) до збірки «На срібнім березі» (1978) у напрямку до натурфілософії, що відповідала запитам «тихої лірики», коли «на місце емоційної загонистості» прийшла «розважливість і роздумливість», патетичні та героїчні інтонації обростали «обертонами журливості, гіркоти, тихої радості», масштабність притишувалася зосередженістю [37, 10]. Спостерігалася тенденція «оземлення» космосу, тяжіння до земної конкретики, до реальних сюжетів, трактована критикою як «початок внутрішнього руху від душевної «романтики» до «реалізму», від більш

екстенсивного переживання до більш інтенсивного» [37, 10].Це позначилося і на любовній ліриці М.Вінграновського, що розкривала «екзистенційний вияв людської сутності» [124, 31].

Поет на перше місце у своїй творчості ставив критерій краси, був переконаний, що її «треба виводити на люди, говорити про неї при ній, стверджувати її при ній, відстоювати її» [20]. Категорія прекрасного в його розумінні тісно поєднана з етичними принципами, тому він стверджував, що «мірилом прекрасного є добро», доводив, що «добро прекрасне». Такі переконання відбилися і на любовній ліриці з широким тематичним і стильовим діапазоном, схильній ідеалізувати жінку.

У його віршах помітний слід петраркізму, що спостерігається «на різних рівнях тексту», засвідчує «ідеальний платонізм і чуттєвість кохання», тому О. Гальчук небезпідставно вважає, що М. Вінграновський запропонував читачам «ліричну сповідь», як свого часу Ф. Петрарка цикл «Канцоньєре» [23, 32] врівноважив сердечні пристрасті платонічною просвітленістю, викликаючи враження високого рівня сублімованості. При цьому М. Вінграновський дотримувався принципів морального максималізму, ставив перед собою та іншими найвищу планку людського буття, усвідомленого через любов. Той, хто не здатний на велике почуття, втрачає людську сутність: «Ти – нуль!», «Пшоно ти. Згаром-перегаром / Розвійсь і звійсь, і тінь свою склени!..»

Поет пережив певну творчу еволюцію від неоромантичного космізму до натурфілософських медитацій, що позначилося і на його любовній ліриці. На початку було помітним укрупнення образу ідеалізованої, безтілесної жінки, гіперболізація душевних переживань ліричного героя до планетарних вимірів, згодом у зв’язку з появою «тихої лірики» жіноча постать поступово конкретизується, набуває реальних рис, але лишається переважно обожненою. З часом палітра любовних рефлексій стає різноманітнішою, концептуальнішою, пластичнішою.

Публіцистична стилістика позначалася навіть на цікавих експериментальних віршах М. Вінграновського. Так, складається враження, що поезія «Вона була задумлива, як сад» складається з двох творів: перший стосується неоднозначних рефлексій і намірів ліричного героя, другий – переповнений загальними фразами, властивими громадянському віршуванню тих літ, пожвавленими прикінцевим рядком «Сердець розбитих серцепад». Перші дві строфи привертають невпевненістю ліричного героя, який не може визначити сутності загадкової *її*. Вона у трьох віршових рядках потрапляє у смугу аналогій, кожна з яких трактує певну, властиву їй грань (задумлива, темнава, схвильована), уподібнену до саду, тобто райського топосу. Однак порівняння безсиле охопити амбівалентну жіночу натуру, яка, виявляється, «була, мов сад і мов не сад».

Схожа модель використана і при уподібненні жінки з урочистою, одненькою ніччю «в червоному», тому загадкова Вона так і лишилася не конкретизованою. Анафора із цим особовим займенником посилює інтригу присутності / відсутності: «Вона була, що й наче не була. / Але вона була! Була!» Спочатку здається, що ліричний герой врешті-решт знайшов напівствердне рішення на шляху до неї («Непевний кроче мій, іди!»), але тут же, вагаючись, зупинив себе: «Непевний кроче мій, не йди…» Його апеляція до любові та ствердні запевнення «Вона була, вона була! / Вона була, як світ, як гори!» не увиразнюють таємничої постаті, хоч би й названої «жоною» або «самозбереженням народу».

Попри те, вдаючись до натяку, М. Вінграновський не був символістом. Його рідна стихія в ранній період творчості – неоромантизм з ознаками космізму, що найповніше позначився на збірці «Атомні прелюди» з її громадянським пафосом, який позначився і на любовній лірициі. Іноді на фоні планетарних катастроф як антитеза руйнівним рукотворним стихіям поет приголомшений видінням:

– Де бомбами, де бомбами, де бомбами –

Побачив я в неба на руках

Її

Побачив.

Небо несло її, сповиту білим ситцем [19, 120].

Ранній М. Вінграновський сповідував культ любові, не шкодуючи прямолінійної публіцистичної риторики та мистецьких ремінісценцій, на фоні яких з'ясовується,

Що я живу з твоєї ласки, Жінко!

З твоєї благородності, Любов!

І вічно я шукаю лиш тебе,

Знаходжу вічно, вічно не знаходжу –

І, може, тому я творю добро…» («Осяння»).

Такі твори, написані в дусі гуманізму 1960-х років, трактують сердечне почуття в абстрактних вимірах, в яких жінка постає ангелоподібним атрибутом сублімованої ейфорії юного ліричного героя, закомплексованого на гіперболах:

Ти – вся любов. Ти – чистота.

Довірливість благословенна.

Твоя краса мені свята,

Твоя любов мені священна» («Ранковий сонет»).

Урочистий пафос подекуди переростає молитовну тональність (З вогню і вод. від неба і до неба / Твоїм ім'ям до тебе я молюсь…» («Я скучив по тобі»). Та іноді таємнича *вона* набувала певної форми через натяк, пов'язувалася із символікою цнотливості та сакральними знаками: «Задумливою лінією / Закреслилась ти в голубій імлі / В тонкій руці з прив'яленою лілією…» («Червоною задуманою лінією…»).

Конкретної жінки в ранній любовній ліриці ще не було, хоч згадка про неї з'являлася, але у просторі Всесвіту, що проглядався, наприклад, зі

скирти («Ми підійшли до скирти, і впізнала…»).Ще недосяжна жінка здавалася недоброю, «як дика груша при дорозі», тому розігрувався своєрідний мелодраматичний кіносюжет з надто загостреними пристрастями і масками: «Ти відьма мого серця. Я – тиран. / А ти мільйон тиранів» («Кінотриптих»). І якщо виникав «за планом план», то лише в проекції гіперболи, означеній числом-символом «триста», бо саме стільки часу випало коханцеві цілувати «твою сірооку голову», страждати, мовчати, пережити смуги «бажань і голоду», розлуки, прощання тощо, аби «уквітчать / Свій сон любові…».

Поет іноді замінював справжню любов декларативною («Зупинилась тиша тиха й незабутна…»), що поширювалася й на рольову поезію, як у вірші «Величальна молодої для молодого», в якому наречена запевняла всіх і себе у вірності й відданості коханому. Любовна лірика ще характеризувалася вигаданими сердечними колізіями, вимислами, що компенсували лібідозну фантазіюючого ліричного героя, що поставав у яскравих формах романтизованого відчайдуха, що йде «під всі чотири вітри / На все життя закохувати дівчат» («Квітень»).

Лише в окремих моментах патетика була переконливою, коли вона зумовлювалася щирістю переживань, навіть якщо вони набували масштабної проекції цілісної метафори, як у переповненому любовною ейфорією вірші «Тост»:

Ти тут! Ти тут! Кохана, ти, як світ, –
Початок у кінець твій загубився…
Багряною півчарою схилився
В вологих сонцетінях небозвід;

І море звід півчарою другою –
І чара зустрічі в руці моїй горить!
Вино в ній – ти! Любовною рукою

Я п’ю тебе за тебе у цю мить.

Цілком очевидне фаустівське розуміння змістовної миті в контексті безмежної вічності переплітається з мотивами уподібнення любові до хмільного напою, що вже стало традиційним у світовій та українській ліриці. Кохана, трактована у яскравих вітальних рефлексіях ліричного героя, немовби лишається пасивною за «кадром» пристрасних висловлень. Можна дізнатися лише про її юний вік, бо тост піднято «За ще не квітлі квіти твого тіла, / За таємничі лінії твої!» Очевидно, відбувається лише початок побачення, після якого неминуча розлука: «І за прощання! вип’ю за прощання – / Прощання ще не зраджувало нам». Таким чином у його доробку розгортається драма від захоплення жінкою, уміння «зачудуватися нею як мистецьким твором» [2, 227].

Траплялися випадки, коли символічно називалися смислова, важлива для ліричного героя семантика жінки через певний троп («Ви, як стежка, кохана»), а сама вона повністю розчинялася в навколишній природі. До речі, така домінантна риса проглядається і в пізніших творах, коли невиразні обриси коханої прокреслені ледь вловимим штрихом («Мені не йдеш ти з голови»), наскільки органічним був синтез любовної та пейзажної лірики, коли М. Вінграновський перейшов до натурфілософської тропіки.

Натурфілософська настанова надала любовній ліриці М. Вінграновського медитативної виразності і глибини. Ліричний герой, невід’ємний від пейзажу, переживає зимовий, передвесняний краєвид так само, як і сердечне почуття, розгортаючи його в динамічний сюжет за допомогою низки дієслів у минулому і теперішньому часі:

Я тебе обнімав, говорив, цілував,

Цілував, говорив, обнімав – обнімаю,

Говорю і цілую – сльозою вже став…» («Ще під інеєм човен лежав без весла…»).

Такий стильовий прийом став домінантний у ліриці поета. Автор уникає гіпербол при інтерпретації душевного стану закоханого персонажа, уподібненого на теренах любові до «могікана з могікан», тобто останнього чоловіка, здатного ідеалізувати жінку. Тому він, прохаючи її «не минатися», розкриває свій стан через троп човна, яким веслує за будь-якої пори року: «Я вже човен в снігах. Я в сніги вже гребу».

Образ ідеалізованої безтілесної жінки, ототожненої з неназваним ім'ям, викликає не лише молитовне заціпеніння з небесної перспективи («Твоїм ім'ям на тебе я молюсь»), а й певний метафізичний страх: «Люблю тебе. Боюсь тебе. Дивлюсь / Високим срібним поглядом на тебе» («Я скучив по тобі, де небо молоде…»).Не часто ім'я конкретизується, лише в окремих віршах на зразок «Качки летять! Марієчко – качки…», де автор обіграє його з однозвучними словами «Маріє, мріє, мрієчко моя», хоча від цього жінка не постає реальнішою. Знову поет застосовує домінантні для його ранньої лірики патетичні формули: «Благословляю і люблю / Чоло твоє двадцятивесне».

Далі поет відходить від них, його вірші набувають медитативної тональності, діалогічної напруги. Автор звертається до коханої, тішиться її появою в його часопросторі, намагається, долаючи внутрішні сумніви, з'ясувати сутність любовних взаємин, тому твір «Це ти? Це ти. Спасибі… Я журюсь» нагадує жанрові ознаки новели. Поєднання «телеграфного стилю» з розлогими реченнями підсилює драматизм переживань, несподіваних поворотів ліричного сюжету, коли ставиться під сумнів любов без уточнення її характеристик, крім уподібнення її до муки, що, очевидно, спотворює її уявну бездоганність: «Любові нашої обличчя не люблю». Жінка, будучи всюди присутньою (недарма автор вживає інверсію пір року), викликає потребу означування її під різними кутами зору, яке обривається іронічним розчаруванням: «Хоч все на світі втеча!»

Ліричному героєві байдужий комфорт, він «готовий, за гораціанською формулою, задовольнятися малим, тільки б знати, що кохана поряд» [23, 28]. Так, у вірші з буколічною тональністю «Півпуда бринзи і корзина перцю…» постає «рай у курені»:

Ми станемо тут жити і любити,
Під темним летом темних кажанів
Тут будем колисати свої діти
Й варить їм сірий дощ у казані.

Переживання розгортаються вже в реальному часопросторі, заштрихованому натяком, формують драму ліричного сюжету з очікуваннями, душевними стражданнями, побаченнями, розлуками, наріканнями, прокляттями, непорозуміннями тощо. Іноді сподівання закоханих не збуваються, коли хтось із них не проявляє ініціативи: «Ти б завернула, та немає, / Ні слів, ні голосу нема…» Натяк на драму любові без відповіді спостерігається у вірші «Уже тоді, оповесні, коли…», в якому образи із сумовитим смисловим наповненням надають йому відчуття сердечного болю, але без ознак світової скорботи. Ліричний герой носить в собі «ношу кам'яну», його мучить сумління, переслідують «підбиті горем очі» і «губ краї, опущені в печаль…», за ним «тінь твоя марою ходить», але він намагається виправдати себе та колишню любов тим, що «час і простір зроблять своє діло…»

Закоханий у віршах М. Вінграновського не має донжуанських рис, здебільшого навіть розгублений перед різноманіттям фемінного світу: «Забуті, стишені жінки! / Як вас знаю і не знаю…» («Мій Києве, гайда до неї…»). Зустрічі закоханих позбавлені надемоційних ефектів, публіцистичних пасажів, властивих аналогічним сюжетам ранньої лірики М. Вінграновського, зведені до розуміння один одного без зайвих слів і палких запевнень, до визнання лібідозної культури:

Не треба вже нічого говорити.

Твої уста цвітуть в устах моїх
І не зроню я слова. як з молитви.
До тих любовей, де любов – ще гріх!

Елегантна гра в куртуазну семантику схильна олюднювати природу, коли в ролі «дами серця» виступає «сеньйорита акація», до якої осіннього вечора звертається «осінній» ліричний герой із зізнанням, що «стало любити важче / І солодко любити знов…» («Сеньйорито акаціє, добрий вечір…»). Очевидно, досвід закоханості став для нього вагомішим, місткішим («Вже, здається, відболіло, / Прогоріло у тім вогні»), однак відкрив масу нез'ясованих питань, серед яких лишається незмінно важливим і до кінця нерозкритим питання: «Хто воно за таке любов?» Поет свідомо порушує смислові й граматичні нормативи, вживаючи замість займенника «що» займенник «хто». Персоніфіковане «колюче щастя» конкретизує жіночий амбівалентний характер, сформульований в окриморонній метафорі, розкриває невичерпні можливості любовного пізнання «і душі й тіла».

Ліричний сюжет вірша «Прицокало, прибилось, притекло…» відразу захоплює бурхливим розвитком подій, що сягають катарсису вже у першій строфі:

Прицокало, прибилось. притекло,
Припало, пригрілось, причинилось,
Заплакало і – ничма утекло
Чорняве полум'я з печальними очима [19, 46].

Потік синонімічних дієслів, доповнених дієсловами з іншою семантикою, наштовхнувся на портрет, поданий лаконічною метафорою антитетичного змісту. Здається, дія закінчилася, але ліричний герой, переживши явлення гості, відчуває, що світ без неї – порожній: «До телефону – він його не бачив. / Хоч телефон – туди-сюди: нема!» Тому дійсність схожа на сон, і чутно в ній, як «плаче телефон, / Просунувши у

ніч свою холодну шию». Сповнена драматизму сюжетна лінія зі своє розв'язкою накладається на іншу, але вже без фіналу, відтворює чекання ліричного героя на «чорняву ту завію». Вірш має риси сонетоїда шекспірівського зразку з двовіршем між другим і третім катреном.

Сердечні переживання ліричного героя не завжди спрямовані на ідеалізацію жінки вони, мають широкий почуттєвий спектр як і в Ф. Петрарки. Вона, як у вірші «Блакитно на душі… забув, коли мовчав…», заповнює собою час і простір («Де не повернешся – кругом на світі ти…»), постає зразком всіх чеснот («Нема в тобі ні зрад, ні марноти, / Ти вся, як є. Ти вся, як будеш далі!»).Любов стає сенсом життя. Поза нею, здається, нічого не існує.

Таке світоуявлення ліричного героя набуває властивостей фатуму («Воно мені, мабуть, так мало бути»), наповнюється екзистенціалами страху, породженими «люботою». Усі можливі і неможливі життєві шляхи обертаються довкола коханої, викликають асоціації з чимось екзотичним на кшталт Сосюринського «цейлонського чаю», що у версії М. Вінграновського має українські ознаки літа, яке «впало у лиман». Ліричний герой, немов загіпнотизований коханою, твердить: «Цю жінку я люблю», але велике почуття не приносить йому сподіваного щастя: «...цю любов-лелеку / Не радістю вкриваю, а плачем».

Вірш під такою назвою став візитівкою однойменної книги (1990), в якій любовна тема виявлена «багатогранно, образи кохання і коханої багатоликі, часом несподівані, сповнені то мажорних, то мінорних інтонацій». Так вважає О. Гальчук, але ідентифікує видання як інтимну лірику [23, 27]. Очевидно, таке визначення потребує корективів. Інтимні вірші справді трапляються у доробку поета («Прадід», «Піч», «Присвячую Олександру Довженку». «Серпень ліг під кущем смородини…» тощо) і в них не йдеться про кохання, швидше щира думка адресована найріднішим людям і найдорожчим речам і явищам.

Мінорний настрій, притаманний багатьом віршам любовної лірики М. Вінграновського, висвітлюють надрив чутливої душі, що лишає «білі квіти суму на подушці». Перед його зажуреним поглядом виринають ружі й думи, але їх чомусь тринадцять. Сакральне число, що переважно пов'язують з лиховісними явищами, виконує у поезії «Тринадцять руж під вікнами цвіло…» іншу смислову функцію. Його символіка має просвітлений характер, бо йдеться початок нового циклу після завершення попереднього, означеного поза текстом числом дванадцять, тому ліричний герой заінтригований очікуванням чогось особливого, ще невідомого, адже «тринадцять дум – чотирнадцята збігла», але він не готовий до нових змін: «Я плачу сліпими сльозами, / І мова моя пересохла…»

Флорентійський поет не знав протистояння любові й ненависті, захоплення і глибокого розчарування, що іноді перетворюється на страх повернення щойно «обожнюваної» жінки, якій наказано не проявляти себе:

Не починайся. Ні з очей,
Ні з губ мені не починайся.
В Холодній Балці сон тече –
Не снись. Не звись. Не називайся.

Жінці не дозволено оприявнюватися в жодній формі існування, вона, за велінням ображеного закоханого, мусить зникнути.

Мотив кохання-боротьби характерний для ідіостилю М. Вінграновського, постає домінантою у багатьох його декларативних віршах:

І знов несу в твоєму слові,
Як світле сниво, як плавбу,
Як рух тієї ще любові,
Що визнає лиш боротьбу.

Тим паче, невідома була Ф. Петрарці байдужість, яка часом властива ліричному героєві М. Вінграновського. Поет у сонетоїді «Ти плачеш. Плач.

Сльозам немає влади» не називає мотивів стану відчуження щойно закоханих, лише констатує факт: «Душа моя холодна і німа». Разом з тим він вдається до нарікань («Дорогоцінні дні я біля тебе знищив, / За спалені роки нічого не просив я»), запідозрюючи жінку у подвійних цінностях, в її здатності позбутися його в стані нового любовного захоплення: «Небудь-коли в ім'я смачного сну / Мене ти зрадиш й викинеш на смітник…»).

М. Вінграновський інколи порушує принципи петраркізму, особливо коли вдається до проклять. Вони щедро сипляться на голову жінки, яка, очевидно, чимось прогнівила ліричного героя, викликавши в нього спробу заперечення жіночності, розхитуючи уявлення про досконалі, ідеалізовані фемінні якості, розламуючи модель любовної лірики в її позитивних ознаках, засвідчують конфлікт між дійсністю й високим ідеалом. Тому інвективний вірш «Не руш мене. Я сам самую» (інша назва – «До любові») починається зі зливи імперативів, які спочатку дистанціюють ліричного героя від об'єкта його ненависті, який, очевидно, щойно захоплював його, обґрунтовують усвідомлену готовність пережити кризу усамітнення. Кризовий стан передано завдяки «телеграфному стилю»: «Переживу. Перечорнію. / Перекигичу. Пропаду».

Після з'ясування остаточного розриву між колишніми закоханими, ліричний герой переходить безпосередньо до лиховісних дошкульних побажань жінці, прагнучи якомога швидшого її зістарення, самоти, яка «тебе допише / Нестерпно сірим олівцем», доходить до низки нищівних імперативів: «Погасни. Змеркни. Зрабся. Збийся». Вони відтворюють градацію переживань через переоцінку сердечних почуттів, яких насправді «Не – відбувалось. Не – тремтіло. / Не – золотіло», зумовлюючи катарсис, що супроводжується самозаспокоєнням: «Як танський фарфор – все минає». Т. Салига, розмірковуючи над жанровою специфікою любовних віршів М.Вінграновського, припустив, що автор створив поетичні «новели», які стали зразками «психологізованої лірики» [106, 108].

Поет, а разом з ним ліричний герой, намагаються усунути амбівалентність жіночої натури, разом з тим згармоніювати дві різні часові етапи життя, коли на зміну молодості («Ти вся – із щастя! І з тобою / Ще не вітається печаль…») неминуче приходить зрілість, «Де слово пахне, як дитина, / Де вже не скажеш «так» чи «ні»…» («Я дві пори в тобі люблю...»). Однак незмінним лишається сердечне почуття, якщо воно справжнє. У таких та подібних творах поета, за спостереженням критики, «небагата фактографія інтимних стосунків», натомість «глибока одухотвореність і висота переживань», тому у кожному вірші він «постає новим і несподіваним» [114, 194], висвітлюючи «свято душі і драму серця» [106, 106].

М. Вінграновський звертався переважно до римованого вірша, активізуючи його алітераціями, насичуючи особовими займенниками, що робило таку поезію інтимною, задушевною. Зрідка у доробку лірика траплялися верлібри, які також стосувалися любовної тематики. Наприклад, вірш «Кохана», що можна сприйняти за суцільну метафору, побудований на кільцевому принципі ритмізованої синтаксичної структури, ускладнено метаморфозами. Їх переживає багатий на фантазійну уяву ліричний герой. Завдяки можливостям сновидіння він здатний переходити з однієї форми в іншу, засинати людиною, а прокидатися деревом або хмарою, не втрачаючи своєї сутності. Ліричний герой живе у світі одивнення, тому споріднений з автором, який використовує прийом сфрагіти, тобто вводить себе у транзитний фінал віршового тексту:

Кохана
ти не знаєш
що коли я приходжу від тебе
я засинаю Миколою
а просинаюся

поїздом
який везе під ракетними небесами
мільйон дівчат
таких
як ти кохана.

Дивна річ, ліричний герой, поринаючи у фантасмагорії, що розгорталися всупереч формальній логіці, відвідував кохану інкогніто, сублімуючись у різні предмети і явища. Він навіть не цікавився душевним світом Коханої, дарма що з великої букви. Перевтілення Миколи в поїзд з «мільйоном дівчат» засвідчує лібідозний натяк на невичерпні любовні можливості чоловіка, який не обмежується однією жінкою, навіть не припускає, що й вона може сказати: «Люби мене, нікого не люби».

Літературознавці помітили, що М.Вінграновський, очевидно, єдиний поет в українській літературі, який звертається до жінки на Ви, тому його любовна лірика одночасно «трагічна і щаслива» [123, 153], як у вірші «Сидів і довго думав над собою...». Уперше така форма пошанування з'явилася у вірші «Ви, як стежка, кохана» (1955). Невдовзі Ви-форма поширилася і на інші твори поета, ставши прикметною для його ранньої любовної лірики, але образ жінки ще не знаходив пластичного унаочнення. Ліричний герой, здатний «Вашим ім'ям сповнять гортань», переважно переходив на патетику, замість конкретної жінки озвучував декларації тавтологічного сенсу, як у вірші «Люблю» В. Сосюри, що мав простіше і переконливіше аргументування любовного почуття:

Любити вас – любити знатність,
Любити вас – любить для вас,
Любити вас – любити радість
В червнево-вересневий час.

До речі, щойно цитована строфа завершувала вірш «Сміятись вам, мовчати вами…», написаний 1963 р., а вже з 1965 р. він друкувався без

початкової строфи. Очевидно, йому різали слух неоковирний другий рядок і слово «гортань».

Спроба означити об'єкт сердечного захоплення через означування абстрагованими рефлексіями не конкретизувало цей об'єкт. Ще не скрізь поет відмежовував Ви-форму від Ти-форми, що спостерігається у вірші «Качки летять! Марієчко – качки…», в якому звертання на «ти» несподівано переходить на «ви» (з малої літери), супроводжується планетарною образністю та патетикою, коли доводиться творити «вас» «В епоху бомби рокової, / В епоху розуму і дій». Сублімація досягала вищого рівня куртуазних манер, відгонила семантикою вишуканої сердечної гри, розхитуючи стильову традицію петраркізму.

У кожному разі любовна лірика М. Вінграновського полонила читача рідкісним в українській поезії «особливим чаром шляхетності, що виходить за межі двох, оприявнюється не тільки через вбраний у шати слова шал закоханого серця, а й через своєрідний ритм любові з її найширшою амплітудою – від любові-схиляння перед жінкою-Панною, жінкою-Мадонною (із звертанням на Ви) від любові ненависті до жінки-фатуму» [124, 30].

М. Вінграновському, очевидно, було затісно в ідеалізованих формах платонізму, про що свідчить «скандальний» вірш-метафора «Чорна райдуга», за який свого часу М. Вінграновського звинувачували у формалізмі. Можливо, вперше у ранньому доробку поета жінка постала багатоаспектною, багатозначною, загадковою. Вже початкові рядки заперечували її традиційну ідентифікацію: «Не дівчина, не мати, не сестра». Визнавши її богинею віри і добра, автор одразу сумнівається у точності визначення, тому що вбачає в ній маску, до якої звертається на «Ви», як свого часу П. Филипович.

Отже, між ліричним героєм та його обраницею пролягає дистанція, яку він долає завдяки лібідозній ініціативі, поєднує ерос з танатосом задля душевного і тілесного оновлення:

Я ще вулкан розвержений любові,
Що прагнув смерті вашої не раз,
Щоб доторкнутися і воскресити вас,
І слухать вас у велевдячній мові.

Поет вдається до пафосної публіцистики, що наближає його мовлення до одичного, якби не внутрішню суперечливий зміст, в якому спростовується гіпербола любовних запевнень. Вірш має новелістичну жанрову структуру, побудовану на спогадах ліричного героя, який «літечка миттєві / Спалив без свідків, язиків, очей – / Лиш ви і я. Удвох. Обоє. Тихо». Застосування «телеграфного стилю» викликає асоціації з технікою кінематографічного монтажу, добре знайомого авторові, мотивує душевну тривогу головного героя, не здатного повернути «ніч із тих ночей». Йому здається, що він травмований ілюзією, але звинувачує в тому не себе, а свою обраницю, «Бо ви – брехня! Ви – маскарад любові! / Ви чорна райдуга небесних літ моїх…» Потужні ескапади суперечливих, іноді конфронтаційних вражень раптово обриваються несподіваною розв’язкою, заземленою замальовкою, яка розшифровує таємничу суть блискучої «маски віри і добра»:

…У чорної райдуги біле тіло
І чорні очі, як сто криниць.
У чорної райдуги небо згоріло
І райдуга впала на землю ниць.

Колір виконує не тільки свою пряму функцію, набуває багатозначного сенсу. Метафора будується на найвіддаленіших асоціаціях, що здаються контрастними протиставними: білий – чорний, на уподібненні очей зі стома криницями, тобто найневичерпнішим джерелом життя. Перегоріле

небо і падіння спопелілої райдуги вказує на трагедію, яка не лишається не розшифрованою. Райдуга, втративши свої природні властивості, не просто стає іншою, а чужою собі.

Завершуються вірш зовсім прозаїчно: «І телефон біля ліжка, і квіти. / Квіти мої, і за квітами – я». Відчувається, що поет прощався з патетичними котурнами, прагнув природного мовлення і переживання. Спілкуючись з жінкою на Ви, він уже змальовуватиме її в душевно-тілесній цілісності і пластичності, що відповідало естетиці натурфілософії. Кожне тактовне слово в його «тихій ліриці», будучи новим і несподіваним, «всеоб'ємно виявило відкритий до жіночої краси характер українця»: [39, 33].

Дивіться, гляньте: мій – то голос Ваш…
Як світиться він тепло на світанні…
Я Вас люблю, як сіль свою Сиваш,
Як ліс у грудні свій листок останній.

Несподівані тропи-одивнення, коли звичайні речі набувають незвичної смислової значущості, відображають найвищий рівень любові, без якої неможливе існування ліричного героя. Любов спонукає закоханих до взаємоуподібнення, тому їхні голоси не просто зливаються, а стають схожими. Вірш після хвиль почуттєвої градації завершується пуантом, коли ліричний герой досить точно визначає суть єдино можливої любові, адже без солі неможливо уявити собі Сиваша, а останній листок для грудневого лісу – єдина цінність у цьому світі.

М. Вінграновський володіє найдорожчим сердечним скарбом, поза яким все втрачає свій сенс. Такий його вибір, що сприймається «як екзистенційний вияв людської сутності» [124, 31]. Здається, увесь світ зникає перед почуттям до коханої, переростаючи у безальтернативний, категоричний імператив, схожий на клятву і не визнає спростувань:

Вас так ніхто не любить. Я один.
Я вас люблю, як проклятий. До смерті.

Поет запевняє, що любити так органічно і переконливо може тільки і тільки він. Тут вжито характерну для любовної лірики, надто неоромантичної, гіперболу в дусі В.Сосюри («Так ніхто не кохав…», «Якби помножити любов усіх людей…»), коли закоханим здається, ніби вони виняткові, що нічого важливішого і сутнішого над їхнє почуття не існує. Для неоромантичної семантики М. Вінграновського гіпербола, яку часто використовують поети для висвітлення масштабів сердечного переживання, була замалою.

Ліричний герой у сердечному максималізмі не приховує «егоїстичних» інтересів, проявів нарцисизму, вимагаючи від коханої: «Люби мене. Нікого не люби» («Поглянь і глянь: з-за весен зими стали…»). У такій категоричній вимозі спостерігається чоловіча воля, що не знає альтернатив, зумовлена традицією патріархального суспільства. Звичайно, її можна трактувати ширше, а аспекті ґендерних стосунків, коли любов провокує чуття нарцисизму, що, за спостереженням З. Фройда, зазнає смислових модифікацій, адже: «Хто кохає, той, сказати б, позбавлений частини власного нарцисизму і може повернути її, будучи коханим» [136, 188]. Однак позиція ліричного героя-чоловіка – непохитна. Він наділений сильним характером, що не знає заперечень, активний, схильний до реалізації своїх різноманітних почуттів, переконливий у своїх почуттях, натомість жінка, в яку він закоханий, постає блідою пасивною тінню його пристрасних переживань. Тому діалог між ними неможливий.

Отже, любовна лірика М. Вінграновського представляє суцільний монолог експансивного закоханого.Людмила Тарнашинська спостерегла, що «ліричний герой не потребує співтворчості своєї обраниці: він або ж демонструє нам власний процес духовного й тілесного її про відчування, або ж урамлює кохану жінку на тлі живого, рухливого пейзажу, творячи синтез природи, почуття та настрою» [124, 31, 32]. Втім, такою була і лишається прикметна риса петраркізму, адже ні Ф. Петрарка не питався в

Лаури дозволу на її «оспівування», ні його послідовники, які зверталися до своїх жінок. Так само Данте Аліґ'єрі не цікавила особиста воля Беатріче.

Любовна лірика М.Вінграновського, спрямована на ідеалізацію жінки, має широкий тематичний і стильовий діапазон, в якому домінує неоромантичний стиль, що не зникає й тоді, коли поет заглиблюється у натурфілософську стихію. Його вірші, означені стильовими рисами петраркізму, надають пристрасним сердечним переживанням ознак платонічної просвітленості, виявляють високий рівень сублімованості. Разом з тим у доробку поета трапляються твори, в яких помітна частка лібідозності, іноді подана жартома, як ранньому вірші «За селом, за посірілим тином…» (1957), переповненому образами сексуальних відвертостей, коли на дівчат нападає закомплексований надміром любові загадковий півень, «горне крильми золоту спідницю, / Мітить дзьобом вдарити між брів…».

Різновидів еротичної лірики серед поезій М. Вінграновського не так уже багато. Два з них «Коли моя рука, то тиха, то лукава…» та «Лошиця з дикими і гордими ногами…» проаналізувала Олеся Мудрак. Перший вірш стосується доторків чоловічої «то тихої, то лукавої» руки ерогенних зон жіночого тіла, тому «фабула тіла поволі заповнює простір розвитку дії, непомітно переростаючи у тілесний сюжет, який на кульмінаційному рівні обривається трикрапкою, що має делікатний смисловий натяк. Фігура умовчування убезпечує ліричну оповідь від сексизму, лишаючи збереженим чуття душевної піднесеності, тілесно-духовне взаєморозуміння закоханих, які пливуть «у лодії» «по водах любощів між берегами ночі» [82, 135].

Висока культура еротичної лірики притаманна й віршеві «Лошиця з дикими і гордими ногами…», що Олеся Мудрак трактує як розгорнуту ремінісценцію вірша «Кобилице фракіянко, чом од мене ти втікаєш…» Анакреонта[82, 137]. Дослідниця розглядає структуру твору

М. Вінграновського, що складається з трьох строф, як тезу – антитезу – висновок, коли автор називає жінку антисвітом щодо чоловічого світу. По суті, поет, на відміну від любовної лірики, в якій вона ідеалізована, «запропонував несподівану художню концепцію лібідозного світотворення через жінку, яку він не обожнює, а трактує іншою, визначальною основою людського космосу» [82, 139, 140].

Еротична лірика розкривала перед М. Вінграновським нові творчі перспективи, але він зупинився на межі петраркізму, знаходячи у традиції платонічних переживань нові ресурси художньої інтерпретації фемінної душі, майже не звертаючи уваги на тілесні форми. Тому жінка в його любовній ліриці не висвітлена як цілісна, різногранна постать. Часто вона, як і в віршах В. Симоненка, опинялася «за кадром» сердечних переживань ліричного героя, але не перетворювалася на фемінний «культ», як у попередника, не завжди мала конкретного адресата, як у В. Сосюри.

ВИСНОВКИ

Узагальнення основних результатів дослідження любовної лірики в українській поезії дає підстави для потвердження її специфіки як жанрового різновиду лірики– родової категорії. Разом з тим доводиться констатувати, що, на відміну від епіки або драми, лірика в сучасному літературознавстві, у порівнянні з минулим століттям, лишається інколи поза полем дисертаційного й монографічного аналізу, проте вона потребує серйозного теоретичного вивчення, адже до цього спонукає історико-літературний процес, що має велику традицію, переживаючи постійні оновлення. Це ж стосується й любовної лірики. Важко знайти поета, який би не звертався до цього, мабуть, найпоширенішого жанрового різновиду порівняно з пейзажною, філософською чи громадянською, адже любов завжди була визначальним екзистенціалом людського буття.

На жаль, науковці принагідно згадують у своїх працях любовну лірику, яка й досі не стала окремим об’єктом ретельного літературознавчого аналізу. У даній дисертації здійснено одну з перших спроб комплексного вивчення любовної лірики, що відкриває простір для вивчення художнього трактування любові в поезії, різних її аспектів, зокрема анакреонтики, вертеризму, донжуанства тощо,що засвідчує рух стильових тенденцій крізь віки,їх слід розглядати в аспекті стильових тенденцій не лише у синхронному, а й діахронному розрізі, зважаючи на те, що вони здатні долати межі свого конкретно-історичного періоду і виходити в простір перспективного розвитку літератури. До подібних стильових течій належить і петраркізм як особливий прояв платонічних переживань, властивий доробку різних поетів, виявлений зокрема у творчості В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського,що спонукає до його осмислення у всій повноті, залучивши до наукового вивчення поезію й інших авторів.

Підстав для такого перспективного дослідження різних аспектів любовної лірики достатньо,принаймні, проблема стилів достатньо висвітлена в сучасному літературознавстві. Результати відповідних спостережень О. Соколова, В. Виноградова, С. Аверінцева, М. Гіршмана, О. Кухаря-Онишка та ін. дозволяють адекватно зрозуміти специфіку стилю в ліриці, виробити понятійний апарат для аналізу поезії. Попри смислову багатозначність поняття «стиль», на що нарікають дослідники, без нього неможливо уявити собі художнього твору (В. Виноградов). Апелюючи до практики філологічного та мистецтвознавчого тлумачення, варто пам'ятати тонкий смисловий нюанс, спостережений О. Соколовим, що «як явище словесного *мистецтва* літературний стиль співвідноситься з *художнім* стилем. Як явище *словесного* мистецтва літературний стиль співвідноситься з *мовним* стилем» [115, 14]. У дисертації взято до уваги носії стилю (композиція, система образів, жанрові форми, ритм, мовні засоби) і стилетворчі фактори (тема, проблематика, ідея, образи у відповідному змістовому наповненні), завдяки яким відбувається структурування художнього твору.

Особливо важливим є усвідомлення співвідношень між загальним, особливим і конкретним, тобто між напрямом, стильовою тенденцією та індивідуальним стилем (ідіостилем), що викликає увагу до взаємозв'язку між творчістю поета й історичним контекстом літератури певної епохи, спонукає до виявлення циркуляції ідей, естетичних принципів, художніх систем. Однак літературознавчий інтерес не повинен обмежуватися лише вивченням конкретної доби, зважаючи на приклад Горація, Й.-В. Ґете, Дж. Байрона, Т. Шевченка та ін., адже їхня лірика, породивши свої стильові тенденції, вийшла за межі доби, в якій жили й творили ці поети. До них належить й Ф. Петрарка, «Канцоньєро» якого, написане в період раннього Ренесансу, стало знаковим не лише для лірики раннього Відродження, й позначилося на національних літературах Європи в

наступні століття. Разом з тим обидва цикли Ф. Петрарки ввібрали в себе досвід попередньої поезії, зокрема античної, провансальської, «нового солодкого стилю», особливо Данте Аліґ'єрі.

Стиль тлумачиться як універсальна на образно-композиційному рівні, на грі сенсів і творчої уяви, метафоричності, асоціативній свободі тощо, Він складається з ряду вузлових слів («ключові слова», або «слова-символи»), які формують стильову домінанту – «фокусуючий компонент» поетичного твору (Р. Якобсон), що визначає його основні та другорядні елементи.Без з'ясування запровадженої формалістами домінанти, яка виконує стилевизначальну функцію, неможливе розуміння художньої структури петраркізму та будь-якого іншого ідіостилю, її зв'язок з позахудожньою дійсністю. Така настанова сприяє виявленню ключових образів, запроваджених Ф. Петраркою та модифікованих в ліриці його послідовників, які, використовуючи багатозначні, невичерпні поетизми ренесансного поета, лишалися оригінальними авторами.

Виявляється, що для розуміння специфіки любовної лірики однієї домінанти мало. Будь-як літературне явище перебуває в постійному розвитку, але навіть при значних змінах зберігає за собою стабільні ознаки, що називаються константами. Для романтиків то був ідеал, мрія, для реалістів – «зображення життя у формах життя», для символістів – смисловий натяк, для «неокласиків» – кларизм, для футуристів – деструкція тощо. Ідеться не так про канон, як про гнучкі стильові утворення, які можуть в новому для себе літературному напрямі набувати вигляду різних «нео» (неоромантизм, необароко, неореалізм тощо). Вони зберігають в нових умовах розвитку письменства пам'ять про колишні стильові тенденції й напрями, коригують та спростовують поширене уявлення, що стилі з часом вичерпуються і зникають. Значно прикметніші ці властивості для анакреонтики, гораціанства, чи байронізму. До такої категорії належить і петраркізм. Ці стильові тенденції органічно

приживаються як до «метонімічних», так і до «метафоричних» моделей еволюції стилю, про що писав Д. Чижевський, обґрунтовуючи свою теорію маятникоподібного руху історії літератури.

З'ясовуючи співвідношення між стилем і напрямом як між одиничними і загальними категоріями,завважимо, що, коли на синхронному рівні такі взаємозв'язки самозрозумілі, то не завжди прояснена картина між стильовим явищем однієї епохи та напрямом іншої. Тому виникла динаміка петраркізму розкрита за умов романтизму, реалізму, модернізму, «соцреалізму».

Не кожен напрям був сприятливий для розвитку не лише петраркізму, а й любовної лірики. Ще складніша ситуація з індивідуальним стилем, хоча він визначальний у системі стильових утворень. Якщо індивідуальний стиль визнається в межах стильової тенденції, то його характерні особливості «розмиваються», тільки-но він перетне межі індивідуального простору поета. Однак уникнути його присутності неможливо і в наступних століттях, хоча фізичного автора вже немає, як у випадку з Ф. Петраркою.

Виявляється, що на сьогодні любовну лірику часто ототожнюють з еротичною й інтимною, шукають розуміння її специфіки в суто літературознавчих структурах і механізмах, хоча воно може розкритися і в міждисциплінарному аспекті, зокрема при поєднані теорії літератури й психоаналізу, отжеважливим стало з'ясування специфіки любовної лірики у порівнянні з еротичною й інтимною. Взявши за основу пропозицію Олесі Мудрак про їх жанрову диференціацію, засновану на теорії психоаналізу й аналітичної психології, виявлено спільні та відмінні ознаки цих жанрових різновидів, що спираються на категорію еросу. Ідеться про їх перебування в просторі між лібідо й сублімацією: еротична лірика наскрізь лібідозна, спрямована на пошуки гармонії тіла й душі, тілесної семантики, любовна має високий рівень сублімації, позбавлена тілесних ознак, платонічна за

смислом. Їх репрезентують Афродіта Уранія (небесна, божественна) й Афродіта Пандемос (земна, «тварна»), об'єднані Еросом. Обидві лірики між собою тісно пов'язані, мають схожі фабули закоханості чоловіка до жінки і – навпаки, але різні за сюжетами. Інтимна лірика має ширше значення, може стосуватися взаємин між батьками й дітьми, між братами й сестрами, друзями, подругами, близькими людьми та ін.

Стильова константа петраркізм стала закономірністю в літературному житті Європи. У циклах «Канцоньєре» («На життя мадонни Лаури», «На смерть мадонни Лаури») Ф. Петрарки (1373-74) провідні мотиви й домінанти кожного з них об'єднані спільним лейтмотивом високої любові. Детальний аналіз сонетів, канцон, балад ренесансного зумовлений потребою означити домінанту його поетики, окреслити коло ключових образів, що позначилися на словнику інших поетів наступних поколінь, окреслити фабулу сердечних переживань ліричного героя, закоханого в Лауру, висвітлити механізм та мотиви ідеалізації жінки, що мали за собою традицію християнства й куртуазної літератури, відображали патріархальну культуру з її трактуванням «Унікальної Жінки» (Юлія Крістева).

Секрет культу героїні «Канцоньєро» полягав у вишуканій, естетизованій сублімації лібідозної стихії, що переживали чоловіки-поети, як, наприклад, Данте Аліг'єрі, переносячи свої уявлення на конкретну жінку, не питаючи у неї на те згоди. Тому вона поставала «ангелоподібною», божественною, безтілесною, зате духовною субстанцією. Виявлено, що в ліричній драмі петраркізму переважає гіпербола, завдяки чому уявна жінка ототожнена із Всесвітом, але не завжди ідентифікована з фемінною сутністю. Тілесність у такому разі тлумачиться як гріх. Захоплення коханою має не лише властивості молитовного піднесення, екзальтованих переживань, а й має в собі сюжетні лінії від перших еротичних, світлих прояснень до розчарувань.

Ключові образи Ф. Петрарки, з якими ідентифіковано Лауру, стали константами петраркізму (очі, руки, волосся; амур, сонце, зоря, метелик, серце поета, човен, райдуга, фенікс, райська рожа тощо). Деякі з них мають сконцентрований вигляд: «Волосся – золото, і мов з ебену брови, / Чоло як сніг, і очі – як зірки, / З яких амір пускає стріли зразу. / Уста – корали й рожі пурпурові – / Ласкавих нарікань полон гіркий… / Зітхання полумінь і сліз ясні алмази».

Обстоюючи високі естетичні критерії, без чого не може існувати лірика, Петрарка буввідкритийсуворійдійсності,що посвідчують його поеми «Тріумф», «Африка» і трактати на злобу дня («Про всамітнене життя», «Про чернече дозвілля», «Bukolicacarmen» тощо), зумовлені боротьбою гвельфів і гібелінів та антипапськими поглядами францисканця. Поет спростовував вигадки соціологічної критики, ніби «чиста поезія» відриває автора від життя, переконував власними творами, що саме вона наближає його до дійсності. На цьому пізніше наголошували модерністи.

Ідеться про принциповий момент розуміння суті лірики. Завдяки йому романтики й модерністи, на відміну від реалістів, змогли модифікувати петраркізм, що став універсальною мовою європейської лірики, у власній поезії. Простеживши його рух від доби Ренесансу до ХХ ст. та вплив на творчість поетів різних епох, визначені константи петраркізму у віршах І. Франка, С. Черкасенка, О. Олеся, М. Вороного, Г. Чупринки, Б. Лепкого, В. Чумака, П. Тичини, Є. Плужника, П. Филиповича, М. Рильського, М. Йогансена, В. Свідзінського, Б.-І. Антонича, Л. Первомайського, Ю. Липи, Є. Маланюка, Л. Мосендза, Юрія Клена та ін., що дало підстави для висновку, що в українській поезії переважає любовна лірика з платонічними ознаками та стильовими константами петраркізму, на противагу еротичній, що вказує на етичну специфіку національної ментальності.

Найчастіше жінка в їхніх творах поставала в ідеалізованих, безтілесних формах, деколи була вигадана, невідповідна реальним жінкам, сформована за чоловічим уявленням про фемінну сутність, що позначилось навіть на лірициі футуриста М. Семенка й постмодерніста Ю. Тарнавського. Разом з тим, любовна лірика розкриває різні грані чоловічого бачення жінки. На погляд І. Франка, вона має магічну силу впливу, може змінити життя. П. Филипович одним з перших звернувся до жінки на «Ви». М. Рильський поєднував аполлонійство з діонісійським шалом при інтерпретації любовних переживань.

Спостереження за любовною лірикою в українській поезії переконують, що були спроби порушити платонічну семантику, зокрема у творчості В. Пачовського, схильного до еротичної розкутості. Лірика П. Тичини переважно чуттєва, іноді заповнена інфантильними настроями, які не змінила передчасно померла Поліна Коновал. Любовні рефлексії Т. Осьмачки пов’язані з його нещасливою закоханістю в черницю, але в них не спостерігається платонічних медитацій. Тому напрошується висновок, що любовна лірика – багатогранна, буває і платонічною, і чуттєвою. Отже, в ній розгортаються ліричні сюжети від яскравого лібідо до сконцентрованої сублімації.

Окремий приклад припадає на любовну лірику жінок, зокрема Лесі Українки, Ліни Костенко, що доводить присутність ознак петраркізму в її поезіях, усуваючи поширене уявлення про платонічні переживання лише чоловіків. Голос жінки теж має бути почутим.

Екстралітературним фактором розвитку любовної лірики, та й лірики взагалі, створені добою «соцреалізму», є підпорядковуванналітератури ідеологічним й суспільним інтересам. Тимчасове розкріпачення культури в період шістдесятництва сприяло відродженню любовної лірики, дало новий поштовх для її розвитку. Аналізуючилюбовну лірику В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського, у них виявленостильові

константипетраркізму. Імпульсивна творчість найпопулярнішого поета В. Сосюри була запереченням панівних догм про шкідливість кохання, поширених більшовицькими ідеологами та «пролетписьменниками». Разом з тим виявлено, що поет, віддаючи данину своєму часу, поєднував непоєднуване – любов і революцію, тому користувався най популярністю серед читачів. Їх приваблювала емоційна стихія його поетичного мовлення, безпосередність емоційних сплесків, щирість сповіді закоханого. НЕП уявлявся йому кризою сердечних переживань, як і сподівань від революційних змін у суспільстві, тому він часто кидався від світлих імпресій до розчарування і песимізму, навіть сюрреалістичних видінь в дусі готичного роману.

Об’єктом сублімованих захоплень поета була ідеалізована жінка, хоча часто в його віршах з’являвся образ Констанції Рудзянської, Віри Берзіної, Оленою Журливою, однак жодна з них не претендувала на роль Лаури або Беатріче, який він згадував у своїх поезіях. Конкретні жінки лише епізодично заповнювали простір його любовної лірики, частково відповідали образу нафантазованої жінки, переважно руйнували його досконалі риси, що зумовлювало драму ліричного сюжету. Особливо травмувала душу поета Констанція Рудзянська, яка не відповіла на його почуття взаємністю, тому у віршах, пов’язаних з нею, спостерігаються нарікання на жіночу байдужість. Іноді ліричний герой набирав пози Дон Жуана, хвалькувато перераховуючи своїх полюбовниць. У ньому сучасники знаходили прообраз самого автора, який у своїх любовних пригодах перебував у постійному пошуку жіночого ідеалу, не приховував розчарування, коли його не знаходив.

Критики, зважаючи на те, що поета вважали найпотужнішим любовним ліриком, дивувалися відсутністю в його доробку еротичних віршів при наявності сублімованих рефлексій. Серед ключових образів любовної лірики В. Сосюри переважали очі, губи, волосся, навіть коліна,

сама ж лірична героїня поставала не настільки тілесною, викликала асоціації з квітами, що властиво петраркізму. Лібідозні відвертості були рідкісні, як, наприклад, у невеличкій поемі «Золотий ведмедик», в якій прочитуються натяки любовного роману з Вірою Берзіною. Захоплення нею мало переважно гіперболічні ознаки, характерні для хрестоматійного вірша «Так ніхто не кохав…» та багатьох інших його творів.

Культ Дами серця в образі Марії у любовній ліриці В. Сосюри, як доводять дисертаційні спостереження над його віршами, з'явився значно раніше, ніж він познайомився з Марією Даниловою (1929), що засвідчує відомий вірш «Марія» (1925), в якому її ім'я, подане через анафори, ліричний герой промовляв як магічне заклинання. Свої сердечні переживання, як і образ Марії, поет формулював через гіперболу, змальована жінка була збірним, ідеалізованим поняттям вічної жіночості, мала риси Матері Божої, Великої Матері, провансальської Дами серця й Блокової Прекрасної Дами. На відміну від Беатріче Данте Аліг'єрі або Лаури Ф. Петрарки, образ Марії в інтерпретації В. Сосюри мав книжне походження.

Поява Марії Данилової в житті поета стимулювала поетичну творчість В. Сосюри, спонукала його бачити її в космічних масштабах, що характерно для петраркізму, свідчила про велику силу кохання. Деколи вона приголомшувала своєю амбівалентністю, що властиво Великій Матері, тому автор та його ліричний герой не приховував свого розгубленого стану («Ти як страшний магніт, і дівчина, і жінка…»). Часто він не знаходив відповідних слів для формулювання своїх почуттів, тому вдавався до тавтології: «Я люблю тебе, друже, за те, / Що не можу тебе не любити». Проте поступово реальна жінка витісняла ідеальний образ, спонукала бачити її в багатозначному значенні, в амбівалентній сутності, в домашньому побуті та конкретних життєвих перипетіях, привчала до страждання в любові, викликаючи в душі автора й ліричного героя

невигадані драми. Поступово тональність в любовній ліриці поета стає безпосереднішою. Спостерігалася навіть десакралізація платонічного образу жінки, вміння розрізняти жіночі й чоловічі сердечні почуття. Разом з тим в пізній поезії помітно емоційний спад переживань, хоч поет намагався утриматися на ліричній хвилі попередніх років.

Неабияка заслуга В. Сосюри полягала в тому, що він, незважаючи на неприйняття любовної лірики «пролетлітературою» та «соцреалізмом», привчав своїх сучасників до високої культури платонічних переживань, до збереження любові як найвищого прояву людської сутності, утверджував образ жінки за критеріями краси й етики. Його петраркізм був найвиразніший в українській поезії першої половини ХХ ст.

Платонічні інверсії В. Сосюри позначилися і на його масштабних творах, зокрема на віршовому романі «Тарас Трясило», особливо на циклі поем біблійного та євангелічного змісту («Каїн», «Мойсей», «Христос»). Однак у них відсутня інтерпретація історії або сакральних фабул, бо ліричні сюжети зводилися до любовних інтриг. Поза ними для автора ніщо на світі не мало жодного сенсу. Лише зрідка він порушує свої принципи, як у поемі «Мазепа», в якій превалюють ознаки еротичної лірики, а любовна сюжетна лінія штучно поєднана з політичною.

Зіставлення любовної лірики В. Сосюри та інших авторів з такою ж лірикою В. Симоненка дозволяє твердити, що він був найплатонічнішим українським поетом був В. Симоненко. Він, спираючись на фольклор та народну етику, створив собі ідеальний образ жінки, перед культом якої іноді розгублювався. Це помітно в його ранній поезії. Високий рівень сублімації зумовлював інфантильність сором’язливого ліричного героя. Реальна кохана жінка її тілесних формах, з її земними інтересами поки що не з’явилася. Життєві жіночі постаті деяких поезій були іншими («Піч», «Дума про щастя»), але не стосувалися образу коханої, навіть якщо він набував обрисів Людмилою Півторадні («Малюсі»), майбутньої дружини

поета, яку порівнювати з Лаурою некоректно. Складалося враження, що він розмежовував жінок з життя та мрії, не знаходив можливостей їх поєднання, що засвідчувало його амбівалентне сприйняття фемінного світу, перенесене на ліричного героя.

Абсолютизований платонізм поезії В. Симоненка блокував сприйняття еротичних мотивів, як гріховних, тому вони викликали навіть осуд. Поет був далекий від поверхового моралізаторства, він спирався на народну етику, але тлумачив її однобоко, бо не враховував фольклорного багатства, зокрема сороміцьких пісень. Можна припустити й традицію трактування жінки в українському письменстві, перетвореної на ікону, зразок цноти й досконалості, як образ Марусі з однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка. Проти такого уявлення про жінку слушно протестували емансипантки кінця XIX – початку XX ст., відкидають його сучасні феміністки, вимагаючи інтепретувати жінку в її реальних і душевних якостях, не вигадуючи штучних образів.

Лише іноді в любовній ліриці В. Симоненка проривалися лібідозні бажання, приховані за нашаруванням моральних приписів («Абажури»). Свої любовні пристрасті поет пов'язував однаково що з коханою, що з Україною. Здавалося, ніби між ними не існує відмінностей, тому його вірші можна читати як суцільний текст.

Поступово платонічна модель любовної лірики конкретизувалася в духовному аспекті, у потребі знайти порозуміння між закоханими. Неможливість чути один одного може спричинити втрату шансу на єднання споріднених душ, даний, можливо, один раз на цілу вічність («Ну, скажи, хіба це фантастично…»). Ліричний герой намагається знайти порозуміння з коханою, знайти з нею спільну мову, поєднати свою долю з її долею. Мабуть, не було такого поета, як В. Симоненко, який би надто переймався цією проблемою. Його петраркізм сприймається надто просвітленим, платонічні переживання сягають крайньої межі сублімації.

Він виразно окреслює любовну лірику на тлі його громадянської лірики, зменшує частку риторичних пасажів, особливо коли поетичне мовлення стає інтимнішим, коли автор промовляє від себе, від глибини свого серця. Любовна лірика М. Вінграновського пережила еволюцію від космізму до натурфілософії, що було характерним для стильових пошуків шістдесятників і «тихої лірики». На ранніх творах поета позначалися патетика, публіцистична стилістика, перебір гіпербол, що мимоволі переносилися і на любовні вірші, в яких автор часто ставав на котурни, намагався розгледіти кохану з планетарних масштабів. Здавалося, що вона в його віршах перетворилася в певний знак на тлі всесвіту. Лише в деяких творах («Тост», «Чорна троянда») йому вдалося подолати цютенденцію, але і в них жінка уподібнена до світу, неба, спроектована в безмежний простір.

У дисертації простежена еволюція поетичного мовлення М. Вінграновського від надмірної неоромантичної риторики до медитацій, до зосередження на побутовій деталі, на світовідчутті природної людини. Тому його лірика взагалі і любовна лірика зокрема стали переконливішими, жінка-ідеал набувала конкретних земних рис, хоч лишалася немовби поза кадром поетичних рефлексій. Автор не сфокусувався на її зовнішності, досить було його емоційної оцінки. Трактуючи світ за критеріями краси, він розглядав жінку як божественне і разом з тим земне створіння, що не може не викликати захоплення. Головним героєм його поезій стали декларовані почуття закоханого чоловіка, в яких ледь помітний силует коханої, поглинутої його пристрастю.

Натурфілософські настанови надали любовній ліриці медитативної виразності й переконливості. Поет уже уникав гіпербол та донжуанських рис, прагнув діалогу з коханою, його переживання розгорталися в реальному часопросторі. З’явилася елегантна гра в куртуазну семантику.

Разом з тим поет вносив нові акценти в любовну лірику, які відрізнялися від поетики петраркізму. Принаймні принципового протистояння любові і ненависті Ф. Петрарка не знав, як і не вживав проклять на адресу жінки (Не руш мене. Я сам самую»), іноді підкреслюючи байдужість до її сердечних переживань («Ти плачеш. Плач. Сльозам немає влади»). Проаналізовані поезії М. Вінграновського засвідчують, що їм було затісно перебувати лише в платонічних формах, тому він час від часу звертався і до можливостей еротичної лірики.

Важливим моментом в любовній ліриці М. Вінграновського слід вважати особливий етикет, коли він, як мало хто в українській поезії, звертається до коханої на Ви («Ви, як стежка, кохана…», «Сидів і довго думав над собою…» тощо). Ремінісценція петраркізму набуває нової смислової якості, образ Дами серця стає поважнішим в контексті сублімованих переживань високої платоніки.

Українська любовна лірика – визначальна для творчості українських поетів, наділена високою культурою сублімації, характеристиками платонізму. Притаманна їй стильова константа петраркізму засвідчує не так наслідування поетики Ф. Петрарки, як нову художню якість, що виникла на підставі зустрічних течій ідіостилю флорентійського лірика, традиції європейського і національного віршування в його діахронних і синхронних вимірах. Концептуальнаспецифіка любовної лірики українських поетів, зокрема найяскравіших її представників В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського полягає у наявностістильових констант петраркізму, що не лише були адаптовані до їхніх індивідуальних стилів, а й отримали нове творче життя. Вони стали однією із складових частин любовної лірики в аспекті платонічних переживань як вищого рівня сублімації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адельгейм Є. Г. Крізь роки : вибрані праці / Є. Г. Адельгейм. – К. :Дніпро, 1987. – 397 с.
2. Базилевський В. Маршал Вінграновський // Базилевський В. Лук Одіссеїв : статті, есеї, діалоги. – К. : Ярославів вал, 2005. – 655 с.
3. Базилевський В. Що література може?/ В. Базилевський // Дніпро. – 1989. – Ч. 2. – С. 2–12.
4. Баллоні Н. Ф. Всесвіт, що розширяється / Н. Ф. Баллоні // Петрарка Ф. Канцоньєре. – Х. : Фоліо, 2007. – С. 21.
5. Барабаш С. Лірика кохання Ліни Костенко: спроба осягнення / С. Барабаш. – Кіровоград : Айлант, 2003. – 83 с.
6. Барабаш Ю. Український Єремія. Євген Маланюк: парадигма антималоросійства / Ю. Барабаш // Слово і Час. – 1997. – № 1. – С. 19.
7. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин.–4-е изд. – М. : Сов. Россия, 1979. – 320 с.
8. Берггольц О. Разговор перед съездом : сб. ст./ О. Берггольц– М. : Сов. писатель, 1954. – 340 с.
9. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 366 с.
10. Білецький О. Зібрання праць : у 5 т. / О. Білецький. – К. : Наук. думка, 1965. – Т. 2 : Українська література XIX – поч. XX ст. – 671 с.
11. Білик І. Перегляд літературних новин / І. Білик // Правда. – 1873. – Ч. 15. – С. 520.
12. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів / Т. Бовсунівська. – К. : Київ. ун-т, 2008. – 519 с.

13. Борев Ю. Б. Художественный стиль, метод и направление / Ю. Б. Борев // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 76–91.
14. Брацило М. А. Художнє осмислення образу України в творчості Маланюка / М. А. Брацило // Євген Маланюк: Література, історіософія, культурологія : матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 100-річчю від дня народження Є. Маланюка, м. Кіровоград, 14–15 трав. 1997р. : у 2 ч. – Кіровоград : КДПУ, 1997.– Ч. І. – С. 15.
15. Василів О. «Рідна! О як я кохаю тебе!..» / О. Василів // Творчість Євгена Плужника і літературний процес ХХ століття на Україні : зб. наук. пр. / упоряд. М. Я. Гон, В. І. Шанюк ; ред. Г. М. Штонь ; Ін-т літ. ім. Т. Шевченка НАН України, Спілка письменників України, Рівнен. економіко-гуманітарний ін-т.–Рівне, 1999. – С. 83.
16. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. – СПб. : Мифрил, 1994. – 427 с.
17. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – М. : Худож. лит., 1961. – 614 с.
18. Вінграновський М. Батьківщина і народ – це вічна тема / М. Вінграновський // Літературна Україна. – 1980. – 16 трав. – С. 3.
19. Вінграновський М. Вибр. твори / М. Вінграновський. – К. : Дніпро, 1986. – 463 с.
20. Вінграновський М. Красу – на люди / М. Вінграновський // Літературна Україна. – 1962. – 12 жовт.
21. Войчишин Ю. «Ярий крик і біль тужавий»: поетична особистість Євгена Маланюка / Ю. Войчишин. – К. : Либідь, 1993. – 160 с.
22. Воробйов В. Ф. До поняття «напрям» і «течія» в літературі / В. Ф. Воробйов // Радянське літературознавство. – 1973. – Ч. 10. – С. 37.

23. Гальчук О. В. Світ інтимної лірики Миколи Вінграновського і київських неокласиків: порівняльний аналіз / О. В. Гальчук // Науковий вісник Миколаївського державного університету. Філологічні науки : зб. наук. пр. – Миколаїв : МДУ, 2007. – Вип. 14. – С. 32.
24. Гаузенштейн В. Искусство и общество / В. Гаузенштейн ; пер. с нем. А. Ш. Мароз. – М. : Новая Москва, 1923. – 336 с.
25. Гачев Г. Д. Содержание художественной формы. Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – М. : Фемина, 2008. – 288 с.
26. Геркен Н. «Патриціянська поезія» або дві стихії в творчості Юрія Клена / Н. Геркен // Літаври. – 1947.– Ч. 1 (квіт.) – С. 32–44 ; Ч. 2 (трав.) – С. 34–51.
27. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М. : Сов. писатель, 1974. – 407 с.
28. Гиршман М. М. Стиль литературного произведения / М. М. Гиршман // Теория литературный стилей. Современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 257–300.
29. Голомб Л. Василь Пачовський та його місце в національно-культурному відродженні Закарпаття / Л. Голомб // Василь Пачовський. Закарпатські сторінки життя і творчості. – Ужгород : Гражда, 2009.– С. 3–31.
30. Гончаров Р. Є. Форми реалізації авторської свідомості в ліриці Михайля Семенка : дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Гончаров Руслан Єгорович ; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2006. – 202 с.
31. Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с.
32. Гринберг И. Лирическая поэзия : [критический очерк] / И. Гринберг. – М. : Сов. писатель. – 1955. – 228 с.

33. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Посмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів, 1997. – 298 с.

34. Дзюба І. «Секс», «секс» – і трохи «антисексу»: (жіночий ідеал в поезії) / І. Дзюба // Слово і Час. – 1991. – № 8. – С. 30.

35. Дзюба І. Виступ на вечорі, присвяченому 30-літтю з дня народження Василя Симоненка в Будинку літераторів, 16 січня 1965 р. / І. Дзюба // Симоненко В. Вибрані твори. – К., 2010. – С. 627–636.

36. Дзюба І. Володимир Свідзінський / І. Дзюба // Письменники Радянської України : літ.-критич. нариси. – К., 1987. – Вип. 13. – С. 121.

37. Дзюба І. Духовна міра таланту / І. Дзюба // Вінграновський М. Вибр. твори. – К. : Дніпро, 1986. – С. 5–23.

38. Дивнич Ю. Дві книжки Юрія Тарнавського. Книжка кохання / Ю. Дивнич // Листи до приятелів. – 1966. – Ч. 1/2. – С. 32–33.

39. Дідула Р. Геній Вінграновського / Р. Дідула // Дзвін. – 2006. – Ч. 11/12. – С. 25–35.

40. Доленго М. Творчість Володимира Сосюри / М. Доленго. – Х. : ЛіМ, 1931. – 74 с.

41. Домащенко А. В. Об интерпретации и толковании / А. В. Домащенко. – Донецк : ДонНУ, 2007. – 277 с.

42. Жирмунский В. М. Предисловие // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы : ст. – Л. :Academia, 1928. – С. 11.

43. Забужко О. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності / О. Забужко // Радянське літературознавство. – 1986. – № 6. – С. 33–41.

44. Заверталюк Н. Світ у поетичній творчості шістдесятників / Н. Заверталюк // Таїни художнього тексту(до проблеми поетики тексту) : зб. наук. пр. – Дніпропетровськ, 2006. – Вип. 5. – С. 87.

45. Задорожна Л. М. Історія української літератури кінця – 60-х років XIX століття / Л. М. Задорожна. – К. : Київ. ун-т, 2008. – 479 с.
46. Зарев П. Стиль и личность художника (О некоторых неизученных аспектах стиля) / П. Зарев // Вопр. литературы. – 1960. – № 12. – С. 67–92.
47. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : посібник / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
48. Иванисенко В. Поэзия, жизнь, человек. О лирике / В. Иванисенко. – М. : Сов. писатель, 1962. – 227 с.
49. Ільницький М. Багатогранність єдності: Проблемно-стильові тенденції сучасної української поезії / М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1984. – 240 с.
50. Історія української літератури XX століття : у 2 кн. / [за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1988. – Кн. 1. – 481 с.
51. Каменська І. В. Українська інтимна лірика 20–30-х років XX століття / І. В. Каменська. – Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2008. – 139 с.
52. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х рр. / Г. Касьянов. – К. : Либідь, 1995. – 223 с.
53. Качкан В. Юрій Липа у світлі нових матеріалів і джерел (Стаття 1) / В. Качкан // Вісник МІЛП (Літературознавчі студії). – Вип. 3 : До 10-ї річниці Незалежної України. – К., 2001. – С. 107.
54. Киричук С. А. Текстуальні та інтертекстуальні аспекти творчості Юрія Липи :дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Киричук Світлана Анатоліївна;Вінницький держ. пед. ун-т ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2007. – 200 с.
55. Киселева Л. Ф. О стилевой доминанте / Л. Ф. Киселева // Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1982. – С. 301–320.

56. Ковалев В.Многообразиестилей всоветскойлитературе / В. Ковалев. – М. ; Л. :Наука, 1965. –140 с.
57. Ковалів Ю. Абетка дисертанта: методологічні принципи написання дисертації / Ю. Ковалів. – К. : Твім інтер, 2009. – 457 с.
58. Ковалів Ю. Українська поезія кінця 50-х – 90-х років у віртуальному інтер'єрі / Ю. Ковалів // Антологія української поезії другої половини XX сторіччя. – К. : Гранослов, 2001. – С. 3–11.
59. Козлик І. В. Теоретичні вивчення філософської лірики і актуальні питання сучасного літературознавства / І. В. Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан Гостинець, 2007. – 589 с.
60. Колядич Ю. В. Особливості поетики малої прози Р. Іваничука : дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Колядич Юлія Володимирівна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2008. – 187 с.
61. Координати : антологія сучасної укр. поезії на Заході / вступ. ст. І. Фізера ; упоряд. Б. Бойчук, Б. Рубчак. – Мюнхен, 1969. – 365 с.
62. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у літературознавстві / Н. Х. Копистянська. – Л. : ПАІС, 2005. – 367 с.
63. Кордун В.Шістдесятництво як явище, його витоки і наслідки /Кордун В., Жулинський М., Дончик В., та ін. // Слово і Час. – 1997. – Ч. 8. – С. 40–55.
64. Коряк В. Українська література : конспект / В. Коряк. – 2-ге вид., випр. – Х. : ДВУ, 1929. – 299 с.
65. Крижанівський С. Поезія по наших журналах / С. Крижанівський // Літературна газета. – 1933. – 10 жовт.
66. Крістева Ю. Stabat Mater / Ю. Крістева // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 495–509.
67. Кухар-Онышко А. С. Формирование и развитие индивидуальных стилей в украинской прозе 70–80 г. : автореф. дис. … д-ра филол.

наук: 10.01.06 / КухарОнышкоАлександр Савович ; АН УССР. Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. – К., 1990. – 34 [1] с.

68. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження : антологія 1917–1933. Поезія. Проза. Драма. Есей. / Ю. Лавріненко. – К. : Смолоскип, 2002. – 984 с.
69. Лисенко Н. «Листи» Євгена Маланюка / Н. Лисенко // Євген Маланюк: Література, історіософія, культурологія :матеріали міжнар. наук. конф., присв. 100-річчю від дня народж. Є.Маланюка 14–15 трав. 1997 р. : у 2 ч. / Ін-т л-ри ім. Т.Шевченка НАН Укр., Кіровогр. обл. держ. адмін. та ін. –Кіровоград : КДПУ ім. В.Винниченка, 1997. – Ч.2. – С. 24–26.
70. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII вв.: Эпохи и стили / Д. С. Лихачев. – Л. :Наука, 1973. – 254 с.
71. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Д. С. Лихачев. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1958. – 186 с.
72. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 1997. – Т. 1. – 607 с.
73. Лосев А. Ф. Проблемы художественного стиля / А. Ф. Лосев ; сост., авт. предисл. А. А. Тахо-Годи ; ред. С. Б. Бураго. – К. : Collegium. Акад. Евробизнеса, 1994. – 285 с.
74. Лучук І. Літургія кохання – 7 / І. Лучук // Львівська газета. – 2007. – 13 верес.
75. Маланюк Є. Книга спостережень / Є. Маланюк. – Торонто, 1962. – Т. 1. – 527 с.
76. Малапарте К. Бал у Кремлі / К. Малапарте // Всесвіт. – 2003. – Ч. 11/12. – С. 41.
77. Марко В. У вимірах стилю : літ.-крит. нарис / В. Марко. – К. : Дніпро, 1984. – 118 с. – (Бесіди про художню літературу).

78. Матусяк А. Молодомузівська Femme fatale / А. Матусяк // Слово і Час. –2006. – Ч. 4. – С. 34–45.

79. Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени / А. В. Михайлов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 344.

80. Москвич Ю. В. Українська літератури Донеччини 20–80-х років ХХ століття : дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Москвич Юлія Василівна ; Дон. нац. ун-т. – Донецьк, 2006. – 193 с.

81. Мудрак О. В. Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостиль : автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.06 / Мудрак Олеся Вікторівна ; Київ. нац. ун-т ім. Шевченка, Ін-т філології. – К., 2010. – 18 с.

82. Мудрак О. В. Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостиль : дис. … канд. філол. наук: 10.01.06 / Мудрак Олеся Вікторівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – 174 с.

83. Наєнко М. Література як стиль і спогад: Дискусії чи непорозуміння? / М. Наєнко // Філологічні семінари. Література як стиль і спогад. – К. : Київ. ун-т, 2003. – Вип. 6. – С. 3–7.

84. Наєнко М. Шістдесятники в історії і сучасності / М. Наєнко // Літературна Україна. – 2008. – 7 серп. – С. 5.

85. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 264 с.

86. Наливайко Д. С. Стиль напряму й індивідувальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. / Д. С. Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 3–42.

87. Наливайко Д. С. Теорія літератури і компаративістика / Д. С. Наливайко. – К. : Києво-Могилянська акад., 2006. – 347 с.

88. Неврлий М. Як обернуть рабів в буйтури? : Протиборство Візантії й Риму в поезії Є. Маланюка / М. Неврлий // Слово і Час. – 1997. – Ч. 1. – С. 28.

89. Никанорова О. Поезії одвічна висота : літ.-крит./ О. Никанорова. – К. : Рад. письменник, 1986. – 245 с.

90. Новиченко Л. Поезія і революція: книга про Павла Тичину / Л. Новиченко. – К. : Дніпро, 1979. – 365 с.

91. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського : у 2 кн. / Л. Новиченко. – К. : Інтел, 1993. – Кн. 2 : 1941–1964. – 269 с.

92. П’янов В. Визначні, відомі й «та інші...» : спогади. Есеї. Нариси / В. П’янов ; вступ. ст. В. Гаман. – К. : Укр. письменник, 2002. – 463 с.

93. Панченко В. Поезія Ліни Костенко / В. Панченко. – Кіровоград, 1997. – 48 с.

94. Панченко А. М. Великие стили: терминология и оценка / А. М. Панченко // Русская литература икультура нового времени. – СПб., 1994. – С. 166–177.

95. Панченко В. «В Нюсі я довго любив Полю...» / В. Панченко // Літературна Україна. – 1997. – 18 верес.

96. Пахаренко В. Дорога до рідного краю / В. Пахаренко // Українська мова і література в школі. – 1992. – № 2. – С. 62.

97. Первомайський Л. Пейзажі Миколи Глущенка / Л. Первомайський // Літературна газета. – 1956. – 21 черв.

98. Петрарка Ф. Канцоньєре / Ф. Петрарка ; пер. з італ. А. Перепадя ; авт. передм. М. Сантагата, Н. Ф. Баллоні. – Х. : Фоліо, 2007. – 284 с. – (Бібліотека світової літератури).

99. Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля / И. Ю. Подгаецкая // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 32–59.

100. Подгаецкая И. Ю. К понятию «классический стиль» / И. Ю. Подгаецкая // Теория литературы: Типология стилевого развития нового времени. – М., 1976. – С. 41–64.
101. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи : моногр. / В. Просалова. – Донецьк : Східний вид. дім, 2005. – 344 с.
102. Рильський М. Зібр. творів : у 20 т. / М. Рильський. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 1 : Поезія (1907–1929). – 536 с.
103. Рябчук М. Потреба слова : літ.-критич. ст. / М. Рябчук. – К., 1985. – 223 с.
104. Савченко Я. Занепадництво в українській поезії / Я. Савченко// Життя і Революція. – 1927. – № 2. – С. 160–163.
105. Салига Т. «Я – син зорі його, що з кобзаря росте...» / Т. Салига // Літературна Україна. – 2006. – 9 листоп. (№ 44). – С. 1, 7.
106. Салига Т. Микола Вінграновський : літ.-критич. нарис / Т. Салига. – К. : Рад. письменник, 1989. – 167 с.
107. Сантаґата М. Передмова / М. Сантаґата // Петрарка Ф. Канцоньєре. – Х. : Фоліо, 2007. – С. 7.
108. Сарапин В. В. Поезія Юрія Клена та її місце в літературному процесі першої половини ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Сарапин Віта Василівна ; Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. – К., 2000. – 196 с.
109. Светов Ф. Ушла ли романтика? / Ф. Светов. – М. : Сов. писатель, 1963. – 220 с.
110. Світличний І. Слово про поета / І. Світличний // Симоненко В. Вибр. твори/ упоряд. А. Ткаченко, Д. Ткаченко. – К. : Смолоскип, 2010. – С. 617–620.
111. Сизоненко О. Степовий наш Гайявата / О. Сизоненко // Дзеркало тижня. – 2003. – № 1. – С. 11.

112. Сильман Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. – Л. : Сов. писатель. Ленингр. отд., 1977. – 223 с.
113. Симоненко В. Вибр. твори / В. Симоненко. – К. : Смолоскип, 2010. – 852 с.
114. Слабошпицький М. На березі духовності / М. Слабошпицький // Вітчизна. – 1979. – № 12. – С. 194.
115. Соколов А. Теория стиля / А. Соколов. – М. : Искусство, 1964. – 223 с.
116. Соловей Е. С. Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі / Е. С. Соловей. – К. : Дніпро, 1991. – 270 с.
117. Соловей Е. С. Українська філософська лірика : навч. посібник / Е. С. Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 367 с.
118. Сонцвіт В. Рец. на збірку «Ліричні поезії» В. Свідзинського / В. Сонцвіт // Червоний шлях. – 1923. – Ч. 2. – С. 301–303.
119. Сосюра В. Вибр. твори : у 2 т. / В. Сосюра. – К. : Наук. думка, 2000. – Т. 1: Поетичні твори. – 648 с.
120. Сосюра В. Вибр. твори : у 2 т. / В. Сосюра. – К. : Наук. думка, 2000. – Т. 2: Поеми. Роман. – 552 с.
121. Сосюра В. Третя рота / В. Сосюра ; упоряд. С. А. Гальченко, В. В. Сосюра ; післямова і приміт. С. А. Гальченка. – К. : Рад. письменник, 1988. – 357 с.
122. Стус В. Серед грому і тиші / В. Стус // Симоненко В. Вибрані твори. – К., 2010. – С. 637–654.
123. Сулима М. Срібний берег поета / М. Сулима // Дніпро. – 1979. – Ч. 11. – С. 153.
124. Тарнашинська Л. На срібнім березі Миколи Вінграновського / Л. Тарнашинська // Микола Вінграновський: «Все на світі з людської душі» : бібліогр. нарис. – К. : Нац. парламентська б-ка України, 2006. – С. 4–45.

125. Тарнашинська Л. Шістдесятництво: філософія покоління як публічна свідомість / Л. Тарнашинська// Сучасність. – 2005. – № 4. – С. 105–117.
126. Творчі звіти і виступи // Молодняк. – 1932. – Ч. 10. – С. 115.
127. Типология стилевого развития нового времени. – М. : Наука, 1976. – 504 с.
128. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. / П. Тичина. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 11. – 552 с.
129. Ткаченко А. Іван Драч: Поет. Кінодраматург. Політик / А. Ткаченко. – К. : Бібліотека українця, 2000. – 199 с.
130. Ткаченко А. О. Мистецтво слова. (Вступ до літературознавства) : підручник для студ. вищих навч. закладів з гуманітарних спец. / А. О. Ткаченко. – К. : Київ. ун-т, 2003. – 448 с.
131. Токмань Г. Жар думок Євгена Плужника: Лірика як художньо-філософський феномен / Г. Токмань. – К., 1999. – 162 с.
132. Франко І. Зібр. творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 35. – 512 с.
133. Франко І. Літературно-критичні статті / І. Франко ; упоряд., прим. Г. Сидоренко. – К. : Держлітвидав, 1950. – 448 с.
134. Фрейд З. Леонардо да Винчи / З. Фрейд. – М. : Современные проблемы, 1991 [репринт издания 1912]. – 119 с.
135. Фрейд З. О сновидениях. «Я» и «Оно» / З. Фрейд. – Х. : Фолио, 2009. – 253 с.
136. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / З. Фрейд. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 256 с.
137. Фрейд З. Психология сексуальности / З. Фрейд. – Х. : Фолио, 2009. – 284 с.

138. Фриче В. М. Проблемы искусствоведения : сб. ст. по вопросам социологии искусства и литературы / В. М. Фриче. – М. : Гос. изд-во, 1930. – 227 с.
139. Фройд З. Вступ до психоаналізу / З. Фройд. – К. : Основи, 1998. – 709 с.
140. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 400 с.
141. Хархун В. «Митець у каноні»: соцреалістична поезія Павла Тичини 1930–1960-х років / В. Хархун // Слово і Час. – 2006. – Ч. 10. – С. 45.
142. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі / Д. Чижевський // Слово і Час. – 1998. – № 6. – С. 33.
143. Шамота М. В неокласичних шатах / М. Шамота // Літературна газета. – 1947. – 16 жовт.
144. Шаховский С. Лирика и лирики. О мастерстве украинской современной лирики / С. Шаховский. – М. : Сов. писатель, 1963. – 371 с.
145. Шестопалова Т. Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації / Т. Шестопалова. – Луганськ : Альма-матер, 2003. – 198 с.
146. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1983. –383 с.
147. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. / Ф. Шлегель ; [вступ. ст. сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова]. – М. : Искусство, 1983. – Т. 2. – 480 с.
148. Эльсберг Я. Спорные вопросы изучения стиля / Я. Эльсберг // Вопр. литературы. – 1966. – № 2. – С. 111–133.
149. Юнг К. Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления : пер. с нем. / К. Г. Юнг. – К. : AirLand, 1994. – 405 с.

150. Юнг К. Г. Структура психики и процесс индивидуации / К. Г. Юнг. – М. : Наука, 1996. – 269 с.
151. Юнг К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг, М. фон Франц, Д. Л. Хендерсон и др. – М. : Серебряные нити. Унив. кн. : АСТ, 1997. – 368 с.
152. Якобсон Р. О. Язык и безсознательное / Р. О. Якобсон. – М. : Гносиз, 1996. – 245 с.