МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

УДК 82.091:[8182“652:94(477)”192/193]

Гальчук Оксана Василівна

ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ АНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 1920-1930-х РОКІВ: ТИПОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ

10.01.05 – порівняльне літературознавство
10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Науковий консультант
Ткаченко Анатолій Олександрович,
професор, доктор філологічних наук

Київ – 2013

ЗМІСТ

Вступ…..…..……..…….....4

Розділ 1. Українська античність: історико-теоретичний дискурс

1.1 Античний текст і основні поняття та категорії міжтекстового діалогу

1.1.1 Греко-римська література як класичний і прецедентний текст…..……12

1.1.2 Поняттєво-термінологічна матриця дослідження……...…...27

1.2 Українська античність: терміносполука і проблема……40

1.3 Контекст, етапи й тенденції розвитку української античності

1.3.1 Античність в орбіті давньої літератури……..…..51

1.3.2 Новочасна література у взаєминах з античністю..……..... .60

1.3.3 Література модернізму й античність: новий підхід……...…...…...81

Висновки до розділу……...……..88

Розділ 2. Реалізація дифузної моделі як преамбули художніх трансформацій античності доби зрілого модернізму

2.1 «Calendarium» Миколи Філянського – авторський варіант перетворень традицій Овідія…….....92

2.2 Орфічні мотиви та образи лірики Володимира Кобилянського…….....108

Висновки до розділу.…….122

Розділ 3. Античний інтертекст поезії символістів (на матеріалі творчості Павла Тичини і Дмитра Загула)

3.1 Домінанти художнього освоєння античного тексту в поезії Павла Тичини

3.1.1 Міфи й історія античності в міфотворчості раннього Тичини……..…128

3.1.2 Деградація Тичининого Прометея у дзеркалі метаморфоз автора……..….146

3.2 Античний елемент у ліриці Дмитра Загула……..…..……..…….167

Висновки до розділу……..187

Розділ 4. Варіанти неокласичної моделі інтерпретації античності

4.1 Концептуальний характер рецепції і трансформації античності поетами-неокласиками

4.1.1 Інваріанти образу світу неокласиків крізь призму античного тексту…..….....192

4.1.2 Антична парадигма ліричного героя поезії неокласиків.…….....220

4.2 Празький варіант художнього осмислення античності і його інтертекстуальні форми в поезії Євгена Маланюка

4.2.1 *Еллада, Рим, театр* як концепти авторової поетичної історіософії…….....…248

4.2.2 Художньо-філософський потенціал античної цитації.…….263

4.2.3 Античні образи як ключові в ліриці Євгена Маланюка.……...…….…..277

Висновки до розділу.……..……294

Розділ 5. Специфіка неоромантичного тлумачення античного тексту

5.1 Діалог неоромантиків з античністю в умовах формування полілогу «модернізм – авангардизм – соцреалізм»

5.1.1 Неоромантизм 1920-1930-х років і античний текст: між «жерцями» і «блазнями».……...…….....300

5.1.2 Соцреалістична корекція неоромантичної «оптики» античності.……310

5.2 Футуристичний модус засвоєння і трансформації античності: Олекса Влизько.……....…..329

5.3 Експресіоністський акцент у залученні греко-римського тексту в ліриці Миколи Бажана і Євгена Плужника.……..…….350

Висновки до розділу.……..….389

Висновки.……..……..……394

Список використаних джерел.…..……...398

ВСТУП

Актуальність дослідження зумовлена, по-перше, збігом нагальних питань, пов'язаних насамперед із проблемами діалогічності й інтертекстуальності, які в останній час притягують до себе цілу низку традиційних і модерних понять, перетворюючись на плідний концепт і водночас об'єкт численних наукових студій. Осмислення аспектів діалогу української літератури з основоположними для всієї європейської культури античними традиціями, зокрема й уточнення термінологічного інструментарію, як-от «рецепція античності», «інтерпретаційна модель», «інтертекстуальна стратегія» та ін., дає змогу доповнити реєстр таких досліджень і визнати відкритою до розбудови та дискусій проблему наповненості поняття «українська античність», що набуває останнім часом помітного резонансу. По-друге, аналіз творів українських поетів з погляду рецепції античності актуалізує питання, пов'язані з міфопоетикою їхньої творчості. Адже міфологізм самої античності, з одного боку, та сприйняття її образу як міфу внаслідок тривалої художньої рецепції, з другого, зумовили і своєрідний підхід до античного тексту, і форми репрезентації. По-третє, не втрачає своєї актуальності й питання критичної рецепції літератури доби модернізму, у силовому полі якої знайшлося місце для трансформації античності. Відтак її образ /концепція/ міф значною мірою визначені й скориговані всім «супровідним» комплексом модернізму – множинністю філософсько-естетичних теорій і концепцій з історії й культурології, взаємодією і протистоянням модерністського і не-модерністського типів творчості, швидкою зміною літературних формацій, онтологій, морально-ціннісних вимірів суспільства тощо.

Знаменно, що вперше слово «модернізм» з'явилося в одному контексті з поняттям «античний», символічно визначивши їх неминучу «зустріч» у майбутньому і співприсутність у єдиному понятєвому ряді: в «Історії готів» Касіодора (V ст.), що дійшла до нас у переказі Йордана, словом «modernis» позначено нову епоху – tempore Christiana, що прийшла на зміну еллінсько-римському минулому – antiquitas. Ю. Габермас наголошує, що «слово "модерн" уперше вживано в кінці V століття для того, щоб розмежувати християнське теперішнє, яке допіру набуло офіційного статусу, і язичницьке

римське минуле. “Модерність”, “приналежність до сучасного” (Modernitä t), хай навіть зміст цього поняття і змінювався, споконвіку виражала свідомість епохи, яка *співвідносила себе з античним минулим у ході осмислення себе самої* (*курсив наш – О.Г.*) – як результат переходу від старого до нового» [452, 41]. І хоча, як слушно підкреслює В. Моренець, «смисловий зв'язок поняття модерності зі зламом античність-християнство в наступному тисячолітті був затертий і, можна припустити, не раз поступався місцем іншим, більш універсальним смислам» [284, 17], проблема «модернізм і античність» у літературознавчому сенсі залишається відкритою для подальших інтерпретацій. Про важливість дослідження такого типу вів мову Е. Р. Курціус, наголошуючи, що «зв’язки античного і модерного світів, описані процесами “наслідування”, “продовження”, “успадкування” (які вже застаріли) та “доручення”, “наскрізного зрощення”, “неперервності” (які на часі), важливі, бо це надає європейському світові глибини, наповненості, співпричетності та зрушень у тяжінні до історичного мислення, до історичного самоперевтілення…» [216, 30].

Інтерес до класичної спадщини, перейнятий від митців попередніх поколінь, в українській модерністській літературі трансформується в найрізноманітніші вияви художнього пошуку естетичних, етичних і суспільних ідеалів, які б допомогли подолати «розірваність свідомості людини напередодні і в ході катаклізмів XX століття» [478, 5]. Ставлення до античності (а звідси – шляхи й форми її освоєння, специфіка ідейно-естетичного наповнення реципійованих образів і мотивів) відбиває ступінь духовної свободи митця і його творчі інтенції, що в умовах 1920-1930-х років, коли український модернізм вступив у свою зрілу пору, що стала водночас і його кульмінацією, і вимушеним «відкритим фіналом», набувало особливого, нерідко й доленосного значення. Тож застосування «античної оптики» уможливлює один із способів відтворення цілісної картини тогочасного поетичного буття митців і вияв нових аспектів їхніх творчих індивідуальностей. Як це зробив Є. Ю. Пеленський у праці «Шевченко-класик» (1942), коли пов’язав пізню творчість Т. Шевченка не з літературним напрямом XVIII ст., а з традицією античної класики, визначивши її як витлумачене по-своєму явище класицизму, і запропонував хай і дискусійний, але не позбавлений новизни дослідницький підхід.

Вивчення світового контексту української літератури ХХ століття в останній час не тільки помітно активізувалося, а й одержало нову мотивацію. Коли раніше таким чином заповнювали «білі плями» в нашому письменстві й спростовували закиди щодо його меншовартості, то завдання сучасних праць – аналіз специфіки, набутої класичними художніми традиціями завдяки їх перетворенням на національному ґрунті. Залучення наукових підходів, сформованих базовою методологією порівняльного літературознавства, забезпечує результативність і перспективи такого аналізу. Вивчення інтертекстуальності творів української літератури як форми осмислення власної ідентичності через інтеграцію у світовий контекст залишається на часі, оскільки не втрачає актуальності завдання визначити, як ми «об'європеювання, опанування культури переходитимем: як учні, як несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє, – чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоюваних явищ і беруть їх з середини, в їх культурному єстві» [153, 573]. Зокрема, висвітлення рецепції античності в літературі ХХ століття є логічним продовженням компаративістських студій Н. Корж, Л. Скорини, М. Трофимука, Л. Ушкалова, О. Савчук, Ю. Микитенка, Б. Баглай-Соляник, О. Циганок, Т. Шевчук, присвячених взаєминам з греко-римською спадщиною давньої та нової української літератури, і досліджень сприйняття й засвоєння античності літературою порубіжжя, здійснених О. Турган, П. Мірошніченком, К. Буслаєвою, В. Папушиною. На відміну від активного аналізу біблійного інтертексту творчості письменників 1920-1930-х років, особливості рецепції античності висвітлені недостатньо. Виняток – твори київських неокласиків і поетів Празької школи, досліджувані плідно й різноаспектно (дисертації О. Вишневської, В. Зварича, Т. Іванюхи, В. Башманівського, В. Сарапин, статті М. Борецького, А. Вонторського, А. Демченко та ін.). Попри відчутний корпус розвідок у цій галузі, рецепція античного тексту іншими представниками зрілого модернізму, зокрема символізму й неоромантизму, не вивчена. Дисертація є спробою системного аналізу античного компонента як одного з важливих інтертекстуальних чинників української поезії 1920-1930-х років шляхом виокремлення основних типологічних моделей художньої трансформації і з'ясування їхньої специфіки.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах комплексної теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (№ ДР 11 БФ 044-01. Керівник – доктор філологічних наук, професор Семенюк Г. Ф.).

Метою системно-аналітичного дослідження української поезії 1920-1930-х років є вияв і типологія основних моделей художньої трансформації античного тексту в ній, з'ясування домінантних інтертекстуальних форм українсько-античного діалогу доби зрілого модернізму, визначення функцій античного інтертексту. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких ***завдань:***

- опрацювати, скоригувати й верифікувати понятєво-термінологічну базу дослідження;
- визначити змістове навантаження поняття «українська античність» і мотиваційні засади її історичного дискурсу;
- простежити історію художньої рецепції античності як позачасового чинника творчого мислення українських письменників і підґрунтя модерністського поетичного трактування;
- виокремити основні моделі інтерпретації і трансформації античності в поезії доби зрілого модернізму, дослідити світоглядно-естетичні умови їх формування як результат полілогу притягування-відштовхування різноманітних естетичних систем доби та її особливого суспільно-історичного характеру;
- проаналізувати творчість репрезентантів кожної типологічної моделі, визначивши домінантні форми інтертекстуальності їхньої поезії;
- простежити роль античного тексту у формуванні інваріантів художнього образу світу й парадигми ліричного героя;
- установити структурно-семантичну й функціональну своєрідність залучення античних інтекстів у поезії 1920-1930-х років;

- з’ясувати специфіку різних варіантів у межах певної моделі й визначити особливості тлумачення і трансформації античного тексту в палітрі авторської міфотворчості поетів зрілого модернізму, його роль у мистецькій еволюції та формуванні стильових домінант поетики.

Об’єктом дослідження є поетичні твори Миколи Філянського, Володимира Кобилянського, Павла Тичини, Дмитра Загула, Миколи Зерова, Максима Рильського, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, Юрія Клена, Євгена Маланюка, Олекси Влизька, Миколи Бажана та Євгена Плужника, а також почасти їх епістолярна спадщина, науковий і публіцистичний доробок.

Предмет дисертації – художньо-естетичний, структурно-семантичний, світоглядний, функціональний аспекти залучення античного тексту в твори українських поетів зрілого модернізму.

Мета й завдання дисертаційної роботи зумовили застосування таких ***методів дослідження***, як історико-літературний, порівняльно-історичний, описовий, евристичний, інтертекстуальний, структурний, семіотичний, міфопоетичний і культурно-історичний. Особливо продуктивними вважаємо «порівняльну інтерпретацію» (Р. Веллек), що базується на зіставленні кількох текстів – часток єдиного семантичного поля на основі спільної тематики, проблематики, мотивів тощо і вияві змістової й поетико-стилістичної типології. А також «гіпотетичний коментар» (Г. Марсель), обов’язковий у потрактуванні філософської лірики, до якої належить більшість аналізованих поетичних творів.

Теоретико-методологічним підґрунтям дисертації стали праці провідних вітчизняних і зарубіжних учених з історії та теорії літератури, компаративістики, класичної філології, історії, культурології. Методологія роботи ґрунтується на застосуванні основних положень праць структуралістів, семіотиків і діалогістів О. Астаф’єва, І. Арнольд, Р. Барта, М. Бахтіна, І. Гальперіна, Й. Гейзинги, М. Ґловінського, Л. Грицик, У. Еко, М. Еліаде, Ж. Женетта, М. Ігнатенка, І. Ільїна, Ю. Крістевої, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, П. Рікера, І. Смирнова, В. Топорова, В. Халізєва, Н. Фатєєвої, М. Шаповал, М. Ямпольського, засновки яких розглядалися при аналізі античного тексту в колі понять і категорій міжтекстового діалогу. При дослідженні античності як прецедентного тексту

української літературної традиції ми враховували висновки та узагальнення антикознавців, дослідників міфопоетики й резонансності античного дискурсу С. Аверінцева, О. Білецького, А. Боннара, М. Ґаспарова, М. Грабар-Пассек, В'яч. Іванова, Г. Кнабе, П. Левека, О. Лосєва, М. Майстренко, Ю. Микитенка, Т. Мейзерської, А. Нямцу, В. Пащенка, Г. Підлісної, Я. Поліщука, С. Пригодія, А. Содомори, А. Тахо-Годі, О. Турган, Й. Тронського, О. Фрейденберг, Н. Чистякової та ін. У питаннях специфіки побутування українського модернізму залучено праці В. Агеєвої, Г. Грабовича, Т. Гундорової, В. Брюховецького, В. Державина, В. Дончика, М. Ільницького, О. Ільницького, І. Качуровського, Ю. Коваліва, Н. Костенко, Л. Куценка, Ю. Лавріненка, М. Ласло-Куцюк, Р. Мовчан, М. Моклиці, В. Моренця, Д. Наливайка, М. Неврлого, С. Павличко, В. Пахаренка, Д. Чижевського, Ю. Шереха та ін.

Наукова новизна дисертаційної роботи в тому, що в ній уперше здійснено комплексний аналіз явищ української поезії зрілого модернізму з погляду сприйняття, засвоєння і трансформації античного тексту. Зміна методологічних засад, залучення здобутків сучасної науки уможливили нову інтерпретацію як творчості окремих авторів, так і літературного процесу зрілого модернізму загалом. Це дало підстави поглибити характеристику особливостей розвитку українського новітнього письменства й унаочнити, що, попри самобутність, воно виступає складником світового літературного контексту. Уперше запропонована типологія моделей трансформації, з'ясовано особливості рецепції та поетичного осмислення прецедентних образів і мотивів, в авторських версіях виявлено спільне й відмінне як із першоджерелами, так і в межах певної моделі і традиції модернізму. А, отже, ***теоретичне значення*** дослідження полягає в поглибленні понятєво-термінологічної бази праць такого типу, зокрема «українська античність», «інтерпретаційна модель» тощо. Розроблено типологію поетичних моделей художньої трансформації античності; з'ясовано специфіку авторських інтертекстуальних стратегій і виділено маркери інтекстових компонентів «античних» творів; здійснено порівняння різних варіантів певної моделі художньої трансформації античного тексту.

Практичне значення дисертаційної роботи в тому, що увиразнення закономірностей розвитку національної літератури в аспекті сприйняття і засвоєння

античних традицій, визначення основних тенденцій їх видозмін у зв'язку з індивідуальними стильовими манерами поетів доби зрілого модернізму сприятиме перспективі дослідженням феномену української античності, розробці типології інтерпретаційних моделей інших історико-літературних періодів. Отже, одержані висновки та узагальнення слугуватимуть подальшому вивченню проблеми «Українська література і античність». Матеріали дослідження можуть бути використані для написання монографій із порівняльного літературознавства та історії української літератури XX століття, для розробки загальних та спеціальних історико-літературних курсів вищої школи, проведення спецсемінарів, написання підручників і посібників.

Особистий внесок здобувача. Одержані результати дослідження та їх публікації в наукових виданнях виконані автором особисто. Висновки й узагальнення кандидатської роботи «Античні традиції у творчості Миколи Зерова» використані лише в оглядовій частині дисертації.

Апробація дослідження здійснювалася в різних формах. Доповіді на тему дисертації обговорено на VI Конгресі Міжнародної асоціації україністів (Донецьк, 2005), міжнародній науковій славістичній конференції (Львів, 2006), міжнародній науковій конференції «Логический анализ языка» (Москва, 2006), міжнародній науковій конференції «Хронозрушення: концепції нелінійного часу в свідомості, культурі та літературі (Київ, 2007), всеукраїнській науковій конференції «Концепції культури в історії української гуманітарної думки XIX – XX століть» (Київ, 2007), міжнародній науково-методичній конференції «Класична філологія у контексті сучасності» (Чернівці, 2011), VII міжнародних Чичерінських читаннях «Зарубіжна літературна класика у "великому часі"» (Львів, 2011), VI міжнародній науково-практичній конференції «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (Острог, 2012), всеукраїнській науково-практичній конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 2012), «Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний, методичний та перекладацький аспекти» (Черкаси, 2012), міжнародній науковій конференції «Що водить сонце й зорні стелі»: Поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2012), X міжнародній науковій конференції «Література у літературознавчому континуумі»

(Чернівці, 2012), всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Література на пограниччі: амбівалентність, гібридність, долання кордонів» (Львів, 2012), у міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Сучасні проблеми та шляхи їх вирішення в науці, транспорті, виробництві та освіті'2012» (Одеса), VII міжнародній науково-практичній конференції «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (Острог, 2013). За результатами дослідження опубліковано монографію «…Не минає міт!»: античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років» обсягом 27 др. арк. і 25 статей у фахових виданнях, з них 6 – у закордонних.

Текст дисертації обговорено на засіданні кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол №10 від 29. 05. 2013 р.).

Мета і завдання зумовили ***структуру дисертації***, в основі якої два аспекти літературного процесу: напрям і творча індивідуальність. Перший дає змогу виявити контакт з античним текстом з погляду стильової єдності, визначеної «подібністю духовних, культурно-історичних індивідуально- та соціально-психологічних чинників естетичної еволюції» [416, 423], другий – з'ясувати неповторність кожного явища української античності доби зрілого модернізму, що, своєю чергою, творить мистецьку неповторність усього літературного періоду. Робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації – 442 сторінки, з них 397 сторінок основного тексту. Список використаної літератури налічує 525 позицій.

РОЗДІЛ 1
УКРАЇНСЬКА АНТИЧНІСТЬ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

1.1 Античний текст і основні поняття та категорії міжтекстового діалогу

1.1.1 Греко-римська література як класичний і прецедентний текст

У роздумах про семантичне наповнення поняття «Європа» Ч. Поребський зауважував, що чи не найпродуктивнішим способом «сприйняття Європи є ототожнення її з досягненнями культурними та інтелектуальними, а не мінливими політичними чи суспільними долями. У цьому сенсі Європа – край літератури (Denis de Rougemont)» [525]. Як й інші науковці, дослідник наголошував, що системотвірним чинником Європи є саме античність – чи самостійно, чи як елемент тріади «античність – схоластика – відродження», чи як елемент двоїстої системи «античність і християнство». Останнє набуло особливого поширення в культурологічних студіях XX ст.: свою відмінність від інших культурних регіонів європейська самосвідомість завжди вбачала в розгляді й переживанні Європи як світу іманентного християнства та в знаковій ролі античності у формуванні духовності. Коли християнство, за Т. Манном, один із двох стовпів, на котрих стоїть західна цивілізація, то другий – античне Середземномор'я [цит. за: 513].

Серед давніх літератур греко-римській, із якою зазвичай асоціюється античність, належить виняткова роль: у ній реалізувався новий підхід до визначення місця людини в Космосі, у суспільстві, що в поєднанні з принциповим осмисленням художньої творчості спричинило формування гуманістичної традиції. Це, своєю чергою, зумовило надзвичайно високий ступінь її впливу як на мистецтво інших народів-сучасників, так і на подальший розвиток культур, віддалених від античності в часі і просторі. За змістовністю й естетичними досягненнями греко-римська література була універсалістською і реально світовою, неперевершеною у своїх кращих зразках і вартою наслідування. Численні періодичні «повернення» насамперед європейських літератур до античності як до творчого джерела і визначають суть її історичного значення у світовому літературному процесі.

Митці культури XX ст., однією з найхарактерніших рис якої є перегук з

найвіддаленішими епохами, постали перед завданням не тільки вербалізувати своє світобачення, але й перед потребою виходити в широкий «діалогічний» контекст сучасної, попередньої і наступної літератур. Це актуально і щодо української літератури. Специфіка засвоєння античності українськими поетами ХХ ст. зумовлена сприйняттям і розумінням давніх текстів та ідей, у них закладених. Через інтерпретацію творів античних авторів вони (митці) рухалися до конотації художніх смислів, вдаючись до різноманітних форм перепрочитання. Відтак понятєво-категоріальний інструментарій дослідження пов'язаний із сучасним науковим дискурсом – «традиція», «інтерпретація», «рецепція», «інтер-текстуальність», «герменевтика», «міжтекстовий діалог» тощо. Функціональність цих категорій з'ясовується через розгляд теоретичних підходів до проблеми розуміння художнього тексту як об'єкта інтерпретації, через визначення й уточнення змісту певного комплексу понять філології й культурології і за умови усвідомлення, що це лише «робоча термінологія, пропущена крізь фільтр нових концепцій» [103, 155].

Поняття «традиція» і «новація» є характеристиками ключових моментів літературної спадкоємності. Правомірно розмежувати традиційність (традиціоналізм) і традицію. Традиціоналізм як опертя на досвід у вигляді його повторення й варіювання був впливовим у літературній творчості упродовж багатьох століть, а для античної літератури – це одна з істотних рис разом із міфологізмом і віршованою формою. Пізніше традиціоналізм втратив свою роль і став сприйматись як перешкода й гальмо для поступу у сфері мистецтва: узвичаїлися судження про «гніт традицій», про традицію як «автоматизований прийом» тощо. Тож негативізм авангардистів щодо класики і їхня вимога ревізії може сприйматися і як нерозрізнення «традиції» та «традиціоналізму».

«Традиція» розглядається в двох основних аспектах – вузькому (на різних рівнях функціонування літератури як самодостатньої естетичної цінності та на рівні індивідуальної творчості митця) і широкому (у значенні сутності, стрижня розвитку в просторі й часі будь-якої національної літератури), що формуються й усвідомлюється під впливом вертикального і горизонтального розвитку, які й уможливлюють існування певної національної літератури у всесвітньому культурологічному просторі.

Сучасне розуміння традиції як ініціативного й творчого наслідування культурного (зокрема словесно-художнього) досвіду, що передбачає добудовування цінностей, які є надбанням суспільства, народу, людства, склалося в літературознавстві XX ст. Воно постало з протистояння двох тенденцій: визнання важливої, фундаментальної ролі традиції та її заперечення здебільшого авангардистськи орієнтованими літературознавцями, джерела позиції яких сягають «антитрадиціоналізму» Ф. Ніцше та його послідовників. Вони пов'язували традицію з неминучим епігонством, вважаючи її основним поняттям «старої історії літератури, яке виявляється неправомірною абстракцією»: говорити про наступність є сенс тільки за наявності школи, епігонства, але не при літературній еволюції, принцип якої – боротьба й зміна» [453, 355]. Спроби дискредитації поняття «традиція» й заміни його «цитатою (ремінісценцією)» і «літературним підтекстом» (переважно для поетичних творів) демонструють, хай і парадоксально, притягальну силу тих текстів, які складають парадигму класичної традиції, адже розрив з нею – це проходження її на іншому рівні, адже тоді витворюється традиція розриву зі зразками. Узагальнюючи ідеї дослідників, Ю. Султанов називав традицію «гравітаційним полем» спадкоємності, у сферу дії якого неминуче потрапляє кожне літературне явище, відштовхуючись або притягуючись, заперечуючи або продовжуючи «своїх» або «чужих» великих попередників і не тільки близьких, а й далеких «зоноутворюючих» культур і літератур» [405, 51]. Таке «широке» визначення традиції абсорбує й розуміння античної художньої традиції, якій судилося через свою давність і генетичну роль виступати в кожній наступній культурній епосі то доцентровою, то відцентровою площиною.

Переплавлення античної традиції у творах письменників (навіть за умови різної інтенсивності) відображає загальну тенденцію наявності традиції в будь-якому тексті. Це насамперед словесно-художні засоби, що застосовувалися й раніше, та фрагменти попередніх текстів; елементи світогляду, концепцій, ідей, що вже існують як у позахудожній реальності, так і в літературі; і, нарешті, форми позахудожньої культури, які багато в чому стимулюють і визначають форми літературної творчості (родові й жанрові; предметно-образотворчі, композиційні, власне мовні).

Один із парадоксів античної культури полягає в тому, що, обмежена простором і

часом, вона розсунула рамки історичного існування, заявивши про себе загальнолюдською значимістю своїх текстів. Особливо велику роль у розвитку світової культури відіграли успадковані від античності світоглядні принципи: раціонально-філософське ставлення до світу, прагнення пізнання глибинних основ буття, переведені в художні форми та образи високий гуманізм, гармонія між природою, вільною людиною і державою. Греки, як наголошував С. Аверінцев, «створили не тільки власну культуру – конкретну, історично неповторну, зі своїми специфічними характеристиками і локальними обмеженнями; одночасно в двоєдиному творчому процесі вони створили парадигму культури взагалі» [11, 145]. Це і зумовило численні «повернення» європейської культури до античності.

Власне, немає потреби зайвий раз наголошувати на тій величезній ролі, яку відіграла антична цивілізація в долі європейської і світової культури. Цьому присвячена величезна кількість праць фахівців різних галузей. Але, говорячи квазіекономічною термінологією, важлива не так сума «позиченого» в античної спадщини, як коефіцієнт користі, що дало це «вкладання» в культури інших народів. Адже античність не тільки «відроджувалась» у наступних епохах, а й розчинялась у них, стаючи невід'ємною частиною, входячи в ідеологію, побут, мистецтво, літературу.

Твори греко-римської писемності є зразками літератури, яку умовно називають «високою (чи суворою) літературою», «літературною вершиною» і водночас «вершина» цієї «високої» літератури – *класики,* що, як відомо, містить не тільки уявлення про масштабність і зразковість творів, але й пізнається по-справжньому ззовні, з відстані часу та досвіду іншої епохи. Суть класичної літератури, зазначає В. Халізєв, полягає в її залученості в міжепохальні (трансісторичні) діалогічні взаємини» [453, 133]. Про долю твору, який стає класичним, висловився М. Бахтін, ввівши поняття «малий історичний час» і «великий історичний час», де перший – це сучасність письменника, а другий – досвід попередніх епох, у якому й розкривається повнота твору. Терміносполука «великий час» стає стрижневим і в судженнях ученого про генезу літературної творчості: «<...> твір сягає своїм корінням у давнину. Великі твори літератури готуються століттями, в епоху ж їх створення знімаються тільки зрілі плоди тривалого й складного процесу дозрівання» [38, 152]. Антична література, зразки якої втілюють уявлення про гармонійну цілісність,

наділені масштабністю, вважаються зразковими і, у результаті, – сприймаються як певний орієнтир на певних етапах розвитку національних літератур, насамперед асоціюється з визначенням «класика».

Властивість творів античних авторів функціонувати у «великому історичному» часі з іще більшою амплітудою внутрішньої динаміки, ніж у «малому історичному», де їхнє історичне «життя» – це «безперервний процес їх соціально-ідеологічної переакцентуації» [38, 365], стала основою поняття «жива античність». Це знайшло обґрунтування в працях О. Лосєва, О. Фрейденберг, О. Михайлова, А. Содомори та ін. При цьому побутування античної літератури, як і класики взагалі, у «великому історичному часі» супроводжується двома різновекторними тенденціями: з одного боку, здатністю сенсу рости, достворюватися далі (за М. Бахтіним), розкриваючи на новому історичному тлі нові значеннєві моменти; з другого, – зазнавати серйозних «смисловтрат». Вони (смисловтрати) спричинені такими «крайнощами» як зневага до культурної спадщини й довільна, спотворююча модернізація творів з метою їх прямолінійного осучаснення, і «культурний класицизм» – канонізація, догматична схематизація авторитетних творів як втілення остаточних і абсолютних істин. В українському зрілому модернізмі спостерігатимуться вияви обох цих тенденцій.

Античну літературу ідентифікуємо з цілісним текстом. Ще Квінтіліан у Х-ій книзі «Освіти оратора» подав короткі порівняльні нариси грецької і римської літератур, продемонструвавши «метод, що свідчив про принципове визнання світової спільності античної літератури в її двох головних іпостасях» [14, 281]. У сучасній науці текст – власне мовленнєва грань літературного твору, яка виділяється у ньому поряд із предметно-образним аспектом (світ твору) та ідейно-смисловою сферою (художній зміст). Щодо античної літератури, то, називаючи її «текстом», користатимемося із тлумачення цього поняття, прийнятого не в філології, а в семіотиці й культурології. Це дає змогу повніше осмислити літературу як феномен міжособистісного спілкування.

З погляду семіотики, «текст» визначається як зв’язані знакові комплекси і включає в себе не лише вербальні тексти, а й ті, що апелюють до зору, слуху або зору і слуху одночасно. У культурологічному ракурсі «текст» – це мовленнєве (ширше – знакове)

утворення, яке має позаситуативну цінність. Висловлювання, що мають значення тільки впродовж незначного відтину часу й лише в певному місці, текстами, з погляду культурологів, не є. У працях теоретиків структуралізму та постструктуралізму в галузі літературознавства й філософії Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріди, М. Ріффатера свідомість людини ототожнено з писемним текстом як виявом її фіксації. Текстом стали розглядати літературу, культуру, суспільство, історію, саму людину, а будь-який новостворений текст сприймати за «інтертекстуальну інтеракцію» (Ю. Крістева).

Схожої, проте стриманішої позиції дотримується Ю. Лотман, зазначаючи, що як текст можуть сприйматись або всі твори певного автора за якийсь виокремлений відрізок часу, або твори певної єдності (стильової, тематичної тощо). Можливі тексти типу «Творчість Шекспіра», «Художня спадщина Давньої Греції», «Англійська література» і як абсолютне узагальнення – «мистецтво людства». «Проти твердження про те, що будь-яке з названих понять може бути розглянуте як текст, по суті, ніякого суворого зауваження висунути неможливо» [243, 434], – наголошує вчений. Текст стає явищем культури шляхом «багаторазового переказу й варіювання або чіткого повторення й тиражування» [243, 438]. А відтак антична культурна спадщина, багатовікова традиція засвоєння й інтерпретації якої оприявлена практично в кожній із національних літератур, є одним з найвідоміших і найавторитетніших *текстів* світової культури.

Як «інтонований» (В. Халізєв) текст гуманітарної сфери антична література, що є результатом і втіленням «авторського» (індивідуального чи колективного) голосу, співвідносна з оцінністю й емоційністю, на яких і ґрунтуються теорії тексту М. Бахтіна та Ю. Лотмана. На думку М. Бахтіна, саме текст, що «має стосунок до істини, правди, добра, краси, історії» [35, 41], здійснює діалогічні взаємини, бо є відгуком на попередні висловлювання й адресацією до творчого відгуку на нього. Антична література є відкритою і багатозначною, бо як тексти, що підлягають подальшому перекладу на інший семіотичний код (Ю. Лотман), є «не тільки пасивним вмістищем <...> змістів», а й «смисловим генератором» [244, 72]. Отже, виходячи з міркувань М. Бахтіна і Ю. Лотмана, антична література – це текст, який апелює до духовно-ініціативного сприйняття різними поколіннями, є носієм стійких і стабільних, позаситуативно вагомих інформації, ідей,

умонастроїв, змістів – осередком духовно-практичного досвіду давніх греків і римлян. Його зразки сприяють діалогу різних народів, і саме такою, стверджує В. Халізєв, є велика місія класичних текстів у складі культури [453, 180].

Сукупність текстів давньогрецької та римської літератур – це своєрідний цілісний *текст*, посередництвом якого визначаються особливості всієї античності як історико-культурного феномену. Цей текст доповнюють філософські, суспільно-політичні, науково-соціологічні та інші тексти, що співвідносяться з текстами літератури і прочитуються також з естетичного погляду. У цьому сенсі можна вести мову про «поетику культури» в цілому (як це зробив, ідучи за М. Бахтіним, В. Біблер).

Античний текст є учасником міжкультурного діалогу завдяки своїй специфічній природі, зумовленій насамперед міфологічним світоглядом. Так, Ю. Сватко, аналізуючи античний світогляд як міф, уводить до ряду його характеристик поняття «діалогічна істота-текст»: «<…> у межах істинного, ідеально-матеріального космосу матерія (навіть розумна!) ніколи не була самообґрунтованою, а розум – самоочевидним. Тобто в так розбудованому світі буквально все обов'язково треба було ще спеціально 1) обґрунтувати чи 2) довести. Тому античний космос був приречений на нескінчений ДІАЛОГ. І в "Анонімних пролегоменах до платонівської філософії" (V – VI ст. н.е.) ми знаходимо не лише пряме ототожнення космосу ("найпрекраснішої живої істоти") й діалогу ("найпрекраснішого виду словесності", або "своєрідного космосу"), а й узгодження актуального по сьогодні текстового інструментарію із традиційним для (нео)платоніків "поверхами" світової ієрархії: 1) матерія – дійові особи, час, місце; 2) форма – стиль; 3) природа – спосіб ведення бесіди (виклад, дослідження, змішаний); 4) душа – доказ; 5) розум – проблема (центр міркування, навколо якого збираються докази – напрямки тематизації тексту); 6) бог – благо ("ім'я" як заголовок і породжувальна модель тексту)» [369, 10]. Двоїстістю (діалогічністю) позначений і сам тип культури, який репрезентує античність. У центрі цієї культури (а греки називали її «пайдеєю» – вихованням) – філософія і риторика, яким надана можливість ототожнювати себе з культурою в цілому. Таким чином, наголошував С. Аверінцев, «обличчя культури двоїться: це "пайдейя" під знаком філософії і "пайдейя" під знаком риторики. Двоїстість закладена в самій основі створеного греками типу

культури і відтворюється разом із цим типом» [3, 146]. Закономірність участі в міжкультурному діалозі «запрограмована» і ґенезою самого феномену античної літератури, утвореному наступністю давньогрецької і римської літератур. У цьому діалозі римська література не тільки типологічно близька до давньогрецької – «точки відліку, орієнтиру, щодо якого віднаходить себе оригінальність римлянина» [4, 63], – а й пов'язана з нею спадково, створювалася на її основі, використовуючи досвід і здобутки. Білінгвізмом, який історично склався за еллінізації Риму і романізації Еллади, вирізнялася література доби Римської імперії. Давньогрецька і латина стали матеріальним вираженням світового характеру літератури античності, свідченням її внутрішнього «діалогу», який у майбутньому стане підґрунтям для «діалогу» з рештою світу. Важливим фактором є також те, що чільною в античній літературі постає проблематика взаємин, а отже діалогу, людини й держави, людини й космосу, Заходу і Сходу тощо. В елліністичному театрі, в суперечці рівно достойних принципів містяться джерела «західного» діалогу як типу культури. І нарешті, діалог динамізму і традиціоналізму античної літератури зумовили її життєздатність і величезну роль у подальшій культурній історії Європи та світу.

Визначаючи греко-римську літературу певним текстом, що є учасником міжтекстової комунікації, до ряду його дефініцій включаємо також поняття на позначення тексту як джерела запозичення: «прототекст», «протослово», «текст предтеч», «надтекст», «прецедентний» текст або феномен, «архітекст» (Л. Маріно), «гіпотекст» (Ж. Женетт) тощо. Перевагу віддаємо поняттю *прецедентний текст*, введеному Ю. Карауловим. На його думку, феномен прецедентності ґрунтується на спільності фонових знань адресата й адресанта – соціальних, культурних або мовних [173, 118]. У цьому полягає близькість понять «прецедентний текст» та інтертекст. Зв'язок між ними будується за схемою «первісний текст – похідний(і) текст(и)»: інтертекстуальні зв'язки пронизують твори, вказуючи на прецедентні тексти, до яких апелює автор як до текстового матеріалу.

Текст, на думку дослідників, стає прецедентним, якщо вживається й інтерпретується не лише буквально, а як засіб символізації, поза зв'язком зі змістом прототексту. Істотна властивість усіх прецедентних текстів полягає в тому, що вони виступають як цілісний знак, що відсилає до тексту-джерела й представляє його за метонімічним принципом

«частина замість цілого». «Прецедентний текст – одиниця осмислення людських життєвих цінностей крізь призму мови за допомогою культурної пам'яті» [206, 74], бо ґрунтується на вираженні текстом певного поняття.

За концепцією Д. Гудкова і В. Красних, усі прецеденти поділяються на соціумно-прецедентні, національно-прецедентні, універсально-прецедентні [див.: 103]. Вважаємо, що греко-римська література належить до таких прецедентних текстів, які поєднують ознаки як національно-прецедентного феномену (відомого будь-якому членові національної лінгвокультурної спільноти й такого, що входить у національний когнітивний простір, і відповідно, несе культурну маркованість), так і універсально-прецедентного тексту. Факт існування прецедентних текстів різного ступеня значущості в сучасній науковій парадигмі є безперечним. Прецедентно «сильні» (В. Топоров) або енергетично сильні тексти зазвичай відбираються для спеціального вивчення й залучаються до літературного канону. За всього розмаїття підходів і принципів, на яких будують канон, греко-римська література має в ньому особливий статус одного з прототекстів. З огляду на те, що сучасній соціокультурній ситуації властиві тенденції до виявлення загального простору та єдиних первнів, збереження європейськи вагомої культурної спадщини, античний текст має прецедентну значущість у масштабах світової цивілізації. Унікальний за тривалістю свого існування й часом впливу на всі сфери культури античний текст не втрачає прецедентного значення, живе у свідомості мільйонів носіїв європейської та світової культури й нескінченно відтворюється в новопродукованих текстах, що, своєю чергою, зумовлює його постійне динамічне варіювання.

Прецедентні тексти як форма чужого слова в текстах ХХ ст. нерідко є даниною класицистичній традиції: античні алюзії своїм авторитетом допомагають письменникам збагатити твори ефектом істинності й вірогідності. Античну літературу як найважливіший компонент європейського та світового літературного канону і як прецедентний феномен вирізняє культурний універсалізм, що знаходить вираження на мовному рівні, у текстотворенні, інтертекстуальних паралелях, спільності експлікованих концептів, так чи так пов'язаних із давньою добою. Антична прецедентність – це динамічний конструкт, що реалізується в нескінченності варіантів, пронизує різні дискурси, впливаючи на всю

світову культуру. Установлення внутрішньої динаміки й історичної долі прецедентних феноменів античного джерела дає змогу розглядати значний пласт літературних явищ під новим кутом зору в парадигмі античної прецедентності, глибше осмислити закономірності еволюції внутрішньої форми відомих концептів.

Отже, визначення греко-римської літератури як прецедентного тексту зумовлене, по-перше, її опертям на універсальну пресуппозицію, апеляцією до культурної пам'яті та образного мислення читача, його звичних уявлень і соціального досвіду. По-друге, самодостатністю й відносною незалежністю від контексту. По-третє, загальноприйнятістю й упізнаваністю, які спростовують необхідність маркувати її прояви лапками чи посиланнями на джерело. Окрім того, античним образам, іменам тощо властива ще одна ознака прецедентності: можливість бути вилученими зі своїх «материнських» текстів без втрати пізнавально-естетичної вартості й застосованими як окремі міні-тексти. Послуговуватимемося терміном *прецедентний текст*, оскільки його семантика якнайкраще відображає особливості та функції греко-римського тексту. Це, своєю чергою, передбачає аналіз тих чи тих прецедентних фактів, їх культурно-художньої трансформації в новому контексті, що відповідає інтересам певного автора й зумовлює його стратегію й тактику щодо створюваного тексту як одне із завдань цього дослідження.

Поряд з такими поняттями, як діалогічна, прецедентна, прото- чи архетекст, антична література характеризується в координатах «канонічна» – «канонізована». Зрозуміло, що як текст, який є об'єктом постійних запозичень і трансформацій, антична художня спадщина не може бути канонічним текстом, тобто мистецькою нормою, усталеним літературним взірцем, «сукупністю обов'язкових приписів, які виконують кодову функцію, не допускають змішування різнорідних елементів та інших відступів од тих традиційних еталонів, якими є канони» [62, 398]. Але в історії рецепції античності, як відомо, були і спроби її канонізувати. Ініціатором і реалізатором канонізації зазвичай виступають державні інституції або художні еліти, керуючись ідеологічними запитами своєї доби. Як, наприклад, у Франції XVII ст., де література римської античності не без сприяння Академії перетворилася на канонізовану. Та коли позитивним результатом канонізації класики є сприяння публікації творів, установлення пам'ятників видатним

письменникам, введення їхніх творів до навчальних програм, їхня популяризація тощо [453, 180], то негативним – регламентація, упровадження правил, за якими відхід від проголошеного зразком твору чи тенденції його переосмислення, вважаються творчою помилкою або зухвальством автора. Можливо, на прикладі побутування античних традицій у літературі доби Відродження, а потім XVII ст. можна ілюструвати зміну статусу античного тексту із «зразкового» (тобто, умовно канонічного – визнаного з-поміж інших найбільш довершеним чи відповідним авторській волі) на канонізований, ідеї і принципи якого лягли в основу французького класицизму.

Навіть з огляду на певні смисловтрати, що, безперечно, супроводжують абсолютизацію значущості певної літератури чи її частини, перетворення *канонічного* тексту на *канонізований* є одним із виявів його життя у «великому» історичному часі та просторі. Тоді як у зворотній послідовності – перетворенні *канонізованого* тексту на *канонічний* – смисловтрати класичної літератури можуть бути досить істотними. Такі явища були особливо поширені в літературах XX ст., що розвивалися за умов тоталітарних режимів. Авторитарні спроби канонізувати певну літературу (як минулого, так і сучасності) або творчість окремого митця нерідко мали агресивний характер. Нав'язування читацькій аудиторії настанов офіційної влади відбувалося, по-перше, шляхом прийняття відповідних директив, які визначали літературних «святих», присудження вищих державних нагород, збільшення тиражів творів, формування корпусу компліментарної критики тощо, по-друге, через відкидання і заборону справді класичних творів, які традиційно вважалися такими завдяки культивованим у них загальнолюдським цінностям і високому естетичному змісту. Метою актів такої канонізації є створення уявлення про новий «канонічний» текст і, як результат, – формування нових критеріїв літературного смаку та нової традиції, що повинні стати одними з факторів ідейного й естетичного виховання читачів. Доля греко-римської літературної спадщини в історії української культури 1920-1930-х років, що складалася за умов, з одного боку, футуристичного відкидання її як надбання минулого і заперечення через проголошення «буржуазним» мистецтвом у соцреалізмі, а з другого боку, імпліцитним використанням її ідей у теорії і практиці того ж соціалістичного реалізму (про що йтиме мова далі) є яскравим прикладом

химерної деканонізації класичного тексту і перетворення його спрощеного й сфальшованого варіанта на канонізований.

Окрім перегуку з іншими епохами, літературний процес ХХ ст. характеризується «зламом однієї культурної парадигми й виникненням на її уламках іншої» [166, 204]. У цьому У. Еко й Дж. Лодж вбачали джерела появи постмодернізму, де й виникає класичне поняття інтертексту, а концепція інтертекстуальності стає теоретичною авторефлексією й нормативною поетикою постмодернізму. Між зміною культурної та методологічної парадигм і потужним розгортанням у ХХ ст., зокрема в його другій половині, процесу рецепції античності в різних – філософському, естетичному, літературно-критичному, художньому – напрямах існує тісний зв'язок. Так, перегляд культурної парадигми і як один із її наслідків – переосмислення сутності інтертексту, підґрунтям для якого став кризовий характер постмодерністської свідомості, відмова від «раціоналізму й віри в авторитети», переконаність у тому, що адекватне усвідомлення дійсності доступне тільки інтуїтивному «поетичному мисленню» [166, 205], приводять до перегляду багатьох методологічних питань, у тому числі й питання ролі прецедентних античних текстів та форм їх рецепції. Про розширення горизонту історико-літературних досліджень до масштабу культурно-історичного та культурфілософського вели мову О. Веселовський, М. Бахтін, Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський, В. Пропп, Г. Гуковський, Ю. Лотман, В. Топоров, Д. Ліхачов, А. Гуревич, Г. Кнабе, О. Білецький, Д. Наливайко та ін. Вони вважали, що сучасну історію літератури можна успішно вибудувати лише в широкому контексті культури. А відтак літературознавчий підхід має бути доповнений культурологічним. Він дасть змогу в певному сенсі трактувати ключові події української соціально-політичної історії ХХ ст. не тільки як культурогенні фактори, а й такі, що зумовлені також опосередкованою дією літературно-художніх текстів та процесів, що розгорталися в культурі повсякденності, у масовій свідомості й поведінці.

Нове розуміння соціокультурного детермінізму історії наштовхує на ще один важливий методологічний екскурс в історії літератури. Саме ХХ ст. посилило й остаточно закріпило переконання щодо втрати історією своєї жорстко запрограмованої динаміки, векторної спрямованості, її мета і сенс перестали бути чимось визначеним і

прогнозованим. Тож вивчення античного інтертексту української поезії ХХ ст. розглядаємо як один із способів дослідження закономірностей літературного процесу, і насамперед – іманентних, власне літературних. Це відкриває можливості нового історизму – «зворотного»: виходячи зі специфіки певного сучасного літературного явища, можна заглибитися в його культурно-історичні джерела, засвоєні (чи втрачені) традиції і зразки, рухаючись назад віссю часу, розкопуючи дедалі глибші пласти тексту. Власне, в цьому й полягає принцип «археології гуманітарних наук» (М. Фуко): герменевтичний аналіз вихідного тексту слугує завданням його історичного вивчення, не нав'язуючи своєму предмету зовнішніх атрибутів, які не містяться в самому тексті. Так, аналізуючи поезію київських неокласиків, можна виявити, що на «дні» їхньої інтерпретації античності як ідейного, культурного та філософського фундаменту власної естетики виявляється творчість барокових поетів, заломлена в творчості Г. Сковороди (який і полемізує, і солідаризується з бароковими поетами), а античні цитати та їх тлумачення складають лише зовнішній антураж філософії культури української неокласики, виконуючи роль морально-естетичної провокації, художнього першопоштовху до національно-самобутнього філософування в українській культурі ХХ ст.

Закономірно й водночас символічно, що праці сучасних дослідників, присвячені проблемам діалогічності, нерідко титуловані античними номінативами («Расчлененный Орфей» (1971) І. Хассана, «Память Тиресия» (1993) М. Ямпольського, «Сяйво Гіппокрени: з історії й типології українсько-грецьких літературних зв'язків» (2008) Ю. Микитенка та ін.), адже європейська традиція герменевтики як теорії чи мистецтва інтерпретації і як одна з методологій витлумачення текстів сягає своїм корінням саме античної епохи. Виявивши потребу в трактуванні не лише віщування оракулів, священних текстів, згодом – юридичних законів та творів класичних поетів, а й новотворів, герменевтика проклала шлях до іншого сприйняття тексту взагалі. Втрачаючи статус божественного, Слово опинилося в центрі різних тлумачень і розумінь як у своєму часі, так і в подальшому. Так складається певна формула: зародження теорії інтерпретації безпосередньо залежить від прецедентів, які створюють авторські тлумачення внаслідок розхитування канону, втрати ним статусу авторитету. Так, чи не найвідоміший античний персонаж Прометей зазнав

різноманітних, нерідко діаметрально протилежних інтерпретацій: хитрий бог вогню і винуватець людських нещасть, які посилають боги-олімпійці в Гесіода, шляхетний титан-тираноборець, наділений даром пророкування в Есхіла, носій мистецького первня і творець людини в Овідія, викрадач вогню, що спричинив до згубних наслідків, у Горація, і нарешті, іроі-комічний образ у Лукіана. Автори коментарів до різного типу художніх тлумачень не тільки засвідчували появу множинності інтерпретацій традиційного матеріалу, а й водночас їхні зусилля (свідомо чи ні) були спрямовані, крім усього іншого, на відновлення розхитаного авторитету.

Як відомо, особлива роль у формуванні античної теорії інтерпретації належить ученим Олександрійської бібліотеки (Зенодот Ефеський, Аристофан із Візантія, Аристарх та ін.). Потреба вивчення текстів авторів попередніх епох, їх глибоке й професійне коментування були зумовлені змінами в художньому мисленні культури еллінізму і в літературі зокрема. С. Аверінцев характеризує атмосферу, в якій народжувалася еллі-ністична епоха, «атмосферою скандалу, що досить часто відчутна на поворотах античної і загалом європейської культурної історії» [4, 34]. Це створює передумови для кризи гомеричного міфу з конкретними людиноподібними богами і появи овідіанського міфу, де «боги стали фактом пам'яті та свідомості <…>; свою ж суть, перетворивши в платонівську ідею, урочисто передали стихіям, володарями яких вони колись були» [158, 115]. Це зумовило народження нових художніх форм і видозміни старих.

Нові віяння проявилися й у взаєминах між авторами літературних творів і правителями, між авторами та публікою. Як зазначає П. Левек у праці «Елліністичний світ», склався абсолютно новий тип людини – літератор, а «близькість до муз розглядалася як благочестя і була майже прирівняна до героїзації» [227, 95 – 96]. З часом визначилися певні тенденції, спільні для всіх жанрів літератури. Найбільш виразні з них (символічне підґрунтя інтерпретаційної теорії) – пошуки нового в героїчному й архаїчному мистецтві Греції, т. зв. архаїзуюча тенденція, і тяжіння до високоінтелектуальної літератури.

Психологічним джерелом формування таких явищ стала гостра потреба грека в розумінні, й, оскільки події наче спресовувались та пришвидшувались у ту хаотичну епоху, стрімко розвивалася історія, а невпинну допитливість використовувала не так наука,

як ученість. Коментатори намагались розгадати таємниці великих класиків, тоді як поети прихованими натяками створювали загадки для майбутніх тлумачів.

Зародження й розвиток герменевтики спричинений і переосмисленням позахудожньої реальності, її пізнання шляхом дискусії з міметичною теорією, сформованою і поширеною в Давній Греції. На зміну теорії наслідування приходить теорія символізації, за якою художня творчість мислилась не тільки як відтворення окремих предметів (переважно видимих), а і як піднесення до певних універсальних сутностей, буттєвих і смислових. Джерела цієї концепції – в ідеях Платона про наслідування космічної гармонії в музиці, а в її центрі – вчення про символ. Для інтерпретаторів символом, що потребує пояснення і коментування, стає поетичне слово, особливо сказане в минулому.

І ще один, як нам здається, важливий штрих, навіть за умови позитивістськи інтерпретованого. Сприйняття чужого (тексту) як свого в античній культурі мало настати і під тиском переосмислення насамперед (або й переважно) схеми людських стосунків у суспільстві: якщо Аристотель, передаючи атмосферу класичної Греції, стверджував, що раб і варвар (*чужинець*) за своєю природою – поняття тотожні, то в епоху еллінізму комедіограф Менандр проголошує протилежне: ніхто не буває рабом за природою, лише фатум осуджує тіло на рабство. Тож нехай навіть лише гіпотетично впускаючи у власний світ раба і чужинця, еллін змиряється і з «присутністю» чужого тексту в рідному. Складається ситуація, описана П. Рихлом як типова щодо механізму «зустрічі» свого й чужого текстів, що «здатна породити переживання. Це відбувається за умови резонансу текстів з емоціями, образами, структурами власних віршів – або ж навпаки, – за умови протистояння, конфронтації з ними. Чужий текст тут виступає каталізатором або подразником, він спонукає до розщеплення дійсності, до виявлення її дисгармоній і суперечностей. При зустрічі з чужими текстами виникають нові асоціативні поля, когерентні або ж полемічні. В продукційно-естетичному відношенні вони є рушіями креативності» [355, 19].

Отже, зародження й розвиток теорії інтерпретації збіглися зі зміною в методологічній парадигмі античної літератури – метод imitatio vitae (наслідування життя) доповнився imitatio veterum (наслідування старих зразків), а відтак звернення до вже

існуючих, усталених, засвоєних культурних феноменів зроджувало продуктивний діалог. Схожа ситуація в літературознавстві кінця ХХ – поч. ХХІ ст., зокрема підвищений інтерес до проблем інтерпретації, що й породив теорію інтертекстуальності за умови зміни культурної та методологічної парадигм, уможливлює, за принципом «зворотного» історизму (І. Кондаков), висновок щодо, по-перше, «постмодерної» ситуації в історії античної літератури, по-друге, «запрограмованості» включення європейської античності в сучасний діалог традицій і новацій, по-третє, дає змогу тлумачити активізацію компаративістських і герменевтичних досліджень почасти зумовленими прагненням повернути явищам навколишньої дійсності втрачену ясність і зрозумілість.

1.1.2 Поняттєво-термінологічна матриця дослідження

Уведене в науковий ужиток Ю. Крістевою поняття *інтертекстуальність*, як і пов'язані з ним питання, набули в останні десятиліття статусу об'єкта й предмета особливого активного дослідження, що сигналізує про актуальність проблеми. Водночас унаслідок різночитань терміни втрачають необхідну однозначність. Поставши на основі положень про літературну еволюцію і пародію Ю.Тинянова, як осмислення теорії анаграм Ф. де Соссюра та ідеї діалогічності М. Бахтіна, теорія інтертекстуальності одержала різноманітні тлумачення категорій (Ю. Крістева, Р. Барт, М. Ріффатер, Ж. Дерріда, Р. Мойзес та ін.), і численні класифікації інтертекстуальних елементів та міжтекстових зв'язків (Х. Блум, Дж. Б. Конте, П. Тороп, Ж. Женетт, М. Пфістер, Н. Фатєєва, М. Шаповал та ін.). Бахтінську ідею «двоголосся» як важливого елемента будь-якого твору й дискурсу підтримав і Ю. Лотман. Виходячи з положення, що «текст взагалі не існує сам по собі, він обов'язково включається до якого-небудь (історично реального або умовного) контексту» [244, 213], учений зробив висновок про зв'язок будь-якого тексту з іншими та неминучість діалогу й полілогу між текстами не тільки однієї епохи й не тільки тими, що належать до одного виду мистецтва, а й між віддаленими один від одного за часовою, жанровою або іншою шкалою. Ця думка є засновком і нашого дослідження діалогу української поезії доби зрілого модернізму з античним текстом.

Неусталеність і розробки теорії інтертекстуальності, що тривають, зумовили особливо широкий діапазон тлумачень термінів «інтертекстуальність» і «інтертекст», який означимо пунктирно. Р. Барт, а пізніше і Ж. Дерріда, тлумачить інтертекст широко: всі тексти, з одного боку, у своїй основі мають єдиний прототекст, а з другого, самі є інтертекстами, оскільки стають явищами культури [див.: 35]. На думку В. Руднєва, інтертекст – основний у мистецтві модернізму та постмодернізму вид і спосіб побудови художнього тексту, який полягає у тому, що текст будується з цитат і ремінісценцій до інших текстів [363, 155]. А Ю. Степанов визначає інтертекст як те, «що можна *читати* у прямому значенні цього слова» [397, 3], маючи на увазі, що текстова основа твору обов'язково продукує наступні тексти, які, своєю чергою, складаються з уявлень, образів, численних асоціацій. Розмежувати поняття «мовні інтертексти» (позбавлені яскравої художньої виразності) та «літературні інтертексти» (такі, що семантично навантажені) пропонує М. Ґаспаров [91, 3].

Теоретичні та практичні проблеми інтертекстуальності розробляли в своїх працях І. Ільїн, І. Смирнов, О. Жолковський, Н. Фатєєва та багато інших. Так, Н. Фатєєва розглядає інтертекстуальність як феномен, без урахування якого смисл художнього тексту залишається незрозумілим. За І. Смирновим, інтертекстуальність – явище, за якого «зміст художнього твору повністю або частково формується шляхом відсилання до іншого тексту, який відшукується у творчості того ж автора, у суміжному дискурсі або в попередній літературі» [384, 62]. Засади інтертекстуального підходу дослідження окреслив у праці «Блукаючі сни» О. Жолковський: «Інтертекстуальний підхід, зовсім не зводячись до пошуків безпосередніх запозичень і алегорій, відкриває нові горизонти цікавих можливостей. Серед них: зіставлення типологічно схожих явищ (творів, жанрів, напрямів) як варіацій на загальні теми й структури; виявлення глибинного (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) підґрунтя аналізованих текстів; вивчення зрушень цілих художніх систем, зокрема, опису творчої еволюції автора як його діалогу з самим собою й культурним контекстом тощо» [141, 4].

В «Енциклопедії постмодернізму» інтертекстуальність також визначено як «метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та

ідеологічні резонанси; це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин» [133, 171]. Автори «Новітнього філософського словника. Постмодернізм» [309, 182] зводять інтертекстуальність до понять доби постмодернізму.

У рецепції українських літературознавців дискурс інтертексту/інтертекстуальності поповнився і дослідженнями, і визначеннями. Чи не найбільш «зручною» в користуванні є дефініція інтертексту Ю. Коваліва, де інтертекст – «цитований, переписуваний, інтерпретований, стилізований, перекодований текст чи сукупність тексту» [232, 430 – 431]. Характеристику інтертекстуальності як незчисленної можливості відсилань до інших художніх текстів та культурних дискурсів репрезентують у своїх працях О. Астаф'єв, Л. Гетьман, Н. Лихоманова, В. Просалова, М. Шаповал, Н. Науменко та ін. Окремі аспекти методу поструктурального літературознавства висвітлені в дисертаціях А. Рубан, Г. Соловій, О. Поліщук, Н. Корабльової та ін. Варіанти визначень інтертекстуальності пропонують М. Ізбенко [159, 10], Л. Сокол [388, 77], В. Мацапура [259, 9], Г. Крапівник [209, 7] та ін. Поділяємо думку І. Дітковської, яка йде за тлумаченням інтертекстуальності специфічною рисою перехідної доби [123, 12]. Відтак закорінену в античний текст інтертекстуальність української поезії зрілого модернізму як перехідного періоду вважаємо багато в чому зумовленою різновекторними тенденціями – переосмисленням вже відомого і визначенням системи координат літератури майбутнього.

П. Рихло зазначає, що розширення поняття інтертекстуальності до глобального й універсального значення, коли практично «кожен текст є інтертекстом», призводить до розмивання самого терміну, яким уже досить важко оперувати при дослідженні літературних явищ. Тому, слушно зауважує вчений, більш прийнятним для аналізу й інтерпретації текстів є «не глобальний тип інтертекстуальності, а її герменевтична, дескриптивна модель, в якій це поняття зводиться до свідомих, інтенційованих і маркованих зв'язків» [355, 6]. М. Шаповал наголошує, що наша культура «має власну метафору для опису інтертекстуальних відгомонів і мозаїчності – літописний звід» [471, 14], і, характеризуючи типи інтертекстуальності, пропонує низку синонімічних термінів «інтенсивна», «маркована», «обмежена», «впізнавана», «обов'язкова» [471, 46], якими почасти користуватимемося й у цьому дослідженні.

Отже, інтертекстуальність як одна з актуальних і дискусійних проблем філології і культурології трактується по-різному в різних науках. У сучасному літературознавстві «інтертекстуальність» розуміється в широкому й вузькому значеннях. У широкому – це безкінечний і не обмежений у часі діалог текстів, характерна особливість літератури (й культури) загалом, невід'ємна ознака художньої свідомості, у якій виявляється цілий спектр міжтекстових відносин. У вузькому – смисло- й формотвірний чинник художнього твору, один із засобів вираження позиції автора, який вступає в діалог із чужими текстами, та читацької рецепції, а також конкретно-історичне явище в літературі XX ст. Водночас зміст і межі *інтертекстуальності* є й залишатимуться предметом обговорення. Прояснення цього питання, на наш погляд, сприятимуть не тільки подальші теоретичні розробки, а й порівняльно-історичні дослідження, у яких простежуються конкретні форми інтертекстуальності, специфіка її вияву в різних родах і жанрах, своєрідність витлумачення в творчості митців. Тож простір для інтерпретацій *інтертекстуальності* та *інтертексту* залишається відкритим.

У нашому дослідженні, де «античність» і «античний текст» є поняттями загалом ідентичними, останній виступає інтертекстом – джерелом цитат, алюзій, ремінісценцій, символів тощо, що набувають в інших текстах нового значення і забарвлення. *Інтертекстуальність* розуміємо як міжтекстові співвідношення творів, що полягають у відтворенні конкретних літературних і культурних явищ раніше створених текстів через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання, наслідування чужих стильових особливостей і норм тощо. Розрізняємо *інтертекстуальність* та *інтертекст* як «процес» та «результат», визначаємо *античний текст* таким інтертекстом світової літератури, реципіюючи і трансформуючи який письменники створюють основу для перетворення власних текстів на такі, що позначені інтертекстуальністю. Тобто на потенційний інтертекст, змістові, ідейні, емоційні, жанрово-стильові особливості якого увиразнені завдяки «чужому» (античному).

Розмаїття тлумачень понять «інтертекст» і «інтертекстуальність» зумовлює і численні класифікації інтертекстуальних елементів та міжтекстових зв'язків у художньому дискурсі. Один із перших спробу класифікації здійснив Ж. Женетт у дослідженні

«Палімпсести: Література у другому ступені». Його виокремлення інтертекстуальності, паратекстуальності, метатекстуальності, гіпер- та архітекстуальності досить популярне серед дослідників, поєднує різні підходи до проблеми інтертекстуальності й фіксує здебільшого інтертекстуальну взаємодію за типом «текст – текст».

На основі ідей Ж. Женетта постали інші, як, наприклад, деталізована й увиразнена класифікація Н. Фатєєвої. Дослідниця пропонує виділяти у власне інтертексті цитати – з атрибуцією і без, алюзії – атрибутовані й неатрибутовані, центони. Маркерами паратекстуальності називаються цитати-заголовки й епіграфи. Метатекстуальність розуміється як інтертекст-переказ, варіації на тему передтексту, дописування «чужого» тексту і мовна гра. Осміяння чи пародіювання одним текстом іншого визначається гіпертекстуальністю, а жанровий зв'язок текстів – архітекстуальністю. Крім цих «женеттівських» видів, Н. Фатєєва говорить і про інші види й випадки інтертекстуальності, як-от: інтертекст як троп і стилістична фігура, інтермедійні тропи і стилістичні фігури, звуко-словесний і морфемний типи інтертексту, запозичення прийому та про поетичну парадигму [див.: 441].

Класифікації женеттівського типу не єдині в сучасній філології. Так, З. Тураєва пропонує одразу кілька класифікацій інтертекстів, щоправда, оперує поняттям «залежність різного ступеня» [432, 50] між текстами. Перша класифікація З. Тураєвої укладена на основі протиставлення за рівнем зв’язку: глобальний зв’язок на рівні всього тексту – поодинока відповідність. Друга – залежно від знакової системи, з якою співвідноситься художній текст: співвіднесеність з іншим словесним текстом чи співвіднесеність з іншими знаковими системами, що моделюють реальний світ. Третьою є класифікація, укорінена на спільності постійних величин, якими є предикати тексту: повторювані сюжетні ходи, мотиви, функції персонажів та інші величини. Четверта будується на особливому зв’язку з предметним світом, зв’язку за типом іконічного знака. Остання класифікація – на основі спільності персонажів. Таким чином, учена не розчленовує структуру тексту на складники, а розглядає загалом, що з погляду на античність як цілісний текст робить її другу класифікацію привабливою для нашого дослідження. Натомість Г. Лушникова поділяє засоби інтертекстуальності за композиційно-структурною організацією тексту на 1) елементи, що займають позицію на межі даного тексту і вертикального контексту в цілому, якими є

заголовні комплекси (заголовок, підзаголовок, епіграф); 2) елементи, які безпосередньо входять у текст твору – цитати, алюзії, антомасії; 3) елементи композиції тексту, до яких належать сюжетне варіювання, нетрадиційне трактування образів, запозичення ритміко-синтаксичних моделей [246, 14 – 15].

Складною є класифікація П. Торопа, яку він називає «типологією метатекстів» [424, 338]. Дослідник розглядає явище метатексту і як елемент тексту, і як текст у цілому; розрізняє явні та приховані вияви інтертекстуальності, пропонує докладний їх опис. Поділ також стосується характеру самих метатекстів (авторський варіант інтертекстів), які можуть мати ствердний чи полемічний характер. Ця класифікація, на нашу думку, більшою мірою стосується побутування інтертекстуальності саме в художній літературі, позаяк до переліку мета текстів автор зараховує травестії, літературну полеміку у віршах, композицію на основі знайденого рукопису тощо. Деякі засади класифікації П. Торопа розвиває І. Арнольд: розрізняє мовні (наявні в тексті елементи різних функціональних стилів) і текстові (ремінісценції, алюзії, цитати) вияви інтертекстуальності; говорить про зовнішню (як «пригадування» джерела читачем, наприклад, у пародії) та внутрішню (залученні фрагмента – інтексту – у певний текст) інтертекстуальність [19, 38]. Маркування внутрішньої інтертекстуальності, на її думку, зумовлюють обсяг інтексту (він значно менший від основного тексту); ступінь входження в основний текст, його сюжет; авторство; точність і повнота відтворення тексту джерела (який може несвідомо або, частіше, свідомо трансформуватися, при цьому нова форма інтексту акцентує на ньому увагу читача); функції; ступінь жанрового і стилістичного збігу або розходження з основним текстом тощо [19, 39].

Якщо російські дослідники рухаються в бік «розростання» класифікації Ж. Женетта, то в польському літературознавстві – тенденція до конструктивного узагальнення. Так, М. Ґловінський зводить свою класифікацію до трьох позицій: інтертекстуальності, метатекстуальності й архітекстуальності [524]. Він застерігає і від надто широкого розуміння інтертекстуальності, яка «не є простою реакцією («діалоговою») одного тексту на інший чи одного висловлювання на інше, натомість є справою особливого значеннєвого зв’язку, який кристалізується між двома елементами. Так само й З. Мітосек схиляється до

«вузького» розуміння інтертексту і вважає прийнятною для застосування сьогодні «концепцію обмеженої інтертекстуальності» [270, 16].

Класифікуючи явища українського поетичного модернізму зрілої доби, враховуватимемо досвід науковців, які орієнтувалися у своїх класифікаціях саме на художній текст (Н. Фатєєва, З. Тураєва, П. Тороп та ін.). Розрізнятимемо інтертекстуальність експліцитну (явну, зовнішню) й імпліцитну (приховану, внутрішню), а в характеристиці інтертекстів почасти використовуватимемо підхід Н. Фатєєвої. При цьому пам'ятаємо, що йтиметься про модерністську, допостмодерну інтертекстуальність. Специфіка модерністської інтертекстуальності, як слушно зазначають науковці [див.: 89; 268], принципово відрізняється від постмодерної метою і завданнями, яким підпорядкована. Критеріями відмінності є розмивання категорії авторства й відмова від орієнтації на оригінальність. Так, якщо для ідеології й художньої практики модернізму характерний алюзійно-ремінісцентний апарат, що насамперед служить для підвищення естетичного потенціалу тексту, то в постмодернізмі, як акцентує Б. Ґаспаров, де текст оголошується простором сходження всеможливих цитацій, інакше – дискурсів, які, інкорпоруючись, не доповнюють текст, а «перетинають і нейтралізують один одного» [89, 60]. Ця взаємонейтралізація дискурсів і є постмодерністським текстом, де своє складається із взаємного перемноження/розподілу чужого, і де своє – не текст, а принцип складання, текстуалізація, текстуальна практика.

Зважатимемо й функції інтертекстуальних посилань: експресивну як самовираження автора через добір цитат, характер алюзій тощо; апелятивну, що є способом означення «своєї» аудиторії для встановлення спільність як мінімум її семіотичної (а можливо, і культурної) пам'яті або ідеологічної та політичної позицій й естетичних уподобань. Поетична функція нерідко постає як «розкодування» інтертекстуальних посилань, складність яких варіюється від безпомилкового впізнання цитат до професійних досліджень; а реферативна – як передача інформації про зовнішній світ для розуміння прочитаного.

Аналіз творів українських поетів XX ст. з погляду функціонування в них елементів античного тексту передбачає розгляд і *вертикального* або «екстратекстового» [див.: 19; 27]

контексту. Історія становлення концепції вертикального контексту (від ідей О. Потебні, В. Виноградова, М. Бахтіна – до розробок Дж. Ферса і М. Халлідея, О. Ахманової [27], Ю. Лотмана [244], І. Арнольд [19], Н. Фатєєвої [442] та ін.) паралельна розвитку концепції інтертекстуальності, а відтак вертикальний контекст включається в орбіту понять, пов'язаних зі специфікою творчого процесу, діалогу, до якого залучені автор, твір і читач. На думку дослідників, вертикальний контекст пов'язаний із вивченням об'єктивно закладеної в конкретному тексті історико-філологічної інформації [27, 49]. Це ситуація, «коли текст одержує не тільки лінійне розгортання, а й членується на відтинки, не зумовлені синтаксичним поділом» [442, 17]. Але цим зміст вертикального контексту не вичерпується, позаяк співвідноситься і з історичними, і з культурними та психологічними структурами. Досліджуючи античний інтертекст української поезії, враховуватимемо власне філологічний і соціально-історичний [див.: 27] типи контексту, де перший пов'язаний із розглядом різноманітних способів використання авторами змісту й форми творів своїх попередників, а другий – включає способи вираження соціально-історичної дійсності. Елементами, що з'єднують факти життя й тексти про них, є *реалії*, інтертекстуальність яких залежить від ступеня насиченості інформацією культурно-історичного плану, що відносить їх до розряду соціально значущих. Інтертекстуальність реалій виявляється прямо (експліцитно) або опосередковано (імпліцитно): а) через розкриття в коментарі («текст у тексті»); за допомогою використання як б) денотата алюзії, а також як в) самостійного елемента, коли читач добре знається на іменах багатьох історичних діячів і пов'язаних із ними конотаціях. Необхідність дослідження соціально-історичного вертикального контексту української поезії ХХ ст., інтертекстом якої стала греко-римська література, продиктована тим, що його наявність у тексті не лише виражає соціально-історичну дійсність античної епохи, допомагає письменнику створити «свій» образ античності, а й алюзивно моделює образ авторової сучасності, у якому синтезуються риси, властиві сучасному і минулому. Визначення філологічного вертикального контексту, тобто аналіз функціонування у творі алюзій, ремінісценцій, цитат, інших способів актуалізації асоціативних знань – обов'язкове для з'ясування специфіки різних

інтерпретаційних моделей античного тексту як на рівні індивідуального стилю, так і на рівні загальних тенденцій засвоєння і трансформації.

Щодо поняття *рецепція*, то сучасні літературознавці виділяють у її тлумаченні два рівні: безпосередню, первинну літературну рецепцію, у якій домінують чуттєво-емоційні елементи духовної діяльності реципієнта як читача, і вторинну – опосередковану літературну рецепцію з переважанням логічно-раціоналістичних операцій. Виділення цих рівнів рецепції умовне, позаяк розмежувати «чуттєво-емоційні елементи духовної діяльності» та «логічно-раціоналістичні операції» як у процесі рецепції, так і аналізуючи її особливості, проблематично, а то й неможливо. Як, наприклад, у творчості неокласиків, де рецепція античності виявлена на аналітичному рівні – в історико-літературних, літературно-критичних і публіцистичних працях. Водночас особливим, неокласичним, текстом нашої літератури їхня поезія стає саме завдяки рецепції античності на художньо-поетичному (переклад і оригінальна творчість) рівнях.

Загалом, визначення глибинної сутності рецепції може бути окремим предметом пояснення чи наукової розвідки. Тому, не віддаляючись від обраної теми дослідження, зазначимо: під *рецепцією античного тексту* розуміємо сукупність всіх можливих форм включення античної спадщини в художній світ того чи того автора й стратифікацію її рівнів (жанровий, сюжетно-фабульний, мотивний, асоціативно-ремінісцентний, образний). Вона реалізується на індивідуальному рівні й на рівні літературного напряму, стилю чи школи. Митець, проходячи в довільному порядку й черговості такі стадії цього процесу, як сприйняття, перетворення, пристосування та засвоєння, формує власну рецепційну тактику. У результаті визначається певна матриця *інтерпретаційної моделі* – сукупність авторських комбінацій рецепції елементів змісту та форми «чужого» (прецедентного) тексту, позначених 1) авторським стилем, 2) спільними для тієї чи тієї естетичної системи ознаками, 3) тенденціями запозичення, що склалися в національній і світовій традиції. Специфіка таких моделей зумовлена насамперед світоглядно-естетичною позицією автора щодо рецепції як чинника літературного процесу й інструментарію власної творчості зокрема («*чому*») і мотивами звернення до «іншого» тексту («*для чого*»). Звідси – пріоритетні форми рецепції (літературно-критична, переклад, художнє осмислення або їх

комбінація); обрана інтертекстуальна стратегія (експліцитна, імпліцитна, сугестивна) та домінантні вияви інтертекстуальності («*як*»). У випадку формального характеру рецепції, тобто за відсутності змістової актуалізації того, що містить традиція, вона зводиться до літературної містифікації: передаються певні елементи для створення колориту, але зміст не вибудовується на світоглядно-естетичних засадах, спрощуються концептуальні ідеї тощо. Враховуючи це, виокремлюємо такі основні трансформаційні моделі поетичного осмислення «чужого» (античного) тексту в поезії 1920-1930-х років, як символістську, неокласичну й неоромантичну, своєрідною преамбулою яких стала дифузна (символістсько-неокласично-неоромантичного типу),

Чинниками будь-якої літературної рецепції є прояви (вияви, маркери) інтертекстуальності, як-от: запозичення й переробка тем і сюжетів; явне та приховуване цитування; переклад; плагіат; алюзія; парафраза; наслідування; пародія; інсценування; використання епіграфів; ремінісценція тощо. Позаяк першою ознакою художнього тексту є *заголовок*, то як елемент античного інтертексту він розглядатиметься, коли: є цитатою; містить маркери алюзії (імена персонажів літературних творів, міфічних персонажів, імена реальних чи історичних осіб; псевдо-антропоніми, топоніми тощо); включає паремії чи фразеологізми. Аналізуючи «античні» твори, виокремлюватимемо заголовок-алюзію, заголовок-концепт і такий, що поєднує елементи обох.

Виразником концепції художнього тексту, який передує текстовому формуванню, є також *епіграф*. Його специфічні риси експлікуються у вигляді включення архаїзмів, нетрадиційної архітектонічної побудови або в оформленні мовою прототексту, допомагаючи відкрити зовнішню межу для інтертекстуальних зв’язків. Епіграф реалізується у внутрішньотекстовому, синтагматичному плані, нерідко стаючи розширеним поясненням заголовка або експлікацією ставлення автора до твору.

У контексті бахтінської теорії діалогізму, з одного боку, і структурно-семіотичного підходу до тексту, з другого, *цитата* інтерпретується як «перегук будь-якого виду, що поєднує між собою літературні пам'ятки» (І. Смирнов) і є конкретним проявом чужого слова, а цитування тлумачиться одним зі способів здійснення діалогу між текстами в культурному просторі. У своєму дослідженні розглядаємо цитату не приватним,

другорядним елементом тексту, а вказівкою на істотну грань авторського задуму, проявом античного тексту; принципово важливим прийомом художнього смислотворення й одночасно апеляцією до актуальної в очах автора традиції.

Важливими для аналізу античності як інтертексту української поезії є уточнення термінів *античний сюжет, мотив, міфема, міфологема* тощо, які складатимуть матрицю понятєвих координат дослідження. Поняття *античний сюжет* у нашій роботі певною мірою пов'язане з розумінням, запропонованим М. Грабар-Пассек у монографії «Античні сюжети і форми в західноєвропейській літературі»: «сюжети, які вже в самій античній літературі були оформлені в літературні твори» [99, 7]. Виходячи з цього, дослідниця розглядає сюжети, пов'язані з історичними образами й подіями давнини, лише в тому випадку, якщо в античності вони одержали художнє оформлення. Наприклад, історія Олександра Македонського, що вже на початку нової ери стала темою напівфантастичних оповідей, є античним сюжетом, успадкованим європейською літературою, а тема кохання Антонія і Клеопатри – ні, оскільки не одержала закінченого втілення в літературі своєї доби. Натомість у своїй роботі включатимемо історичні сюжети (факти) в античний *сюжет*, осмислюючи цілісним текстом *усю* античністю.

Починаючи від «Поетики» Аристотеля і до наших днів, термін *мотив* перебуває в активному науковому обігу. Він кваліфікується як найменша одиниця матеріальної структури твору (школа В. Шерера); як психологічна подія, що слугує поштовхом для створення художнього феномену (В. Дільтей); як матеріальне вираження проблеми твору (Ф. Гундольф, О. Вальцель); як постійно повторювана в творах ситуація (М. Кайзер). З. Фройд і його послідовники ототожнювали мотив із несвідомою настановою душі, що реалізована в сюжетній долі персонажа. Досліджуючи рецепцію античних мотивів в українській поезії 1920-1930-х років, зважатимемо на дефініції О. Веселовського [70], Б. Ґаспарова [89], В. Халізєва [453], А.Ткаченка [416] та ідеї Ф. Ніцше, М. Еліаде, М. Бахтіна щодо «вічного повернення» до певного реєстру мотивів. *Античні* сприймаємо як мотивні комплекси, що лежать в основі сюжетів греко-римських творів і характеризуються стійкістю семантичного значення, високою частотністю звернень наступників із метою рецепції. Це зумовлює певну традицію і здатність до культурної

«мімікрії» з кожним конкретним культурно-історичним фрагментом й індивідуально-авторським поетичним світовідображенням. Особливої актуальності мотивний аналіз набуває при розгляді ліричних творів, «коли оповідне начало може зводитися нанівець», а мотив, набуваючи нових варіацій, «може розростатися, переходити вже в тему іншого чи кількох творів, взаємопереплітатися з новими мотивами, вибудовуючи поліфонічний художній світ» [416, 172].

Своє розуміння *античного образу* звіряємо з визначенням М. Храпченка творчо засвоєної типовості античної дійсності, яка постає в літературному творі, з одного боку, як конкретне, а з другого – для окреслення художньої форми, що набуває визначеності, коли система конкретно-чуттєвих форм утворює індивідуальне (образ античної людини, тварини, міфологічної істоти, певної події, настрою, переживання, явища природи) [див. : 459]. Враховуючи класифікацію А. Нямцу так званих традиційних образів [див. : 316] та критерії їх визначення, сформульовані В. Будним і М. Ільницьким [62, 164], античними образами вважаємо не тільки константи греко-римської культури, а й константи-інваріанти, що мають характерне значеннєве ядро, визнання значимості якого може відрізнятися в тезаурусах різних культурних світів та історичних епох. Так, тлумачення образів Прометея, Ікара, Орфея, Сізіфа та інших античних персонажів змінювалися залежно від суспільно-історичного й культурного контексту, зберігаючи при цьому свій статус об'єктів ремінісценцій. Наявність однієї й тієї ж константи в різних культурах дає підстави виявляти їх близькість, а різне розуміння образу, його переосмислення і переконструювання – схарактеризувати національні особливості цих культур.

Поняття *античні мотиви* застосовуємо в значенні надбань античної доби, що на сучасному етапі є стійкими утвореннями, здатними до структурування творів. Вони схожі на архетипи, хоча й не тотожні їм. У сучасних дослідженнях залежно від мети виділяють різні групи міфологічних мотивів. Так, К. Буслаєва, аналізуючи античні мотиви в творчості Н. Королевої, веде мову про 1) міфологему золотого віку як основу авторської концепції образу батьківщини; 2) космологічні міфомотиви як наслідок пантеїстичності світовідчуття; 3) міфологему долі; 4) міфологеми шляху, каменю, печери, лабіринту, які реалізуються у структурі ритуалу переходу; 5) еротичні й танатологічні мотиви [див.: 63].

Ю. Ганошенко в дисертації «Міф, архетип, традиційний образ в українському інтелектуальному романі 20-30-х років ХХ ст.» класифікує міфологічні мотиви з похибкою на реалії ХХ ст., виокремлюючи тоталітарний міф через текстуальне втілення архетипів Мудрого Старого й Тіні, а в структурі сцієнтичного міфу робить спробу відтворити цілісну модель світобудови [див.: 88]. В. Папушина, досліджуючи поезію раннього символізму з погляду рецепції античності, виділяє такі мотиви, як етіологічні й космогонічні, окремо розглядає героїчні міфеми й міфеми – реалізатори фаталістичних мотивів (мойри, Діке, титани, Атлант, Антей, сибіла, фенікс) [див.: 322].

У своєму дослідженні виокремлюватимемо комплекси мотивів, умовно означені як космологічний, екзистенційний та естетичний. До складу *космологічного* входять мотиви щодо походження світу, його розвитку в часі, можливі перспективи (боротьба хаосу й упорядкованого космосу, циклічність, протиставлення минулого – теперішньому, теперішнього – майбутньому, мотив «золотого віку», есхатологічні мотиви) і, як завершення космологічного циклу, – створення людини (антропогонічні мотиви). Цей комплекс характеризується сталістю, бо пов'язаний, насамперед, зі світоглядними, ментальними категоріями. Останнє, на нашу думку, є важливим чинником для з’ясування специфіки рецепції українськими письменниками – носіями певного ментального коду – античної тематики та ідей. Отже, цей комплекс є базовим, на якому ґрунтуються інші. На відміну від космологічного комплексу, *екзистенційний*, що містить мотиви, які розкривають специфіку буття людини, характеризується змінністю, значною мірою зумовленою суспільним і соціальним досвідом епохи-реципієнта: мотиви Фатуму, Ероса й Танатоса, едіпівські мотиви пізнання, вибору, прозріння тощо, типологія культурного героя (прометеїзм, антеїзм, одіссея та ін.) і антигероя (трикстера) та ін. Зазначимо, що зв'язок цього комплексу з космологічним не лише не втрачається, а й доповнюється внаслідок своєрідної транспортації мотивів новими значеннями. Наприклад, агонічний мотив, який пронизує всю античну літературу, набуває в українській поезії зрілого модернізму конкретно-історичних утілень, а актуалізація сцієнтичного міфу зумовлена реаліями часу – складним комплексом сприйняття науково-технічного прогресу. Як і екзистенційний, *естетичний* комплекс мотивів змінний і з подвійною схемою зв’язку: є

похідним базисного космологічного й водночас екзистенційного комплексів, оскільки для митця ХХ ст. його творчість і все, що з нею пов'язане (мотиви Орфея, творчого усамітнення, слави тощо), перетворилися на єдино прийнятну форму буття в сучасному йому світі. Звичайно, таке виокремлення мотивних комплексів – умовне, як і їх відносна автономія, що уможливлює подальший розвиток запропонованої класифікації.

Враховуватимемо і зауваження В'яч. Іванова щодо співвідношення кількості основних мотивів або ліричних тем з аполлонівським чи діонисійським елементами. На думку вченого, у ліричних творах з трьома темами переважає елемент аполлонівський; «душевне хвилювання, збуджене спогляданням певної протилежності, доведене в них до свого вирішення в третій ліричній ідеї; вони примиряють і заспокоюють душу; їх мета – гармонія». І навпаки: «твори, які поєднують лише дві теми <…>, прагнуть відобразити переживання діади, – розколу, протиріччя і розриву, – і збудивши в душі читача тривожний або бунтівний рух, надають йому самому можливість знайти в останньому лад… Такі вірші тяжіють <…> до діонисійського полюсу лірики» [156, 307 – 308].

Отже, дослідженням античності як первісного художнього тексту, тобто виявом цитат і алюзій, парафраз і контамінацій, різноманітних літературно-історичних мотивів і асоціацій, реконструюється творчий і в певному сенсі історико-літературний процес української писемності 1920-1930-х років як інтертекстуальний культурний синтез світових традицій, стильових принципів, поетичних образів, засвоєних із різним ступенем творчого заломлення.

1.2 Українська античність: терміносполука і проблема

Віддаляючись у часі від античності, кожна наступна культурна епоха в зверненні до неї створювала власний образ і розуміння цього феномену. Так формувався концепт «жива античність», що набув особливої актуалізації і в українській культурі ХХ ст. [див.: 248; 387]. «Бути "живою", – наголошує О. Михайлов, – означає так чи так бути присутньою в історії й приходити в історію не ззовні, у вигляді своєї реставрації або реконструкції, а вже знаходитися в ній» [276, 308]. Античність, на його думку, реально присутня як «слово», що є носієм усіх важливих дефініцій і змістових характеристик античної традиції, тобто як

міфориторична культура. Це внутрішня характеристика «живої» античності, тоді як її зовнішньою характеристикою є різні форми інтертекстуальності.

Історія питання «образ античності» відображає пошуки кожною генерацією філософів і митців *своєї* античності, суголосної духовним запитам і потребам часу. О. Лосєв, розпочинаючи власний аналіз античного філософування як того «епохального» цілого, де європейці донині шукають свій «золотий вік», зауважував: «Кожна епоха отримувала від античності те, на що тільки вона була здатна. Й кожна епоха побачила в ній правильний бік, хоча й неправильно ігнорувала інші сторони» [241, 67]. У «Нарисах античного символізму та міфології» учений вибудовує свій образ, синтезуючи «раціональні зерна» попередніх уявлень світової філософської думки про античність. Як складна й синтетична категорія вона «містить у своїй основі інтуїцію людського тіла як сутнісну характеристику буття взагалі (Шпенглер). При цьому фіксується передовсім її "шляхетність" та "краса" (Вінкельман), що різко протистоїть будь-якому романтичному шуканню безмежного й таємничого (Шиллер). Античність має власну безмежність і таємницю, "аполлонівський" і "діонисійський" первні (Ніцше), водночас і природну чуттєвість, що звільняє від аскетичного долання плоті (Відродження), та усвідомлену, чітку й різку структуру і форму буття (Просвітництво). Урешті античність виявляється синтезом кінечного й безкінечного, або ідеального й реального, даного, проте, засобами кінечного й реального, й за суттю своєю – у сфері кінечного й реального (Шеллінґ і Ґегель)» [241, 68]. До цієї характеристики, вважає Ю. Сватко, необхідно додати середньовічний досвід трактування античного Абсолюту як квазіабсолюту в De civitas Dei св. Бл. Августина. Неможливо оминути й ближчий досвід трагедійної – услід Проклу – інтерпретації діонисійського міфу В'яч. Івановим. А також досвід самого О. Лосєва з кінцевою формулою античного космосу як театральної вистави. Лише тоді складеться «узагальнена картина міфолого-феноменологічного прочитання античного світогляду впродовж п'ятнадцяти наступних століть європейської історії» [369, 12]. Картина, загальні риси якої необхідно враховувати і для аналізу рецепції античності українською літературою упродовж століть.

Спроби теоретичного осмислення образу античності здійснювалися разом із втіленням у художню практику того досвіду давніх греків і римлян, який вони сприймали в широкому розумінні як «школу стилю» або прагнули подискутувати з ним чи відкинути, однаково залишаючись у силовому полі античних ідей, сюжетів, мотивів, образів і форм. Тенденція сприйняття античного тексту як своєрідного типу інтертексту властива всім культурам Європи. Ментальні, духовні й художні ідеї античності ввійшли і в дискурс нашої літератури (і ширше – культури), вилившись у феномен української античності. Цією терміносполукою – *українська античність* – будемо оперувати в ході дослідження.

У різних за форматом наукових студіях антично-українського літературного діалогу кожен із дослідників послуговується власним визначенням цього феномену. Так, у монографії, присвяченій аналізу античних традицій у творчості Т. Шевченка, М. Майстренко говорить про *традицію звернення* до античних джерел в українській літературі [248]. Досліджуючи українську літературу кінця XIX – початку XX ст. у її взаєминах з античністю, О. Турган наголошує, що в нашій культурі склалася своя *національна школа художнього й наукового освоєння* античності [434, 3]. П. Мірошніченко, з'ясовуючи трансформацію жанрових особливостей античної трагедії в літературі цього ж періоду, вписує аналізовані явища в *історію засвоєння й трансформації* античних мотивів і образів [269]. Ю. Микитенко досліджує *історію і типологію українсько-грецьких літературних зв'язків*, витоки якої сягають у дохристиянські часи [267; 268]. Б. Баглай-Соляник у розвідці про І. Франка як дослідника античної літератури веде мову про *концепцію античності* в українській літературі [29]. К. Буслаєва артикулює історію рецепції греко-римської художньої спадщини західноєвропейською традицією «*теоріями рецепції античності»,* а коли мова заходить про діалог античної й української літератур, – «*українським літературним рецепційним дискуром* античності» [63]. Вважаємо, що понятєвий діапазон і відсутність єдиної термінології зумовлені різними об'єктами й завданнями, які ставлять перед собою дослідники. Для більшості з них історичний дискурс – не самоціль, а лише контекст чи одне з теоретичних питань, як власне й у нашій роботі.

Терміносполукою *українська античність* оперує в дослідженні «Гермес над криницею, або Українська античність» Т. Лучук. Феномен української античності, за його визначенням, – це «осягнення культурної спадщини давніх греків і римлян українським словом упродовж останніх століть, починаючи від «Енеїди» Івана Котляревського» [510]. Погоджуємося із запропонованим визначенням, але не обмежуємо застосування терміносполуки щодо відносно вузького, з 1789 року і до нашого часу, періоду. Поділяємо думку науковців (Ю. Микитенко, О. Сліпушко та ін.), які вважають, що діалог української (києворуської) культури з європейською античністю розпочався з дохристиянських часів. Окрім того, термінологічне словосполучення *українська античність*, видається, по-перше, більш універсальним і комплексним, ніж *концепція античності* чи *теорія античності*, оскільки передбачає сприйняття всієї античної культури й не обмежує час, шляхи та форми рецепції. Упускаємо уточнення «літературна», хоча розуміємо, що універсалізм цього феномену структурують і *українська архітектурна античність*, і *українська образотворча античність* тощо. Проте «всеїдність» художньої творчості, здатної черпати натхнення з усього і все перетворити на об'єкт естетичного, дозволяє розуміти під *українською античністю* саме словесно виявлену рецепцію античності, історія й розвиток якої зумовили особливості її прочитання в поезії 1920-1930-х років. По-друге, застосування терміносполуки *українська античність* дає змогу відійти від розуміння звичайної ремінісценції з міфології, літератури, історії Давньої Греції і Давнього Риму. Відтак можна вести мову про значно ширші аспекти античної спадщини, що, засвоєні українською культурою відповідно до внутрішніх потреб, стали її органічним чинником. По-третє, в *українській античності* міститься вказівка на результат – створення національного варіанта античного тексту.

Аналогічне означення, але, зрозуміло, щодо російської літератури використав свого часу Г. Кнабе у праці «Російська античність. Зміст, роль і доля античної спадщини в культурі Росії» [185]. Учений обґрунтував поняття ентелехії як одного з видів сприйняття культурної спадщини й основи будь-яких інших видів взаємодії культур. Г. Кнабе цікавить вірність джерелу навіть у тих випадках, коли між явищами античної та російської культури контакту не було, але спостерігається певний ізоморфізм, який учений і пояснює

ентелехією античності, тим, що традиційно описувалося як типологічні сходження. І хоча навколо цього терміна в російському літературознавстві розгорнулася дискусія [див.: 76; 522], Г. Кнабе запропонував важливіше – один із можливих шляхів вивчення античності. Якщо М. Ґаспаров захищав риторичний підхід, інтерпретуючи античний текст як риторичний арсенал поезії, при цьому відступ від першоджерела розглядав не як ваду, а як мистецький засіб, що становить самостійний інтерес, то Г. Кнабе – філософський. Риторичний і філософський є тими підходами, що «сперечалися між собою ще з античних часів» [90, 8]. Третій підхід – історико-культурний, для якого важливе не з'ясування «специфіки змісту того чи того факту, а встановлення зв'язку між ними – шляху поширення текстів і артефактів» [76, 185].

Окрім термінологічної ідеї, Г. Кнабе запропонував періодизацію «трьох актів», які пройшла російська античність: «епопея російського ісихазму XIV – XV ст.; феномен Петербурга й пов'язаний із ним класичний період російської літератури й культури; період із середини 90-х років XIX ст. до початку 20-х років XX ст., що збігається з «виникненням, долею і сутністю російської інтелігенції» [12, 16], а в літературі – з творчістю митців Срібного віку. Натомість в *української античності* своя історія, відмінна тривалістю і наповненням, до того ж не раз скоригована великодержавницькою російською, а потім радянською «корекцією», майже завжди некоректною.

Пошуки національної ідентичності української літератури і водночас спільного європейського джерела – дві тенденції її розвитку впродовж останніх століть. Власне традиція та спроможність реципіювати античний досвід, який разом із потужним духовним потенціалом християнства ідентифікує риси Європи як культурного регіону, зумовлюють обґрунтування європейськості української культури. На це були спрямовані змагання багатьох – від П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, М. Драгоманова, І. Франка, М. Зерова, М. Хвильового та інших постатей XIX – перших десятиліть XX ст. Потреба одужання, як формулює Ю. Микитенко, «від синдрому національного гермафродизму», що породжує уявлення про історичні рамки української культури як про щось «аморфне, незрозуміле національно невизначене, такий собі культурно-історичний гермафродит» [268, 5], і далі стимулює численні дослідження у цьому напрямі.

Українська античність має не лише свою тривалу і плідну історію формування, а й історію наукової рецепції. Першість у наданні системного характеру дослідженням діалогу української літератури з античним текстом належить І. Франкові [див.: 29]. Тоді як у XX столітті історія наукової рецепції взаємин античної і української літератур стала відображенням загальних тенденцій сприйняття вітчизняним літературознавством цілої низки проблем – проблеми класичної спадщини, міфопоетики, інтертекстуальних зв'язків, тлумачення творів з інтелектуальною домінантою тощо. Визначаючи поетапність «античних» студій, враховуватимемо, що водночас тривала і художня рецепція греко-римського тексту, явища якої також переходили в категорію об'єктів критичного дослідження. Тож перед науковцями стояло завдання не тільки аналітичної реконструкції історії української античності, а й критичної рефлексії її сучасності.

На першому етапі, а це 1920-і роки, спостерігаються дві різні ситуації: відсутність не лише системних досліджень, а й окремих публікацій, присвячених проблемі діалогу української й античної літератур, спричинена не так ігноруванням проблеми, як повноголосим утвердженням після кількасотнітнього колоніального становища культури самого факту свого існування передусім мовою художньою, а не критичною. Але, починаючи з 1925 року ситуація змінюється: починають формуватися різнополюсні тенденції у сприйнятті античності й практики її засвоєння, спровоковані не в останню чергу відомою літературною дискусією. Перша тенденція, репрезентована публіцистичними статтями й науковими дослідженнями О. Білецького, А. Ніковського, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, М. Могилянського, М. Хвильового, на Західній Україні – Є. Ю. Пеленського та ін. Їхній інтерес до античної проблематики накладався на необхідність обґрунтування ідей європеїзму, визначення культурно-естетичних орієнтирів новітньої української літератури.

Водночас античність стає інтертекстом тогочасних творів української літератури, які, своєю чергою, потрапляють у сферу первинного критичного сприйняття. Такі літературні явища оцінювали водночас із суто естетичної та ідеологічної сторін, ніби звіряючи кожен окремий твір чи певні тенденції літературного процесу з ідеологічною доктриною, із загальним міфологізованим ідеалом, який на той час не викристалізувався

остаточно, перебував на стадії формування, романтичного піднесення, а тому ще не сприймався як догмат. Так у феноменально стислий термін античний текст пережив, як в епоху Середньовіччя, і свої «темні віки» і свій «Ренесанс» (відомо, що й тогочасна публіцистика апелює до поняття «відродження»).

Інша тенденція визначилася в роки дискусії 1925 – 1928 рр. і засвідчила початок інвективного (Ю. Ганошенко) етапу, коли відбулося поглинання літературної критики офіційною ідеологічно-міфологічною системою. Характерними його особливостями є «створення специфічного канону, поступова формалізація та бюрократизація літературного руху, ідеологічні підходи до аналізу та оцінки літературного твору, усталення й ритуалізація критичної риторики, злиття соціально-політичного (карного, репресивного) та критичного дискурсів» [88, 8], і, як наслідок цього, штучне переміщення практично всього корпусу текстів з античною інтертекстуальністю на периферію.

З 1928 року й майже до кінця 1950-х триває другий етап критичної рецепції української античності. Він «безбарвний», зважаючи, з одного боку, на втрати, яких зазнала українська думка в цілому, і класична філологія зокрема, унаслідок репресій і формування ортодоксальної соцреалістичної критики, і з другого боку, через вилучення творів, позначених античним «слідом», після фізичного знищення та науково-критичної дискредитації їх авторів. Натомість активізується літературознавче осмислення питань української античності на теренах Західної України (Є. Ю. Пеленський) та в діаспорі.

Третій етап почався з 1950-х і тривав до кінця 1990-х років. Відбувалася певна реконструкція знань про українську античність – в передмовах і коментарях до творів репресованих письменників; у працях, присвячених окремим питанням історії рецепції, переважно в давній і просвітницькій літературі (Н. Корж, Л. Ушкалов, Й. Баглай, Л. Скорина, М. Трофимук, А. Содомора та ін.) і проблемам класичної філології; в аналітичних студіях, які супроводжували переклади античних першотекстів; у дослідженнях інтелектуального й філософічного струменю української літератури.

Упродовж 1990-х років разом із поступовою деконструкцією радянської ідеології відбувається повернення до естетичних засад наукового аналізу української літератури. Реалізуються спроби створення комплексних досліджень світового контексту української

літератури, як, наприклад, п’ятитомна праця під керівництвом Г. Вервеса «Українська література в загальнослов’янському і світовому літературному контексті» (1986 – 1990). Актуалізація вивчення українсько-античного діалогу пов'язана також із пріоритетністю аналізу модерних тенденцій вітчизняної літератури, поступовим розширення літературознавчих парадигм дослідження.

Четвертий етап – з останнього десятиліття ХХ ст. і до тепер – характеризується поліметодологічністю студій, а також посиленням уваги до типологічних узагальнень літературних явищ. Сучасне вивчення української античності активізувалося у зв’язку з дослідженнями в сфері міфопоетики, українського модернізму (В. Антофійчук, О. Забужко, М. Ільницький, Т. Мейзерська, Ю. Микитенко, А. Нямцу, Я. Поліщук, О. Турган та ін.). Учені солідарні з висновком, що «новаторським здобутком української літератури, як і інших літератур світу, у цей період стала інтерпретація й трансформація античного міфу, творення на його основі власної авторської міфології» [473]. Особливості сприйняття і засвоєння українською літературою греко-римського тексту вивчали Б. Баглай-Соляник [29], К. Буслаєва [63], Т. Лучук [510], П. Мірошніченко [269], В. Папушина [322], Т. Шевчук [475] та ін. У своєму дослідженні використовуватимемо висновки цих авторів, особливо при розгляді етапів формування української античності.

Потреба висвітлення історичного дискурсу української античності зумовлена такими мотиваційними засадами: по-перше, історію словесного відтворення культурного досвіду античності тлумачимо як складову вітчизняної історії літератури та літературознавства. Умовно кажучи, якщо через вивчення минулого людство пізнає теперішнє, то через пізнання античності краще розуміється власна культура. А відтак об’єктивний аналіз вітчизняного літературного процесу неможливий без урахування фактажу й тенденцій української античності.

По-друге. В історії рецепції античності звернення письменників до традиційного сюжетно-образного матеріалу зумовлені в основному конкретними соціально-історичними обставинами, а також особистими авторськими мотивуваннями. Це, на нашу думку, спровоковано природою традиційних міфологічних структур, яким властиві причино-наслідкові зв’язки між категоріями «минуле», «теперішнє» та «майбутнє».

Звертаючись до відповідних сюжетів, письменник стає «присутнім» у всіх часових сегментах одночасно й разом із тим має можливість, осучаснюючи протосюжети й сюжети-зразки шляхом національно-історичної конкретизації та персоніфікації образів, самому виступати в ролі деміурга – творця власної картини світу. Отже, історія рецепції античності – це певною мірою й історія змінності поетичної картини світу, а також метаморфоз, яких зазнала психологія творчості від античності до сьогодення.

По-третє. Картина світу й характер творчості письменника творять цілісність лише за умови доповнення їх уявленням про людину. По-сучасному звучить думка Й. В. Ґете, який наголошував, що «відчуваючи потребу в зразках, ми мимоволі повертаємося до давніх греків, тому що в їх твореннях відтворена прекрасна людина» [483, 219]. Оскільки античний міф потенційно наділений проблемою амбівалентності людської особистості, його семантична багатозначність та психологічна місткість зумовили активне використання традиційних сюжетів у літературі ХХ ст., яка по-новому відкривала для себе Людину. Долі конкретних персонажів осмислюються й трактуються як дослідження істотних явищ у духовній еволюції людської цивілізації. Переосмислюючи античні сюжети, автори ХХ ст. у більшості випадків зберігали їхні формальні міфологічні характеристики (просторово-часові рамки, сюжетні схеми, системи персонажів), але акцент зміщували на дослідження поведінки героїв з погляду моральних уявлень епохи-реципієнта. Так рецепція античності стає одним зі шляхів пізнання людини взагалі й одвічним пошуком людського ідеалу. У цьому сенсі важко не погодитися з М. Ігнатенком, що найбільшою сучасністю завжди є створювана відповідною епохою концепція людини – «те, як епоха через свою людину дивиться на саму себе і всю іншу дійсність. Тобто кожна епоха має свій міф-концепцію про саму себе в образі своєї конкретно-історичної людини. У своєму “міфі” про дійсність, про власну сучасність, людина “одійснюється”, “осучаснюється”, а в своєму “міфі” про людину дійсність “олюднюється”. Який “міф” про дійсність, така і людина; яка людина, такий і ”міф” про дійсність» [158, 17].

По-четверте, аналіз творів з античною інтертекстуальністю є матеріалом для висновку щодо заповнення інтелектуально-естетичного простору між власне античними зразками й творами української (і будь-якої іншої національної) літератури. У результаті

запозичення проблематики, продовження та осучаснення відомих сюжетів формується сюжетно-композиційна й ідейно-тематична багатоступеневість в опрацюванні класичного матеріалу як практичний вияв функціонування української античності. Її дослідження, своєю чергою, сприяє аналізу особливостей індивідуальної творчої манери. Наприклад, перший етап, особливо у творчості митців з класичною гімназіальною освітою, характеризується використанням декоративно-міфологічної, номенклатурної сторони античності. Як один з істотних елементів літературної освіти вона надавала шкільні ритмічні й жанрові зразки давніх поетів, розкривала світ міфології в загальних контурах, ознайомлювала із загальними рисами не так філософських доктрин, як філософських світовідчуттів і настроїв давнини. Для одних поетів, можливо, функціонування античного тексту так і залишиться на цьому рівні. Для інших передбачена еволюція античності: митець починає розуміти її по-новому, глибше, серйозніше, органічніше, ніж раніше. Тоді античний матеріал перетворюється на основу художнього втілення власного образу світу, має функціональне призначення, наприклад, політико-сатиричне чи громадянсько-політичне, стає формою інакомовлення. Нерідко еволюція сприйняття античності є супровідним фактом еволюції власного творчого стилю, поетичної індивідуальності. Отже, другий етап – античність сприймається школою авторської манери. Третій – власна міфотворчість, творення міфу за античним зразком як вершинний вияв освоєння античності, коли здебільшого немає зовнішньої «чужої» атрибутики, а є глибоке й тонке розуміння античного світогляду, свідчення уваги до зразків, які дають змогу вільно творити «в стилі древніх» і викликають відповідну антологічну асоціацію.

По-п’яте. Дослідження історії української античності як зміни форм рецепції стимулює теоретичні пошуки в напрямі подальших компаративістських студій. До цього спонукає й специфічний досвід української літератури та літературознавства, віддаленого від світової теоретичної думки впродовж десятиліть. Адже внаслідок змін історико-літературного та загальномистецького контекстів відбуваються метаморфози (продовження, перелицювання, апокрифи, осучаснення тощо) трансформації сюжетів античного тексту. А разом із ними і зміщення провідних акцентів, руйнування традиційної

семантики. Виразніше такий процес відображений у переосмисленні морально-психологічних домінант прецедентних концептів.

По-шосте. Історичний екскурс української античності дає змогу краще зрозуміти природу окремих сутнісних характеристик постмодерністського художнього мислення. Так, дослідження етимології ігрових стратегій постмодерних текстів приведе до античної традиції, адже, як стверджував О. Лосєв, «ігрове ставлення до життя – це взагалі глибоко антична ідея» [241, 700]. Простежуючи трансформації, яких зазнає античний текст під впливом світоглядних настанов другої половини XX ст., можна також визначити перспективи дослідження інтертекстуальності як прийому та принципу постмодерну.

По-сьоме. Причина лежить у площині не так літературознавчій, як культурологічній. Сповідуючи ідею синтезу, Ю. Султанов репрезентує українську класику як відображення сплаву західних і східних традицій, що визначають особливості її поетики [див.: 405]. Скориставшись метафорою вченого, за якою наша література – своєрідний міст між Заходом і Сходом, наголосимо, що обов'язковою умовою його міцності є знання про базисні конструкції, завдяки яким міст функціонує і має перспективи. На українському інтелектуальному ґрунті проблема європейськості нації стоїть «в одному ряду із проблемою визначення культурної й цивілізаційної належності українства» [513]. Важливим кроком у цьому напрямі є окреслення культурного поля, у якому нація постала до життя, розвинулась у суспільний феномен, який визрів у межах європейської культурної системи з її античними та християнськими підвалинами.

І останнє. Історія української античності – привід і для постановки питання типології української культури як такої, що синтезує в собі елементи «екстравертної» (К. Г. Юнг), «гарячої» і «холодної» (К. Леві-Стросс) та відкритої культури (А. Берґсон).

Отже, шляхи та форми рецепції античного тексту українською поезією 1920-1930-х років розглядатимемо як результат розвитку тривалої традиції. При аналізі фактажу якої важливо уникнути крайнощів – або намагання за всяку ціну знайти слід рецепції, щоб прилучитися до «великого», або ж, як вважали романтики, оцінювати наслідування як форму рабства. Сприймаємо погляд митців Риму на зв'язок їхніх творів із грецькими прообразами, який, вважали вони, давав їм «права громадянства у світі культури» [4, 64], а

наслідування сприймалося за форму змагання, ζήλωσις. Ситуація наслідування-змагання, на думку С. Аверінцева, є «моментом системності» [4, 65], якої шукатимемо в українській поезії, аналізуючи її трансформаційні моделі античного тексту, символічним засновком до яких стала історія української античності, увиразнена на широкому західноєвропейському літературному тлі.

1.3 Контекст, етапи й тенденції розвитку української античності

1.3.1 Античність в орбіті давньої літератури

Історія української античності від найдавніших часів і до кінця XX століття – результат взаємодії власне національних тенденцій, які по-особливому відображали й загальноєвропейський досвід рецепції античного тексту.

Джерела образу античності як ідеалу й зразка, що проіснував із незначними корективами практично до початку XIX ст., вкорінені не лише епоху Відродження, а й глибше – у так званих Каролінгському й Оттонському відродженнях VIII – X ст., а відтак «диво» Відродження – природний продукт "темних віків"» [170, 454]. До того ж саме в середньовічній культурі визначився той «християнський окуляр», крізь який чи в протидії до якого сприйматимуть античну спадщину в майбутньому.

Своїм новим художнім мисленням середньовіччя «сягає в радикально відмінну від себе античність. Там, де остання звідувала руйнівні потрясіння, середньовіччя знайде пізніше собі опертя. В катаклічних громах, якими супроводжувалася криза античного міфологічного мислення, глухо пробивається голос наступної епохи – середньовічної, людина відходить від старих богів, щоб створити собі іншого, нового» [158, 114]. Процес «створення нового бога» породив ворожість до античності широких малокультурних церковних кіл, з одного боку, і визнання необхідності ознайомлення з нею, але лише певною мірою і з відомими обмеженнями, з другого. Серед тих, хто вважали за потрібне вивчати античність, такі оратори й керівники грецьких християнських общин, що здобували освіту в Афінській академії, як Василь Кесарійський, його брат Григорій Ніський, Григорій Назіанзін та Іоан Хрисостом (Златоуст), а також Ієронім і Августин.

Залучення здобутків античності відбувалося у формі фрагментів, цитат, висмикнутих зі свого контексту, несвідомих або навмисних перекручень у напрямі християнізації. Разом із більш характерною для так званого високого середньовіччя тенденцією «посмертно охрещувати античних авторів» [3, 347] (Вергілій – «християнин до Христа», Цицерон «міг би стати християнином, якби взнав Христове вчення» (Петрарка), молитви поета Іоана Мавропода, митрополита Євхаїтського, про упокоєння душ Платона і Плутарха тощо), загалом тогочасна культура ставилась до античної спадщини або як до історичного першоджерела, яке, досить своєрідно комбінуючись із біблійною історією, у стислій формі ознайомлювало читачів з історією світу й людства; або як до матеріалу для алегоричного тлумачення і повчань. Таким чином, антична література у визначених їй певних рамках залучалася подвійно. Вагаючись між різким осудом і запереченням язичницького світу та їх творчості і спробами якимось чином освоїти й використати його поняття та образи, середньовічні письменники «ніби зупинилися на півшляху і створили чимало творів, у яких чудернацьки змішуються, контамінуються і тлумачаться античні перекази й історичні події» [99, 229]. При цьому середньовічне художнє мислення стало ланкою-посередником між античним мімезисом та новоєвропейським реалізмом, який був би неможливий поза середньовічним принципом «ненаслідувального наслідування»: «Наслідувати доводилося не предмети реального світу, а трансцедентну “не наслідувану” ідею; наслідування здійснювалося не в художніх образах, а в самій суті суб’єкта пізнання. Тим-то ідеал такого наслідування антиномічний – це “ненаслідуване наслідування” (amimeton mimema)» [158, 49].

Освоєння й трансформація античної спадщини в історії середньовічних літератур Західної Європи відбувалися нерівномірно: з кінця V ст. до другої половини XI ст. повільно, упродовж XII – XIII ст. активізуються оригінальні специфічні форми й інтерпретації, а з XIV – XV ст. – «останні спроби асиміляції античності в її середньовічному аспекті, які супроводжувалася активною перекладацькою діяльністю» [99, 185]. Для кожного етапу характерна й обрана «своя» антична текстуальність. Так, ранні середньовічні письменники практично не зверталися до давньогрецьких авторів, за винятком Гомера, але і його «Іліаду» сприймали через «Homeros latinus» та прозові повісті

Діктіса і Дареса про Троянську війну, які в той час вважали за свідчення очевидців. Більше «пощастило» римлянам: майже повністю залучали творчість Вергілія (не в останню чергу завдяки його пророчій четвертій еклозі й поетичній візії Енея в потойбіччі). «Метаморфози» Овідія тривалий час відігравали роль довідника з міфології. Приваблював моралізаторським характером своїх творів Теренцій. Для ранньосередньовічної рецепції античності характерні історичні й політичні ремінісценції, про що свідчать численні хроніки, а також «Історія» Орозія («Сім книг історії проти язичників»), або алегоричне тлумачення в повчальному дусі на зразок «Міфології» Фульгенція.

Натомість у зрілому середньовіччі особливої актуалізації зазнають античні сюжети героїчної тематики – історія Троянської війни, фіванський цикл міфів, історія Енея. З одного боку, такі історії (особливо події Троянської війни) були для тогочасних письменників відправним пунктом при викладі світського варіанта історії, тоді як джерелом «космічної» історії були біблійні оповіді про створення світу. З другого боку, долі троянських героїв після зруйнування Іліона ставали матеріалом родовідних схем нових правителів Європи з метою обґрунтування через «зв'язок» із троянськими династіями права володарювати на землях колишньої Римської імперії. В епоху хрестових походів і з розквітом лицарської літератури історія Троянської війни, точніше її трагічний фінал, стає, переважно в латинських поемах XI – XII ст., песимістичною проекцією долі усього людства, що цілком суголосно ортодоксальному церковному вченню про марноту земного життя, земної слави і величі. Але пізніше, коли формується лицарський роман, герої Трої перетворюються на безстрашних лицарів (поеми Бернгарда Флорійського, Петра Санктонського, Бенуа де Сент-Мора та ін.). Реципіюючи Вергілієву «Енеїду», письменники віддавали перевагу не так героїчним пригодам Енея та його супутників, як перспективі розгортання любовної лінії (як, наприклад, в анонімному «Романі про Енея» та поемі Генріха фон Фельдеке «Енеїда»). Переакцентуванню в дусі філософії кохання лицарської літератури були піддані й сюжети фіванського циклу міфів у «Романі Фіванському» (або «Про Фіви»). На героїв веселих любовних пригод персонажі троянського циклу перетворюються у творчості поетів-голіардів, які закладають основи бурлескно-травестійної традиції освоєння античності.

Ще одна тенденція середньовічної рецепції – перетворення античних біографій на агіографії або сюжети напівфантастичних лицарських повістей і романів. Особливою популярністю користувався життєпис Олександра Македонського, ніби спеціально створений для літератури – переможна молодість, суперечливий характер, рання раптова смерть, що однаково міг стати й підґрунтям для повчальних висновків і настанов, і «зерцалом» для читачів, і об'єктом пародії. Крім того, походи македонського царя й середньовічних хрестоносців мали спільний вектор – Схід, а отже, історію його завоювань розглядали як своєрідне «прокладання шляху», яким ідуть сучасники, і можливістю пізнати східні «чудеса» (поеми Обрі Безанського, Лампрехта, Ламбера лі Торта, Олександра Берне, «Олександреїда» Готьє Шатильйонського, поеми Рудольфа Емсського та Ульріха Ешенбаха, латинська поема Квіліхіна, поема Зейфріда та ін.).

Про перетворення біографії історичних персонажів античності на життєписи-символи чи новітні міфи свідчать і «Діяння римлян». Змістова насиченість і жанрове розмаїття цієї збірки, настанова на розважальний ефект і водночас моралізаторський супровід до кожного оповідання, більш доречний для агіографій і алегоричних оповідань, дає підстави вбачати у цьому середньовічному бестселері далекий прообраз масової літератури, де в ролі прототексту виступала не так греко-римська література, як її середньовічний сурогат. Пошуки в античних сюжетах алегоричного змісту, зрозумілого людині середньовічної доби, і відхід від «автохтонного» змісту образів підтверджує, що для середньовічної рецепції характерне наслідування суб'єкта пізнання, а не суб'єкта і об'єкта (тобто образу), як це відбуватиметься в добу Ренесансу.

Твором, у якому узагальнено провідні середньовічні тенденції в реципіюванні греко-римської спадщини, є «Божественна Комедія» Данте. Серед численних персонажів твору є значний список античних імен, в оцінці діянь кожного з яких Данте не лише керувався закріпленою в середньовічній традиції характеристикою (скажімо, Вергілій – «християнин до Христа»), а й пропонував власне бачення. Чи не найбільш промовисто ставлення автора до античності засвідчують дві полярні точки зображуваного Пекла: Лімб, перше коло, у якому перебувають душі «благочестивих» нехристиян, біда, а не вина яких у тому, що вони народилися до пришестя Христа, і дев'яте коло зрадників, де поряд з Іудою

душі вбивць Цезаря Брута і Кассія. Так поет підносить Юлія Цезаря як символ земної величі, називаючи у трактаті «Монархія» ідеалом правителя, а в оцінці Брута і Кассія втілює власний гіркий досвід участі в політичних чварах. Загалом античність стала одним із аспектів поеми, де автор унаочнив свій пошук оптимально прийнятної форми взаємин середньовічної і античної культур через поєднання традиційного й новаторського, де перше реалізується у власне художньому тлумаченні образів і мотивів у порівняннях, алегоріях, епітетах, метафорах тощо, друге – в спробі контамінації елементів античного й середньовічного світогляду. Данте першим розпочав «по-новому змістовний "діалог" з античним світом» [11, 159], прокладаючи шлях до ренесансної моделі рецепції античності.

Отже, антична спадщина в культурі Середньовіччя була знана нерідко у відфільтрованому – через патристику і схоластику – вигляді. Та при цьому середньовічна культура не лише стала серйозним реципієнтом античних ідей, а й розвинула те, що в античності було лише в зародковому стані. Як спостеріг М. Ігнатенко, «для античної художньосприймаючої особи найбільше важили в естетичному об'єкті "міра", "гармонія", "зовнішня тілесна краса", – одне слово, пластичні його особливості, через що і сприймання мало чисто пластичний, "позапсихологічний" характер» [158, 26]. А відтак пластичність античного міфологізму не забезпечує пізнання: «у давньогрецькому і римському міфі панує пластичний принцип *в*пізнання", тоді як у середньовічному міфі, який "розпадається на символ (зовнішню дійсність) й істину (внутрішню дійсність), уперше з'являється предтеча новочасного феномену пізнання як проникнення до внутрішніх зв'язків пізнаваної дійсності» [158, 26 – 27]. До того ж, якщо в системі міфологічних цінностей поняття ідеалу не було, «там панувала аксіоматично дана, на беззастережно-містичному сприйманні основана віра у морально-етичні взірці: в античності – прекрасна людина, то в середньовіччі – прекрасна людяність, Серце, благо-і-краса» [158, 276], без чого подальше конструювання образу античності в світовій культурі було б однобічним.

Окремі риси, притаманні середньовічному етапові рецепції греко-римського тексту, можна простежити й у першому етапі української античності. Щодо хронологічної визначеності цього етапу, то в радянському літературознавстві початковою межею вважався час прийняття християнства. Автори дослідження «Українська література в

загальнослов'янському і світовому літературному контексті» саме період від кінця X ст. до перших десятиліть XVI ст. визначали першим етапом засвоєння античної культурної спадщини представниками давньої української літератури. Тоді як Ю. Микитенко в монографії «Антична спадщина і становлення нової української літератури» (1991) зауважував, що відлік історії антично-українських літературних зв'язків потрібно вести з дохристиянської доби [268, 45]. Задовго до нього про це йшлося в працях М. Драгоманова, Д. Чижевського, М. Зерова, Є. Маланюка та ін., висновки яких, зрозуміло, радянська критика ігнорувала. Адже визнання факту діалогу між культурами античного й давньоукраїнського світів, що бере свій початок із дохристиянської доби, могло мати резонанс ідеологічного, а відтак небажаного й небезпечного характеру. В останні десятиліття XX ст. у дослідженнях філософського й філологічного спрямування дедалі настійніше й аргументовано звучала думка про те, що певні античні впливи на культуру слов'ян Подніпров'я можна помітити вже в дохристиянські часи. Багато в чому схожими, близькими є народні звичаї, традиції, міфологія слов'янських племен і стародавніх греків. Саме ця близькість на ментальному рівні створила в подальшому умови для ґрунтовного й продуктивного засвоєння не лише форми, але й духу еллінської культури [див.: 9]. Так, О. Сліпушко в монографії «Софія Київська. Українська література середньовіччя. Доба Київської Русі (X – XIII століття)» підкреслює, що антична цивілізація Північного Причорномор'я мала колосальний вплив на подальший розвиток світогляду українського народу, на формування його культури й літератури зокрема. Як «північний сегмент» (Є. Маланюк) еллінської культури вона «є основою, на якій постає культура Київської Русі, києворуська духовність, а потім – українська» [381, 380]. За періодизацією дослідниці, приналежність України до антично-грецького кругу датується від VIII ст. до н.е.

Думається, що з прийняття християнства варто говорити не про *початок* засвоєння античної спадщини взагалі, а про формування *тенденцій* її літературної рецепції. Проявляючись по-різному й у різні періоди, вона утворюватиме синусоїду історії української античності, яка, по суті, збігається з історією проблеми культурної орієнтації. Йдеться про згаданий християнський «окуляр» через який сприйматиметься /відштовхуватиметься античність у духовному й культурному просторі України.

Прийняття праукраїнцями християнства від Візантії, східної спадкоємниці античної культури, й територіальна близькість до західних теренів колись величезної імперії перетворили фактор геополітичний на дихотомію гео- (території, традиції і звичаїв) і політики (християнської ідеології). У культурному сенсі – зумовили «існування кількох цивілізаційних напрямів у київоруській культурі» [509]. Якщо вести мову про європейський вектор, то саме християнство й античність могли виступати двома сторонами європейськості, а в інших випадках – її двома протилежними сторонами, де «чуже» і «своє» не завжди мали постійні місця прописки. Але, можливо, що саме для літератури таке протистояння – лише гра, на відміну від ідеології, політики тощо. Таким чином, відлік першого етапу української античності цілком правомірно починати з дохристиянської доби й до другої половини XV ст., названої В. Яременком початком «першого відродження» української культури [490, 12].

Київоруська література реципіювала античну культуру прямо й опосередковано. Були відомі окремі твори Аристотеля, що їх вивчали книжники і цитували у своїх творах, але головним чином це візантійська агіографія, апокрифи, науково-природничі твори, дидактична література, збірки афоризмів тощо. Джерелами поширення інформації про античність у цей час стають візантійські та болгарські рукописні книги (І. Малала, Г. Амартол), а згодом – українські («Шестоднев» І. Екзарха, «Ізборники» Святослава).

Ланкою, що поєднала дохристиянську Русь із античною культурою, О. Ярмола вважає деміургічний принцип [див.: 491]. Найяскравіші елементи деміургічних уявлень представлені у зразках філософської думки («Слово про Закон і Благодать» митрополита Іларіона, «Повчання» Володимира Мономаха), літератури («Повість минулих літ» Нестора Літописця, «Слово о полку Ігоревім»), мистецтва (фресковий живопис, білокамінне різьблення Галича тощо). Наприклад, віднаходячи античний «слід» у «Повісті минулих літ», М. Вишина відзначає, що наявність інокультурного досвіду, зокрема й античної міфології, свідчить про синтетичний характер творчості давніх літописців, про їх широку обізнаність із різноманітними джерелами, про способи моделювання літописного наративу з відповідними ідеологічними та політичними завданнями. Літописці «майже не вдаються до безпосереднього переказу античних міфів, запозичуючи з них переважно лише сюжети

чи окремі образи, зокрема в розповіді про спробу греків отруїти князя Олега прочитується відомий за античних часів мотив отруєння героя (наприклад, міфи про афінського царя Тесея та про Одіссея)» [71, 7]. На нашу думку, украплення сюжетів античної міфології мають характер коментарів до історичних подій, описаних у «Повісті минулих літ». Джерела такої традиції – у творчості поетів-олександрійців, у художній практиці яких міфологія відігравала важливу роль. Як, наприклад, у збірці елегій Каллімаха «Причини», де поетичні розповіді про виникнення різноманітних свят, обрядів, найменувань, про заснування міст і святилищ, ґрунтувались, окрім наукової аргументації, і на міфології.

На відміну від Західної Європи, яка ознайомлювалася з античними міфами переважно за «Метаморфозами» Овідія, у Київську Русь міфічні сюжети прийшли через переклади з грецької. За домонгольських часів, у XI – XII ст., читали романи про Троянську війну, створені за доби пізньої античності, а також візантійські хроніки й інші твори, що містили міфологічні сюжети. Тоді як одним із джерел знань про античну мудрість була збірка афоризмів, порад і коротких оповідань «Пчела». Її переклад було зроблено в кінці XII ст. Поряд із цитатами й посиланнями на Біблію та візантійських авторів, афоризми збірки «переходили у теософські й світські твори, а через них у фольклор, водночас поповнюючись руською мудрістю» [268, 284].

Ознакою першого періоду української античності, стверджують дослідники, є те, що спостерігалася загальна тенденція неприйняття «поганської» греко-римської художньої спадщини. Думаємо, із цим можна погодитися лише частково. По-перше, відомо, що українська церква, на відміну від російської, вміло маневрувала між позицією ідеологічного диктатора й духовного очільника. По-друге, тісні торгівельні стосунки, а також поширені в ті часи «мандри» членів ремісничих цехів до різних країн «на науку» не зачиняли ні вікон, ні дверей до Європи, які потрібно було б пізніше «прорубувати».

Особливе значення мали послання «отців церкви» (патристика Василя Кесарійського, Іоанна Златоуста, Іоанна Дамаскіна, Григорія Назіанзіна), які не лише формували візантійську християнську літературу, а й творили нові жанри, зокрема полемічну промову, теологічний трактат, тлумачення Біблії (ексеґезу), проповідь, похвальне слово (панегірик) та ін. Їхні твори, а особливо полемічні послання, спрямовані

на боротьбу з єрессю та залишками поганства, стали джерелами античних знань, що завдяки цьому не були забуті в Середні віки. Візантійські гімни, хорали, піснеспіви несли елементи античної метрики, загалом версифікації та поетики. Ряд перекладних і оригінальних давньоукраїнських повістей («Про Ваарлаама та Йоасафа», «Про Олексія, чоловіка Божого», «Александрія» та ін.) включали сюжетику й мотиви античності, збагачуючи українську літературу і фольклор. Одним із зразків рецепції став «Еллінський літописець» – складова частина Давньоруського літопису зі стислим переліком імен грецьких богів, з розповідями про обставини їх народження, подвиги героїв тощо.

Коли ініційований офіційною – християнською – пропагандою негативізм щодо античної спадщини проявлявся насамперед у зразках клерикальної і світської літератур, то усна народна творчість і народне декоративне мистецтво залишалися відкритим для «поганських» (і «своїх», і «чужих») елементів, легко їх мікшуючи. Показовий у цьому плані образ сирени-русалки (або птаха-сирина). Істоти, верхня частина тіла яких жіноча, а нижня – риб'яча (рідше – пташина), уперше згадуються в Гомера, а потім в Аристотеля, Плінія, Овідія. Їхнє зображення – у фресковому живописі Софії Київської, на речах хатнього вжитку, зокрема на українських кахлях від XII ст.; про птаха-сирина розповідає «Голубина книга». Як істоти з дохристиянських часів вони постають у фольклорних оповідях, зібраних свого часу П. Кулішем, П. Чубинським, М. Костомаровим та ін. Те, що серед розмаїття міфологічних образів саме сирени й кентаври мали особливу популярність, пояснюється насамперед магнетизмом їхньої специфічної зовнішності. Крім того, у часи табу на відтворення фізичної краси людського тіла, зображення сирен і кентаврів було одночасно й компромісом, і своєрідною грою в «заборонене». Відзначаючи, що сирени-русалки – одне з найпопулярніших народних зображень усієї Європи, дослідники наголошують, що «ця постать приваблює тим, що дає можливість зобразити верхню частину людського тіла оголеною, не порушуючи традицій і канонів, оскільки йдеться не про людину, а про відому казкову істоту» [437, 40].

Про античну символіку в мистецтві й побуті давніх українців як свідчення рецепції греко-римської спадщини внаслідок різновекторної культурної орієнтації Київської Русі узагальнює С. Кримський. «Київська Русь, – зазначав учений, – це корабель, що крейсував

між багатьма культурами» [509]. До того ж зауважував, що образ корабля у цьому контексті не випадковий. С. Кримського, своєю чергою, надихнуло спостереження, зроблене російським істориком В. Соловйовим, який звернув увагу на факт тяжіння як у житті, так і в культурі Давньої Русі до образу корабля, розробленого античною традицією, – вождя ховають у споруді, що нагадує корабель; церквам (трибанним, трикупольним) надається вигляд корабельного силуету тощо. Отже, в культуру Київської Русі-України проникали елементи переважно давньогрецької культури в її теологічно переосмисленій візантійсько-болгарсько-сербській рецепції [490, 9]. Прикметними рисами цього етапу української античності є зближення образів античності з біблійними персонажами. Особливість рецепції виявляється передусім на тематичному рівні, зокрема в питаннях, що стосуються держави й віри. Переважають елементи культури Давньої Греції (і це складає специфіку української античності). Щодо елементів римської культури, то інтенсивне їх функціонування починається з другої половини XV — початку XVI ст., коли з посиленням загрози католицизму в Україні виникла потреба ведення боротьби з цією ідеологією, а це вимагало знання латинської мови й римської літератури.

1.3.2 Новочасна література у взаєминах з античністю

Наступна культурна епоха – Відродження – стала «часом другого народження античної культури для Європи» [461, 3], коли складається уявлення про авторитарність античної літератури, філософії, мистецтва й культури в цілому. У ренесансній культурі античність почала асоціюватися насамперед із гуманізмом, що поєднав культурні й моральні надбання. А виходячи з того, що науки, пов’язані з вивченням особливостей людини і норм спілкування – етика, педагогіка, філософія, соціологія, політологія – беруть витоки в античному світі, ренесансні митці зіштовхнулися з проблемою «видимої» та «невидимої» античної спадщини, що залишатиметься актуальною і надалі.

Прагнення до повного та всебічного розвитку людської природи, повага до індивідуума, жвавий інтерес до реального світу — найістотніші моменти ідеологічного руху Ренесансу. В античній культурі гуманісти знаходили ідеологічні формули для своїх

шукань та ідеалів, волю думки й незалежність моралі, персонажів із яскраво вираженою індивідуальністю й художні образи для їх втілення. Мислення гуманістів Відродження було синкретичним, раціоналізм і наука сусідили в ньому з авторитетом Біблії, тези Священного Письма підтверджувалися ідеями античних схолархів. Гуманісти не відкидали християнство заради античності, але узгоджували їх – ця риса визначатиме специфіку рецепції античності в ренесансній культурі. Водночас в епоху Відродження формується теоретичне підґрунтя сприйняття античності, поштовхом до якого стала полеміка, розпочата Ф. Петраркою у трактаті «Про своє і чуже незнання», де автор намагався поєднати щиру віру в Христа зі своєю симпатією до Цицерона. Таким чином, Петрарка здійснює спробу узгодити естетичні теорії античних філософів із моральними принципами християнства, не пориваючи з ними, а надавши релігійній свідомості нового спрямування – від Бога до людини, від середньовічного аскетизму до життєрадісного вільнодумства Ренесансу.

Загалом, ставлення до античної спадщини, образ античності та його втілення в культурі Ренесансу формувалися в протистоянні двох тенденцій. З одного боку, «виправдання» культури класичної давнини як такої, що містить глибоку й корисну для християн істину, втілену в тій чесноті, у якій наставляють людей античні поети й мислителі, що прославляють звитяги та викривають вади (Ф. Петрарка «Про своє і чуже незнання», Дж. Боккаччо «Генеалогія язичницьких богів», тлумачення К. Салутаті християнства як «загальної етичної норми, що завершує і вдосконалює, але не відкидає вищі досягнення античної культури» [11, 13]). З другого боку, – гнівний протест проти духовного змісту античної культури, заклики до гонінь на прихильників язичницької давнини (як у трактаті А. Корнето «Про істинну філософію»). Між ними – весь той корпус оригінальних текстів, перекладів і переспівів, картин, скульптур, архітектурних пам’яток тощо, на створення яких надихнула греко-римська художня спадщина, а найвиразнішим символом якого, на нашу думку, є «Парнас» і «Афінська школа» Рафаеля.

Якщо обмежитися іменами найвідоміших представників ренесансної літератури, то вже своєрідний реєстр «античних» творів у їхньому доробку вражає. Так, Петрарка наслідував Плутарха в «Rerum vulgarium fragmenta», Вергілія – у 12 еклогах й особливо в

«Африці», Плінія Молодшого – у жанрі літературного листа. Молодший сучасник Петрарки Дж. Боккаччо створив перший словник античної міфології, а в «Знаменитих жінках» та «Елегії мадонни Ф'яметти» наслідував «Героїди» Овідія, у «Декамероні» – «Метаморфози» Апулея. Ф. Рабле в романі «Гаргантюа і Пантагрюель», висміюючи різноманітні сторони життя французького суспільства другої половини XVI ст., орієнтується на сатиричну традицію Плавта, Теренція, Апулея, Лукіана. У четвертій книзі роману, описуючи подорож до оракула Божественної Пляшки, він пародіює «Одіссею» Гомера. Так за посередництвом античних авторитетів Ф. Рабле формує уявлення про специфіку ренесансного сміху. Спільний інтерес до вивчення античної лірики згуртував поетів французької «Плеяди», які наслідували Анакреонта, Сапфо, Горація, Вергілія; віддали данину історико-міфологічній трагедії та ренесансній комедії на основі текстів Плавта й Теренція. У творчості поетів «Плеяди», які «повернули повагу до античності, особливо до латинської поезії, яка була для них джерелом натхнення» [469, 177], продемонстровано системний підхід до рецепції античності. У жанрі генеалогічного епосу, репрезентованого в античній літературі «Енеїдою» Вергілія, творив свою «Лузіаду» португальський поет Л. де Камоенс. На псевдоісторичну й міфологічну античну тематику писав іспанець Лопе де Вега («Венера і Адоніс», «Велич Александра»). Епізод Другої Пунічної війни став сюжетною основою драми «Нумансія» М. де Сервантеса. У романі «Дон Кіхот» він, на противагу античній ідеї гармонії тілесного й духовного, надає конфліктові духу й тіла трагікомічного характеру.

Щодо жанрів античного походження, то Відродження змогло по-справжньому повернути до життя лише ті, які за своїми структурними можливостями були співзвучні устремлінням ренесансної культури й передбачали подальшу переробку в потрібному напрямі. Гуманісти свідомо стилізували й актуалізували такі античні жанри, як епістола, діалог, «вчена комедія» та ін. Окремо, на нашу думку, варто наголосити на трансформації ідилічної пасторалі та жанру утопії. Коли пастораль можна розглядати певною мірою як реалізацію ренесансного образу «ідеального» минулого («Аркадія» Саннадзаро), то утопію – «ідеального» майбутнього (Т. Мор, А. Бручолі, Л. Агостіні, Т. Кампанелла та ін.). Більше того, у ренесансній пасторалі смисловою віссю стає ціла система алюзій, через які автор

вирішував значно складніше завдання, ніж пропаганда патріархального життя на лоні природи чи заклик до втечі від реальності. По суті, зауважує Л. Баткін, природа в пасторалі були вже «цілком сконструйованим, ідеальним світом, тобто служила знаком культури» [11, 167]. Знаком, де особливе місце належало перетвореній на власну життєво-культурну реальність античності. Таким чином, у ренесансній пасторалі образ Аркадії співвідносився з упевненістю в повноті й життєздатності ренесансної культури, орієнтованої й пов'язаної з античним мистецтвом. І коли у Вергілія Аркадія – результат первісної семіотизації сільської природи і звичаїв, перетворення їх у знаки високої культури, то ренесансна пастораль – вторинна семіотизація простого, природного життя, включення його в готовий знаковий ряд [11, 169].

Якщо в ренесансній комедії пропонувався гуманістично-психологічний вимір сучасності, у трагедії – суспільно-історичний. Прикладом є «античні» трагедії В. Шекспіра «Антоній і Клеопатра», «Тімон Афінський», «Юлій Цезар», «Троїл і Крессіда», «Коріолан», більшість із яких написана на матеріалі «Порівняльних життєписів» Плутарха. Створені на основі давніх сюжетів, вони мали актуальний зміст. Античні персонажі В. Шекспіра – це маски, за якими заховані люди його часу, їхнє життєрозуміння і мораль – це світогляд і мораль кінця XVI ст.

Щодо наслідування античних комедіографів – Аристофана, Плавта, Теренція – ренесансні драматурги вдавалися до двох способів. Перший полягав в адаптації або вільному перекладі певного твору, тобто в наслідуванні конкретного античного оригіналу. Другий – у наслідуванні певного узагальненого образу античної комедії, засвоєнні й застосуванні правил, освячених авторитетом античності. Сюжетною основою багатьох ренесансних комедій стала творчість Плавта, зокрема його «Два Менехми». У цьому творі з цікавою фабулою, яскравою інтригою й своєрідною композицією ренесансних авторів приваблювала можливість обігрування мотивів мінливості долі, еволюції людських характерів, протистояння чоловічого й жіночого («вчена італійська комедія», комедія В. Шекспіра «Дванадцята ніч»). Проаналізувавши варіанти тих комедій, які постали на плавтівському сюжеті, М. Андрєєв робить висновок, що ренесансна історія «Двох Менехмів» показує, як метод наслідування перероджується на прийом певною мірою

умовний і механічний, що, своєю чергою, свідчить про «народження нового методу, в якому ренесансне відношення до класики стає просто незрозумілим» [11, 180]. Так у літературах Західної Європи прокладався шлях до барокового, сприйняття античності.

Доба українського Ренесансу припадає на період із другої половини XV до XVII ст. Відповідно, – це другий етап української античності. Розвиток культури українського Ренесансу відбувався не без впливу ідей західноєвропейського Відродження, Реформації та культури бароко. Ті ідеї відображали реальні потреби розвитку тогочасного суспільства: уявлення про моральну повноцінність людини, її земного життя й діяльності сприяли усвідомленню представниками різних соціальних груп і станів важливості своєї ролі для всього суспільства, зростанню їхньої свідомості і виробленню нових вимог до влади, державного устрою, світу врешті-решт. Одним зі шляхів засвоєння античності в українській культурі того часу стає історико-філософський: широко розповсюджується неоплатонізм, особливо твори Псевдо-Діонисія Ареопагіта, та ідеї ісихазму (ісихія – спокій, німотність), що виникли у Візантії в XIV ст. Для ісихазму характерне безпосереднє єднання людини з Богом шляхом її самозаглиблення у власний внутрішній світ. Цим екзистенційним актом, а не розумом, людина досягає просвітління, бачення істини. Для ареопагітизму ж характерна ідея апофатичності, що проголошує неможливість позитивного осягнення справжнього буття-Бога розумом, оскільки буття Бога – в іншому вимірі, ніж панування буття пізнаваних речей. Крім ідей Платона та неоплатонізму, в Україні відроджуються відомі ще з Київської Русі ідеї Аристотеля, особливо після видання книги «Аристотелеві врата».

Говорячи про творче засвоєння на ґрунті багатого досвіду києворуської духовності разом із західноєвропейською культурою античної, необхідно враховувати важливе застереження М. Ігнатенка. Учений підкреслював, що аналогічних факторів і елементів у східнослов'янському світі та Західній Європі доби Ренесансу «вдається виявити зовсім небагато, в основному ж вони другорядні. По-перше, бракує східним слов’янам такого показового історико-культурного явища для західного Ренесансу, як звернення до власної класичної античності. Порівняння ж суспільно-економічних умов уже зовсім збиває з пантелику: там, на Заході, жвава торгівля, квітуча мануфактура, перші паростки

буржуазних відносин; тут, на Сході Європи, куди не кинься, скрізь застій: нема жвавої торгівлі, нема квітучої мануфактури, нема навіть натяку на якісь буржуазні відносини. Та однаково ж, як нам здається, існують найосновніші визначники Ренесансу, спільні для всього європейського регіону. Їх треба тільки помітити: обмирщена "прекрасна людяність", завершення формування духовно-тілесної "нової" особи, поява "нового" ліризму для її самовираження, – й усе на основі ареопагітського містицизму з подальшою його містифікацією» [158, 169 – 170]. Таким чином, застерігаючи, що механічно переносити західноєвропейські обставини на український ґрунт було б неправомірно, а відшукування паралелей із Заходом є ненадійною вихідною настановою, дослідник підкреслює своєрідний синтез неоплатонізму та аристотелізму на ґрунті української ментальності як філософське підґрунтя рецепції західноєвропейських ренесансних ідей, а відтак античної культури. Про своєрідність цього етапу української античності говорив і Д. Чижевський у праці «Антична література в старій Україні»: «... замість повороту до Візантії Україна повернулася обличчям на Захід» [464, 45]. Отже, «перше відродження» української літератури закріпило традицію засвоєння елементів античної культури, але вже в католицькій, латинсько-польській редакції.

Античні джерела, по-новому відкриті й переосмислені добою Ренесансу, а не нав'язані в догматичній православно-візантійській інтерпретації, від якої українська література поволі вивільнялася, стали фактором розвитку національної духовності. У певному сенсі античність, засвідчуючи ренесансні ознаки художньої свідомості, стала однією з провідних категорій. Вона «приходила на Україну вже після примирення її з християнством, в формах барокового, християнсько-міфологічного синтезу: тому помалу, але без відпору починається розповсюдження вжитку міфологічних образів: релігійна лірика стоїть під охороною "античних муз", Пресвята Діва стає "Діаною", хрест порівнюють з тризубцем Нептуна, в містичних трактатах з'являються "амури" та "купідони" і т. д.» [464, 47], – наголошував Д. Чижевський. Особлива роль у сфері засвоєння античної культурної спадщини в цей період належала професорам Львівської ставропігійської та Луцької братських шкіл, а також Києво-Могилянської академії, які започаткували традицію засвоєння античного тексту в оригінальній творчості й першими

за нових суспільно-політичних і культурних умов звернулись до перекладацтва, а в курсах поетики й риторики – до літературно-критичного аналізу античності.

Натомість культурно-філологічний напрям репрезентує творчість П. Русина, С. Пекаліда, І. Домбровського, С. Кльоновича та інших «слуг латинського Парнасу» [490, 12], серед яких В. Яременко виокремлює Ю. Дрогобича як найвидатнішого представника «першого відродження» української культури, що розпочалося з другої половини XV ст. Хоча Ю. Дрогобич більш знаний як учений, проте, переконує П. Кралюк, навіть один поетичний твір – віршова посвята папі римському Сіксту IV – засвідчує, що автор запозичував античні образи як символи й емблеми з метою розширення та поглиблення змісту, застосовував античну строфіку, зокрема першим в українській літературі почав культивувати елегійний дистих [208, 43].

Різноплановою є поезія П. Русина, оприявлена в збірці «Пісні Павла Русина з Кросна»: релігійні вірші, присвячені біблійним персонажам, поетичні молитви, панегірики з присвятами впливовим персонам, весільний панегірик. Частину поетового спадку складає медитаційно-дидактична поезія, у якій автор висловлює своє ставлення до книг, мистецтва, рідного краю, світу, життя тощо. Ця частина особливо цікава з погляду наслідування традиційних для римської літератури мотивів і використанні античної символіки. П. Русин протиставляв аскетичному ідеалу радощі земного життя, його захоплює природа, котра стає джерелом життєвої (а заразом і естетичної) насолоди. Як і Горацій, однією з пріоритетних засад поет проголошує приємне міжлюдське спілкування, дружні взаємини. П. Русин «оспівує й епікурейство. Цінує здоров'я, хоча й не цурається "життєрадісного Вакха", закликає слухати "серця голос", а не голос розуму. Проте ідеал його життя не зводиться до чуттєвих насолод. Поет любить не лише "життя в радості", а й діяльне життя як шлях до безсмертя. Він слідом за Петраркою розуміє безсмертя реальністю, уславленою в поезії. Творчість П. Русин трактує як дар богів: посилаючись на Платона, говорить про божественну співзвучність поетичного слова "небесам"» [208, 15].

Символічними творами-апологами античності можна вважати поему «Роксоланія» С. Кльоновича і «Дніпрові камени» І. Домбровського. Поема С. Кльоновича – це маніфест любові до Роксоланії- Русі-України. Окрім традиційного замилування природою, автор

вдається до осмислення України як центру високої культури, мріючи, що на її землях виникне Парнас і осядуть музи. Київ він порівнює зі стародавнім Римом, проводячи паралель між латинською античністю й давньокиївською. Розвиток цієї традиції спостерігатимемо і в поезії 1920-1930-х років, зокрема в М. Бажана й особливо – у Є. Маланюка.

Близька до «Роксоланії» за ідейним спрямуванням поема «Дніпрові камени» І. Домбровського, у якій автор намагається створити власну історичну концепцію і сформувати міф «могутньої Русі», котра повинна відродитися. У поемах С. Кльоновича й І. Домбровського Ю. Ковалів бачить доказ того, що тогочасних поетів «передовсім цікавили гуманістичні принципи, завдяки яким в Україні формувалася, на жаль, пізніше занедбана, ідея "аристократизму духу" (а не крові), найповніше виявлена в символі козака чи мандрованого філософа, ідея неповторної людської особистості» [193, 128]. Через ідею автономності окремої особистості формувалося підґрунтя парнасизму, в основі якого відстоювання права на автономію мистецтва.

До образів античної міфології звертався в «Напучуванні королеві Сигізмунду Августу» Роксолан (С. Оріховський), якого вся Європа знала саме як «рутенського Демосфена», з метою аргументації своєї думки і спростування чужої, що ставало вже традиційним. Як і посилання на міфічних героїв у компліментарних віршах «на герб», «на клейнод» («На герб… княжат Острозьких» Д. Наливайка, «На клейнод Замойських» Т. Земка), у «лементах» або тренах («На жалостний погреб» Сагайдачного К. Саковича).

Отже, особливості другого етапу історії української античності зумовлені тим, що античність приходила в Україну переважно в західноєвропейському варіанті через латинську поезію і прозу, релігійні, філософські, поетичні трактати, що, своєю чергою, стимулювало цілий корпус латиномовних творів. У результаті формуються ознаки ренесансного класицизму української літератури. Важливим фактором у поширенні знань про греко-римську культурну спадщину стала практика здобуття українцями освіти в університетах Західної Європи і діяльність Острозької школи, Київської колегії, Львівського ставропігійського братства та інших. Прикметна риса цього етапу – окреслення двох – літературно-критичного (історико-філософського) і культурно-філологічного – напрямів рецепції античного тексту, що нерідко поєднувалися в творчості

окремих авторів, зокрема в їхніх поетичних спробах вибудови історико-філософських концепцій. Адаптація античних традицій до національних ідейних і естетичних запитів підпорядковувалася ідеї формування ренесансної культури.

У західноєвропейській літературі XVII ст. виформовуються дві тенденції – барокова і класицистична інтерпретації античного тексту. Зокрема, в літературі бароко на передній план виходить осмислення антагонізму між особистістю і суспільством, між піднесеними життєвими ідеалами та реальною дійсністю, посилюється зображення внутрішніх суперечностей людини. У цьому сенсі письменники XVII ст. розвивають трагічні мотиви, що знайшли художнє втілення вже в митців пізнього Відродження, а через них вони виходили на «етичну проблематику Старого Заповіту, сприйняту крізь призму стоїцизму» [469 , 227]. Синкретичний характер етики бароко зумовив поєднання античної образності з християнською. Так, в одному зі знакових творів барокової літератури релігійно-філософській драмі П. Кальдерона «Життя – це сон» фатум давньогрецької трагедії, зокрема Софоклового «Царя Едіпа», долається суто християнським шляхом – через милосердя і любов. Англійський поет Д. Мільтон активно впроваджує античну епічну традицію поряд із біблійними мотивами: опрацьовуючи у «Втраченому раю» відомі старозавітні мотиви війни Бога і Сатани та першого гріхопадіння, поет застосовує широкий діапазон прийомів Гомерового епосу (традиційні порівняння, прийом ретроспективної композиції) і Вергілієвої «Енеїди» (ідея провіденціального твору). Бог у поемі виступає символом світового порядку, гармонії, непорушних законів Всесвіту. Він творець, у діяннях якого поєднуються піднесене й прекрасне, а отже, втілює античну (і ренесансну) ідею гармонійного фатуму, тоді як в образі Сатани вгадуються риси ренесансного титанізму, прообраз якого – у Прометеєві Есхіла.

Таким чином, характерною тенденцією барокової рецепції античності є символізація. Вона зумовлена подальшим розвитком ренесансної традиції інтелектуалізації культури. Зростання питомої ваги друкованої літератури й долучення тогочасної людини до мистецтва через читання сприяли формуванню в бароковій культурі уявлення про вторинну, культурно й художньо сприйняту реальність поряд із реальністю первинною (людським життям, природою), що знаходить своє вираження в традиційних

сюжетних мотивах, образах, у численних алегоріях, емблемах тощо, застосування яких передбачає активне впізнавання з боку читача чи глядача. Хоча джерелами символів були передусім середньовічні твори, Новий, а також відкритий у той час для європейської культури Старий Заповіти, античність так само включалася до барокового міжтекстового діалогу. Особливо в текстах історичної тематики (як у «Падінні Сеяна» чи «Змові Катиліни» Б. Джонсона). Антична тема, таким чином, виступає в бароко в ролі віддаленої метафори сучасності, що здатна нести і трагічний, і сатиричний пафос. Подібна функція античного тексту виявлятиметься і в українській поезії 1920-1930- років.

Щодо класицизму, то його естетичний ідеал передбачав підпорядкування людини державним інтересам, домінування розуму над почуттями, пожертву особистим щастям заради обов'язку. У пошуках художніх орієнтирів, які б відігравали роль зразка, класицизм звернувся до античності. Її ідеалізація, схиляння перед естетичними нормативами пов'язана з практикою канонізації античної епохи й специфікою проектування канонічних форм. Крім того, канонізація греко-римського мистецтва спричинена й класицистичною концепцією часу та її роллю в конструюванні картини світу. Якщо Середньовіччя в особі Августина Блаженного вперше актуалізує проблему плинності часу, а отже, історичності, то класицизм конструює картину світу згідно із принципом позаісторичності. Звідси – озвучування проблем сучасності на матеріалі античності. При цьому представники класицизму акцентували на інших, ніж в епоху Відродження, аспектах античної літератури: прагнули до узагальнених образів, до суворих непорушних правил, яким повинна підпорядковуватись композиція кожного художнього твору. Розглядаючи свої правила як вічні норми художньої літератури, класицисти ставили за мету не тільки наслідувати древніх, а й змагатися з ними, щоб перевершити, орієнтуючись, головним чином, на пізньогрецьку й римську літератури.

Коли теоретики бароко (Б. Грасіан, Е. Тезауро) зверталися до авторитету Аристотеля, апелюючи до «Риторики», то представники класицизму – до його «Поетики». На основі зразків і поетичних теорій античності або полемічним шляхом формувалися правила класицистичної поетики (Н. Буало «Поетичне мистецтво»). Розвиваючи тезу Аристотеля про мистецтво як наслідування природи («мімезис»), класицисти

підкреслювали, що йдеться про наслідування прекрасної природи. Важливо зазначити, що навіть у Франції, в літературі якої класицизм став провідним напрямом, питання наслідування античності розглядали з різних позицій. У відомій дискусії, що одержала назву «суперечка про стародавніх і сучасних», прихильникам пуристського наслідування античності Ш. Перро протиставляв новаторське: закликав письменників не обмежуватися наслідуванням античних сюжетів, а звертатися до власних фольклорних джерел. Щоправда, дискусія не могла істотно похитнути основи класицизму. Особливого значення в естетиці класицизму набуває античний міф, який співвідносили з ідеєю державності, цінували за повчальний характер. Через міфи орієнтувалися на елітарну публіку, а до сюжету підходили з критеріями панівної релігії й куртуазного смаку. У французькій літературі міф був тотожний античній трагедії («Горацій», «Цінна», «Смерть Помпея», «Нікомед» П. Корнеля; «Андромаха», «Іфігенія», «Федра», «Береніка» та ін. Ж. Расіна). Мотиви й образи античної комедії, всупереч приписам класицистичної естетики щодо цього жанру, надихали і творця «високої комедії» Мольєра. Хоча зразків прямого відсилання до античного сюжету небагато («Мізантроп» за однойменним твором Менандра та «Скнара» за мотивами «Скарбу» Плавта), але сам принцип творення комічних характерів як виведення соціальних типів на основі готових сценічних і психологічних кліше, укорінений в античне розуміння масок, сформульоване Аристотелем («Етика») і Теофрастом («Характери»).

Характерно, що, абсолютизуючи античність, французький класицизм відроджував і літературні дискусії еллінізму. Як, наприклад, розбурхування Ф. де д'Обіньяком у «Дисертації про "Іліаду"» розпочатої ще софістом і ритором Зоїлом полеміки щодо авторства «Іліади» [289, 42]. Загалом, у своїй абсолютизації античності класицизм виходив із двох тенденцій, які О. Лосєв визначав як «панування "романського" і пізніше "картезіанського" тлумачень» [238, 65]. У французькому «класичному» розумінні античності, на думку вченого, переважала наявність площинних зображень, розмірена «природа», введена в умовні рамки пристрасність, сувора канонізація й узгодженість зі «смаком» і «пристойністю» (тобто «романське» тлумачення). Тоді як картезіанський дух Просвітництва не дасть змоги побачити в античності всі її справжні сутнісні риси.

Тенденції в запозиченні античності західноєвропейською літературою XVII ст. виявляються, хоча й дещо пізніше в часі, в українській культурі доби бароко. Східнослов'янське та західноєвропейське бароко живилися спільною ренесансною нормою – естетизованим, обмирщеним середньовічним художнім методом «amimeton mimema». Він, як наголошує М. Ігнатенко, «і об'єднував в одну загальноєвропейську художню систему східнослов'янське бароко з західноєвропейським» [158, 76]. Досліджуючи українське бароко, Б. Криса зазначає, що «такої виразної апеляції до попереднього, а точніше до Тексту, з якого все розпочиналося, не знала жодна, окрім барокової, літературна епоха <…> Це стосується насамперед до прочитання Святого Письма, співвідношення з ним кожного нового твору, сюжет якого стає втіленням раніше написано чи обіцяного. Сприймання цієї епохи супроводжується широким поняття "книжності", що в сучасних розмовах про літературу проартикульоване як явище інтертекстуальності» [211, 3]. Отже, як і в західноєвропейському бароко, інтерес до книжної культури перетворювався на обов'язкове звернення до давніх текстів. У таких умовах формується новий етап розвитку української античності.

Вплив античної духовної культури виявлявся передусім у поширенні в Україні філософських течій неоплатонізму, особливо пантеїзму, що є характерним для творів Кирила Транквілліона Ставровецького, Василя Суразького, Г. Сковороди. Вони не були просто наслідувачами й популяризаторами філософської спадщини античності, а на її основі розробили оригінальні філософські системи й учення. Ототожнення понять *світ, природа, Бог* стало характерним і для «високої» і для «низової» духовної культури, знайшовши відображення в піснях, думах, баладах. Такі діячі української культури, як брати Зизанії, Христофор Філалет, Герасим Смотрицький та інші, були добре обізнані з творами античних філософів, істориків. Античні міфічні мотиви та образи вживаються як символи, алегорії і не вступають у конфлікт із національною традицією. Це той випадок, коли навіть незначний зовнішній культурний імпульс визволяє потенції, закладені у вітчизняній моделі словесної культури й змушує перенести до її писемної форми компоненти, що раніше не виходили за межі фольклору. З другого боку, не можна не брати до уваги й названої вище обставини: церковний тиск на православних України XVI

– XVII ст. був набагато слабшим, ніж на росіян. У Московії православна церква була державною й активно контролювала духовне життя пастви. В Україні тих часів православні письменники мали, як уже зазначалося, більшу свободу – і не так через організаційне ослаблення православної церкви, як через те, що енергія місцевих православних ригористів та консерваторів значною мірою поглиналася боротьбою з уніатами й католиками. Специфічною ознакою доби бароко стало активне оперування образами греко-римської міфології як системою дискретних, логічно розташованих образів-алегорій («Вірші» Касіяна Саковича, «Євхаристеріон» Софронія Почаського, далі – поезія Івана Величковського, проза Данила Туптала, переклади І. Мальцевича).

Новий погляд на світські науки та потребу їх вивчення зумовив нову концепцію підходу до античності. Специфіка її рецепції детермінується такими естетичними модусами, як введення класичної спадщини в основу освітніх програм у навчальних закладах; опрацювання античної міфологічної символіки з виразною дидактичною функцією; використання міфологем як метафоричного означення певних понять; синтез античного та християнського дискурсу [475, 176 – 177]. Важко уявити митця кінця XVIII ст. без античних мотивів, без гри міфологією, без антологічного номенклатурного орнаменту, без мислення аналогіями. Істинна вченість і першокласні переклади й наслідування йшли поряд із загальнообов'язковою і суто зовнішньою модою. У той час ода, вірш, дружнє послання, прозовий лист, елегія – всі ці жанри промовляли мовою, наповненою якщо не античними образами, то античною термінологією.

Вершинним явищем в освоєнні античності добою бароко є творчість Г. Сковороди. У дослідженні «На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди» Т. Шевчук наголошує, що суттєвою відмінністю його інтерпретації античної міфопоетики став «відхід від традиційного символіко-алегоричного розуміння того чи іншого міфу, створення "міфу в міфі" з виразним індивідуальним тлумаченням сюжету в контексті розуміння його основ із засад християнської культури й основоположної для його вчення теорії себе пізнання» [475, 174]. На відміну від письменників попередньої доби, які, підкреслюючи «поганську» сутність греко-римських міфологем, зазвичай інтерпретували їх як мертві алегорії або красномовні метафори, Г. Сковорода акцентує на духовній

змістовності античних образів і сюжетів. Вона «входить у відносини парадигматичного паралелізму з духовними цінностями людства, відкриває загальне в конкретному та єдине у множинному, постає спільним стрижнем ідеальної сфери буття, акумульованої в надбаннях християнської культури» [475, 350], а відтак сприяє новому розумінню Г. Сковородою давніх сюжетів та осмисленню природи окремих міфопоетичних понять.

Західноєвропейська культура XVIII ст. підійшла до сприйняття античності по-новому. На відміну від Ренесансу й доби бароко, які багато в чому усвідомлювали себе як повернення до першоджерел (до Біблії в духовному житті й античності – у культурному), Просвітництво утверджувало ідею прогресу, руху до нових вартостей. Тому в його діалозі з античною більше прагнення до пізнання суті, змісту прадавньої культури, а не намагання, наближаючись до античних ідеалів, досягти досконалості у формах. Девізом класицизму можуть бути слова Й. Вінкельмана: «Єдиний для нас спосіб бути великими, навіть винятковими – це наслідування стародавніх» [382, 265].

Активно розглядали античність як джерело ідей і мотивів для власної творчості представники французького просвітницького класицизму, задовольняючи таким чином і потребу мислити масштабними образами. Так, у драматургічному доробку Вольтера порівняно невелика кількість творів античної сюжетики підпорядкована зображенню політичних конфліктів («Едіп», «Ерифіла», «Мерона», «Орест», «Пелопіди», «Брут», «Смерть Цезаря», «Врятований Рим», «Триумвірат», «Софонісба») у зв'язку з релігійними проблемами та домінування теми осуду деспотизму й духовної нетолерантності.

На відміну від французьких класицистів епохи Просвітництва, німецькі просвітники Й. В. Ґете і Ф. Шиллер ставили на передній план не політичні, а морально-естетичні проблеми, прагнули створити нову, сучасну літературу високого стилю, здатну виконати насамперед завдання естетичного виховання гармонійної особистості. Осмислення феномену античності в творчості Й. В. Ґете відбувалося в контексті формування засад так званого веймарського класицизму («Просте наслідування природи, манери, стиль», «Про межі малярства й поезії, або Лаокоон», «Про правду і правдоподібність у мистецтві», «”Есей про живопис” Дідро», «Вінкельман та його час», «Шекспір без кінця» та ін.).

Новаторським міркуванням Й. В. Ґете передували твори, побудовані на принципах нової естетики, – «Римські елегії», «Іфігенія в Тавриді» та ін.

Прагнучи віднайти «прафеномен», щоб використати його як спільну основу для художньої творчості і для наукового вивчення природи, Й. В. Ґете звертається до античного мистецтва. Та суть веймарської класики полягала не в культивуванні давньогрецького ідеалу, а в утвердженні тих тенденцій, які з часом зробили б непотрібною давньогрецьку культуру саме як ідеал. Особливості веймарського класицизму й потрактування Й. В. Ґете феномену античності виявляються через специфічне розуміння категорій краси як невід'ємної від моралі; міфотворчості як свідомого відтворення митцем несвідомих творчих імпульсів природи, не реалізованих нею до кінця; стилю, що відображає внутрішню сутність об'єкта, його істину, явлену чуттєво й завжди – через красу. Найповнішим утіленням принципів веймарського класицизму став «Фауст», друга частина якого побудована на своєрідному зіткненні античної та християнської міфологій. У пошуках сенсу буття Фауст намагається поринути в світ краси, а його символічний шлюб з Єленою Прекрасною тлумачиться як прагнення прилучитися до прекрасного, до абсолютної краси, втіленої в давньогрецькому мистецтві.

Художні рефлексії веймарців певною мірою підсумували пошуки в царині теорії античності, розпочаті Й. Вінкельманом, якого Й. В. Ґете порівнював з Колумбом. У праці «Історія мистецтва стародавності» він абсолютизував художній смак греків і стверджував думку про пряме наслідування як необхідну умову будь-якої художньої творчості. Суть еллінської епохи Й. Вінкельман резюмував відомою формулою про «шляхетну простоту і спокійну велич», простежуючи естетичну якість аж до дрібниць античного побуту, а спосіб мислення всього давньогрецького народу в цілому схарактеризував як «величний». І хоча з погляду XX ст., як зазначав С. Аверінцев, його уявлення, може, певною мірою наївне, та воно «ідеальне», тому що «ідейне»: «За ним стоїть не настрій і не милування, а віра – властива Просвітництву віра у можливості культури, яка була б до кінця узгоджена з природою, і природи, яка була б до кінця узгоджена з розумом» [2, 5]. Натомість Г. Є. Лессінг проголошував ідеалом не стоїчно спокійну особистість, а дійову активну людину, яка втілює героїчний ідеал борця за свободу. Творцями такого ідеалу для нього

були греки, а конкретним його втіленням – Спартак. Своєю чергою Г. Ґердер у праці «Ідеї філософії за історією людства» запропонував оригінальну концепцію всесвітньої філософії, у тому числі й античної історії, при цьому рішуче заперечував розуміння античних принципів і форм як універсальних, незмінних для всіх епох і народів.

Ідеї німецьких просвітителів дали відчутні плоди: на зламі XVIII – XIX ст. у західноєвропейській культурі формуються два різні образи античності. Один – укорінений у концепцію міфологізації-ідеалізації античності Й. Вінкельманом і «веймарцями», другий, – орієнтуючись на проголошені Г. Ґердером принципи множинності й історизму, запропонували романтики. Проте необхідно наголосити на хибності кардинального протиставлення цих двох образів античності – неокласичного й романтичного (проектуючи це на ситуацію в українському зрілому модернізму, не протиставлятимемо як антагонічні неокласичну й неоромантичну інтерпретації античності, а розглядатимемо інваріантами національної і загальноєвропейської традиції в нових суспільних і духовно-естетичних умовах). Така позиція відповідає поширеному в радянському літературознавстві твердженню, що між класицизмом і романтизмом завжди існувало протистояння, точилася запекла боротьба. Сучасний науковий підхід (а в зарубіжній науці це вже традиція) розглядає неокласицизм і преромантизм як «дві взаємопов'язані форми естетико-художнього руху другої половини XVIII ст., що привів до радикального перелому в художньому житті Європи» [296, 29]. Підтверджують це й зміни у сприйнятті античності. Поряд із неокласичним посилюється романтичний підхід: романтично-ліризоване переживання й інтерпретація класичних ідеалів та образів, тем і мотивів, перехід від класицистичного алегоричного до романтичного символічного тлумачення міфології тощо. Проявлений у неокласиків А. Шеньє, Ф. Ґельдерліна, а найбільш концентровано – у «Богах Греції» Ф. Шиллера і «Корінфській нареченій» та в другій частині «Фауста» Й. В. Ґете, романтичний підхід поглибився у Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі, В. Гюго та ін.

Романтизм відкриває «нову художню еру», що формує нове уявлення про природу мистецтва, «підриває» регламентування й нормативність як способи організації літературної комунікації в канонічному мистецтві класицизму. «Коперниканський

переворот» (М. Ігнатенко) у художньому мисленні полягав у визнанні суб'єктоцентризму в мистецтві, що передбачав цілковиту свободу художньої творчості й подолання канонічної «іронічності» як обов'язкової умови художньої практики. Аристотелівський міметизм трансформується в неаристотелівський, що зумовив деконструкцію канонічних форм: так романтизм унеможливлює побутування канонічного мистецтва в західноєвропейській традиції і відкриває іншу перспективу для концептуалізації канону, в тому числі й античного. Уведення романтиками в науковий ужиток середньовічних європейських, а також східних літературних пам'яток не лише поставило під сумнів категорію зразка щодо античної спадщини, а й сприяло відкриттю нових аспектів її освоєння. Завдяки заклику повернути поезію до її джерел, заново реставрувати міфологію (Ф. Шлеґель) розпочинається наукове вивчення й популяризація давньогрецької міфології та літератури, знаної європейською культурою переважно за посередництвом римської.

Романтики порушили питання про різницю між грецькою класикою і римським класицизмом – «природним» і «штучним», яке виросло з «ґрунту» і за готовим зразком. У цьому ж контексті вони віддавали перевагу трансформації сюжетів, далекій від класичної розробки. Так, спроби завершити трагедію Есхіла, запропонувавши свій варіант втраченої в часі третьої частини трилогії про Прометея, здійснили дж. Г. Байрон («Прометей») і П. Б. Шеллі («Звільнений Прометей»). Саме їхнє тлумачення цього образу як тираноборця на тривалий час стане домінуючим і особливо «до запиту» в українській поезії радянської доби, витіснивши один із сутнісних мотивів Есхілового твору – мотив компромісу сильної влади (Зевс) і гуманної опозиції (Прометей) заради збереження світової гармонії.

В інтерпретації античного тексту французькими романтиками помітний слід залишила збірка А. Віньї «Античні й нові поеми», дебютна збірка В. Гюґо «Оди та різні вірші». Переведення зображуваного в міфічний план й опрацювання натурфілософського мотиву притаманні поезіям збірки Нерваля «Дочки вогню». На античну спадщину орієнтувався італійський письменник У. Фосколо, який залучав міфи й факти стародавньої історії переважно для декларації політичної ідеї «тираноборства» та поетичних роздумів про долю зруйнованої цивілізації (драми «Фієст», «Аякс», поема «Гробниці»).

Цікаві варіанти художнього втілення нового погляду на античність пропонують німецькі романтики. На відміну від англійських і французьких романтиків, вони надають античним образам більш концептуального характеру. Як, скажімо, у Г. Ґейне, де ідея «нового еллінства», згідно з якою в мистецтві постійно борються дві лінії – спіритуалістична, що йде від Біблії, і сенсуалістична, – від поем Гомера. Останній тип мистецтва характеризується «визнанням земного, чуттєвого світу як єдиної та вищої реальності й прагненням передати його в образах, сповнених чуттєвого змісту й краси» [296, 55]. Поетичне вираження «нове еллінство» знайшло в циклах збірки «Нові поезії», памфлеті «Людвіг Берне», вірші «Снилось мені літньої ночі». Певним рубежем є рецепція античності Г. фон Кляйстом. У драмі «Пентесілея» письменник запропонував образ докласичної, «діонисійської» Еллади, зазирнувши у хтонічні глибини міфу. Так, вважає Д. Наливайко, митець до певної міри виступив попередником Ф. Ніцше і того трактування «класичної давнини», що знаходимо в «Народженні трагедії з духу музики» [296, 58].

На відміну від західноєвропейських літератур, в історії яких можна виокремити різні – просвітницьку і романтичну – науково-критичну й художню парадигму засвоєння античності, в українській літературі внаслідок колоніальних умов існування, які унеможливили її повноцінний розвиток, проявити чітку межу проблематично. Про таку ситуацію вів мову І. Дзюба, підкреслюючи, що «через несприятливі історичні обставини, прямі заборони та постійні уривання лінії розвитку українське письменство вповні не пережило усіх етапів стильових пошуків та природної еволюції, що й європейські, й російська літератури. Зокрема, мало були розвинені форми й стилі, пов’язані з культивуванням античності, з “антологічними” й “класицистичними” (в широкому значенні – як тяжіння до унормованості й цілісності, дисципліни духу) традиціями» [120, 169]. Але навіть за таких обставин українська античність оприявлювалася досить цікаво й самобутньо.

Говорячи про тенденції в трансформаії античної спадщини в українській літературі XIX ст., Ю. Микитенко виокремлює два «спалахи»: перший пов'язаний із появою бурлесково-травестійних творів початку століття, другий – у 70-і – 80-і роки [268, 9]. Думаємо, що окремим «спалахом» в історії української античності XIX ст. можна вважати творчість Т. Шевченка, тим більше, що дослідник цілком слушно обстоює тезу про те, що

якою мірою значуща творча особистість Т. Шевченка для української культури, такою ж самою мірою для цієї культури важлива греко-римська спадщина. Тож «Енеїда» І. Котляревського і твори його наслідувачів – це перший «спалах», у якому через дотик до римського класицизму українська культура долучалася до вершин світової культури й водночас зверталася до пізнання власної народності; другим є творчість Т. Шевченка; третій – поява перекладу «Іліади» й уривків з «Енеїди» С. Руданського, переклад Ф. Климковича, «Переводи й наслідування О. Шухевича, окремі твори, створені за античними мотивами, як-от «Мара» Дніпрової Чайки та ряд інших більш чи менш помітних творів і перекладів у періодичних виданнях.

«Енеїду» І. Котляревського, де своєрідно сприйнята античність накладається на українську сміхову фольклорну і книжну культуру, М. Ткачук називає явищем авангардного мистецтва в контексті переходової доби кінця XVIII – початку XIX ст., зараховуючи до безумовних заслуг автора і його новаторство в семантиці художнього тексту: «хоча фабульною основою твору українського письменника стала однойменна поема римського поета Марона Публія Вергілія, проте Котляревський, переосмислюючи художню тканину твору римського автора з позицій нового естетичного ставлення до дійсності, <…> в центр уваги ставить національне життя…» [418, 75]. М. Зеров, аналізуючи поему І. Котляревського в «Українському письменстві XIX ст.», визначав її «віддаленість» від прототексту, умотивовану жанром травестії: «із зовнішнього боку поетичні засоби Вергілія залишаються ніби непорушними, але тон взято діаметрально протилежний» [153, 13]. У цьому і тенденція бурлексно-травестійного сприйняття античного тексту українською літературою XIX ст., і витримана в національному й індивідуальному дусі самобутність поетики твору, для якого «первинна актуалізація оригіналу втратила свій смисл у сфері переспіву або перекладу, але зберегла свій вплив як інтертекст» [418, 76].

Своєю чергою «Енеїда» Котляревського виступала в ролі інтетексту для цілого покоління письменників 1820-1840-х років, творчість яких означила таке явище, як «котляревщина» (П. Білецький-Носенко, пізніше К. Думитрашко, П. Кореницький, Я. Кухаренко). І хоча К. Думитрашко взяв за основу давньогрецький пародійний епос

«Батрахоміомахію», Я. Кухаренко мав за орієнтир для своєї історичної поеми «Енеїду» Вергілія, принцип інтерпретації античного тексту, запропонований І. Котляревським, виявився більш притягальним, ніж спроба пошуку власного стилю. Перенесення античних ситуацій в українські декорації здійснив у оповіданні «Салдацький патрет. Латинська побрехенька, по-нашому розказана» Г. Квітка-Основ'яненко. До того ж твір побачив світ одночасно з авторовою «Суплікою до пана издателя» – «першим виразним фактом самоозначення Квітки як письменника українського» [153, 130], символічно задекларувавши вагомість творчості національних і інонаціональних художніх традицій.

Інтерес романтиків до національних джерел творчості, до народної мови та фольклору переакцентовував звернення до античності на давньогрецький «вектор». А загальна тенденція до соціологізації історії України, зокрема до «ідеалізування козацького ладу (не тільки з національних, але й соціальних мотивів, як ретроспективної утопії рівності й братерства)» [269, 10], що посилилися в літературі наприкінці 1830-х років, зумовлювала послідовне застосування законів міфологічного часу як провідного чинника організації літературно-історичного матеріалу. Звідси – широке залучення античних мотивів і сюжетів М. Костомаровим («Еллада», «Давнина», твори російською мовою «Эллины Тавриды» і «Кремуций Корд»), розлога епічність на зразок Гомерових поем у творах П. Куліша (незакінчена поема «Україна»), Ф. Морачевського («Чумаки, або Україна з 1768 року»), Є. Гребінки («Гетьман Свиричевський», «Богдан»), М. Максимовича («Богдан Хмельницький») та ін. Трансформуючись, античний топос перетворюється на змістову, стильову категорію та на особливий різновид хронотопу. Грецька античність, наголошує П. Мірошніченко, була для письменників «засобом самореалізації національної історії. Стародавня Греція й Рим сприймаються як опозиція, а згодом П. Куліш проводить іншу паралель: ідеалізовано-вивищений образ Римської імперії порівнюється з величчю Київської Русі» [269, 15]. Отже, засвоюючи античність, українські поети зверталася передусім до епіки (Гомер і Вергілій), яка якнайкраще відповідала історіографічній та соціально-історичній тенденціям у письменстві того часу.

Українські митці розробляли і традиційні для античної лірики мотиви всесвітньої журби, скорботи, започатковані елегійними поезіями олександрійського та римського

періоду (Каллімах, Овідій), що ставали вже традиційно романтичними. Таку лірику репрезентувала Харківська школа романтиків в особі В. Забіли, М. Петренка. Зазнав впливів давньогрецької літератури, зокрема наслідування творів в антологічному стилі на зразок «антологій» Мелеагра Гадарського, і «запізнілий романтик» (М. Зеров) Я. Щоголів.

Вершинним виявом синтетичного залучення греко-римської спадщини як інтертексту є творчість Т. Шевченка, для якого антична спадщина «стала містком для перенесення найдавніших шарів архетипної культури середземноморського протогрецького архаїчного суспільства і колективного безсвідомого, вираженого у грецьких міфах, у художнє мислення і дискурс українського поета, а відтак завдяки Шевченковій потужній сугестії вона була узвичаєна в культурному етосі України» [268,16]. Ю. Микитенко виокремлює такі рівні рецепції античності у творчості Т. Шевченка, як верхній (або номінативний), середній (або мотиваційний) і нижній (архетипно-рецептивний). Вони становлять «своєрідну тріаду, яка у своїй єдності і художній неподільності творить модель Шевченкової сугестії» [268, 31]. На верхньому рівні – згадки про історичних осіб (письменників, митців, філософів, державних діячів), міфологічних образів і персонажів, літературних творів, цитати, ідіоми, сентенції, порівняння тощо, а також малярські твори («Кавказ», «Неофіти», «Художник», «Щоденник»). Функціонування античного топосу в творчій свідомості поета демонструє середній рівень рецепції – рівень мотивів, трансформованих сюжетів, ремінісценцій, алюзій, свідомих і позасвідомих паралелей. Це насамперед гораціанський мотив людської марноти і минущості людської суєти перед лицем вічності («Сон»); мотив перетворення, витоки якого в творчості Овідія («Думка», «Тополя», «Сова», «Мені здається, я не знаю»); мотиви з Софокла («Слепая») та ін. Третій – нижній – рівень рецепції архетипно-рецептивний. Учений висловлює думку, що з творчістю Шевченка закінчився етап «первинного сприйняття античності новою українською літературою і розпочався новий, революційно-романтичний» [268, 154]. У ньому загалом переважає романтична концепція рецепції античних мотивів і образів, яка зрідка може доповнюватися гумористично-бурлескним прочитанням окремих образів.

Отже, ті «спалахи» і «сполохи», якими освітлена українська античність XIX ст. – від травестій, комічних переробок до переспівів й окреслення романтичної рецепції – були спрямовані на формування образу (міфу) античності як універсального коду-мови, яким озвучуються проблеми «людина й історія», «людина й держава», «людина і світ». Окрім того, було підготовлене підґрунтя для перехідного етапу, представники якого вступали у складні взаємини наслідування/відкидання досвіду попередників.

1.3.3 Література модернізму і античність: новий підхід

Традиції, що були закладені в добу fin de sincle, і насамперед реміфологізації та деміфологізації, певною мірою визначили основні тенденції в ставленні до античності і в українському письменстві 1920-1930-х років. Новий, модерністський, образ античності значною мірою формувався під впливом неоромантичних тенденцій і пов’язаний з ірраціоналістичним розумінням культури в межах «філософії життя», зумовленої як внутрішньою логікою розвитку філософії, так і суспільними процесами в Західній Європі на зламі століть. Насамперед усвідомленням кризи класичного раціонального мислення та спробою переосмислити засадничі постулати класичної філософії. А відтак і критично осмислити зміст і форму епохи, яка їх породила.

Чергова хвиля інтересу до античності була пов’язана з тогочасними розробками у філософії (культурософії) музики, зокрема з обґрунтуванням М. Дюфренном категорії «етосу». Виходячи з Платонового означення етосу як чуття, що зроджується художніми творами, французький естетик переосмислює його в широку категорію морально-психологічної платформи мистецтва, її духовного стрижня.

В античному вченні про етос характер дорійської музики пов'язаний із культом Аполлона, а фригійської – із культом Діониса. Аполлон уособлює «сновидське», гармонійне світовідношення, а Діонис пов’язується з «оп’янінням», оргіастичним ставленням до життя. Тому в уявленні давніх греків дорійська музика заспокоює та зміцнює душу («аполлонівський» первінь), а фригійська – збуджує, подразнює її («діонисійський» первінь). За вченням Аристотеля, такі види мистецтва, як музика і

трагедія, викликаючи моральне очищення, пов'язане з насолодою, приводять людину до катарсису. Іншими словами, з етосу мистецтва генерується культура. Міфологічною термінологією скористався Ф. Ніцше у знаковій праці «Народження трагедії з духу музики», де і заклав основи ірраціональної інтерпретації образу античності. Вибір філософом жанру трагедії для аналізу всієї античності С. Аверінцев пояснював тим, що «душа епохи, її внутрішня суть найповніше виражала себе в трагедії» [4, 33].

Намагаючись зрозуміти джерело кризового стану культури свого часу й пояснити таке явище, як нігілізм, Ф. Ніцше перетворив імена давньогрецьких богів Аполлона й Діониса на символи різних світовідчуттів та інстинктів. Нігілізм, на думку філософа, переважає внаслідок відсутності відповідної заміни традиційній моралі, коли вона втрачає свою актуальність. Але його можна здолати переоцінкою всіх попередніх засад і поверненням до істинних знань. Нігілізму протиставлялася філософія життя, в основі якої була думка про дві природні засади європейської культури – аполлонівство і діонисійство. Так Ф. Ніцше пояснював дисонанс, антиномію культури, що містить дві суперечливі тенденції, два способи бачення й пояснення світу, два стилі життя. Звідси – можливість домінування того чи того з двох типів культурної орієнтації. «Аполлонівська культура» пов'язана з оформленістю, дискурсивністю, раціоналізмом. Тоді як «діонисійська культура» – з творчим ставленням до світу, із проявом усіх можливих людських властивостей. В основі цього типу культури лежить емоційно-чуттєве «схоплювання дійсності», він не уникає навіть трагічного ставлення до світу. На думку філософа, під впливом діонисійства людина наче пробуджувалася від сну ілюзій і святкувала торжество злиття з природою. Адже тільки природа здатна навчити людину жити, вона краще, ніж християнство і традиційна мораль, знає, що суть добра і зла. Отже, як і романтики свого часу, Ф. Ніцше закликав звертатися не до класики, а до архаїки, ставши на бік «трагічної мудрості» діонисійського міфу проти аттічного інтелектуалізму» [2, 22]. Протиборство аполлонівського й діонисійського, за Ф. Ніцше, лежить в основі будь-якої культури, і водночас, вони не можуть існувати одне без одного, позаяк є невід'ємними частинами людського природи.

Його вчення стало вихідним пунктом для досліджень одного з теоретиків російського символізму В'яч. Іванова. Ф. Ніцше, на його думку, вченням про естетичну полярність двох первнів, означених іменами Аполлона і Діониса, запропонував певну постійну хімічну формулу будь-якого художнього твору, що дозволяє характеризувати елементи, які входять до його складу. У праці «Діонис і прадіонисійство» В'яч. Іванов злив дві національні стихії: еллінську і слов'янську. Поєднавши грецьку архаїку й класику з російським «срібним віком», учений стверджував, що діонисійство є певним попередником («упреждением») християнства в найістотніших його рисах. Обґрунтовуючи поняття «діади», він вибудовує логічний ланцюг, у якому діада культури (аполлонівство – діонисійство) і художнього твору неуникна як діада людської сутності: «людина не наділена односкладовою, єдиноначальною цілісністю звірів чи ангелів; риса, на якій постала вона у світобудові, є трагічна грань; їй одній дісталося у спадок внутрішня боротьба, і їй одній дана можливість приймати рішення, що пов'язують її і світ у часі» [156, 298]. Суттєвим також є твердження В'яч. Іванова про античну культуру як посередника в долученні митців до загальноєвропейського культурного середовища. Таку позицію обстоюватимуть у своїх творах і київські неокласики, проголошуючи принципом власної творчості й новітньої української культури «Ad fontes» – «До джерел».

Концепція античності Ф. Ніцше (як і положення історіософської теорії О. Шпенґлера), не витіснила, а радше скоригувала традиційне ставлення до античності як до певного ідеалу: для західноєвропейського носія старої культури певна емоційна реакція на пам'ятки класичної давнини залишалася майже автоматичною. Але пізніше, у 1920-1930-х роках, у сприйнятті античності визначаться дві тенденції, «класична» і «новітня». Про них Т. Манн писав як про два принципи розуміння античної спадщини, де для першого, тобто для Й. Вінкельмана, Ф. Шиллера, Й. В. Ґете, «еллінство – закон і норма, щось позачасове, вічне», тоді як для сучасників «античність – це історичний феномен, який минає» [цит. за: 2, 78]. С. Аверінцев висновує, що, якщо для веймарських класицистів античність була «своєрідною таємницею людства, виразом загальнолюдської "природи" та загальнолюдської суті, то в суспільній свідомості першої третини нашого століття, вона стає таємницею "Європи" (або "Заходу") і виявом західноєвропейської сутності» [2, 26].

Ввівши в «Занепаді Європи» поняття «фаустіанська людина», що символізує західну культуру, О. Шпенґлер символічно означив зміну в культурній парадигмі, де «Аполлон» поступається першістю новітньому втіленню Діониса – «Фаустові», залишаючись при цьому в єдиному просторі художніх рефлексій представників різних національних літератур. Своєрідним публіцистичним і художнім відголоском цих тенденцій можна вважати і українську літературну дискусію 1925-1928 років, і твори античної тематики зазначеного періоду, що нерідко звучали як (контр)аргументи полеміки.

Боротьба раціоналістичного й ірраціоналістичного напрямів у сприйнятті античності розгортатиметься далі в ХХ ст., оприявлюючись і в «критичній теорії» Т. Адорно, який вбачав синдром буржуазного раціоналізму вже в гомерівському епосі, і в сформульованій Ж.-П. Сартром проблемі «неантизації», за якою культивувася критичний аспект пізнання минулого для редукції його унікальності та значення для сучасності.

У новому соціокультурно-контексті рецепція античності залишалася актуальною, стаючи то джерелом наслідування, то об’єктом трансформації, то предметом дискусії. Ця широка і складна тема потребує спеціального висвітлення. Натомість нас цікавлять основні її контури, які окреслюють культурне тло, на якому або в протистоянні з яким формувалася українська традиція інтерпретації античного тексту в умовах переходової доби. Так, П. Верлен символічно означував самовідчуття як «Я – Рим часів занепаду», відшукуючи таким побитом історичні аналоги кризового світосприйняття свого покоління з добою Римської імперії. Античний, біблійний, східний і середньовічний міфи синтезував у своїй поезії американо-англійський поет Т. С. Еліот («Чотири квартети», «Безплідна земля» та ін.), який у зрілому періоді творчості прийде до необхідності неокласицизму.

Особливої актуальності в той час набули смислові потенції античного міфу про Орфея. У творчості представників різних літератур, зокрема російських поетів Срібного віку, намітилася варіативність тлумачення найважливіших мотивів міфу (заборона «повернення», «дволикість» Орфея, мотив оживлення каміння тощо), зумовлена співвідношенням поетичної і філософської рефлексії міфу з проблемою митця в ХХ ст. Та чи не найповніше втілення це знайде в «Сонетах до Орфея» і «Дуїнських елегіях» Е. М. Рільке. В українській літературі зрілого модернізму свої варіанти поетичного

орфізму запропонує П. Тичина, розробляючи у своїй ліриці як провідний мотив органічного злиття поета з «живим космосом», стихіями природи, що творять життя, продовжуючи таким чином традицію лірики В. Кобилянського.

У порубіжжі визначаються тенденції, що стануть підґрунтям низки явищ, об'єднаних під рубрикою «неоміфологічна» література. Так, О. Вайльд створив інтелектуальний роман «Портрет Доріана Грея», персонажі якого «включилися» в давню дискусію, розпочату античними філософами, щодо сутності Краси, співвідношення етичних та естетичних категорій, поняття ідеалу тощо. До цього діалогу приєднується і Т. Манн: у вертикальний контекст новели «Смерть у Венеції» він введе фрагменти твору Сократа, до якого апелюватиме в роздумах про митця, призначення мистецтва, про суперечності між ілюзорною красою та справжніми чуттєвими формами життя тощо. Два плани – реальний Дублін і міфологічна Гомерова «Одіссея» – творять художній світ «Улісса» Дж. Джойса. Цей модерністський роман певною мірою визначив особливості роману-міфу як жанру літератури XX ст., що виявлявся в різних модифікаціях, як-от: «історизований міф або міфологізований історичний переказ, міфо-філософський роман або міфологізований роман-епопея, до якого включаються і традиційні, й нетрадиційні символи та образи, застосовуються принципи міфологічного моделювання, а сюжети мають міфологічний характер. При цьому зазвичай в основу закладається колізія, яка дозволяє реалізувати вічну, "загальнолюдську" етико-філософську істину, а міфологічні образи стають засобами зображення людських якостей, властивостей, норм поведінки» [398, 5]. У драматургії порубіжжя відгуки стилістики античної драми відстежуються в раннього М. Метерлінка; античний міф та історію переосмислював Б. Шоу в драмах «Пігмаліон» та «Цезар і Клеопатра». Як драматург дебютував історичною п'єсою «Катіліна», в основі якої античний сюжет, основоположник «нової драми» Г. Ібсен.

В українській літературі з другої половини XIX і до початку XX ст. також формується новий підхід у сприйнятті античності. Коли раніше засвоєння відбувалось переважно у формі перекладів та переспівів, залученні сюжетів, мотивів, образів, строфічних і метро-ритмічних структур античного походження, то в добу порубіжжя, окрім художнього, розгортається літературно-критичне й наукове дослідження літератури

давніх греків і римлян, започатковане І. Франком і розвинуте В. Щуратом, Лесею Українкою, Л. Старицькою-Черняхівською, В. Самійленком та багатьма іншими. Антична художня спадщина переосмислюється ними згідно з актуальними проблемами національного духовного розвитку. Спостерігається продукування ідей нової, особливої культури, відбувається засвоєння нової естетики та самоідентифікація на цій основі. Ознаками нової культури стають естетизм, міфологізм, переплетення ірреального і реального, синтез усіх цих аспектів [322**,** **7**]. Зацікавленість ритуально-обрядовими й міфологічними сферами античності виявилася у введенні елементів міфомислення та інтерпретації поетики міфу в річище нагальних проблем й основоположних дискурсів.

Комплексний аналіз шляхів сприйняття й засвоєння античних тем, ідей, образів у творчості українських письменників кінця XIX — початку XX ст. здійснила в монографії «Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність (шляхи сприйняття і засвоєння)» О. Турган [див.: 434]. Дослідниця підкреслює, що звернення до античності давало змогу письменникам загострити увагу на соціально-філософських первнях образів, утверджувати «скарби духу», ідею зв'язку особистості з масою та інші загальнолюдські філософські й морально-етичні проблеми. Твори, у яких художньо трансформовано античність, мають символічне й національне забарвлення. Звертаючись до античності, митці співвідносили свої погляди з тим далеким, синтезованим віками матеріалом, апробовували свої уявлення про життя і смерть, обов'язок і зраду, ідеали й пориви, порівнюючи їх з конденсованим до символу досвідом. Через фантастичну оболонку міфу вони осмислювали реальність, утверджували правду свого часу.

Трансформація українськими письменниками, і зокрема поетами «Молодої Музи», античної міфології зумовлена пошуками найбільш оптимальних форм для естетизації певних почуттів, життєвих колізій, вічних психологічних засад. Звертання поетів-символістів до міфології в пошуках універсального духовного досвіду та з метою сугестивного втілення абсолютних істин цілком закономірне. Символізм актуалізував творчий потенціал міфу та його відкритість у нескінченний світ ідеального, а спорідненість міфу і символу постає однією з домінант, що зумовлює активну рецепцію античності. Міфічні образи (особливо Музи, Прометея, Ікара, Ніоби, Геї та ін.) піддаються значній

трансформації як у зв'язку з новою соціокультурною ситуацією на зламі століть, так і з огляду на особливості художнього світу кожного письменника.

Вдаючись до історико-міфологічного реквізиту, митці порубіжжя порушували сучасні проблеми, переплавляли злободенне у вічно незмінне. У своїх антично-міфологічних творах вони безпосередньо-особистісно переживали міф. Це зумовило справді оригінальні й новаторські тлумачення і трактування або навіть народження власних неоміфів, особливо в І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Самійленка. Їхня авторська міфотворчість на основі інтерпретації і трансформації античного тексту відбиває процес заглиблення почуття й художньої свідомості в чужий світ, у ній поєднуються міфопоетична основа і злободенність — доля України і її народу.

Показовими у плані посилення психологізації міфу є твори І. Франка («Життя Солона», «Геракл і Евандер»), Л. Старицької-Черняхівської («Сапфо»), Лесі Українки («Сафо», «Ніобея», «Орфеєве чудо», «Іфігенія в Тавріді», «Кассандра», «Оргія»). Зокрема, своєрідними модифікаціями античних трагедій стають драми Лесі Українки. Актуалізуючи новим історичним контекстом розгорнуті «культурні цитати» чи то пропонуючи своїм героям вийти зі старого міфу й увійти в новий, Леся Українка творила свій власний театр, котрий об'єктивно ставав енциклопедією інтелектуальних рефлексій української інтелігенції початку ХХ ст. Щоправда, рецепція письменницею традиційних мотивів і сюжетів не завжди знаходила розуміння у критиків, особливо народницької орієнтації. Європеїзм і класицизм творчості Лесі Українки залишатимуться дискусійним питанням і в 1920-і роки, і об'єктом дослідження неокласиків, які спостерігали античні відлуння на тематичному, сюжетному, композиційному, стилістичному рівнях її драматургії. До містеріалізації художньої дійсності, алегоризуючи образний рівень творів та почасти залучаючи топоси античної трагедії, закорінені в містеріальних формах фольклору, вдаються С. Черкасенко («Про що тирса шелестіла») і О. Олесь («По дорозі в Казку»). При цьому античні традиції адаптувалися українськими митцями відповідно до специфіки світоглядної ментальності. Так, «Ямби» В. Самійленка – «не механічно-грубе вкопування галло-римської рослини в український ґрунт, – це розумна й обережна її акліматизація. Межи "Ямбами" Барб'є і Самійленковими поезіями з "України" різниця не

менша, ніж між діяльною і бистрою вдачею француза і флегматичною споглядальністю українця» [153, 531].

Отже, письменники кінця XIX — початку XX ст. зуміли гранично зблизити, звести майже воєдино традиційно міфологічне й сучасне, взяте в його індивідуально-особистісній формі, тим самим динамізувати перше, засвоїти його, як своє власне, побачити в міфологічному якусь вічну парадигму й особисто пережити той міфологічний досвід. Для цих письменників «античне лишається живим і перетинається із сучасним та особистим» [434, 164]. А міфологізація української літератури порубіжжя на основі використання античності – етап художнього поступу, що набуває нової якості, що яскраво розкривається в поетичних засобах інтерпретації реального міфу і нової міфотворчості – авторському міфі. Отже, на початок новітнього періоду розвитку нашої літератури, антично-український культурний діалог був істотно збагачений як тенденціями загального західноєвропейського, так і національного досвіду засвоєння та трансформації античного тексту.

Висновки до розділу

1. Греко-римську літературу як текст-учасник міжтекстової комунікації характеризуємо поняттями «класичний текст», «прототекст», сильний «прецедентний текст» або феномен, «канонічний», «канонізований» тощо. Виходячи з уподібнення *тексту* Р. Барта до *інтертексту* Ю. Крістевої, античність є одночасно текстом та інтертекстом, історія рецепції якого – це динамічний процес безперервного виявлення нових смислів і розумінь, функціонування й відновлення в літературах різних епох і народів. Дослідження інтертекстуальності, сформованої античним текстом, включає вивчення взаємопов’язаних видів вертикального контексту – соціально-історичного (вираження у творі соціально-історичної дійсності, сукупність інформації про особливості побуту певної історичної епохи, про індивідуальні нахили персонажів тощо) та власне філологічного (аналіз алюзій, ремінісценцій, цитат, інших способів актуалізації асоціативних знань), що дає змогу визначити специфіку рецеп-ції античного претексту як

на рівні індивідуального стилю, так і на рівні загальних тенденцій засвоєння і трансформації античності.

2. Як діалогічний партнер українського письменства античність стала чинником того «розумового інструментарію», що водночас і формував українську літературу, і створював підґрунтя рецепції греко-римського тексту. За певної умовності самого поняття «античність», що для кожної епохи локалізується по-своєму, а в широкій типологічній перспективі зближується з міфами про золотий вік, ідеальну державу тощо, вважаємо, що дослідження національних варіантів античності та їхніх видозмін у «великому часі» (М. Бахтін) дає змогу обґрунтувати тезу щодо особливостей кожної літературної доби, продиктованих не лише її власними текстами, а й специфікою інтертекстуальності.

3. Серед розмаїття дефініцій, яким позначають функціонування «живої», себто міфориторичної традиції античності в нашому національному письменстві, як-от: *традиція звернення* до античної літератури (М. Майстренко), *національна школа художнього й наукового освоєння* античності (О. Турган), *історія засвоєння та трансформації* античних мотивів і образів (П. Мірошніченко), *історія і типологія українсько-грецьких літературних зв'язків* (Ю. Микитенко), *концепція античності* в українській літературі (Б. Баглай-Соляник), *український літературний рецепційний дискурс* античності (К. Буслаєва), *українська античність* (Т. Лучук), віддаємо перевагу останньому, але без обмеження його чинності щодо певного історико-літературного періоду. Усвідомлюючи умовний характер терміносполуки, вважаємо, що вона акцентує на національному варіанті міфу про античність та містить настанову на універсальне й комплексне дослідження, позаяк передбачає сприйняття всієї античної спадщини й не обмежує час, шляхи та форми цієї рецепції, що дає змогу відійти від розуміння звичайної ремінісценції та вести мову про значно ширші аспекти античної спадщини.

4. Мотивацією необхідності дослідження історичного дискурсу української античності є насамперед 1) сприйняття її як чинника вітчизняної історії літератури й літературознавства; 2) тлумачення історії рецепції античності певною мірою через історію змінності поетичної «картини світу», пошуків людського ідеалу та метаморфоз, яких зазнала психологія творчості загалом; 3) потреба дослідження сюжетно-композиційної й

ідейно-тематичної багатоступеневості рецепції як практичного результату функціонування української античності; 4) необхідність визначення поетапного запозичення й освоєння (використання декоративно-міфологічної, номенклатурної сторони античності; античність як форма інакомовлення і «школа» нової авторської манери; власна міфотворчість), оприявлених тією чи тією мірою в кожній індивідуальній творчій манері.

5. Історія української античності від найдавніших часів і до наших днів є результатом взаємодії власне національних тенденцій із запозиченим і трансформованим загальноєвропейським досвідом рецепції античного тексту. Однією з особливостей такого засвоєння є те, що воно відбувалося завдяки та паралельно з осмисленням «супровідних» питань, як-от: співвідношення «традицій» і «новацій», питань, пов'язаних із трактуванням класичних принципів та форм як універсальних і незмінних норм для всіх епох і народів (результатом останнього й стала концепція «образу античності»); питання культурних орієнтирів. Своєрідний синтез, сплав давньої дохристиянської, християнської й античної культур став ґрунтом, на якому розвивалась українська культура в цілому. А відтак українська античність постала як осмислення античності суголосно з формуванням національного варіанта християнської ідеології, а внесення християнських мотивів в інтерпретацію греко-римського тексту стало однією з особливостей української античності

6. Українська античність формувалась у взаємодії таких напрямів, як: 1) культурно-філологічний, що виявляється у викладанні давніх мов і перекладах, 2) історико-філософський як теоретичне осмислення ролі давньої історії та культури в світовому історичному процесі (переважають від доби Ренесансу до середини XIX ст.), 3) науково-критичний (чи критико-аналітичний) характеризується дослідженнями специфіки античної епохи, її історії, світогляду, побуту, культури й літератури зокрема та оприявнюється в працях різного формату – від ґрунтовних монографій до коментарів (особливо з другої пол. XIX ст., з часу формування вітчизняної класичної філології); 4) літературно-художній, що реалізується у різних формах (стилізація, ремінісценція, алюзія тощо) і рівнях (від наслідування до авторської міфотворчості) оригінальних текстів.

7. Характер української античності, як і міф про античність кожного історико-літературного періоду, залежить від 1) домінантного літературного стилю; 2) творчої

індивідуальності письменника; 3) наявності чи відсутності «посередника» – прецеденту звернення до того чи того тексту античності у світовій і національній традиції, що, своєю чергою, зумовило не лише «вторинну семіотизацію» (Л. Баткін), а й семіотизацію третього чи четвертого ступеня як осмислення творів, де вже запропоновано прочитання античності за нових історичних і духовно-естетичних обставин.

8. Своєрідний і неповторний синтез, сплав давньої дохристиянської та античної культур став ґрунтом, на якому розвивалась українська культура, література, мистецтво, філософія з їх цілісністю, зверненістю до людини, її розуму, загостреною увагою до етичних проблем, осмисленням світу через естетичне його сприйняття. Якщо на політичне й релігійне мислення, філософські та юридичні погляди, літературу й мистецтво Західної Європи сильніше вплинув Рим, то в культурній традиції Східної Європи, й України зокрема, провідним через посередництво Візантії був грецький вплив. Проте в ті періоди, насамперед у добу бароко, які збігалися з актуальністю таких проблем, як нація, державність тощо, превалював Рим. Наслідуючи духовну культуру Візантії, а через неї – культуру еллінської античності, шукаючи державницьких ідеалів в історії Риму, українська культура й література вступають у діалогічні взаємини. Починаючи з доби Ренесансу, українська античність виявляється історико-філософському й культурно-філологічному напрямах. А з другої половини XIX ст. оформлюється третій – критико-аналітичний. Діалог української й античної літератур реалізується на різних рівнях, основні з яких – наслідування, ремінісценції, алюзії; в історичних впливах і в самому духові культури. Взаємини між цими рівнями ієрархічні: наслідування мають характер поверхово-випадкових, історичні впливи – реально-змістових. Справді глибинний зв'язок відбувається тоді, коли дух античності виявляється суголосним темам і образам, що втілюють національну ідею. Таким чином, рецепція греко-римської спадщини на українському ґрунті вилилась у феномен української античності, новий етап якої припадає на 1920-1930-і роки.

РОЗДІЛ 2
РЕАЛІЗАЦІЯ ДИФУЗНОЇ МОДЕЛІ ЯК ПРЕАМБУЛИ ХУДОЖНІХ ТРАНСФОРМАЦІЙ АНТИЧНОСТІ ДОБИ ЗРІЛОГО МОДЕРНІЗМУ

2.1 «Calendarium» Миколи Філянського – авторський варіант перетворень традицій Овідія

Творчість Миколи Філянського (1873 – 1938) і Володимира Кобилянського (1895 – 1918) репрезентує дифузну (неоромантично-символістсько-неокласичного типу) модель трансформації античності. У часі поети не стали фігурантами зрілого модернізму, але залучення ними греко-римської спадщини до тексту власної лірики певною мірою визначило тенденції художніх перевтілень, характерних для поезії 1920-1930-х років. Тож сприймаємо їхню творчість преамбулою художніх трансформацій античності доби зрілого модернізму.

Найбільш виразно рецепція античності М. Філянським виявляється у збірці «Calendarium», інтертекстом якої стали поеми Овідія «Фасти» та «Метаморфози». У такий спосіб поет долучався до когорти митців української та світової літератур, які розвивали традиції календарної поезії, апелюючи і до досвіду славнозвісного римлянина.

Над поемами «Фасти» й «Метаморфози» Овідій працював практично одночасно, чим і пояснюється їхня тематична близькість – в обох творах розповіді про минуле, сьогодення й майбутнє Риму передані мовою міфології. «Метаморфози» втілюють авторське захоплення міфами про перетворення, завдяки яким він міг проілюструвати теорію метемпсихозу – уявлення про переселення душ, розвинуте Піфагором. На відміну від мілетських мислителів Фалеса, Анаксімандра й Анаксімена, які дошукувалися єдиної матеріальної субстанції світу, Піфагор протиставив матеріальному світу безсмертну, божественного походження, душу. Філософ вважав, що вона може відроджуватися, переселяючись з одного тіла в інше, і навіть у тіла тварин. Цей погляд знайшов образне вираження у вислові учня Піфагора Епіхарма, який, відчуваючи себе часткою живої природи, писав: «Був я колись і юнаком, і дівчиною, був я каменем, був птахом, був рибою в солоній воді». Теорія метемпсихозу знаходила чимало прихильників у Римі часів

Августа, серед яких був і Овідій. Окрім того, філософічність «Метаморфоз» наснажували ідеї Лукреція, який вчив, що все змінюється, проте ніщо не зникає, та уявлення про перетворення, характерні для східних релігій, що дедалі більше поширювалися в Римі. Тож у поемі «Метаморфози» Овідій продемонстрував свій інтерес до ідеї одвічних безкінечних перевтілень усіх істот і речей, віру в безсмертя духу та знайшов художнє втілення для магістральної теми своєї творчості – теми кохання, надавши цьому почуттю статусу змінного, але водночас вічного й незнищенного.

Сюжети «Метаморфоз» Овідій певною мірою дублював у «Фастах» – історико-поетичному коментарі до римського календаря. Як відомо, свого вершинного розвитку антична календарна поезія досягла вже в еллініcтично-римській культурі. У такій моделі природного універсуму місяці й сезони або безпосередньо персоніфікувались, або пояснювались за допомогою образів людей та антропоморфних божеств, наділених певними атрибутами й знаряддями. Сенсом будь-якого художнього відтворення календарного циклу було зведення до гармонійної відповідності ритмів космосу, природного середовища й життя людської спільноти. «Космічні» ритми фіксувалися в образах зодіакальних сузір'їв. Динаміка безпосередньої взаємодії людини з природним середовищем оприявлювалася через мотиви дарів природи (плоди, колосся, дичина в руках антропоморфних Місяців і Сезонів) і характеристику сезонної зміни температури (їхній одяг). А «соціокультурна» складова календаря – це розвиток теми «роботи місяців», започаткованої Гесіодом у «Роботах і днях». Продовжуючи традиції Каллімаха і Проперція, Овідій планував створити 12 книг елегій про звичаї та обряди римського культу. Об'єднавчим первнем різних за змістом елегій, який і дав назву твору (фасти – «місяцеслів») та визначив кількість книг, був календар, реформований за наказом Юлія Цезаря. Міфи грецького походження й італійський фольклор, легенди римської історії та розповіді про події недалекого минулого склали сюжетну основу елегій коментаря. Але з 12 книг було створено лише 6. Наскільки вдалося реалізувати задум, Овідій розповів у написаних на засланні «Скорботних елегіях»:

«Фасти» віршовані склав – шість книг вони охопили;

В кожній – місяць один, й що в ньому є, описав.

Та до кінця не довів – через долю лиху полишити,

Цезарю, мусив я те, що присвятив я тобі [317, 423].

Антикознавці (О. Лосєв, Й. Тронський, Н. Чистякова, Н. Вулих, Г. Тахо-Годі, В. Пащенко, Г. Підлісна та ін.) вважають, що саме обов'язковість теми уславлення правителя пригальмовувала працю Овідія, творчість якого, на відміну від Вергілія і Горація, належала не до офіційної (чи, за В. Пащенком, «апологетичної»), а до опозиційної течії в римській літературі «золотого віку».

Календарно-обрядова поезія – вагома частина й українського фольклору, у якій відображено світоглядні та етико-естетичні уявлення нашого народу. Календар був серед перших друкованих книг українців: у травні 1581 року І. Федорів видрукував скромний листок із віршами, присвяченими кожному місяцеві, білоруського поета А. Риміги. Назви місяців позначалися трьома мовами, вказувалися найважливіші дати. Надалі «вписування» історії окремої людини й усього людства в коловорот природи стало темою і принципом художньої організації тексту в бароковій та романтичній ліриці.

Ствердивши психологічний паралелізм як один із узвичаєних тропів української поетики, митці визначили історичну перспективу для подальшого розвитку цієї тематики, яку, окрім національної традиції, живила й тривала рецепція творчості Овідія в нашому письменстві. У праці «Овідій в українській літературі» (1943) Є. Ю. Пеленський, наголошуючи не так на збігах образів чи ситуацій, як на характері поетичного сприйняття, простежив історію засвоєння і трансформації творчості римського поета. Дослідник аналізує і переклади, і художні інтерпретації Овідієвої спадщини. Акцентує, що, починаючи з XIX ст., її реципіювали особливо активно – П. Білецький-Носенко і К. Думитрашко, травестуючи окремі сюжети Овідієвих поем, автори романтичного прочитання О. Корсунський, Т. Шевченко, С. Руданський. І хоча в другій половині XIX ст. активні переклади творів Овідія зводять рецепцію до незначних ремінісценцій (П. Куліш, Я. Головацький), вони певною мірою підготували новий – неокласичний – етап освоєння Овідія, представлений творами Лесі Українки, В. Самійленка, М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, а поза межами України – лірикою пражан [див.: 328].

Щоправда, Є. Ю. Пеленський не згадує М. Філянського серед інтерпретаторів творчості римського поета, а проте, вважаємо, що, акумулюючи досвід попередників, він запропонував власну версію сучасної (чи осучасненої) календарно-обрядової поезії, виразно позначену настроєвістю модерної доби. Разом із тим інтерпретація мотиву метаморфоз, який складає основу анаґогічного (того, що випливає зсередини) змісту збірки «Calendarium», одержує авторське оригінальне тлумачення: якщо у фольклорі мотивацією метаморфоз є переважно соціально-побутові чи емоційні чинники (свекруха «закляла» невістку в дерево, дівчина, рятуючись від ворогів, стає калиною тощо), а перетворення, які відбуваються з персонажами Овідія, пояснюються радше психологічними й фаталістичними (воля богів) факторами, то М. Філянський зазвичай шукає пояснення у сфері екзистенційного. А щодо безпосередніх зразків календарної поезії на кшталт Овідієвої, то такими, на нашу думку, цілком могли б бути твори О. Олеся. У його ліриці відображена календарна еволюція, укорінена в космогонічній схемі міфопоетичних традицій («Весна», «Місяць квітень», «Косар», «Червень», «Осінь-вмирання», «Восени», «Осінньої ночі», «Сніг в гаю» та ін.); побудоване на бінарних опозиціях авторське сприйняття сенсу людського буття («Чари ночі»); персоніфікація сил природи, трансформація фольклорних мотивів для нюансування людських почуттів і настроїв, зображення діалектики кохання («Щороку»); одухотворення й персоніфікація природи, предметів і явищ, породжених пантеїстичною вірою у духовність, божественність природи («На зелених горах», збірка «Княжа Україна»), використання флороменів («Айстри», «Конвалія», «Безсмертники») – все те, що знайде системне й концептуальне оформлення у збірці М. Філянського «Calendarium».

Її поява видається цілком умотивованою в контексті всієї творчості М. Філянського, оскільки формозмістова організація віршів збірки, в основі якої принцип річного поділу на місяці, відповідає, за спостереженням І. Шапошникової, «пантеїстичним ідеалам ліричного героя поета, який закони побудови людського життя органічно поєднує із законами розвитку природи» [472, 14]. Аналогічний принцип застосовано і в збірці «Цілую землю» (1928), де вірші циклу «Співай же, серце!» названі за частинами доби – «Ранком», «Південь», «Вечір». Чітка архітектоніка ліричних циклів, при створенні яких враховуються

тематичні, проблемні, мотивні, інтонаційно-ритмічні, строфічні та інші формозмістові чинники, а також домінантний принцип укладання текстів за добовим та річним циклами, є характерною рисою стильовою манери поета. І що особливо важливо: у збірці «Calendarium» М. Філянський реалізує тематичну настанову неоромантизму (звернення до національних традицій, проповідь кардіоцентризму, розробка теми історичної пам'яті), етико-стильові домінанти символізму (функціонування християнської образності, елегійні настрої самотності ліричного героя, його проминальності на тлі вічної природи тощо) та неокласичний принцип пошуків гармонії та рівноваги й орієнтації на античні зразки. Синтезуючись в одному тексті, вони складають матрицю дифузної – неоромантично-символічно-неокласичної моделі художньої трансформації античного тексту.

Античний «слід» у ліриці М. Філянського визначає й таку форму інтертекстуальності, як вживання латинських назв і висловів. Скажімо, фрагмент відомого вислову «Все своє ношу з собою» («Omnia mea mecum porto») став титулом вірша «Mecum porto» з циклу «Образи». Цикл поезій, стилізованих під музичні варіації, названо «Vario», а заголовком іншого твору стає рядок молитви, процитований латиною: «Ad majorem Dei gloriam». Коли в наведених прикладах маємо назви-алюзії, то найменування збірки «Calendarium» – концептуальне: налаштовує читача на реконструювання певного контексту шляхом пошуку асоціативного ряду, обов'язковим елементом якого буде античний інтертекст; створює емоційне підґрунтя для дещо патетичного сприйняття віршів збірки, на актуальності й водночас позачасовості проблематики яких хоче акцентувати автор.

У збірці «Calendarium» відтворено, як автор місяць за місяцем спостерігає за метаморфозами в природі, фіксує зміни в настрої та світосприйнятті ліричного героя, здійснює спробу осягнути вічні закони буття. Це визначає три виміри – епічний, ліричний і філософський – поетичної картини світу М. Філянського. Тривимірність збірки виявляється і на ідейно-проблемному рівні: осягнення внутрішнього світу індивіда («я») доповнюється відтворенням особливої поетики й світовідчуття календарної обрядовості («народ») та спостереженнями щодо законів циклічного розвитку природного й людського космосу («людство» і «всесвіт»).

Зміст і структура збірки ілюструють специфіку авторського світосприйняття, зокрема, «пафос всеохоплюючого поклоніння Богу в поєднанні з муками безвір'я, духовного спустошення; християнське розуміння абсолюту», які «суперечливо й водночас гармонійно співіснують з пантеїстичним світобаченням» [472, 11]. Календар, заснований на зміні пір року, був у вжитку в прадавні часи в єгиптян, а потім, реформований римлянами, ввійшов до християнської культури. Давні слов'яни також вели лік часу за чотирма порами року. Після прийняття християнства в Русі впроваджується юліанський календар, проте традиційно початком року вважали весну, і рік починався 1 березня, а не 1 вересня, як у Константинополі. Саме вересень є пунктом відліку у збірці «Calendarium». На відміну від до християнського святкування Нового року 1 березня і запровадженого у 1700 році царем Петром 1 січня, М. Філянський обирає так зване церковне літочислення, що виявляє християнське підґрунтя його світобачення. При цьому в назвах окремих місяців він послуговується народнопоетичними варіантами («*падолист*», «*березіль*»), оперує поняттями народного світогляду, не раз цитує пісенні рядки, вплітає мотиви народного мелосу, орієнтуючись на закорінену в дохристиянське буття наших предків фольклорну традицію. Отже, поет органічно поєднує канонічну християнську та дохристиянську тенденції, які й витворили український варіант православної віри. Знаменно, що у вірші «В музеї культів» він веде мову про любов до тієї традиції українського іконопису, за якою в зображенні святих немає підкресленого аскетизму, властивого візантійській школі: «*Люблю українських святих. / Люблю я страдниць преподобних, / Поважних, вихованих, «здобних», / Ланит рум'яна й погляд їх, / Що кличе низку дум земних*» [446, 167]. Зауважуючи, що «*нам ближче південь злототканий*» із його повнотою життя, «*ніж світ півночі…*», ліричний герой, можливо, озвучує тяжіння не лише барокової малярської, а й ширше – усієї української культурної традиції до західноєвропейського досвіду.

У збірці «Calendarium», застосовуючи звичний для неокласичної поетики принцип циклізації, М. Філянський під рубрикою певного місяця об'єднує кілька творів, кожен із яких є варіацією спільної теми та настрою, а зміст підпорядкований авторському задуму створити певний універсальний текст про єдність усього сущого. У межах кожного міні-циклу один вірш зазвичай виступає антитезою іншому, утворюючи своєрідний діалог. Тож

гармонія Всесвіту, за М. Філянським, – у синтезі протилежностей, діалектиці переходу з однієї стадії в іншу, у постійних метаморфозах. Як символіст митець перетворює тему кожного місяця (природи) на декорацію, на тлі якої розгортається і «розуміється» філософська проблематика, що нерідко оприявлюється через інтимну. Так, спільною для віршів «Вересень», «Жовтень» і «Падолист» є тема осені, яку увиразнює мотив невідворотної, але такої, що дозволить зберегти красу почуттів, розлуки. Ліричний герой розмірковує про тонку межу, яка відділяє минуле й теперішнє і особливо відчутна восени («В діброві»). Так замикається коло осінньої тематики, підсиленої синтезом традиційних символістських мотивів туги й суму («*замість краси небес – нудьга і сум могили*» у вірші «Не йди доріжкою»), і водночас життєствердної подяки небесам «*За дні, за ночі, що минули, / За думи, що навік заснули, / За чари, що не встиг допить, / За сни, щоб більш не розбудить…*» [446, 87] («Як загориться – закипить»).

У віршах зимового циклу активно розробляється тема поета й поезії, доповнена автобіографічними мотивами. 6 грудня – день народження М. Філянського, і від цього дня ліричний автогерой веде відлік часу, коли «*рідне слово / Я над колискою почув*», але й проклинає цю мить, бо «*з діброви рідної луни я не діждав, / І серце в чужині далекій кам'яніло…*» [446, 97] («Грудня день 6-й»). У вірші-відповіді, схожому радше на заповіт, декларується прагнення «*тяжкий час прощання / Під небом під моїм зустріть…*» [446, 97], почути рідне слово й мелодію. Звучить і традиційний у такому контексті мотив слави: «*щоб тирсовий вінок вінчав поблідле чоло, / щоб я під ним хулу колишнюю забув*» [446, 97]. Присвята «До музи» передує віршеві «Під Новий рік», який є зверненням до богині, що уявляється прекрасною жінкою, запрошеною на гостину згадати минуле. Взаємини ліричного героя й музи нагадують етапи зародження любовних почуттів – від несміливої симпатії до бурхливої пристрасті й розлуки. М. Філянський інтимізує творчий процес, як пізніше робитимуть у своїй поезії П. Тичина, М. Рильський, Є. Маланюк.

Тема твору «Під Новий рік» продовжена у вірші з французькою назвою «Janyier» – «січень». Він є стилізацією твору Ф. Коппе, близького до французьких парнасців. Пізніше їх поезію не раз перекладатимуть київські неокласики, підносячи до взірців високої класики (М. Зеров «Pro domo»). Ф. Коппе, творчість якого зазнаватиме нападів радянської

критики за «буржуазність» і «реакційність», у кінці XIX ст. здобув широку популярність завдяки характерній для парнасців музикальності, чіткості композиції та експресивності, чуттєвості, інтересу до почуттів звичайної людини, культивуванню елегії. М. Філянський, здавалося б, так само обирає традиційну елегійну тематику – роздуми про нетривалість людських почуттів на тлі вічності природи. Мріючи про прихід літніх днів, його ліричний герой питає кохану, «*чи ж діже їх любов твоя?*». Та це риторичне запитання могло б бути звертанням і до музи. Вважаємо, що у вірші «Janyier» мотив розлуки, означений у попередній поезії з присвятою «До музи», набуває подальшого розвитку в болісному монолозі персонажа-маски автора.

У «зимових» віршах поет не залишає без уваги ще одну зі своїх улюблених тем – історична доля України. Вірш «За що? За що?» побудовано як монолог матері, що докоряє дітям, які не справдили її сподівань. Мати – це рідна земля, сини якої не зуміли розумно розпорядитися ні історичною ситуацією («*Чи не сама для вас гармат понаставляла / І бучних гаківниць над хвилями Дніпра*»), ні багатствами природи («*Чи пожаліла я для вас землі простору, / Колосся ваших нив не гнула до землі?*» [446, 102]). Трагедія самотньої матері-України схожа на відтворену пізніше П. Тичиною в поемі «Скорбна матір».

Цікаво, що і в Овідія історична тематика розкривається в лютневому «контексті»: з одним із днів цього місяця була пов'язана легенда про Тарквінія і Лукрецію, яка після поетичної інтерпретації римським поетом стала одним з улюблених для реципіювання античних прототекстів. Розповіддю про зганьблену Лукрецію Овідій ілюстрував завершення «царського періоду» Риму, коли обурені самогубством Лукреції римляни проганяють царів, поклавши цим початок новому етапові історії держави. Таким чином, митця, який оспівував особисту свободу людини, зокрема, в чуттєвій сфері, цікавили і приклади боротьби з тиранією можновладців.

На відміну від Овідія, який визначав наповненість кожного місяця міфічними й легендарними образами, пов'язуючи з ними певні свята та звичаї, М. Філянський відшукує такі знакові імена в українській культурі. Вірш «Лютого день 26-й» вказує на знаменну дату – день народження Т. Шевченка (за старим стилем). В обох частинах вірша автор вкраплює цитати з Шевченкової лірики «Минають дні, минають ночі…» й «Апостол

правди і науки» та пропонує власні варіації цієї теми. Тож у зимовому циклі, використовуючи принцип контрасту, М. Філянський утверджує ідею, що навіть тоді, коли природа завмирає в сніговому сні, поезія продовжує своє життя. Розкішною красою творчості митець доповнює скромну красу зимового пейзажу.

Березіль – перший місяць весни – традиційно асоціюється з початком, пробудженням. І хоча вірш із такою назвою наповнений біблійною образністю («*скрижалі Битія», «отверзи двері окаянні», «храм», «гріх», «апостол Павел», «вінок терновий*», «*Каїн*»), ліричний герой обирає не християнського бога, а красу землі: «*Мій бог – краса землі, / Його не знають люди… / Богам небес німих – відкіль я слів візьму*?» [446, 107]. Цей настрій звучатиме пізніше в рядках П. Тичини «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух ...».

Вірші з міні-циклу «Квітень» підпорядковані зміні музичного темпу – від maestoso «урочисто, велично» («Здрастуй, неба даль бездонная») до andante «повільно, помірно» («О дні веснянії! Чом серце не приспало…») і allegro «весело, жваво» («Заливають землю»), у яких М. Філянський продовжує оспівувати красу природи. Культурологічний зміст поезій творять мотиви національної та західноєвропейської літератур, що виступають інтертекстами: у вірші «І сад зацвів «вишневий» в картинах природи прочитуються ключові образи пейзажної лірики Т. Шевченка – «*вишневий сад», «явір», «чайка над водою*». А сумна констатація, що «*казка літ колишніх / Не вернеться назад…*» [446, 112], надає творові характеру суспільної та філософської елегії. У «Ластівці» переспівано тему твору П.-Ж. Беранже, де мотив прильоту ластівки як «атрибуту» весни поєднується з темою далекої батьківщини, покинутої ув'язненим у тюрмі ліричним героєм. Спів ластівки – це звістка про рідний край, над яким нависла загроза загарбання чужинцями. Для українського поета, який перебував далеко від батьківщини, ці настрої близькі й зрозумілі, а текст вірша екстраполюється на українські реалії.

Весняна тематика традиційно невід'ємна від інтимної лірики. У віршах «На степ, на гай, байраки, ріки», «Спи, голубко…», «Затих зелений сад» відтворена складна гама почуттів: очікування любові, бажання пристрасті, сподівання на зустріч. На відміну від Овідія, у якого любов – це радше пристрасть, флірт, гра, М. Філянський не допускає іронічного тону в трактуванні цієї теми. Його малюнок кохання складний, драматичний,

почасти це почуття на межі розлуки, що назавжди. Тому його історія постає як спогад, забарвлений сумними інтонаціями, що надає поезії елегійного характеру. Коли Овідій для урізноманітнення і психологічного поглиблення теми кохання вдається до легенд про перевтілення, то український поет досягає цього завдяки трансляції ліричному персонажеві автобіографічних рис і власних переживань. Це виразно прочитується у віршах літнього циклу «Не сумуй, що пісня з долу», «Купала на Йвана».

Епіграфом до «літніх» поезій є фрагмент петрівочної пісні: «*Та вже твоя петрівочка настає, / Половина літечка минає…*». Характерно, що з усього мотивного розмаїття петрівочних пісень, які, хоча і є своєрідним тематичним продовженням веснянок, але емоційно сповнені більш бурхливої і гарячої пристрасності, М. Філянський обирає розповідь не про «жагуче чекання вечірніх побачень, стримуваних ласк і вкрадливих пестощів та сподіванок на одруження» [505], а мотив завершення розваг, веселощів перед важкими жнивами, використовуючи його як привід для роздумів про вищі закони буття, діалектику розвитку. Хоча народнопоетичні рядки відкривають твори, об'єднані під назвою «Червень», мета автора – вказати на час середини липня, коли половина літа вже позаду, й налаштувати на сприйняття мотиву втрати того важливого, без чого відчуття щастя неможливе навіть у погожі спекотні дні. Вірш «Не сумуй, що пісня з долу» побудований на антитезах: «*Буде листям вітер грати, / та не тим, що грав, / Буде знову хвилі гнати, / та не ті, що гнав*»; «*Буде пташечка співати, / Буде, та не так*»; «*Будуть небо устилати / Хмари золоті, / Будуть сонце проводжати. / Будуть, та не ті…*» [446, 119]. Його ідея – ніщо не повторюється у світі. Так, спостерігаючи за рідною природою, поет приходить до того ж висновку, що й античний філософ Геракліт, і пропонує своєрідну варіацію його сентенції про те, що «не можна двічі ввійти в одну річку». Античний «слід» – міфема Пана – виринає і в іншій поезії червневого циклу «Як весело між вас, зелені повні хвилі». Образ бога лісів і хащ уписаний у парадигму ідилії: милуючись досконалою природою, ліричний герой хотів би, щоб настав час, коли «*чорний сум землі вже тихне, вже німіє, / Що вже проснувся Пан і в струни золотії / Вінок трояндовий між смішками летить…*» [446, 119]. Його ідеал – у гармонії зовнішнього і внутрішнього; йому «*гарно марити*» про радість від буяння природи («*проснувся Пан*»),

творчості («*струни золотії*»), краси (алюзія на любовні ігри німф – «*вінок трояндовий між смішками летить*»). Та цей ідеал лише омріяний, адже у творі кілька разів підкреслено «*а там, далеко ген…*» і «*серце й там замліє…*» [446, 119].

Означене «*там*» М. Філянський матеріалізує в наступній «червневій» поезії «На чужині», виплітаючи своєрідний ланцюг, ланками якого стають вірші циклу: «*Там десь небо зеленіє, / Там бовван десь бовваніє. / Там десь кигіт плаче, б'ється, / Шляхом вихор десь несеться…*» [446, 120]. «*Там*» – це рідна земля, в обриси якої вдивляється ліричний герой з відстані чужини і з жалем говорить, що зв'язок з нею – лише духовний: «*Я давно не твій… / Тільки піснею / Я з тобою весь, / Ниво, пишная…*» [446, 120].

Подорожній – центральний образ ще однієї «ланки» з однойменною назвою – зумовлений внутрішньою логікою розвитку мотиву чужини. Вірш містить підтекстовий потенціал, який оприявлюється в кожній «червневій» поезії, водночас у ньому порушено естетичні проблеми, актуальні для всієї творчості М. Філянського. Побудований як діалог, текст зітканий з асоціацій і символів: подорожній – митець, життя якого у творчості-мандрах («*Я подоріжжя дальнє маю*»), спадок, що йому дістався, – це рідні пісні («*Я пісні взяв непевний рай, / Що мати рідная співала*»), а мета творчості сприймається радше на підсвідомому рівні («*Мене несуть таємні крила*»). Окрім таких сталих для циклу образів, як *пісня, спів, струни,* у «Подорожньому» конструюється мотив слави, персоніфікований в образі божевільного. На наш погляд, так відбувається переадресація традиційного в символістській поезії (Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен) образу «проклятого поета» на «божевільну славу», що йде слідом за митцем, але наздоганяє лише по смерті. На запитання «*А хто там темною добою / Сліду, стежить за тобою, / Хто насипа рожевий квіт, / Де ніг твоїх зостався слід?*» ліричний персонаж відповідає: «*– То божевільний… Він один / Про день останній мій розкаже / І перехрестя перев'яже / Живим вінком чужих долин*» [446, 122]. Відстежуючи витоки такої поетичної традиції, так чи так виявляємо її античні витоки: у «Подорожньому», як і в Платона і Плотіна «підноситься на котурни "шалений" поет, який усвідомлює, що промовляє прекрасно тільки тоді, коли стає "безумним"» [343, 8]. Посилення ідейного звучання вірша досягається і завдяки багатозначності семантики перехрестя як перетину доріг, де, за

народними віруваннями, й відбуваються різноманітні містичні події, та перехрестя як елемента могильного хреста. Обидва тлумачення накладаються на авторську концепцію поета-медіума у вічному блуканні, проклятого подвійним хрестом земного буття і таланту. Розробка М. Філянським мотиву слави, що приходить запізно, одержала подальший розвиток у поезії шістдесятників (наприклад, у вірші Ліни Костенко «О, не взискуй гіркого меду слави…»: «*А справжня слава – це прекрасна жінка, / що на могилу квіти принесе*»).

Як і Овідій, М. Філянський осмислює календарні зміни в природі через народні свята, наприклад, у «Купала на Йвана»: «*пісні носилися кругом, / і жарти, і огні над берегом високим, / і квіти, і вінки на персях, над чолом … / Всю ніч, було, човни над прірвою гайсали…*» [446, 124]. Але якщо римський поет залучає обрядовий екскурс до розкриття теми уславлення Октавіана, реформи якого сприяли відродженню давніх свят латинян, то М. Філянський має іншу мету – розгорнути тему втрати історичної пам'яті як ключової у своїй ліриці: «*І дні ті згинули, і ночі ті минули, / І фарба ясная змарніла вся, зійшла; / Русалка берег свій давним-давно забула, / І папороть в гаю навіки одцвіла…*» [446, 124].

Своє ставлення до проблеми ліричний герой висловлює фразою «*Як сумно впівночі на Йвана на Купала*», яка, з'явившись на початку вірша і в кінці, закільцьовує весь текст й акцентує на значимості цього питання для авторського світосприйняття. На нашу думку, український поет, який, на відміну від Овідія, сповідує не «прогресуючу», а «деградаційну», тобто від кращого – до гіршого, модель розвитку цивілізації, виходить на більш масштабну проблематику: його «Calendarium» – це не лише літопис року, а й літопис національної історії, кращі сторінки якої, вважає, поділяючи думку ранніх неоромантиків, М. Філянський, залишилися в минулому.

Цикл «Липень» відкривається пронизаним витонченим еротизмом віршем «Липнева ніч». За темою, настроєм, пластичністю образів він типологічно близький до Овідієвої любовної елегії «Полудень». Маючи за декорацію різний час доби, обидва поети однаково йдуть від зображення картини природи (у Овідія: «*Спека була. Вже вивершив день опівденну годину. / Геть розморило й мене – я на постелі приліг*» [317, 294]; у М. Філянського: «*Душно… Душно / І надворі. / І в світлиці, / І в коморі…*» [446, 125]), малюнку прекрасного жіночого тіла (у Овідія: «*От і стала вона, вже оголена переді мною,*

– / Мов бездоганна різьба, – жодної вади ніде. / Бачив усе я, до всього торкався – плечі, рамена,! Перса!.. Вони мов самі пружно тяглись до долонь. / Як під крутими грудьми рівномірно живіт округлявся! / Як понад стегна гладкі плавно підносився стан!» [317, 294]; у М. Філянського: «*Коси впали, / Розпливлися,/ Груди-перси / Піднялися / На ланитах / Жар жевріє, / Сохне чоло, / Сохнуть вії…* » [446, 125]) до епогею інтимної близькості («*Інше – знатиме всяк… Спітнілі, поснули ми побіч. / Тільки б частіше мене полудень тішив такий!* [317, 294] у Овідія і «*А крізь вії …тіло мліє, / Стан і гнеться, / І німіє*» [446, 126] у М. Філянського). І римський, і український поети, щоправда, Овідій пристрасніше й відвертіше, а М. Філянський вдаючись до алюзії і підтексту, співають гімн повноті життя, почуттів і відчуттів, символічно втіленій у любощах липневої пори.

Усі інші вірші липневого циклу титуловані флорономенами «Троянда», «Дуб», «Осокор», «Явір», «Барвінок», «Калина», кожен із яких завдяки наявним у структурі образним, поняттєвим та символічним значенням може розповісти про Україну, сферу її духовності та світоглядних уявлень. Як зазначає І. Рогальська, «флористичні концепти належать до рано сформованого шару свідомості людей, вони, як правило, ілюструють ідіоетнічну концептуальну картину світу, втіленням якої в мові виступає національна мовна картина світу, а одним з її виявів є поетична» [356, 3]. М. Філянський поєднує узвичаєне для української символіки тлумачення цих образів з різноманітними формами античної інтертекстуальності. Так, у вірші «Троянда» поет цитує Анакреонта, у доробку якого любовні й весільні пісні. Вінками з цих квітів греки зазвичай декорували весільні церемонії і вважали, що боги створили троянду, щоб оспівати кохання. Така ж семантика цієї квітки і в українському фольклорі. Згадка про Анакреонта та звернення до рядків його лірики слугують приводом для неоромантичних роздумів про давнину (і не лише греко-римську), втрачену назавжди: «*Де ж бог, кому ті дні молитви ті неслися, / Олтар, перед яким огонь не погасав. / І храм, де пісні глас ніколи не стихав?* [446, 127]. Цю тему М. Філянський розвиває й у поезії «Барвінок». Переосмислюючи народну символіку, за якою барвінок означав довголіття, кохання і шлюб, поет створює філософську елегію, провідним мотивом якої є проминальність людського життя й вічний коловорот природи.

За народними уявленнями, дуб і явір вважалися чоловічими деревами-символами. У вірші «Дуб», зберігаючи традиційне тлумаченням образу як сили й довголіття, поет іде за романтиками, у ліриці яких цей образ перетворився на постійний атрибут героїко-патріотичної тематики. Значна тривалість життя дерева зактивізувала в поетичній уяві семи «пам'ять», «старовина», «вічність», а відтак М. Філянський доповнив його значення мотивом слави («*Ти славних славою вінчаєш*») та наділив містичними функціями. У його інтерпретації дуб є посередником між світом мертвих і живих, якого він просить після своєї смерті («*В той час, як вийду я з живих*») розповідати про долю «*співців весни*» і «*пророків бурі*». Це вірш-заповіт митця, який і за порогом вічності проймається долею рідної культури. Темі життєвої і духовної стійкості, джерела яких у нерозривному зв'язку з батьківщиною («*з криниць підземних б'є твій корінь*») і прагненні високої мети («*А лист твій п'є небес блакить*»), присвячені вірші «Осокор» і «Явір». Центральний образ вірша «Калина» – утілення жіночої основи у фольклорі – тлумачиться М. Філянським вічним символом України, що житиме доти, «*поки берег рідний мити / Синя хвиля буде*» [446, 129], її мови («*поки голос не злунає / З рідної долини*») й героїчної історії («*поки мати не сховає / останнього сина*»). Учуваються шевченківські інтонації, а через них і пафос урочистого гімну – античного пеана. Загалом, флористичні образи стають зручною моделлю для художніх узагальнень надзвичайно широкої проблематики – буттєвої, естетичної, суспільної, особистісної. Фольклорна символіка переосмислюється і збагачується новою семантикою завдяки інтертекстуальним укрпленням. Це спостерігається і в «Орхідеї», «Мандрагорі», «Бузиновому кущі», що виявляють авторську тенденцію до перетворення рослинних образів-символів на міфологеми та філософеми.

Серед віршів, що входять до циклу «Серпень», особливо вирізняється заключна поезія «Над нивою». Тут сконцентровані мотиви, що були опрацьовані в збірці загалом, і це надає творові потужного алегоричного змісту. Поетове «над нивою» – це і звертання до батьківщини («*Все мариться мені, що знов я припадаю / До неньки рідної, до матері-землі*» [446, 131]), і звертання до матері-природи («*І кожну гілоньку у тім саду я знаю, / І кожну квітоньку, що зійде по весні*» [446, 132]). Це і нива творчості («*І геній давніх літ в душі моїй витає, / Не чуть ні галасу земного, ні юрби*» [446, 132]), і нива життя ліричного

героя («*То жертви чистої над полем дим несеться, / То нива ним за зорь укуталась моя…*» [446, 132]), що у своїй єдності сповнюються особливим сенсом у пошуку Ідеалу:

І радість чистая лунає надо мною:
Виноситься з землі хвали і пісні храм,
Виноситься з землі натхненною рукою
Незнаємих висот, незнаємим богам…
І втихне сонця світ. І сяйва діамантів
Закриють дня красу. І ключ я свій візьму,
І розгорну я літ колишніх фоліанти,
І серцем весь ввійду в таємну їх пітьму… [446, 132].

Знаменно, що фінальні акорди збірки «Calendarium» присвячені не уславленню правителів, як у «Метаморфозах» Овідія, з якими римський поет асоціює «золотий вік» своєї держави, а Україні. У цьому, власне, одна з істотних ідеологічних відмінностей збірки М. Філянського. Водночас це єднальна ланка з бароковою традицією, зокрема зі згадуваною вище поемою С. Кльоновича «Роксоланія», окремі розділи якої, як зазначає О. Ткаченко в дослідженні «Українська класична елегія», нагадують Овідієві «Фасти» та його «Скорботні елегії» [417, 40]. Провідними в «Роксоланії» С. Кльоновича є теми, що розроблятиме через кілька століть і М. Філянський, – України й поезії. Загалом «мовчазні могили» як свідки колишньої слави – один з елементів історіософської концепції поета.

Стверджуючи, що велич країни в минулому, він здійснює екскурси не лише в козацьке минуле, а й у глибину віків – у часи кіммерійців («І кімерійці, й роксолани»). Аналогічну тематику розроблятиме пізніше Д. Загул у «Геліополісі», де мотив зіткнення стародавнього й новітнього України ілюструватиме образ Дніпрогесу. З темою Дніпрогесу пов’язана й одна зі сторінок творчості М. Філянського. Опинившись у Запоріжжі в 1931 році, він став організатором музею «Історії Дніпробуду». У книзі «На Дніпрельстан» М. Філянський констатував, що створення музею викликане не лише економічними й політичними обставинами, а й потребою зібрати мистецькі зразки, у яких «Дніпровське будівництво і весь його терен використовувалися як об’єкт художніх спостережень – в зразках красного письменства, станкового мистецтва, навіть у вищих формах музичної

творчості…» [503, 20]. А власне бачення «будівництва доби» запропонував у вірші «Над порогами». Говорячи про перетворення природи, він вдається до числової символіки, щоб «прискорити» час і «ущільнити» простір: минуле («*за сотню тисяч літ тому*») долається і перетворюється теперішнім за п'ятирічку («*зруйную, знищу, все зметy / як мить, пролине років п'ять*»), і там, де раніше було дев'ять водоспадів («*там, де тепер б'є дев'ять вас*»), має бути один («*зіллю в єдину сотні лав*»). Минуле персоніфіковане в образах природи («*В даль передвічну, в даль німу / Лунав єдиний водоспад*») й історії («*І все, що знав колись терен – / «Данапра», «Узи», «Борисфен», / Що чув сармати і варяг – / «Геляднрі», «Айфар», «Вулніпраг», / І «Ненаситець», і «Дзвінець»*»), об'єднаними «сліпою волею», спинити та гармонізувати яку покликане сьогоднішнє: «*Спинить сліпую волю враз! / Хай кожна хвиля і струмок / Зазна свій шлях і день, і строк; / Чи розіллю їх, чи зіллю – / Хай йдуть туди, куди звелю!*» [446, 172].

У закличних інтонаціях твору, у задекларованій вірі у власну всемогутність і здатність упокорити стихію вбачаємо типологічний перегук з фінальними сценами «Фауста» Й. В. Ґете, що, власне, й зароджує сумніви щодо патетичного змісту вірша «Над порогами», адже німецький просвітитель застерігав від агресивного й споживацького ставлення до природи. У М. Філянського бажання змінити світ є не так рішенням людини, як велінням фатуму: «*Так мовив день, так мовив час*». Єдиний згаданий у творі антропоморфний образ – співець, якому наказано «*зірвати з струн*» давні назви дніпровських порогів, бо тепер «*замість них новий пеан / Почнеться словом – Дніпрельстан*» [446, 173]. Тут традиційний для лірики поета елегійний настрій виливається в розуміння драми митця, змушеного доводити свою «сучасність» відмовою від тематики, проголошеної «архаїчною». Так переплітаються теми історії та поезії, суспільна й особиста, активна розробка яких була розпочата ще в збірці «Calendarium».

Окрім специфічно потрактованої історичної тематики та ретельної уваги до естетичних питань, зміст збірки вирізняється значно драматичнішою, ніж в Овідія, інтерпретацією теми кохання, що не допускає ні іронії, ні легковажності. Хоча інтимні мотиви в М. Філянського не стали провідними, як, скажімо в «Метаморфозах», а виступили у своєрідному квартеті з темами природи, історії та поезії органічним і

необхідним елементом тих вартостей, які, розвиваючись, і є символом справжніх перевтілень. Мотив метаморфоз він реалізує і через прийом психологічного паралелізму – уподібнення людського життя природному циклу, зіставлення явищ природи й мінорного настрою ліричного героя є визначальними рисами значної частини поезій збірки.

На відміну від Овідія, М. Філянський активно розробляє мотив самотності. З одного боку, він є ідеальним варіантом виваженого, єдино можливого сприйняття складних колізій суспільства, щоправда, за умови, що самота віддана творчості. Про нічну працю поет говорить як про «*усладу для душі / Пірнути в прірву, перлів повну, / Що гомонять в німій тиші!*», яка дарує мить натхнення, а отже, – щастя: «*за межі меж на мить єдину / Занести раптом крила мрій!*» [446, 161]. Аналогічну інтерпретацію сковородинівського культу творчого анахоретства надалі опрацьовуватимуть київські неокласики. З другого боку, самотність – це характерна риса символістського самовідчуття: ліричний герой (як і сам автор) почувається самотнім у сучасному світі, бо ідеал його залишено в «*колишній славі*» «*літ колишніх*». Цей мотив, позначений відчуттям болю та суму, став лейтмотивом й одночасно складником діад і тріад поезії М. Філянського філософського й історіософського змісту і сприймається як данина символізму.

Отже, аналіз трансформації поетом античного тексту дає змогу насамперед підтвердити узагальнення, яке, слідом за Ф. Якубським, зробив свого часу В. Шевчук, назвавши його поетом, що став «учителем, з одного боку, Павлу Тичині, а з другого, – неокласикам» [474, 34]. Позаяк опрацювання М. Філянським традицій класичної літератури відбувалося крізь призму ідейно-тематичного комплексу, що постав на перехресті естетики, поетики й художнього досвіду неоромантичної, символістської і неокласичної систем.

2.2 Орфічні мотиви та образи лірики Володимира Кобилянського

Символічно, що серед зразків української, польської, російської та німецької літератур, на яких формувалася стильова манера В. Кобилянського, саме твори М. Філянського, зокрема перший том його «Лірики», стали своєрідною лектурою для

юного поета [210, 16]. Пізніше В. Кобилянський розвиватиме у своїй поезії цілий комплекс мотивів, характерних для творчості старшого митця, поєднуючи узвичаєні для символізму теми самотності, страждання, пошуків Ідеалу з неокласичною орієнтацією на книжність вірша, його ясність, прозорість, гармонійність. Упродовж трагічно короткого життя в літературі він наблизився до тривекторного – оригінальна поезія, переклади і критика – вияву свого таланту, чим проклав своєрідний міст між традицією І. Франка та Лесі Українки до програмової реалізації неокласиків. Оригінальний доробок поета складають видані посмертно збірки «Мій дар» (1920) і «Твори» (1930). Як перекладач він віддавав перевагу творам Г. Ґейне, Ф. Шиллера, інтерпретував українською Тангейзера, А. Мальчевського та ін. Культуру поетичного слова не лише принципово обстоював у власній ліриці, а й демонстрував її високий рівень у рецензіях, підписаних псевдонімами В. Бульварів та Остап Сумрак, у критичному розгляді поезії Автонома Худоби та в журналі «Шлях».

«Парнаська манера», про яку говорив свого часу М. Зеров [506], підкреслюючи потяг В. Кобилянського до викінченого вислову, вишуканої форми та версифікаційних пошуків, зумовила і його орієнтацію на осмислення античного тексту. Базовий комплекс мотивів, що визначають зміст і характер усіх інших та водночас репрезентують античний інтертекст у ліриці поета, пов'язаний насамперед зі сферою естетичного.

Якщо австрійського поета Р. М. Рільке літературознавці назвали «Орфеєм XX століття» не в останню чергу через опрацювання ним античних естетикологічних мотивів, які унаочнювали його орфізм, а «хліборобським Орфеєм» українського письменства охрестив свого часу В. Барка П. Тичину, то В. Кобилянському не судилося стати свідком ні видань своїх збірок, ні читацького чи критичного резонансу на їх появу, а тим більше одержати голосний титул чи ім’ярек, бо «надто мало як поет він виявився» [506]. Але навіть за короткий час буття поетом він продемонстрував здатність еволюціонувати і при цьому послідовно розробляти тематику, що перегукується з ідеями орфіків: культивування духовного як частини божественного, інтерес до теорії метемпсихозу й мотиву рівності, передбачений самою ідеєю про переселення душ, художнє осмислення діалектичних

мотивів так званої «генетичної моделі», за якою відбувається первинна єдність, поділ і возз'єднання поділеного завдяки коханню та ін.

Сформована в VI ст. до н. е. релігійно-філософська система орфізму постала на основі аполлоно-діонисійського синтезу. Її зародження пов'язане з міфічними уявленнями про кіфареда Орфея – втілення могутності мистецтва, завдяки якому він приборкав сторожа підземного царства Кербера, змусив розчулитися безжалісних богинь помсти Еріній і вмовив царицю Аїду Персефону відпустити душу трагічно загиблої дружини Еврідіки на землю. Легенда про Орфея як Аполлонового співця увійшла до кола ідей, що об'єднують Аполлона і Діониса. В орфізмі відбулося класичне поєднання протилежних колись первнів: аполлонівської гармонії і діонисійського шаленства. Безперервне оновлення світу в процесі життя і смерті трактувалося як перевтілення Діониса, а саме вчення орфізму стало морально-символічною формою осмислення долі цих космічних перевтілень. А відтак традиційними серед орфічних є космогонічні мотиви, де хаос вважався одним із першоелементів, який разом із Геєю та Еросом став джерелом життя. У ліриці В. Кобилянського хаос також складник Усесвіту, у доланні якого лише й можливий поступ: «*Я умру – і в хаосі світів / Встане людина прекрасна*» [187, 95] («Дорога ясна»). Зазвичай цей образ постає метафорою боротьби: «*Люблю я боротьбу, мов рідную стихію, / В бігу його стремлінь я добачаю зміст, / І хаосу молюсь, і серцем молодію*» («Люблю я рев і рик…»). Ліричний герой бачить світ як поєднання контрастів («Там, де все переплелося…»), а ідею єдності протилежностей доповнює християнськими мотивами вдосконалення людської душі через страждання: «*А над полем ангел має, / Піт і сльози ті збирає / І хмарками відсилає / Їх у рай святий*» [159, 105]. У вірші з символічною назвою «В новому руслі» повнота життя сприймається з оптимістичною вірою в майбутнє, хоча життя – це і «*мілина і глибінь, / Тут і простір і кущі… / Світле проміння і тінь*» [187, 102].

Конкретно-образним втіленням орфізму В. Кобилянського є такі концептуальні мотиви й образи, як, наприклад, у вірші «О, не дивись…»: самоозначення ліричного героя як поета («*з лірою я вийшов на цей нелюдний шлях*»), що служить богам («*пісень моїх невтішних предвічний страдник бог*») і творить Красу, спрямовану у вічність («*хай пісня з моєї ліри ллється, / Як не почують люди, то вчують небеса / Хай жевріє рубіном, хай*

перлами сміється, / Хай в неї убереться одвічная краса» [187, 87]). Сповідуючи спільний для символістів і неокласиків культ краси та творчості, В. Кобилянський намагається вивести власну формулу їхнього діалектичного зв'язку. У вірші «В таємні години» поезія стає для ліричного героя символічним магічним кристалом, через який він має змогу побачити справжню красу («*Тоді зрозумів я душею новою, / Що вічна на всьому краса*» [187, 91]), а у творі «Срібнострунно плаче арфа…» саме пісня «*виклика нічного духа*» [187, 65], тобто здатна встановити певний зв'язок між світом земним і потойбіччям.

Краса поетичного слова доповнює і продовжує красу природи; лише їхній союз, на противагу суспільному, складає гармонію (вірш «Так смутно прекрасні»). Декларується активна, а не споглядальна позиція ліричного героя: він не хоче дивитися на світ «*німим, байдужим оком*», відводить творчості конструктивну роль: «*А ти гори, твори! Бо творчістю одною / Повстане чоловік!*» [187, 85] («О, не дивись на світ…»). Мистецтво для нього – власне царство духу. «*Чи ви були в моєму царстві*?» – риторичне запитання однойменного вірша. У це царство «*думки*», «*дивних мрій моїх*», «*де цвітуть чарівні квіти / Од руху творчої руки*» не можуть потрапити ті, в кого «*серця порожні, ситі шлунки*» [187, 58]. Так формулюється романтична антитеза «духовного – матеріального» з проголошенням пріоритету життя духу, де герой почувається справді вільним. Драматизм ситуації посилюється гірким визнанням, що той гармонійний світ існує лише у фантазіях і мріях: «*Є в серці поета якась меланхолія / І туга одвічна за тим, що минулося…*» [187, 55] («Є в серці поета…»). Мотив смутку як звичного для митця «декадентського» світовідчуття поєднується з мотивом утраченого «золотого віку», ідеалу, не співмірного з дійсністю. «*Те, що минулося*» збагачене автобіографічними інтонаціями – покинута батьківщина («*шипілі з полониною*») і розчарування в любові («*за щастям далеким безкраями лину я*») [187, 55].

Очікуваним у ряді образів-концептів естетикологічного комплексу є образ храму. У віршах «В моїй душі…» і «Блакить твоїх очей» він сусідить з прометеївським мотивом самопожертви, до якої готовий митець («*Мене спалить неублаганний гнів / При вході до святині*» («В моїй душі…») і «*Ти храм, в якому я з довірою в майбутнє / На камінь вівтаря в офіру серце ніс*» («Блакить твоїх очей»). Традиційне модерністське розуміння творчості як служіння музам трансформується в мотив будівництва храму, що стає сенсом життя

ліричного героя вірша «Я з давніх літ будую храм»: «*Я з давніх літ будую храм / В далекім гаї над водою*» [187, 78]. Поет як будівничий храму – одна з репрезентацій образу митця у В. Кобилянського. А в посланні «Різьбяреві», що варіює сюжет про Пігмаліона, він звеличений до деміурга, який творить світ і рятує його від загибелі: «*О вір же, твердо вір! У тебе творча сила, / Змагай до вічності, ти Слово, ти Творець. / На небі безліч зір, – їх творчість засвітила, / І творчістю земля переживе кінець*» [187, 134]. У цьому вірші задані інтонація та образність діалогу, який продовжать у «Білому мармурі» Д. Загул, у «Lucrosi» М. Зеров, у «Я – робітник в майстерні власних слів» П. Филипович та ін.

Поряд з узвичаєним для неокласичної парадигми поета образом митця-ремісника (скульптора) у В. Кобилянського натрапляємо на образ лебедя, який зазвичай є alter ego автора. У греко-римській міфології образ лебедя наділений багатьма значеннями, здебільшого пов'язаними з уявленнями про здатність душі мандрувати небом в образі лебедя, який символізує відродження, чистоту, цнотливість, горду самотність, мудрість, пророчі здібності, мужність, досконалість, але й смерть. Тобто, він належить до категорії образів-медіаторів, що пов'язують антиномічні пари базових символів будь-якої міфології: верх – низ, літо – зима, чоловіче – жіноче, життя – смерть. І водночас він доповнює ряд традиційних концептів (Аполлон, Орфей, муза, ліра та ін.) естетикологічного комплексу. За міфічними уявленнями, саме лебеді були запряжені в колісницю, якою правив бог мистецтва Аполлон, вирушаючи восени в країну Гіперборею, щоб навесні повернутися назад у Дельфи. Образ античного музи́ки Орфея, засновника діонисійських містерій, який спускався в Аїд задля порятунку коханої Евридіки й був розтерзаний шаленими менадами [275, 418]), також пов'язували з Аполлоном: у деяких варіантах міфу він був його сином, в інших – саме за поклоніння Геліосу (Аполлону) і зневагу до Діониса, він був убитий його супутницями. А Платон у «Державі», орієнтуючись на сусідство сузір'їв Лебедя і Ліри, висновував, що душа Орфея обрала життя лебедя, тоді як птах вирішив жити людським.

У ліриці В. Кобилянського образ лебедя оприявлюється в різних контекстах – інтимному, естетикологічному, філософському. У вірші «Моя любов – мов білий лебідь…» він увиразнює інтимні почуття. Любов для ліричного героя – це і лебідь, і промінь сонця, і мрія, втрата якої сприймається катастрофою особистою й космічною:

«*Згорів мій сон, погасло сонце, / В моїх руках убитий птах*» [187, 73]. До порівняння з лебідками поет вдається у вірші «Вечірній смерк кидає тінь…», поєднуючи теми музики й кохання: «*На клавішах без руху білі пальці / Лежать, як низка молодих лебідок*» [187, 75]. Характерно, що і в диптихові М. Рильського «Блакитне озеро» зі збірки «На білих островах» (1910), ці образи символізують мрії закоханого, що від щастя співає гімн життю.

Звертаючись до світового літературного досвіду, В. Кобилянський синтезував його з національною традицією, як, скажімо, у випадку з образним утіленням філософсько-художньої концепції поета. Окрім лебедя, поет у його ліриці асоціюється з образом сокола. У вірші «Я сокіл з гір» автор позиціонує себе як митця, у творчості якого синтезоване матеріальне вираження батьківщини («*Я сокіл з гір зелених Буковини*»), її бунтівний дух, утілений у природі («*Я Черемошу дух, суворий і свавільний*») та історії («*Я Довбушева тінь, що лине між горами*»). Боротьба зі смертоносною «тлінню» та духовне відродження рідного краю він проголошує завданням своєї поезії: «*Я скину смертну тлінь, що спить між кичерами, / І піснею життя я знову збуджу їх*» [187, 41]. Далеко від рідної домівки (мотив розлуки з рідним краєм виражається через «географічну» антитезу «*гори*» – «*степ*» та в образах «*плаче бір імлами полонини*» і «*кличе, наче мати, болючий сум трембіт*») він виконує місію репрезентанта «своєї» теми в літературі: «*Несу на степ, на луг свій спів, мов рокіт вільний, / за сто миль*» [187, 41]. Позиція В. Кобилянського – типова для українського модернізму декларація митця, що естетичне завдання поєднує з місією громадянина. В образі сокола, з яким порівнює себе ліричний герой, з одного боку, впізнається данина українській фольклорній традиції, за якою сокіл асоціюється з молодістю, сміливістю, прагненням злету. З другого боку, поет-сокіл – це, на нашу думку, латентна полеміка з образом митця, якому властиве натхнення як високе, але наївне осягнення дійсності. Свого часу таке уявлення було розвинуте романтиками на основі вчення Е. Канта про геній, а одним із його художніх втілень став «Ганімед» Й. В. Ґете. Через осмислення античного міфу веймарський класицист передав ідею поетичного натхнення, одержимості людини творчим духом природи. Юний Ганімед – людська душа, яку невідома сила (у творі – Зевс у подобі орла) підносить до неба, і він почувається обранцем, бо бачить те, чого не дано побачити нікому. У В. Кобилянського сам сокіл

уособлює поета, а отже, він – ініціатор творчого процесу. Його прагнення оновлювати рідну культуру й утверджувати її на «рідній чужині» є органічними.

Тема культури зринає й у вірші «Не відаю, чи ти живеш…», де любовний порив переходить у мотив самовизначення ліричного героя як митця, образом-символом якого знову виступає лебідь: «*Тобі молитву посилаю / І в тузі серця непомірній / Тобі, мов лебідь той, співаю / Свої заплакані пісні…*» [187, 101]. Цей твір цікавий і тим, що в ньому сконцентровані визначальні змісто-формотвірні концепти всієї лірики автора – «кохаю», «вечір», «молитва», «лебідь», «пісня», «тужний спів», «серце», «журба», «нудьга», «дзеркало». Власна творчість бачиться як «*тужний спів*» поета-лебедя, сповнений росою його «*серця*», що, «*як у дзеркалі*», відображає красу Всесвіту та його внутрішній світ. Порушені у вірші проблеми з розряду вічних, а відтак його інтертекстуальність – закономірна. Прототекстом тут постає, на нашу думку, «Сонет» (в інших перекладах – «Лебідь») С. Малларме. У творі французького символіста через порівняння з цим величним птахом, що вмерз у лід забутого озера, розкривається земна трагедія митця, якого оточують ворожість і байдужість філістерського світу. Самотність пробуджує у ньому вражену гордість. Хоча лебедя скували «крижані світи», і він вкрив себе «холодним сном зневаг» у «вигнанні непотрібнім» [252, 330], С. Малларме проголошує не зневагу до оточення, а незворотність духовного сходження й культури. Символічно, що пізніше переклад вірша С. Малларме і свій варіант «Лебедів» запропонує М. Драй-Хмара, продовживши таким чином інтертекстуальний полілог.

Утвердженням пріоритету культури, доказом знищення матерії силою духу пронизані й численні вірші В. Кобилянського. У «Натюрморті» одним з утілень надбань культури стають книги: «*брили духа, бризки серця, брили дум святих…*» [187, 106]. Як пізніше і М. Зеров, що називав себе та інших неокласиків «тугими бібліофагами», він вірить, що книг «*дивне джерело… / розмиває мілини і муть, / Освітляє чорта й бога загадкову суть. / Крізь розвіяну запону / бачу світлу путь. / І розвінчану корону / До божественного трону / хвилі дум несуть, / Що змивають з моря духа мілини і муть…*» [187, 107]. За аналогією до «Лебедя» С. Малларме, де перехрещено сферу об'єктивного чи буквального (лебідь, вмерзлий у кригу покинутого озера) і суб'єктивного, алегоричного

(доля митця), що утворюють символічну двоєдність, у вірші «Вечір насупився…» В. Кобилянський озвучує естетичну позицію, за якою найціннішим є прагнення досягти духовної високості. Ліричний герой називає себе лебедем, що «*в дзеркалі плеса*» заснув, голос (себто талант) якого прокидається, коли «*в плесі з'явилося небо озорене / Безліччю райських огнів*», отже, за «символістської» умови, що в суєті земного він зможе побачити вічне: «*Небо! Як було ти там поза хмарами, / Злинуть до тебе не міг я без крил, – / Та коли ти підо мною з'явилось, / Йду я до тебе, в хор ясних світил*» [187, 103].

Спільним у міфі про лебедів Аполлона й у міфі про Орфея-лебедя є мотив смерті: майже для всіх народів північної півкулі «північ» асоціювалася зі смертю, тому Гіперборея, місце зимівлі Аполлона, поняття не географічне, а міфологічне; а в образі лебедя Орфей спускався в царство померлих. Цей семантичний нюанс не раз осмислювали митці різних епох, наприклад, у В. Шекспіра лебідь названий «тим, що славить смерть». Саме завдяки своїй поліфункціональності образ став одним з улюблених і в поезії модерністів, які поглиблювали його зміст або наділяли новими значеннями. У ліриці В. Кобилянського мотиви ранньої смерті («*Ой хоч би боги почули, / Та й послали ранню смерть!*» («Пісня»), самотності («*І знову я один… Навколо степ і степ…*» («Fata morgana») є чи не найхарактернішими. Вони «виростають» із теми страждання, яку не безпідставно вважають визначальною в творчості поета, що «спочатку набуває автобіографічного відтінку, а згодом трансформується в наскрізний по-бодлерівськи забарвлений мотив – неминучого приречення на життєві муки» [169, 238]. Отже, освоюючи символістську традицію, В. Кобилянський пунктирно означує тенденцію, яку розвинену пізніше екзистенціалістами: мотив самотності звучить спочатку як порожнеча в душі ліричного героя (у вірші «Коли б я міг любити»: «*Але в моєму серці, / Де сон і вічна тьма, / заперті кожні дверці – / Любові в нім нема*» [187, 69]), як втрата рідних і друзів («На зоряну, молочну путь…»: «*Коли без брата я, без друга / І в серці й в небі чорна смуга*» [187, 79]), і врешті виростає в екзистенційне світовідчуття людини, яка, втративши Поводиря, залишилася самотньою в світі. Актуалізація мотивів самотності й ранньої смерті, які, з одного боку, стали даниною традиції символістській поезії з її розчиненням в особистості автора, з другого боку, проявом «комплексу Кассандри» (В. Державин), характерного для

творчості неокласиків, – один із доказів «перебування» творчості Кобилянського у площині перетину різних модерністських течій – символізму й неокласики.

Навіть вибудовуючи «культ умирання», поет намагається в ньому також віднайти красу. «*Мов осінній вітер, нескладна ліра тужить*» – такий символістський мотив він пом'якшує елегійним настроєм у віршах «Осіннє золото», «Так смутно-прекрасні…». В осені він вбачає особливу красу переходу до зими, а отже, до завершальності: «*Краса переходу – найвища краса*». Посилення ідеї відбувається через повільний розмірений ритм чотиристопного анапеста й п'ятирядкову організацію строф: «*Так смутно-прекрасні осінні дні, / Як з шелестом листя пожовкле спадає, / Нечутно той шелест за літом ридає, / Що вснуло в сосновій труні – / Так смутно-прекрасні осінні дні…*» [187, 99].

Не сприймати смерть як абсолютний кінець допомагає В. Кобилянському, на думку М. Зерова, «нарядний, в яскраві рими вбраний пантеїзм» [506]. А відтак смерть постає не фатальним, «чорним кінцем» життя, а як одна з форм буття, що передбачає долучення, після завершення людського існування, до природних стихій, розчинення в них і трансформацію в інші форми – рослини, гори, землю. Натрапляючи на такі явища в поезії нового часу, С. Пригодій вбачає в них охудожнення епікурівської ідеї з «певним натяком на орфічний метемпсихоз. Водночас акцентується теза, що всі без винятку рано чи пізно мають «зійти у землю», зрівнятися у смерті. Це нагадує Еврипідівські та Лукіанівські чуття, хай і без високої трагіки першого і без "чорного гумору" другого» [343, 4]. В. Кобилянський не раз веде мову про одухотворення всього сущого та взаємозв'язок природного всесвіту з людським («*Повіє вітер – лопоче майва, / Заплаче небо – застогне світ*» [187, 77] («Повіє вітер…»), який сконцентрований у душі митця: «*В моїй істоті всі барви світа, / В моїх піснях всі тони струн… / І смерть зими і радість літа, – / В моїй істоті всі барви світа*» [187, 80]. Особливо виразно ця ідея звучить у вірші «Заклик». Антиномією «душа – думи», де першій відведена роль інструмента пізнання життя, поет акцентує на інтуїтивному, на противагу раціональному, осягненню життя. Власне, тому й видаються цілком органічними непоодинокі звернення до орнітологічних образів (лебідь, сокіл) у пошуках художніх самовизначень, позаяк світ природи в його творчості – це джерело емоцій і образів, константа, за якою вимірюється власне життя і життя всього

людства. У вірші «Весно! Тобою оп'янений…» ліричний герой протиставляє сучасне суспільство природі. У соціумі на нього чекають страждання і життя серед чужих йому по духу людей *(«…муками / Жив я так довго, поранений / тут, поміж білими круками…»)*, самотність («*плакав ночами самітними*»), від яких він намагається втекти в світ містичного («*Я веслував десь за межами / Світлого, доброго ясного, / Щоб заховать за пожежами / Полумінь розпачу власного*»). Прихід весни і спілкування з природою для ліричного суб'єкта – це порятунок; невипадково автор обігрує назву квітки безсмертника (*імортель*), бо для нього повернення до життя означає повернення до творчості: «*Знов хочу я бути сміливим, / Переливатись веселкою. / Світлими, вищими співами / Я золоту імортель скую*» [187, 88].

У вірші «Весно! Тобою оп'янений…» спостерігається типова для лірики В. Кобилянського (а потім і для неокласиків) ситуація «примноження» змісту будь-якого твору естетичною проблематикою. Тому припускаємо, що «*золота імортель*» – авторський образ поезії, творчості, на зразок золотої гілки в «Енеїді» Вергілія, яка символізує для Енея зв'язок світу живих із потойбіччям, сучасності з минулим, а у В. Кобилянського – нетлінність естетичних засад, здатних здійснювати такий зв'язок між часами й народами. Удаючись до персоніфікації, ліричний герой звертається до весни, називаючи її «*небесною дівчиною*»: «*Прошу, о сонцем заквітчана! / Цілуй мене мрійними віями. / Весно, небесна дівчино, / Обвий мене сонця обіймами!*» [187, 89]. Весна уявляється «сестрою» чи своєрідним двійником такого образу з Тичининої поезії «Йде весна запашна» й водночас авторським інваріантом музи.

Ностальгійні настрої як тематичні сходження з Овідієвою лірикою періоду заслання маркують образ природи автобіографічними мотивами. Як і в М. Філянського, у ліриці В. Кобилянського («Я сокіл з гір», «Я вас покинув…», «Як тільки поверну…») переплітаються теми любові й туги за рідним краєм, поєднуючись з уславленням первозданної краси Карпат («Ой три роки, як три хвилі», «Верховинський бір»), усвідомленням волелюбних прагнень народу через історичні екскурси («Я Довбушева тінь…»). Є і данина романтичній традиції – твори, насичені «місцевим колоритом», де відтворено психологію, побут і навіть діалект гуцулів («Буковинські мотиви»). Для себе

серед «синів-співаків» та героїв Гуцульщини ліричний герой обирає місце співця гір і полонин: «*Для повної арії тільки / Одного тобі не стає: / Пісень голосної сопілки, / Що серце співає моє*» [187, 51] («У тебе, коханий мій краю»). Спогади про батьківщину вплітаються в інтимну лірику, посилюють почуття розлуки з рідним краєм і коханою («*На жаль, туди, до бажаного раю, / ми вдвох не допливли*»). В. Кобилянський називає Наддніпрянську Україну «*рідною чужиною*»; можливо, тому окремі поезії написано у формі діалогу з неназваним земляком («Як тільки поверну…»). Так автор утамовує авторову тугу за співрозмовником.

Коли образ степу в В. Кобилянського – метафора чужини, то море для поета, який виріс серед гір, є, за романтичною традицією, символом мрії, свободи. У циклі, присвяченому темі моря («Убралася хвиля в смарагди…», «Берег замріяний…», «Срібні крила понад морем..», «Над морем»), ліричний герой висловлює своє захоплення його красою, як, скажімо, у вірші «Над морем»: «*Плесо хвиль твоїх, о море, / В сяйві сонця мерехтить – / І в глибінь твою, о море,/ Ніби в дзеркало прозоре,/ Задивилася блакить*» [187, 114]. Цікаво, що і в доробку Д. Загула є вірш із заголовком «Над морем». Але в нього це радше вірш-алегорія про море історії і море народної пісні, тоді як «Над морем» В. Кобилянського – гімн морській стихії, драматичну загадку якої людина не здатна розгадати: «*Плесо хвиль твоїх, о море, / В невідому лине даль, / Ніччю з зорями говоре / Про своє таємне горе / І про свій бездонний жаль*» [187, 114]. Тож, як нам здається, за спільної символістсько-романтичної розробки теми, В. Кобилянський, на відміну від історичної інтерпретації образу моря Д. Загулом, віддає перевагу «містичній».

Як і М. Філянський у збірці «Calendarium», поет опрацьовує мотиви вічних перетворень, пропонуючи власне тлумачення теорії метемпсихозу. У вірші «Тисячоліття тут…» він проголошує безсмертя душі, що, своєю чергою, пом’якшує трагізм мотиву ранньої смерті, не раз озвучений у його ліриці: «*Тисячоліття в істотах без ліку / Я переховую душу свою, / Квіткою стану – розважу каліку, / Квітка зів’яне – я вітер в гаю. / Квіти, не бійтеся! Смерті немає. / Все у житті переміна одна. / Вічна душа у просторах витає, / В кожній істоті – свята і ясна*» [187, 82]. Про цілковите злиття з природою веде

мову і ліричний герой вірша «Я закоханий в дерево…». Отже, у поезіях В. Кобилянського останніх років остаточно утвердився перехід від меланхолійних роздумів до філософських медитацій ірраціонально-інтуїтивного спрямування. Прагнучи наблизитися до пізнання сутності світу, ліричний герой занурюється в себе. А відтак у поетичній парадигмі символіста з «парнаською манерою» до образу Орфея приєднується Нарцис. Саме Орфея і Нарциса Г. Маркузе називає «фігурами принципу реальності», які хоча й не стали культурними героями західного світу, а перетворилися в образи радості та задоволення. «Мова Орфея – пісня, його труд – гра. Життя Нарциса – це краса та споглядання» [257, 149]. Саме в них найповніше виражається мирне, не загарбницьке ставлення до природи. Це образи «радості, образи принципу нірвани, як відсутності напруги, перемоги над часом…» [484, 522]. Щоправда, В. Кобилянський інтерпретує ці образи радше в драматичному ключі, у поєднанні з мотивами смутку, печалі. Конкретно-образного втілення мотив Нарциса набуває в символіці дзеркала. Так, у вірші «Срібні крила понад морем..» небо ніби в дзеркало заглядає у глибінь моря, пізнаючи себе. Якщо небо – це «верх», а море – «низ», то гармонію складає єдність протилежностей, про яку не раз говорить поет.

На образ дзеркала натрапляємо не лише в пейзажній та філософській ліриці поета. У вірші «Я був сьогодні…» майбутнє постає, на перший погляд, як ідеал гармонії та щастя. Та алюзія образу небесного дзеркала, у якому відображається земля («*І понад себе глянув я, – чи це земля, ч ні? – / І що ж! вгорі була земля, а небо на землі…»* [187, 42]), створює враження перевернутого, а, отже, несправжнього, примарного ідилічного світу. Тож у настанні омріяного гармонійного прийдешнього ліричний герой сумнівається. У творі «В моїй душі…» його настрій («*в моїй душі глибоке плесо сліз, / Таке глибоке, як печаль народу»*) порівнюється зі дзеркалом: *«Це дзеркало моїх майбутніх днів*» [187, 46]. У розмові про самотність на «рідній чужині» В. Кобилянський також оперує образом свічада, обігруючи відомий вислів «очі – дзеркало душі» й протиставляючи внутрішній світ зовнішньому вигляду: «*В душі луною б'є ще плюскіт рік студених, / А в дзеркалі очей – степів безлюдний шлях*» [187, 47]. У цьому вбачаємо звернення до мотиву двійника, одного з найхарактерніших у модернізмі. Його актуалізація, на думку Л. Вежбовської,

зумовлена насамперед пошуками митцями перших десятиліть ХХ ст. відповідей на питання антропософської проблематики [66, 7]. Антропософський містерійний підтекст твору спрямований на розкриття полярності людської природи. Наявність тотожних образів, зокрема дзеркала, у В. Кобилянського і Д. Загула («Будьмо, як літом зорі вечірні…», «В дзеркалі Черемошу») значною мірою пояснюється перетинами не лише «зовнішньої» (колишні однокласники, друзі й колеги за межами малої батьківщини – Буковини), а й «внутрішньої» біографії, – розгортанням мотиву самопізнання, укоріненого в художньо-естетичні джерела антропософії. Оприявлюючись у різних контекстах, образ дзеркала надає віршам обох поетів виразного філософічного звучання.

Чи не найпоказовішою для орфізму є тема кохання як жагучої пристрасті, що може і зруйнувати, і пересотворити світ. У ліриці В. Кобилянського інтимній темі присвячена значна частина творів. Зазвичай у них переважають мотиви розлуки, жорстокого чи втраченого кохання («Моя любов – мов білий лебідь…», «Біля мене став Амур…», «Я снив тебе царівною ясною…», «Поцілунок, що пече, мов рана…», «Срібнострунно плаче арфа…», «Страшна красуня – чорна львиця…» та ін.). Але можливі й такі візії, як, скажімо, підпорядкування любовної тематики символістській поетиці, де втрата кохання – це втрата мрії, ідеалу, або розуміння цього почуття як джерела страждань і смерті. У «Березі замріяному» і «Розплети свої русі коси…» кохана уявляється ліричному героєві русалкою, що «*пісню про вічну любов завела*» [187, 118], слухаючи яку, він помирає. Невипадкову з'яву русалки в образному полі В. Кобилянського, ймовірно, можна пояснити поетикою молодомузівців, вплив якої на символістів наступного покоління був досить відчутним. А. Матусяк, аналізуючи образ фатальної жінки в ліриці поетів «Молодої Музи», слушно зауважувала, що цей образ, який у язичницькій традиції асоціюється із водяною стихією та місячним сяйвом, реалізує тріаду улюблених когерентних сецесійних мотивів: місяць – вода – жінка. Цим і пояснюється легкість перетворення жінок на русалок [258, 34 – 35], а відтак – і «легкість» проникнення мотиву перетворення жінки на русалку в інтимну лірику символістів. Нерідко кохання сприймається В. Кобилянським як два антагоністичні почуття: у сонеті «Щоби любить тебе…» він уславлює платонічне кохання, перетворене

на поклоніння красі: «*Огнем жаги ні раз не зіллюся з тобою / Не тратить те привабність і красу, / Що тайною горить під крилами часу*» [187, 121]. Тоді як у «Дистихах» відтворена ціла історія чуттєвого кохання – від зародження симпатії до пристрасті, а потім збайдужіння. Почуття стає своєрідною грою: «*Я шукав тебе вчора, кохана, немов / вередливу богиню, – / А сьогодні мене, моя любко, / як вітру у полі, шукай*» [187, 26], то ж його втрата вже не здається непоправною, а радше повчальною: «*Чим би без тебе я став, моя мила, не знаю, – / Але я бачу, чим ти стала без мене тепер*» [187, 121].

Показові в контексті орфізму В. Кобилянського вірші «Сон» і «Гріх». Вони є виразними зразками еротичної лірики, у яких пристрасть постає у різних обличчях. У першому («Сон») як порятунок у світі хаосу й джерело пізнання, у другому («Гріх») – забороненим людьми й Богом почуттям, від якого ліричний герой рятується втечею. Вірш «Сон» можна сприймати авторським варіантом монологу Орфея, душа якого «*пливла в ночі по той бік Лети*» й зустрілася з душею Еврідіки. Поет уславлює почуття, що, хай навіть на коротку мить, але долає смерть як абсолютний кінець: «*І вмерла наша смерть*» [46, 100]. Зустріч закоханих у В. Кобилянського нагадує космічний акт, у результаті якого постає новий усесвіт, а життя поділяється на «до» і «після». Поет наголошує на єднанні душ («*пізнались дві душі, / і наче дві планети / Злились вони в одну*» [46, 100]), бо лише в такому союзі кохання стає поштовхом до сотворення нового, гармонійного, світу з хаосу:

<…> І став хаос в світах,

Схитнулися німі, мов гріб віків, склепіння,

Розтанули світи у творчому вогні,

І в інші береги прорвались води сині,

І скелі виросли на щонайглибшім дні.

І вмерла наша смерть. І встали наші трупи,

І квіти радощів у пітьмі розцвіли –

І зайнялись вогнем присохлі рани, струпи,

І руки підвелись для вічної хвали.

Над лоном, де блищать рубіни з крапель крови,

Страждання золоті серед земних доріг

Осяяли наш рай промінням любові,

І в сяйві їх згорів наш перший смертний гріх [46, 100].

Пристрасть, яка в «Сні» підноситься до космогонії та дарує безсмертя, у вірші «Гріх» стає джерелом страждань ліричного героя, закоханого в сестру. Поет зумисне підкреслює тілесні принади коханої («*Я вкохався до облуди… / В дар природи твій коштовний, / В пишні бедра, в білі груди. / Я вп'ялив свій зір гріховний…*» [46, 100], щоб, на відміну від «Сну», створити версію «земного» почуття, у потязі до якого ліричний герой почуває себе слабким («*Сестро! Сестро, відійди!.. / Бо ми – люди…*»). Але саме через свою «людськість» (людяність) він готовий залишитися «за межею»: «*Але сестро, є закон! / Меж крамарських не зламаєш, / Я ж твій брат, кохана сестро, / Я останусь за межею…*» [46, 100 – 101]. Тематичне зближення зі «Стансами до Августи» Дж. Г. Байрона вписує «Гріх» до парадигми надзвичайно проникливої, відвертої лірики розгортання складної і суперечливої гами почуттів на межі людських і неписаних законів, лірики, укоріненої в романтичну традицію. Отже, як і орфіки, В. Кобилянський проголошує кохання силою, здатною відродити зруйнований світ. З цього погляду поетова позиція близька до розумінням орфічного міфу А. Бєлим, який сприймав міф про Орфея і Евридіку під знаком духовного підґрунтя, де Еврідіка – «спляча» душа людства, яка мусить почути закличний спів Орфея – культури. Щоправда, А. Бєлий, як відзначає у своєму дослідженні А. Асоян, вважав Орфея, на відміну від позиції В'яч. Іванова, за якою Орфей – Музагет, утіленням бога Діониса. Ним, тобто Орфеєм, «може стати і сучасний лірик, якщо його мистецтво перетвориться у вчинок, у релігійне дійство [21, 114]. Отже, у В. Кобилянського спостерігається характерне для символістів усвідомлення перегуку «вселенськості», космічності міфу з безпосереднім індивідуальним його сприйняттям, особистим «проживанням» міфу.

Висновки до розділу

1. Збірка «Calendarium» М. Філянського і лірика В. Кобилянського репрезентують матрицю дифузної моделі трансформації античності, на основі якої постали основні моделі доби зрілого модернізму. М. Філянський переосмислив ремінісценції з Овідія в дусі

національних вірувань і надав їм українського характеру, реалізуючи 1) тематичну настанову неоромантизму (звернення до фольклору, проповідь кардіоцентризму, актуалізація теми історичної пам'яті), 2) естетико-стильові домінанти символізму (християнська образність, елегійні настрої ліричного героя, його роздуми щодо проминальності на тлі вічної природи, опрацювання теми поета і поезії), 3) неокласичний принцип пошуків гармонії та рівноваги й орієнтації на античні зразки. Акумулювавши досвід попередників, поет запропонував інтерпретацію Овідієвих традицій і створив позначену настроєвістю модерної доби сучасну версію календарно-обрядової поезії, своєрідне тлумачення метаморфоз, що, на відміну від фольклорної мотивації соціально-побутовими й емоційними чинниками чи психологічного і фаталістичного пояснення Овідія, спричинені дисгармонією суспільного та екзистенційного.

2. Три виміри художнього світу збірки «Calendarium» – епічний, ліричний і філософський – пов'язані з її тривимірністю на ідейно-проблемному та стильовому рівнях: символістське осягнення внутрішнього світу індивіда («я») доповнюється неоромантичним відтворенням особливої поетики і світовідчуття календарної обрядовості («народ») та неокласичним спостереженнями щодо законів циклічного розвитку природного й людського космосу («людство» і «всесвіт»). Застосувавши типовий для неокласики принцип циклізації, під рубрикою кожного місяця поет об'єднував кілька віршів-варіацій спільної теми й настрою, підпорядковуючи їх зміст задуму універсального «тексту» про єдність і взаємозв'язок усього сущого. У межах кожного міні-циклу один вірш зазвичай виступає антитезою іншому, утворюючи своєрідний діалог. Тож гармонія Всесвіту, за М. Філянським, – у синтезі протилежностей, діалектиці переходу з однієї стадії в іншу, у постійних метаморфозах. Поет-символіст перетворює тему на декорацію, на тлі якої розгортається і «розуміється» філософська проблематика, що оприявнюється через інтимну й естетичну, актуалізуючи й орфічну традицію. Його передчуття неокласики фіксують і назви-алюзії окремих творів («Mecum porto», «Vario», «Ad majorem Dei gloriam»), і концептуальна назва збірки «Calendarium», що налаштовує на реконструювання першоджерела з античності та стилістично забарвлює емоційне

підґрунтя патетичного сприйняття текстів, акцентує на актуальності й водночас позачасовості проблематики.

3. У віршах осіннього циклу, де звучить мотив невідворотної розлуки, яка допомагає зберегти красу почуттів, увиразнюється символістська естетика збірки. У тужливих інтонаціях відбито усвідомлення людської проминальності, відчуття якої зростає у спостереженні за осіннім пейзажем. Зміст віршів зимового циклу визначають дві теми неоромантичного звучання: тема поета-громадянина й історичного минулого України. Перша розкривається крізь призму автобіографічних мотивів; із залученням культурологічного матеріалу, на відміну від міфо-легендарного в Овідія; з виразною тенденцією інтимізації творчого процесу, що поєднується зі стилізаціями. Друга, історична проблематика, постає в монолозі матері-України, яка докоряє дітям, що не справдили її сподівань. Пробудження природи і людської чуттєвості під супровід музики – лейтмотив «весняної» лірики, інтертекстуальність віршів якої творять мотиви національної та західноєвропейської літератур, підсилені стилізаціями («Ластівка»). У любовній ліриці весняного, а потім і літнього циклів відтворена складна гама почуттів. На відміну від Овідія, у якого любов – це радше пристрасть, флірт, гра, М. Філянський не допускає іронічного тону в розкритті цієї теми; у його складному малюнку кохання, переважно в історіях-ретроспекціях, переважають елегійно-драматичні інтонації. Коли Овідій для урізноманітнення і психологічного поглиблення цієї теми залучає легенди про перевтілення, то М. Філянський транслює ліричному персонажеві власні почуття і переживання. Завдяки античним «вкрапленням» увиразнюється філософський зміст інтимної лірики літнього циклу: як варіація Гераклітової ідеї звучить «Не сумуй, що пісня з долу»; ідилічну тональність вірша «Як весело між вас, зелені повні хвилі» посилює міфема Пана; у «Подорожньому» мотив слави, персоніфікований в образі божевільного, сприймається і як переадресація традиційного в символістів «проклятого поета» на «божевільну славу», і як відчитування античної традиції Платона і Плотіна в культивуванні образу шаленого поета, мистецтво якого зумовлене його «безумством». Витончений еротизм вірша «Липнева ніч», його тема, настрій, створюють виразний типологічний перегук з любовною елегією Овідія «Полудень».

4. Вірші літнього циклу титуловані флорономенами, де ботаноморфні образи стають зручною моделлю для художніх узагальнень буттєвої, естетичної, суспільної, особистісної проблематики. Їх узвичаєне для народної символіки тлумачення поєднується з цитуванням Анакреонта («Троянда») і використанням жанрової специфіки пеана («Калина»).

5. Як і Овідій, Філянський осмислює календарні зміни в природі через народні свята, але, на відміну від римського поета, не уславлює правителя, а розмірковує над утратою історичної пам'яті, виходячи таким чином на «деградаційну» модель розвитку цивілізації та більш масштабний задум – відтворити літопис національної історії, кращі сторінки якої лишилися в минулому. Потужний алегоричний зміст фінальної поезії «Над нивою» акцентує відмінність ідеологічного звучання збірки «Calendarium» і Овідієвих «Метаморфоз», де український поет, перекидаючи місток від барокової традиції, уславлює не особу правителя, а величну й трагічну історію держави.

6. Окрім специфічно потрактованої історичної тематики та ретельної уваги до естетичних питань, зміст збірки «Calendarium» вирізняється драматичнішою, ніж в Овідія, інтерпретацією теми кохання, що не допускає ні іронії, ні легковажності. Хоча інтимні мотиви в М. Філянського не стали провідними, а виступили у своєрідному квартеті разом із темами природи, історії та поезії органічним і необхідним елементом тих засад, які, розвиваючись, і є символом справжніх перевтілень. Мотив метаморфоз реалізується через прийом психологічного паралелізму. На відміну від Овідія, М. Філянський розробляє потенційно неокласичний мотив усамітненої творчості, що є варіантом виваженого, єдино можливого сприйняття складних колізій сучасного суспільства.

7. Як і М. Філянський, В. Кобилянський поєднує узвичаєні для символізму теми страждання, самоти, пошуків Ідеалу з неоромантичним зверненням до фольклору та неокласичною орієнтацією на викінченість поетичного вислову, його ясність, прозорість, гармонійність і книжність вірша. Лейтмотиви, що визначають зміст і характер усіх інших мотивів і водночас репрезентують античний текст у його ліриці, перегукуються з орфічним культивуванням духовного як частини божественного, інтересом до теорії метемпсихозу й мотиву рівності, передбаченого самою ідеєю переселення душ, художнім осмисленням діалектичних мотивів так званої «генетичної моделі», за якою відбувається первинна

єдність, поділ і возз'єднання поділеного завдяки коханню тощо. З ідеями орфізму кореспондує і тематична тріада В. Кобилянського «Ерос – Хаос – Танатос».

8. У ліриці В. Кобилянського чинником Всесвіту є хаос, у доланні якого лише й можливий поступ. Ліричний герой бачить світ як поєднання контрастів, а ідею єдності протилежностей доповнює християнськими мотивами вдосконалення людської душі через страждання. Єдиним гармонійним союзом, на противагу суспільному, є союз краси поетичного слова та краси природи («Так смутно прекрасні…»). Творчість трактується як сакральне: це магічний кристал, крізь який можна побачити істину («В таємні години») і встановити зв'язок із потойбіччям («Срібнострунно плаче арфа…»). Драматичні інтонації зумовлені усвідомленням, що мистецтво як царство духу існує лише у фантазіях і мріях («Чи ви були в моєму царстві», «Є в серці поета…»). У поєднанні з овідіївськими ностальгійними настроями смутку за покинутою батьківщиною і коханою поет витворює свою інтерпретацію мотиву втраченого «золотого віку», ідеалу, несумірного з дійсністю. Образ храму сусідить у нього з прометеївським мотивом самопожертви, до якої готовий митець («В моїй душі…», «Блакить твоїх очей»). Відтак традиційне модерністське розуміння творчості як служіння музам трансформується у мотив храмобудівництва, а репрезентаціями образу митця стають 1) будівничий храму («Я з давніх літ будую храм»), 2) іпостась звеличеного до деміурга античного Пігмаліона, який творить світ і рятує його від загибелі («Різьбяреві»); 3) образ лебедя як один з орфічних концептів, оприявнений в інтимному, естетичному, філософському контекстах, а у віршах «Не відаю, чи ти живеш…», «Вечір насупився…» через актуалізацію проблеми культури звучить перегук із «Лебедем» С. Малларме; 4) образ сокола, що постав на перехресті світової та національної традицій і містить авторський аргумент у латентній полеміці про митця: на противагу уявленням про натхнення як високе, але наївне осягненням дійсності (як у «Ганімеді» Ґете), В. Кобилянський бачить поета ініціатором творчого процесу, прагнення якого оновлювати рідну культуру й утверджувати її на «рідній чужині» є усвідомленими і цілком органічними («Я сокіл з гір»). Орфізм відлунює в мотивах самотності, втрати рідних і друзів, пророкування ранньої смерті, що 1) є свідченням «перебування» творчості

поета у площині перетину символізму й неокласики, 2) випереджує екзистенційне світовідчуття людини, яка, втративши Проводиря, залишилася в світі одна.

9. Розгортання теми осені як варіації теми краси, побаченої в умиранні, прокладає шлях до філософського тлумачення смерті як переходу до іншого виміру буття. Виразною стає тенденція примноження тематики твору естетичною проблематикою, яку надалі розвиватимуть неокласики, що уможливлює прочитання авторського образу золотої імортелі («Весно! Тобою оп'янений…») символом творчості, що, як і золота гілка в «Енеїді» Вергілія, символізує нетлінність естетичних засад, здатних здійснювати зв'язок між часами і народами. Мотив ранньої смерті пом'якшують орфічні ідеї безсмертя душі («Тисячоліття тут…») і пантеїзму («Я закоханий в дерево…»). Алюзія образу Нарциса набуває значимості у зв'язку із прагненням наблизитися до пізнання сутності світу через самозаглиблення ліричного героя. Як данина неоромантичній традиції розвивається мариністська тематика, якій поет нерідко надає містичної тональності.

10. Тема кохання розкривається в орфічних координатах – як жагуча пристрасть, що може і зруйнувати, і пересотворити світ. Кохання для поета – це Елізіум і Тартар водночас. У вирі цих почуттів ліричний герой постає як істинний Орфей, спів якого належить обом світам – буття і не-буття. Це зумовлене певною належністю авторової ліричної свідомості до архетипів античної культури, де бог життя є богом смерті, богиня краси водночас Афродіта Epitymbidia й богиня могил і мертвих, а пісня – і «музика життя», і «музика смерті», що пояснює трагічну співприсутність автора в антиномічних світах.

РОЗДІЛ 3
АНТИЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ ПОЕЗІЇ СИМВОЛІСТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ТИЧИНИ І ДМИТРА ЗАГУЛА)

3.1 Домінанти художнього освоєння античного тексту в поезії Павла Тичини

3.1.1 Міфи й історія античності в міфотворчості раннього Тичини

Уже в двох своїх найістотніших стильових ознаках – пантеїстичному світосприйнятті й музичному вимірі світу – Павло Тичина (1891 – 1967) – «учень» і реципієнт античної традиції. Збірка «Сонячні кларнети» явила поета не схожого ні на кого й водночас надзвичайно впізнаваного для того читача, який усвідомлює себе часткою всього сущого. У текстах «Сонячних кларнетів» авторські новотвори синтезовані з традиційними фольклорними мотивами, стилями національного художнього мислення та досвідом європейських поетичних шкіл імпресіонізму й символізму. Зображуючи оточену незримим космічним ореолом українську природу, продовжену в нескінченність, П. Тичина висновує новий міф про Космос і його всезагальний, всепроникаючий світлоритм, що творить музику Сонячних кларнетів. Новому божеству, втіленому в пантеїстичному символі світлої субстанції світу, він протиставляє і християнського Бога, і богів Олімпу, не визнаючи гніву, насильства, несвободи: «*Не Зевс, не Пан, не Голуб-дух – / лиш Сонячні кларнети*» [410, 37]. Але, відкидаючи авторитарного Зевса й свавільного Пана, П. Тичина не відмовляється від мрії античних філософів про світову гармонію. Прагнення ладу з природою примножене на прагнення гармонії з суспільством і з собою, видає в поетові ідеаліста, для якого це необхідна передумова творчості: «*І пітьми творчої хітон, / І благовісні звуки*» [410, 37]. Свого часу В. Моренець критично оцінив спроби «всіх і завжди» віднаходити ідею всесвітньої гармонії в ліриці П. Тичини, закладену в синтетичність як домен його поетики. Науковець наводить чимало прикладів, які «кричуще суперечать ідеї гармонії як сили, що злютовує світ» [284, 114]. Та, думається, що цілком слушно підмічене *не*-знаходження поетом гармонії в світі, «*де звір звіра їсть*» і «*людське серце / До краю обміліло*», а естетизм милується з «*перерізаного горла*» під супровід нового «*псалма залізу*», не виключає *віри* в здійсненність гармонії в іншому,

трансцендентному вимірі, обриси якого він творить за допомогою й античного тексту. Адже і синкретизм його лірики постає не лише з традицій фольклорно-міфологічної народної культури, а й із рецепції античних ідей, позаяк «піфагорійська музика небесних сфер», «musica mundana» Боеція та інші дуже давні настанови «disciplinae liberalium atrium» з необхідністю мали якось транслюватися церковною освітою (а Тичина скінчив, як ми знаємо, духовну семінарію) навіть на зламі минулих століть» [284, 114]. Здатність митця чути «музику сфер» перетворилась у діонисійське підґрунтя і принцип його поезії, проектуючись і на всі інші вияви Тичининого життя. «*Я ніколи не покохаю жінку, котрій бракує / слуху. / Молюсь не самому Духу – та й не Матерії. / До речі: соціалізм без музики ніякими гарматами / не встановити*» [410, 136], – писатиме він в «Антистрофі», об'єднуючи вимогою музики (у поетовому розумінні – духовності) особисте й суспільне. У вірші з символічною, що відсилає до давньогрецьких містерій, назвою «Евое!» поет накладає тему музики на візію майбутнього та власний екзистенційний вимір людини прийдешнього. Він мріє про час, коли «*на людину, що не вмітиме пісні, дивитимуться як / на справжнього контрреволюціонера*» [410, 139]. Ця ж тема і в іншій «Антистрофі», де музика потрактована очищувальною стихією, здатною гармонізувати людське буття. Поет закликає пристати до партії, «*де на людину дивляться як / на скарб світовий і де всі як один проти / кари на смерть*» [410, 140]. У поєднанні з твором «Евое!» (таким захопленим вигуком вакханки-жриці вітали бога Діониса) «Антистофи» витворюють спільний «текст», де Діонис-Вакх осмислюється не богом вина й виноградарства, а, йдучи за філософією орфізму, символом божественного духу. За вченням орфіків, котрі виражали світогляд селянства, міфічний співець Орфей, що боготворив Вічно-Жіночне в природі й прославляв його в ім'я Діониса, яким воно перейняте, прагнув розбудити його в душі людства. Цю ж мету мав і П. Тичина, виступаючи новітнім Орфеєм, що одним із перших зазначив у своєму есе «Хліборобський Орфей, або Кларнетизм» В. Барка. І хоча він (В. Барка) заперечував твердження про поетів пантеїзм, вважаючи, що в основі його картини світу лежить християнський світогляд [див.: 34], дефініція П. Тичини як «хліборобського Орфея» відображає вагомість духовного світла для його творчості, тяжіння поета-символіста до всеохопності й цілісності через пантеїзм і панмузичність. Цікаво, що імені

міфічного співця Орфея, до якого не раз зверталися модерністи, у творах П. Тичини немає. Навіть на традиційний для поетикологічного комплексу образ музи в його творах натрапляємо вкрай рідко: у вірші «Один в любов …» він уведений у драматичний контекст війни, на полях якої вирішується доля України: «*А справжня муза неомузена / там десь на фронті в ніч суху / лежить запльована, залузана / на українському шляху*» [410, 121], отже, осмислений з позиції сучасної поетові історії. А у творі пізньої лірики «Пругкий початок кукурудзи…» образ музи підсилений несподіваним зоровим образом кукурудзяного качана, яскравожовті зерна якого нагадують вогняні іскри: «*Пругкий початок кукурудзи / од Вас передано мені, / спасибі. Для моєї музи – / немов з-під молота вогні* …» [412, 234]. Сусідство міфеми музи з алегоричним образом вогню викликає асоціацію з називанням поета деміургом у Гомера – спільним визначенням у давніх греків і співця, і коваля.

Синтез традиційного українського мотиву з алюзією на античний текст особливо характерний для ранньої творчості П. Тичини, коли відбувалося становлення феномену кларнетизму як «вияву глибинного психічного життя, одвічного людського пошуку <…>, з одного боку, і формування нового світогляду, відмінного від попередньої української традиції, що була орієнтована на трагізм відчуття» [486, 5], з другого боку. Один із прикладів цього – вірш «Гаптує дівчина…». У його тексті, здається, одна з міфічних Мойр, яких зазвичай зображували старою жінкою, вкладаючи в концепт віку семантику вселенського знання, перетворюється на дівчину, що «*червоним, чорним вишиває / Мені життя*» [410, 49], складає літопис майбутнього. Так сповнений оптимістичних настроїв автор трансформує античну міфему в узвичаєний для українського фольклору образ ліричної героїні, яка готує коханому вишиті обереги. І як наслідок – маніфестує через мотив молодості інтуїтивне, а не раціональне осягнення світу.

У подальшій творчості П. Тичини із «все більшим заглибленням <…> в реальний світ, із зіткненням з його суперечностями, яке веде до відчуття трагічного роздвоєння між захопленням і відразою перед жорстокістю людських вчинків» [486, 6], тенденція до синтезування античної та національної художніх традицій з подальшою їх трансформацією зберігатиметься. Щоправда, проявлятиметься не так на образному рівні,

як на мотивному. А це, своєю чергою, підсилюватиме не емоційний, а інтелектуальний зміст його поезії. Як у поемах «Похорон друга» («*Усе міняється, оновлюється, рветься, / усе в нові на світі форми переходить*» [411, 254] чи «Срібної ночі» («*Кінець життя – й життя початок, / і де коловороту край*?» [412, 185]; «*А там ні сну ж і ні дрімання, / ні обайдужень, ні журби, – / тяжіння вічне й розставання, – / і все під знаком боротьби, / під знаком одного бажання: / і в хаосі творить скарби*!» [412, 184]), де осмислення законів діалектики, сформульованих Гераклітом, наповнює текст філософською проблематикою.

При цьому зазначимо, що творів-декларацій ставлення до античності в П.Тичини немає. Коли для творчості неокласиків озвучування своєї естетичної позиції, у тому числі й пафосу щодо класичної літератури, – органічний чинник мистецького самовираження, то поетичні заяви П. Тичини – це кодекс поета-громадянина, чиє слово поставлене на службу державі, в ідеології якої він не повинен сумніватися ні на мить. Свою позицію – переважання правди над красою і пошуки краси в праці – він озвучуватиме вже в ліриці 1960-х років, зокрема у вірші «Навіщо нам дискутувать»: «*Навіщо нам дискутувать: / що вище – правда чи краса?/ На чому правди є печать – / те й повік-віку не згаса*» [412, 229]. А у вірші «Приходь, героїчне! Прекрасне, явись!» поет ставитиме знак рівності між прекрасним і героїчним, де героїчне – краса праці. До такого висновку підводить алюзія на Вергілієву сентенцію «Labor omnia vincit» («Праця все переможе»), що звучить у творі:

Мине все на світі: І злочин, і лють, –
лиш праця для людства одна не минає [412, 142].

І для Вергілія, і для П. Тичини надання праці статусу вічної й всемогутньої, тобто божественного, – не лише знак спільного селянського походження, а й варіант латентної опозиції ідеологічному міфу, витвореного за умов нагальної потреби в системі ідейних координат нової історичної епохи – епохи імперії, через уславлення краси праці як творчого, а не руйнівного первню, протиставлення людини-творця людині-воїну. У згаданому вище «Пругкому початку кукурудзи…» думка про всеперемагаючу силу праці виливається в афоризм: «*Ми одному лиш вірим чуду, / Що труд – всього життя душа*» [412, 234].

Уже в творах 1920-х років П. Тичина не відкидає, а навпаки – стверджує обов'язок поета-громадянина. У посланні «Поетам нової формації» ще звучить космічно-атомна образність, характерна для «Сонячних кларнетів». Поети, на думку автора, є плоттю і кров'ю свого народу («*Своєї країни, свого народу-атома / ви тільки електрони*» [410, 386]), а творчий процес – це рух поетів-електронів: «*Як самостійні заряди, що носять силу / невідкриту, / потоком пробігаєте пустелі рідні, / і зустрічаєте нові потоки, / які від вас відштовхуються – / ви, електрони*» [410, 386]. П. Тичина кореспондує зі світовою традицією, біля витоків якої стоїть давньогрецький поет Піндар, проголошуючи, що саме творчість обертає поетів на пророків, яким відкриваються нові істини: «*Смілій! Як частка Х-величини, / з'єднавшись, новий дасте ви атом, / і в майбутнє освітить шлях веселий радіо, гелій… / Всю енергію в нерви, у мозок – / і ви побачите такі далі, / які ніколи людству не снились / при каганцях на землі»* [410, 386]. Завдання митців нової формації – боротьба з міщанством («*Пройдіть в електроліт міщанства, / хай розкладаються кислоти й солі»* [410, 387]) та ворогами революції («*Хай відштовхуються від вас ті, / хто революцію хоче погасить*» [410, 387]). Рік написання твору – 1923, то ж Тичина-поет ще не відмовився від власного голосу: він поєднує тему суспільної заангажованості митця з античними ідеями атомізованого космосу, які вслід за піфагорійцями розвивав у «Природі речей» Лукрецій.

У творах аналогічної проблематики пізнього П. Тичини античний текст постане в гораціанському варіанті. Поет моделює позицію наставника, ментора, який, щоправда, на відміну від Горація, не дистанціюється від молоді, а йде на сповідь, відбуває покуту. Його принципова позиція – творчість до запиту, відповідність ідеї служіння. Вона озвучена в дусі настанов «Послання до Пізонів» Горація початківцям («До молодих поетів», «Правдивим будь…», «До себе самого й до молодих поетів», «Архіноватору-поету» та ін.) або ж у творах полемічного характеру останніх років творчості («Навіщо нам дискутувать», «Коли офіцерня й кадети…»). Так, вірш «До молодих поетів» – своєрідна «Ars poetica» П. Тичини. Як і римський поет, що сформулював поняття «школа стилю» і вимагав від своїх сучасників навчатися у попередників-греків, він закликає творчу молодь: «*О юнь! Ти не надійсь на самосій: / хай дух знання буяє молодий!*» [412, 267]. Так само принциповий П. Тичина і щодо питання єдності змісту та форми: «*Під бурю в морі хвилі не*

мовчать. / В поезії у нас бушують шторми. / Одні співають, другі дзеленчать…/ Але для чого тут без змісту форми?» [412, 266]. Поет, застерігаючи від графоманії, солідарний із Горацієм у питаннях швидкоплинної літературної моди: «*З вас декого хиляв ще вітерець / самозакохання й хисткої моди, / і ви пускали образ нанівець, / громадячи комоди на комоди*» [412, 266]. Але, на відміну від римського класика, П. Тичина значно більше уваги приділяє не питанням поетичної майстерності, а порадам ідеологічного характеру: від нової генерації вимагає чітко визначеної позиції, будь-які сумніви чи хитання його лякають: «*І ви в свій вірш – як в борщик-нещадим / вкидали з зеленню ще й трохи моху …/ Невже не відали, що й молодим – / усім відповідати за епоху*?» [412, 266]. Так виявлялися перші ознаки тих «духовних судом» [284, 94] поета, про які вів мову В. Моренець, аналізуючи збірки «Чернігів» (1931), «Партія веде» (1934), «Чуття єдиної родини» (1938). Ідеал ліричного героя П. Тичини – митець, що вміє співати в унісон з часом і народом: «*З народом ти іди, що нас підносить, з епохою іди…*» [412, 267]. Тому в своїх поетичних настановах постає радше апологетом філософії виживання. Символічно, що навіть традиційний для Горацієвих «Римських од» образ держави-корабля в бурхливому морі П. Тичина замінює на менш надійний «*човен*»: «*У човні ви. А хвилі – як вали. / Хитає то в один вас бік, то в другий, / от-от, здається, вже ви й допливли, / а все ж іще далеко виднокруги*» [412, 266]. Характерно, що і Є. Плужник у своїй мариністиці віддаватиме перевагу образові човна, але як власному alter ego.

Як продовження цієї теми у вірші «Правдивим будь…» вимальовується образ обережного наставника, битого життям і критиками, що вчить напівжиттю, яким прожив і сам: «*Правдивим будь – але не всім ти одкривайся. / Хоробрим будь – але на техніку зважай. / Ніколи, як з огнем, з ідеями не грайся: / Якщо узявсь іти – кінця не доходжай*» [411, 242]. У посланні «До себе самого й до молодих поетів» наголошує на коригуючій функції часу, у якому йому довелося жити і творити: «*Яка тонка це річ – людини творчість! / Та в грізний час тяжких випробувань / ти сам ставав тоді напруженим, відпорним, / не допускав собі словесних любувань*» [412, 316]. Творчій незаангажованості й свободі тут протиставлено самодисципліну й готовність до боротьби («*Поете! Ой гляди.*

Візьми себе в общеньки. / В красивому кохайсь, – але не розпливайсь. / Не будь у творчості цвітастим та тісненьким, / а в тоні героїчнім, мужнім озивайсь!» [412, 316].

Про те, що такий шлях довелося пройти і йому самому, П. Тичина веде мову в поезії «Коли офіцерня й кадети ...»: «*Й життя мені тут повеліло, / щоб я ішов не навмання, / щоб говорив я просто, й сміло, / питання ставив не похило / при незвичайнім світлі дня*» [412, 317]. Характерно, що в цьому вірші він означив зміну вектора творчості («*І я в той бік увесь подався, / де робітник, де селянин*») після блискучого поетичного дебюту («*Ну, що ті «Сонячні кларнети»…*»). Цей новий шлях виявився протилежним обраній неокласиками естетичній автономії, згадка про яких є знаком усвідомлення цього П. Тичиною: «*Я «неокласиків» не ганю, / хоч в них не річка, тільки став. / Старе – чи може буть в скресанню?/ Нікого в книзі теж не раню / «Замість сонетів і октав…»* [412, 317]. Це чи не єдиний випадок, коли поет згадує про «п'ятірне гроно». Хоча, як відомо, М. Зеров не раз критично осмислював твори П. Тичини, уважно стежив за його публікаціями, а навколо правок поета, внесених до поеми «Живемо комуною», навіть розгорнув полеміку в їхньому листуванні [див.: 85]. У наведених рядках вірша «Коли офіцерня й кадети...» нас цікавлять два принципові, на наш погляд, моменти. По-перше, творчість неокласиків названа «ставом», який протиставляється «річці» автора, підводячи читача до антиномії «лад, спокій, упорядкування, статика» / «хаос, рух, динаміка». У цьому вбачаємо символіку тичининської «річки» діонисійської творчості, протиставлену аполлонівському «ставу» неокласиків. По-друге, дихотомію діонисійське – аполлонівське доповнено парою антонімів «нове – старе», що зорієнтовують на проблему ставлення до традиції. Хоча власне оцінки П. Тичина не дає, а звертається до читача з риторичним запитанням «*Старе – чи може буть в скресанню?»* [412, 317], у поєднанні «старого» і «скресання» як синоніма оновлення висловлена авторова позиція щодо творчості неокласиків: поет не погоджується з критиками, які називали їхню поезію відірваною від сучасності, анахронізмом, а, можливо, вважає її виявом «скресання» «криги» народницько-етнографічного традиціоналізму української лірики. А відтак через сприйняття П. Тичиною неокласичної естетики проглядається ставлення до культивованої нею античності, у рецепції якої він бачить шлях до модернізації української поезії, до якої долучився і сам.

Там, де публіцистичність не заступає глибини й краси Тичининого Слова, поетична декларація естетичної симпатії до античності набагато переконливіша, як, наприклад, у вірші «Охляло сонце». За емоцією, настроєм твір можна чітко поділити на дві частини. Перша – типова ідилія:

<…> Жінка
зніма білизну. Веремію
круг неї вітер закрутив
і запилив у свій мотив
рожеві ноги й повну шию…
Немов в Елладі! Вітер з моря
вітрилить пазуху… Краса! [410, 213].

Перед читачем мозаїка літнього вечора, освітлена м'якими променями призахідного сонця («*На будинках горить гарячий фіолет*» [410, 213]). Досконала природа та досконале людське тіло творять гармонію, обов'язковою умовою якої є поєднання фізичної краси з чистотою, матеріалізованою в людській праці («*жінка знімає білизну*»). Радісний настрій, народжений спогляданням цього, виливається в естетичний екстаз («*Краса*!»), а все разом активізує авторську асоціацію з античним ідеалом – «*Немов в Елладі!*». Якщо прийняти цю ідилічну картину за умовний варіант інтерпретації П. Тичиною феномену античності, то основні його характеристики містяться в образах з ряду концептів калокагатії – «моральної досконалості та витонченості культурної» (М. Зеров) як однієї з найвагоміших у класичному спадку та символах динаміки, руху (дієслово *зніма* «підхоплює» образ вітру, повторений та підсилений авторським неологізмом *вітрилить*). Індивідуалізована поетова античність жива, сповнена енергетики моральності й краси, але й … ілюзорна, міфічна. Адже ідилія «елліністичного зразка» руйнується: на контрасті до її гармонійності в другій частині вірша постає дисгармонія сьогодення, пронизаного нетерпимістю та жорстокістю людського буття. Сваряться і б'ються через крадіжку дорослі («*І раптом спірка: крадеш? з горя? – / Вчепились в коси…*»), граються «у смерть» діти («*В розстріл гуляє дітвора*»), позбавлена здорового глузду техніка («*Лиш божевільні паровози / когось гукають кожну мить*»).

Усвідомлюючи, що відтворити античний ідеал калокагатії у таких сучасних «декораціях» неможливо, ліричний герой погоджується на її динамічну «частку» («*Хай буде рух! Душі! Знаття*!»), а через неї проголошує і спрощено сприйнятий агонічний принцип як рушій оновлення: «*Нехай і боротьба звірина! – / Лиш так оновиться людина / і вся матерія життя!*» [410, 213]. У вірші «Охляло сонце» маємо типову для П. Тичини концентрацію образу в метафорі, адже його символи – це «завжди щонайменше in potentio метафори, що, власне, і змушує говорити про міфологемність його поетики» [284, 108]. Паралельне моделювання двох образів – міфічного античного і реального сучасного – в одному тексті увиразнює одну з авторських інтерпретацій античності як не досяжного поки що Ідеалу.

Найбільш комплексно рецепцію античності П. Тичина здійснив, осмислюючи постать Григорія Сковороди в однойменній поемі-симфонії. Знаки античної культури, введені до тканини твору, можна об’єднати у дві групи: персонажі давньогрецької міфології (*Зевс, Афіна Паллада, Прометей, Лаокоон, Фіней, Єлена, Аргос, Іо, Сімплегади, Амур, нереїди, піфія*) та імена античних філософів, письменників, назви творів і персонажів (*Сократ, Платон, Аристотель, Діоген, Епікур, Геракліт Ефеський, Гіппократ, Піфагор, Еврипід, Аристофан, Апулей, «Іліада» Гомера, Хлоя*). У «Сковороді» античний текст, проявлений найбільш кількісно й системно, цілком умотивований: без цілого пласту античних імен, понять, термінів було б неможливо відтворити науковий і художній світ українського Сократа, його особливий зв'язок із класичною спадщиною і роль у її освоєнні. Введення в тканину поеми античного тексту підпорядковане авторовому прагненню показати інтелектуальне життя епохи Сковороди. Та оскільки поема-симфонія, яку П. Тичина так і не завершив, у 1920-х роках була оприлюднена лише у фрагментах, вважаємо за доцільне розглядати її в контексті поезії «запізненого» модернізму не лише як один зі зразків залучення поетом античного тексту, але і як свідчення рецидивів геніальності, що проривалися крізь спотворену страхом маску поетичного примітивізму й вірнопідданства.

В окремих поетичних ситуаціях знакові імена античності слугують у П. Тичини засобом вираження авторового сприйняття цього етапу розвитку людської цивілізації («П’ю немов із бутеля») або утворюють сюжетно-образне підґрунтя для алюзії на суперечливі, але актуальні проблеми сучасності («Розкривши Гомера», «Клеон і Діодот»).

Так, у вірші «П'ю немов із бутеля» ім'я Аристотеля, за задумом П. Тичини, має сигналізувати про авторство трактату «Етика» та філософські ідеї матеріалізму: «*П'ю немов із бутеля / думку вихователя / думку Арістотеля / думку оновителя»* [410, 523]. Таку інтерпретацію навряд чи можна назвати оригінальною. Радше за все, виокремлення Аристотеля з-поміж інших давніх мислителів зумовлено відчуттям поета свого часу як доби (від)творення нового канонічного мистецтва, орієнтованого на давню традицію, біля витоків якої стояв Аристотель, а серед апологетів досить скоро виявиться і П. Тичина – «поет в каноні» (В. Хархун). Але в інших творах, зокрема в «Розкривши Гомера» та «Клеон і Діодот», він продемонстрував підхід до античного тексту, що стане однією з тенденцій художньої свідомості ХХ ст. та стилістичною особливістю його лірики, традиційні образи в якій, за спостереженням Л. Новиченка, «досить різко "зміщені" і повернуті обличчям до сучасності» [310, 293].

У вірші «Розкривши Гомера» античність маркована ім'ям давньогрецького поета в заголовку й ремінісценцією «Одіссеї» – однієї з найпопулярніших традиційних міфічних структур у тексті. «Від александрійців до Нікоса Казандзакіса, від римлян до французького класицистичного театру, від Данте до Джойса, крізь віки і через усі кордони західної цивілізації Одіссей продовжує свою подорож, викликаючи захоплення тут або обурення там, але ніколи не перестає хвилювати людську уяву» [500, 225], – наголошував Т. Ціолковський. Гомеровий епос виявився притягальним і для київських неокласиків: його образи й мотиви інтерпретують М. Зеров у сонетах «Лотофаги», «Лестригони», «Kapnos tes patridos», «Телемах у Спарті», «Навсікая», Юрій Клен у «Шляхами Одіссея»; ремінісценцією з Гомера є вірш М. Рильського «Як Одіссей, натомлений блуканням …». У П. Тичини можна спостерегти емблематичне функціонування Гомерових образів як одну з тенденцій реципіювання античності новітньою літературою:

Що ж, зволікай женихів, Україно, мов та Пенелопа,
Хай об'їдають тебе: вже ж ти не вийдеш за всіх.
Будеш ти сонна, заплакана ждати свого Одіссея –
«Сльози народу? – пусте! Тільки б вернувся мій цар …» [410, 344].

І в першому томі «Повного зібрання творів» (1984) П. Тичини, і в книзі вибраного «Золотий гомін» (2008) була опублікована лише ця строфа твору. Тоді як Т. Сосновська, досліджуючи такий маловідомий факт із життя поета, як арешт чернігівським ЧК його брата Євгена, повідомляє, що серед вилучених у нього паперів були й вірші «До кого говорить?» та «Розкривши Гомера», і останній, окрім наведеної вище, містив таку строфу:

Що ж, Росіє, немов Навзікая, полощеш білизну!

Кажеш, ти хочеш робить? Так я й повірив тобі.

Ні, ти спочатку рабинь одпусти, одпусти їх на волю,

Царські звички забудь, годі визискувать нас [цит. за: 518].

На думку дослідниці, дата під першою строфою 1917 – 1918 рр., яку наводять упорядники 12-томного видання творів П. Тичини, помилкова (у книзі «Золотий гомін» називають 1918 – 1919 рр.). Ураховуючи, як зазначає Т. Сосновська, «атмосферу, в якій перебував поет після публікації збірки "Замість сонетів і октав" <…>, зваживши політичну ситуацію в Україні у 20-ті роки, і зрештою, дату арешту Є. Г. Тичини», роки написання вірша є 1921–1922 [518]. Окрім того, Т. Сосновська посилається на лист П. Тичини до М. Зерова від 26 листопада 1924 року, де автор сам визначає час, коли почав експериментувати з античним віршем (адже «Розкривши Гомера» – його спроба писати гекзаметром): «Захопився я гекзаметром два роки тому, після Гомера та після "Германа і Доротеї"» [518]. Аргументи дослідниці вважаємо переконливими, а уточнення дати написання – принциповим для сприйняття твору.

Уже епіграф-присвята до вірша «Розкривши Гомера» справляє враження написаного як post factum і явно з розрахунку на оприлюднення лише першої строфи твору. Але такий «офіційний Тичина» (О. Яровий) по-іншому розкривається у другій строфі, де запропоноване поетичне бачення політичної та історичної ситуації в Україні на початку 20-х років XX ст. Увесь текст твору дає змогу краще зрозуміти трагедію митця, який тонко й глибоко розуміючи *що* відбувається, пізніше свідомо обере гірший, ніж мовчання, варіант – відмову від себе. В епіграфі П. Тичина моделює історико-культурний рівень вертикального контексту вірша, уточнюючи, що «писано в часи гетьманщини та денікінщини»: «(*Закордонним женихам), – що все з своїми інтервенціями сватались до*

гетьманської чи до денікінської України, – писано в часи гетьманщини та денікінщини» [410, 344]. Філологічний (горизонтальний) рівень вірша позначають слова «*женихи*», «*сватались*», що зорієнтовують на Гомерову «Одіссею». Адже поема – чи не найвідоміший у світовій літературі твір, матримоніальні проблеми персонажів якого накладалися на такі принципові питання, як цілісність держави, вірність Батьківщині, родині. Саме ці питання, на нашу думку, склали, завдяки зверненню автора до античного тексту, підтекст поезії «Розкривши Гомера».

Образ України, що терпляче зносить нахабство «закордонних женихів», нехтуючи трагедією власного народу *(«Сльози народу? – пусте!»)* в ім'я примарної ідеї («*Тільки б вернувся мій цар…»)*, конструюється на основі істотно видозміненого образу Гомерової Пенелопи. Так, коли в світовій літературній традиції за образом дружини царя Ітаки закріпилося значення вірної дружини, мудрої господині, доброї матері єдиного Одіссеєвого сина Телемаха, то в П. Тичини Пенелопа – тільки втомлена довгим чеканням жінка, що в стосунках із «женихами» обрала пасивну тактику зволікання. Поет підсилює оцінку інертності України-Пенелопи епітетом «*сонна*», осуджуючи політичні «загравання» різних влад, що змінювали одна одну, після проголошення самостійності України.

За Гомером, Пенелопа у своїй поведінці керується більше розумом, аніж почуттями, тому одним із постійних епітетів, яким характеризує її автор, є «розумна». У П. Тичини Пенелопа йде за власними емоціями, занедбавши обов'язок мудрої цариці. Обираючи між особистим і суспільним, вона віддає перевагу першому. Поет не лише не схвалює славнозвісний трюк Пенелопи з багаторічним тканням, а навпаки – вважає, що своєю нерішучістю вона тільки примножила страждання громадян Ітаки. Трансформуючи й дегуманізуючи прецедентний персонаж, у результаті чого постає анти-Пенелопа, П. Тичина вписує своє ім'я до списку таких письменників XX ст., як Е. Юнсон, Є. Анджиєвський, К. Варналіс та ін., що переосмислювали гомерівських персонажів, зокрема Пенелопу, позбавляючи її в результаті сатирико-травестійної інтерпретації ореолу величі, героїзму й благочестивості. Окрім того, у вірші «Розкривши Гомера», на нашу думку, намічена тенденція амбівалентної та критичної репрезентації образу України, яку

пізніше Є. Мала-нюк – поетичний опонент П.Тичини – розгорне й утілить в образах то «зрадливої бранки», то Еллади, то божевільної блудниці, то матері Марка Проклятого.

Усвідомлення трагізму політичної ситуації, що склалася після муравйовських погромів у Києві, оцінка декларацій, адресованих Петроградом і Москвою Україні оприявлюється в продовженні вірша «Розкривши Гомера». Коли в першій строфі центральним образом постає Пенелопа-Україна, то в другій – Навсікая-Росія. Образ Навсікаї реінтерпретовано: з наївної закоханої в Одіссея феацької царівни вона перетворюється на деспотичну рабовласницю. У звертанні до Навсікаї «*Ні, ти спочатку рабинь одпусти, одпусти їх на волю, / Царські звички забудь, годі визискувать нас*» [518] проведена паралель з імперським досвідом царської Росії, який не став минулим для Росії сучасної. Недовіру до привабливих гасел про свободу й рівність, якими більшовицький уряд маскував свої істинні наміри, П. Тичина підсилює алюзією на декорації, у яких відбулася зустріч гомерівських персонажів. Як відомо, Навсікая знайшла Одіссея на березі моря, куди приїхала разом із служницями, щоб випрати білизну. Полемізуючи з Гомером, П. Тичина сумнівається, що дочка царя працюватиме фізично на рівні з рабинями («*Кажеш, ти хочеш робить? Так я й повірив тобі*» [518]). Він вдається до каламбуру: ситуація з «Одіссеї» переливається у варіант фразеологізму «полоскати білизну» – обговорювати, лізти в чужі (державні) справи («*Що ж, Росіє, немов Навсікая полощеш білизну!*» [518]). П. Тичина обстоює право своєї країни на власний шлях, вимагаючи від Росії «*одпустити* <… > *на волю*» і припинити «*визискувать*». За пасивності української громади (адже «Пенелопа» «*сонна, заплакана*») ліричний герой, належачи до мільйонів «жертв», бере на себе, за шевченківською традицією, місію їхнього захисника. Говорячи про «рабинь», яких повинна відпустити на волю Навсікая, використовує займенник *їх*, але поряд у наказово-закличному реченні уже звучить *нас*: «*Годі визискувать нас!*». Цікаво, що у вірші 1925 року «Імперія і ми» М. Семенко висловлює цю ж думку, але без інтертекстуальних посилань: «*Гей / Москва, Москва, – / ти кров пускала / і кров ссала / не раз, не два…*». Щоправда, пізніше, в редакції 1936 року, як дослідив О. Ільницький, слово «Москва» було замінене на «цар» [див.: 163], але важливо, що обидва поети, хоч і по-різному, відчували потребу в художньому осмисленні політичної ситуації.

Отже, зрушення у трактуванні П. Тичиною жіночих персонажів «Одіссеї», зумовлені літературними тенденціями та соціально-історичними процесами, підтверджують спостереження Н. Якубовської щодо вияву в літературі ХХ ст. поряд із дегероїзацією гомерівських образів їх «повної моральної деградації та духовної ”бестіалізації”» [487, 17]. Мовою трансформованих античних персонажів П. Тичиною відтворено настрої сучасної людини в їх різноаспектності та драматизмі.

Аналогічну тематику зі зверненням до знаків античної культури поет продовжує у вірші «Клеон і Діодот», де зображено одну з драматичних сторінок давньогрецької історії, що розгорталася під час протистояння між Афінами та Спартою, відомого як Пелопоннеська війна. Найімовірніше, виклад тих подій ґрунтувався на «Історії» Фукідіда, що, на думку вчених, є одним із небагатьох оригінальних джерел епохи, які дійшли до нашого часу. Розповідаючи про двадцятисемирічну Пелопоннеську війну, Фукідід підкреслював, що чи не найбільше сучасників тих подій вразила її надзвичайна й навіть демонстративна жорстокість. У 428 р. до н.е., на третій рік війни, союзники Афін жителі Мітілени, повстали й перейшли на бік спартанців. Захопивши Мітілену, афіняни вирішили жорстоко покарати зрадників. Долю мітіленців вирішували Народні збори, а сама дискусія навколо питання страти ввійшла в історію під назвою «мітіленське питання». Подаючи історію смертної кари загалом і дискусії навколо неї, науковці традиційно згадують «мітіленське питання», коли було створено прецедент: афіняни не підтримали політика Клеона, котрий вимагав стратити всіх чоловіків Мітілени, а жінок і дітей перетворити на рабів. Громадяни Афін стали на бік Діодота, що зумів переконати Народні збори відмовитися від страти.

У 1921 році, коли був написаний «Клеон і Діодот» П. Тичини, античний епізод звучав особливо актуально. Адже криваві роки громадянської війни залишалися для мільйонів українців свіжою незагойною раною, часом втрачених надій і політичних ілюзій. Як і Пелопоннеська війна, що була боротьбою не тільки афінян (атенців) і спартанців (лакедемонян), а й запеклою війною всередині полісів. У кожному місті Давньої Греції точилася латентна громадянська війна, котра щомиті могла виплеснутися назовні. Говорячи про взаємну ненависть членів гетерій (партій), ледь не повну відсутність

єдиного розуміння загального блага та спільних інтересів мешканцями полісу, Фукідід констатував: «Політичні зв'язки виявлялися міцнішими за кровні, оскільки члени гетерій швидше наважувалися на будь-які відчайдушні та небезпечні справи» [451, 198]. Тож сучасникам П. Тичини було б неважко зрозуміти настрої давніх греків і драматизм проблеми, з якою вони зіштовхнулися. На цьому наголошують і сучасні дослідники: зіставляючи античну добу й XX ст., вони зазначають, що «попри суттєві відмінності суспільної свідомості різних історичних епох, характеру систем міжнародних відносин і типів політичних акторів (держав), між ними можна простежити очевидні паралелі» [359, 307]. Але пошук історичних аналогій – лише одне із завдань і, думається, не найважливіше. Застосувавши завдяки античному тексту метод екстраполяції – інтелектуальної проекції на майбутнє тієї лінії розвитку подій або тенденції, закономірності якої в минулому достатньо добре відомі, – автор, як і герої його твору, намагався знайти відповіді на питання, пов'язані із застосуванням смертної кари і з етичним виміром політики в цілому.

Упродовж двох перших десятиліть XX ст. смертна кара в Росії не раз ставала об'єктом політичних спекуляцій. Ще на початку століття академік М. Таганцев, історик Г. Фельдштейн, філософи В. Соловйов, М. Бердяєв та інші виступали за відмову від застосування смертної кари. Але після революційних подій 1905 р. страти без суду і слідства з дозволу губернаторів і головнокомандуючих набули значного розмаху. Щоправда, після Лютневої революції вже в березні 1917 р. смертна кара була скасована, та тільки до липня. Новий, більшовицький, уряд відмінив її у листопаді 1917 до літа 1918 р. Але через кілька місяців після прийняття декрету «Соціалістична Вітчизна в небезпеці» смертну кару знову почали застосовувати до ворожих агентів, спекулянтів, мародерів, хуліганів, а з проголошенням «червоно терору» поширили на всіх, кого підозрювали у зв'язках з білогвардійцями. Вірш «Клеон і Діодот» написаний через рік після чергового скасування смертної кари і за рік до її поновлення в 1922 р. (зауважимо, що ця тема виринає у П. Тичини не вперше; взяти хоча б згадані вище рядки з «Антистрофи» про омріяну партію, «*де всі як один проти кари на смерть*» [410, 140]). До 1947 року, коли смертна кара буде замінена 25 роками таборів, сталінський режим перетворив страту ледь

не на буденну справу, винаходячи нові її форми – від повільної мученицької смерті в таборах до щоденного морального вбивства тих, хто ще залишався на волі.

Зрозуміло, що твір П. Тичини, де обговорення смертної кари, хай навіть у далекі античні часи, відбувалося публічно, й, незважаючи на війну, було вирішено (і не одностайно!) на користь життя, не міг побачити світ. Надто контрастним був історичний прецедент на тлі сучасної читачеві соціальної практики. Мало того, у протистоянні Атени – Мітілени проглядається до болю знайома ситуація взаємин Петрограда і Києва, «перевірена» військами Муравйова, подіями громадянської війни. П. Тичина підказує цю аналогію («самостійність» Мітілени) уже в перших рядках твору:

Буде ж знать Мітілена! Згадає вона самостійність!

Зрадити нас в таку хвилю, коли наше військо в поході…

Голови втяти і все тут, що будемо з ними балакать? [410, 196].

Не менш важливе питання, порушене в «Клеоні і Діодоті», стосується особи вождя. Своїм корінням воно також сягає античної літератури: один із типів правителя – демагог – був об'єктом нищівної критики в комедії Аристофана «Вершники». Афінянин Клеон став прототипом головного персонажа, виведеного «батьком комедії» під ім'ям раба Кушніра-Пафлагонця, який обдурює та обкрадає свого немічного й недалекого господаря Демоса («Народа»). В образі Клеона Аристофан показав виродження первісного змісту поняття демагог («народний вождь») у політикана, «що задля власних корисливих інтересів, створення дешевої популярності вдається до брехливих обіцянок, лестощів, викривлення фактів тощо» [383, 334]. Клеон належав до так званих нових політиків, що, піднявшись на хвилі війни, прийшли на зміну Періклові, який зміг консолідувати народ Аттики перед обличчям перської агресії. У «мітіленському питанні» лідер радикальних демократів Клеон ініціював смертну кару, вважаючи, що це стане уроком для інших союзників. Натомість Діодот бачив у такому кроці загрозу міцності «афінського союзу». Можливо, «двісті розтерзаний» П. Тичина міг би приміряти до свого часу оцінку історика, який, характеризуючи латентну громадянську війну в давньогрецьких полісах, наголошував, що «у цій боротьбі "усіх проти усіх" видатних політичних лідерів підозрювали в прагненні до тиранії, багатих – до олігархії, бідних – до охлократії, причому не можна сказати, що це

були безпідставні підозри» [359, 312]. У вірші «Клеон і Діодот» немає вказівок на політичну належність Клеона чи Діодота, а є лише їхня етична характеристика за ставленням до смертної кари: Клеон – «*всім відомий нахаба, / він же стояв на минулій громаді за смертную кару*» [410, 196], а Діодот «*син Євкратів, що був і раніш проти кари*» [410, 197]. П. Тичина залишає читачам можливість самостійно висновувати, пропонуючи розгорнуті аргументи, якими Клеон і Діодот намагалися переконати Народні збори.

Ключовими моментами виступу кожного з опонентів є питання, *як* можуть відреагувати інші союзники на страту мітіленців та в чому гарант *міцності* держави. В інтерпретації П. Тичини обидва політики однаково прагнуть зберегти «афінський союз» від розпаду, але обирають для цього різну тактику. Клеон наполягає, що «*… влада повинна в нас буть тиранія / Тільки попустим – союзники слухатись нас перестануть; / встануть на нас тоді й інші за прикладом цих мітіленян*» [410, 196]. Натомість Діодот сумнівається:

Чи зменшиться повстань, як скараєм оце мітіленян?
Люде до всього звикають, привикнуть вони і до смерті.
Це тим більше привикнуть, коли їх нужда підганяє.
Що ж ми – придумаєм кару ще більш жорстку, як
смертна? [410, 197].

Аналогією до неназваного, але зрозумілого з історичного контексту твору «афінського союзу» виступає, на нашу думку, створений у 1919 році «воєнно-політичний союз» формально незалежних України, Литви, Латвії, Росії, Білорусії. Наслідком цього стало об’єднання найважливіших п’яти наркоматів – військових справ, народного господарства, залізничного управління, фінансів та праці, якими фактично керували з Москви. Це стало, по суті, першим реальним кроком до відновлення унітарної держави. Наступним – угода про воєнний і господарський союз між Росією та Україною від 28 грудня 1920 р., у якій (знову ж таки формально) проголошувались незалежність і суверенітет держав, але фактично посилювався курс на централізацію влади. Далі X з’їзд РКП(б) в особі головного партійного теоретика з національного питання Сталіна поховає право націй на самовизначення, ствердивши небажаність існування окремих радянських республік за умов ворожого капіталістичного оточення. Проект резолюції ЦК РКП(б)

«Про взаємовідносини РСФРР з незалежними республіками» 1922 року й ляже в основу договору про СРСР, на порозі створення якого стояла Україна. На матеріалі античного сюжету, який тут відіграє роль історичного прецеденту, П. Тичина здійснює неповторне у своїй ранній творчості «провіщення майбутнього».

І Клеон, і Діодот виходять на загальну проблему суті державних законів. Клеон обстоює державу, закони якої на захист її міцності: «*Краще нехай уже гірші закони, але щоб незмінні, / краще нехай неосвіченість, ніж ота вченість безвольна! / Що ті законі прекрасні, коли їх виконувать смішно!* [410, 196]. Для Діодота, який «*звик дивитись в майбутнє*», важливішими є закони, що дадуть можливість зберегти взаємини з сусідами та підтримати репутацію держави в зовнішньому світі:

Ніби суворість законів, це все на що здатна держава?
Ні, не суворість закон нам, а наша мудрість, атенці!
Нащо визискувать тих, хто до нас приєднались як рівні?
Зараз в сусідніх державах одна тільки партія в силі –
демократична це партія, з нами ж вона у контакті.
Знищити всіх мітіленян? Накликать ненависть на себе?
Раджу про це вам подумать… [410, 197].

П. Тичина демонструє надзвичайно тонке відчуття та знання історії, показуючи, що і Клеон, і Діодот, по суті, мають спільну мету – зберегти гегемонію Афін над іншими полісами союзу, міцність якого вже похитнулась і, як показало надалі життя, не витримала випробування війною зі Спартою. Такої ж думки і сучасний дослідник В. Гущин: проаналізувавши позицію Фукідіда, він виокремив проблему сумісництва імперії і демократії як основну в «мітіленських дебатах» [504]. Діодот у вірші П. Тичини наголошує, що він не опонент Клеона: «*Виступив я не для того, щоб тут заперечить Клеону, / виступив я не для того, щоб з вами судить мітіленян, – / справа іде не про злочин, лише про розважливість нашу*» [410, 197]. Як політику йому важливо зберегти єдність полісу, адже атенці, вирішуючи долю мітіленян, розділилися на два табори. Характерно, що поет тричі – на початку твору та після виступів Клеона й Діодота – показує зміни в настроях громади. Спочатку «*гамір атенці зчинили, на два табори поділившись*», але

поступово їхня активність зменшується, аж поки не згасає зовсім: «*Гамір атенці зменшили, а скоро і зовсім затихли»* [410, 197]. Увага поета до цієї проблеми, як і у вірші «Розкривши Гомера», зумовлена спостереженням подібної ситуації в сучасній йому Україні, коли розділена кривавою війною навіть більше ніж на два табори громада проходила випробування мирним часом, перетворюючись під впливом оманливих обіцянок демагогів на сумирну масу.

Зауважимо, що в П. Тичини «експерименти з гекзаметром» (як було сказано вище) не обмежувалися «Клеоном і Діодотом» і «Розкривши Гомера»: античний розмір поет застосовує для надання стилістичної забарвленості не тільки власній інтерпретації відомих літературних й історичних епізодів, а й для розгортання по-античному розлогої, пантеїстично забарвленої картини народження грози у вірші «Хмари кругом облягли…».

Отже, звернення до історичного прецеденту як своєрідного поетичного аргументу – це один із традиційних і чи не найефективніших засобів протидії поширенню пропагандистських міфів та ідеологічних химер. І водночас це причина неоприлюднення автором тексту «Клеон і Діодот» і повної версії «Розкривши Гомера», зміст яких допомагає зрозуміти глибину трагізму Тичини-поета і Тичини-громадянина, що починав усвідомлювати справжню злочинну сутність режиму, одним із апологетів ідеології якого він стане пізніше.

3.1.2 Деградація Тичининого Прометея у дзеркалі метаморфоз автора

Найвагомішим серед античних образів за своєю функціональністю**,** оригінальністю прочитання і потенціалом вияву глибинних філософських пластів у творчості П. Тичини є, на нашу думку, образ титана Прометея. Як відомо, він відкриває галерею персонажів, до яких постійно звертатиметься людство в пошуках художніх втілень героїв і антигероїв, своїх ідеалів і сумнівів, а відтак його тлумачення, як слушно відзначає О. Турган, «такі ж суперечливі, як і він сам і його справи» [433, 190]. У переважній більшості інтерпретацій Прометей – символ «самовідданості, шляхетних почуттів і вчинків людини, незгасимого прагнення досягти високої мети» [275, 175]. Література нова, а потім і новітня дала зразки

широкого діапазону прочитання Прометея – від канонічного персонажа, героя-ікони до «іншого» Прометея – розчарованого, зневаженого і навіть здеградованого. Саме такі етапи його псевдоеволюції відтворені П. Тичиною, для якої образ міфічного титана став наскрізним. Авторська інтерпретація Прометея, на нашу думку, є своєрідною ілюстрацією розвитку творчості поета – руху від гармонії до енгармонії і, врешті, до дисгармонії.

Уже в античності визначилися протилежні тенденції у сприйнятті міфеми Прометея – осуд і возвеличення. Перша переважала в давньогрецькій літературі, зокрема в Гесіода, Аристофана, і знайшла продовження в римській (Горацій). За другою, власне у творі Есхіла, Прометей не тільки рятує людей від задуманого Зевсом винищення, а й символізує прогрес людства взагалі, адже «*від Прометея – всі в людей умілості*» [134, 155]. Образ титана-тираноборця Есхіл підсилює мотивом його особливого дару провіщення. А відтак учинок Прометея, кару за який він усвідомлює й передбачає, набуває глибокого трагізму.

В есхілівській інтерпретації міфу про Прометея є три вузлові моменти: виступ проти тиранічної влади («Прометей-вогненосець») – покарання («Прометей закутий») – компроміс («Звільнений Прометей»). Компроміс, до того ж, неминучий, з огляду на те, що виступ Прометея – не особиста помста, не прагнення зруйнувати усталену систему (навіть попри його провокаційну фразу «*Скажу одверто, – всіх богів ненавиджу»* [134, 170] титан не хоче повернення до хаосу, проти якого й виступив свого часу на боці богів-олімпійців) і не ретельно спланована акція узурпації Олімпу. Учинок Прометея мотивований насамперед бажанням корекції влади, необхідністю її гуманізації. Принаймні, на це вказує мова символів твору. Якщо цар богів і людей спирається на Владу та Силу, що як персонажі з'являються у Пролозі, то для успішного правління йому, Зевсові, необхідна людяність, за відсутність якої йому дорікає Прометей. Повсталий титан стає носієм гуманізму, трактованого ним вищою формою мудрості. Так видозмінюється в олімпійській системі давня хитрість Прометея. Вона набуває рис мудрості, якої потребує Зевс. Отже, виступ титана має конструктивний характер: він повинен змусити царя богів змінити свій стиль правління і привести врешті-решт до компромісу. Тож трилогія Есхіла – один із перших у літературі творів, у якому порушені питання сильної влади і моралі та потреби в опозиції.

Осмислюючи «буття» міфічного титана в світовій літературі, О. Білецький наголошував, що «нова європейська література (XVII – XX ст.) не забула імені Прометея, зберегла в пам'яті деякі деталі його античної історії, але тільки в одиноких випадках ішла за Есхілом, розвиваючи і збагачуючи новими мотивами революційний зміст, що об'єктивно міститься в його трагедії» [49, 166]. Забутого ренесансною та бароковою літературою Прометея реанімували поети-романтики. Й. В. Ґете, Дж. Г. Байрон і П. Б. Шеллі доповнили образ бунтарством, революційним оптимізмом, відповідно надавши Прометеєві завершеного вигляду романтичного героя. Символом незнищенності духу народу він увійшов у лірику Т. Шевченка. Саме романтична інтерпретація після підсилення її відомою характеристикою К. Маркса про «найшляхетнішого святого й мученика у філософському календарі» утверджується пізніше в пролетарській літературі доби соцреалізму. Прометей стає уособленням носія світла й розуму, жертовності в ім'я людства, вищого морального й розумового вдосконалення, тирано- і богоборця. При цьому Есхілів мотив кровного зв'язку Прометея і його небожа Зевса, як і загалом належності титана до старшого покоління божеств, не просто відійшли на задній план, а дивним чином зникли. Натомість у свідомості радянського читача не без допомоги письменницької інтерпретації він «пролетаризувався» і в своїй безкомпромісній боротьбі був готовий остаточно зруйнувати старий світ. Повна відповідність ідейно-естетичному ідеалу громадянина нової країни перетворила міфічного персонажа на один із літературних образів-символів доби. Перш ніж отримати такий статус в українській літературі, загнаній у прокрустове ложе соцреалістичного канону, образ Прометея трагічно, а потім трагікомічно «прозвучав» у П. Тичини й іронічно, по-лукіанівськи – в О. Влизька.

В історії української літератури в П. Тичини було чимало попередників, які доповнили традиційний загальнолюдський зміст образу Прометея специфікою національного звучання. Про це в 1930-х роках писали у своїх розвідках О. Білецький, М. Зеров, П. Филипович, стверджуючи, що в нашому письменстві склалася власна традиція інтерпретації цього персонажа. Доля українських версій образу символічна. Її визначають основні тенденції в засвоєнні й трансформації українською літературою античності в цілому: від бурлескно-травестійної інтерпретації І. Котляревським в «Енеїді»

(«*На люльку він огонь украв»!*) до тираноборця й, за О. Лосєвим, «політичного символу непереможної могутності завойованих і пригнічених народів» [242, 278] у Т. Шевченка та ушляхетненого протестанта в поезії М. Костомарова – такі варіанти були запропоновані вже в літературі XIX століття. Знаменно, що М. Костомаров у вірші «Давнина» співвідносить час титана – борця проти фізичного й духовного гніту – винятково з минулим, з сумом констатуючи, що *«Прометея нового немає...»*. У добу порубіжжя українська література збагатилася новітніми модифікаціями цього персонажа, що й надалі зазнаватиме у своєму сенсовому аспекті різних, а часом і кардинально протилежних тлумачень. Так, поети «Молодої Музи», зокрема, П. Карманський у вірші «Кривавий плач України несеться» розвиває думку М. Костомарова про дух Прометея, що залишився в минулому: «*Й нема між нами свого Прометея. / Який зігрів би мертвяків до бою: / Лягла в могилах народна ідея, / А люд упився смутком і журою* [358, 77]. Народ у П. Карманського «*мов сонний велет», «будиться – двигнеться / Та й розпучливо глядає дороги*» [358, 78]. А в творі В. Пачовського «А я прокляв би Прометея» титан ототожнюється з вогнем, «*сонцем-пеклом*», «*проклятим сонцем*» [358, 333], що спалює все. Прометей-вогонь В.Пачовський уособлює зло, він утримує в собі диявольське, тому ліричний герой і шле йому прокляття, винісши свій категоричний висновок у заголовок твору. У цьому бачимо традиційний для української античності християнський «окуляр», що трансформує міфічного титана в Люцифера-диявола. Розуміння диявольського в образі Прометея П. Карманський наповнює глибшим філософським змістом для позначення сили, що «*в безпощадному знищенню рівняє шлях життю людей»* [358, 78]. У ранньому українському символізмі привертає також увагу позиціювання мотиву невдячних нащадків титана, який стане центральним і в незакінченій драмі-феєрії «Прометей» П. Тичини. Отже, його опрацювання прометеївської теми можна розглядати одним із підтверджень тези про символізм як сполучну ланку класичної української літератури з модерністською, «омолодивши» старі й часто вичерпані кліше традиціоналістського віршування, розширивши тематичні обрії українського письменства і збагативши його здобутками світового.

Над драмою-феєрією «Прометей» П. Тичина працював у 1917 – 1923 роках. Це час збірок «Сонячні кларнети» (1918), «Замість сонетів і октав» і «Плуг» (обидві – 1920). Пізніше В. Барка назве ці роки класичними у творчості поета, а його самого – «найвизначнішим ліриком світу» [33, 550]. Місце «найоригінальнішого з поетів двадцятип'ятиліття» відводив П. Тичині й М. Зеров, аналізуючи твори генерації українських поетів 1900 – 1925 рр. В іншій статті – «"Вітер з України" (Третя книжка Тичини)» – він схарактеризував звернення П. Тичини до «спадщини традицій» як одну зі стильових рис його поетики. Критик наголошував, що «образи й слова, що лишились від старої системи понять і засуджуваного нині світогляду» в поезії Тичини – це своєрідні золоті нитки на «жупані» поета. І «придивлятися до тих золотих ниток варт і цікаво тому, що на їх тлі так ясно знати уперте стремління поетове знайти для нових своїх міркувань і нові поетичні засоби» [153, 496]. Але далеко не всі поділяли ентузіазм М. Зерова. Заборона збірки «Замість сонетів і октав» як «контрреволюційної» та «антинародної», в'їдливі й безпідставні закиди П. Тичині – все це буде відображено в гіркому зізнанні поета на схилі літ: «*Критики / брали мене, чистили, м'яли, / на всі боки вибивали / метелочками з осоту, – / оце тобі за роботу! / Щоб уперед не заганявся*» [412, 230]. Його всезростаючі сумніви й розчарування озвучує протагоніст «Прометея»: «*Коли б знаття, / що там, в долинах, у людей, огонь мій / горить і не вгаса <…> Зневір'я б / душі моєї не точило*….» [410, 468]. Так традиційний мотив офіри П. Тичина вписує в етико-філософський контекст роздумів щодо результатів соціальних катаклізмів, свідком яких він став. А заразом і власних сумнівів, художньо втілених у драмі-феєрії. Як митець, поетика ранніх творів якого формувалася під впливом асоціативного символізму, П. Тичина не зміг оминути міфічного персонажа, побачивши в ньому не пафосно-оптимістичний, а трагічний знак епохи.

Зберігаючи міфічну фабулу як сюжетотвірне підґрунтя, П. Тичина дописує свій варіант утраченого в часі «Звільненого Прометея» Есхіла, створюючи метатекст. Адже, як зазначає І. Неупокоєва, творче завдання кожного письменника, що залучає традиційний матеріал, полягає в тому, щоб «відштовхуючись від старого, виразити нове, підказане художникові його часом, його національним досвідом, його художньою індивідуальністю» [305, 66]. Такий підхід оживляє давньогрецький міф, наповнює його духом сучасності та

екзистенційними проблемами ХХ ст. При цьому вважаємо, що драма-феєрія стала лише першим «актом» трагедії головного героя, розвиток і завершення якої в таких віршах, як «Прометей», «Ходить Фауст» і «Слався!». Відтак питання незавершеності драми-феєрії «Прометей» можна розглядати як свідомо обрану авторську ігрову стратегію, мета якої – діалог зі *своїм* читачем, що впізнає *свій* текст.

Драма-феєрія «Прометей», вірші «Прометей», «Ходить Фауст» і «Слався!» складають, на наш погляд, цілісний текст, який за ідейно-проблематичними параметрами визначаємо як антиутопію – художню «реакцію на неспроможність у житті утопії, <…> своєрідну художню перевірку соціальних і політичних концепцій з метою виявлення їх помилковості або шкідливості для людини» [136, 7]. Письменники різних епох і літератур, починаючи від Т. Гоббса («Левіафан», 1651), Б. Менвіля («Байка про бджоли», 1714), Дж. Свіфта («Мандри Гуллівера», 1726), Г. Уеллса («Машина часу», 1895), закладали основи антиутопії, ставлячи собі за мету зображення «небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментуванням над людством задля його «поліпшення», певних, часто принадних соціальних ідеалів» [234, 48]. Особливої актуальності антиутопії набули в ХХ столітті, у час утвердження тоталітарних режимів. «Ми» Є. Замятіна, «Прекрасний новий світ» О. Хакслі, «1984» Дж. Орвелла, «Коли цілунки довелося обірвати» К. Фіцгіббона, «Невситиме насіння» і «1985» Е. Бьорджесса та ін. – найвідоміші романи-антиутопії у світовій літературі першої половини ХХ ст., і зазвичай саме вони, наголошує Г. Баран, опиняються в центрі дослідницьких студій [32, 9]. Що ж до перших українських антиутопій, то насамперед називають роман «Сонячна машина» В. Винниченка. Натомість із творів П. Тичини лише драма-феєрія «Прометей» була названа авторами «Історії української літератури ХХ століття» однією «з найбільш ранніх пожовтневих антиутопій» [169, 199], тоді як вірші «Прометей», «Ходить Фауст» і «Слався!» не розглядалися ні в спільному текстовому полі з драмою-феєрією, ні в контексті традиції метажанру. Сприйняття ідейно-тематичної єдності цих творів ускладнювалося тим, що тривалий час феєрія «Прометей» була практично не відома ні читачам, ні дослідникам. У розділі незакінченого й недрукованого вона побачила світ у 12-томному Зібранні творів поета (1983 – 1988). Пізніше її фрагменти були вміщені в І-ому томі «Українського слова:

Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.» (1994) та в книзі вибраного П. Тичини «Золотий гомін» (2008). В останньому з названих видань уміщений, як наголошують укладачі, другий із варіантів феєрії, коротший, але більш художньо досконалий. Керуючись завданням простежити трансформації античності в творчості П. Тичини, вважаємо за доцільне спиратись на текст «незакінченої феєрії», як вказано в підзаголовку «Прометея» з першого тому Зібрання творів поета, позаяк саме в цьому варіанті є принципово важлива для аналізу сюжетна лінія такого персонажа, як Етео.

Написані в різні роки драма-феєрія «Прометей», вірші «Прометей», «Ходить Фауст» і «Слався!» є, на нашу думку, частинами цілісного тексту з характерними для антиутопії ідейно-художніми домінантами, де своєрідним об'єднавчим первнем є міфема Прометея. З цього погляду П. Тичину можна вписати до кола авторів, твори яких випередили (принаймні, за часом написання, а не публікації) антиутопії Є. Замятіна 1924 р., В. Винниченка 1925 р., О. Хакслі 1932 р., а тим більше Дж. Орвелла 1948 р.

Джерела антиутопічності, як зазначає О. Євченко в дослідженні «Драма-антиутопія. Генезис. Поетика», сягають міфології, оскільки саме в міфах спостерігається антитетичний спосіб мислення. Такими є передусім міфи про золотий вік, у яких антиутопічний компонент виходить на передній план, бо в них розповідається не так про щасливе існування людей, як про катастрофу, що їх спіткала. Дослідник стверджує, що «таке співвідношення утопічного й антиутопічного компонентів зберігається і в античному епосі («Роботи і дні» Гесіода, «Тімей», «Критій» Платона). На відміну від епосу, поява антиутопічного компоненту в драмі зумовлена осмисленням письменниками сучасних їм утопій у політології і полемікою з ними («Жінки в народному зібранні» Аристофана), тому змістом античної драми з антиутопічним компонентом є зображення небажаних тенденцій суспільного розвитку в майбутньому» [136, 6]. Останнє зауваження видається особливо доречним, позаяк П. Тичини також здійснює своєрідну ревізію сучасних йому утопій про «далі голубі» чи «загірню комуну» й полемізує з ними.

Змістом антиутопії є суб'єктивне зображення негативних явищ соціально-політичного або морального життя суспільства, тому прикметою метажанру є оголений соціологізм. Найчастіше в центрі уваги авторів перебувають такі проблеми, як людина й

історія, людина й матеріально-технічний прогрес, а також морально-етичні проблеми добра і зла, свободи і необхідності, взаємин індивіда і тоталітарної системи, «знелюднення» людини в умовах сучасної технократичної цивілізації. Глобальність і позачасовість проблем визначає універсалізм теми, який твориться і за допомогою особливої часо-просторової організації твору, коли дія відбувається поза визначеним історичним часом (найчастіше – це майбутнє) в умовному географічному просторі (навіть тоді, коли вказані конкретні географічні назви). Ці метажанрові ознаки простежуються в тексті драми-феєрії «Прометей», віршах «Прометей», «Ходить Фауст» і «Слався!».

За законами жанру, де в антиутопіях, зазвичай, дія звернена в майбутнє і розвивається в масштабах людства, цілого світу, а центром сюжетних подій стає єдина держава на планеті, події драми-феєрії П. Тичини також відбуваються в майбутньому. Але поет, на відміну від інших авторів антиутопій (як Дж. Орвелл у «1984» чи Е. Бьорджесс у «1985»), не називає конкретної, хай навіть дуже віддаленої від читача дати. Час, зображений у його творі, – це «*багато років після того, як скарали Прометея*». Протагоніст сам вказує на це: «*Тисячоліття / минають, наче дні, а я одно / – у зневірі, сам – конаю / і не умру ніяк*» [410, 438]. П. Тичина звертається до міфологічного літочислення, а відтак «майбутнє» Прометея – цілком імовірне сучасне автора, максимально наближене до реальності: «міфічне минуле позачасове тому, що воно так само реальне, як сьогодення, тобто максимально реальне» [395, 51]. Принцип міфологізму уможливлює ще одну характеристику сучасності: міфічний Прометей, якому не було місця в світі класичного героїзму, ніс покарання тоді, коли здійснювали свої подвиги великі герої. Звільнений за покоління до Троянської війни, у час протистояння троянців і греків він – це «уже далеке минуле, тому Гомер і не згадує про нього (до того часу Зевс міцно посів місце володаря людей і богів, творця всіх благ і покровителя героїв)» [275, 452]. Так уточнення П. Тичиною міфічної «біографії» Прометея допомагає створити алюзію на час автора – події твору відбуваються по громадянській війні, коли на троні «новий Зевс».

Щодо художнього простору «Прометея», то його масштаб також коригується міфологічним сюжетом. З одного боку, узагальнення «*весь світ*», адже титан приніс себе в жертву *всьому* людству, з другого, зважаючи на гори Кавказу як міфічний топос

покарання титана, зображену в драмі-феєрії місцевість неважко ідентифікувати. До того ж гори в П. Тичини не так геофізичний об'єкт, як символічне відгородження від решти світу країни, яку автор назвав N, залишаючи читачам простір для здогаду.

Головна мета авторів антиутопій – показати, виходячи з конкретної реальності та на основі історичних аналогій, до чого може призвести модель псевдоідеального суспільства, щоб застерегти від помилок і небажаних наслідків. В усіх антиутопіях ідеться про такі соціальні хвороби, як війни, революції, парадокси науково-технічного прогресу, тоталітаризм, бездуховність. Світ, зображений у «Прометеї», є моделлю саме техногенного розвитку цивілізації. У новому суспільстві люблять «*лиш корисне. / Красою стала там точність, / замісто казок – розрахунок»* [410, 467]. Майбутнє перетворилося на втілений у життя технократичний, машинний, математизований «рай». Один з персонажів, милуючись картиною новобудов, вигукує: «*Гляньте, як цвіте!../ Канали, фабрики... А то все цифра, / аршин, число*» [410, 470]. Людство, заворожене технікою, відгородило себе від природи, прагматично оцінюючи її. Звідси – в антиутопіях, зазвичай, пейзажі або дуже скупі, або взагалі витіснені машинною цивілізацією. Для підсилення ідейного задуму автор застосовує прийом контрасту, диференціюючи образ світу на «*горішній*» природи, де живуть німфи, і світ долини, людей. Антиномія гори (верх) – долина (низ) з оцінною характеристикою «позитивне – негативне», «гармонія – дисгармонія» співвідносить його твір із традицією модерністської літератури, зокрема з «Лісовою піснею» Лесі Українки, «Затонулим дзвоном» Г. Гауптмана, «Чарівною горою» Т. Манна. Крім того, наголошуючи на просторовій недосяжності, що «пов'язана як з географічними труднощами, так і з небажанням утопійців підтримувати відносини з іншими суспільствами» і водночас є однією з характеристик метажанру [77, 38], П. Тичина посилює драматизм ситуації.

Ідучи за традицією античної трагедії, український поет уводить до структури драми-феєрії хор німф. Через коментарі, публіцистичні та ліричні відступи його присутність у творі досить відчутна. Проте, як і в давньогрецькій трагедії, де хор майже не брав безпосередньої участі в дії, а частіше був свідком і суддею вчинків персонажа, що, своєю чергою, надавало дійству відтінку священного, глибокого та важливого, німфи

«Прометея» не втручаються в хід подій. Як і Есхілові океаніди, німфи П. Тичини «*одвічні жалібниці»*, рідний дім яких – гори, світ природи. Наділені глибоким співчуттям до Прометея, вони ж і розповідають йому про світ «нових» людей. Отже, як і в прототексті, хор відіграє роль колективного персонажа, носія емоційного й «інформаційного» первнів.

Символічно, що хор і театр у житті П. Тичини йшли поряд: він був помічником хормейстра в театрі М. Садовського, керував хором-студією імені М. Леонтовича й викладав хористам всесвітню історію музики. У театральній студії Леся Курбаса молодий поет читав науку віршування, разом із Г. Верьовкою брав участь в організації музичної школи. Пізніше, у збірці «Чуття єдиної родини» (1938) П. Тичина звертатиметься також до античної традиції хорового співу: у вірші з промовистою назвою «На олімпіаду хорів» лунатиме дифірамб партії, радянській державі, тобто «новому». Зберігатиметься й обов'язковий у змаганні давньогрецьких хорів елемент аґону, де в ролі ідеологічного опонента виступатиме категорія «старого»: «*Згинь, старе, із мріями / йде нове з героями! – / з розмахом, із зброями, з золотими збруями*!» [411, 26]. Для себе поет обере роль заспівувача хору тих, для кого «місія громадянської поезії в практичній естетиці сталінізму < … > зводилася до трьох голих понять – "оспівувати", "закликати" і "боротись"» [414, 591].

Говорячи про розірваність зв'язку людини з природою, підпорядкування людини техніці, автори антиутопій зображували суспільство, протиприродне за своєю суттю. Так, у замятінському «Ми» планується хірургічно вилучати фантазію як властивість людської психіки – «непотрібної» у новому суспільстві. У О. Хакслі вирощеним у бутлях дітям електрошоком прищеплють відразу до природи. У «Прометеї» П. Тичини за ознаку прогресу вважають здатність високоефективного вбивства ворогів: «*Війна, здається ж, в нас дипломатія, / й коли ми можемо ворожий полк / одразу знищить і зрівнять з землею – / електрика знаряддям, а не меч»* [410, 471]. Правду підмінили законом дисципліни («*Бо правда те, що вимага земля. / Бо правда те, що нам диктує людськість / і дисципліна – вищий пункт її»* [410, 475]), а справедливість – необхідністю жорстокості («*Ми / вбиваємо електрикою – отже, / без болю і без крові. І лише, / як виняток, караємо за зраду, / з громади проганяючи»* [410, 475 – 476]), переконуючи, що «*наруга за добро – закон життя»* [410, 477]. Ватажок людей, які натрапили в горах на прикутого Прометея,

проголошує: *«В наш вік розуму й борні немає місця співчуттю!»*. І при цьому, як не парадоксально, люди підносять «*прапор кривавий з тими словами: Прийди, о прийди, Прометей!*» [410, 467]. Наслідок таких «нововведень» – нівеляція особистості, початковим етапом якої стає знищення зв'язку між поколіннями. Як і в О. Хакслі, де для «дітей з бутлів» слово «батьки» – лише історичний термін, у світі П. Тичини зруйновано й знецінено родинні стосунки: «*самого навіть слова "батько" / у нас нема. Бо ми усіх дітей / виховуєм умісті, – хто ж те знає, / чиїх батьків сини? Та й нащо знать*?» [410, 474].

Розчинення індивіда в колективі, переконують автори антиутопій, призведе до знищення людини як особистості, її деградації і перетворення на раба. Символічна назва роману Є. Замятіна «Ми» – адже *я* в новому світі не існує, воно розчинене в *ми*, внаслідок чого людина – просто гвинтик величезного механізму. Людство в драмі П. Тичини також зображене знеособленою та відрегульованою масою. І люди, і країни позбавлені навіть власних назв, їх тепер замінюють порядкові номери *(«Громадян / ми знаємо по числах: перший, другий, / десятий...»* [410, 472]) і літери алфавіту («*повітряну тут станцію збудуєм, / а в глибині прокладемо тунель. / Тоді в нас буде так: на однім ринку / громаду зв'яжем В й громаду С»* [410, 469]). Ім'я Прометея їм нагадує «*країни давню назву. Покорили / її ми і назвали «два нулі*» [410, 474]. За новими законами людського співжиття, точніше виживання, осуджують і переслідують найменші натяки на індивідуальність і власну думку. За спробу Четвертої зрозуміти Прометея, почути в його словах «*рідний дух*», Перший дорікає: «*Ти знову за своє? То співчуття, то «рідне»... / Невже бунтарське «я» не можеш взять / ти на гнуздечку?»* [410, 473]. Проте і сам Перший мусить визнати, що в його житті немає місця для звичайного людського щастя, бо «*Що значить «щастя», / коли тремтиш за кожну тую мить, / що хтось повстане у якійсь громаді / або прорветься думка десь своя, для нас шкодлива»* [410, 476]. Так окреслюється типова для антиутопій характеристика персонажів як безправних і підневільних, які, що парадоксально, не усвідомлюють своєї несвободи. У Дж. Орвелла вони навіть стверджують, що «Свобода – це рабство», а в Є. Замятіна щасливі у своїй «ідеальній несвободі». Люди, яких бачить Тичинин Прометей, – це «нова раса» обмежених, жорстоких, самовдоволених, але й глибоко нещасних людей, які не розуміють своєї трагічності. Персонаж N дає таке

пояснення: «*Тут – володіння / отих рабів, що вільними себе / назвали і зійшлися у громади / немовби вільні, тільки ж поклонились / холодній цифрі, мертвій дисципліні. / Ні радощів, ні жалощів у них – / один лиш розрахунок. Прометея / не може бути серед них*» [410, 484]. Останнє звучить як присуд. Поет віднаходить надзвичайно влучне й глибоке означення новій расі – «*самов'язні»* (такий погляд на «нащадків Прометея» зближує П. Тичину з позицією Лесі Українки, висловленою у вірші «Fiat nox!»).

Прометей із жахом усвідомлює, що колись врятоване ним людство стало таким, як і деспот Зевс, проти якого він виступив. «*Ви сліпі й глухі, ви самов'язні, ви раби й тирани»* [410, 484], – каже Прометей і, як тираноборець, приходить до парадоксального висновку: «*Чи не прийдеться знов огонь той красти, / бороться, однімать, лиш не в богів, / а в вас, лихії люди*?» [410, 478]. Так автор виходить на традиційне для антиутопії дослідження влади ідеології, влади культу. Якщо у творі Дж. Орвелла її втілює Старший брат, у Є. Замятіна – Благодійник, то в П. Тичини – Тиран. Український поет створює образ типологічно близький до Магомета з однойменної трагедії Вольтера – «лицеміра зі зброєю в руках», влада якого зростає на ґрунті фанатизму. Боячись «*у своїй державі розколу*», Тиран маніпулює спільнотою Чорних і Білих, спотворює громадську думку й калічить людські долі. Так, користуючись мовчазною згодою Білих, він лицемірно обіцяє одному з Чорних: «*я пущу, добре, я пущу, / лиш дайте обіцянку / не питати, чи скоро світатиме*» [410, 465]. Але трагедія майбутніх держав, за авторами антиутопій, у тому, що тирани і «старші брати» лише вивершують державну машину, націлену на знищення особистості, очолюють налагоджені механізми насильства, які підтримують мільйони мовчазних. Так, майже в усіх антиутопіях зображуються державні системи, які жорстко контролюють можливості й здібності людини, уважно стежать за їхнім приватним життям, регламентують громадське й практично унеможливлюють політичне. Це «Бюро Оберігачів» у Є. Замятіна, «поліція думок» в Дж. Орвелла, ІНАРАК у В. Винниченка. Регламентація має на меті взяти людину під свій контроль, уніфікувати. Це завдання тоталітарної держави уособлюють у П. Тичини вірні Тиранові Вартові. Це до одного з них звертається Чорний зі словами: «*Земля усім, не тільки тобі, / і ти не маєш права бить»* [410, 464], схожими на розмову українського селянина з бійцем загону продрозверстки.

Чорного, урешті, розстрілюють за наказом Тирана. Важлива деталь, що сцена страти відбувається за лаштунками, щоб “не псувати” підготовку до урочистої зустрічі Прометея: «*ми його зустрінемо парадною ігрою, / яку він так любить*» [410, 482]. Тож лицемірство, підступність, жорстокість – риси Тирана і його Вартових, є характеристиками тоталітарного режиму.

Специфічною функцією антиутопій є передбачення загрозливих і небезпечних наслідків реалізації утопічної мрії, пророча пересторога людству. У цьому сенсі «Прометей» П. Тичини сприймається саме як неоміфологічний текст, план вираження якого здійснюється картинами сучасного життя, а план змісту створюється співвіднесенням зображуваного з міфом, який одержує функцію «шифру-коду», прояснюючи сенс того, що відбувається. У драмі-феєрії вражає точність пророчих візій автора: П. Тичина зображує явища майбутнього, які незабаром стануть реаліями часу, «озвучує» ідеологічні гасла, що, набираючи сили, з часом перетворяться на теорію і практику радянського життя. Це і «залізна завіса», якою відгородиться від решти світу СРСР. За нею – потенційні «вороги» і вчити їх правильно жити – почесний обов’язок людини майбутнього: «*за хребтами гір... / Повстання там / недавно задушили ми*» [410, 497]. Це і принцип нестихаючої війни з власним народом*: «війна на кождім кроці в нас. / І ворог нам, хто мислить у куточку, / хто, так як ти, для нас є дисонанс»* [410, 476], іншими словами – «Хто не з нами, той проти нас». Натрапляємо і на цинічне обґрунтування «новою» расою масових репресій: «*Коли заслабне хто хоч би й з талантом, / і знаєм ми, що він лиш буде вить, / а не співать, і що вже ми від нього / корисного нічого не візьмем, – / такого ми вбиваєм. Це в нас правда…*» [410, 475]. При цьому прозріння майбутнього, характерне для антиутопій, постає як пережите й осмислене самим автором.

У загальній схемі образів антиутопій на периферії художнього простору існують і персонажі, що адекватно оцінюють реальність. У П. Тичини – це персонаж з порядковим номером Четверта. Але атмосфера суцільної недовіри й підозри отруює існування і її, і тих небагатьох, які не втратили ще своєї душі. Четверта, яка «*з мільйонів лиш одна побачила вогонь»*, як гірко констатує хор німф, зізнається Прометеєві, що «*щасливі ми, / це так, але*

те щастя в нас казенне / і мова рабства. <…> Панує сила в нас і деспотизм!» [410, 478]. Та в «новому» світі все ж знайдеться той, хто ціною власного життя звільнить титана. Це не міфічний Геракл, а німфа Етео. Характерно, що у «Звільненому Прометеї» П. Б. Шеллі героєві також допомагає звільнитися океаніда, дух кохання і краси Азія. Коли в англійського романтика акцентовано на силі всепереможної любові, здатної на такі вчинки, то П. Тичина в образі Етео персоніфікує певні соціальні й моральні риси.

Вже в її імені (етео – «справжня») запрограмоване протистояння новітнім «самов'язням», які послуговуються штучними іменами (цифрами) і штучними моральними вартостями. Цікаво, що Етео з іншого, «*горішнього»,* світу, із «старорежимних», так би мовити. Ще дитиною німфа потрапила в полон до людей і «*забула я, чия і звідки, / забула мову я свою»* [410**,** 480]. На противагу міфічному трактуванню, не з волі богів, а з власної ініціативи Етео хоче звільнення титана. Мало того, вона переконує зневіреного титана в необхідності зробити це самому: «*Сам на волю рвись. Бо воля – / лиш те, що здобув ти у борні, / а не дістав, як ласку*» [410, 484]. Та, на відміну від монументального Есхілового протагоніста, Тичинин Прометй сповнений людських протиріч і розчарувань. Він настільки зневірений побаченим, що не знає, заради кого варто рвати кайдани: «*Задля смиренних білих? Задля чорних, / затоплених у бруд?Задля тиранів? / Чи задля цих, що душі по клітинках / розтратували й, зрікшися імен, / порожній цифрі служать*?» [410, 485]. Окрім того, потрібен вогонь, який «*розтопити Гефестові кайдани здатен»* [410**,** 486]**.** Тоді німфа Етео спалює себе, щоб визволити титана й повернути йому віру. Образ Етео – глибоко символічний і видається нам близьким до неоромантичних героїв на зразок Данко Горького. Та більшою мірою Етео вписується в національну літературну традицію образів жінок-подвижниць Лесі Українки – Мавки, Міріам, Віли-посестри, Кассандри, Ізольди Білорукої, Прісцілли. Отже, усупереч переконанню «нової» раси, що «*люди вже пережили героїв»* [410, 472], у новому часі є і здатні на героїзм, і «прометейці», які співають гімн Етео. Принаймні, про це розповідають в останній сцені звільненому Прометеєві німфи.

Пояснення «відкритого» фіналу Тичининого тексту можна шукати в різних площинах. Це і бажання автора досягти досконалості. Так, у листі від 7 листопада

(символічна дата!) 1923 року він писав майбутній дружині Л. Папарук про свою роботу над поемою, а, особливо, про сумніви щодо її завершення й публікації: «Ви думаєте, чого я другий рік ношуся з «Прометеєм» і не оформлюю його чорнилом? – Не хочеться пускать його абияк. Іще б, мені здається, десь покуштувать мені механіки, анатомію і всі науки про людину осягнути і філософії теорії звести в один мізинчик – отоді так! тоді не страшно» [410, 710]. Можливо, П. Тичина відчував фальш того пафосу, що мав би з'явитися у фіналі зі звільненим Прометеєм, на якого вже чекає підготовлений Тираном парад. Або ж розумів, що, за логікою розвитку сюжету, Прометей постане перед вибором: з ким він? Це питання тривожило й автора (згадаймо сумнозвісне «Чи не поцілувать і собі пантофлю папи?»). І хоча ці міркування з розряду «гіпотетичного коментаря», думається, що незавершеність драми-феєрії зумисна, націлена на художнє вивершення задуманої антиутопії в наступних її «фрагментах» – віршах «Прометей», «Ходить Фауст» і «Слався!», об'єднаних темою Прометея. Уведення античного тексту до канви цих творів допомагає розкрити «семіотичні установки автора: розуміння суті знака, його функціонального відношення до предмета, усвідомлення та інтерпретація ним категорії "мистецтво"» < …>, ставлення його до інших стильових моделей і їх моделюючих властивостей, його естетичні смаки тощо» [23, 127]. Крім того, у віршах відстежується важлива з погляду жанрової характеристики антиутопії сюжетна лінія деградації головного героя. Вона стає неминучою і через зв'язок із традицією античної трагедії, де, за законами жанру, на протагоніста у фіналі чекають нові нещастя, а то і смерть.

На відміну від еволюції головного героя в утопіях, в антиутопіях несприйняття політичного устрою держави і соціальної організації суспільства, заснованого на ідентичності та несвободі, бунт і боротьба з системою уніфікації закінчується повною моральною, а нерідко й фізичною поразкою. Урешті-решт, зазнавши психологічного зламу, герой (Принцеса Еліза у В. Винниченка, герой №Д-503 у Є. Замятіна, Уінстон і Джулія в Дж. Орвелла, Бернард Маркс у О. Хакслі) капітулює і перестає бути особистістю. Такої сюжетної колізії вимагає метажанр. У подальшій інтерпретації П. Тичини Прометей неухильно стає частиною зла, з яким боровся сам.

Виразні ознаки деградації персонажа проглядаються вже у вірші «Прометей». Спорідненість ліричного героя з персонажем драми-феєрії очевидна: надривно, пафосно (складається враження, що Прометей хоче випередити будь-які зауваження чи запитання) він переповідає свою історію майже тими ж репліками, що і в монологах драми. Але з'являються і нові мотиви: «чергові тирани» («*Тиран черговий / мені орлів та коршаків із сміхом насилав, / щоб упевнитись, / чи я ще живий? / І раз / прилетіло їх не два, не три. / За двоголовим – / одноголовий, білий, чорний,/ за ним іще якийсь, і ще...*» [410, 361]) і «самовизволення» Прометея («*Тут я не стерпів! / Двигнув плечима*!» [410, 361]). Для цього «нового» Прометея людські життя, в ім'я яких він готовий був на тисячолітні страждання, – ніщо. Визволяючись, він «*подавив свого й чужого люду – без ліку...*». П. Тичина тонко передає почуття персонажа від усвідомлення своєї нової сутності. Він нажаханий, розуміє, що сталося непоправне, інакше не було б запитань: «*Дивлюся тепер на кров, / на корчі тіла, на руїни. / Заплакати? Себе убить?*» [410, 362]. Але попри сумніви, страх бере верх, і Прометей проголошує нове життєве кредо: «*Пійду життя творити нове – хоч би й по трупах»* [410, 362], що має стати незаперечним законом життя всього суспільства. Прометей перетворюється на страшну пародію на того, чиє ім'я – знак любові до людей, сміливості духу й поступу. В останньому рядку звучить відверте визнання Прометеєм і, вважаємо, автором, який, за В. Стусом, «передчуває власну Голгофу» [400, 70], свого безсилля перед системою – «*Так мусить буть»*. Таке тлумачення П. Тичиною образу титана близьке до ніцшеанського: характеризуючи Прометея як «все, що існує, і справедливе, й несправедливе, – і в обох видах однаково виправдане» [308, 93], філософ вбачав у ньому подвійну сутність, діонисійську й аполлонівську природу одночасно.

На цьому П. Тичина не завершує історію звільненого Прометея. У вірші «Ходить Фауст» з міфічним персонажем відбувається наступний і вже передбачуваний етап метаморфоз: він стає не лише частиною, а й символом світу, отруєного ідеологією сили. Твір входить до збірки «Вітер з України» (1924), у якій П. Тичина особливо активно звертався до постатей і явищ не лише вітчизняної, а й світової історії та культури. Вони здебільшого перетворюються на образи-символи в авторовому осмисленні актуальних проблем часу. Цю ознаку спостеріг В. Барка, зауважуючи, що поет «синтезував

мистецький досвід світового письменства – вінечними з'явами досконалости, з повною гармонійністю всіх мір зовнішньої і внутрішньої формности, з незнаною доти красою метафоричного вислову: і в його духовному малюнку, і в мовному звучанні, піднісши душевні скарби українського народу – на вселенський світлокруг життьовий» [33, 550]. У вірші «Ходить Фауст» у ролі інтертексту постають прецедентні персонажі різних художніх систем: поряд із Фаустом опиняється Прометей. Це посилює багатозначність образів і ситуацій у тексті, який означуємо неоміфологічним. У П. Тичини Прометей і Фауст – антагоністи, що продиктовано поглядами автора і тогочасною духовною атмосферою.

На початку 1922 року П. Тичина написав статтю «Про вічні типи у світовому письменстві», що побачила світ вже після його смерті. Поета хвилювали секрети довговічності мистецтва, проблеми традицій і новаторства. Він прагнув осягнути закони переосмислення так званих вічних типів, серед яких виокремив Прометея, Фауста і Дон Жуана. На думку автора, вони втілюють зовнішню динамічну силу, силу внутрішню і силу плоті [413**,** 14]. І хоча основну увагу приділено питанню рецепції Дон Жуана у світовій літературній традиції, стаття починається зі з'ясування символічного навантаження образів Прометея і Фауста: «Прометей. Фауст. Що може сильніше захопити людське серце, як ці дві теми? Прометей – як вияв діючої динамічної духовної сили, і Фауст – як вияв сили філософської, глибокої, кабінетної. Воістину сім'я титанів найрізнородніших по своїй істоті: сила і розум!» [413, 10]. Тлумачення образу Фауста символом людського духу, якому властива саморефлексія, сумніви, творчий пошук, цілком уписується в європейську традицію початку XX ст. А помножене на узагальнення «фаустівська душа» Європи, воно набуває особливої актуалізації в роки літературної дискусії 1925 – 1928 років.

Як відомо, порушивши болючі й необхідні питання розвитку української культури в нових суспільно-історичних умовах, з терену власне літературного дискусія перейшла в культурологічний, а пізніше – у політичний. Подібна метаморфоза відбувається і з образом Фауста, який у контексті порушеної М. Хвильовим проблеми «Європа чи «Просвіта» став, на противагу консервативному («Просвіта»), означенням динамічного («Європа») напряму розвитку новітнього українського мистецтва. Творчий дух, деміург, необхідний для його прогресивного й плідного розвою, М. Хвильовий бачив у типі європейського інтелігента,

прообразом якого мислиться доктор Фауст. Як і в А. Шпенґлера, у співця «загірної комуни» він ототожнюється з допитливим людським духом, а формально виступає тезою «психологічної Європи». У 20-30-х роках ХХ ст. не бракуватиме письменників, які, не без впливу українських перекладів трагедії Й. В. Ґете, звертатимуться до фаустіанських мотивів (О. Влизько, М. Рильський, Г. Косинка, І. Кочерга, В. Винниченко, В. Петров та ін. [див.: 87]). Але саме П. Тичина ще до виступів М. Хвильового символічно означив дві сили, що зійдуться на терені дискусії – силу (Прометей) і розум (Фауст). У тексті вірша «Ходить Фауст» протагоніст є і «фаустівською душею» Європи, і символом людяності та християнського гуманізму: *«Ходить Фауст по Європі <…> молитовник у руках»* [410, 180]. Його пріоритет смирення й інтелектуальної праці («*Я ношу в душі вериги, / не цураюся релігій, / не бунтую – тільки книги / все пишу, пишу, пишу...»* [410, 180]) розбивається об неприховану агресію Прометея, сенс життя якого в бунті. На запитання Фауста «*Хочеш світ творить новітній? / А чого ж ти безробітний?*» Прометей знаходить залізний «аргумент»: «*А того, що ти не Фауст! / А того, що ти панок! / Як візьму я молоток!»* [410, 180]. Подібний діалог могли б вести професор Преображенський і Шариков із «Собачого серця» М. Булгакова, де звиродніло-жахливим Прометеєм виявляється Шариков. Тому, думається, поет затавровує не Лже-Фауста, як вважав О. Губар [105, 107] чи, за Л. Новиченком, «сучасного буржуазного псевдо-Фауста, <…> самовдоволеного філістера, пошлого скептика і циніка, що кокетує з релігією і жахається самого слова "бунт"» [310, 297], а Лже-Прометея – символ знахабнілого плебсу.

Певне зміщення конфлікту «особистість – держава» як головного в метажанрі антиутопії в площину «особистість – інша особистість», є, вважаємо, своєрідним Тичининим «випередженням» екзистенціалістського дискурсу Прометея, здійсненого А. Камю. Особливістю екзистенціальної антиутопії виступає те, що в ній людський досвід осмислюється як насолода ілюзією буття, її природу визначає антитеза «панування – бунт», однією з репрезентацій якої виступає міф про Прометея. Політичний бунт нового Прометея, вважав письменник-екзистенціаліст, поєднується з метафізичним, звільнивши його від усіх вартостей, тому він і виливається в тиранію. У земний рай спотворений Прометей готовий заганяти людей, вибудовуючи новий світ усілякими насильницькими

засобами. В есе «Бунтівна людина» А. Камю зазначає: «Утопія замінює Бога майбутнім. Вона ототожнює майбутнє і мораль; а єдиною вартістю є та, яка слугує цьому майбутньому. Звідси випливає, що вона майже завжди була примусовою й авторитарною» [172, 354]. А відтак «золотий вік, відсунутий на самкінець історії», збігається з апокаліпсисом, отже, стає антиутопією.

В. Стус слушно зараховував вірш «Ходить Фауст» до творів, де «поет утверджує себе на позиціях марксистського розуміння історії <...> в дуже-дуже своєрідний спосіб, шукаючи виходу із етичних суперечностей нової доби» [400, 51], а збірку «Вітер з України» вважав знаком початку кінця великого поета: «... уже тут починається та філософія банальності, генієм якої П. Тичина стане через 10 років» [400, 53]. У цьому ж 1924 році Є. Маланюк виніс поетичний вирок-реквієм П. Тичині, стверджуючи, що «Від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась». Можливо, однією з ознак зародження «філософії банальності» можна вважати небажання чи радше неспроможність Тичини-поета дати правдиву відповідь на питання, з яким Фауст звертається до Прометея: «*ах, повстаннями, бунтаю, / чи вщасливиш бідний люд?*» [410, 180]. Своєрідною відповіддю вважаємо риторичну природу цього запитання. Бо для титана, який керується принципом «Творить життя нове – хоч би й по трупах», відповідь надто очевидна. При цьому В. Стус не Прометея, а саме Фауста Тичини називав «чимось більшим, ніж шарж. Це просто карикатура» [400, 68]. Погоджуємось, що вирваний із контексту змодельованої нами антиутопії, образ Фауста справляє саме таке враження. Але логіка деградації Тичининого Прометея підказує, що в цій поетичній ситуації травестується саме він. Людину з *молитовником* в руках апріорі здолає людина з *молотом* – груба фізична сила перемагає розум і віру. Коли ж Фауст і видається карикатурою, то це радше трагікомічність Дон Кіхота, який іде на бій із вітряками. Тож, вважаємо, у творі П. Тичини відбувається «перепрограмування» Фауста: з шукача істини він трансформується в суб'єкта, «якого не можуть зрозуміти інші, він не вписується у систему законів, що керують світом, займає позицію стороннього спостерігача життя, що бачить дійсність на один семіотичний ступінь вище за інших» [396, 106 – 107]. Функція такого «блюзніра несамохіть» (як характеризуватиме метафізичного бунтівника А. Камю [172, 198]), вписаного в парадигму

образу дивака, блазня, дурня – «розвінчувати всякі умовності» [37, 312)], а отже, бути антагоністом Прометеєві, що впевнено набуває статусу символу влади-системи-умовності.

Тема Прометея вивершується у вірші «Слався!» з «Кримського циклу» (1926). Ю. Ковалів вважає, що у ньому поет співає «екстатичний філософський дифірамб» Прометеєві [169, 201]. Але коли вписати твір у спільний з драмою-феєрією «Прометей», віршами «Прометей» і «Ходить Фауст…» художній простір, то можна виявити його прихований зміст – висміювання Прометея як трагічного блазня, що, за іронією долі, перетворюється на двійника Фауста. У цьому вбачаємо завершення історії Прометея як персонажа антиутопії, якого тоталітарна система перетворила на свій жупел. Не називаючи імені, П. Тичина підказує адресата свого славослів'я через алюзію на факт біографії міфічного персонажа: «*Сам ти був до скелі кутий, / мучився не раз*» [410, 400]. Водночас «*вічний, вічний, нерозгаданий*» Прометей набуває нового статусу: у нього тепер немає опонентів («Бог вмер!», як відомо, і не тільки за Ф. Ніцше, а й за радянськими декретами; Фауст – «ходить по Європі»), і їхні функції він перебрав на себе. Коли в статті «Про вічні типи у світовому письменстві» П. Тичина називав Прометея символом сили, то у вірші «Слався!» він уже «*розум*», і «*зустріння матер'яльних сил*», і навіть «*вічне випромінення / людської краси*!» [410, 400]. Одним словом, наше *все*, що відповідало вимогам новітньої ідеології щодо персонажа-пролетарія – героя часу, який єдиний може поєднувати в собі і розум, і силу, і красу. Але, зважаючи, які трансформації вже відбулися з персонажем у «Прометеї» і «Ходить Фауст …», «герой часу» – агресивний, сповнений ненависті до буржуа, позбавлений найменшого сумління, готовий і далі вести війну з усім світом. З огляду на алегоричний зміст і фінальне місце «Слався!» у структурі гіпотетичної антиутопії, атестуємо його поетичним аналогом сатирівської драми. Таку драму за участю сатирів показували, за античними канонами, після завершення трагічної трилогії. У сатирівській драмі міф трактувався в комічній формі. «Перевернутий» світ «Слався!» відповідає духу подібного жанру та ігровій стратегії автора, наміченій ще в драмі-феєрії.

Між Прометеєм однойменної драми-феєрії і Прометеєм «Слався!» майже десять років повільної, але невідворотної деградації авторової віри в ідею революційного перетворення світу. Безперечно, П. Тичина це розумів. У зверненні до міфічного

персонажа – символу співвіднесеності міфу, історії та сучасності – він прагнув утілити синтетичне відчуття часу, його катастрофічності. Поєднавши, за визначенням С. Єфремова, «глибінь суто філософічної трактовки з надзвичайною конкретністю та образністю форми, високий ліризм з широтою в захваті теми; світовий сюжет з національною обробкою, мудрість філософа з простотою дитини» [137, 622], поет у своєму трагічному Прометеєві втілив і власну метаморфозу – «відмову від самого себе» [400, 76], яка ознаменувала «феномен доби». Обравши життя в ілюзії, він, як і персонаж антиутопії, пройшов від злету до «відходу» (за В. Баркою), зважившись дати художнє втілення своїх сумніві і розчарувань, але так і не оприлюднивши їх. На нашу думку, Прометей – alter ego П. Тичини. Трансформація міфічного персонажа від драми-феєрії і до «Слався!» – це символічне означення трагічних для поетового самопочуття та світобачення змін, яких він через свою геніальну обдарованість зазнав більшою мірою, ніж інші. У багатьох творах різних років, а особливо в тих, що не входили до офіційних видань чи лишилися незавершеними, Тичина-Прометей продовжує діалог із читачем, розпочатий в антиутопії. Наприклад, у вірші «До кого говорить?» вражений «однокласовою ворожнечею» та її наслідками автор констатує: «*Коли б були це генерали, / ми б знали що робить. / А втім то й річ, що це кати / однокласовії…*» [414, 377)]. Наділення образу Прометея автобіографічними рисами означає, що, на відміну від класицистичної традиції, за якою поет зазвичай Орфей чи Аполлон, у П. Тичини, як і в Рембо, котрий вважав митця провидцем Прометеєм, його втілює міфічний титан.

Отже, трансформація П. Тичиною традиційного міфічного персонажа за умови збереження його константи стала способом нюансування сутностей, показу «вічних» проекцій того, що відбувається. Завдяки античному тексту П. Тичина міфологізував дійсність, не спотворюючи її. Не затемнювало це і авторову ідеологічну та філософсько-релігійну позицію, його бачення світу і людини, а давало змогу митцеві глибше виразити свою свідомість і підсвідомість, створити неповторну міфопоетичну модель світу – власний міф про світ, осмислюючи всередині нього себе і час. У зв’язку з цим видається закономірним «вкладання» інтерпретації міфічного сюжету про Прометея в рамки метажанру антиутопії. Розглядаючи жанр як «тривимірне конструктивне ціле» і «типове

ціле художнього висловлювання», Н. Тамарченко виділяв тип мовленнєвого цілого, тип дійсності героя і тип відносин між світом героя і дійсністю автора та читача. Останнє – створення смислової межі між зображеним світом і світом автора та читача – як «межа між свідомостями, і створюється вона *реакцією* автора на здійснюване ціле особистості героя і його долі» [407, 44)], реалізоване П. Тичиною повною мірою.

3.2 Античний елемент у ліриці Дмитра Загула

Дмитро Загул (1890 – 1944) належить до того типу митців українського відродження 1920-х років, чия творчість значною мірою виступала медіатором між світовим і національним. За традицією раннього символізму, поет інтерпретував фольклорні мотиви, сюжети й образи Святого Письма, створивши цикл переспівів під назвою «На біблійні теми», про що, хай і принагідно, писали в своїх студіях С. Далавурак і В. Лесин [114; 115], Г. Черниш [463], Т. Чорногуз [467] та ін. Натомість античний інтертекст Загулової лірики практично не вивчений, проте є вагомим чинником його поетичного світу.

Сповідування символістських принципів поетичної творчості, знання класичної грецької та латинської філології, німецької мови й літератури, всесвітньої історії склали сприятливе підґрунтя для активного реципіювання античного тексту. Ще навчаючись у Чернівецькій класичній гімназії, майбутній поет, окрім інших текстів, інтерпретував українською мовою другу пісню «Енеїди» Верґілія та кілька Горацієвих сатир. І хоча в своїй подальшій перекладацькій діяльності він віддавав перевагу творам німецької, англійської, російської, чеської літератур, античний «слід» можна віднайти в його оригінальній ліриці. Свою інтертекстуальну стратегію Д. Загул реалізував по-різному: як безпосереднє звернення до образів і мотивів античності або як опосередковане іншими літературними традиціями опрацювання мотивів, що співвідносяться з античною художньою спадщиною. Серед останніх – комплекс мотивів, пов’язаних із космологічними уявленнями. Оскільки пантеїстичне світовідчуття, одухотворення всього живого, упевненість в існуванні нерозривного зв’язку космосу природного й людського однаково характерні й світогляду давніх українців, і уявленням про світ давніх греків, то

ідентифікувати їх винятково з античним текстом не можна. Опрацювання Д. Загулом космологічних мотивів – це радше продовження вітчизняної романтичної літературної практики, що синтезувала власне українські фольклорні та західноєвропейські, у тім числі й античні традиції, стимулом до рецепції яких стала одна з тенденцій модерної поезії, яку Н. Шумило назвала «увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової психології тощо» [478, 10].

Аналізуючи творчість Д. Загула, М. Моклиця відзначає, що в ній мало пейзажних віршів, котрі складають більшість у символістських поетичних доробках [280, 50]. Дійсно, якщо вести мову про традиційну інтерпретацію теми природи, то в ранній творчості Д. Загул підносить її в тісному зв'язку з мотивами розлуки з рідним краєм, з романтично-бунтівними закликами до рівності й справедливості (наприклад, «Заграли дзвони»). Тоді як у його зрілій ліриці пейзаж – це зазвичай «привід» до філософського осмислення питань буття. Поет, який здобував освіту на філософському факультеті й був добре обізнаний з історією світової філософської думки, нерідко надавав своїм творам вигляду поетичних абстракцій, що, можливо, й дало підстави сучасним критикам вести мову про перегук українського символіста «з релігійно-містичною ("теургічною") лінією російського символізму, теософською філософією» [169, 233]. Та не менш виразним, на нашу думку, є його зв'язок з українською бароковою художньою практикою, зокрема зі сковородинівською ідеєю «трьох світів» – макрокосму, мікрокосму і світу символів, – що виводить на «тематичні сходження» (О. Білецький) з античною традицією. Особливо виразні вони у творах «Будьмо, як літом зорі вечірні», «Як затихнуть на серці печалі» зі спільним мотивом антропоморфного неба. У вірші «Будьмо, як літом зорі вечірні» звучить заклик злитися з природою, стати її часткою. Людина постає тут як мікрокосм, що відображає в собі весь космічний макрокосм: «*В нашому серці дзеркало раю, / Відблиски неба, вічна краса, / Там заховали вічність безкраю, / Ясні та тихі нам небеса*» [144, 53]. Небо в Д. Загула – втілення Краси («*вічна краса*») і Часу («*там заховали вічність безкраю*»), позбавлені агресії та ворожості щодо людини («*ясні та тихі нам небеса*»). Так здійснюється перегук з античним сприйняттям космосу як естетично досконалого й

вічного в часі та з проклівським розумінням людини, яку «потрібно розглядати так само, як і весь космос, тому що і людина є маленьким космосом. Вона наділена розумом, логосом, божественним і смертним тілом, на зразок всесвіту» [239, 309]. Так, між внутрішнім світом ліричного героя поезії Д. Загула «Як затихнуть на серці печалі» і небом існує взаємозв'язок: герой шукає в неба прихистку в найважчі моменти свого життя, а саме небо може применшити людський сум: «*Як затихнуть на серці печалі, / Як замовкнуть примари мої, / Розгортаються яснії далі / Наді мною в святій вишині. < … > І захоплене небом блакитним / Забувається серце моє, / І таким недотепним і блідним / Моє горе безмежне стає*» [144, 67]. Так залучається й українська фольклорна традиція, плідно розвинута поетами-романтиками. У символістській поезії, суттєво скоригованій неоромантичним елементом, така інтерпретація зв'язку людини й природного космосу цілком звична. Але Д. Загул розвиває цю тенденцію далі: його ліричний герой здатний повною мірою сприймати красу неба тоді, коли сповнений душевного спокою. Так у своєму переконанні щодо зумовленості естетичної гармонії гармонією моральною поет-символіст близький до неокласиків.

Природа для Д. Загула – джерело Краси. Він славить землю, співає їй урочистий пеан: «*Стоять квітки, окроплені росою, / Окроплена росою, тремтить трава. / Мої думки захоплені красою, / Захоплені красою мої слова*» [144, 74] («Згасає день…»). Земля – мати, в обіймах якої відчуття щастя набуває своєї повноти («*Гойдай, лелій наші радощі, земле, в колисці своїй кільцем вогневим!*» [144, 96]). Оптимістичний настрій, очікування соціальних змін живить антеїзм ліричного героя: «*Яка прекрасна – вільна земля! / Хай вічно благословенним буде її ім'я*!» [144, 96] («Настрій»). Окрім естетичного, природа має в поета й етичний вимір. Так, у вірші «В дзеркалі Черемошу скелі високії» ліричний суб'єкт не тільки веде мову про цілковите злиття з природним об'єктом, ототожує себе з ним («*Змалечку ріс я над хвилями, / Хвилям подібним зробився…*» [144, 65]), а й тлумачить символом неперехідних у часі понять («*Образ реального з вічними цілями / В серці в кусочки розбився*» [144, 65]), що змушують серце битися сильніше крізь роки та простір.

Як й у В. Кобилянського, традиційні в поезії Д. Загула мотиви розлуки з рідним краєм, ностальгії, почуттів людини, яка опинилася на чужині, відсилають до лірики Овідія

періоду заслання. Спочатку вони актуалізуються у зв'язку з драматичними обставинами життя автора: під час Першої світової війни його серед інших українських інтелігентів Буковини було взято російською армією заручником і відправлено до Нижнього Новгорода. У віршах «Коли на долоню наклоню чоло», «Розіслалась далека дорога» поет згадує рідну домівку, і навіть якщо це «*хатка убога*» і «*достатки малі*», стверджує, що «*дрібними сльозами заплачу на чужині за вами не раз*» [144, 66]. Пізніше Д. Загул звертатиметься до образу Підгір'я – покинутої батьківщини, пропонуючи два його варіанти залежно від контексту. Перший – у творах, позначених суспільно-політичною тенденційністю («Заграли дзвони», «Братам поза межі», «Додому! (Україна мовить)»), де Підгір'я – антитеза іншому, радянському способу життя, територія страждань, несвободи, боротьби з експлуататорами. Поет гаряче підтримує земляків і висловлює надії на визволення усіх західноукраїнських земель з-під гніту імперій. Таке прочитання образу рідного краю характерне для віршів збірок «Наш день» і «Мотиви» (в останній буковинській темі присвячений окремий цикл «Heimweh» («Туга за рідним крам»). У них засвідчений погляд митця вже з підрадянської України, який пропонує висококультурну й водночас ідеологічно витриману поезію. Проте, на нашу думку, співцем радянської дійсності в тому варіанті, який очікувався й диктувався офіціозом, Д. Загул так і не став. По-перше, революційний пафос його творів практично вичерпується темою західноукраїнських земель, що залишаються під владою Польщі та Румунії. При цьому автобіографізм пом'якшує тираноборчі мотиви цих поезій. По-друге, ідеологічна виваженість віршів Д. Загула поєднувалася з високою культурою слова, орієнтованого на світовий літературний інтертекст, що, своєю чергою, сповільнювало рух його творів до масового читача. Оскільки доступністю, масовізмом нерідко підміняли розуміння народності як обов'язкового елемента соцреалістичного методу, Д. Загул важко вписувався в парадигму радянського поета. Тому, можливо, після виходу «Мотивів» (1927), він, як зазначав Ю. Лавріненко, «не знайшовши снаги стати угодним партії «пролетарським ліриком», < … > стає таким критиком і теоретиком» [221, 109]. Та навіть коли Загул-поет і поступився місцем Загулу-критику, це не вберегло його від трагічного фіналу багатьох сучасників: ні активна участь у відомій літературній дискусії, де він

виступав опонентом М. Хвильового й неокласиків, ні членство в літорга-нізації «Західна Україна» не врятували його від смерті в колимському таборі 1944 року.

Другий варіант імпліцитного осмислення образу покинутої батьківщини разом із тематичним комплексом Овідієвої «скорботної» лірики оприявлюється в інтимному контексті. Д. Загул перетворює образ рідної Буковини на своєрідну міфологему островів блаженних у результаті доповнення теми розлуки з рідним краєм такими античними поетичним концептами, як мотив золотого віку та міфема сон: «*Отчизно моя дорога, / Мріє великої туги! <…> Ти снишся мені уві сні, / Розкішна, зелено колиско, / І часом здається мені, / Що ти осьде, що близько*» [144, 133]. Якщо в поезії київських неокласиків мотив золотого віку втілюватиметься переважно в образах європейської (греко-римської) та вітчизняної (українське бароко) давнини, то в Д. Загула внаслідок увиразнення мотивом ностальгії він набуває конкретних часових і географічних параметрів, пов'язаних з особистим життєвим досвідом автора: «*В ту мить я пригадую знову / Колишні щасливі часи…/ <…> / І знов причуваються дзвони, / Що линуть над рідним селом, – / І довго душе не холоне, / Шепоче вечірній псалом*» [144, 156] («Так любить душа одинока»). Отже, античні мотиви залучено як знаки, які «можуть виступати у ролі відкритих або прихованих моделей світу, що інтерпретується для читача» [23, 125].

Туга ліричного героя за добою золотого віку потроєна різними інтертекстуальними вкрапленнями – символістським, верленівським мотивом пізньої осені, що увиразнюється передчуття завершальності; ностальгійним настроєм відірваного від батьківщини поета, для якого дім – священний храм *(«дзвони», «вечірній псалом»),* а відтак минуле постає як час душевної та духовної гармонії. Конструюючи міфологему рідного краю як *островів блаженних*, Д. Загул акцентує на відчутті морального комфорту: у вірші «Коли на долоню наклоню чоло» ні матеріальні нестатки, ні скрута, якої зазнала родина поета після смерті батька, не можуть витіснити спогади про те, що в рідному краю «*серце, не знаючи злиднів, жило*» [144, 64]. Для поета матеріальне відходить на задній план, приваблює не пасивне відображення явищ і предметів зовнішнього світу, а вираження погляду на них. Саме на такій прерогативі лірики наголошував О. Лосєв, вказуючи, що тепер потрібна не «просто фотографія предмета, а – певна точка зору на нього, підведення його під цю точку зору й

розуміння цієї точки зору як конструктивного принципу відтворень, як моделі, що породжує і відповідним чином систематизує те, що художник фактично спостерігав у житті» [242, 8 – 9]. Увиразненню мотиву золотого віку сприяє міфологема сну у віршах «Як деколи здрімається, то сниться Підгір'я», «Я чую пісню, мов крізь сон». Завдяки їй відбувається ускладнення не лише змістового, а й ідейного рівнів поезії. Мотив сну виконує роль «допоміжного» матеріалу для творення авторського міфу про стабільність і процвітання, себто про золотий вік, потреба в якому завжди зростає в часи непевності та переорієнтації. Бажання знайти опертя в минулому, створити історію щасливої давнини диктує розуміння міфу не лише як прекрасної фантазії, а як необхідних сучасній людині надбань історично далеких епох. Так Д. Загул долучається до неоміфологізації, актуальність якої, за спостереженням А. Нямцу, збігається з потребою в константах людського життя, а міф у такому випадку розуміється як «форма трансісторичної суспільної свідомості, що існує в житті народів протягом усієї історії» [314, 11].

Образи й мотиви, що відсилають читача до античності, нерідко наснажують інтимний зміст творів Д. Загула філософським звучанням. Так, в елегії «Пам'яті друга» автор, відтворюючи найінтимніші порухи душі ліричного героя, звертається до обов'язкового для жанру тристії мотиву втрати, скорботи. Вірш присвячений пам'яті В. Кобилянського – поетового товариша ще з часів гімназіального творчого гуртка, який у віці 24 років помер від черевного тифу. Його смерть – це втрата не лише друга, а й творчого однодумця, який, на відміну від Д. Загула, залишився вірним участі в «Музагеті» «до останніх своїх поетичних виявлень» [169, 240]. У «Пам'яті друга» автор уникає теми уславлення померлого, характерної для епітафії, пізніше й для елегії, а повністю сконцентровується, як узвичаєно в тристії, на почуттях ліричного героя, який зазнав непоправної втрати: «*Душа до одчаю самотня… / Ти тільки сон, / перебіжна тінь… / Ти тільки тінь скорботна*» [144, 94 – 95]. Настроєвий струмінь доповнено медитативним завдяки введенню низки образів, якими давні греки і римляни позначали свої уявлення про потойбіччя. Смерть маркована образами самотності («*душа од одчаю самотня*»), неможливості повернути втрачене («*сон*»), тіні померлого («*перебіжна тінь*», «*тінь скорботна*»). За античною міфологією, померлі ставали в царстві Аїда тінями, навічно

зануреними в скорботу. Говорячи про свого друга, Д. Загул буквально цитує класичні джерела: на словосполучення «*скорботні тіні»* або «*тіні безмовні*» натрапляємо в поемі Вергілія «Енеїда». Як і на типологічно схожі описи Аїду – *«Як листя багато / В перший осінній мороз облітає в лісах…»* [69, 137] у Вергілія і «*Стоїш у задумі, мов сонний ліс…*», «*Осінь надійде, осінь сумна – без пахощів і без цвіту*») [144, 95] у Д. Загула. Ліричний герой після втрати друга ще за життя почуває себе ніби в царстві мертвих. Його емоційний стан суголосний осінньому настроєві спустошеності, «маленької смерті» перед зимовим завмиранням. Отже, якщо автобіографізм «Пам'яті друга» зумовлює особливу емоційну пронизливість змісту, то реципіювання античного тексту увиразнює почуття ліричного суб'єкта й надає епічного масштабу його втраті.

Зазвичай картина світу поета-символіста не обмежується уявленнями про природний космос, а потребує доповнення естетикологічними мотивами, у яких відображається авторське бачення прекрасного, ролі митця й природи творчості. На підставі того, що в Д. Загула «майже зовсім відсутні вірші про творчість, поета і поезію, що для символіста є дуже принциповим, адже він приходить у літературний процес з новою концепцією творчості, полемічною відносно попередньої літературної епохи» [280, 49], М. Моклиця висловлює сумнів щодо символістської природи його творчості. З таким категоричним твердженням погоджуємося лише частково: творів з розряду «програмових» у доробку Д. Загула не бракує, інша річ, що його символізм, виразний у ранній збірці «З зелених гір», коли поет, як зауважує Г. Черниш, тільки «почав "вростати" в метафізичну схему символістської теорії» [463, 49], був пізніше не тільки суттєво скоригований, а й, за фразеологією того часу, «самозліквідований». Саме в його віршах естетичної тематики унаочнена символічна боротьба «Горація» з «партійними директивами», позиції поета і функціонера від літератури, у «програмі» якого пошуки Краси сусідять з обов'язком служити масам, вимога високої культури Слова – з орієнтацією на зрозумілість і доступність. Отже, естетичні декларації Д. Загула оприявлюються, з одного боку, через обстоювання типового для символіста культу краси (переважно в ранній лірриці); з другого, – через полемічний діалог з опонентами під час літературної дискусії 1925 – 1928 рр. При цьому в обох випадках він не раз звертається до

греко-римської художньої образності, що, власне, цілком закономірно, позаяк лексикон естетикологічних мотивів укорінений у її традиції.

Уже ранні збірки Д. Загула – «З зелених гір», «На грані» – і певною мірою «Наш день», сповнені, як зазначав Ю. Лавріненко, «жагучого спершу оптимістичного, а потім все більш і більш песимістичного бажання "недосяжної краси", абсолютного пізнання, філософічних максим, а далі як "осяг" – абсолютне розчарування ("*я вуха заслоню чорною хусткою, я вуха затичу бавовною білою*")» [221, 108]. Д. Загул мріє про витворену художнім словом всепереможну Красу: «*Багато акордів на струнах моїх, / Душа їм і ліку не знає, / Життя повнозвучно торкається їх / І звуки пісень викликає. / Ловлю невловимі хвилини життя, / Лечу за святою красою*» [144, 49 – 50]. Поет приймає античну максиму «Ars longa, vita brevis est», стверджуючи, що краса творчості довговічніша за красу фізичну: «*Не ходи, моя мила, в садочок / Під листочки розквітлих вишень! / Я сплету тобі, квітко, віночок / З невеселих любовних пісень. / А вони не загинуть ніколи, / Не змарніють без сонця листи…*» [144, 62]. Характерно, що й у теоретичних роздумах цього періоду, зокрема в статті «Шукання» (1918), Д. Загул стверджував, що «одиноким змістом і єдиною метою поезії може бути тільки краса» [169, 233]. Проте зміст його ранніх творів засвідчує і неоднозначність авторської естетичної платформи: з одного боку, озвучування типово символістського переконання, що досягти ідеалу краси можна лише у мріях («*За недосяжною красою / Блукаю серцем скрізь*» [144, 59]), з другого боку, одним із лейтмотивів є ствердження суспільного призначення поезії. Можливо, своєрідним узагальненням позиції молодого автора є вірш «Не слухають мене дзвінкії рими». Д. Загул оперує традиційним мотивно-образним комплексом античного походження (*Аполлон, муза, Парнас*) і для формулювання свого естетичного кредо, і для протиставлення класицистичної естетики не-класицистичній. «Інакшість» ліричного героя він підкреслює демонстративною антитезою «реальний світ – світ мистецтва» («*Нема на мені божої окраси, / Я земний чоловік!*»), а його відмова від орієнтації на принципи класицизму втілена в промовистих образах мовчазної арфи («*Не слухають мене дзвінкії рими, Не мож акорду вивести зі струн*»), зрадженої ним музи, ім'я якої він називає парафрастично («*Прости мені, небесная богине / Що я тебе ненароком завів!*»), покинутого Парнасу

(«*Прости мені, оспіваний Парнасе, / Що я від тебе втік*») й імені бога – покровителя мистецтв («*Прощай мене, високий Аполлоне, / Що в землю я зарив святий талан*» [144, 41]). Антична образність стає тут і «об'єктом», і «знаряддям» у дискусії щодо тези «мистецтва для мистецтва», яку поет коригує відповідно до національної специфіки українського символізму.

Можливо, така особливість естетичних уподобань раннього Д. Загула, підсилених у пізніших творах ідеологічною заангажованістю, і склала підґрунтя критичних сумнівів щодо символістської домінанти митця та зумовила драматичні взаємини поета з неокласиками. У книжці «Література чи літературщина? Критичний дослід про українських неокласиків» (1926) він стверджував, що неокласики, утікаючи в культуру минулого, свідомого дистанціювалися від проблем сьогодення. Та попри все, у творчості неокласиків і Д. Загула набагато більше сфер доторкання, ніж протистояння. Скажімо, у трактуванні митця він близький до запропонованої неокласиками (М. Зеров «Lucrosa», П. Филипович «Я – робітник в майстерні власних слів») парадигми митець-ремісник, митець-скульптор, що сягає традиції античного тлумачення. У вірші «Білий мармур» Д. Загул пропонує алюзію на мотив Пігмаліона, який вкладає життя у новий витвір: «*Може, вирізьбиш істоту, / Даш їй розум, почуття; / Може, з крапель твого поту / Ти створиш нове життя*» [144, 70]. Образ митця-деміурга доповнений важливою характеристикою: чи не важливішою за сам акт творення є можливість віднайти в ньому alter ego та відповіді на загадки власного буття: «*Може, знайдеш в ній розгадку / Власних болів і страждань, / Глибину свого упадку, / Далечінь своїх зітхань*» [144, 70]. Автор ускладнює естетичну проблематику філософською, а відтак мистецький витвір у його тлумаченні перетворюється на ще один усесвіт, у якому віддзеркалюється малий всесвіт автора. Тут, можливо, варто говорити й про алюзію на ідеї Г. Сковороди (а це ще один перегук символіста з неокласиками, у поезії яких образ мандрівного філософа й мотиви його творчості звучали не раз). Митець Д. Загула, як і Нарцис Г. Сковороди, що, вдивляючись у відображення, пізнає себе, а через власний твір краще розуміє свою сутність. Свідченням тяжіння його ліричного героя до саморефлексії є й досить часте звернення поета (як і В. Кобилянського) до образу дзеркала, свічада («Будьмо, як зорі

літом…», «В дзеркалі Черемошу…»). Діалог Д. Загула зі Сковородою – характерна тенденція української античності ХХ ст., суть якої в рецепції греко-римських мотивів та образів посередництвом вітчизняної літературної традиції, що, своєю чергою, вже була результатом так званої вторинної семіотизації. Тож в українській модерній поезії маємо справу з семіотизацією третього ступеня – сприйняттям і засвоєнням античності в нових історичних і духовно-естетичних обставинах.

Думається, що розчарування Д. Загула, про яке вів мову Ю. Лавріненко, що прийшло на зміну втіленому в ранніх творах «жагучому бажанню <… > "недосяжної краси"», досягло своєї кульмінації у його «Мотивах» (1927). Не можемо повністю погодитися з тим, що у цій збірці «поет цілком виявив себе як апологет нової доби» [169, 235]. Подібне передбачає однозначність і чітку визначеність у декларації своєї позиції. Тоді як вірші збірки «Мотиви» пронизані відчуттям дисонансу між дійсністю і мріями, ліричний герой веде постійний діалог-суперечку з неназваними опонентами й самим собою, зіштовхуючи кардинально різні естетичні позиції. Так, у вірші «Різні мотиви» Д. Загул протиставляє винесеній в епіграф формулі Й. В. Ґете «Талант поета дозріває в тиші, а вдача тільки в бурі життєвій» свою позицію: «*Не в тишині формується поет, / Не в самоті німих чернечих келій. / В юрбі людей, бурхливій і веселій, / Він розіклав барвистий свій намет*» [144, 104]. На його думку, поет – це трибун («*його палітра – площі та панелі*»), який не веде, а навпаки – служить масам, що й самі не знають своєї мети («*де ловить він життя високі трелі / І рух юрби до невідомих мет*»). Завдання сучасного митця, вважає автор, – відтворення реальної дійсності, а не світу мрій, фантазій та ідей: «*Живий поет – не класик, не естет, – / Він дійсний світ одбити в пісні мусить! / Життя, як море, змінне і бурхливе, – / Він мусить знати всі його мотиви*» [144, 104]. Щоправда, ріже слух слово «*мусить*», повторене двічі, що дамокловим мечем нависає над поетом, витіснивши «хоче», «прагне», «бажає». Своїх опонентів (радше всього, неокласиків, бо йдеться про класичні форми у віршуванні, культивовані ними, принцип творчого анахоретства, не раз позиційований неокласиками, та ін.) Д. Загул намагається переконати, що «*ні тріолет, ні станса, ні сонет / Сучасного не вдарить, не зворушить*» [144, 104]. При

цьому його власна поетична настанова написана у формі сонета. Схоже, що автор так і не прийняв беззаперечно й до кінця те, у чому *мусить* упевнити інших.

Вважаємо, що саме можливість приміряти творчу маску інших авторів, заявлена в назві збірки «Мотиви», відкривала широкий і безпечний простір і для іншої дискусії, свої позицію в якій Д. Загул уже озвучив у статті «Про спад ліризму в сучасній українській поезії» (1924). Як відповідь вульгарним соціологам, що проголосили війну інтимній ліриці, вважаючи її несумісною із завданням будівництва соціалізму, сприймається цикл «Лірика скрут і турбот». Її зміст – своєрідний діалог поета зі своєю музою. Намагаючись переконати насамперед себе, що «*коли навколо вир, / Коли навколо сповідь, / Що затопила просторінь степів*», не час для лірики про «*сині волошки дівочих очей*», «*про білі лілеї долонь*…» [144, 136]. Зауважимо, імені музи в циклі не згадано, своїм адресатом поет називає тугу: «*Не збагну, туго, чого ти прийшла? Чого тобі знов од мене*?». З огляду на авторове визначення власної лірики як «*вбогої лірики / Злиднів, скрут і турбот*» [144, 136], туга і є його неназваною Евтерпою.

Для митця складається драматична ситуація, коли «*пісня оця фахівцям нецікава, / А для маси вона – горобця «цвірінь»*…» [144, 138]. Вимога «*прикривай золотою габою / Свою скруту і смуток, / Розпуку і сум*» [144, 138] та «*хай грає усміх привітний / На сполотнілих устах*» [144, 139] веде до знеособлення творчої особистості. У гіркому самоповчанні звучить відмова від власного голосу: «*Будь гострий, як влучний дотеп, / Кидай навколо крилаті слова, / Хоч під грудьми нявкає котик / І з болю тріщить голова*» [144, 139]. Іронічний тон такої настанови підкреслює алюзія на вислів «*крилаті слова*», що, як відомо, ввійшов до активного літературного вжитку завдяки епічним поемам Гомера, зокрема його «Одіссеї»: «Тільки один Еврілох затримати всіх намагався / голос піднісши, до них він зі словом звернувся крилатим» [95, 400]; «Наблизивсь до нього, / Взяв за правицю його, прийняв мідногострого списа / І, промовляючи, з словом до нього звернувся крилатим» [95, 430]. У контексті циклу «Лірика скрут і турбот» – це заклик до агітаційного віршування, показово-оптимістичного й нещирого. Отже, іронічно осмислене античне інтертекстуальне вкраплення відіграє роль акценту, що допомагає виявкравити актуальність проблематики твору.

Знаки античної культури в поезії Д. Загула нерідко виступають у ролі образів-характеристик. Так, у вірші «Майбутнє» у текст сучасної тематики введено образ *весталки*: «*А балерина голову наклонить / Чутливим жестом, мов сумна весталка*» [144, 80]. Образ римської жриці богині Вести формує емоційне тло вірша – підкреслено самотність ліричної героїні (весталки приймали обітницю безшлюбності, і кохання залишалося для них недосяжною мрією), на інформаційному – породжує сумніви в безхмарності майбутнього, якому присвячений твір. І хоча висловлено палку мрію про прийдешнє, «*де буде світло, радісно, прозоро, / Де буде серцю і рукам просторо / І легко так для працьовитих мас*» [144, 80], порівняння з весталкою вносить мінорну ноту в настроєву гаму вірша.

Якщо, говорячи про майбутнє, Д. Загул звертається до образу римської античності, то у відтворенні картини минулого у вірші «Згадка» – до давньогрецької міфології. Характерно, що образ Прометея виступає не в героїчному контексті, а в естетикологічному. Зіставлено два типи поета: один живе в постійних сумнівах («*як обрій кров'ю догорить / Стою невпевненим, покірливим*»), і туга як Загуловий варіант «музи» радить йому: «*Чекай спокійної могили / І не турбуйся про людей! / Їм тільки власне, власне миле*» [144, 102]. З таким поетом автор співвідносить і себе «старого». Тоді як «новий» Загул «*радий, що позбувся туги, / Що позабув одразу знов / Оте маріння недолуге, / І віру, й ліру, і любов*» [144, 103]. Отже, у вірші «Згадка», як і в циклі «Лірика скрут і турбот», вгадується спроба прийняти нові реалії часу, а з ними й нові вимоги щодо служіння мистецтва ідеології. На репліку, у якій поета переконують, що він «*не герой, не Прометей. / Хай інші, в кого більше віри, / Життя кладуть задля ідей*» [144, 102], лунає відповідь: «*Я не герой, не цвіт, не геній, / Я звичайніський робітник, / Що в обстановці цій буденній / Ще змалку працювати звик* [144, 103]. Але при цьому ліричний герой готовий виконувати місію Прометея – «*скільки сили, скільки вміння, / І скільки вистачить часу, / Я все вкладу в одне горіння, / В одне терпіння все внесу*» [144, 103]. Таким чином, образ Прометея, на противагу Тичининому, виступає у традиційному амплуа – втіленням героїзму, а його вчинки асоціюються з переконанням в істинності, справедливості. У цьому вірші, на відміну від поезій «Лірики скрут і турбот», Д. Загул уже не дозволяє собі іронічної

інтонації, а йде за узвичаєним романтичним, тобто узаконеним у пролетарській літературі потрактуванням міфічного персонажа як тираноборця і зразка самопожертви.

Окрім міфічних персонажів, Д. Загул звертається до знакових історичних імен греко-римської цивілізації. Гомер, Ксенофонт, Вергілій – це власне й весь список античних персоналій, але вже те, що з-поміж усіх визначних постатей поет обирає ці, – символічно. Саме Гомер і Вергілій завдяки своїй творчості вже в античності стали культовими письменниками. Їхня висока репутація була зафіксована навіть в інституціях імператора Юстиніана: «Коли ми кажемо «поет», не додаючи ім'я, то з греків у такому випадку слід розуміти преславного Гомера, а у нас [римлян] – Вергілія» [цит. за: 519]. Відповідно і для всіх наступних поколінь Гомер – уособлення усієї літератури давніх греків, а Вергілій – римлян. Щодо Ксенофонта, то з його ім'ям в історіографії Греції пов'язана поява таких жанрів, як літературний портрет («Анабасіс») та політико-моралістичний роман («Кіропедія»). Він автор праці «Грецька історія», що стала продовженням «Історії перських війн» Фукідіда. Як прихильник спартанського устрою і моральних поглядів Сократа, Ксенофонт цікавився передусім роллю особи в історії. У пізній античності його особливо цінували за простоту та природність стилю – риси, не властиві історикам наступних епох. Отже, кожен із цих діячів античності запропонував свої версії історії: Гомер – пропустивши крізь призму міфології, Ксенофонт у науково-популярному викладі, а в епосі Вергілія історичний матеріал синтезований із легендарно-міфічним.

Вихід на історичне зіставлення, на нашу думку, продиктував вибір Д. Загулом імен Гомера та Ксенофонта в поезії «Над морем». Цей твір заслуговує на окрему увагу як зразок кількарівневого «перехрещення текстів». Заявлена в заголовку морська тематика – лише перший рівень сприйняття змісту вірша. Хоча Д. Загул і подає картину величної стихії у кращих традиціях зарубіжних і вітчизняних романтиків («*Шумом летить попід хмару / Рокіт розгойданих струн*» [144, 124]), він не обмежується відтворенням морського пейзажу. Через національно маркований образ *кобзаря* («*похмурий кобзарю / Довгих лицарських дум!*» [144, 124]) він апелює до освяченої знову ж таки романтичною традицією теми історичного минулого України. Це другий рівень змісту. Образ моря переростає з геофізичного об'єкта в персонажа історії, що, власне, відображає характерну

для українського символізму тенденцію коригування неоромантизмом. Третій рівень змісту можна умовно назвати «оцінним», оскільки образ моря постає тлом, на якому проявляється національний дух і характер, не раз звеличені народними співцями-кобзарями. Водночас історична тематика виражається через музичну, що для поета-символіста також органічно й мотивовано. Назву «Над морем» можна сприймати і як «над морем народної творчості». Аналітичність своєї позиції поет увиразнює античними назвами: для моря обрано грецький варіант Понт (Понтом Евксінським, як відомо, давні греки нарекли Чорне море), згадано Гомера і Ксенофонта: «*Поеми пам'яті Понту! / Про вас гомонів Гомер, / Колись ви гули Ксенофонту / Так, як мені тепер*» [144, 124]. Ім'я *Гомера* – не лише данина епічному співцеві, подвиги й мандри героїв якого пов'язані з морем. Через античний антропонім Д. Загул виходить на українські реалії, позаяк «українськими гомерами» називали кобзарів, підкреслюючи типологічну близькість їхньої епічної творчості й тих життєвих обставин, що зумовили мандрівний спосіб життя незрячих музик. Для поета кобзарі – не лише носії творчого первня, вони охоронці минулого. Цей мотив Д. Загул увиразнює ім'ям античного історика Ксенофонта. Отже, через аплікацію знакових імен поет дає оцінку одній із найяскравіших сторінок вітчизняної історії та культури. Античний текст у цій ситуації виконує експресивну функцію, тобто сприяє самовираженню автора, який через інтертекстуальні посилання повідомляє про свої культурно-семіотичні орієнтири.

На відміну від наділених компліментарною характеристикою образів Гомера та Ксенофонта, Вергілій постає в протилежному світлі. У вірші «На селі» він є метонімією поета-селянина, автора пасторалей, персонажі якого – безтурботні й далекі від земної суєти пастухи. У творі Д. Загул уникає звичних пейзажних замальовок, десь зникла його ностальгія за дзвонами, «*що линуть над рідним селом*» пізньої осені. Він не так насолоджується відпочинком (а вірш входить до циклу «На відпочинку»), як розмірковує про долю села. На відміну від неокласиків, зокрема М. Зерова, який у традиційній для української класичної літератури антиномії «місто – село» (urbs – rus у римлян, із семантичними похідними urbanité – rusticité) намагався знайти гармонію, Д. Загул обирає місто: «*Давно відвик я від села, / Чужий мені цей дикий спокій*» [144, 114]. Майбутнє села

він бачить інше, ніж у класичних пасторалях. Тож Вергілій і його проповідь сільської ідилії для нього – анахронізм: «*Дивлюсь на довгий, голий шлях – / Куди ж то тягнеться він далі? / Коли б Вергілій у руках, / Читав би римські пасторалі*» [144, 115]. Вірш був написаний 1926 року, коли в творчості Д. Загула остаточно визначився новий тематичний вектор – захоплення індустріалізацією, уславлення міста, вітання соціалістичного будівництва (хоча такий вибір супроводжується сумнівами: «*на дахах і щоглах міста / Я серце розіп'яв своє*» [144, 113]). Пейзажні та елегійні мотиви вмонтовуються у тканину твору з метою більш рельєфного вияву перемоги урбаністичних й оптимістичних настроїв сучасності, на тлі яких ім'я античного поета асоціюється з патріархальним, є рудиментом «старого» світу, від якого ліричний герой дистанціюється. Цю тенденцію можна простежити і в таких творах, як «Вечірнє», «Осінній вечір», «Далекі заклики».

Особливо виразний античний інтертекст у поемі Д. Загула «Геліополіс». На перший погляд, поема цілком уписується в парадигму творів, присвячених темі, що з розгортанням у країні індустріалізації стала однією із найбільш ангажованих: уславлення будівництва Дніпрогесу як символу промислового поступу держави. Тема індустріалізації розробляється і як самодостатня (В. Сосюра «Дніпрогес», В. Еллан-Блакитний «Україна» та ін.), і як окремий мотив. Наприклад, у «Києві» П. Тичини зі збірки «Чуття єдиної родини» (1938) тема протиставлення старого Києва («*Не златоглавий нам потрібен / не кволо-темний, не чупрун, / не сам в собі старим заглибен…*» [4112, 32]) новому («*Хоча й стоїть Печерська лавра, – / але другий вже в неї зміст*» [411, 23]) доповнюється популярним мотивом розвитку промисловості, який в очах поета є тим єдиним, що примиряє його з існуванням стародавнього міста: «*хоча й стоїть стара Софія, / але ж індустрія навкруг!*» [411, 24]. Завдяки введенню образів античності в структуру Загулового «Геліополіса» його зміст розширюється, на нашу думку, до популярної в ті часи поетичної утопії й авторського варіанта сцієнтичного міфу, актуалізація яких зумовлена реаліями часу, як-от: соціальний експеримент у масштабі цілої країни з побудови «ідеальної» держави та прояви науково-технічного прогресу.

Назву «Геліополіс» – «місто сонця» – згадував ще Геродот в «Історії». Там, де пізніше віднайшли Баальбек, було святилище Баал Бек, на місці якого з приходом римлян

на Близький Схід виник храм Юпітера Геліополітануса, а саме місто почали називати Геліополісом. Популярність і славу в давньому світі йому принесли оракули храму Юпітера, куди за прогнозами приїжджали навіть римські імператори. Коли археологи відкрили місто «заново», багато хто прийшов до висновку, що воно – плід будівництва позаземних цивілізацій для обстеження Сонячної системи, бо важко вірилося, що величезні брили Баальбекської тераси – це результат тільки людської праці без застосування будь-яких механізмів. Зведення Дніпрогесу, що втілювало досягнення так званого конструктивного методу художнього мислення і творчості, активно поширеного в архітектурі з початку 1920-х, сучасники сприймали аналогічно: «*Млинами крутити не важко! / Що таке вбогий млин? / Дніпре! Ти покрути / Сотні динамомашин!*» [144, 171]. У поемі визначаються два ключові моменти: з одного боку, історичний екскурс щодо висвітлення в античній літературі образу праукраїнських територій; з другого, – зображення Дніпрогесу як сучасного Геліополіса, що стає авторським аргументом у дискусії з античними авторитетами. При цьому обидва підпорядковані, як нам здається, єдиний меті – в ті роки, коли Захід ставився до СРСР зі страхом і зневагою, потреба в створенні міфу про месіанське призначення молодої країни була саме на часі.

Для Д. Загула будівництво Дніпрогесу-Геліополіса – справдження давнього пророцтва про особливу долю українських земель: «*Тут народився давній міф / Про дивні, незвичайні речі, / Що саме тут, на цій землі, / Де льодовець лишив чорнозем, / Такий придатний для ріллі / На ярину та буйний озим, / Де сонця промені в імлі / Не ставлять опору морозам, – / Засвітить сонячні вогні / Людини переможний розум*» [144, 168]. Поет демонструє широку ерудицію, критично оцінюючи античну версію про край, «*що називався Гера, / Де, вбогі на думки й слова, / Тинялися сини Кімера, / де сонця й променю нема …*» [144, 169]. Він, як і сучасні науковці, які вважають Кімерійське (Боспорське) царство «історичним попередником Київської держави» [див.: 297], не погоджується з Гомером, називаючи його твердження «*хибним поглядом*». Образи «*чорна ніч і сіра тьма*», що ними давньогрецький поет описував землі сіверів, названих «кімерійцями», Д. Загул сприймає іронічно. Цікаво, що і С. Наливайко в «Індоєвропейських таємницях України» говорить про «кімерійський морок», який довго огортав Кімерію і застував назву кімери»

[297,76]. Кімерійські береги стануть художніми знаками України, яка через бездоріжжя йде до своєї мети, і в поезії Є. Маланюка. Далі Д. Загул згадує часи Київської Русі, звертаючись із риторичним питанням до Дніпра: «*Чи такі ж то голоси / Костянтин Багрянородний / Чув у давніші часи* ? / *Не таку співав ти славу, / Рокотавши громом вод, / Молодому Святославу, / Що ходив на Цар-город*» [144, 169]. Історичний екскурс відіграє роль своєрідного обрамлення в композиції поеми. Тоді як центральні частини – «Котить сонний Дніпро» та «Млинами крутити не важко» – присвячені уславленню Дніпра, будівництво ГЕС на берегах якого символізує для автора нове життя: «*Про давнє шуміти – набридло! / Дніпре! Ти зашуми / Про вільне і славне / Що зараз будуємо ми!* [144, 171]. Шукання сучасного Геліополісу виливається в утопію створеного людиною дива: «*Дніпре! Ти заливай / Ясним, сонячним світлом / Ніччю цілий наш край!/*» [144, 171]*; «Тепер на весь оцей простір, / На древню Скитію імлисту / Засяє мільоном зір / Веселих ліхтарів намисто, / Звідсіль розіллє вздовж і вшир / Свою енергію вогнисту / Людини гордий архітвір – / Величне електричне місто*» [144, 172]. У поемі спостерігається художня маніпуляція з часом реальним і часом уявлюваним: вони взаємонакладаються, а відтак уявлюваний час подано як ідилічний хронотоп, специфічний засіб моделювання, прикметами якого є «певна відірваність від дійсності, умовність і схематичність, що переходять у перебільшення певних властивостей зображуваного» [23, 18].

Обрамлення поеми завершується ще одним зверненням до античного тексту. Цього разу Д. Загул апелює до іншого класичного джерела – «Арімаспових вістей». Їх автор Аристей Прокезійський дивував греків розповідями про однооких людей арімаспів, і вже Геродот в «Історії» (книга 4, 13-14) висловлював сумніви щодо правдивості Аристея. Д. Загул так само іронізує над автором «Арімаспових вістей»: «*Прокенезійський Арістей, / Поет, священик і мандрівник, / Чимало розповів речей / Таких, до жаху неймовірних, / Про неймовірний край оцей, / Якому вже не знайдеш рівних, / Бо з «Арімаспових вістей» / Багато до безглуздя дивних*» [144, 172].

Отже, апелюючи до античного тексту, поет уточнює та увиразнює антитезу «минуле – майбутнє», у якій дикому, з погляду античних авторів, краю протиставлений новий світ, одним із вершинних технічних звершень якого бачиться Дніпрогес. Штучні

сонця «*енергії вогнистої*» перетворюють його на новий Геліополіс – місто сонця. У творі продемонстрована тенденція до створення вертикального контексту: він не лише джерело алюзій, а й розуміється як реальна взаємодія текстів, авторового світобачення, реалій соціально-історичної епохи тощо. Так у процесі актуалізації культурно-історичної інформації збагачується сприйняття античності в українському контексті.

Збірка «Мотиви» засвідчує, що автор не відмовився від інтертекстуальності на користь спрощеності, прямолінійній реалістичності. Поет наслідує не лише теми та мотиви, а й жанри світової літератури. Зокрема, спостерігаємо звернення до античної жанрової традиції в циклі «Дифірамби» («Дифірамб весні», «Дифірамб водоспаду», «Дифірамб пісні» і «Сонце і серце»). Д. Загул співає величальну пісню природі та поетичному слову. Символічно, що в одному ряду образи, що містять концепт початку, витоків: весна як початок відродження всього живого після зимового завмирання, вода і сонце – джерела життя, і пісня як першооснова поетичної творчості. Лейтмотивом цього міні-циклу є протиставлення категорій «вічне – швидкоплинне», «сила – слабкість». Силою та незнищенністю поет наділяє воду («*води і люди! Ви вічний, могутній рух!*» [144, 107]). Така ж непереможна у нього й весна («*твою цілющу, одвічну міць / Ми всисаємо в серце з повітрям*» [144, 111]), вічною залишається народна пісня («*тебе створила людина / В сиву давнінь віків, / щоб ти, мов таємна пружина, / Торкала то втіху, то гнів*» [144, 105]). Д. Загул приєднується до когорти сонцепоклонників в українській поезії, прославляючи незгасне світило: «*Високе сонце! Золотий вогонь / Ти вічно сієш у світи холодні*», «*А вічно в тебе огненне чоло, / Нутро твоє гаряче і сьогодні!*» [144, 112]. Колообіг природного й поетичного забезпечує та енергія, яку дарують вони людям («*хто роздаровує силу свою / Непомітно стає багачем*» [144, 109]). Серце – маленьке сонце ліричного героя; коли він роздарував свою любов, то серце «*стало вбоге і студене*». Поетове «*І довго жду, чи не поверне знов / Хоч крапелька тепла того до мене*» [144, 112] – це прагнення тієї ж «вічності», стабільності, яких йому бракує в суспільному житті. Тож, по суті, протиставлено гармонійний космос природи й творчості дисгармонійному суспільному космосу.

У «Дифірамбі пісні» Д. Загул розширює проблематику, висловлюючи розуміння художньої творчості, суголосне соцреалістичному канону, що, своєю чергою, ґрунтується на народницькому: творчість як вияв колективного, а не індивідуального (у вірші автор вдається до узагальнення *ми*), з виразною настановою на суспільну роль поетичного слова. А відтак звучить алюзія на мотив прометеїзму – самопожертви як завдання сучасного поета: «*Бо любимо словом горіти, / Хоч і без міри в руці*» [144, 105]. «Дифірамб пісні» – символічний твір у Загуловій ліриці: він вивершує тему музики, що пронизує всю його творчість. Поет відводить музиці функцію конструктивного первня. Така позиція суголосна з античними уявленнями про особливу роль музики у формуванні етосу – специфічного, за Платоном, чуття, що пробуджується в людині мистецькими творами. Музику разом із гімнастикою давні греки розглядали як засоби творення калокагатії, єдності естетичного й етичного. Коли гімнастика формувала тіло та сильний і мужній характер, то музика наструнювала душу. Але «конструктивною» функцією роль музики в античності не обмежувалася: її усвідомлювали і як певний дух культури взагалі, звідки витікали «аполлонівські» й «діонисійські» впливи на весь світ людини. Музика в Давній Греції – своєрідна парадигма чуття, умістище єдиного етосу космосу, полісу й людини. Через музику впорядковувалися й інші види мистецтва, що несли в собі її ритмічно організований, пластично виражений, «мусикійський» характер. Універсалізація емотивно-інтуїтивної сутності музики, що поширюється на її виражальні, пізнавальні й евристичні можливості, вписувалася й у символістську естетику: музика розуміється як «потайна метафізична вправа душі» (А. Шопенґауер), виконує роль органону не лише у філософсько-містичному пізнанні, а й у культуромоделюючій діяльності «таємної мови світовідчування» (О. Шпенглер). І в доробку Д. Загула, і ще більшою мірою в творчості П. Тичини, музика відіграє саме таку роль, перетворюючись на універсальну мову розмови поетів зі світом. Д. Загул, особливо в ранній творчості, опрацьовує фольклорні пісенні мотиви, зокрема нещасливого кохання, залучає коломийковий ритм, переймає поетику народної пісні. Нерідко заголовки віршів називають народнопісенні джерела поетичного натхнення автора – «Ой піду я в чисте поле», «На долині дві калини», «Рано-ранесенько гарною дниною» та ін.

Говорячи про роль античної художньої спадщини в доборі елементів символістської поетики Д. Загула, варто відзначити й таке. Авторське реципіювання античного тексту включають і «семіотизацію третього ступеня» як спосіб входження у парадигму традиційної інтерпретації. Наприклад, опрацьовуючи мотивний комплекс, пов'язаний з лірикою П. Верлена, та перекладаючи німецьку поезію, зокрема Й. В. Ґете і Ф. Шиллера. Вихід на верленівські мотиви, на наш погляд, був запрограмований характером Загулового символізму. Цілком прийнятним та органічним було кредо П. Верлена «Найперше – музика у слові!», втілюючи яке, український поет створює справжні зразки сугестивної лірики. Спільними для обох поетів, особливо для раннього Д. Загула, є мотиви смутку й печалі, пов'язані з марними пошуками ідеалу, щастя та кохання, пошук «відповідностей» між світом природи та внутрішнім світом ліричного героя. За всього драматизму їхньої творчості природна стихія обох поетів – печаль, а не в'язкий жах, сутінковість, а не морок, сум'яття, а не терзання. Їх приваблюють ситуації межі, півтони, відтінки, відсвіти, обриси. С. Далавурак навіть вважає, що в поетичному мисленні Д. Загула «більше м'якого смутку, тихих скарг і жалів, ніж символізму» [114, 210]. І для П. Верлена, і для Д. Загула спільним є образно-тематичний комплекс туги, ностальгії в обрамленні осіннього пейзажу. У віршах українського символіста «Перед осінню», «Осінній мотив», «Осінній вечір», «Вночі на вулиці», «Пізньої осені» та ін., як і в творчості П. Верлена, осінь постає не тільки як пора року, але і як журба, втома, втрата чогось прекрасного, час наближення смерті тощо. Осінь – час переосмислення того, що було, й підготовка до нового, незнаного й невідомого та незмінний антураж, який надає елегійного звучання всій його ліриці. Як і П. Верлен, Д. Загул насичує свої «пейзажі душі» символами, у тім числі й античного походження. Та вони радше оптимістичного звучання, ніж трагічного, як у французького символіста, що виражав своє світовідчуття поетичною формулою «Я – Рим часів занепаду». Авторський образ античності в П. Верлена – один із маркованих конкретними історичними координатами символів для позначення завершальності, кінця світу. Натомість у Д. Загула античність стає джерелом асоціацій для творення образу, аналогічного або альтернативного сучасності.

Щодо поезії Й. В. Ґете та Ф. Шиллера, талановито інтерпретованої Д. Загулом («Фауст» Ґете, «Пегас у ярмі», «Кассандра», «Журавлі Ібіка», «Поділ землі» Ф. Шиллера та ін.), то в центрі уваги перекладача опинилися твори, об'єднані античною сюжетикою. Виходячи з відомої позиції німецьких письменників щодо античності, яка стала підґрунтям концепції веймарського класицизму, можна припустити, що в зверненні до їхньої лірики Д. Загул солідаризується з етичним виміром ролі античної спадщини у світовій культурі та її емблематичною функцією в сучасному мистецтві.

Висновки до розділу

1. Творчий доробок П. Тичини і почасти Д. Загула репрезентують символістську модель трансформації української античності. У поезії П. Тичини еклектичність, співіснування античних мотивів поряд із язичницькими та християнськими є прикметною рисою художнього осягнення мінливості світу, вислову співпереживання всьому сущому, способом засвоєння світового літературного контексту, що творить не лише емоційну, а й інтелектуальну природу його лірики. Звідси – певна закономірність того, що античні за тематикою чи сюжетикою твори поета зазвичай не входили в опубліковані збірки, існували «паралельно» й за своїми «законами». Адже, на відміну від емоційно-образної сфери «Сонячних кларнетів», в «античних» поезіях маємо спроби раціонального осмислення буттєвої проблематики й «моменту» дня та пошуки адекватної форми його вираження.
2. Осмислюючи античний текст, П. Тичина активно залучає діонисійську стихію, суголосну ідеям орфіків, зокрема в розробці теми космізму; вдається до націоналізації й інтимізації прецедентних образів шляхом синтезу українських фольклорних мотивів з алюзіями античних міфем; послуговується жанровою моделлю античної ідилії для протиставлення гармонії природного як бажаного – дисгармонії реального людського. Серед літературних традицій П. Тичина віддає перевагу тим, що стають оптимальною формою втілення моделей особистої та суспільної поведінки: уславлюючи працю і її особливу естетику, імпліцитно кореспондує з мотивами ранньої лірики Вергілія, а переосмислюючи поетичні маніфестації Горація, зосереджує увагу на відповідності

сучасних творів ідеологічним вимогам часу й держави. Так поет веде діалог з митцями, які volens nolens стали «співцями» нового, імперського, режиму Риму, намагаючись краще пізнати власне сьогодення. Паралельно розробляє концепт поета-пророка, укорінений у ліриці Піндара, ідеї атомізованого космосу піфагорійців і Лукреція. У пізній творчості матриця «програмових» віршів доповнюватиметься інтонаціями сповіді, саморефлексії.

3. Інша тенденція виявляється в опрацюванні античних прототекстів з метою проведення історичних аналогій. У творах «Розкривши Гомера…» і «Клеон і Діодот» міфічний та історичний сюжети витворюють параболу в осмисленні проблеми «людина і держава» в розгортанні політичних підтекстів, перетворюючись таким чином на мову політичної сатири, засіб алюзії на сучасні авторові події. Застосовуючи метод екстраполяції, поет завдяки античному тексту намагався знайти етичний вимір політичним питанням і продемонструвати специфіку сприйняття античного тексту з погляду ХХ ст., коли відбувається аксіологічний зсув у трактуванні прецедентних персонажів. П. Тичина також намічає тенденцію амбівалентної і критичної репрезентації образу України.

4. Драма-феєрія П. Тичини «Прометей» – один із варіантів дописування класичного сюжету, позначений мета- і гіпертекстуальністю, де історія земного життя міфічного персонажа, який зіштовхнувся у світі людей з трагічним дисонансом між високими гуманістичними ідеалами й заполітизованою та прагматичною реальністю, стає метафорою втрати ілюзій сучасниками П. Тичини й насамперед самим поетом. Розвінчуючи традиційну семантику прометеївського сюжету, автор обирає важливим інтерпретаційним моментом зміщення акценту з подієвого плану на внутрішній світ головного героя. Відбувається дегероїзація образу Прометея та намічається нове в його трактуванні – дегуманізація. Перетворення, яких зазнає персонаж, дають змогу порушити такі актуальні для ХХ ст. проблеми, як влада і людина, влада і народ, влада і лідер, екзистенційна сутність людини, вибір життєвого шляху тощо.

5. У драмі-феєрії «Прометей», віршах «Прометей», «Ходить Фауст…» і «Слався!» маємо приклад творів за формальними ознаками достатньо не залежних від античного протосюжету, але таких, що навіть за самостійної фабули виявляють зв'язок із прецедентним матеріалом завдяки спільному персонажеві – Прометею. Це уможливлює

асоціативно-смислове, тематичне й певною мірою жанрове зближення з античним текстом. Долю Прометея автор «проживає» на всіх рівнях: творчому, світоглядному, психологічному, біографічному, а відтак взаємини між «текстом життя» і «текстом мистецтва» складно переплітаються, утворюючи єдність, плідну для мистецтва, та нерідко трагічну для життя. Прометей стає персонажем авторського міфу П. Тичини за умови проекції на нього реальної дійсності, власних поглядів і почуттів, інтерпретованих у світлі цих проекцій. Реальність, осмислена в міфологічному аспекті, дає змогу поєднати в одному міфічному просторі життя різні сюжети (Прометей – Фауст), ввести паралельні образи й сюжети (Прометей – Етео), створити новий варіант прецедентного тексту.

6. Зміст драми-феєрії «Прометей», віршів «Прометей», «Ходить Фауст…» і «Слався!» підводить до висновку про створення П. Тичиною єдиного «тексту», типологічно близького до мета жанру антиутопії. Ця близькість визначається на рівні теми (майбутнє суспільство як протиприродне й підпорядковане Числу; технізоване суспільство знеособлює особистість; зображення соціальних хвороб ХХ ст. – війн, революцій), ідеї (викриття парадоксів науково-технічного прогресу, сатира на владу ідеології, владу культу; осуд тоталітаризму й бездуховності), історії деградації головного персонажа (від неприйняття політичного устрою держави й соціальної організації суспільства, заснованого на ідентичності та «несвободі», бунту й боротьби з системою уніфікації приходить до конформізму, а потім і до фанатичного служіння тоталітарній ідеології). Разом із дегуманізацією головного героя відбувається переакцентування античного мотиву божественного фатуму на фатум тоталітарної держави. Дидактизм і пафос застереження – змістові домінанти антиутопії – розгортаються на тлі специфічного художнього простору й у межах своєрідного хронотопу. Синтезуючи дві тенденції – накладання матриці антиутопії і трансформацію традицій античної драми (переосмислення міфічного сюжету, структурування тексту за зразком давньогрецької трагедії на трилогію та «сатирівську» драму, введення хору) – П. Тичина «відмовляє» Прометеєві в катарсисі. Цим український поет випереджує художні експерименти творця «епічного театру» Б. Брехта й проявляє свій так і не реалізований до кінця драматургічний потенціал. Елементи ігрової стратегії в антиутопії П. Тичини відбивають характерну ознаку літератури ХХ ст., коли традиційна

гра-іронія чи гра в образи змінюється на гру як світовідчуття, як вихід із гнітючої реальності, що загрожує нівеляцією особистості та виродженням таланту. Аналіз драми-феєрії «Прометей», віршів «Прометей», «Ходить Фауст» і «Слався!» підтверджує, що характерною особливістю зрілого українського символізму було його намагання висловити за допомогою символістичних мотивів і образів захоплене чи критичне ставлення до дійсності. Трансформація Прометея проливає світло й на метаморфози авторського світобачення. Трагізм і безвихідь, обрані поетом для свого героя, – розгорнена дискусія зі старшим поколінням символістів, які спростовували тезу служіння митця певній системі, протиставляли їй принцип творчої свободи, тоді як для персонажа антиутопії і для самого автора, цей шлях виявився не можливим. Виступаючи знаком «аури часу», Прометей постає на перетині світоглядних позицій, філософських концепцій доби; допомагає «упізнати» ментальні характеристики автора; виявляє його новаторський потенціал; містить маркери належності до традиції української античності; через нього прочитуються інші знакові тексти, зокрема «Фауст» Й. В. Ґете.

7. Балансування між народнопоетичною й літературними традиціями як один із виявів специфіки зрілого модернізму оприявнює в своїй ліриці Д. Загул. Античні мотиви та образи виявляють його схильність до накладання символістичного способу мислення на романтичну основу поетики. Античний текст Д. Загул найчастіше матеріалізує у вигляді явних (цитати, імена) та неявних (алюзії, ремінісценції тощо) інтертекстуальних зв'язків.

8. Розширюючи семантичний підтекст античних образів, Д. Загул виводив ідеал людського життя, творчості й суспільства. Серед античних мотивів поет віддавав перевагу типовим для лірики Овідія періоду заслання (збірки «Наш день» і «Мотиви»). Не раз інтерпретував міфічні образи, що унаочнювали естетичні ідеї («Білий мармур», «Не слухають мене дзвінкії рими…»). У рецепції жанрових форм виокремлюються тристії («Пам'яті друга»), елегії (цикл «Лірика скрут і турбот»), дифірамби (однойменний цикл). У зверненнях до античності поет реалізував інтерес до історичної тематики, пропонуючи ремінісценції сюжетів, пов'язаних з іменами Гомера, Вергілія, Ксенофонта, Геродота («Над морем», «На селі», «Геліополіс»). Завдяки античним алюзіям ліричний герой нерідко постає охоплений автоіронією або елегійними резиґнаціями.

9. Елементи античного тексту (мотив островів блаженних, мотив сну) поглиблюють філософічність лірики Д. Загула, занурену у філософсько-естетичну концепцію символізму, за якою образи-символи відтворювали і реальний, матеріальний сенс явищ, і його ідеальну заданість, сакралізовану дійсність. Хоча образів та мотивів античності в Загуловій ліриці небагато, вони окреслюють індивідуальний стиль поета – символізм із виразним інтелектуальним первнем. Коли емоційній сфері в Д. Загула більш співзвучна фольклорна стихія, то раціональне він посилює античним інтертекстом. При цьому символістичний елемент у його творчості (і ще більшою мірою в П. Тичини) наприкінці 1920-х – початку 1930-х років вихолощується наступом соцреалістичних тенденцій, що, своєю чергою, розвивали народницькі традиції, які унеможливлювали повноцінну еволюцію символістського потенціалу їхньої поезії та розвиток українського зрілого символізму загалом.

РОЗДІЛ 4
ВАРІАНТИ НЕОКЛАСИЧНОЇ МОДЕЛІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АНТИЧНОСТІ

4.1 Концептуальний характер рецепції і трансформації античності поетами-неокласиками

4.1.1 Інваріанти образу світу неокласиків крізь призму античного тексту

Картині світу неокласиків притаманні риси міфопоетичної моделі: антропоморфізм природи, мотив боротьби впорядкованого космічного первня з хаотичним, просторово-часовим синкретизмом, за яким усі сучасні й майбутні події проектуються у сферу сакрального минулого, здатного пояснити їх і наповнити автохтонним змістом. Тож поява в їхніх текстах комплексів міфічних мотивів, які втілювали специфіку язичницького світосприйняття (а з огляду на спорідненість і численні перегуки у віруваннях давніх слов'ян і давніх греків та римлян чітко розмежувати їх досить важко [див.: 9]) є закономірною. Нерозривна єдність і взаємозв'язок божественного (природного) ілюдського (суспільного) постає в поетів «п'ятірного грона» осмисленням магістрального мотиву боротьби гармонії з хаосом, у результаті якої народжується світ космосу (макрокосм), що вміщує і світ людини (мікрокосм). Античні ідеї світобудови примножуються вкоріненою в сковородинівську філософію неокласичною концепцією Краси, за якою гармонія між цими двома світами й усередині самого мікрокосму досягається через творчість. Відтак у формулі «світ – людина», Красі, вираженій насамперед через творчість (Слово), відводиться роль проміжної ланки: народжуючись як наслідування краси досконалого світу природи, Слово допомагає пізнавати його і водночас приймати недосконалість світу суспільного.

Уявлення про світовий космічний порядок, суголосне античним ідеям, відчитуються у творах М. Зерова циклу «Зодіак», вірші «Kosmos», елегійних дистихах «Буюрнус», «Прудко на безвість ідуть наші дні…» та ін. Мотив гармонійної єдності всього сущого, синтезований з ідеєю гуманізму як першооснови буття, домінує у віршах

П. Филиповича «Єдина воля володіє світом», «Я – часточка мала всесвітнього зв'язку», «Заклинаю вітер і хмари», «Коли летять як сиві зграї…», «Снігова королева», «Слава весняній траві», «Високі сосни зашуміли знов». Пошук співмірності вічного Всесвіту і швидкоплинного людського життя та естетичний первінь в антропоморфній природі космосу оприявлюється у «Victoria regia», «На смерканні», «Накинув вечір голубу намітку», «Зоріти ніч і бути з вами», «І знов, як перший чоловік» М. Драй-Хмари.

Коли цьому на античні образи й сюжети в ліриці П. Филиповича можна натрапити нечасто (у збірці «Земля і вітер» осмислюються образи *Прометея, Феба, музи, Орфея*; у «Просторі» – *Мінерви, Спартака, Прометея, музи, Гомера, Катулла*), то ідеї космізму пронизують усю його творчість. Їхнім вивершенням є вірші «Єдина воля володіє світом» і «Розпорошивши снігову примару…». Як спостерегла Н. Костенко, у них є «щось від стихійно-матеріалістичних уявлень античних філософів про «музику сфер», що організовує безформний хаос в законообразний космос» [204, 20]. А в сонеті «Я – часточка мала всесвітнього зв'язку» ліричний герой не тільки утверджує себе частиною цілого, а й визначає власну душу тією сферою, де й відбувається найпринциповіше – боротьба протилежностей: «*Всі суперечності сплітаються в мені / І вистигає все у злагоді й борні, / Щоб свій створити лад / І підкорить природу*» [444, 132]. У контексті ідей космізму П. Филипович у збірці «Земля і вітер» опрацьовує мотив злиття з природою («Заклинаю вітер і хмари»), його ліричний герой мріє про «*непорушну згоду*» між природою, людиною та її часом («Колосом стигне слово!»), та поки що матір-земля страждає через ненависть і ворожнечу своїх дітей («Ніч, як циганка стара», «Він тікав і дивився знову, «А я живу і дні проходить», «Ніч», «Не сонце – п'яна шинкарка»). Дуалістичний характер античного світобачення виявлявся і в ідеї протистояння людини як мікрокосмосу – макрокосмові, і в образному втіленні ідей руху, коловороту, циклічності (як у вірші «Тремтіла тінь…», де символом руху поряд з образами океану й коня є міфема Прометея).

Естетизація природного космосу зумовлює особливу роль концепту «небо» в ліриці П. Филиповича. Як і в циклі М. Зерова «Зодіак», його ліричний герой бачить найвищим втіленням краси нічне небо серпня. Можливо, це пов'язано з естетичним фактором, адже саме в серпневі ночі вповні розгортається краса глибокого й таємничого, всіяного зорями

неба. Психологічною мотивацією можна вважати асоціативний зв'язок завершення літнього, такого важливого для генетичної пам’яті хліборобської нації циклу збору урожаю й символічного підведення життєвих підсумків, що налаштовує на певний меланхолійний лад. Серпневі пейзажі не раз перетворювались у неокласиків на тло ретроспекцій («Водник» М. Зерова, «Скоро серпень», «Немов оту з пожовклими листами…», «Жовтих плям тривожне коло…» П. Филиповича), де зазвичай минуле постає досконалішим і гармонійнішим, ніж сьогодення. І третій, філософський фактор, зумовлений бажанням, спостерігаючи за зоряним небом, віднайти той глибинний зв’язок, про який вів мову Л. Бетовен, формулюючи своє життєве кредо: «Зоряне небо наді мною і моральний закон у мені…». Як дослідив В. Брюховецький, М. Зеров любив повторювати ці слова, вірячи в непорушну єдність і зв'язок Всесвіту з духовним життям людини» [61, 72]. Цю тенденцію естетизації неба й пір року підхопить Є. Маланюк.

Міфологічною свідомістю визначається і художнє осмислення основ буття в М. Драй-Хмари. На зв'язок лірики поета з «кордоцентричним пафосом, сковороднівською ідеєю екогармонії, <…> що спричинилося до функціонування в його поетиці чуттєвої сфери (звідси – потужний ліричний струмінь), <…> визначило антропоцентричне розуміння (а відтак – і відтворення) буття, своєрідні риси ідеального світогляду, певну сакралізацію зображуваної реальності» [420, 14], наголошує О. Томчук. На відміну від М. Зерова, М. Драй-Хмара нечасто подає розгорнуті міфологічні ландшафти, а вдається до бінарних опозицій «день» – «ніч», через які утверджується одвічний ритм буття. Поет оперує міфемами переважно язичницько-християнської етимології, тоді як античні номінативи трапляються вкрай рідко. Зокрема, у вірші «Зоріти ніч і бути з вами…» М. Драй-Хмара вдається до порівняння «*зіркú*» – «*огненні сльози Персеїд*», виявляючи таким чином спільну тенденцію неокласичної «космічної» лірики, що кореспондує з античною традицією, – тлумачення образу неба символічним дзеркалом, у якому відбивається світ людей: «*Як в темряві усе завмерло! / Хрусткий на серці стигне лід, / І з неба падають, мов перли, / Огненні сльози Персеїд*» [129, 62]. Подібне і в поемі «Поворот», де образи Антея і Геї, зберігаючи свій празміст, виступають у формі порівняння й виконують подвійну роль: по-перше, об’єктивізують мрії ліричного героя про волю

Батьківщини, по-друге, Україна-Гея постає невід'ємною часткою одвічного Космосу. У цьому вбачаємо схильність неокласика інтерпретувати античні образи й узагальнено в традиційному символічному ключі, і в конкретно-національному сенсі (остання тенденція особливо виразно проявлятиметься в ліриці Юрія Клена і творчості поетів «празької школи»). Визначальною в рецепції М. Драй-Хмарою античності є не кількість прецедентних персонажів чи мотивів, важливіше інше: в його естетиці неподільно мислиться краса як чуттєве пізнання досконалого і краса як творення досконалого, коли немає диспропорції між змістом і формою, оскільки в справжньому творі вони складають гармонійну єдність. Митець плекає свій ідеал художності, особливий естетичний спосіб моделювання світу почуттів і думок, близький еллінському. Він бажає словом творити власний світ, у якому природа й людина перебувають у гармонії. Таким має бути і мистецький твір – вивершена цілість, частинка космосу, як це розуміли ще древні греки. Символічно, що у вірші «Поетові», присвяченому П. Тичині, М. Драй-Хмара не лише висловлює своє захоплення творчістю символіста, а й вдається до порівняння «Україна – Еллада» («*І обняти в ній кожного радий, / будь то турок, вірмен чи лях, / Ти Вкраїні, майбутній Гелладі, / простилаєш всесвітній шлях*» [129, 89]), на яке не раз можна натрапити і в Є. Маланюка. Але коли поет-пражанин бачить відродження античного ідеалу у творенні держави – «нового Риму», то в М. Драй-Хмари шлях до України-Еллади лежить, як і у веймарських класицистів, через досконалі вияви духу, через мистецтво.

Античний «слід» у відтворенні образу світу М. Зеровим виявляється різноаспектно. Так, у віршах «Буюрнус» і «Вечір», присвячених красі кримської природи, не раз осмисленої неокласиками («Гурзуф», «Кримська елегія» П. Филиповича, «Чатир-Даг», «На вірхів'ях Качі», «Партеніт», цикл «Крим», олександрійські вірші «На віддаленні», «Я не складав тобі ні гімнів, ні поем» М. Зерова, «Кримські цикади», «Ведмідь-гора» М. Драй-Хмари), постає українська античність: набуває розвитку традиція сприйняття Криму як спадкоємця Давньої Еллади. Звідси – поєднання кримської тематики з античними аксесуарами. Так, у сонеті «Партеніт», де, вдаючись до ремінісценції, поет відсилає читача до знакових надбань давньої епохи – Есхілової трагедії «Орестея» («*Орестів жах, Піладова звитяга, / І смертний Іфігенії привіт*») й архітектурної пам'ятки Криму античних

часів («*храм Артеміди, перший партеніт»)*, що, як і кримський пейзаж («*на скелі, де ламають діорит», «за темною грядою Аю-Дагу», «море», «каміння й дачні мури»*), втілюють вічність. Разом вони складають модель гармонійного світу, у центрі якого, як світова гора в осередді Всесвіту, храм Артеміди. Через нього здійснюється незнищенний, на думку М. Зерова, зв'язок між минулим і майбутнім, навіть якщо теперішнє зазнає фатальних змін: «*Літа минають, не минає міт!*» [152, 23].

Чи не наймальовничішими в поетичному доробку М. Зерова є елегійний дистих «Буюрнус» та олександрійський вірш «Вечір», написані в червневі дні 1934 року, за кілька місяців до арешту автора. Глибоке, щемливе відчуття гармонії з навколишнім світом, але гармонії, яка не в суспільному, а в природному космосі, передчуття прощання, загострюють сприйняття розлитої в природі краси, відкривають «третє», око, що бачить колір, чує звук, вловлює запахи, акумулюючи все в єдиний образ. Парадоксально, та, навіть дотримуючись лаконізму й афористичності як ознак класичного дистиха, М. Зеров досягає ефекту насиченого й багатовимірного живописного полотна, поліфонічного твору. У «Буюрнусі» розгортається картина ще не змореного спекою півдня на початку літа. Її палітру складають густі мазки червоного («*сонце червоним снопом», «темний від крові москіт»*), зеленого («*кедрів вершини»),* голубого («*морська голубінь»)* і синього *(«синє тло»*), золотавого *(«золотиста луска»)* кольорів. Корені такого імпресіоністичного живописання словом – знову ж в античній поезії, де колористика була чи не найпотужнішим експресивним засобом. У творі природа постає єдиним цілим, у якому не поляризуються, а гармонійно поєднуються гори («*Кедрів вершини стрімкі витягують лапи мохнаті»*), море («*Море півдиском на ній»*) і долина *(«круглиною обернене долі»*), створюючи не застиглу, а пульсуючу, наповнену життям картину. По-імпресіоністичному точно вихоплені й цікаві деталі «*цяткою сів у кутку темний од крові москіт*» та «*золотиста луска грає на синьому тлі»*, що доповнюють мозаїку, у якій вгадуються обриси рідного дому-храму з дідухом на покутті: «*Сонце червоним снопом стоїть біля ніг Аю-Дагу»*. У цей велетенський дім-космос вписується інший, але вже не метафоричний, а реальний дім, де ліричний герой зустрічає світанок: «*В біленій вапном хатині, заскочений світлом рум'яним, / Я прокидаюся враз»* [152, 87]. Він, «*смаглявий увесь і легкий»*,

почувається захищеним у цьому «малому» домі, ще дихає чистотою, вранішньою прохолодою, дарує душевний спокій. Символізуючи мікрокосм, разом із макрокосмом природи він уособлює сковородинівський ідеал непорушної гармонії.

Картину кримського світанку доповнює вечірній пейзаж в олександрійському вірші «Вечір», позначений, як і «Буюрнус», синкретизмом. У його колористиці переважає улюблений імпресіоністами синій, означений то прямо («*У синій синяві...», «круговид морський пустельний, синій»*), то опосередковано («*вогкий яр ожиною заріс», «темний оксамит Гурзуфського сідла»* [152, 85]); мінорні інтонації визначає ретроспекція «*сум за тьмяністю розлогих рік і нив*». У стилі цього вірша, як і в прозі М. Коцюбинського, за спостереженням Є. Федоренка, «домінує і дуже сильно переважає струм імпресіоністичності – картинного передавання настроїв, вражень та порухів людської душі» [443, 99]. Фінальний рядок про «*безтурботний лад відпочиванських днів»* підтверджує вірність автора переконанням, за якими вищий «*лад»* творять узгодженість внутрішнього світу людини зі світом зовнішнім.

Якщо природний космос у неокласичному тексті постає як «гармонія сфер», то образ суспільного космосу, сповненого суперечливих характеристик, гармонії позбавлений. Перш ніж говорити про образ(и) реальності в ліриці неокласиків, зауважимо, що її розуміння близьке до трактування в сучасних гуманітарних науках слова «реальність», яке рідко вживається без лапок, і, як зауважив ще В. Набоков, взагалі нічого не значить без них. Але коли в епоху постмодернізму, вважають його теоретики, ці лапки обіймають порожнечу, то неокласики демонстрували модерністське уявлення про «реальність», складником якої є реальність художня. Вона стає інструментарієм пізнання дійсності й оприявлюється в образ і мотивах насамперед античності, інтегруючись у тканину творів як матеріал для аналогії / зіставлення / ілюстрації / альтернативи тощо. Така специфіка образу світу в ліриці поетів «п'ятірного грона» стала приводом для звинувачень з боку радянської ортодоксальної критики в «байдужості до сучасного життя», «свідомому ігноруванні проблем сучасності», «втечі від сучасності» тощо.

Образ сучасного світу чи «уесерерівської дійсності» (М. Стріха), осмислений неокласиками через античність, оприявлюється по-різному. Виокремлюємо кілька

варіантів: 1) «реалістичний» як проекція дійсності через долучення до сучасної тематики та вірші-спогади з характерною антитезою «теперішнє – минуле», де античний текст прочитується на рівні ідей, що визначають жанрову (елегійну чи ідилічну) специфіку творів; 2) «культурологічний» – спроба осягнути зміст сучасності здійснюється через ремінісценції з античних сюжетів і мотивів; 3) «альтернативний» або «фіктивний» моделюється за допомогою введення образів оніричної парадигми, витоки якої в античності, що перетворюють «реалістичний» образ сучасного світу на фікцію. Така гіпотетична диференціація свідомо чи несвідомо виводила на античну традицію. Ще Аристотель вів мову про три способи, якими поет може відтворити події: об'єктивно – якими події були чи є, суб'єктивно – як про них говорять і думають, ідеально – якими вони повинні бути [див.: 343, 26]. В естетиці неокласиків спостерігається як наслідування Ідеалу, наслідування Суб'єктивності, так і імітація реальності. При цьому в кожному з варіантів античний текст може комбінуватися з різноманітним інонаціональним художнім матеріалом, що цілком відповідає специфіці українського варіанта неокласики – відкритості її естетичної системи.

Творів першого – «реалістичного» – варіанта образу сучасності з відображенням реалій часу, настроїв, тенденцій, свідками (або й учасниками) яких нерідко були самі поети-неокласики, порівняно небагато. Зрозуміло, що в таких віршах немає ні примітивного пафосу оспівування, ні відкритого неприйняття чи критики дня теперішнього (а значить і устрою вже радянської України). Неокласики йдуть шляхом проставляння акцентів в опрацюванні традиційних чи нейтральних, на перший погляд, тем, де в ролі акцентів виступають ідея калокагатії та визначальні характеристики таких жанрів, як елегія й ідилія. Так, у циклах «Київ» і «Будівництво» М. Зеров, здається, прилучається до актуальної в поезії 1920-х років урбаністичної теми. Та хоча ліричний герой чує, що «*б'ють молоти, нові часи кують*», але його погляд вихоплює не заводи й фабрики, а київські «*химери барокових бань*», «*Шеделя білоколонне диво», «браму Заборовського»* чи чернігівські пейзажі, де *«на валу міськім / Біліють вежі, золотом густим / Горять хрести…»* [152, 28]. Неперехідну вартість цих витворів людського генія зумовлена втіленою в них Красою. Сучасна ж архітектура («*будівельний трафарет, /*

Безстильних років соромітний спадок») цього не здатна запропонувати, тож поет сподівається, що в майбутньому на зміну ремісникові прийде творець, щоб «*вроду-бранку визволить з тенет*» [152, 31]. Тему увічненої в камені споруд краси опрацьовували всі неокласики, прилучаючись до традиції зіставляти космос із людиною, природні об'єкти – з людським тілом як мірою всіх форм грецької культури й насамперед скульптури та архітектури. Як відомо, в античні часи математичні розрахунки й міри довжин при зведенні храмів співвідносилися з тілом людини; до чоловічої фігури уподібнювали дорійську колону, до жіночої – іонічну, дівочої – корінфську. Та найважливіше – це співмірність пропорцій храму і його розмірів з людиною. Щоправда, не з реальною – для цього елементи храму надто великі, а з «ідеальною» людиною, героєм, титанічною істотою. Храм таким способом «підносив» людину та прилучав її до світу високих і могутніх явищ, а відтак архітектура ставала важливим складником духовної культури, «вихователем» громадянина. Аналогічну роль неокласики відводили архітектурі українського бароко й античним пам'яткам на зразок кримського Партеніту, сподіваючись, як і веймарці Й. В. Ґете і Ф. Шиллер, що їхня краса, міра й гармонія торуватимуть шлях до внутрішньої свободи людини.

Через опозицію «зодчество» – «руїна» в картині світу неокласиків розгортається й образ міста як особливого світу культури. Практично всі функції Міста (як Рим у ліриці античних поетів доби Августа) перебирає на себе образ Києва. У поетичних візіях Київ постає вічним світовим містом, центром духовності й краси, містом-храмом («Київ» М. Драй-Хмари, цикл «Київ» М. Зерова, «Київ» П. Филиповича). Його архітектура окреслюється внутрішньо цілісною як знак культури, що промовлятиме про націю крізь віки. А в поезії М. Драй-Хмари «Чудо» образ міста є алюзією на ідеальний античний поліс «Держави» Платона, місто Сонця Т. Кампанелли, Нову Атлантиду Ф. Бекона. Окрім того, неокласики активно вживають мистецтвознавчу термінологію, звертаються до аналогій з архітектурними концептами, розвиваючи традиційне для культури бароко уявлення про першість зорових мистецтв. Включення неокласиками нелітературних дискурсів (архітектурного, скульптурного тощо) у тканину художнього твору (екфрасис) дослідники зараховують до зразків інтерсеміотичної інтерпретації жанрів [155, 13]. Тож у своїй

урбаністичній лірици неокласики демонструють системний підхід до рецепції античного тексту – на рівні ідеї і на рівні жанру.

Окрім проблеми витіснення Краси з навколишнього матеріального світу, що прозорливо бачилося неокласикам лише прелюдією до «офункціоналення» всіх і всього, тривожно-трагічною ознакою свого часу вони вважали національну амнезію – забуття власного коріння, нехтування історичною пам'яттю. Її загроза означена у віршах «Іванів гай у Полтаві» і «Той самий» (цикл «Культуртреґери») М. Зерова.

Ставлення М. Зерова до реальної дійсності виявляється і у віршах-спогадах. Їхній настрій – елегійний, але «сумна» складова є не тільки традиційним супроводом екскурсів у минуле й згадок про те, що вже ніколи не повернеться, а й емоційним акомпанементом оцінки теперішнього. Критичне осмислення сучасності виражається, по-перше, через бінарну опозицію «минуле – теперішнє», у якій, всупереч офіційним приписам, давні часи постають як «золотий вік», а сьогодення – часом руїни. По-друге, драматичність образу теперішнього визначають сумніви в перспективах «світлого майбутнього». Передчуття катастрофи, трагічності відтінюються риторичними запитаннями, розсипаними в цих віршах: «*Як прогнати тлум / Передчувань і всі страхи безсонні*?» («Superstitio»), «*В якій суворій школі / Так без жалю розвіялась вона, / Твоя веселість буйно-голосна? / Які смутять тебе нудьга і болі*?» («Елегія»), «*Що на добридень 'ддасть моїм тривогам? / Понура пустка? Темнота гірка? Чи буде день*?..» («28 серпня 1914 року»). На свій час поет покладає відповідальність за неможливість не тільки відтворити гармонію минулого тут і зараз, а й створити для цього умови в прийдешньому. Тож не можемо цілковито погодитися з думкою В. Башманівського про те, що «художній світ неокласичних творів людяний, але по-своєму: він навіває людині "сон золотий", відвертає від грубої та жорстокої повсякденності, улагіднює душу і скрашує дійсність. У цьому вбачається захисна функція неокласичного мистецтва, яке намагалося прищепити людині, котра потерпала від руйнівних суспільних потрясінь, відчуття "вічних" цінностей: краси, любові, гармонії, милосердя» [42, 17]. Думаємо, що такий варіант у неокласиків не єдиний.

У творах, де неокласики пропонують образ сучасного світу, відбувається активне перетворення тексту на елегію, а у варіантах, де він постає крізь призму минулого, – на

ідилію. Особливо це показово для лірики М. Зерова, М. Рильського та Юрія Клена. У їхній творчості трансформація жанрових моделей античної поетики відбувається на тематичному (актуалізація старих тем і мотивів, уведення модерних), стильовому (імпресіоністичне забарвлення ідилічних творів і філософське – елегійних), хронотопному (руйнування часових меж і кордонів, універсалізація часопростору), композиційному (перехід від антитетичного й градаційного, паралельного типів побудови до притчового) рівнях. Погоджуємося зі слушним висновком Т. Іванюхи, що результатом таких трансформацій у жанровому коді елегії та ідилії стало «створення неокласичного варіанта цих давніх жанрів, що дозволяє говорити не тільки про талановите наслідування давніх жанрових традицій, а й про жанротворчість неокласиків» [155, 19]. Зокрема, в ліриці М. Рильського натрапляємо на різні види елегії, і домінування певного з них зумовлене змінами в світовідчутті поета й еволюцією його стилю. Коли в збірці «Під осінніми зорями» домінує любовна елегія з притаманними їй антитезами, мінорними інтонаціями, романтично-символічною образністю, з використанням форми олександрійського вірша, то в «Синій далечині» та «Під осінніми зорями» поет створює неокласичний тип елегії – міфологічну й філософську. Саме у філософській елегії М. Рильського, «відбуваються значні зрушення: жанровизначальну роль починають відігравати трансформації категорії часу – художній час “розмикається” в широкий світ, універсум» [155, 14], що досягається значною мірою за допомогою різноманітних інтертекстуальних прийомів. Так, прикладом комплексної рецепції античного тексту на рівні жанру, образів, настрою тощо є твори «Плещуть на вогкому березі води, ясні й переливні» і «Пісок. Вечірні хмари сиві». Побутова ситуація в «Плещуть на вогкому березі…» – ліричний герой слухає «*спомини дивні*» свого приятеля про «*нерухомі полярні краї й про цейлонські діброви*» [354, 149] – накладається на відомий протосюжет з Гомерової «Одіссеї», а саме розповідь царя Ітаки про свої десятилітні мандри на бенкеті у феаків. Під впливом асоціацій знайома річка стає «*наче Гомерове море старе, казкове, пурпурове»,* а давній приятель – Одіссеєм. Підсилює інтертекстуальний ефект і розмір вірша: як і гомерівський епос, він написаний гекзаметром. Якби не рік написання, то «Плещуть на вогкому березі води…» можна було б вважати за зразок стилізації, де чи не найпереконливіше помітна особливість, коли

«авторський текст постає повтореним у чужому і є таким, що повторює чуже» [24, 53]. Та думається, що в 1919 р., яким датований твір, ремінісценція ідилічного епізоду «Одіссеї» була спрямована на образ минулого. Текст сприймається як своєрідна авторська поетична реакція на події громадянської війни: болісне відчуття втраченої рівноваги й гармонії з навколишнім світом, виражене в риторичних питаннях останньої строфи:

Може, й справді на світі живуть лотофаги щасливі,
Може, існують ще й досі страшні одноокі циклопи?
Може, ці зорі, що ясно одбились в ясному заливі, –
Зевсові очі, що дивляться в очі Європи? [354, 149].

Якщо для Гомерового персонажа його спогади – лише минуле, куди він, прямуючи до рідної Ітаки, не хотів би повертатися, то для ліричного героя М. Рильського «той» світ – омріяний, бажаніший за реальний. У ньому, навіть попри існування «*страшних одноких циклопів*», залишилися щастя, ясність, кохання. Продовження тематики запропоноване в елегії «Пісок. Вечірні хмари сиві». До мотивів, які знакують такі трагедії сучасності, як громадянська війна і запустіння («*між бур'яном біліють кості, / Собака стомлено біжить…*»), вимушена еміграція («*Де друзі милі та щасливі, / В якій невірній стороні?*» [354, 147]), долучається традиційна в ліриці Горація тема дружби. Елегійність твору увиразнюється настроєм ліричного героя, який не сподівається дожити до зустрічі з друзями: «*Колись прийдуть і друзі в гості, / Та вже не зможу я – зустріть*» [354, 147]. Поет, таким чином, виформовує атмосферу віршів на основі літературних асоціацій, творить «двоголосся» з античним текстом і водночас пропонує свої інтонаційні варіанти.

У творах елегійного типу з доробку П. Филиповича образ сучасності осмислюється через міфічний мотив зміни поколінь. У вірші «Дивись, дивись, безмежні перелоги…» трагічна діалектика наступності поколінь оприявлюється в картині Руїни: «*Не перший рік як позникали боги, / Остались люде та мерці одні / Жують і плачуть: дайте-бо підмоги / Заснуть спокійно дайте у труні*» [444, 48]. Поет демонструє (принаймні, так здається на перший погляд) свій історичний оптимізм: пишається, що на зміну богам і героям приходить людина: «*Став чоловік над чорною ріллею, / Як небо гордий, сильний, як земля*» [444, 48]. Позаяк цей вірш відкривав збірку «Земля і вітер», то певною мірою мав

виконувати роль своєрідного показника ідеологічної вірності чи хоча б лояльності П. Филиповича: за радянською міфологією, кінець «доби богів» оцінюється як поступ. Але всотування у тканину тексту античного міфу надає творові іншого звучання, адже, за уявленнями давніх греків, після доби богів і героїв настає найгірший вік – залізний, доба війн та розбрату. Алюзія залізного віку увиразнюється образами «*шаленого вітру*» і «*кривавих днів*», якими змальована агонічна природа суперечливої авторової сучасності. Характеристика часу як «залізної доби» і у вірші «І десь надійшло наостанку»: «*Нікуди не може летіти / Примара сліпої журби – / Сміється і сонце, і вітер, / І голос залізний доби*» [444, 99]. Отже, П. Филипович, як і П. Тичина в «Псалмі залізу» (про перегуки неокласика з ним однією з перших писала Н. Костенко [див.: 204, 21]), з-поміж можливих епітетів для характеристики часу обирає «*залізний*», який для поета-гуманіста асоціюється з агресією, жорстокістю, тобто з традиційною семантикою «залізного віку» в давніх греків і римлян.

Елегія виявилася оптимальним засобом і для вираження буттєвої парадигми й реалізації філософічного струменю лірики М. Зерова, про що свідчить досить широкий видовий діапазон жанру в його доробку: від власне елегії, творів елегійного характеру до стилізації й пародії. При цьому поет демонструє дві тенденції в осмисленні міфічних сюжетів: ремінісценції в розробці до так званої вічної теми цінності земного життя («Чей ти не знаєш») і алюзії в творах з виразним автобіографічним змістом («Сон»), коли сюжет міфу переходить у площину підтексту. «Елегійні дистихи» засвідчують, що в поетичному світі М. Зерова раціоналістичний первень домінує, проте він не єдиний: внутрішня напруга думки й асоціативна спроможність образів стали засобами виявлення гами «стримуваних» ліричних почуттів. У цьому вбачаємо тяжіння його лірики до поезії еліотівського типу, першою умовою істинності якої є інтелектуальність і складність, а другою – об'єктивність, безособовість. Митець, на думку Т. С. Еліота, цікавий не особистими емоціями, викликаними певними подіями його приватного життя. Поетична емоція зовсім не те саме, що емоція життєва, адже поезія – концентрація емоційного досвіду, а не його однобоке відтворення. Виступаючи проти автоматичного й пасивного фіксування побаченого та пережитого, критик наголошував, що «поезія – не простір для емоцій, а втеча від емоцій, і

це не вияв особистого, а втеча від особистого. Та, звичайно, лиш той, хто є особистістю й наділений почуттями, знає, що означає бажання від них позбутися» [482, 166].

Посилення драматичних інтонацій спостерігаємо і в так званих програмових віршах М. Зерова часів літературної дискусії 1925-1928 рр., активна участь у якій стала не тільки можливістю висловити свої принципові естетичні позиції, а й, за великим рахунком, визначила всю його подальшу долю. Полемічний дух творів приглушується констатаціями типу «*О, нас давно не видно на кону*» («Творча тиша»), «*знавецтва суд убогий*» («Читаючи поета»), *«Ніхто не скаже нам: «Жерці і маги! / Ви творите поезії дива…»* («Самозначення»). Так поет натякає на безперспективність діалогу на рівних у чужій для себе ідеолого-політичній площині, а отже, виявляє ще один тривожний знак доби, де свобода слова лише задекларована.

На відміну від неокласиків, які залишилися на материковій Україні, Юрій Клен мав можливість без страху перед дамокловим мечем системи моделювати образ реального світу, не вдаючись до езопової мови. Так, у вірші «Майже елегія» поет, згадуючи дитинство, виходить на сьогодення України й розмірковує, як могли скластися долі давніх знайомих. Але «приватний» інтерес – тільки привід для авторових узагальнень: тисячі зі старшого покоління українців загинули в роки громадянської війни («*Де дядько той? Мабуть, у дні / Революційної негоди / Життям наклав*»), а їхні діти – в роки Голодомору («*А дядьків син / В голодний рік подавсь до міста, / Бо не молов порожній млин, / А у квашні не стало тіста*» [183, 90]. Часові категорії «минуле» – «теперішнє» пов'язують не тільки персонажі-люди, а й орнітологічний образ: у сні ліричного героя «*знов гогочуть сиві гуси*», а в сучасній Україні «*Праправнуки отих гусей, / Що плавали у верболози / І смакували вогкий глей, / Тепер марніють у колхозі*» [183, 90]. Цей образ виконує подвійну функцію: посилює мотив тотальної несвободи, бо ні люди, ні природа не можуть бути вільними в підрадянській Україні, і вможливлює алюзію на античну легенду про гусей, що врятували Рим. Говорячи про гусей, які «*дружним криком сторожким / Не врятували України, / Як їхні давні предки Рим*» [183, 90], автор, як нам здається, проводить аналогію між Україною як «Римом», що не здійснив ще історичної місії стати вільною і сильною державою. При цьому залишається надія, що це відбудеться в майбутньому, тому й назва

твору, незважаючи на драматичні інтонації, – «Майже елегія», а його фінал пронизаний вірою у відродження: «*І, може, розгойдавши гнів, / Колись досвідчені нащадки / Отих змиршавілих дядьків / Ще інші наведуть порядки…* » [183, 90]. Отже, Клен, як і інші поети «п'ятірного грона», віднайшов в елегії жанровий еквівалент втілення моделі сучасного світу, у якій поєднано трагізм реальної дійсності з історичним оптимізмом неокласиків, співзвучним з античним світоглядом.

Інваріант проекції реальної дійсності запропонований неокласиками і в творах з виразними ідилічними домінантами. У них уважний читач міг відчитати невідповідність зображуваного в тексті гармонійного світу та суперечливо-трагічної дійсності. При цьому «рання» ідилія неокласиків, зокрема М. Рильського, щонайбільш наближена до жанрового канону, а «пізня», кінця 1920 – 1930-х рр., особливо в М. Зерова, сповнена драматизму, невластивого античним зразкам.

Побутування жанру ідилії в М. Рильського простежується упродовж усього вільного («неокласичного») періоду його творчості, тобто часу виходу збірок «Під осінніми зорями» (1918, 1926), «Синя далечінь» (1922), «Крізь бурю й сніг» (1925), «Тринадцята весна» (1926), «Гомін і відгомін», «Де сходяться дороги» (1929), для яких характерне активне кореспондування з текстами світової класики – від античності до модернізму – у тісному союзі з морально-психологічною та історико-культурною проблематикою, що перетворювалося на форму дистанціювання, а нерідко й негативного ставлення до вимоги ідеологічної заангажованості творчості. Вважаємо за необхідне зупинитися окремо на поемі «На узліссі (Ідилія, октавами написана)» – чи не найвідомішій з ідилій М. Рильського, оскільки в ній була намічена авторська матриця ідилічного жанру, яка надалі наповнювалася новими ідеями й змістом. Твір є зразком типового для неокласиків маніфестування сковородинівських принципів самовдосконалення особистості через усамітнення («*Увечері він розмовля з собою*» [354, 66]), зв'язок із природою («*Йому рідніші, ніж людські святині, / Поля широкі і простори сині*»; «*Садочок свій він пестить, як дитину, / З ним ніжно розмовляє кожний день*» [354, 66]) та книги («*Над книгою душею він ширяє*»; «*Усі книжки, усі земні поети, / Усі зрідні душі його живій: / Бо всі вони – лиш відблиск одного, / Одного сонця: Духа світового!*» [354, 67]). У світі ліричного героя поеми

є місце і для міфотворення: його друзі, «*мрійні брехуни. Мисливці, риболови і п'яниці…*» своїми розповідями (специфіка наратії у вислові «*і традиційно бреше дід Ігнат*») витворюють міф про часи своєї молодості, коли могли похвалитися: «*Зловив я вовка власною рукою*». Перед читачем – елемент міфологічного мислення, коли «краще», «добре» співвідноситься з минулим, надаючи йому особливого, сакрального, змісту.

Ліричний герой з ім'ям автора – уособлення мрії поета про самодостатність людини, яка віднайшла спокій і справжні вартості осторонь натовпу («*скалічених істот*»), який він «*благословляє*», іронічно натякаючи на своє незгоду з дарвінівським проголошенням людини царем природи: «*Живіть собі, вселенної царі, / Малі на старість, змолоду старі!*» [354, 71]. До громади його може навернути не ідея, а серце: *«… і поки до громади / Не кличе с е р ц е – самоті він радий»* [354, 72]. Звучить перегук з ідеєю кордоцентризму та сковородинівськими «рецептами» пошуку щастя, особливо, коли щасливим проголошується той, хто «*живе безжурно, як небесні птиці*», або вміє чуттєві радощі молодості вміє перелити в радість праці зрілих літ. Посилаючись на А. Міцкевича, М. Рильський говорить і про щастя дружнього спілкування, і про можливості воскресити в пам'яті дні дитинства, повернення до яких («дні невідання» у романтиків) веде до душевного очищення: «*щасливий, хто […] з товаришем із рідної землі / Пригадує в солодкому спочинку / дитячі роки, що як тінь пройшли, / І знов ясний і чистий, як дитинка…*» [354, 72]). Розповідаючи про героя поеми, М. Рильський іноді зумисне збивається на оповідь від першої особи, вдаючись до злиття авторського і ліричного «я».

У традиціях літератури сентименталізму зображено маленьку громаду диваків (Максим, дід Ігнат, Денис) як авторський варіант ідеального співтовариства. Ліричний персонаж Максим вихований на літературній класиці, Денис «*співучий*» і старий Ігнат – на народній творчості, та попри різницю в освіті, об'єднує їх любов і розуміння природи. До цієї ідеальної спільноти лине і автор: «*І я не раз душею оддихав / В гурті тезка, Дениса та Ігната, / Повітря гостре радісно вдихав / І милувався на ліси лапаті…*» [354, 74].

Організаційним принципом тексту в ідилії «На узліссі» є календарний, що втілює думку про співмірність пір року й етапів людського життя та неокласичну ідею руху душі до катарсисного прозріння. Вступ, знайомство з персонажем і його характеристика, мотив

розставання з буйством молодості («літом») – це осінь. Коли природа спить і малює «*зимові візерунки*», радість приносить спілкування з друзями, доповнене і дружніми «бенкетуваннями» в дусі Платона, і усамітнення. Ліричному героєві милі серцю не лише голоси природи, але і її «*велична тишина*», яку найкраще слухати саме взимку. У заключній частині «Весняний стрій», що за характером є дифірамбом, утверджується ідея незнищенності природи, звучить подяка вищим силам за створену красу: «*Благословенні божеські закони, / Безмежність неба і краса світів! / Синійте, війте, чисті фіміами / Богам незнаним у незримім храмі!*» [354, 78]. Гармонія природи надає поетові сили вижити в сучасному непевному світі, зображеному в образі «*хисткого човна*». Але суперечності світу «пом'якшуються» для молодого автора вірою в «музику небесних сфер». Одразу два античних «сліди» – образ човна в бурхливому морі реальності й гармонії сфер – поєднуються з ідеєю пошуків етико-естетичних координат, які не дозволять «тимчасовому» перемогти «вічне»: «*Мережка різнотонної музики, / Яку Творець на тлі блакиті сплів! / Як любо плавать у човні хисткому / Під ту музику близьку і знайому!*» [354, 77].

Картини весняного пробудження природи супроводжуються закликами до активного, наповненого творчими пошуками, життя: «*Забудь усе, коли прийде весна!*»; «*йди туди, де стежка неясна, / Але зате тремтять на видноколі / Узори дивних і чужих країв, / Де ти не жив, не плакав, не любив!*» [354, 78]. Отже, в поемі «На узліссі», по-перше, закладене «тяжіння» усієї поезії М. Рильського до ідилічного хронотопу: змінюватиметься, так би мовити, базовий об'єкт для конструювання ідилій (спогади про дитинство, культура, природа тощо), але незмінним лишатиметься принцип ідеалізації, в основі якого – гармонія й рівновага природна, суспільна, космічна. По-друге, античний текст художньо осмислюється автором як результат семіотизації третього ступеня, насамперед через ідейно-образний комплекс українського бароко, вивершений у творчості Г. Сковороди; по-третє, «На узліссі» є своєрідним репрезентантом основних концептів лірики М. Рильського й українського варіанта неокласики загалом.

Жанрові ознаки ідилії притаманні і творові «Веранда, виноград, гудіння бджіл у білім…». На нашу думку, це – зразок філософської лірики, у якому спостереження автора за змінами в природі приводять до старого й щоразу нового висновку («*Весна щороку*

нова!» [354, 155]) щодо циклічності й поступу. Діалектику оновлення символізує світ почуттів, утілений в образах новонародженої Афродіти в оточенні еротів і тритонів: «*Та кожний раз у ній загадка нерозкрита, / І мають новий зміст незмінені закони*» [354, 155]. Для поета рушійною силою Всесвіту стає Краса як джерело життя: «*Щороку сміх жінок і зморена троянда, – / Та це – нові рядки у фоліанті білім*» [354, 155]. Останній рядок цікавий і як образ творчості, що надихається красою повноти буття, і як алюзія на античну міфему однієї з Мойр, у фоліанті якої записані всі земні діла.

Інтерпретація ідилічної тематики П. Филиповичем зводиться, на нашу думку, до авторських декларацій сутності щастя. Так, у вірші «Ямби», назва якого відсилає до античної традиції, щастя асоціюється з простотою і спокоєм. Визначивши основу гармонії людських взаємин, поет переходить до пошуку суспільних: «*приємний час безжурного спокою. / Короткий відпочинок без трудів, / Хіба не він кладе свою печатку / На ці обличчя різні і чужі»* [444, 120]. Проте спокій у П. Филиповича не означає пасивне споглядання. У вірші «Надхмарний вітер повелів» ліричний герой проголошує ідеалом, до якого повинна прагнути людина, «прекрасний спокій» як пізнання вищої істини: «*Дивись на діл, на небеса / І вчись прекрасного спокою – / Колись зійде і над тобою / Така врочистая краса!»* [444, 69]. Краса і гармонія природи перетворена на вимір досконалості духу, а відтак «прекрасний спокій» і «врочиста краса» – своєрідні неокласичні варіанти Абсолюту. Близькими поняттями – «велич і простота» – ще з часів Й. Вінкельмана зазвичай характеризували античне мистецтво. Тож у закликах П. Филиповича уподібнюватися ідеальній природі – перегук з ідеями античних натурфілософів. Такою ж досконалою поет бачить класичну культуру, сформовану на принципах її наслідування.

М. Зеров, як і М. Рильський, у зверненні до ідилічної жанрової моделі йшов шляхом збереження її типових ознак, але при цьому трансформував ідилічний канон, поєднуючи епічність, ліризм, драматизм, що дає підстави побачити в його творах (зокрема, в циклі «Зодіак») стильовий синкретизм особливого виду. Модерністську модифікацію ідилій творить 1) виразне культурологічне забарвлення, зокрема, специфіка розробки сільської тематики як переосмислення античної – Вергілія і Феокріта – традиції («На віддаленні», «Вечір», «Возовиця») та 2) вкрапленнями автобіографічних мотивів. Ці прийоми,

зрештою, трансформують ідилію або в елегію, або в пародію на ідилію, а образ сучасності втрачає своє етичне начало, а з ним – можливість утримувати світову рівновагу.

Коли ліричний герой неокласиків перебирає на себе місію літописця доби, він звертається до трагічних сторінок світової історії, намагаючись віднайти в них аналог сучасним подіям. Так окреслюється другий – «культурологічний» – варіант поетичної проекції сьогодення – заглиблення в інші історичні епохи (і насамперед античну) для створення алегорії теперішнього. Сюжети, реципійовані з античних джерел, асоціювалися з соціальними, політичними й духовними реаліями часу, а відтак набували злободенного звучання й створювали підстави для дистанційно-узагальненого трактування теми сучасності та її відповідності загальнолюдському змістові. «Хіба минуле не зв'язане тисячею ниток з теперішнім і сучасним?» [150, 76], – запитував М. Зеров у передмові до перекладної частини «Камени», аргументуючи необхідність подібного зіставлення. Характеризуючи античну епоху часів імперії, він наголошує на таких її ознаках, як «*конфіскація земель*», «*правдива розпука хліборобської людності*», «*криваві проскрипції*», «*тенденція поширювати апофеоз з мертвого фундатора на живих ватажків народної партії*» [150, 77]. Читачеві, щоправда, нечисленному, нескладно було упевнитись, як по-сучасному звучить давня історія.

Здатність неокласиків екстраполювати українську ситуацію в античні часи й навпаки спостерегла свого часу М. Ласло-Куцюк, говорячи про М. Рильського, який «відходить у давно минуле, воскрешає античність, переносячи її в сучасність, накладаючи її минуле на теперішнє, і з цього синтезу намагається визначити <…> основні моменти людської історії, основне начало життя людини на землі» [225, 45]. Пошук неокласиками в арсеналі античних образів і мотивів ідейного й естетичного еквівалентів подій і настроїв суспільного, духовного й особистого життя відзначав і сам М. Рильський: у передмові до «Вибраного» (1966) М. Зерова він наголошував на вмінні «шукаючи натхнення на пожовклих старовинних сторінках, скроплювати їх живою водою свого творчого "я" – і трепетної сучасності» [353, 12]. Так, у вірші М. Зерова «Oi triakonta» оживають реалії «*навісної пори*» періоду панування грецьких «тридцяти тиранів». Поет не приховує бажання провести аналогію – «*Була та сама навісна пора*» і «*Так само і тепер. Усе*

заснуло, / Все прилягло в чеканні Трасібула» [152, 62]. Джерелом алюзій стають і життєписи відомих постатей античності: в долі поета-олександрійця Аристарха, М. Зеров впізнає знайому картину інтриг, кон'юнктурщини, що заполонили літературне життя того (цього) часу: («Арістарх»). Розповідь про заслання Овідія («Безсмертя») звучить як трагічна перспектива для будь-кого із сучасників, зведена тоталітарною системою до буденного факту біографії. У цих творах автор за допомогою античного тексту формує інтелектуальний підтекст, реалізуючи апелятивну функцію інтертексту.

Своєрідною проекцією античного тексту на сучасні авторові суспільні обставини прочитується і вірш «На переломі» Юрія Клена, яким він як український поет дебютував у «Червоному шляху». Ю. Ковалів вважає, що сюжет твору – сповнена драматизму картина руйнування Риму варварськими племенами на чолі з Аларіхом – «як не парадоксально, в чомусь перегукувався з пролеткультівськими способами заперечення культурної спадщини» [192, 16]. Та, думається, більше рації має І. Дзюба, зараховуючи цей твір до так званих недопрочитаних радянською цензурою, оскільки через наявність «трохи запізнілого відгомону своєрідних тривожно-радісних апокаліптичних мотивів, популярних переважно у частині російської поезії 1910-х – початку 1920-х років, з очікуванням "варварів", що принесуть оновлення життя (блоківські "Скіфи" та ін.), критики сприйняли його як гімн "історичній неминучості й варваристичному світоперетворенню"» [103, 81]. Саме образ-згусток загибелі Римської імперії, створений Юрієм Кленом, надає віршеві радше трагічної, ніж пафосної інтонації та двозначності: «*І лунали червоні веселі прокляття / Непотрібній, гнилій і змертвілій культурі*»; *«Хай той юний живе, що руйнує, будує: / Синьоокий, розхристаний варвар!»* [183, 538]. На перегук епох вказує втілена в постаті вождя варварів Аларіха символіка практики руйнування старого світу «до основания», надання світових масштабів якій перетворювалося на провідну ідею радянської ідеології, та повторена автором анафора «*Ой, так само…*». Попри привабливість для тогочасного критикового ока метафори-назви «на переломі», змістовий акцент проставляють класицистичні пріоритети автора – «культура», «цивілізація», «гармонія», «античність». «Радість» ліричного героя з приводу хаосу руйнування античної

цивілізації та її культурних пам'яток – це, можливо, варіант маски трикстера, що, як і неоромантик О. Влизько в «Ліриці Фауста», стверджує задля заперечення.

Переживання античності як феномену реальності Юрій Клен запропонує пізніше в «Попелі імперій». Реципійований міфологічний (Персей, Тесей), літературний (епізоди з Гомерової «Іліади», пов'язані з Ахіллом, Гектором і Андромахою), історичний (оборона Фермопіл, згадка про цикуту, якої отруїли Сократа, факти з життя Вергілія) матеріал є засобом реалізації авторської націленості на інтертекстуальність, яка виконує «сугестивну роль і забезпечує цілісне сприйняття фрагментарного твору з послабленими фабульними й сюжетними зв'язками» [368, 238]. У Юрія Клена світ античної культури є і символічним унаочненням суперечностей сучасного світу, і водночас його альтернативою, бо він, на відміну від суспільного, не позбавлений духовного вмісту. Як і в драмі-феєрії «Прометей» П. Тичини, у «Попелі імперій» порушена трагічна проблема світової гармонії, неможливість реалізації якої в жорстокому, сповненому страждань і насильства світі автор сприймає особливо болісно. Юрій Клен зображує сучасне як примарне, абсурдне; із сарказмом «вітає» «*добу, що ліквідує інтелект*» і викреслює зі свого словника поняття «душа» і «Дух»; влучно формулює мету тоталітарної держави: «*Хай кожний стане розумом кастрат, / хай прийме геніїв Камчатка*» [183**,** 179]. Юрій Клен поділяє думку П. Тичини про конфлікт науково-технічного прогресу і моралі. Урбаністичні образи й образи-техніцизми поеми наділені негативною семантикою. Світ техніки, військових машин, створених для того, щоб убивати, зображений світом потвор, казкових чудовиськ, ворожих людині. Велике місто порівнюється із Содомом і Гоморрою, мертвою пустелею, де поет губить власну душу. Виразними перегуками з Тичининим «Прометеєм» є мотиви безликого суспільства («*гад столикий і сторукий, що не мав лиця*») і вихованої тоталітарною державою людини «нової раси», перетвореної на бездушний механізм: «*Нащадок наш цінує тільки м'язи, / в книжках згоріли мудрості скарби. / Не знає вже ні козака, ні князя / син здичавілий темної юрби*» [183, 356]. Як і «горішній світ» П. Тичини, природа в Юрія Клена – це храм краси, «*де мир анахорета сторожать гори і ліси*», у ньому він шукає ідеал гармонії, втрачений сучасним суспільством.

Коли в Тичининому «Прометеї» рятівником зневіреного протагоніста стає німфа

Етео, то в поемі Юрія Клена образ шляхетного героя репрезентований цілою низкою персонажів, у тому числі й з античної міфології. Так, від замаху страшної почвари, яка пожирає свої жертви, ліричного героя рятує Персей, підносячи «*геть від землі, яка яриться і гниє в корості*» [183, 231] до зірок. Автор шукає образ ідеального героя в античній традиції, акцентуючи на таких героїчних типажах, як Гектор, Ахілл, Тесей. Цікаво, що Прометея також згадано в поемі, але для характеристики П. Филиповича, що разом із М. Зеровим і М. Драй-Хмарою розділив трагічну долю мільйонів безвинно репресованих: «*як небо, гордий, сильний, як земля, і скарано його, як Прометея*» [183, 324]. Отже, продовжуючи характерну для української неокласики тенденцію руйнування стереотипу сприйняття класичної спадщини як застиглої консервативної системи, поет завдяки античному тексту порушує актуальну проблематику.

Актуально звучить і вірш М. Рильського «Адоніс і Афродіта», античний «слід» якого є результатом рецепції «Метаморфоз» Овідія В. Шекспіром у «Венері і Адонісі», а відтак неокласик вдається до семіотизації третього ступеня. В англійського Барда Венера втілює земне, чуттєве кохання, невід'ємне від світу, що її оточує. Так «виникає ренесансна концепція єдиного ланцюга буття. Всесвіт, прагнучи гармонії, не заперечує закону кохання, яке дає йому життя і вічне відродження» [7, 771]. Проте довершена краса Адоніса нагадує прекрасну, але все-таки скульптуру, тому його смерть сприймається як помста природи за порушення її законів. Фінал поеми трагічний, але не безнадійний: Адоніс відроджується в квітці. Натомість у М. Рильського антагонізму між протагоністами немає, вони – символи вічного кохання, яке автор протиставляє «тимчасовому».

Осягнення М. Рильським античного тексту реалізується не тільки через його актуалізацію в заголовку, а й завдяки художньому дослідженню глибинних джерел сучасних процесів і катаклізмів через осмислення прецедентних ситуацій і колізій. В «Адонісі і Афродіті» озвучене прагнення оживити «*слова, що давно оджили*» і заявлена роль класичної спадщини: «*Що для когось – п'ятак потертий, / Сон, що змила денна суєта, / Те для мене сильніше від смерті, / За солодкі солодше уста*» [354, 250]. Декларація нетлінності духовних підвалин примножується хвалою вічному почуттю: «*І хто збагне, що завжди в світі, / Міняючися, як Протей, / Цвіт, висвячений Афродіті, / Щораз по-*

новому цвіте?» [354, 250]. Адоніс і Афродіта символізують закоханих, чиє почуття піднесене над часом, і в своїй любові (а не через божественне походження!) Афродіта «*святістю свята, / Водою вічною обмита*». Натомість образ реальної дійсності – антиномічний, сповнений суперечностей і протиставлений міфічному. Його риси легко впізнати в матеріально виражених знаках доби («*рекламні <…> огні*», «*кіно в сліпучім миготінні*») та парафразах тенденцій її суспільної і духовної атмосфери, як-от: знеособлення людини, життя якої визначає диктатура («*Усі, хто зціплюючи зуби, / Не дослухаючись до ран, / Іде під невблаганні труби / І під жорстокий барабан*»), і вшанування замість неї «числа» (*«Усі, для кого цифра вісім / Обводить рівно день за днем, / Впадуть перед ясним узліссям / Із непроясненим лицем*»); панування міщанської моралі («*Штанами кльош підкреслюючи стиль*»); відчуження і самотність людини («*Всі друзі стали незнайомі, / Всі незнайомі – як брати…*»). Уведення контексту такого типу Ю. Крістева розглядає як рух по вертикальній осі, покликаний виявляти смисловий потенціал твору. Цим і можна пояснити, що, протиставляючи тимчасове і вічне, М. Рильський «не виправдовує» сподівання любовного сюжету, позаяк за інтонацією («*Хвала жонглерам і артистам, / Усім, хто мінить наші дні*!..») і прихованим підтекстом образів твір перетворюється на іронічний гімн «новому часові». Разом із тим «Адоніс і Афродіта» – текст-попередження, де тривожні настрої ліричного героя передають численні риторичні питання**,** незакінчені речення афористичного характеру («*Життя, як смерть, жорстоке і страшне, / Тому, як смерть, міцні його обійми»*), трагічні пророкування («*Ми помремо на переломі, / На повороті до мети»*) й алюзія міфеми Прометея як «героя часу», що веде до невідомих «чертог». Сему Прометея – викрадача олімпійського вогню («*Ти, що красу огню живого / Украв у сп'янених богів»*) – М. Рильський зводить до констатації відомого. Тоді як нові семантичні значення конструюються через біблійний символ «*звіриного числа*», образ «*голубих шляхів*» як проекції майбутнього та нової ролі Прометея-вождя: «*Число обчисливши звірине / І зважившись на терезах / Усе, що як пилина лине / І в темних губиться віках, / Накресливши суворо й строго / Сплетіння голубих шляхів, / В які нас поведеш чертоги / Ти, що красу огню живого / Украв у сп'янених богів?*» [354, 251].

Таким тлумаченням образу міфічного титана неокласик продовжує діалог, розпочатий П. Тичиною у вірші «Прометей», ліричний герой якого приймає насильницьке ощасливлення людства і стверджує: «Так мусить буть». Прометей М. Рильського також певний нового шляху, яким веде за собою. На відміну від нього, персонаж «Адоніса і Афродіти» проймається питаннями віри й моралі («*І на якому роздоріжжі, / На камені яких церков / Три сили стрінуться ворожі – / Ненависть, голод і любов?*» [354, 251]). Його хвилює, чи знайдеться в майбутньому, яке хоче збудувати Прометей, місце для «Адоніса» й «Афродіти», тобто коханню й жертовності заради нього. Отже, у вірші М. Рильського розробляється цілком самостійна й сучасна фабула, зав'язок якої з прототекстом забезпечується лише пунктирним відтворенням відомого міфічного сюжету та називанням піднесених у ранг образів-символів персонажів, через які порушується значно ширша за любовну проблематика, – суспільна, онтологічна, філософська. В «Адонісі і Афродіті» продемонстрована тенденція, яку П. Берков означив як притаманне творчості письменників другої половини XIX – першої половини XX ст. засвоєння не сюжетів, а ідей, ситуацій [44, 54]. Водночас твір стає перетином кількох міфічних сюжетів, контамінацією античних і біблійних мотивів, що склали канву авторового міфу про сучасність.

Коли у вірші «Адоніс і Афродіта» Прометей – уособлення нової влади, то в творі «Знов той же Сфінкс…» рецепція античного тексту сприяє створенню образу сформованої новітньою ідеологією людини, втіленої в міфічному Едіпі. Звернення автор до не раз опрацьованої в античності історії про царя Фів, яка набула вершинного художнього осмислення в творчості Софокла, символічне. Саме едіпологія афінського драматурга, на думку С. Аверінцева, є «поетичною реалізацією смислового змісту античної епохи» [1, 90]. Намагаючись осягнути суть своєї доби через міфічну структуру, якою послуговувався Софокл, М. Рильський вкотре підтверджував тяжіння неокласиків до пошуків античного «виміру» для картини світу загалом і сучасного світу зокрема.

З комплексу мотивів, що структурують сюжет про Едіпа, М. Рильський обирає не мотиви інцесту, батьковбивства чи здобуття влади, а долі та свободи. Якщо протагоніст Софокла, усвідомлюючи своє етичне й духовне єство, змагається з долею, невідворотністю, то «*нових часів Едіп*» опиняється лише на початку такого шляху.

Сучасник М. Рильського хоч і величний у своїй трагедії, але осліплений, бо, як і Софоклів Едіп, прийняв пророцтво «богів» буквально (повірив у те, що «земля – селянам», а «фабрики – робітникам!») і не побачив істини. Неокласик творить власний міф про «реальність» нового Едіпа, сповнену глибокого драматизму. Сучасність – багатолика, кровожерлива – втілена в образі Сфінкса, що, на відміну від подоланого Едіпом траховиська, знову відродився. Вводячи образ воскреслого Сфінкса («*Знов той же Сфінкс, і знову жде одгадок*» [354, 220]), поет, по суті, веде мову про нагальність питання людської сутності (людяності) за будь-якого ладу. Якщо виходити з античних уявлень про те, що в загадці Сфінкса, як і в оракулі, міститься «передбачення майбутнього <…>, розгадка якої відкривається лише тоді, коли передбачене майбутнє актуалізується найнесподіванішим чином» [517], то, усвідомивши себе людиною, новітній Едіп опиняється перед черговою загадкою – загадкою власної долі. М. Рильський інтуїтивно відчитав той глибинний зміст, на який у дослідженні «До тлумачення символіки міфу про Едіпа» вказував С. Аверінцев: «проникнення в інтелектуальну таємницю загадки … приводить до того, що через це була поставлена нова загадка» [1, 100]. Розгадати таємницю власної долі Едіп зможе лише осягнувши суть свого часу, бо з ним вона пов'язана безпосередньо. Характеристиками епохи й водночас складниками образу сучасності постають агресивно-ворожі символи технічної цивілізації, оприявлені в образах залізних змій («*повзуть залізні змії по степах*») та, ймовірно, Ікара з несподівано негативною семантикою («*Дедала бистроумного нащадок / Пливе, як хижий і стоокий птах»* [354, 220]). Подвійна метафора смолоскипів як атрибутів парадів та ідей, що мали б освітлювати шлях нової людини, але «*від них іще чорніша мла…»* [354, 220], наводить на думку про топоси тоталітарного міфу, обіграні в тексті.

Г. Райбедюк слушно називає вірш «Знов той же Сфінкс…» зразком перестороги, «вболівання за долю народу, дезорганізованого в етнічному й культурному єстві» [349, 174]. Та думається, що М. Рильський не менше проймався все помітнішою метаморфозою вартісної системи сучасної людини. І в цьому прецедентний персонаж якнайкраще відповідав задуму. Позаяк традиційні для міфології Едіпа мотиви інцесту й батьковбивства є натуралістичними образами і символічним вираженням прагнення підкорити світ, яке

виявляється «самообожнюванням», певним «метафізичним самозванством» (С. Аверінцев) людини. Рецепцію Едіпового сюжету М. Рильський проектує на проблему культу особи, в добу якого судилося жити, а отже, мусить, як і Едіп, що має мудрість-владу, «провину й сліпоту, морок найчорнішого невідання» [1, 100], шукати мудрість-самопізнання. Чи прийде (хай навіть і в останню мить!) до новітнього Едіпа духовне прозріння? Риторичним питанням у фіналі автор ставить під сумнів таку перспективу: «*Невже й тобі, нових часів Едіпе, / Сліпе блукання Мойра прирекла?»* [354, 200].

Характерно, що на варіанти образу сліпця, хоч і не оприявлені через ім'я Едіпа, але з драматичною інтерпретацією мотиву втрати орієнтиру в сучасному світі, натрапляємо і в М. Драй-Хмари («Сліпа», «Ревно забилось в тривозі…», «З циклу «Сліпі»). Втрата зору як каліцтво війни («*Кривавий деспот випив очі нам / огнем війни*») і емоційна «сліпота» – втрата радості життя («*О світе ясний, світе радісний, / ти згас навік, А біль шалений, біль ненависний, / живе – не зник!*» [129, 88]) стають темою його вірша «З циклу «Сліпі». А в творі «Ревно забилось в тривозі…» міфологема пророчого сну пов'язується з можливість володіти сакральними знаннями і здатністю об'єктивно сприймати світ – «бачити» його у всій повноті: «*Сон не присниться пророчий – / В серце хтось цвяха забив. / В темряву вічної ночі – / Зір мій сліпий»* [129, 85]. І М. Рильський, і М. Драй-Хмара, оперуючи античним текстом, проводять виразні аналогії між минулим і теперішнім, щоб застерегти сучасників, упередити від трагедії добровільного знеособлення.

Створення альтернативного сучасності світу – третій варіант поетичної проекції античності в сьогодення – постає в результаті прагнення дистанціюватися від плакатної «злободенності» творів шляхом відходу в позачасове, до цивілізації та культури минулих епох. Образ «іншого» світу побудовано на суб'єктивних асоціаціях, через які транслюється ставлення до сучасності, з довільним відбором і групуванням фактів історії, ідей та образів. Це була своєрідна форма «втечі» від «*підлих і скупих часів*», щоб з відстані історичного часу краще роздивитися і зрозуміти їх сенс. Античність ставала певним виміром, оцінкою сучасності, а для критиків – серйозним подразником і приводом для звинувачень у «русі проти течії». Щоправда, протиставлення «іншого», позачасового – теперішньому відбувається не на рівні ідеальне/неідеальне (неокласики були далекі від того, щоб

ідеалізувати будь-яку історичну добу, а особливо добре знану ними античну). Для поетів «п'ятірного грона» давня епоха ціннісна не стільки в ролі політичного чи суспільного (як переважно в історіософії Є. Маланюка), а естетичного ідеалу.

Позаяк реальність не здатна запропонувати неокласикам художні еквіваленти їхніх ідей унаслідок своєї трагічної дисгармонійності, вона стає фікцією. У М. Зерова такий образ сучасного світу постає у віршах останніх років, коли, вважаємо, конфлікт з навколишньою дійсністю сягнув апогею. Заперечення реальності й проголошення її нереальністю відбувається на макро- і мікрорівнях. На рівні змісту це проявляється в залученні культурологічної парадигми та в поліфункціональності мотиву сну. На жанровому – у трансформації ідилії в елегію, на інтонаційному – в іронічному «озвучуванні» зображуваного, коли ліричний герой глузує «над потоком життя», духовно перебуваючи у вищих, недосяжних часові-вовкодавові сферах.

Моделюючи образ світу як фікції, неокласики поряд з міфом реципіювали образи й мотиви оніричної парадигми, на невичерпне джерело художніх образів якої звернули увагу ще в античності (Аристотель, Гіппократ, Гален, Артемідор). Важлива роль прийому сну (сновидінь) як пророчих розмов богів із благочестивими смертними в ідейному та композиційному змісті епопеї Вергілія «Енеїда», у результаті активної рецепції якої в наступних епохах цей прийом став частиною загальноєвропейської традиції і досить активно функціонував в українській літературі від І. Котляревського, Т. Шевченка до І. Франка й далі.

У творах неокласиків сон (ілюзія) ліричного героя нерідко зображується як реальність. Він є засобом утвердження ідеї гармонії світу, що домінує у їхній філософській системі (М. Драй-Хмара «*Мені сниться: я знов в Поділах, / на гарячій землі лежу...*»; М. Рильський «Мені снилось: я мельник в старому млині…»), позаяк трансценденція «переходу в позамежне, ноуменальне» (В. Ерн) істотно розширює межі відтворення світу. Моделюючи інобуття, поети відбивають потребу вийти поза окреслене коло трагізму, абстрагуватись від простору повсякденного. Вони свідомо зображують світ як єдиний універсум, демонструючи міфологічну ментальну діяльність. Досить широкий діапазон прочитання міфологеми сну в М. Зерова: сон-смерть, сон-щастя, сон-реалізація бажань,

сон як духовне випробування ліричного героя, сон-кульмінація й розв'язка духовного конфлікту. У сонеті «Данте» сон є формою поетичної оповіді, а в «Тітанії» і «Superstitio» через образ втраченого або зловісного сну передається трагізм сучасного життя і хаос суспільних катаклізмів. Нерідко міфологема сну має негативну семантику, виступає синонімом стагнації, затхлості існування («Херсон II», «Oi triaconta»). В іншому випадку асоціюється із втратою історичної пам'яті («Іванів гай у Полтаві»).

Водночас сон постає одиницею культурологічного простору, у межах якого і формується образ сучасності як фікції: вторгнення сну як фіктивного світу в дійсність або вихід із дійсності у фіктивний світ сну призводить до «категоріального нерозрізнення фіктивного і реального» (О. Астаф'єв). Так, міфологема сну зумовлює специфічну організацію часу й простору в творі «Сон Святослава», де минуле (час князя Святослава), сьогодення (час автора) та майбутнє (пророкування трагедії для обох) сфокусовані в одній точці, що не підлягає хроновизначенню. Таке нашарування часових фрагментів, персонажів, масштабу узагальнення й конкретики завдяки синтезу культурологічного підтексту твору й мотиву сну створює образ сучасності як хиткої, примарної й позбавленої гармонії. А відтак текст сонета стає полілогом, у який, окрім давньоруської пам'ятки, втягнена й зукраїнізована традиція Вергілієвої «Енеїди».

Міфологема сну разом із мотивом «золотого віку» моделюють авторський образ сучасності у вірші М. Зерова «Двері у стіні», центральний концепт якого навіяний однойменним оповіданням Г. Уеллса. Написаний у жовтні 1934 року, за кілька місяців до арешту М. Зерова, твір відображає болісне очікування останнього акту особистої трагедії. Пізніше поет писав, що з усього циклу «Дніпро» цей вірш йому подобається найбільше. Визначити причину його особливої симпатії – справа невдячна й, по суті, приречена бути лише гіпотезою. Припускаємо, що «Двері у стіні» – один з прикладів «відкритості» тексту, у якому органічно синтезуються (нео)класичне й романтичне. Абсурдність і невідворотність трагічної розв'язки власної долі переплітаються із загостреним відчуттям дисгармонії навколишнього світу. Це живить романтизм поета: він тяжіє до надприродного, таємничого, а способом проникнення в таку сферу стає мотив сну як потаємної розмови, інтимного спілкування з читачем, закодованого унікального послання:

«*Цей сон на яві ніби бачив я: / Нараз потухли шуми пароплавні, / Лиш очерет, та ясновербі плавні, / Та многоводна дужа течія»* [152, 37]. Але це – лише один з аспектів романтичного, до якого неминуче мав би прийти неокласик за обставин, що склалися. Другий аспект – потяг до ідеалізації минулого, що виростає на ґрунті розчарувань у сучасності: «*Країно див загублена моя / Я знав тебе у дні щасливі, давні, – / Та напосіли злидні непоправні, / І я забув святе твоє ім'я*» [152, 37]. М. Зеров розгортає мотив «золотого віку», який не раз будив його поетичні рефлексії. Але, якщо в творах циклів «Зодіак» чи «Параду» вибудовувалася опозиція «минуле як гармонія – сучасне як хаос», то в сонеті «Двері у стіні» створено образ перевернутої реальності, а антитеза «минуле – теперішнє», співіснуючи з бінарними опозиціями «сон –ява», «зупинка (пароплава) – рух (річки)», набуває іронічного чи навіть пародійного відтінку. Моделюється ситуація «золотого віку, що повернувся» («*Не стало їх, тривог і мотанини*»), де сьогодення освітлюється спокоєм, пасторальним настроєм: «*Стих очерет, замшілі сплять колеса / І чаплі, знявшися на мілині, / Перелітають золотисті плеса*» [152, 37]. На довершення ще й відбувається «диво» – «*Відкрились двері у стіні*», тобто вихід в інші світи. За таких обставин, здається, очікуваними є бурхливі емоції, радісні вигуки, сльози щастя, натомість – мовчання. Автор недаремно поетапно «прибирав» усі звуки зовнішнього (реального й сучасного) світу. Спочатку «*потухли шуми пароплавні*», потім «*стих очерет*», і замість вигуків радості й пафосного «ура» на коротку мить, достатньої тільки для того, щоб відчинити двері, запановує абсолютна тиша, в яку занурюється реальність. Реальність, що насправді ірреальна (адже поет попереджав – «*цей сон на яві ніби бачив я»*) і наділена впізнаваними рисами: у ній неможлива гармонія зовнішнього (суспільного) і внутрішнього (особистісного), хіба що уві сні й усього на мить. Ідилія перетворюється на ілюзію ідилії: ідилічний настрій, що традиційно супроводжує мотив «золотого віку», трансформується завдяки переходу буквального значення в алегорію, у твір з виразними лірико-драматичними інтонаціями. Отже, М. Зеров демонструє властивість, про яку слушно говорив О. Астаф'єв як про здатність усередині тексту «створювати шкалу "реальний – фіктивний", "дійсний – умовний", "природний –штучний", констатуючи відповідні опозиції або ж знімаючи їх» [23, 127]. Поєднуючи запозичений у Г. Уеллса образ «дверей у

стіні» з міфологемою сну, поет виходить на ідею «несуцільності буття» (Ю. Крот) або кривизни простору, яка не раз зринала в М. Гоголя в образах криниць – «дверей» у світи, де діють принципово інші закони існування матеріальних речей. Звичайно, такий бароково-романтичний «слід» нечастий у М. Зерова, та все ж як елемент «магічного реалізму» й образ світу, де не тільки матеріальне, а й духовне існує в іншому вимірі, входить у його естетику, «руйнуючи» хибне враження про монолітність неокласики.

Свідоме формування альтернативного образу сучасності чи світу-фікції видається органічним у суспільній атмосфері 1930-х років, перетворившись на одну з форм її сприйняття. Дистанціювання від політично заангажованих тем «на злобу дня» не виключало в неокласиків, які творили свій, густозаселений персонажами книг і міфів минулого світ, проникливого знання про сьогодення. Хоча транстекстуальні реляції в їхній художній парадигмі позбавлені підкресленого ідеологічного сенсу, саме завдяки виразній «античній» інтертекстуальності катастрофічність як визначальна риса часу втілена в ній незмірно глибше, повніше, ніж у багатьох поетів «актуальної» поезії. Про подібну тенденцію в сприйнятті реальної дійсності вела мову Ю. Крістева, аналізуючи образ майбутнього в поезії футуристів. Дослідниця зазначала, що «*ніякість майбутнього* (*курсив наш* – О. Г.) спричинила появу в Маяковського і Хлєбнікова прорадянських сентенцій і стрибків у міфологію» [212, 322]. Отже, «альтернативний» і «фіктивний» образ сучасності – це естетична реакція неокласиків на ущербність доби, яку вони бачать, розуміють, але не приймають.

4.1.2 Антична парадигма ліричного героя поезії неокласиків

Одразу зазначимо, що поняття «ліричний герой» у поезії неокласиків зазвичай умовне. Свого часу В. Державин обґрунтовував тезу про ліризм у «потенціяльному або імпліцитному стані», властивий творам М. Зерова, і епічний образ його лірики, який «розгортаючись у мистецькому вислові, тією чи тією мірою ліризується і вторинно викликає певні суб'єктивні рефлексії, алюзії, емоції» [118, 533]. Ефект ліризиції посилює, на нашу думку, і античний текст, що стає джерелом прообразів у творах неокласиків.

Недосконалій дійсності вони протиставляють свій гуманістичний ідеал, втілений у цілісній особистості, що, як і за давніми мислителями, мала б поєднувати досконале тілесне й духовне. Серед творів античності, до яких апелювали поети в пошуку образу людини й сучасника зокрема, особлива роль належить Гомеровій «Одіссеї». Як джерело різноманітних рецепцій поема не раз досліджувалася в літературознавстві не в останню чергу через привабливість утілених у ній світоглядних моментів: її головний герой проходить усі етапи «відновлення належної гармонії індивіда й універсуму» [469, 31], а сюжет певною мірою є художнім втіленням обряду ініціації, що передбачав складне випробування фізичної сили, розуму, моральності юнака задля ствердження себе повноцінним членом роду, а відтак в поемі відображена головна спрямованість ініціації на інтеграцію в рід. Породжений досвідом колонізаторства давніх греків Одіссей є також символом безмежного прагнення людини пізнавати і символом людини цивілізації загалом. А. Боннар вважає, що в цьому образі виявляється властива грецькому народу безмежна допитливість щодо світу і його чудес. Одіссей хоче розкрити таємниці природи, щоб підпорядкувати її собі й запанувати над нею [див.: 56]. На думку вченого, в поемі Гомера символічно втілена насамперед ідея перемоги цивілізації над варварством, що, з огляду на значимість цієї проблематики для неокласиків, не могла не зумовити їхньої зацікавленості сюжетом і образами давньогрецького твору. Про Одіссея як зразок повноцінного й завершеного в мистецькому й життєвому сенсі образу людини вів мову Дж. Джойс, запропонувавши у своєму «Уліссі» модель «Я-у-світі» не лише в конкретно-соціальному, а й у вселюдському та загальнокультурному сенсі. Вибір прототексту письменник мотивував специфікою головного персонажа, якому «батько модерністського роману» віддавав перевагу перед Гамлетом і Фаустом. На його переконання, Фауст – не тільки не завершений характер людини, але й узагалі не людина; він – ідея. А в Гамлеті немає повноти, бо «він тільки син». Тоді як цілісність і завершеність Одіссея в тому, що він не тільки син Лаерта, а й батько Телемаха, чоловік Пенелопи, коханець Каліпсо, соратник грецьких воїнів, які взяли в облогу Трою, і цар Ітаки. Відтак визначальними факторами прецедентного потенціалу «Одіссеї» для неокласиків стали, на нашу думку, 1) образ головного героя як персоніфікація повноти життєвої реалізації, 2) розмаїття мотивів поеми

(кохання, війна, доля, таємниця та ін.) і 3) власне сам твір, що був окремим світом й епохою в розвитку культури людства.

У циклі М. Зерова «Мотиви "Одіссеї"» античний текст стає джерелом розробки універсальної і водночас актуальної в конкретній історичній ситуації проблематики. Застосовуючи різноманітні форми інтертекстуальності, як-от: епіграфи з конкретизацією номера пісні та рядків прототексту, посвяту (сонет «Kapnos tes patridos» присвячений О. Бургардтові), прецедентні персонажі (лестригони, лотофаги, Поліфем, Телемах, Менелай, Гелена, Спарта, Іліон, Ітака) автор циклу прямо вказує на асоціативні зв'язки з античною традицією і витворює нову – неокласичну. Її підґрунтям є позиціювання інтертекстуальності як іманентної ознаки художньої парадигми, визнання адаптації і трансформації світового культурного контексту способом входження української літератури в європейський духовний простір.

Сонети циклу «Мотиви «Одіссеї» є варіаціями наскрізного в Гомеровій поемі мотиву пошуку шляху до покинутої батьківщини. Ідучи за відомими епізодами перебування Одіссея і його супутників на острові лотофагів та на острові кровожерливих лестригонів, автор відтворює емоційно протилежні ситуації: спокій, спокуса, пасивність («Лотофаги») протиставлені тривозі, страхові, необхідності протидії («Лестригони»), які однаково є перешкодами для мандрівників. Характерно, що в «Лотофагах» колективним героєм виступають усі супутники Одіссея («громадку *нашу* зустріли», «їли *ми*», «не дав лишитись *нам*», «*нас* повернув отчизні»), і в їхньому переказі подій виразна настанова на об'єктивність і повчальність. Тоді як у «Лестригонах» – оповідь від першої особи, що інтимізує історію персонажа, для якого лестригони страшніші у своїй «*непогамованій люті*», ніж циклоп Поліфем. Трагедія неможливості повернення в «*тиху сторону народів хлібоїдних*» передається уривчастістю мовлення і анафорою, що посилюють відчуття приреченості: «*А сам лишуся тут у горі та біді, / Я тільки думкою до скель полину рідних, / Я тільки чайкою… з тобою… по воді*!» [152, 25]. Позаяк у Гомера оповідачем в обох епізодах є сам Одіссей, у сонетах М. Зерова спостерігаємо вихід за умовні межі «тексту в тексті» і перехід до міфотворення шляхом надання автохарактеристики суб'єктові ліричного твору. Знання обставин суспільно-політичного життя 1926 року, коли був

написаний твір, як історико-біографічного контексту дають змогу припустити, що античність слугує кодом для інтелектуальної гри, суть якої в озвученні почуттів і настроїв людини після громадянської війни (згадка про Поліфема), яка гостро усвідомлює катастрофізм свого часу (лестригони, що «*сире і свіже рвуть*»), але, незважаючи на передчуття втрати («*а сам лишуся тут у горі та біді*»), готова на самопожертву («*вночі я справлю твій стовеслий корабель*»). Отже, зміст сонета зводиться не тільки до «реакції» на тексти різних епох, якими, як слушно зауважує Г. Райбедюк, є більшість поезій неокласиків [див.: 348], але й поетичною реакцією на свою епоху, прочитану через текст іншої. Замінюючи наратора в сонеті «Лестригони», ліричний автогерой «примірює» маску сучасного лідера, свідомого своєї трагедії. Реципіюючи «Одіссею», М. Зеров не допускає довільного розвитку фабульної схеми прецедентного тексту, а, за класицистичною традицією, зміщує акценти з героїко-пригодницької характеристики на морально-етичну, віддає перевагу міркуванням про роль лідера і про ціну, яку він платить, вибираючи між почуттями й обов'язком.

Екзистенційну проблему вибору між покірністю фатуму й супротивом обставинам, порушену в «Лотофагах» і «Лестригонах», поет розробляє і в сонеті «Kapnos tes patridos». Складається враження, що, якщо в перших віршах циклу на античний текст «накладаються» обставини зовнішнього та внутрішнього життя автора і в результаті трансформації вибудовується аналогія, то у випадку з «Kapnos tes patridos», вважаємо, тему «пропонує» життя (від'їзд за кордон О. Бургардта), а літературна традиція «підказує» прототекст. З гомерівського сюжету вихоплені лише окремі образи («*корабель темно-бокий*», «*велет <…> одноокий*», «*Ітаки синій дим*») як елементи декорацій, що водночас знакують і настрій твору. А відтак «Лотофаги» й «Лестригони» вважаємо стилізаціями з установкою на осучаснення класичного тексту через введення актуальної проблематики, а «Kapnos tes patridos» – оригінальним твором, що містить атрибутовані алюзії (заголовок, знакові образи й топоніміку прототексту).

Цикл «Мотиви «Одіссеї» створювався впродовж 1926 – 1934 рр., тож закономірно, що в ньому порушені питання широкого спектру. Зокрема, в сонетному диптиху «Телемах у Спарті», який вивершує цикл, висвітлюється тема сенсу Краси, пошуки її ідеалу. Свого

часу В. Державин називав естетизм, «себто культ мистецтва, концепцію Краси як найвищого блага, як конкретної артистичної синтези Добра і Істини», визначальним елементом світогляду неокласиків [118, 531].

Сонетний диптих «Телемах у Спарті» також вважаємо зразком не лише міжкультурного діалогу, а й міжособистісного – з однодумцями, насамперед поетами «п'ятірного грона». Можливо, приводом до інтелектуальної дискусії став вірш М. Рильського «Вона ішла по місту в час облоги…» зі збірки «Крізь бурю і сніг» (1925). У його основі – сцена зустрічі Єлени з троянцями, що вимагають смерті для призвідниці війни. Але одного погляду цариці виявляється достатньо, щоб вгамувати «*старих троян юрбу понуросизу*». М. Рильський співає гімн красі, яка перемагає страх, змушує забути про війну й ненависть: «*Тоді вона поглянула з-під вій / І тихою ходою далі плине. / Троянці ж їй: хвала тобі, богине!*» [354, 222].

У своєму диптиху М. Зеров не лише веде діалог з М. Рильським, а й дає відповідь на поставлене у сонеті «Визволення» питання «*І хто засвідчить, ніби є краса / У цій важкій острожній колонаді?»* [152, 45]. Ідучи за гомерівським епосом, автор «приводить» Телемаха до Спарти. Та бажання дізнатися про долю батька поступається місцем роздумам над проблемою можливості поєднання краси і зла. Дискусії навколо цього питання, своєрідним унаочненням якого був образ Єлени Спартанської (у сонеті М. Зерова – *Гелена*), велися ще з античності. Серед усіх персонажів міфології вона викликала чи не найбільш полярні оцінки: від різкого осуду (Евріпід) до спроб виправдання (Стесіхор) і навіть обожнювання (Феокріт, Павсаній). Гомер також інтерпретує образ Єлени по-різному, про що писав М. Зеров у коментарях до «Телемаха у Спарті»: «Якщо в "Іліаді" Єлена – фатальна жінка, краса якої була причиною нещасть і ахейців, і троянців, то в "Одіссеї" цей образ справді знаменний, нічого схожого з "Іліадою": дозріла краса, гієратична повага, матірня добрість – і втаємничення в єгипетську науку» [152, 573]. На нашу думку, неокласик долучається не так до античної дискусії, як до полеміки, розгорнутої Ш. Бодлером у «Квітах зла» чи О. Вайльдом у «Саломеї». Ліричний герой М. Зерова намагається відповісти, чи поєднується краса і зло, якщо так, то чи може тоді

краса бути істинною: « < … > З*лочинниця грізна, / Що з нею в світ прийшли облуда і війна, — / Ти мудра, ти ясна і лагідна, Гелено?*» [152, 26].

Через амбівалентність образу Єлени здійснюється спроба розкрити вічний дуалізм краси й світу з їхньою постійною боротьбою добра і зла. Єлена втілює двозначну природу краси як руйнівної сили і краси творчої, що приводить світ до гармонійного впорядкування і сприяє поступу людського духу. Відповідно образ побудований на контрасті: «*Жага і пристрасті владали в світі нею» / – «А там світають дні прозріння і науки»* [152, 26]. За античною традицією, подвійна природа Краси уособлює двоїстість не тільки людини, а й світу взагалі та світу творчості зокрема. Як і неоплатонік Прокл, котрий вважав, що «справедливість водночас є Краса, та не все Прекрасне справедливе. Краса є Добро, але джерело всього доброго переважає своєю красою будь-яку Красу» [240, 433], М. Зеров був переконаний: справжньою краса може бути лише в поєднанні з добром. Тому не доповнена Добром і Справедливістю краса Єлени, яка «*мов смерч промчала між людей*», перестає бути такою. Образ цього міфічного персонажа несе таке ж навантаження, як і *Саломея* в однойменному сонеті М. Зерова: «*жага», «пристрасть»* і краса обох стала згубою для тих, хто їй вклонявся. Порятунком героя від Саломеї стає Навсікая («*Душе моя! Тікай на корабель, / Пливи туди, де серед білих скель / Струнка мов промінь, чиста Навсікая*» [152, 59]) як уособлення символічної тріади краси, добра й справедливості. У диптиху «Телемах у Спарті» Єлена також наділяється здатністю до гармонії: вона еволюціонує від «*молодої нестями»* до «*лагідності, яснішої глибини*», «*мудрості»* зрілого віку. Так М. Зеров діалогізує з Гомером щодо оцінки героїні. Крім того, завдяки домінуванню естетикологічної проблематики й мотиву еволюції від стихії діонисійства до гармонії аполлонівства, неокласик символічно відтворює дві засади античного мистецтва.

Намагання відтворити образ людини, що втілює повноту буття, приводять М. Зерова до інтерпретації епізоду зустрічі царя Ітаки з душею Ахілла з XI пісні «Одіссеї». У дистиху «Чей ти не знаєш…» свої міркування про цінність людського життя поет проілюстровує переспівом твору-зразка. Він зумисно залишає скарги Одіссея на довгі роки мандрів і поневірянь за рамками тексту. Читачеві запропоновані лише відповіді Ахілла. У такому підході відчитується сприйняття гомерівської поеми (і будь-якого іншого

прототексту) як такої, що після тривалої літературної і філософської рецепції в світовому письменстві, не потребує додаткових пояснень, а її образи й мотиви стали втіленням архетипів. М. Зеров, створюючи власний міф, імпровізує: якщо в Гомера Одіссей «хитромудрий», а Ахілл – радше символ відчайдушної сміливості, марнославства, пихи й водночас фатальної приреченості, то у нього Ахілл «*мудрий набутим знанням»* [152, 87], про те, що тільки втративши життя, пізнаєш його справжню ціну («*Краще б я там, на горі, ратая бідним рабом / Землю робив попід сонцем пекучим, останній із смертних, / Як у підземнім краю берло владичне тримав*» [152, 87]). Трагізм образу посилюється й через готовність Ахілла до «крайнощів» з погляду вільного воїна Давньої Греції: він ладен виконувати непрестижну працю землероба і навіть змінити статус царя на раба, лише б повернутися до світу живих. Опонентові, який сподівається «*зухвало на успіх свого научання, / Всім пропонуючи нам чорну біду небуття»,* протиставлене сповнене праці, без титулів і звань, але життя. Відповідь ліричного героя, підкріплена цитуванням Гомера, набуває виразності, гостроти й метафоричності. Медитативний струмінь тексту «Чей ти не знаєш...» зумовлений і датою написання – квітень 1934, напередодні дня народження автора, (і, як стане відомо пізніше, арешту) роздуми якого про сенс життя постають на основі інтерпретації відомого літературного сюжету, а особисті переживання накладаються на суспільні події. Така тенденція до віднаходження глибинних змістів у канонічних структурах є сталою неокласичною ознакою осмислення античності.

Якщо для М. Зерова героїко-пригодницька історія персонажів Гомера вторинна, то в М. Рильського і Юрія Клена вона є моделлю для власних художніх одіссей та інваріантів одіссеїв. Мотив мандрів, видозмінюючись і взаємодіючи з іншими так званими глобальними мотивами, створює одну з найуніверсальніших моделей художньої оповіді й водночас невичерпну за змістом метафору: подорож – це життя, шлях ліричного суб'єкта, блукання його внутрішнього «я», сумніви, знахідки, втрати. Мотив мандрів своєрідно вписується в загальну філософську концепцію людини як подорожнього в літературних традиціях Заходу і Сходу. Серед неокласиків саме М. Зеров задав параметри широкої інтерпретації цього мотиву, який реалізується метафоричним прокладанням шляхів через «образи і віки» (назва одного з циклів), подорожжю сторінками улюблених книг (цикл

«Книжки і автори»), космічними обширами (цикл «Зодіак»), долями відомих особистостей (цикл «Культуртреґери») і просторами власної пам'яті (вірші-ретроспекції «Спомин» та ін.). А відтак мотив мандрів у неокласиків пов'язаний не лише з традиційними міфологемами дороги (а саме вони, на думку дослідників, є найхарактернішими в слов'янській та античній міфологіях і таким, що засвідчують типологічну близькість світогляду давніх слов'ян і давніх греків [9, 13]), моря (або річки), корабля, а й з астральними образами, культурологічними концептами, персоналіями світової історії та культури. Вірш Юрія Клена «Шляхами Одіссея» є одним з варіантів неокласичної інтерпретації гомерівського сюжету, в яку втягнені «тексти» життя автора і суспільства.

Хоча, на відміну від творів М. Зерова й М. Рильського, античність не стала лейтмотивом усієї поезії Юрія Клена, проте семантика греко-римських образів зумовила їх рецепцію в різних формах (символ, система, порівняння тощо). Поряд з біблійним, давньоукраїнським, західноєвропейським літературним контекстом прецедентні образи античності творять неповторний стиль поета, який О. Баган характеризує як еволюцію «від неокласицизму до неоромантизму», що ґрунтується на «специфічній ідейно-естетичній основі консервативного модернізму» [28, 27]. У трансформації образів античності Юрій Клен чи не найбільше з неокласиків схильний до їх осучаснення та національно-історичної зумовленості. Вірш «Шляхами Одіссея», на нашу думку, – зразок твору філософської і культурологічної проблематики, де пригодницько-мандрівна тематика, винесена в заголовок, необхідна лише для розгортання тексту-метафори. До відомого переліку пригод Гомерового персонажа Юрій Клен підходить диференційовано: ні циклопів, ні лестригонів, ні Сцілли з Харібдою у вірші не згадано. Для ліричного героя окреслена перспектива лише почути спів сирен, потрапити до чаклунки Цірцеї та скуштувати чарівного напою лотофагів. Спільними для цих міфічних образів є семи «спокуса», «омана», «забуття». Їх підсилює і міфема Лети: «*… твої спогади хвиля розмиє, / і полине у Лету життя без турбот*» [183, 50]. Шляхи Одіссея – це метафора життя як дороги пізнання («*Всі споваби, мандрівче, в дорозі спізнай*!» і «*Жодним даром не нехтуй…*»). Людині відводиться активна роль, бо лише за цієї умови можна уникнути нівеляції особистості й деградації. Тому, пропонуючи сміливо йти шляхами Одіссея, поет закликає

учитись розпізнавати приховану небезпеку й робити необхідні висновки («*ти до щогли себе накажи прив'язати, / щоб не міг тебе спів їх навік зчарувати; / але пісню, із уст їх почуту, затям*»), сприймати перепочинок як прелюдію до чергової подорожі («*Завітай до Цірцеї на день або два, / подивитися в очі блакитні чи сині, / подивись, як летять по лиці її тіні, / але слухай, як борвій про мандри співа*»), пізнаючи нові насолоди, не відмовлятися від попереднього досвіду («*п'ючи з злотих келихів тишу і лагідь, / збережи у душі все минуле, як скарб*»). У тексті, як нам здається, продемонстрована подвійна рецепція античності: на сюжетно-образному рівні трансформується Гомерова «Одіссея», на ідейному – осучаснюється гораціанська формула «золотої серединності» як високої вимогливості до якості проживання «менту», що переорієнтовує гомерівський пригодницький сюжет у філософську площину.

Рецепція образів античності допомагає Юрію Кленові окреслити й культурологічну проблематику. По-перше, через біографію міфічного Одіссея, витумачену «керівництвом до дії» для сучасника, стверджується нерозривна єдність часів і культур та позачасовість класики. По-друге, навіть у «проживанні» разом із ліричним героєм ззовні наповненого подіями й людьми буття автор залишається вірним ідеї творчого анахоретства («*Наодинці лише свою мрію милуй!*»), адресованої сучасному митцеві в ролі оптимальної форми духовної свободи. По-третє, варіації мотиву збереження пам'яті перетворюють його на лейтмотив усього твору, що увиразнює не лише проблему національної ідентифікації, а й проблему взаємин «свого» і «чужого» в тексті. Принаймні, якщо подивитися на міфічних персонажів вірша з погляду їхньої здатності вербально творити «інший світ», то ліричний герой, слухаючи їхні версії, має пізнати не так життя, як його ілюзію, тобто мистецтво (тут вчувається перегук із іронічною дефініцією літератури як «мистецтва брехні» О. Вайльда). Проте Юрій Клен розвиває цю думку, екстраполюючи її на реалії української літератури, необхідність входження якої у світовий контекст є і умовою збереження національної своєрідності. Тому, погоджуючись зі слушним спостереженням Л. Борецького, який називає «Шляхами Одіссея» поетичною відповіддю на прохання згадувати дружбу й дим рідної землі, висловлене в сонеті М. Зерова «Kapnos tes patridos» [59, 166], вважаємо, що алегоричний зміст заключного катрена вірша не обмежується сферою особистісних

взаємин, а є неокласичною настановою: залучаючи скарби інших культур, піднімати «*занедбаний маєстат*» рідної: «*Пам'ятай: в'ється дим кучерявий з-над хат, / зріє хліб, і червоні хитаються маки / там, де рідна на тебе чекає Ітака / і занедбаний твій маєстат*» [183, 51]. Отже, у зверненні до сюжету Гомерової «Одіссеї» Клен реалізує кілька моментів: 1) пропонує один із варіантів типового ліричного героя всієї своєї творчості – мужнього мандрівника в пошуках батьківщини; 2) інтерпретує античний текст як джерело культурологічних та історичних аналогій і включається у світовий («великий») культурний діалог; 3) позаяк «Шляхами Одіссея» – відповідь М. Зерову на його «Kapnos tes patridos» і продовження магістральної для творчості неокласиків теми поета й поезії, то Клен бере участь і в «малому» діалозі поетів «п'ятірного грона». Його вивершенням став весь неокласичний поетичний цикл як окремий текст новітньої української літератури.

Цікаво, що в поезії П. Филиповича, ліричний герой якої за своїми ідейно-естетичними характеристиками особливо близький до протагоніста творів Юрія Клена, прикладів рецепції Гомерових поем не знайдемо. Античним втіленням героя-сучасника П. Филипович обирає Прометея («З античних барельєфів») та історичного Спартака («Спартак»), можливо, за спільною для них семою «повстання проти авторитетів».

Одіссей як образ того, хто героїчно долає час і простір, є протагоністом вірша М. Рильського «Як Одіссей, натомлений блуканням…», історію мандрів якого, його почуття і мрії ліричний герой сприймає як метафору власних. Близькими і зрозумілими стають для нього втома («*я – стомлений життям*»), прагнення забуття («*зарився в листя і забув про все*») і водночас надії на рятівну зустріч з чистою душею («*з надією, що, граючись м'ячем, / Мене розбудить ніжна Навсікая*» [354, 116]). Мотив жаданого перепочинку для віднайдення душевної рівноваги відсилає до «Intermezzo» М. Коцюбинського, але ще більше – до сонета М. Зерова «Суниці», де, як зазначалося вище, через сюжет твору української літератури неокласик відчитує античний мотив про титана Антея. За наявності спільної ідеї гармонії з природою, М. Зеров і М. Рильський звертаються до різних прототекстів і по-різному: перший імпліцитно залучає міф про Антея через алюзію, другий – експліцитно, пропонуючи ремінісценцію Гомерового сюжету. Якщо «Суниці» стали одним із тих творів, що дали підстави М. Стрісі називати

поезію М. Зерова «проекцією на уесерерівську дійсність» [399, 155], де античний текст є лише вкрапленням у тканину твору, то у вірші М. Рильського «Як Одіссей натомлений блуканням» античному сюжетові відведена домінантна роль у моделюванні образно-мотивного світу твору. Його соціальний мотив витіснений (сон «*під безтурботний шелест*» у М. Рильського, на відміну від втечі «*від псів гавкучих*» у М. Зерова) філософським («*натомлений блуканням / По морю синьому*» як алегорія життєйського моря) й інтимним («*Мене розбудить ніжна Навсікая, / Струнка дочка феацького царя*») [354, 116].

Діалог з М. Зеровим М. Рильський продовжує в сонеті «Молочно-сині зариси ланів», де світ складних і суперечливих почуттів ліричного героя також кореспондує з образами Гомерового епосу, зокрема через осмислення амбівалентності образу Гелени Спартанської. Вірш є монологом, у якому зрада коханої стає приводом для роздумів ліричного героя про сенс життя: «*Нарешті, що таке любов для мене? / Чи полюбив – це значить загубив? / Хіба немає світу і світів / Поза лицем зрадливої Гелени?*» [354, 135]. Антитезою до почуттів цей новітній Менелай проголошує істинну красу – красу природи. Її, а не серце невірної жінки, він готовий завоювати, бо «*новий обрій серцем угадав*»: «*Я віддаюся вільній переміні, / Я полюбив – поля молочно-сині*» [354, 135]. Хоча в М. Рильського, на відміну від потрактування М. Зеровим «прекрасної» Єлени, що через страждання еволюціонує в Єлену «премудру», саме непостійність спартанської цариці є поштовхом до духовних змін ліричного героя, вірш «Молочно-сині зариси ланів» (як і диптих «Телемах у Спарті») розкриває поступ від діонисійства до аполлонівства. У запропонованому контексті це може сприйматися як рух від хаосу до гармонії. Проте в М. Рильського, вважаємо, здійснюється спроба не протиставити, а поєднати в людині ці стихії, які відображають зміст суперечливого сучасного світу. Отже, нове прочитання античної колізії необхідне авторові для дослідження магістральних проблем сучасної культури з погляду загальнолюдського універсуму.

Крім Гомерової «Одіссеї», мотиви й персонажі якої допомагають неокласикам моделювати образ «людина в суспільстві» й відображати інтелектуальну сферу її діяльності, текстом для відтворення чуттєвої сфери стає тематична тріада давньогрецької

лірики «природа – вино – кохання». У «Народженні трагедії з духу музики» Ф. Ніцше, говорячи про діонисійський тип культуротворення, наголошував на закономірності в ньому образу вина як такого, що пробуджує «діонисійські почування» людини. Українські поети ХХ ст., як дослідила Н. Науменко, «вводячи <…> мотиви "вино", "корчма", "келих", а також інтерпретуючи на цих засадах символічні концепти античності, Сходу, слов'янського світогляду, вибудовують новітню філософію осягнення світу…» [300, 459]. У неокласичному варіанті маємо справу з надзвичайно широким інтерпретаційним діапазоном образу вина з домінуванням художнього втіленням концепту Платонового бенкету, де «вино» – спільна ідея, що об'єднує однодумців. У М. Зерова образ вина асоціюється насамперед із творчістю, якою тамують духовний голод спраглі за високим мистецтвом друзі-поети («Хірон», «Аргонавти»). Зазвичай семантика цього образу зумовлюється контекстом твору: у вірші «Горленко» (цикл «Культуртреґери»), висловлюючи надію на відродження наукового життя України, ліричний герой вірить, що «*на цій ріллі / Ще проростуть науки винні грона*» [152, 33]. У ремінісценції історичного сюжету «Святослав на порогах» через введення легендарного мотиву про келих, зроблений кочовиками з черепа руського князя, стан сп'яніння стає алегорією поразки, а саме вино (як не парадоксально) – перемоги: «*І з черепа п'яного Святослава / П'є вже вино тверезий печеніг*» [152, 35]. «Біографією» персонажа вавилонського епосу підказане значення вина в сонеті «Гільгамеш»: шлях від руйнування до мудрості правителя ліричний герой позначає як «*На щастя й супокій / Він обернув мої пориви п'яні*» [152, 57]. Та у випадках, коли цей образ уписаний у тексти філософського звучання («До альбома», «Під Новий рік», «Я не складав тобі ні гімнів, ні поем…», «Трудно і вбого живеш ти…»), він асоціюється з молодістю і повнотою буття, вплітаючись у мотив шляхетної заздрості: «*Єсть на цім світі обранці – щасливі, ясні, безтурботні, / Легко вином золотим піниться їхнє життя*» [152, 86].

На відміну від М. Зерова, у лірициМ. Рильського контекст оприявлення й варіанти інтерпретації образу вина різноманітніші. Наприклад, у вірші «Білі цуцики гуляють на соломі…» золоте вино символізує радість спілкування рідних та близьких і допомагає разом із присвятою «Моїй Романівці» й темою рідного дому, де тільки й знаходить спокій і

захист ліричний герой, творити ідилічний хронотоп: «*Сніжну скатерку розстелемо в саду ми, / Одкоркуєм золоте вино, – / І під ніжні шелести і шуми / Пригадаєм, що було давно…*» [354, 141]. Образ вина тлумачиться поетом і як символ життєвої енергії. У вірші «Поки гріх – солодка таємниця» М. Рильський резюмує: «*Молодість не розпач топить в склянці, / А вином окроплює порив*» [354, 98], пояснюючи так невипадковість «присутності» цього образу в творах широкої теми реалізації життєвого потенціалу. За традицією лірики Анакреонта, вино є знаковим образом любовної лірики М. Рильського («Білий сніг, вино червоне», «Викочуйте бочки вина», «Під сірий шум дощу пронизливо-смутного», «Галасують найняті музики», «Голос отрути», «Надходить вечір синьою стіною»). А через осмислення античної сентенції «In vino veritas» й аполлінерівської теми сп'яніння від життя неокласик виходить на поетичне філософування у віршах «Я тільки надпив свою чарку» і «Червоне вино». У першому, розмірковуючи про неспіввідносність фізичного віку з віком утомленої стражданнями душі, поет інтерпретує вино символом життєвого оптимізму: «*Я тільки надпив свою чарку, / А серце вже п'яне давно: / Якесь його інше сп'янило, / Якесь невідоме вино*» [354, 124]. Усвідомлюючи неможливість досягнення ідеалу в земному житті, ліричний герой говорить про минущість усього, оперуючи образом іскри у вині: «*Все зникне, як іскра зникає, / Як іскра згасає в вині…*» [354, 125]. Мотив проминальності разом із ремінісценцією з лірики Т. Шевченка й закликами на кшталт гораціанського «Лови мент!» («*Минають дні, минає літо, – / Але нащо тужить за ним? / Прозору склянку вщерть налито / Вином, червоним і хмільним!*» [354, 132]) поєднуються у вірші «Червоне вино» в неокласичне кредо – гідно допити свій келих-життя серед життєвих бур.

Частіше М. Рильський вдається до класичної інтерпретації образу вина. Так, епітет «п'яний» вживається як синонім чуттєвого, екстатичного («Моїй Ленорі (П'яний сонет)») чи як брутального («*п'яна юрба*» у віршах «Я в лісі сам. Червона даль крізь віти» і «Навік тебе життя зломило»). У вірші «Біле й червоне» вино символізує гріх і спокусу, а його колір посилює ідею автора, побудовану на контрастах білого й червоного – «*блідий диявол із червоним ротом*», «*білий місяць*», що заглянувши в «*повні кубки*», «*зачервониться*» [354, 126]. У їх поєднанні ліричному героєві бачиться не-життя («*І серце перестане*

биться»), тож вино стає спокусою, що дарує не насолоду, а смерть. А в «Голосі отрути» поет ставить знак рівності між вином і гріховним коханням: «*Люблю тебе, бо ти чужа коханню, / Бо ти мені лишилася одна; / Люблю в тобі мою любов останню, / Солодкий шум допитого вина*» [354, 95]. Украплення автобіографічного характеру у вірші «Тобі одній, намріяна царівно…» поєднуються з сентименталістсько-романтичним мотивом протиставлення міста селу (чи цивілізації – природі), де епітет «*п'яні*» посилює негативну характеристику першого: «*У городі, де грають струни п'яні, / Де вічний шум, де вічна суєта, / Я згадую слова твої неждані. / І серед поля, на яснім світанні, / Коли ще сном охоплені жита, – / Душа тебе, тебе одну віта*» [354, 123 – 124]. Образ «*п'яних струн*» може тлумачитися і як творчість, позбавлена духовного первня, неприйнятна для неокласика. Тоді «*намріяна царівна*» (як результат неатрибутованої алюзії – одного з улюблених інтертекстуальних прийомів М. Рильського) – муза, яка веде митця в пошуках калокагатії в гармонійний світ природного космосу. Водночас у вірші «І сніжний іней мрій моїх…», зіставляючи «*божий храм*» і «*порочні чарки*», поет вдається до автоіронії: «*І добре так мені іти / Незрозумілими шляхами / До невідомої мети, – / І в божім храмі чистоти / Дзвонить порочними чарками!*» [354, 104].

Характеризуючи стиль М. Рильського, Ю. Лавріненко слушно зауважував, що «подібно як античні клясики, < він > великим духовим зусиллям, що не раз обривалось одчаєм, виніс спокій із осереддя бурі, солодкість світу – із його отруйної гіркоти, світло і ясність – із кромішньої тьми і хаосу, прозорість – із каламутної повені його доби, рівновагу – із катастрофи» [221, 60]. При цьому ліричний герой його поезії, на нашу думку, наділений умінням перетворювати драматичний, позначений хаотичною стихією досвід, на джерело нових емоцій і знань. Його ідеал людини поєднує як звершення людського духу, так і проживання земних радощів. Дослідники не раз зазначали, що серед неокласиків, вагомою частиною творчості яких є інтимна лірика, саме М. Рильський крізь «призму любові проголошує можливість осягнути повноту світу» [312, 112]. У зіставленні з цнотливою музою М. Зерова, для якого вищим виявом інтимності є дружба, та зі справжнім вируванням діонисійської стихії любовних віршів П. Филиповича, М. Рильський, якщо послуговуватись визначенням Л. Новиченка, грає на «середніх

регістрах». Поет «чужий крайнощам та вершинним моментам: ні торжествуючого екстазу чуття, ні глибини страждання і скорботи <…> його муза, як, правило, не знає. Але на середніх, так би мовити, регістрах він – повний володар всіх її тонів і струн» [312, 236]. Та на яких «регістрах» не грали б неокласики, античність однаково залишається текстом, у який вкорінена їхня філософія кохання.

Щоправда, у М. Зерова власне любовних поезій у їх класичному розумінні майже немає. Світ його інтимних почуттів, як і в ліриці Горація, розчинений у роздумах про сенс буття, зрозуміти який допомагає дружба. Щиросердні привітання й побажання, поради й напуття складають ту ліричну сферу, яка набуває в зазвичай стриманого поета більш інтимного колориту («*Партеніт»,* присвячений М. Драй-Хмарі, «*Kapnos tes patridos»* – О. Бургардтові, «*Аргонавти*» – М. Рильському», сонетоїд «*П. П. Филиповичу*», кілька віршів із циклу «*Барышевка»*, адресовані Б. Якубському). У його віршах – характерне для дружніх послань Горація поєднання тону невимушеної бесіди й публіцистичності, серйозної та жартівливої інтонацій. Натомість П. Филиповичу ближча традиція Овідія: в інтимній ліриці він відвертіший, його глибока пристрасть «просвічує крізь витончені метафори і порівняння» [204, 24], а контекстом нерідко є культурологічні мотиви, переважно біблійні («Саломея») та літературні («Снігова королева»), тоді як античні образи й сюжети заступає діонисійський дух кохання як всепоглинаючої і нерідко руйнівної сили [див.: 349].

У Юрія Клена антична образність сусідить із характерною для К. Гамсуна темою кохання-двобою. Так, лейтмотивом диптихів «Антоній і Клеопатра» та «Цезар і Клеопатра» є усеперемагаюча жага, на вівтар якої кладуть і владу, і життя. Ці твори не раз ставали об’єктами уваги дослідників (І. Дзюба, О. Астаф’єв, В. Сарапин, О. Бодик та ін.), солідарних щодо поєднання інтересу до історичної тематики, на тлі якої розгортаються такі моделі взаємин, як «кохання-жертва» і «кохання-двобій», з актуальною для неокласиків естетичною та для неоромантиків – суспільно-ідеологічною проблематикою.

Цикл Юрія Клена «Лесбія» є цікавим не лише з погляду розвитку теми кохання, а насамперед як зразок лірики з високим ступенем концентрації інтертекстуальних прийомів. Ім’я адресатки любовних послань Катулла, рядок з його вірша, взятий за епіграф

(«Odi et Amo» – «Ненавиджу і люблю») і потім ще раз обіграний у тексті одного з чотирьох сонетів циклу разом з ім'ям самого поета-неотерика («*Ніколи, як Катулл, у ніжний спів / Я не злучу ненависті з любов'ю*» [183, 68]) – це, власне, формальний зв'язок із прототекстом. На рівні змісту Юрій Клен не повторює, а розвиває античну традицію надання яскравого особистісного характеру любовній ліриці як «людському документові» психолого-біографічного типу. На відміну від Катулла, у якого поєднуються чуттєвість й іронія, пафос і резонерство з мотивом зруйнованого кохання, висловом презирства до тієї, що не змогла гідно відповісти на глибокі почуття, і водночас визнання неспроможності вгамувати зростаючу пристрасть, Юрій Клен віддає перевагу драматичним інтонаціям. Його герой засвідчує останню дію любовної перипетії – розчарування й розлуку, позаяк кохання не принесло йому бажаного духовного піднесення. Невипадково в тканину тексту вплетена алюзія Гомерової «Одіссеї» – «*співають звабливо страшні сирени*», – а невірному коханню протиставлено незрадливий світ високої поезії («*Щасливий я в моїм садку, і скільки / Ясних годин зо мною гають там / Чіткий Ерідія і мудрий Рільке*» [183, 69]) й ідеал шляхетних почуттів, втілений в образі Беатріче.

Натомість М. Рильський, проголошуючи Кохання умовою людського й творчого самоствердження та шляхом до пізнання світу, орієнтує свого ліричного героя на тип діонисійської людини. Поет не віддає переваги єдиній тональності, а синтезує всю палітру інтерпретацій любовної теми в античній традиції: кохання-пристрасть Алкея, кохання-драму Сапфо, кохання-гру Анакреонта, які збагачені роздумами про швидкоплинність життя й міркуваннями в естетичній сфері за зразком Горація. Так, у вірші «Грім одгримів» можна спостерегти наслідування теми й жанрових ознак вірша Сапфо «Барвношатна владарко, Афродіто» («Гімн Афродіті»). Інтимні мотиви твору розчиняються в пейзажних: проводячи паралель між радістю природи після грози і почуттями ліричного суб'єкта, М. Рильський відтворює картину діонисійського торжества, коли буяння природи збігається з розпалом почуттів: «*І по землі небожителі ходять блаженні: / Флейти торкається Пан, чашу підняв Діонис*» [354, 169]. Як і Сапфо, що звертається до богині зі щирою сповіддю закоханої без взаємності жінки з благанням «О, прилинь ізнов і од нової туги серце урятуй», неокласик, навіть усвідомлюючи, що кохання буває руйнівним чи

зрадливим, уславлює вічне почуття: «*Благословенна любов, дивна корона корон*» [354, 169]. Характерно, що до творчості Сапфо поет звертався раніше в присвяченому М. Зерову вірші «Сафо до Афродіти», пропонуючи переспів «Гімну Афродіти» як початковий крок у художньому осягненні цього античного джерела, тоді як у творі «Грім одгримів» виявлений наступний крок – власна міфотворчість через рецепцію знакових образів і мотиву. У вірші «Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі…» М. Рильський відроджує традицію епіталами, розроблену Сапфо. У його варіанті пісні на честь молодого подружжя, яку виконували після весільних церемоній, шлюб є вищим виявом кохання. Ліричний герой просить богиню Кіпріду, щоб з їхніх почуттів не зникла Краса («*Дай же нам сили, богине, в коханні вродливими бути / І в заворожену ніч мудрого сина зачать*» [354, 169]) як запорука довговічності союзу.

Перегуки з Анакреонтом вчуваються у віршах «Любов чи ні – не знаю…», «У теплі дні збирання винограду». В останньому означений один із найхарактерніших для лірики Анакреонта (точніше, для анакреонтики) мотив легковажного флірту. Сюжетна фабула вірша – випадкова зустріч дівчини з немолодим чоловіком, юності зі зрілістю. На запитання подорожнього «*Яку б найти принаду, / Щоб привернуть тебе до рук моїх*?» дівчина радить щодня світити лампаду «*Кіпріді добрій*». В Анакреонта подібна тема звучить як «скарга» немолодого поета, що «*Золотоволосий Ерот мене / Знову поцілив пурпурним м'ячем – / Дівчину в барвних сандалях тепер / Каже мені забавляти. / Лиш запишалося кляте дівча, – / З Лесбосу славного родом воно, -- / Та й осміявши мою сивину, / Іншому звабно моргає*» [8, 64]. На відміну від болісного, а то й несамовитого кохання Сапфо, почуття не залишають глибокого сліду в душі ліричного героя Анакреонта, тож навіть любовні невдачі не засмучують, а радше викликають у нього іронічний сміх. Натомість ліричний герой М. Рильського, який усвідомлює вікову дистанцію не з гіркотою, а з сумом набутої мудрості, після зустрічі з чужою молодістю відчуває дитинну радість сприйняття життя: «*І він потягся, як дитина, радо / І мовив: "Добре бути молодим / У теплі дні збирання винограду"*» [354, 170]. Так він сягає вищого рівня своєї духовної еволюції. Дозволимо припустити, що так, кількома рядками, М. Рильський висловив думку, суголосну тій, яку в притчі про три перетворення духу озвучував Заратустра

Ф. Ніцше: дух стає «верблюдом» («витривалим духом»), верблюд – «левом» («духом свободи»), але позаяк створювати нові цінності можна лише в чистоті й безпосередності, то «лев» повинен стати «дитиною», бо дитина є «невинність і забуття, нове починання, гра» [див.: 308]. Тож подорожній у М. Рильського – не горе-залицяльник, а митець, що сягнув вищого рівня духовного поступу, і кожен досвід переливається в творчість.

Античні міфологеми виступають у М. Рильського мірилом істинності почуттів. Так, у вірші «Початок роману» краса й розквіт природи збігаються з початком нової любовної історії, уособленням якої є персонажі середньовічної літератури («*Синьоока Ізольдо! Надійся, приїде Трістан…*»), що, власне, й надає творові романсового звучання. Та коли поет хоче протиставити почуття, що лише зароджуються, тим, які перевірені часом і людьми, він звертається до класичних образів: «*А Бавкіди найшли вже своїх Філемонів*» [354, 135]. При цьому зауважимо, що образ коханої в М. Рильського нерідко позбавлений життєвої конкретики, а зітканий із ремінісценцій античного тексту, як, скажімо, в сонетах «Як Одіссей, натомлений блуканням…» чи «Анхізів син, вклонившися богині…». В останньому, як видається, поет застосовує прийом «співприсутності» ліричного героя й автора в межах одного твору, завдяки чому сцена зустрічі сина (Енея) і матері (Венери) набуває нового звучання. Для Енея, зумисно названого лише «*Анхізовим сином*», зустріч із богинею – це радше можливість переконатися в підтримці божественних сил, бо не всі на Олімпі приязні до нього («*І ряд очей, прихильних і ворожих, / На них дивився із чертогів божих*» [354, 222]). Для автора Венера – насамперед богиня всеперемагаючого кохання, опис якої співвідноситься з традиційними для античної міфології уявленнями про цього персонажа: «*рожева хмарка крізь гірлянди віт*», «*вродилась у прибережній піні*», «*їй молились зграї лебедині*». Отже, сонет є не так ремінісценцією Вергілієвого сюжету, як авторським роздумом про вічне почуття, що дає силу витримати випробування часу.

У творах М. Рильського, де до інтимної долучається тема мистецтва слова, його діонисійство аполлонізується – поезія проголошується інтимною сферою, а кохання перетворюється на джерело творчості, складаючи, таким чином, гармонію побутування поета. Так, у сонеті «Діана» відбувається переливання любовного мотиву в естетикологічний, що можна простежити і на розгортанні сюжету. Перші два катрени є

ремінісценцією міфічного сюжету про кохання богині Діани до пастуха Ендіміона, але в заключних терцетах, зіставляючи ніч як пору пристрасті та світло дня, наповнене цнотою, М. Рильський розвиває цю антитезу на новому змістовому рівні: тепер ніч «*тиші чарівної*» стає часом творця, а день – ремісника («*Але як день прийде і день мене покличе, / Я, стилос кинувши, до молота стаю*» [354, 170]). Бажання автора поєднати раціональне й емоційне видають у ньому поета з характерною настановою на їх синтез. При цьому античний текст постає інтерпретацією тексту вторинної семіотизації, адже, за спостереженням І. Качуровського, «Діана» М. Рильського «безпосередньо перегукується із секстиною Ф. Петрарки "Non ha tanti animali il mar fra l'onde"» [508]. Результатом семіотизації третього ступеня, запропонованої українським неокласиком, є розширення поетичного задуму Петрарки завдяки введенню ліричного героя – alter ego автора й роздумів на тему природи і специфіки мистецтва.

«Взаємини» діонисійського й аполлонівського М. Рильський осмислює у вірші «В освяченім гаю». Мотив метаморфози німфи Дафни, що, рятуючись від Аполлона, перетворилася на лавр, символ поетичної слави, поданий лише алюзивно («*В освяченім гаю, де зеленіє лавр – / Струнної Дафни тінь і знак ясної слави*» [354, 171]). Натомість в образі мудрого Хірона поет досить розлого характеризує таку іпостась цього персонажа в античній літературі, як лікар і ворожбит. Але ліричний герой, «*байдужий і німий*» до знань про «*чародійну міць*» трав, якими ладен поділитися вчитель-кентавр, поспішає вирізати «*комиш сухий / Для нової цівниці*» [354, 171]. Вибір очеретяної сопілки символічний: за міфами, очерет (у М. Рильського *комиш*) – це рослина, в яку обернулася німфа Сірінга, втікаючи від бога Пана. На згадку про своє нещасливе кохання бог лісів і хащ зробив очеретяну сопілку. Пізніше необачно вступив з Аполлоном у змагання, у якому щирі, але прості звуки сірінги були переможені гучною лірою бога мистецтва. Супутник Діониса бог Пан і його сопілка стають образним утіленням «діонисійського», тоді як кентавр Хірон, що подолав у собі «*звірячу хіть*», а отже, долучився до гармонії, цивілізації і, крім усього, має поетичний хист, – «аполлонівського». Отже, відбувається символічне протиставлення аполлонівського діонисійському з наданням переваги останньому.

До образу Діониса, щоправда, з епітетом «січневий», звертається і Юрій Клен у вірші «Січневий Діонис». У грудні – січні давні греки, вшановуючи бога Діониса, відзначали Малі (або Сільські) Діонисії. Але Юрій Клен не ставить за мету розповісти про обряди Давньої Греції. Його Діонис – варіант українського божества врожаю («*іде наш рідний Діонис*»), і хоча в тексті наявні міфічні реквізити діонисійських свят («*менади», «тирс», «із чаш прозоре ллють вино*»), вони радше утворюють метафоричний міст у минуле, щоб показати картини нестримної радості давніх греків на Діонисіях і українців під час щедрувальних походів, об'єднаних бажанням подякувати природі за її «*дари нещадно-щедрі*» [183, 72]. «Менадами», супутницями січневого Діониса, стають метелиці, його «*тирс*» – «*ялинний*», а сніг нагадує жертвоприношення з надією на добрий урожай, а отже, і життя.

Таким чином, ідеал людини в неокласичному тексті – це зазвичай виражений в образах античної міфології тип діяльної особистості, в якій поєднані прагнення пізнати світ і життя у всіх проявах та зі схильністю до саморефлексії, здатністю до самопожертви й усвідомленням свого вибору. Неокласична ідеальна людина – це персонаж, героїзм якого в повноцінному проживанні моменту буття при жорстокому опорі системи. Таке життя – це мужнє протистояння спробам звести його до «типу» і «маси» через демонстрацію власної творчості як вияву внутрішньої свободи в умовах несвободи. Герой неокласиків страждає не від самотності, а від неможливості бути наодинці з собою в «епоху натовпу». Самотність розуміється як ідентичність. Звідси образи кабінетної тиші, Аристарха, ліричного героя сонета «Суниці», що переходять в емблематику й одночасно в метафори, через які виражається ставлення до проблеми омасовлення людини як віддзеркалення проблеми ідеологізації мас. На відміну від класицистичного, ліричний герой неокласиків служить не державі, системі, а Красі. Це індивідуум, велич звершень і страждань якого визначається античним «виміром» і підноситься до рівня узагальнення «Людина».

Тенденція, яку умовно можна назвати «ефектом Мідаса», у творчості неокласиків найвиразніша: як міфічний персонаж, що одержав у нагороду від Діониса здатність перетворювати на золото все, до чого доторкнеться, поети, «торкаючись» будь-якої теми в своїх віршах, перетворювали їх на тексти з більш або менш вираженою, але завжди

наявною естетичною проблематикою – Краса, мистецтво, культура. Слушне зауваження О. Астаф'єва про поезію «п'ятірного грона», що «породжує свою, лише їй притаманну художню модель людської краси, яку можна інтерпретувати як відповідність реального ідеальному. Істотною прикметою ідеалу, втіленого в неокласичній поезії, є прагнення до єднання людини з природою, мистецтвом, історією – культурою взагалі, прагненням до їх пізнання і трансформації через категорію краси» [24, 5]. Основний фактор появи «ефекту Мідаса» – важлива роль у художньо-філософській парадигмі неокласиків смислової та функціональної сутності ідеї калокагатії як праоснови гармонійного світоустрою. Тож у парадигмі образів, якими вони окреслюють концепцію людини, важливим є також образ поета, персоніфікований 1) в античних міфемах і реалонімах; 2) у постатях представників різних національних культур, у виборі яких задіяні критерії щодо митця, сформовані в античній естетиці; 3) у ліричному героєві «програмових» віршів з відчутними гораціанськими мотивами.

Модифікаціями образу поета є поет-деміург, поет-жрець, поет-ремісник, поет-вигнанець. Особливістю художнього осмислення є проблемний контекст (варварство і цивілізація, шляхи розвитку вітчизняної культури та роль у ній класичної спадщини тощо), на тлі якого він постає, а також трагічний ракурс інтерпретації, зумовлений модерністським світовідчуттям і специфікою втілення його українського варіанта. Серед античних міфем для позначення митця і класичні образи зі сталою естетикологічною семантикою (муза, Орфей, Аполлон, Пігмаліон), і амбівалентні, введені в поетичний обіг модерністами (Хірон, Дедал, Ікар). При цьому, осмислюючи прецедентні персонажі, неокласики нерідко демонстрували оригінальне тлумачення, досягаючи «одивнення» (В. Шкловський) – подання добре відомих фактів і явищ як невідомих, вперше побачених, дивних, що складають суть «мистецтва як прийому». Скажімо, у неокласичній інтерпретації образу музи визначається кілька тенденцій, перша з яких – збереження традиційного змісту й архаїчної символіки (хоча в таких випадках можлива і неатрибутована алюзія) та надання образові вищого сенсу буття. Так, у вірші П. Филиповича «Кому не мріялось, що є незнана Муза» образ покровительки поезії укладається в звичне уявлення щодо її зовнішності, обов'язків, ролі в творчому процесі.

Але музі традиційній, завдяки якій поети «*втіху безтурботну / <…> знаходили, можливо, у гаю*» [444, 92], неокласик протиставляє новітню музу – внутрішній творчий запал сучасного митця, натхненного активною енергією життя: «*І прокидається мелодія щаслива / На дні тривожної і тоскної душі, / І сам дивуєшся, почувши власний витвір. / І хтось впевнятиме, іти йому повіриш. / Що це Незнана пестила тебе!*» [444, 92]

Хоча у вірші М. Рильського «Прийшла, прийшла-таки, нарешті!» ім'я музи не назване, завдяки алюзії образу Аполлона, чиїм атрибутом вважався срібний лук («*І знову став я срібнолуким*!» [354, 144]), мотиву дива з ліричним героєм («*І богоданним вірю звукам, / Як віриш ти моїй сльозі!»* [354, 144]), а також тій обставині, що вірш відкривав збірку «Синя далечінь», тобто, за класицистичною традицією, є твором-звертанням до покровительки поезії, неважко здогадатися, про кого йде мова. Муза М. Рильського «символізує культурний ландшафт і водночас позначає морально-етичні пріоритети автора, для якого мистецтво є джерелом емоційної радості й духовності» [349, 112]. Звідси – благання до музи: «*Не зрадь мене, моя утіхо!...*» [354, 165], визнання її обраницею («*І я молюсь тобі одній…*») і розрадою («*З усіх сестер ти найрідніша*»), що визначає естетичні орієнтири на культуру, яку ще «*Аполлон благословив*». М. Рильський іде шляхом інтимізації образу музи: спочатку це божественна сила («*О безтілесна, невідома! / Ти – як удар святого грому*!» і «*Стоїть, як янгол, надо мною*»), а потім рідна істота («*моя ти нене, ти мій квіте*, / *Не покидай і дай узріти / Хоч би полу твого плаща*»), яка розрадить «*в осінній день, як вітер свище*» і дасть сили піднестися над суєтою суєт. Отже, розробляючи проблему незнищенності мистецтва й творчого процесу як ритуалу, поет проголошує сенсом буття митця служіння Музі, бо лише воно є вічним у постійно змінюваному світі.

На інтимізацію чи радше одомашнення образу музи натрапляємо й вірші П. Филиповича «Шануй гніздо…»: «*Шануй гніздо старого чорногуза – / Він стереже і клуню, і стіжок, / І доручила доглядати Муза / Йому сіреньких радісних пташок*» [444, 57]. Муза П. Филиповича вписана в український інтер'єр та екстер'єр, ідеальний для поета: природа, усамітнення і праця виводять на вершини духу, а її інтерпретація нагадує варіант Шевченкової – «старенька сестро Аполлона». Натомість Юрій Клен, виявляючи, як зазначалося вище, схильність до осучаснення і національно-історичної конкретизації

античних образів, наділяє міфему Музи в поемі «Попіл імперій» рисами соратниці в боротьбі: звертаючись до неї, ліричний герой просить не потурати дурням-співцям нової доби, «*що кров'ю ізійшла»*, а бути прихильною до тих, хто «*пошматованості навісній*» (себто хаосу) протиставляє «*різьблену єдність*» (гармонію).

Друга неокласична тенденція в моделюванні образу Музи – за допомогою образів-посередників, з іменами яких у різних культурах асоціювалося поняття «творчість»: у М. Рильського, зокрема, через образ Сафо, у П. Филиповича – М. Заньковецької. У вірші «Сафо до Афродіти» М. Рильський підхоплює традицію ранніх модерністів міфологізувати легендарну давньогрецьку поетесу («Сапфо» М. Чернявського, «Сапфо» Л. Старицької-Черняхівської), яку сучасники називали «десятою музою». Щоправда, в античній традиції поряд із «внесенням» Сафо до реєстру богинь мистецтв розгорталась і критична міфологія її життя: з ім'ям поетеси пов'язували не тільки розквіт лірики на о. Лесбосі, а й лесбійської теми в літературі, яка нібито була екстраполяціє її особистого життєвого досвіду. У М. Рильського з ім'ям Сафо асоціюється народження глибоко драматичної лірики любовних переживань, позначених автобіографічними мотивами. Як інтертекст виступають факти біографії, твір «Гімн до Афродіти», назву якого М. Рильський обігрує в заголовку власного. Переспів гімну Сапфо – не самоціль, а привід для міркувань на тему художньої творчості, у якій митець знаходить виправдання недосконалого світу й примирення з ним.

У вірші П. Филиповича «М. К. Заньковецькій» натрапляємо на образ «*музи днів нових*» і на збірний – «*Музи Греції*»: «*Десь в далині віків вітри – трагічні хори, / І Мельпомени культ, і вакховий вінок. / До берегів Дніпра, у степові простори, / Йшли Музи Греції і не знайшли стежок*» [444, 104]. Навряд чи на підставі цих рядків можна вести мову про полеміку П. Филиповича з М. Зеровим щодо впливу античності на розвиток української літератури й культури в цілому. Можливо, з огляду на адресата вірша, йдеться про непростий шлях української драматургії, що не знала безпосереднього впливу античної традиції. «Музи Греції» – метафора класичного мистецтва, якому автор протиставляє сучасне. Щоправда, «муза днів нових» у П. Филиповича не тільки

«*прекрасна*», а й «*незнана*», як у вірші «Кому не мріялось, що є незнана Муза»: «*Муза днів нових, прекрасна і незнана, / Тебе, мандрівцю, нехай не забува!»* [444, 104].

Третьою тенденцією в неокласичній інтерпретації музи є інакомовне звертання до її образу. Так, у вірші М. Рильського «Рожевий лавр цвіте в моїй кімнаті» поєднано любовну тематику з темою поета й поезії. Атрибутика естетичної проблематики («*лавр*», «*думки крилаті*»), символіка світу творчості як країв «*незнаних і чудних*», де «*іще ніжніші квіти. / Іще п'яніше пишне злото вин*», дозволяє припустити, що адресат вірша – муза: «*А ти – та ж сама. Разом ізо мною / Пливеш безмовно в тіні п'яних віт / І держиш білою, тремтячою рукою / Незнаних лаврів невідомий цвіт* [354, 131].

Типовим для неокласиків є образ митця, що асоціюється з Аполлоном. У вірші П. Филиповича «Не сонце — п'яна шинкарка…» поет поступово набуває рис бога-деміурга й уособлює вічний акт творення. Самовизначення – «*А я (спадкоємець Феба!)»* – уписане в контекст усього твору, провідна тема якого – цілісність всесвіту з неподільністю макрокосму й мікрокосму. Як й інші неокласики, П. Филипович включає і третю константу – поезію, найвищу вартість для митця. Опосередковано, через образ лебедя – символа бога мистецтва, залучає міфологему поета й М. Драй-Хмара в сонеті «Лебеді». М. Зеров називає поетів слугами Аполлона, що здатні творити дива («Самоозначення») і звеличує їхню подвижницьку працю («Lucrosa»).

У парадигмі античних міфем, пов'язаних з образом митця, традиційним став образ Орфея. Тяжіння до рецепції цього образу не в останню чергу пов'язане, на нашу думку, з можливістю розгорнути трагічну інтерпретацію долі поета в сучасному світі та з неокласичним поглядом на красу, що суголосний із висловленою свого часу думкою Й. В. Ґете в трагедії «Фауст». Її протагоніст марно намагався забрати Єлену з обіймів Париса і вигукнув після її зникнення: «Хто взнав її – без неї жить не може!». Так веймарський класицист висловив прагнення схопити первісну форму ідеалу краси й водночас тугу за його недосяжністю та незбагненністю, яка завжди спричиняє страждання. На цьому стражданні певною мірою і тримається фаустівський неспокій і жадоба вищої миті. У сонеті «Класики» М. Зеров так само говорить про красу античності, яка *«Для нас лиш порив, недосяжна мрія / Та гострої розпуки гострий біль* [152, 65].

У власному міфі про Орфея неокласики втілювали концепцію Поета – «універсального митця», що формує свій неповторний світ винятково на духовних цінностях, найповніше виявляючи ідеали гуманістичної культури: «*Колись Орфеїв переливний спів / Міг зачаровувать каміння і звірів*» (М. Зеров «П. Г. Тичині»). Ім'ям Орфея («*І навіть дано Орфею / Не слова летючого дим – / Всевладну силу, щоб нею / І камінь зробити живим!* [444, 58]) П. Филипович означує мистецтво, яке доповнює гармонію космосу природного *(«весняну радість незмірну Віщує соняшний спів*») і людського («*усі приходять до згоди / Безмежно життя любить*») у вірші «Не злато, ливан і смирну».

Персоніфікація Поета в образі скульптора (ремісника) випливає зі сповідування естетики античної класики, яка базувалась на чуттєвому сприйнятті світу. Саме з античними різьбярами асоціюються митець узагалі й «мале» товариство М. Драй-Хмари, О. Бургардта і М. Зерова зокрема, змушених у роки громадянської війни залишити «*не Київ – Баальбек*» і шукати безпечного місця в Баришівці (М. Зеров «Lucrosa»): «*Так в давній Ольвії захожі різьбярі / Серед буденних справ і шкурної громади / В душі плекали сон далекої Еллади / І для окружних орд, для скитів-дикунів / Різьбили з мармуру невиданих богів*» [152, 79]. Образ митця знаходить утілення у вірші М. Рильського «Дедал безсмертний, втілення пориву», де через осмислення відомого міфічного мотиву автор занурюється в комплекс проблем, пов'язаних із природою творчості, покликанням та самореалізацією поета. Дедал тут – митець, що своїм хистом здобуває шлях до свободи, до повноцінного життя: «*Дедал безсмертний, втілення пориву, / Зумів себе у птицю обернуть, / Щоб знов побачить береги щасливі / І до людей, і до любові путь*» [354, 139]. Вільному Дедалу поет протиставляє власну несвободу, а мотив утрати Дедалом сина трансформує у втрату любові: для ліричного героя вона є «дитям», загубивши яке, митець втрачає натхнення: «*Полинув би! Але куди полину, / І де м о ї жадані береги?/ Любов моя, Ікаре, милий сину, – / Тебе я стратив, і нема снаги*» [354, 139]. Зберігаючи сюжетну колізію міфу, М. Рильський акцентує на трагедії батька (митця), і дає своє розуміння причин його трагедії. Якщо в міфології смерть Ікара – це покарання за те, що він піднявся до заборонених висот, порушивши гармонію «верху – низу», то в М. Рильського сам

«Дедал» (поет) усвідомлює кінечність своїх почуттів: «*Моя любов упала в брудне море, / Але не сонце крила підтяло, / А в темну ніч, коли недвижні зорі, / Я зрозумів, що все – що все пройшло* [354, 140]. Так за допомогою античного тексту неокласик творить міф про роль емоційного первня в бутті поета, поєднуючи мотив нещасливого кохання з мотивом конфлікту митця й натовпу («*брудне море», «темна ніч», «недвижні зорі*»), потрактованим у романтичному ключі.

Цікавий з погляду естетики самоствердження вірш М. Драй-Хмари «Друге народження». Якщо «перше народження» – це набуття душею фізичного тіла, то ліричний герой стає джерелом свого другого народження: «*змерзлу*» душу не тільки «*в тіло я заправив, / як заправляє ювелір алмаз*», а й дає їй дух і пристрасть: «*Я перелив у сонний струм артерій / Не теплу кров – палючий жар Гавай. / І, як творець щасливий Галатеї, / Я скрикнув радісно: «Жива!»* [129, 142]. Парафраз «*творець щасливий Галатеї*» відсилає до образу Пігмаліона, але, на відміну від міфічного митця, ліричний автогерой М. Драй-Хмари спрямовує свої зусилля не так у зовнішній світ, як на вдосконалення власної душі.

У віршах П. Филиповича «З античних барельєфів», «Я – робітник в майстерні власних слів…», «Різьбярі» розробка міфологеми поета-деміурга поєднується з ідеєю «школи стилю», висловленою свого часу Горацієм у «Посланні до Пізонів». Український поет високо оцінює класиків («*Натхнення, втіху чую я тоді, / Коли учусь у давнього митця*» [444, 60] «Я – робітник в майстерні власних слів…»), вірить, що їхнє слово стане на сторожі щастя й гармонії в майбутньому («*Напівзабуте слово те, / Як пишне дерево, зросте / У дні співучі і погожі*» [444, 59] («Не хижі заклики пожеж…»). При цьому, як і в інших поетів «п'ятірного грона», у П. Филиповича одним із постійних є мотив удосконалення душі через прилучення до Поезії. Він оприявлений в образі метелика. У цій комасі в різних культурах вбачали, з одного боку, здатність до метаморфоз і красу, з другого, – тлінність радості. Грецька назва метелика «психе» вказує, що він, як і птах, є символом людської душі, але символізує і легковажність. Х. Е. Керлот вказує, що цей образ несе в собі також «ідею відродження і уособлює несвідомий потяг до світла» [177, 90]. В античній культурі метелик символізував посудину, де зберігається безсмертна душа. У П. Филиповича його семантика пов'язана з відчуттям щастя («Знову небо в озерах

синіє…») або ж краси («Закликав червень чарівну теплінь»). У філософській медитації «Закликав червень чарівну теплінь» ідея тлінності матеріального й невмирущості мистецтва («*Смерть не мине, і ти загинеш сам, / Та безліч раз зійдуть твої творіння*») розкривається через символічне навантаження образів бджоли й метелика, що, як і в античній традиції, уособлюють зусилля поета й безсмертну душу.

Поряд із традиційними в парадигмі образів Поета постає Хірон. В однойменному сонеті М. Зерова його образ уписується в неокласичну модель досконалого світу як символ перемоги духовного над тілесним, цивілізації над варварством, гармонії над хаосом. Отже, Хірон – це той «культурний» герой, який перетворює світ не за допомогою сили і влади, а завдяки своєму мистецькому таланту. Зберігаючи архаїчну характеристику, через актуалізацію мотиву поетичних здібностей він стає носієм цивілізаторського первня. Припускаємо, що тут образ Хірона переростає в символ античності як типу культури: амбівалентний за своєю двоїстою суттю (людина – звір), він, за концепцією Ф. Ніцше про дві стихії античності, піднявся над своїм тваринним єством («діонисійством») і символізує перемогу «аполлонівського» завдяки причетності до Поезії, а отже, з міфеми перетворюється у філософему.

Уособленням ідеального митця для неокласиків стають Гомер, Овідій, Вергілій, Горацій, Катулл, Аристарх. Вибір імен, зокрема, Вергілія і Овідія, продиктований бажанням осмислити життя особистостей, чия творчість і сформувала уявлення про класичну літературу, виявити свої естетичні симпатії, а також потребою зіставлення двох – визнано-офіційної та опозиційної – моделей буття поета в тоталітарній державі (М. Зеров «Вергілій» – «Овідій», «Безсмертя»). А у вірші М. Драй-Хмари «Констанца» ім'я Овідія стає приводом для розгортання теми ролі античної культури загалом. Ліричний герой, опинившись у Констанці, кілька днів проводить у чеканні й вимушеній ізоляції через незнання мови. Схожість пережитих емоцій і саме місто Констанца (античні Томи) як останній притулок Овідія наводять М. Драй-Хмару на роздуми про римську поезію: «*Я їх скандую без кінця й без краю, / щоби знайти цілюще джерело / в цих дистихах або змогтись самому / На власну пісню, подолать нудьгу, але вона, як давній сум Назона, /*

лишається міцна і необорна…» [129, 180]. Інтерес неокласиків до постаті Овідія зумовлений, можливо, сприйняттям долі поета-страдника як органічної форми його буття.

Семантика самопожертви в ім'я Слова зумовила звернення М. Зерова до постаті поета-філолога Аристарха («Арістарх»). Вибір олександрійцем усамітненої праці, а не навкололітературних інтриг – це вибір і неокласиків, які свідомо віддавали перевагу споглядальності, вираженій в естетичній формі, що має більшу цінність, ніж будь-які програми чи гасла. Цим пояснюється і підвищений інтерес до постаті Г. Сковороди, який уособлював властивий митцям античності універсалізм Поета («Розлютувався лютий надаремне» М. Драй-Хмари, «Сковорода» Юрія Клена, «Китаїв» М. Рильського).

Концепція митця поставала й через осмислення поетами «п'ятірного грона» питань специфіки творчості. Їхні погляди на її природу, на роль критики й самокритики, значення високої фахової підготовки й ретельної роботи над поетичним текстом (М. Зеров «Ars poetica») перегукуються певною мірою з естетичними положеннями класицизму Горація: орієнтація на високі класичні зразки, професійна підготовка, висока вимогливість, об'єктивна оцінка творчості. Алегорія особливого зв'язку форми і змісту в неокласиці, де за зовнішнім спокоєм і врівноваженістю заховані бурхливі пристрасті й нерв сучасності, втілена в тексті вірша М. Рильського «Морозе! Ти – душа парнаського співця»: «*Морозе! Ти – душа парнаського співця. / Так, як вона, ховаєш ти в кришталі / І подих вод, і трав завмерлих жалі, / І все, від чого міняться серця / І хто вгадає за спокоєм ліній / Та непорочних тонів голубих / Глибокий спів розливів весняних / Чи літні грози та одчай осінній?*» [354, 129]. У цьому і є одна з особливостей української неокласики – не відстороненість, а активна художня реакція на те, що відбувається, ускладнена метою «ввести» читача у світовий культурний простір шляхом розгалужених інтертекстуальних зв'язків.

Отже, неокласики мислили рецепцію і трансформацію античного тексту як важливі літературні прийоми духовної інтеграції. Їхні твори характеризуються високим рівнем інтертекстуальності, який є доказом гострої потреби культурного контексту. Найістотніша ознака неокласичної інтерпретації античності – її концептуальний характер, зумовлений особливостями діалогічного мислення і репродукований як вияв творчої пам'яті.

4.2 Празький варіант художнього осмислення античності і його інтертекстуальні форми в поезії Євгена Маланюка

4.2.1 *Еллада, Рим, театр* як концепти авторової поетичної історіософії

Відкритість, розімкнутість поетичної системи української неокласики, що, крім базових неокласичних, містить елементи неоромантизму, необароко, символізму й імпресіонізму, ілюструє і творчість поетів «Празької школи». За умови спільного з «п'ятірним гроном» етико-естетичного підґрунтя (античні світоглядно-концептуальні ідеї краси як гармонії, калокагатії, єдності природного та людського світів, елітаризація мистецтва, орієнтація на високу класику тощо) їхня лірика репрезентує тяглість традиції неокласичного тексту як феномену літератури й водночас її трансформацію, зумовлену характером суспільно-політичних обставин поетичного буття «пражан». Специфіка їхнього варіанта неокласики передбачає й особливості осмислення античного тексту.

Попри те, що стильовою константою творів усіх «пражан» є виразна культурологічна тематика, питома вага рецепції античності в них різна: від послідовного й системного опрацювання греко-римської сюжетики й образності в Євгена Маланюка й Олега Ольжича, її переосмислення і трансформації у Юрія Клена і до поодиноких украплень на рівні алюзій в Олени Теліги й Галі Мазуренко. Така ситуація цілком закономірна для митців, що, укорінені в естетику індивідуалізму, шукали власний оригінальний мотив і доводили його до певної поетичної концепції з відповідними образно-стильовими домінантами. Про це свого часу вів мову Д. Донцов у статті «На старокиївських шляхах!», називаючи Юрія Липу співцем Святої Софії, Євгена Маланюка – апологетом Києва як «степової Олександрії» та Печерської лаври, так і «другого Капітолія», Олексу Стефановича – «правдивим Бояном старого Києва», Олега Ольжича – бардом апокаліптичної битви за київську «Імперію двох суходолів», а Олену Телігу – «поеткою вогняних меж» [128, 384]. У цих афористичних характеристиках акцентовано на спільних для творчості всіх «пражан» історіософських проблемах. На нашу думку, саме історіософічність у поєднанні з оприявненням античного тексту в назвах, епіграфах, цитуванні, варіюванні мотивів і концептуальних образів, формальному дотримання жанрових ознак тощо складають «празький» варіант рецепції античності.

Історіософська модель світогляду поетів «Празької школи», за спостереженням І. Руснак, включає і будь-яке «дослідження причинного зв'язку подій з виходом на перший план трагічності історичного розвитку, і водночас постає як сприйнятий у герменевтичній інтерпретації дискурс» [365, 200]. Зумовлена особливим психологічним станом творчої особистості, який Дж. Джойс називав свого часу «духовною еміграцією», історіософія в художньому тексті «втілюється в основному у вигляді окремих ідей <…>, в активному використанні письменником алюзій, відкритих і прихованих цитат, глибокого підтексту, у його полемізуванні з філософами, істориками, політиками, іншими письменниками. Історіософія хоч і підпорядковується художнім законам естетичного перетворення слова, все ж здатна суттєво коригувати його зміст, додавати йому відчутного заряду ідеологічної проблематики, іноді несумісної з художнім змістом творів» [83, 96]. Це насамперед стосується Маланюкової творчості, у якій неоромантизм переплівся з неокласицизмом, а відтак у його історіософських візіях античності належить особлива роль.

Оскільки художнім втіленням історіософії є певна ідея, що розгортається завдяки різноманітним формам інтертекстуальності, які моделюють текст як інтелектуальний, інтерпретація і трансформація Є. Маланюком античності насамперед покликана унаочнити таку ідею. Те, що авторська історіософія проілюстрована текстом, з яким європейці пов'язують поняття «традиція», сприймається як закономірність, описана свого часу Т. С. Еліотом в есеї «Традиція і індивідуальний талант»: «Традиція насамперед передбачає відчуття історії, абсолютно необхідне кожному, хто хотів би залишитися поетом, переступивши межу двадцятип'ятиріччя; у свою чергу це відчуття історії передбачає відчуття минулого не тільки як того, що пройшло, але і як теперішнього; воно змушує людину творити, відчуваючи в собі не лише власне покоління, але і всю європейську літературу, починаючи з Гомера (а всередині неї – і всю літературу власної країни) як щось, що існує одночасно, утворюючи одночасовий ряд. Це відчуття історії, що є відчуттям позачасового, так само як і теперішнього, – позачасового і теперішнього разом, – воно і включає письменника в традицію. І разом з тим воно дає письменнику надзвичайно чітке відчуття свого місця у часі, своєї сучасності» [482, 158].

У праці «Dominus Маланюк: тло і постать» Л. Куценко основними проблемами, в історіософському осмисленні яких об'єднались «пражани», називає «Україна як проблема (слідом за М. де Унамуно); осмислення вітчизняної історії; осягнення національної сутності свого народу; прагнення творити його, формувати його самосвідомість» [218, 154]. Ідучи за поетичним словником Є. Маланюка, який найвиразніше й найпослідовніше намагався зрозуміти внутрішній зміст історичних подій і фактів, витлумачити, пояснити й автентично виразити своєрідність того чи іншого історичного світу як певної цілісності, тобто запропонувати філософське розуміння історичного процесу, її (ідею) можна сформулювати як *Україна – Степова Еллада, що мусить стати Римом.* Ця ідея пронизує всі збірки – від першої «Стилет і стилос» (1925), далі – «Гербарій» (1926), «Земля й залізо» (1930), «Земна Мадонна» (1934), «Перстень Полікрата» (1939), «Вибрані поезії» (1943), «Проща» (ввійшла до збірки «Поезії» (1954), поему «П'ята симфонія» (1954), «Влада» (1951), «Остання весна» (1959), «Серпень» (1964) – до виданої посмертно 1972 року «Перстень і посох». Змінюючись як поет, Є. Маланюк залишався вірним стильовим домінантам своєї лірики – історіософічності, культурологічному змісту, епічності, які, на нашу думку, значною мірою зумовлені активним зверненням до античного тексту. А точніше – взаємозумовлені, позаяк різноманітні концепти античності не лише програмують названі домінанти, а й постають маркерами давньої традиції щодо відображення життєвого досвіду чи то в міфологічних, чи в історичних координатах.

Синтезуючи в своїх творах знаки культури вітчизняної і світової, зокрема античної, Є. Маланюк шукав у «класичній інваріантності власного підходу до вирішення актуальних суспільних проблем, продовження класичних традицій і трансформації їх на власне національній основі» [347, 7]. Актуальними проблемами «пражани» вважали необхідність осмислення історичного досвіду української нації, причин втрати нею державності та визначення перспектив її поступу як незалежної країни. У ліриці Є. Маланюка ці ідейні компоненти асоціюються з часовими поняттями «минуле», образним вираженням якого є Україна – Степова Еллада, та «майбутнє» в образі державницького Риму.

Л. Куценко, відшукуючи джерела «римськості і варязства» поета, виходить не лише зі світоглядних позицій, а й із його родинної генеалогії. На підтвердження тези про

зумовленість зацікавленості Є. Маланюком античною добою вчений апелює до тексту неопублікованої передмови до збірки «Земна Мадонна», у якій сам поет засвідчує: «Мати мого батька походила з місцевости, де перед віками осідали римські засланці. Зрідка вона говорила мовою, що крізь стерті й поламані речення її тьмяним лиском простувала бронза Риму. Вона важко запала в дитячу душу. Звідціль – «варязство», органічна ненависть до варварів і номадів, гостре відчуття скитійства й антику в історії нашого степу. І жадоба римськости, що рахманну плоть пливкого чорнозему затисне в панцир держави» [219, 55]. У вірші «Спогад», як нам здається, Є. Маланюк висловився ще виразнішою метафорою: «*А у кутку висіли образи / Либонь цілком таки не «православні»: / Пречиста – вся в лілеях, як Мадонна, / Ісус Нерукотворний та над Ним – / Бог-Савоаф, до Зевса більш подібний*» [251, 243], у якій християнські та олімпійські боги співіснують в єдиному авторовому духовному просторі. Тож органічну потребу звернення лідера «пражан» до античності склали і літературні, і позалітературні чинники.

Хоча Є. Маланюк не перший з-поміж українських поетів, хто, вдивляючись в історію України-Руси, бачить у ній Елладу (М. Костомаров, Леся Українка, В. Самійленко та ін.), образ, створений у його ліриці складніший, більш суперечлий, поліваріантний. Так, образ Еллади як висококультурної, зі славетною історією країни у цілій низці віршів («Марії Башкирцевій», «Символ», «Варязька весна», «Людське» та ін.) є алюзією давньої України. Мріючи про зустріч з рідним краєм, ліричний герой сподівається знайти душевний спокій там, де сходяться Еллада зі скитськими просторами («Батьківщина»). Алюзія України підсилена авторським неологізмом «*антично-ясна*»: «*В твоїм древнім тілі – весна / О моя Степова Елладо. / Ти й тепер антично-ясна»* [251, 137] («Знаю – медом, сонця…»). Образ Еллади в ліриці Є. Маланюка – полісемантичний. Він не тільки асоціюється з минулим України, а й символізує західний тип цивілізації, який поет протиставляє східному, Юдеї. Така культурологічна позиція, як не раз підкреслювали дослідники, суголосна ідеям Й. С. Махара, твори якого також є одним з інтертекстів лірики Є. Маланюка, як у вірші «Над Балтиком» з присвятою Махарові після прочитання його відомої праці «Jed z Judey». У творі Є. Маланюка розробляється тема протистояння різних типів цивілізації, де антиномія Захід – Схід посилюється контрастним зіставленням

теперішнього («*Нині над Балтиком знов висока блакить іонійська*») і минулого («*Зникли століття, затруті ядом з Юдеї, що ницив / Радість і ясність, що гнив мертвою кров'ю в людстві*» [251, 492]). Поет відтворює картину погідного дня, транслюючи елементи характерного середземноморського пейзажу на античну міфему («*день – одноокий циклоп – пражить пісок золотий*»), топонім й ім'я грецького математика («*Рівним егейським півколом закреслює циркуль / Евкліда / Обрій морський*»), знаковий архітектурний вияв («*І встає ряд мармурових колон*»). З вірою, що повернення до джерел відбудеться («*Геліос хрестить вогнем вдруге. І ладом Еллади / Світ просвітляється…*»), пов'язане пророцтво майбутньої державності, уособлення якої ліричний герой бачить в імператорському роді Юліїв: «*Ось в колонаді з'явився Юліан*» [251, 492]. Махарівська тема протиставлення Еллади й Юдеї розкривається і в творі «Відвіку й донині» («*Два вороги люті – Юдея й Еллада – / Від Тібру, від Рейну аж ген по Дніпро…*» [251, 318]), що не лише вписується в історіософію «пражан», а є перегуком з проблематикою типології культури у творчості М. Хвильового і М. Зерова. При цьому Є. Маланюк іде далі: протиставляє і дві державницькі моделі, як, скажімо, у вірші «Епілог», де ідеалом проголошується «*прекрасна простота*» [251, 74]. У цьому образі (як і в «Ямбах» П. Филиповича) перефразована вінкельманівська характеристика античності, яку Є. Маланюк, на противагу «*єзуїтству Візантії*», наділяє наївною мудрістю і підносить до символу європейської цивілізації.

Водночас в інтерпретації Є. Маланюка образ Еллади набуває амбівалентного значення: залежно від поетичного контексту, він – не лише компліментарно характеризує минуле України, а й утілює авторський осуд національної пасивності й недалекоглядності. У зв'язку з цим І. Дзюба цілком слушно зауважував, що в Є. Маланюка «Степова Еллада тяжіє не так до власне гуманістичної Еллади, як до християнсько-імператорської Візантії, і він раз у раз скрушно питає: «Куди ж поділа, Степова Елладо, варязьку сталь і візантійську мідь?» Раз у раз згадує про царгородське золото» і «державну бронзу». Хоча, з другого боку, «у візантійськості» він вбачав і «тавро калічного народу»: «Українські візантійські очі – Як я знаю цей нещирий зір! В сонних рухах роблено-дівочих ще прадавнє, вроджене: ясир». Тому ідею державності пов'язує з образом Риму…» [121, 134]. Образ Еллади в

творах Маланюка функціонує і як історичний символ звитяги й духовності України, і як алегорія того «невблаганного суду над усім», про який, аналізуючи «догмат творчості» поета, вів мову Юрій Клен. На його думку, усвідомлене завдання «перегрупувати національну енергію, скупчити її в царині духа і рости вгору» зумовили такі риси, як «деякий аскетизм, невсипуща контроля над собою і невблаганний суд над усім, що стає нам перед очі, претендуючи на право бути мистецтвом під аспектом вічності» [184, 420]. Показовим є вірш «Уривок», де доля Русі, що зазнала впливу «*лагоди Еллади*» і «*безсилої мудрості Візантії*», тому й «*підточена, поламана й затрута, / Рослиною, що вирвана з корінням / Ударами важких вітрів азійських…*», протиставлена країнам Західної Європи: «*… де під орлами Риму виростали / Священним пругом готиків стрункіх / Навік опанцеровані народи. / Там битви і молитви трудну путь / Проходили…*» [251, 419]. Це, вважає Є. Маланюк, і є запорукою величі країни: «*То мідний гул незламних легіонів, / Що крицею єдиної руки / Кермовані – ішли в огонь побіди*» [251, 419]. «Чорною Елладою» постає Україна, яка не скористалася зі свого історичного шансу, у «Горобиній ночі», як «*не збуджена Еллада*» – у вірші «Київ».

Образні паралелі з Україною поет знаходить і серед інших топонімів античного походження. Варто зазначити, що, на відміну від ранніх символістів, у своїй рецепції античного тексту Є. Маланюк не віддає переваги міфемам і міфічним сюжетам, а творить власний універсальний образ античності, що зсотується зі згадок про історичні події, персоналії, культурологічні та географічні поняття тощо. Як відомо, українська традиція оперування античними топосами закріпилася ще в літературі бароко. Зокрема, такі топоси, як Афіни, Рим, Карфаген, Петра, Троя, Адріатика, за спостереженням Т. Шевчук, набувають характеру сакральних уже у творчості Г. Сковороди [475, 250]. Цю традицію продовжили і київські неокласики, і «пражани». Але коли в ліриці поетів «п'ятірного грона» фігурували дві групи топонімів – перша, назви, що асоціювалися або з покинутим, але таким, до якого обов'язково треба повернутися, рідним краєм (*Ітака*), або з центром культури й освіти (*Олександрія*), а друга – географічні об'єкти на карті України, місця зустрічі з еллінською культурою і «виходи» в давні середземноморські цивілізації (*Крим, Партеніт, Херсонес*), то в Є. Маланюка список поповнюється такими назвами, як *Атени,*

Спарта, Троя, Рим, покликаними виконувати художньо-стилістичну та концептуальну функції. Так, Київ в однойменному вірші поет називає «*Степовою Олександрією*» [251, 140], а у «Варягах» – «*скитськими Атенами Русі*» [251, 165]. До історичних аналогій із трагічними сторінками історії Києва часів громадянської війни та війною між Афінським і Спартанським союзами він вдається у «Постскриптумі»: «*Цей плач Атен і переможний крик / Нещадної, роз'яреної Спарти. / І грім ескадр, і бомб разючий сик, / І невмолимий рух руки на карті. / Вечірнім сонцем сяйний Парфенон / Пливе в готичну ніч середньовіччя*» [251, 378]. Географічні топоси в цьому вірші конкретизуються не лише назвами, а й згадками про історичні факти (*Пелопоннеська війна*), видатні пам'ятки архітектури (*Парфенон*), тоді як у главі з поеми «Схід Європи» ще й іменами *Сократа, Піфагора, Евкліда*. Загалом, главу з поеми «Схід Європи» визначаємо як текст віршованої публіцистики з культурологічною мозаїкою, де образи античних і українських міст, вписуючись в історико-культурний простір, стають характеристиками й складниками авторського міфу про минуле України-Руси. Київ княжої доби поєднує мудрість і вченість Олександрії, мужність Спарти і мистецькі досягнення Атен, завдяки чому й постав як ідеал: «*О, сократичне важносте й простото, / Піфагорейська музико душі, / Затиснута в евклідівськім двохмір'ї, / Копула, а не безмір – твоє небо, / І хвилями, а не стрілою – час*!» [251, 567]. Антиномія «цивілізація – руїна», типова і для поезії київських неокласиків, увиразнюється завдяки античним топосам «Атени – Троя»: минуле асоціюється з розквітом Атен («*У блакиті / Грав Аполлон на ліру золоту / І храм Атени-Мудрості білів, немов прозорий*» [251, 568]), а теперішній – зі спогадами про велику державу: «*І мандрівник здивований зітхає, / Румовища нагадуючи Трої*». У пошуках колишньої величі він простує до Ольвії, туди, де античність ще зберігає свій матеріальний слід. Образ «*таврійської Артеміди*» у тексті цього вірша є алюзією ще однієї пам'ятки античності на теренах України – кримського Партеніту.

Цілком уписується в авторську історіософську концепцію і образ *Трої.* Створюючи алюзію на знищену українську державність, поет звертається до нього як до одиниці міфологізованої праісторії античної цивілізації, сприйнятої крізь призму героїчного епосу Гомера та Вергілія. В українській літературі ще з часів І. Котляревського Троя

символізувала зруйновану Запорозьку Січ, тож Є. Маланюк приєднується до традиції, водночас засвідчуючи її трагічну актуальність в осмисленні сьогодення України. У вірші «Побачення» топос Трої поєднується з ремінісценцією «Енеїди»: «*Здавалось, повстане з пеплу Троя українська / Й повернеться Еней – козак моторний – / До батьківщини будувати Рим*» [251, 382]. Образ Енея у цих рядках «двічі переосмислений»: скориставшись характеристикою І. Котляревського «*козак моторний*» для позначення національної приналежності свого персонажа, Є. Маланюк наголошує на визначальній для героя Вергілієвої поеми поведінці в дусі римського кодексу ідеального громадянина, для якого існує насамперед суспільне, а не особисте. Таким чином, образ Енея – це, з погляду автора, ідеал сучасного українця, свідомого своєї історичної місії.

Якщо «Степова Еллада» – минуле, насамперед княжа доба нашої країни, то її майбутнє Є. Маланюк втілює в образі Риму, шляхом державності якого вона мусить іти. «Пафос звинувачень на адресу степової бранки-України, – як зазначає Л. Куценко, – автор підпорядковує ствердженню в умах і душах співвітчизників мотиву необхідності відродження держави» [218, 52]. Звернення до образу могутньої античної держави для політичної проекції незалежної України сам поет пояснює в «Уривку з поеми» («*Я закохавсь в гучних віках, / Я волю полюбив державну»* [251, 70]) та вірші «N.N.»: «*Ви – в нарцис, я ж закоханий в кремінь, / Вам – Еллада, мені – тільки Рим*» [251, 492]. Зумовленість такого вибору лежить у специфіці часу, зокрема у виразних профетичних мотивах лірики Є. Маланюка. Досліджуючи здатність поета до художніх передбачень майбутнього, Н. Плахотнік наголошує на його песимістичних візіях і пояснює таку тенденцію контамінацією «часових площин поетичного простору разом із перехрещенням історичного та міфічного часів, особливості яких і зумовлюють їх емоційно-вольову домінанту» [337, 12]. Образ Риму як жодний інший відповідає символові державницько-мілітарного чину. Вважаємо, що *Рим* Є. Маланюка є втіленням історично-конкретного і водночас міфологізованого концепту античності, що вже упродовж тисячоліть символізує могутню державу з амбіціями світового володаря. Усупереч історичній правді, за якою переважно йшла українська літературна традиція, інтерпретуючи Рим, як, скажімо, Леся Українка в «Оргії», загарбником Еллади, імперським режимом, що перетворив

Стародавню Грецію на одну із провінцій, Є. Маланюк у своєму історіософському міфі тлумачить його як еволюційну стадію в розвитку античного суспільства, ідеал самостійної сильної держави. Через концепт Риму – носія ідеї світового панування – поет мав можливість запропонувати і втілення обґрунтованої ним ідеї месіанства України. Л. Куценко наводить фрагмент листа Є. Маланюка до Є. Ю. Пеленського, у якому кореспондент стверджує, що «Еллада на Україні у Ґердера – in futurum, у мене ж це Plusqamperfet. Власне, майбутнє на Україні – в аспекті моїх історіософічних міркувань – є Рим, як те, що має перебороти її Елладність, до речі затерту Іраном» [218, 200]. Окрім аналогій з могутньою країною, образ Риму осмислюється й для позначення світового космосу взагалі, як, наприклад, у філософській мініатюрі пізньої лірики «Знов зустріну тебе…». Говорячи про довкілля, поет називає його «*єдиний мій Рим*», вживаючи античний топос як оцінне поняття свого захоплення гармонією природного всесвіту.

Тема України-Риму наскрізна у творах Є. Маланюка. Так, у вірші «Поліття» Україна – «*Еллада Скитська, Еллада Степова / Сарматських Афродіт, кирпатих Аполлонів!*» [251, 158] – протиставляється Риму як «теперішнє – майбутньому». Посилення авторської інтенції відбувається завдяки образу Капітолія – споруди, де відбувалося засідання римського сенату й народні збори, що в тексті вірша опиняється поруч з українською Лаврою, символізуючи необхідну єдність і взаємодоповнюваність духовного й державницького або, за Л. Куценком, духовно-державницького чину:

Не хліб і мед слов'янства: Криця! Кріс!
Не лагода Еллади й миломовність...
<…>
Хай згине ж скитсько-еллінська краса
На припонтійськім тучнім суходолі,
Щоб власний Рим кордоном вперезав
І поруч Лаври – станув Капітолій [251, 161].

Віра в нездоланність і майбутню державність України («*наш неминучий Рим*» [251, 219]) звучить в «Убійникам», а в «Прозрінні» озвучується авторське розуміння діалектики зв'язку Еллади та Риму: «*і виросте залізним дубом Рим / З міцного лона Скитської*

Еллади» [251, 167]. Ідея України-Риму передається також через символ *римського орла*, наприклад, у вірші «ІІІ. Варязька весна» («*Поможи мені, римський орле, / Моїх каторжних предків тавро*!» [251, 238]), де Є. Маланюк творить образ-парадокс, негативну характеристику якого, закріплену в свідомості багатьох поколінь, переосмислює з протилежним значенням.

Тема прийдешнього як Риму постає і в інтимній ліриці, що доповнює її громадянським звучанням. У сонеті «Ще сяє день. Ще високо блакить…», обігруючи власний мотив «стилета і стилоса», тобто вдаючись, за визначенням Н. Фатєєвої, до автоінтертекстуальності, поет розмірковує про своє майбутнє. В одному ряді для ліричного героя і народження сина, і майбутнє України, яке знову доведеться відстоювати зі зброєю в руках: *«І руки ці зламають марний стилос, / Щоб знов творити розпочатий Рим*» [251, 170]. У цьому ж творі й алюзія Гомерової «Іліади»: поет закликає дружину бути готовою зустріти долю чоловіка-воїна, рокованого на смерть («*Тоді очима, сповненими жаху, / Не повтори немудру Андромаху*» [251, 170]).

У сонеті «Покарано… На наші кров і піт», яким відкривається «Гербарій» (1926), Є. Маланюк не лише налаштовує на сприйняття семантики назви збірки як символічного зібрання духовного «цвіту» світових культурних традицій, а й ілюструє свою історіософську систему координат. Його час – це доба «*орди*» («*На наші кров і піт / Прийшла орда*»), прихід якої є покаранням за інертність, наївність, недалекоглядність співвітчизників. Порятунок України – тільки у виборюванні власної державності («*шукаєм путь в туман незнаних Римів*»). Для поетів-«пражан», «*врятованих від варварських копит*» -- це і обов'язок, і сенс існування. В образі шукачів «*незнаних Римів*» відчитується ремінісценція Вергілієвої «Енеїди», а відтак і неатрибутована алюзія зруйнованої Трої. Опинившись поза межами Батьківщини, поети-«пражани» перебирають на себе функцію духовних лідерів пригнобленої нації. Вірячи у відродження України, Є. Маланюк формулює завдання сучасного митця, якому належить роль медіатора, що оберігає давні традиції. Так він єднає минуле і майбутнє: «*Тож поки на ланах душі німої / Таємно спіє засів золотий, / Околицями людськими йдемо і / Щоденний цвіт збираєм – я і ти, / Душі дружино вірна! / Так, у парі, / Минулих днів зібрали ми гербарій*» [251, 76].

Образ *Риму* як державницького орієнтиру в цьому сонеті «продубльований» образом поетичної *рими*. Співзвучність невипадково вжитих назви античної держави у множині («*шукаєм путь в туман незнаних Римів*») і парафрази відродженої поезії («… *в мрії живемо необоримій, / Що прийде час і зранені степи / Одягнуться в нових поем снопи, / Пов'язані у перевесла рими*») дає змогу авторові пов'язати в нерозривне суспільне й особисте, ідеологічне й естетичне і, як нам здається, вийти на нову концепцію поета-вигнанця, що в парі з музою-соратницею («*душі дружино вірна*!») співає не тристії, а ембатерії. Як і Тіртей, зачинатель цього жанру в давньогрецькій ліриці, Є. Маланюк понад усе прагнув прищепити українцям ідею масового героїзму в ім'я батьківщини й народу. Отже, Рим та Еллада в ліриці Є. Маланюка – це поетичні полісемантичні концепти, у яких поєднані риси історичного й міфологічного образів. Вони є художніми виразниками понять «минулого» і «майбутнього» в авторській історіософській концепції.

Одним із втілень авторського бачення «теперішнього» як ще однієї ланки поетичного часового ланцюга лірики Є. Маланюка є пов'язаний з античною традицією концепт театру і його інваріанти. В. Носков вважає, що метафора світу – театру належить Епікурові або Петронію [332, 4]. Р. Е. Курціус, з'ясовуючи античне коріння театральної метафори, розширює список її «авторів», називаючи насамперед Платона, а продовжувачами – Горація, Сенеку, Цицерона, Петронія [216, 159 – 161]. Новий час знову активізував давню гному про театр. О. Доброхотов називає три визначальні моменти в її художньому осмисленні: «Спочатку це рефлексія маньєризму і бароко, що сягнула своєї вершини у Шекспіра і Кальдерона. Потім – театрально-педагогічні утопії Лессінга, Ґердера, Ґете і Шиллера. У них театральна гра стає лабораторією реальної культури і школою життя. <…> Поворот символістської епохи від позитивізму до метафізики дає третій імпульс старій метафорі» [125, 20].

Символістська інтенція поезії Є. Маланюка зумовила активну інверсію символу «світ – театр», послуговуючись яким, поет виражає ідеї імітації життя, гри в життя та дійсності як фікції («Театр», «Ми граєм в покера з судьбою», «Доба», «Один вечір» та ін.). Так, лейтмотив концептуального, на наш погляд, триптиха «Театр» («*І було ясно: всі ми граєм, / І сцена – там, і сцена – тут…*» або «*Дивлюсь: життя страшніш театра / –*

Кругом спостерігаю гру» [251, 88]) постає як результат розростання від суб'єктивного до загального: від захоплення театральною виставою і майстерною грою (як у «Саломеї» П. Филиповича, де під враженням від гри акторки розгорнена поетична дискусія, підхоплену М. Зеровим у «Навсікаї», про сутність Краси) він виходить на античну сентенцію в її шекспірівській інтерпретації «Весь світ – театр, і люди в нім актори».

Поет також веде мову про дійсність, що нерідко виявляється лише декорацією у триптиху «Театр» («*І все здається: ненароком / Хитнеться дійсність, як картон*» [251, 88]), вірші «Доба» («*І рокованим дійством буцує Театр*» [251, 379]). Ця ж думка звучить і в творах останніх років «Ми граєм в покера з судьбою», «В горах». Своєрідне художнє переживання Є. Маланюком принципу театральності, спровоковане, окрім літературної традиції, і «театралізацією політики, вперше апробованою європейським громадянським суспільством» [125, 20]. Тому в своїй інтерпретації «світу – театру» Є. Маланюк видається ближчим не так до античної статики, як до барокової динаміки бачення світової «п'єси» як трагікомедії. Погоджуємося зі слушним зауваженням О. Кухар, яка вважає, що репрезентація дійсності в образі театру стала не тільки художнім прийомом лірики Є. Маланюка, оскільки полягала не лише в перенесенні рис одного об'єкта на інший, а в ідентифікації людського життя з лицедійством, основою авторської міфотворчості [217, 12]. Відтак міфологізація дійсності приводить до появи образу сучасності – театральної вистави, що перегукується з потрактуванням сучасності як фікції в неокласиків. Так, у триптиху «Один вечір» такий образ посилений мотивами драматичного кохання, а у вірші «Зникає апокаліптичний звір» виростає до авторських уявлень про апокаліпсис. Особливо міфологема театру актуалізується в текстах, присвячених осмисленню теми війни («Кінець початку», «Технократія», «Епічні будні в привидах утопій», «По кожній страті», «Війна II», «Остання весна»).

Античний текст, де імена історичних (Цезар, Клеопатра, Горацій) і міфічних (Геракл) персонажів постають образами-символами разом з метафорою театру, формує інтертекстуальність вірша «В майбутнє». Поет характеризує плин історії як театральне дійство, кожен новий «акт» якого вимагає і нових протагоністів: «*Знову потрібні Цезар і Клеопатра, / Героїчного епосу ритм сталево-дзвінкий»* [251, 515]. В одному ряді Цезар і

Клеопатра, що асоціюються з відданістю своїй державі, символ сміливості й сили міфічний Геракл і Горацій. Вибір імені римського поета, на нашу думку, зумовлений опрацюванням у його ліриці теми воїна як відлуння власного драматичного досвіду – участі в громадянській війні на боці республіканців, що, своєю чергою, робило його постать по-особливому близькою «пражанину» з його воєнним минулим.

Цікаво переплелися у вірші з назвою-алюзією «Post scriptum» образ Олександра Македонського й метафора театру («*лаштунки сфальшованого раю*»), що витворюють образ сучасності. Рішучість Олександра, закріплена в легенді про Гордіїв вузол, приваблює Є. Маланюка як символ руйнування старого, штучного, ґрунтованого на брехні «сфальшованого раю. З аналогічним навантаженням функціонує у вірші «N.N» образ вертепу, завдяки якому підсилюється алюзія сучасної України: «*Вам весь світ – лазуреві безкраї, а мені – вулканічний вертеп, / Де чутно, як тремтить і палає / Пеклом муки покараний степ*» [251, 492].

Театральну маску приміряє і ліричний герой творів виразної інтимної тематики. У «Листі» він називає себе «фігляром»: «*А я фігляром, неустанно / Життя обдурюю, меткий*» [251, 77]. У триптиху «Один вечір», говорячи про циклічність, повторення ситуацій, намагається впізнати кохану в низці масок і амплуа («*Хто Ви: Борджія, чи Клеопатра, / Жанно Д'Арк українських степів?*»), себе ж називає П'єро. Цю ж маску «вдягає» і ліричний герой віршів «Вічна» і «Лист» до Ганни Редер. Л. Куценко вважає, що такий образ, промовистий і цілком зрозумілий для автора і адресата, запозичений із книжки М. Семенка «П'єро кохає», яка саме в той час, коли Є. Маланюк перебував у Києві, мала резонанс у колах української інтелігенції [219, 70]. Думаємо, не менш притягальною виявилася й узвичаєна семантика цього образу, сформована у французькій комедії та італійській комедії дель арте, що, трансформувавши традицію античної ателани, ввели в театральний вжиток цей персонаж-маску. Звернення до образу П'єро дало змогу Є. Маланюку розгорнути метафору ліричного героя, у якому народжується поет через кохання без відповіді. Загалом маска блазня була необхідна «пражанинові» насамперед для того, щоб прокричати свою «*анафему епохам*» [251, 63].

Окрім художнього втілення ідей *життя як гра* або *світ – театр*, у ліриці Є. Маланюка можна натрапити й на театральну лексику, наприклад, у назві твору «Репліка» (цю назву поет використав і в розвідці, присвяченій творчості Т. Шевченка). Чи слово «завіса», що допомагає авторові філігранно перетворити сцену побачення у вірші «Квітень» у любовну п'єсу зі своєрідною декорацією: «*тільки тремтіли коліна / І зайва завіса спідниці / Билась, як крилами птах…*» [251, 190]. У вірші «*Фебричний фебруар…*» театральна лексика формує виразний зоровий образ очікування весни в холодному лютому й надії на воскресіння природи: «*І золоті литаври будуть бити. / Зі зморшок марта злізе сірий грим*» [251, 564].

У ліриці Є. Маланюка є приклади, коли інтертекстом стає відомий твір драматургії. Так, іронічний контекст «Другого посланія» моделюється театральними лексемами (*«лицедії», «актор чужі мавпує міни»*), ім'ям М. Гоголя і ремінісценцією з «Ревізора»: «*З самих себе-бо смієтесь*» [251, 422]. У вірші «Побачення (Пам'яті Дарії Віконської)», що містить елементи «тексту про текст», не лише характеризується одна з найвідоміших комедій Г. Квітки-Основ'яненка, а й відбувається перероста́ння образу п'єси в метафору, увиразнену іронічно потрактованим образом Москаля-чарівника, персонажа іншого знакового твору української драматургії – комедії І. Котляревського «Москаль-чарівник»:

А потім Любар. Крапка. Несмертельний
Малоросійський жарт-одноактівка,
Де аджеж були й чарка, й ковбаса,
Шельменко і блудлива молодичка,
І простачок-господар, но і конче
Москаль-чарівник в тіні лаштунків.
Ще щастя, що вдалось той водевіль
Перерубать шаблюкою Походу
І дати Дев'ятнадцятому року
Його легенди гідний епілог [251, 386].

Водевіль «Шельменко-денщик» інтерпретується Є. Маланюком метафорою самовідчуття українців упродовж століть малоросами, яке, на думку поета-воїна,

намагався змінити Похід – роки боротьби за державність. А відтак іменами персонажів п'єс І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка він послуговується як образами-символами, покликаними пробудити в свідомості читача емоційний відрух несхвалення.

Згадуючи в поемі «П'ята симфонія» драматичні події 31 травня 1919 року в Тернополі, коли визвольний рух зазнав розколу не в останню чергу через малодушність очільників, поет вдається до порівняння з виставою, щоб підкреслити штучність, гру тощо: «*І в імлі віч спадали реквізити – / Опереткова надма, штучний пал, / Плащ Бонапарта, хитрістю підшитий,/ Проблематична ранга "генерал"*» [251, 391]. Як і поліфонічна симфонія Л. ван Бетховена, поема Є. Маланюка також є прикладом багатоголосся: історичні події осмислюються на тлі культурологічної тематики, тому, власне, у творі перетинаються кілька тем – трагедія українського народу і пов'язана з нею проблема лідера, тема долі («*Найважніше бути паном своєї долі*» [251, 394]), тема музики, що заявлена не лише в назві, а й оприявнюється на рівні проблеми «тимчасове – вічне» (частина «Ноктюрн») і на рівні композиції – своєрідним мотто філософського змісту «*Так стукає судьба у браму серця / І треба вміть почути віщий стук…*» [251, 390], повтореним кілька разів.

В основу мотто ліг епіграф з напису Бетховена на партитурі «П'ятої симфонії» – «Так стукає доля в двері». Ця транстекстуальна формула, що вказує на зв'язок поеми з чи не найвідомішим в історії світової музики твором, виконує оцінну функцію зображених подій як доленосних і фатальних в українських визвольних змаганнях початку XX ст. А також опосередковано пояснює включення в текст прізвища Бонапарта *(«плащ Бонапарта*) і звання генерала («*Проблематична ранга «генерал*»), покликаних позначити іронічну інтонацію автора щодо Наказного Отамана О. Осецького. Іронія увиразнюється ще й за рахунок вертикального контексту, пов'язаного з написанням симфонії. Як відомо, композитор присвятив її другові й меценату, синові останнього гетьмана України графові А. Розумовському. Є. Маланюк свою «П'яту симфонію» – «Пам'яті Василя Тютюнника, воїна і громадянина». Напрошується паралель, за якою протиставлення двох типів лідерів – Тютюнника і Осецького, – не на користь останнього. Інтерпретація автором традиційних мотивів світової літератури й музики разом з осмисленням фактів історії дає підстави

визначати «Пяту симфонію» Є. Маланюка як міжтекст, що постає в результаті зв'язків «текст – текст» і «текст – дійсність».

Отже, щодо метафори *світ як театр* у ліриці Є. Маланюка можна узагальнити, що, по-перше, вона – одна з найчастіше вживаних поетом для позначення моделі світу взагалі й сучасності зокрема; по-друге, в її інтерпретації виокремлюються варіанти «світ як театральна сцена, гра», що витоками сягає античної традиції, і «світ як видовище», характерне для уявлень ранніх християн; по-третє, якщо в ранній ліриці Є. Маланюка домінує метафора з образною палітрою і стильовим забарвленням публіцистично-ідеологічного характеру, то в пізній – філософського; по-четверте, помітні тенденції до оновлення давньої метафори через деталізацію «світ грає трагедію / трагікомедію», надання образові театру виразного національного колориту («*вертеп*») та вживання театральної лексики як синекдохи; по-п'яте, митець не обмежується залученням театральної образності до ліричних творів, а й уводить її до текстів передмов і літературно-критичних досліджень. Наприклад, у неопублікованій передмові до збірки «Земна Мадонна» Є. Маланюк увиразнює своє бачення ролі переднього слова за допомогою образів «*сеанс*», «*штукарі*»: «Передмова – це завше або перепросини, або те, що виголошують на початку сеансу штукарі: "Тут немає жодного фальшу, лише сама зручність…"» [218, 55]. Іронічна й навіть самоіронічна інтонація, взята з перших слів передмови, цілком виправдана, позаяк її текст був одночасно відповіддю на негативну критику Ю. Липи і С. Гординського, які називали поета співцем однієї теми або звинувачувала в нелюбові до Батьківщини.

4.2.2 Художньо-філософський потенціал античної цитації

Історіософія в творах Є. Маланюка втілюється не тільки у вигляді окремих ідей (щоправда, нерідко перетворюючи їх на публіцистичні), а й в алюзіях, відкритих і прихованих цитатах, підтексті тощо, до яких вдається автор, реципіюючи античний текст. Насамперед він оприявнюється на рівні заголовків. Ведучи мову про назви збірок «пражан», В. Просалова наголошувала, що вони відбивають риси авторської індивідуальності поетів та позначені антропоцентричністю, адже містили суб'єктивно-

оцінні конотації, пов'язані з духовним життям героїв. Особливе значення заголовків у міжтекстовій взаємодії зумовлене різноманітними функціями, які вони виконують. У «пражан» «це і своєрідний камертон ("Гусла" О. Лятуринської), і відсилання до тексту-попередника ("Вогонь і попіл" Н. Лівицької-Холодної –"Стилет і стилос" Є. Маланюка), і саморепрезентації ("Stefanos I" О. Стефанович), і маркер індивідуальної манери автора ("Земля й залізо", "Перстень і посох" Є. Маланюка) та деякі інші» [346, 84]. Подібну тенденцію можна простежити й у назвах окремих творів Маланюкової лірики.

За зовнішніми показниками т. зв. античні заголовки творів Є. Маланюка поділяємо на такі, що наведені мовою оригіналу («Tertia vigilia», «Campus Martius», «Ars poetica», «Ave, Caesar…», «Post scriptum»), та заголовки зі знаками античності – міфемами, історичними персоналіями, поняттями тощо («Мартівські іди», «Осінній Стікс», «Муза», «Безкровна Муза…», «Перикл»). За внутрішніми, ідейно-змістовими показниками вони поділяються на назви-алюзії і назви концептуального характеру. Так, концептуальною, на нашу думку, є назва твору «Tertia vigilia», тобто третя варта (з такою ж назвою 1900 року вийшла збірка символістських поезій В. Брюсова, де значне місце відведено історико-міфологічній ліриці, в тому числі й на античну тематику). Назва пов'язана з римською практикою поділяти час від заходу до сходу сонця на чотири частини, так звані вігілії, кожній з яких відповідала своя черга сторожі змін караулу. Третя вігілія – це чверть від опівночі до початку світанку, тобто час панування ночі, найнебезпечніший час. У вірші Є. Маланюка сучасність осмислюється як «*тверда*» доба запеклої боротьби добра і зла: «*Цю дійсність, імлами повиту, / Цей вік, що не з мармуру – з гіпсу, / Тне вітер Старого Завіту, / Рве вітер Апокаліпси*» [251, 355]. Ліричного героя тривожить, ким «розродиться» ця доба – чи мудрістю (у вірші її символізує *Архімед*) чи агресією («*римлянин, сліпий від бою*»). У фіналі висловлюється сподівання на справедливе покарання («*І карою здригнеться спраглий степ / У третю стражу світової ночі*» [251, 356]), адже після третьої варти настає четверта, а з нею – світанок. Уведення елементів античного тексту, на нашу думку, приглушує катастрофізм профетичних мотивів цього вірша, а відтак узагальнення Н. Плахотнік щодо однакової ролі християнського і міфічного (античного) уявлень про час у формуванні апокаліптичних мотивів лірики Є. Маланюка [див.: 337] не видається

нам безперечним. Якщо з роллю біблійного літочислення як джерела катастрофічних візій з його заданістю на лінійне сприйняття часу, де початок створення світу передбачає і обов'язковий кінець, можна погодитися, то ідея циклічності й безкінечності, відсутність есхатологічних сюжетів у античній міфології як потенційне підґрунтя оптимістичного погляду на світ виступає радше в опозиції до християнських уявлень. Поєднання обох часових концепцій визначає парадоксальність поетового художнього мислення, в основі якої єдність протилежностей, значною мірою зумовлена синтезом різнорідних традицій у його творчості й амбівалентністю історичної доби та особисто ним пережитого досвіду.

Назва, що відсилає до античної історії й імпліцитно розкриває задум автора, – «Campus Martius». Так в Давньому Римі називали поле, присвячене богові війни Марсові, що було місцем військових вправ. Є. Маланюк, з гіркотою говорячи про шлях, яким ішла Україна до своєї державності, зіставляє її з таким полем: «*Державо, ти була, як поле бою*» [251, 578]. Алюзійність назви поширюється на весь текст, слугує його сприйняттю і розумінню, характеризує тональність вірша. Позаяк «Campus Martius» входить до циклу «Поле бою», то між їхніми назвами відбувається перегук, а сам вірш набуває статусу ключового, заголовок якого є і алюзією, і назвою-концептом водночас. Такою ж є і назва «Ars poetica», що, з одного боку, відсилає до цілої низки прецедентних текстів, місцем перетину яких є славнозвісне послання Горація «До Пізонів», з другого боку, – ілюструє специфіку світосприйняття митця XX століття, для якого головним є вміння «*все обертати у вірші – / краєвид і муки, епоху і мить…*» [251, 494].

До назв концептуального характеру зараховуємо й заголовок вірша з використанням античного поняття «Мартівські іди». Під мартівськими ідами розуміють час розплати: 15 березня 44 р. н. е. змовники на чолі з Брутом і Кассієм, захищаючи республіканський устрій Риму від імперських амбіцій Гая Юлія Цезаря, вбили його на сходах сенату. Проте в Є. Маланюка, на нашу думку, «мартівські іди» – не лише час розплати (вірш написаний у лютому 1943 року, коли до визволення України залишалися лічені тижні), а й певна точка відліку подій, що знаменують поразку на новому етапі боротьбі за українську державність, після якої триватиме сатанинська доба. Зображуючи останні дні війни («*стомлено вже двиготить війна*»), він резюмує: «*Та ясно вже одне: почислено години / І присуд видано.*

Регоче сатана, / Що злом стає добро і винний знов невинний, / І ядом осені отруєна весна» [251, 437]. Для поета перегук епох очевидний («*Зближаються мартівські іди – / Години нещадних розплат*»), адже, як відомо, по смерті Цезаря Рим на довгі роки занурився у вир збройного громадянського конфлікту, на хвилі якого історія винесла Октавіана, що за якийсь час, проголосивши себе спочатку принцепсом, а потім живим богом, стане імператором Августом. Драматизм сучасного Є. Маланюкові історичного моменту полягав у тому, що звільнення українських земель від фашистів означало водночас і все більше утвердження всевладдя Сталіна й колоніального становища України. Тому тема настання розплати поглиблена в «Мартівських ідах» мотивом невідворотності долі: «*І все повернеться ізнов на давні кола / Поглиблювать одвічну колію. / І Доля відійде з недовідомим чолом / В несьогосвітню самоту свою*» [251, 437]. Як і київські неокласики, зокрема М. Зеров, що саме в добі Октавіана Августа впізнавав «контури "вічної казки"», перипетії "давньої і щораз нової історії"» [150, 70], поет-«пражанин» проводить аналогії між історією новітньою України й історією Давнього Риму.

У віршах, де заголовок містить ім'я античного персонажа, зазвичай маємо приклади назв-алюзій. Так, у вірші «Осінній Стікс» осінь символізує пору завмирання, увиразнену такими образами, як «*похорон*», «*ніч*», «*Харон*». Контраст реального – бажаного постає через антиномію «осінь – весна». Трагізм реальності (сучасності) в тому, що «весна» можлива лише для тих, кого переправили через Стікс: «*В яку весну незносно-нову / Везе Харон чергу примар?*» [251, 93]. У «Безкровній Музі» й «Музі» реалізується функція заголовка, про яку свого часу писав І. Гальперін, підкреслюючи, що «назву можна метафорично зобразити у вигляді закрученої пружини, яка розкриває свої можливості у процесі розгортання» [84, 133]. У вірші «Безкровна Муза» розгортається відмінний від традиційного образ анемічної, безвольної музи, якій протиставляється бажання «*грому дужих слів / Що загули б в литаврах літер!*» [251, 65]. Негативна характеристика покровительки мистецтва посилюється через мотив зради. У час сумніву й розпачу ліричний герой називає музу «*душі зрадливою сестрою*»: «*Невже ж полишиш і розтанеш / В розсвітнім вітрі, як мара, / В плащі досвітнього туману, – / Душі зрадливая сестра?* [251, 100]. Хоча

до міфологеми музи Є. Маланюк звертатиметься не раз, та саме у випадках відходу від її узвичаєної інтерпретації зміст глибше усвідомлюватиметься через заголовок.

У титул вірша «Перикл» винесене ім'я лідера афінської демократії, що став знаковою постаттю не лише античності, а й ідеалом державного діяча для наступних епох у міфі про «золотий вік» Афін. Є. Маланюк розгортає поетичний коментар, метатекстуальність якого формують імена, що символізують звершення античної доби в різних сферах людської діяльності. Спостерігаємо тенденцію щодо імені персонажа, яке, за спостереженням О. Астаф'єва, взяте окремо «тільки частково щось значить. Воно значуще лише як елемент, включений у структуру твору, тобто своїми взаєминами з іншими елементами свого ж рівня (з іншими іменами) й із іншими рівнями, хоча б з контекстами, у яких появляється» [23, 90]. Історичний контекст, витворений іменами Перикла, *Геродота, Фідія, Гіппократа, Сократа, Еврипіда*, необхідний авторові для осмислення української і ширше – європейської проблематики. З потоку часу поет вихоплює не моменти тріумфу Перикла, а останні дні мирного життя афінян напередодні Пелопоннеської війни. У лютому 1939 року, коли був написаний твір, тема тонкої межі, що відділяє світ від катастрофи, для Західної Європи за кілька місяців до війни стала трагічно актуальною.

Апокаліптичне передчуття увиразнюється у зв'язку з образом Перикла. Як відомо, за його правління Афіни перетворилися на політичний, економічний і культурний центр Давньої Еллади, стали гегемоном Афінського морського союзу. Проте в останні роки правління Перікла його авторитет похитнувся. А з початком війни зі Спартою і потім з епідемією чуми афіняни у всіх невдачах звинуватили саме свого очільника. У Є. Маланюка пунктирно позначена ця історична діалектика: хоча життя Перикла «*присвячене Атенам*», він щасливий у подружньому житті, а поряд з ним знамениті вчені й митці, у душі його – сумніви. Поглядаючи на своє оточення, він порівнює його щирість із почуттями дружини Аспазії: «*Вона – як німфа, а вони – поглянь – / Чи ж не покірні злагіднілі фавни?*» [251, 319]. Про особисту катастрофу Перикла й поразку Афін у Пелопоннеській війні Є. Маланюк говорить як про майбутнє, знане лише читачеві. Від того улюблена авторова антиномія «ще» («*Ще сяє іонійська синь…*») і «вже» («*Й не відчував розмріяний Перикл, / Що десь дорійська вже встає Обида, / Що вже Атен*

кінчиться довгий день, / Що забурлить життя стояче плесо / Й на тишу, на пересит сей гряде / Важка стопа фаланг Пелопонессу» [251, 319]) набуває особливого драматизму й певною мірою проектується на проблему переродження вождя в диктатора, позаяк відомі слова Фукідіда про владу Перикла: «За назвою демократія, а насправді панування першої людини» [382, 424].

Зображена поетична ситуація набуває, так би мовити, української історико-політичної інтонації, не раз озвученої у віршах Є. Маланюка, присвячених роздумам про роль особи у вирішальні моменти історії. Відтак образ Перикла вписується в ряд художніх втілень концепту трагічного вождя, очільника, репрезентованого у творах «пражанина» образами Б. Хмельницького, І. Мазепи, П. Орлика, С. Петлюри, В. Тютюнника та ін. Певною мірою ідею «Перикла» можна витлумачити як поетичну спробу дати відповідь на сформульоване самим автором питання в «Нарисах з історії нашої культури»: «Рівнож, чи не в старовиннім "полісі" античної Еллади треба шукати празразку історично-українського ідеалу, що виродився був геть пізніш в зловісний комплекс "хутора" і "хуторянства"?» [250, 94]. Українську інтонацію посилює й образ давньослов'янської міфічної *Обиди*, який, на думку дослідників, є концептуальною антитезою образові Антимарії. З ним у Є. Маланюка пов'язувалася ідея оновлення через гнів, помсту й активну боротьбу. Аналізуючи цей образ у вірші «Діва-Обида», О. Кухар вважає, що, трансформуючи смислове ядро персонажа слов'янської міфологічної системи й наголошуючи на ідеї чистоти, невинності й мілітарній спрямованості, поет «надав Діві-Обиді типових рис давньогрецької Афіни-Паллади, створивши власне авторський образ-символ» [217, 15]. Отже, мотив початку кінця як один із ключових у ліриці Є. Маланюка набуває у вірші «Перикл» конкретного образного втілення завдяки рецепції античного тексту, який накладається на сучасні авторові історичні реалії. Зазначимо, що подібний прийом поет застосовує і в «П'ятій симфонії»: описуючи особливості тактики повстанських загонів під Крем'янцем, він згадує античні Канни: «*Хай історики потім потіють / про ці «Канни – навиворіт*» [251, 398].

Окрім назв, важливу роль міжтекстового посередника відіграють у поезії Є. Маланюка епіграфи. Їхні функції, як і джерела, – різноманітні: твори українського

фольклору, Біблії, «Слова о полку Ігоревім», листи П. Орлика, рядки з віршів Г. Сковороди, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, М. Вороного, М. Філянського, Я. Савченка, М. Рильського, лірики «пражан» Олени Теліги, Олега Ольжича, Юрія Липи, творів Е. Верхарна, Ш. Бодлера, А. Рембо, Я. Івашкевича, Е. М. Рільке, О. Блока та ін. Натрапляємо і на самоцитування як вияв автоінтертекстуальності в «Демоні мистецтва», «А, може, й не Еллада Степова…», «Кармен і Беатріче», «Балада про Василя Тютюнника», «Зорі згаснуть», «Останній лист» та ін. Характерна особливість: нерідко епіграф є своєрідною реплікою, відштовхуючись від якої, Є. Маланюк розгортає дискусію, де власним аргументом стає текст твору, як у вірші «Убійникам» (з епіграфом з О. Блока «Мы обернемся к вам / своею азиатской рожей…») чи в «Репліці» (відповіді на статтю Я. Савченка, у якій поет був названий «духовним Квазімодо»). У вірші «Не збрехала…», цитуючи в епіграфі Є. Полонську, Є. Маланюк демонструє художню реакцію на «пропозицію» поетеси на місці Мідного вершника спорудити пам'ятник Лєніну («и поставим другого – с выпуклым лбом / Шахматиста народных смятений»). Є. Маланюк сприймає це символічною заміною одного тирана іншим, що вже відбулась і в країні. На думку «пражанина», настав час помсти за козацьку кров і сльози, на яких збудований Петербург. Над поверженим Мідним Вершником має постати новий герой («*І над мідним тілом, кинутим ниць, / Встане бронзовий Полуботок*» [251, 156]), щоб таким чином завершити історичне протистояння Петра і Павла, а в державницькому вимірі – імперської Росії і незалежної України.

Роль «притягання/відштовхування епіграфа і тексту» [345, 155] в названих віршах дає підстави вписати їх у полемічну традицію, джерела якої в ораторському мистецтві Давньої Греції і Риму, тоді як рядки, взяті з античної літератури, посилюють філософічність творів і вступають у діалог з поетичним текстом, розширюючи його семантичне поле. Це відбувається системно, що загалом характерно для Маланюкової рецепції античності: практично завжди маємо комплексне поєднання різних видів інтертекстуальних відсилань в одному творі – поряд з епіграфом чи назвою обігрується античний мотив або пропонується ремінісценція сюжету; цитата доповнюється різного типу алюзією; архітекстуальність, чи, за М. Бахтіним, відтворення «пам'яті жанру»,

поєднується із вкрапленням античних образів-символів тощо. Так, у міні-циклі «ІІ. Свічадо моря» поряд з епіграфом, взятим з поезії Ш. Бодлера, фігурує вислів Сенеки: «*Nautae in tempestatibus terram timent*» («Моряки під час бурі бояться суходолу»). Спільна для римського і французького поетів тема моря як вільної стихії в Є. Маланюка екстраполюється на українську проблематику політичної свободи і рабства, традиційно представлену антиномією «море – степ». Діалогізуючись, обидва епіграфи сприяють глибшому розкриттю нагального питання «*Коли ж скінчиться вічний суходіл / Для бездорожжям виснажених тіл?*» [251, 292], на яке автор намагається відповісти в кожному зі своїх творів.

У диптиху «Похід осені» епіграф-вислів Геракліта «*Душам смерть – стати водою*» налаштовує на сприйняття філософського підтексту твору, захованого за картинами приходу осені. Початок осені означується як перехід до пори підбиття підсумків, як символічна категорія між «*ще*» («*Ще день високий, ще трива / Зеніт мелодії в блакиті…*») і «*вже*» («*Вже насувається пустеля…*»), через яку ліричний герой осмислює свою проминальність і самотність. Гераклітова фраза розширює асоціативний ряд образу води: згадка про осінні дощі («*Вже насувається пустеля – / Важкого неба зимна стеля / Та хмар мандрована вода*») і алегорія смерті перетвореної на воду душі виводить на авторське розуміння пасивності, бездіяльності як втрати сенсу буття й перетворення його на фікцію: «*І буде день, як тінь, як дим, / В просторах жовтня мерехтіти. / І не зігрієшся, розбитий, / При марній ватрі самоти*» [251, 349].

Тема осені та й загалом так звані «календарні» теми в Є. Маланюка, як і в поезії київських неокласиків, увіходять до числа традиційних. Л. Куценко спостеріг зростання інтересу «пражанина» до такої тематики в період «другого ісходу» і виокремив лірику пори «осінньої весни», «серпня» та «лютого». Зокрема, з темою серпня, на думку дослідника, пов’язане «бажання <…> зазирнути за лаштунки власної душі, накресливши кілька напрямків її болів» [218, 327]. Окрім віршів «Серпневе небо блякне», «Серпневі строфи», «Серпень», «Серпень, вересень, уже непорушно стоять», вона розкривається у творі «Ave, Caesar…», де натрапляємо на таку інтертекстову конструкцію, як цитування мовою оригіналу й водночас використання цитати як заголовка.

Крилату фразу «Ave, Caesar, morituri te salutant» («Цезарю, роковані на смерть вітають тебе») Є. Маланюк не раз вживав у своїх творах, розчленовуючи залежно від художньої потреби. Цей вислів творить інтертекст віршів різної тематики – громадянської, поетикологічної та філософської. Зразок лірики останніх років «Ave, Caesar…» демонструє філософічність та ускладненість змісту, мозаїчність мотивів, філігранність поетики, накладання різних інтертекстуальних форм. Введення фрагменту латинського вислову, на нашу думку, підпорядковане розгортанню теми смерті в різних площинах і значеннях. Історіософський мотив проминальності увиразнюється через образ правителя, що стає мітом («*Ти – вже статуя, мармур, міт*»), а алюзія латинської назви місяця в честь імператора Августа («*Ave, Caesar, сліпучий серпне. / Августіший владарю літ! / Солодощ пізніх овочів терпне, / Сяйво твоє все більш нестерпне / Для майже осліпленої землі*» [251, 510]) розкриває філософське тлумачення серпня як певної світоглядної категорії. При цьому обидва мотиви, витікаючи з особистісної теми втрати (як вказує присвята пам'яті дружини Богумили), переростають у профетичні. Тож інтертекстуальність цього твору має виразно експліцитний характер, реалізуючись у формі цитати й стилізації, де цитата не лише нагадує про джерело, а й набуває своєрідної конотації в новому тексті.

Дієприкметник *morituri*, вжитий у вірші «Напис на книзі віршів» поряд з античними термінами *дифірамб, ямб, стилос*, надає текстові пафосного звучання авторської самоідентифікації «*залізних імператор строф*» та створює алегоричний образ поетичних рядків як когорт гладіаторів. Перегук із цим віршем творить згадана вище «Ars poetica», де слово *morituri* підключається до автохарактеристики ліричного героя. Відводячи античності роль метатексту, Є. Маланюк через метафору гладіаторського бою виражає своє розуміння долі митця в сучасному світі: «*morituri літератури, / Гладіатор нещадних рим, / Завше – чернь, арена, і сором, / Завше – падаю і встаю, / І ґвалтують образливим зором / Окривавлену душу мою*» [251, 495].

Епіграфом вірша «Паннонські етюди» став напис «Viktoriae Augustorum exercitus cui Languricione sedit milites Legionis II DCCCLV Constans legatus legionis II adiuricis curavit faciendum», викарбуваний на скелі Тренчинського замку на місці вічного спочинку «втомлених перемогами воїнів II Легіону». Є. Маланюк подає переклад напису в тексті

твору («*Звитязтвом зморені колони / Тут спочивають в сяйві слав. / Constans legatus legionis / Сей напис вибити казав»* [251, 279]), щоб запропонувати урок історії сучасникам, що, на відміну від римських легіонерів, ще не дійшли до переможного кінця у своїй боротьбі за визволення: «*І поки понад ними хвилю / Історія не пронесе, / Вони рільничому безсиллю / Лишали затишок осель / І боязко вертались згодом, / Щоб далі ллять піт і спів / Під берлом іншого народу, / Нащадки бранок і рабів* » [251, 279].

До подвійного – як епіграф і цитата в тексті – застосування вислову латиною Є. Маланюк вдається і в міні-циклі «Сонети про Орлика». Епіграфом до першого сонета є цитата з праці П. Орлика «*Dux extra Patriam de Patria / nullo modo tractare potest»* – «Вождь поза Батьківщиною ніяким чином не може керувати нею», а потім фрагмент цієї фрази («*Dux extra Patriam – що може / Гостріш і гірш скарати, Боже?*» [251, 283]) вводиться в текст для осмислення не так історичної теми, як ролі поета-вигнанця, що усвідомлює гірку традицію української нації, роль духовного лідера якої мусять перебирати на себе митці. Повторенням епіграфа в тексті автор посилює значимість змісту твору, акцентує на порушеній проблемі.

Вислів «Vae victis!» – горе переможеним («*І в полум'ї нездоланих ідей / Чорніє морок вироком: vae victis!* [251, 406]) – вписується в ряд образів на позначення поразки, катастрофи у вірші «Щербатий місяць…», як-от: «*розбитий щит», «цвинтар», «важкий вогонь», «безсонна ніч», «нездолані ідеї», «чорніє морок», «вирок*». А в «Політті» відоме прислів'я – «Sic transit gloria mundi» («Так проходить слава світу») суголосне авторській інтерпретації теми проминальності. Фраза голландського філософа Б. Спінози «*Sub specie aeternitalis»* («З погляду вічності»), наведена мовою середньовічної науки, і термін «*ентелехія*», запропонований Аристотелем на позначення внутрішньої мети руху, увиразнюють риси світоглядної концепції Є. Маланюка у вірші «По кожній страті». Поет поділяє позицію Спінози, який стверджував, що дух вічний, «оскільки він охоплює явища з погляду вічності», проголошуючи незнищенність духу і поєднання протилежностей («*Відроджуюсь по кожній страті / Свідомістю, що дні оці / Sub specie aeternitalis /Зіллють начала і кінці*» [251, 363]), і вірить, що саме ентелехія як діяльний формуючий

первень здатна перетворити хаос на гармонію: «*Та мудра сліпота стихії / Знайде свій шлях під гуркіт гроз, / І божий дух ентелехії / Просяє космосом хаос* [251, 363].

Стилістично забарвлює текст вірша «До портрета Мазепи» і виражає ставлення до постаті гетьмана етикетна формула латиною «Преславний пан Мазепа, вождь війська Запорозького»: «*Се відчути, вчитатись в се треба, / Розчинитись єством в сім сенсі: / Illustrissimus Dominus Mazepa / Dux Cohortis Zaporoijensis*» [251, 313]. Не обмежуючись цим висловом, автор підкреслює масштабність і роль Мазепи в українській історії завдяки введенню образів античної міфології. Через «заперечення» паралелі зі скам'янілою від втрати всіх своїх дітей Ніобою («*Ні, не порожній зір Ніоби – / Зимні телескопічні очі / Бачать майбутнього буряні доби*»), неатрибутовану алюзію з богинею перемоги Ніке («*В панцир закуто груди і плечі, / Тінню за ними – спалені крила*») та порівняння з римським богом війни Марсом («*Риму козацького сивий Марсе!»*) він характеризує Мазепу не як гетьмана, що зазнав поразки, а як прецедентну постать повсталого очільника нації, чиїми вчинками мають надихатися нащадки.

Загалом вважаємо, що вживання Є. Маланюком латинських цитат у ролі заголовків, епіграфів чи цитат, зумовлено розумінням особливого змістового потенціалу латини, який, за визначенням Й. Тронського, полягає «у створенні засобів для вираження більш складних зв'язків між речами і більш поглибленого особистого ставлення до світу» [426, 207]. У «пражанина» вони сигналізують про його культурно-семіотичні уподобання, визначають тональність сприйняття тексту, формують горизонт естетичних сподівань.

Вивчення інтертекстуальності лірики Є. Маланюка, сформованої античністю, передбачає розгляд структур «текст у тексті». Про епіграф як один із його варіантів, що має власну семантику й образну структуру, «взаємодіє з текстом усього твору чи окремої його частини» [346, 155] мова йшла вище. Інший варіант «тексту в тексті» – введення в тканину вірша мотивів, що сигналізують про прецедентні античні твори. В одних випадках прототекст упізнається через називання імен персонажів, ремінісценцію сюжету, у других – означений лише імпліцитно на рівні алюзії. Досить часте звернення до Гомерової «Одіссеї» можна розглядати як продовження рецепційного діалогу Є. Маланюка з київськими неокласиками та пошук в образі Одіссея, який поєднує іпостасі воїна,

мандрівника, вигнанця, страдника, покараного богами, alter ego автора, один із засобів самоідентифікації. Так, у вірші «Присвятні строфи» спогади про особисте задекоровуються в сюжет відомої сцени прибуття Одіссея на острів феаків. Почуття втоми від тривалих блукань на чужині, сподівання на зустріч із привітними людьми суголосні настроям Гомерового персонажа, тому ліричний герой бачить дівчину «*волинською Навсікаєю*», Іква ввижається «*Елладою*», а себе називає «*Одіссеєм, стомленим до дна*» [251, 341]. Переживання аналогічної ситуації активізує коди пам'яті, робить умовною межу між текстом художнього твору і «текстом» життя. Введений у структуру «Присвятних строф» фрагмент класичного епосу з виразними ідилічними інтонаціями покликаний також посилити контраст у зображенні автором XX сторіччя («*Доба скригоче і рикає / Крізь порох, полум'я і дим*» [251, 341]) як «залізного віку». У вірші «Доба» поет досягає протилежної мети завдяки зверненню до тематичного універсалізму «Одіссеї»: мотив тривалих мандрів героя й алюзія на драматичну сцену в печері циклопа Поліфема стають образами-символами буття на чужині та метафорою сучасного світу: «*Шлях Одіссея перейдемо, / І десь скінчиться міф сторіч: / День однооким Поліфемом / Всіх звабить у печеру-ніч*» [251, 425]. Ставлення до свого часу, що позбавляє митця можливості жити повноцінно, Є. Маланюк увиразнює порівнянням «*Сама доба – глухий Бетховен, / Сама доба – сліпий Гомер*» [251, 425]. Аналогічний образ сучасності як тиранії дня у вірші «Безсоння» впізнається через античний текст («*Та день твій заздрісним циклопом / Слідкує кожен крок*» [251, 560]), де завдяки алюзії на гомерівський сюжет можна припустити самоідентифікацію ліричного героя з Гомеровим персонажем у печері Поліфема.

Натомість у вірші «Так довго був двуликий і двоякий…» увага автора звернена на проблему екзистенційного вибору героя-блукальця, закинутого долею в чужі країни, образним втіленням якого стають персонажі «Одіссеї». Про свої метання і пошуки він говорить як про різні типи жінок, з якими він міг би поєднати життя: «*Каліпсо обіцяла вічну юність, / А Навсікая – та несла, як дар, / Безсмертну радість, серця многострунність, / Під снігом цноти – молодості жар*» [251, 508]. Але, вистоявши перед спокусами, він віддає себе «*як пізній плід невичерпаних літ*» Пенелопі, тобто рідному краєві, тоді як образи Навсікаї і Каліпсо є алегоріями привабливої, але чужини,

інтерпретація яких зумовлена позицією поета-патріота. А відтак характерний для міфічних структур мотив ініціації в Є. Маланюка пов'язаний з випробуванням на вірність переконанням і відданість Батьківщині.

Образ Навсікаї ще раз оприявнюється у вірші «Ностальгія» з останньої збірки поета «Перстень і посох» і на цей раз, як нам здається, є персоніфікацією України: «*Ти виникаєш і зникаєш / В жагучих чорториях сна, / Моя понтійська Навсікає, / Нетлінним сяєвом ясна*» [251, 614]. Коли в М. Зерова, М. Рильського, Навсікая – втілення калокагатії, то в Є. Маланюка – омріяної вільної Батьківщини. Саме заради цієї «*необорної мрії*» ліричний не припиняє здійснювати свою місію: «*Тому й безодню хижу краю, / хоч вколо – самота і тьма*» [251, 614]. Отже, розростання семантики прецедентного персонажа Навсікаї від традиційно-позитивного «ніжне почуття» до «спокуси чужиною» через зіставлення з Пенелопою і, врешті, до політизованого й національно маркованого образу «майбутня держава» відображає загальну тенденцію поетапної трансформації античної міфеми в ліриці Є. Маланюка від образу-емблеми до концепту авторського історіософського міфу.

На відміну від експліцитно проявленого тексту Гомерової «Одіссеї» в «Присвятних строфах», «Так довго був двуликий і двоякий…» і «Батьківщині», мотив «Орестеї» Есхіла відчитується у вірші «Пролог» на рівні алюзії, проте його роль у творі підноситься до проектування ліричного в площину епічного. «Пролог», як і «Ave, Caesar…», – один зі зразків перехрещення інтимного, суспільного й філософського, точкою перетину яких є тема смерті, витлумачена поетом як страшний, але незаперечний закон життя. Разом з тим, цей твір знаменний і з погляду свідомої міфологізації автором реальної дійсності – інтерпретації ситуацій із власного життя (мати поета померла в 1913 році в переддень Першої світової війни) як символічних і таких, що набувають сакрального змісту. Уже перші рядки твору вступають із назвою в парадоксальну єдність: пролог, який асоціюється з початком, і смерть як кінець людського буття й вічне життя природи: «*У душній хаті тихо гасла мати, / А іволга кричала за вікном*» [251, 472]. Традиційний мотив початку кінця розгортається через поєднання протилежностей: класична антиномія «низького – високого», де низьке постає через перелік щоденних господарських клопотів, якими переймаються учасники дійства, і є втіленням «прози життя», а піднесене пов'язане з його

лейтмотивом – осмисленням смерті. Озвучений у першому рядку, надалі він розриває побутове тло фразою «*А мама ніби спала / Й не спала*» і замикає текст невідворотним «*Так умирала мати*», вербалізуючи «епос смерті» як «*згасала – спала – умирала*».

Епічність теми, вихід за межі особистісної проблематики посилює, як нам здається, невипадково введений у текст вірша епізод з життя сусідської родини: «*І дзвінко цокотів жіночий голос: / То Климчиха сварилась з чоловіком – / П'яницею плохим і безсловесним / (У рік пізніш вона його забила / У змові з полюбовником)*» [251, 472]. Вказівка на майбутню трагічну розв'язку історії розширює її сприйняття з елемента побутової декорації, на тлі якої розгортається вічна драма життя і смерті, до символічної картини зруйнованого зв'язку часу. Сюжетна асоціація підказує античну історію роду Атридів про вбивство царя Агамемнона дружиною Клітемнестрою і її коханцем Егісфом, що лягла в основу трилогії Есхіла «Орестея», пізніше трагедій Софокла, Еврипіда, а в Новому часі – Ж. Жироду, Ж. П. Сартра, Ю. О'Ніла. Через імпліцитну присутність історії Атридів у «Пролозі» реалізується одвічна подвійна природа будь-якої міфічної структури – розповідаючи про далеке минуле, вона водночас є засобом тлумачення теперішнього і почасти передбаченням майбутнього. Як відомо, з-поміж античних міфів і легенд саме історія «прокляття Атридів» стала найпопулярнішою в ролі об'єкта подальших художніх інтерпретацій. Звернення Є. Маланюка до одного з його мотивів зумовлено, на нашу думку, факторами двох рівнів. Перший – на рівні сюжету, де драматичність стосунків рідних людей перетворює їхню історію в своєрідне мірило страшної родинної трагедії. Другий – на рівні ідей, ілюстрацією яких історія Атридів виступала у світовій літературній традиції, а саме долання одних моральних норм іншими та людські вчинки, спрямовані ірраціональними силами і констатація нескінченного коловороту зла. У Є. Маланюка протиставлення природної смерті старої матері та смерті насильницької від руки близької людини в історії Климчихи визначає апокаліптичний вимір його пророцтва щодо руйнування родини як одвічної основи людського буття. У фіналі порушена суспільна проблематика і водночас розкривається зміст назви твору через потрактування смерті матері як прологу до великої національної трагедії, настання якої гостро відчувається в момент втрати найріднішої людини: «*Вона була свідома, що кінець / Вже на порозі, що син*

і тато, / І дім цей щедрий, і город розлогий – / Ціле родинне затишне гніздо – / Осиротіють: стануть безборонні / Й беззахисні на сили Зла [251, 473]. Написання слова «Зло» в заключних рядках з великої літери («*А Зло вже гуртувалось хмарою довкола / І ждало тільки знаку, щоб заллять / Наш тихий рай…»* [251, 473]) вказує на його сприйняття не так метафорою сімейної драми, як образом Апокаліпсису, що наближається, до України, упізнаваної через парафраз Шевченкового «*тихого раю*».

Таким чином, «Пролог» містить знаки різних національних традицій, осмислені автором у суголосності з власними ідеями й почуттями, де алюзіям на прецедентний античний сюжет і традиційному для античного епосу гекзаметру відведені функції мета- і архітексту.

4.2.3 Античні образи як ключові в ліриці Є. Маланюка

Досить часто антична образність залучається в Є. Маланюка як порівняння, образи-символи, метафори. Так, у «Баладі про Василя Тютюнника» командувач армії названий орлом старого Риму: «*Ти – орел старого Риму, вісник вражих згуб…»* [251, 325]. У «Невичерпальності» прагнення змін виражається майже хрестоматійним словосполученням щодо Т. Шевченка «Прометеїв дух»: «*І даром божеським гряде / Нам Прометеїв дух Тараса*» [251, 153]. У вірші «Доля» уточнення авторської думки відбувається завдяки крилатому вислову «перстень Полікрата»: «*Та все вертається назад, / Як рок, як перстень Полікрата*» [251, 262]. А в осмисленні особистої і суспільної трагедії Анни Ахматової в «Антистрофах (Анні Ахматовій – Ганні Горенко)» Є. Маланюк звертається до історичного любовно-політичного трикутника Цезар – Клеопатра – Антоній. На відміну від Юрія Клена, який у сонетному диптиху «Цезар і Клеопатра» і «Антоній і Клеопатра», наголошуючи на проблемі вибору між коханням і владою, тлумачить Клеопатру в позитивному сенсі, Є. Маланюк сприймає її фатальною жінкою. У його досить жорсткій паралелі Ахматова – «*невтішна Невська Клеопатра*», покарою якій стає самотність: *«Антоній зник. І Цезар згинув*» [251, 503]. Така інтерпретація зумовлена, по-перше, осмисленням теми митця, що зрадив «*ідіззну, рід, родину*» [251, 503], по-друге,

авторським сприйняттям постаті М. Гумільова. У трагічно загиблому поетові Є. Маланюк бачить втілення оптимального для себе поєднання «стилета і стилоса» – іпостасей митця і воїна, називаючи його у своєму ранньому вірші «Пам'яті поета і воїна» «*другом*», «*бідним братом*», «*поетом вічного лицарства*», «*воїном за вічну владу Дня*!» [251, 504 – 505]. Зазначимо, що Є. Маланюк не одинокий у своїх симпатіях до російського поета. У ліриці Юрія Клена досить часті перегуки із творчістю акмеїста щодо наповненості віршів екзотичними образами, романтикою моря, мандрів, яскравими та незвичними епізодами і фігурантами історії.

Мотив дивовижного перетворення «*мовчазної й черствої*» провінціалки в «Місячній сонаті» виливається в ремінісценцію міфу про Галатею: «*Ви ж – ніжна і ясна – на тлі топіль. / Над люстром вод – / здавались просто чудом: / Мов Галатея раптом ожила!*» [251, 445]. Образи римського сонця й ім'я давньогрецького вченого Геродота моделюють авторську думку про циклічність руху історії у вірші «На Ельбі», де вкотре, тепер на прикладі Наполеона, постає тема великих поразок. При цьому згадка про російський похід Бонапарта стає приводом для роздумів про два протилежні типи ментальності – російську («*Євразійська подвійність, примарність, непевність, – тільки злість косоока та куля у млі*») і українську («*І раптом – пролине / Теплим леготом півдня крізь спогади – мить: / То Боплан і Мазепа, Карло й Україна, – / То смаглява країна – окраїна тьми*»). «Римське сонце», на нашу думку, є в цьому вірші авторською метафорою ідеї світового панування, пояснення причин поразки якої, як і розгадки української душі, Наполеон намагається відшукати в історичних джерелах: «*Римське сонце вставало над островом знов. / Він шукав у Вольтера, гортав Геродота, / І дзичала у жилах розжеврена кров*» [251, 314].

Інтерпретуючи античні образи, Є. Маланюк іде як традиційним шляхом, так і вдається до міфотворчості. Якщо в «Празі» Цезар уособлює завойовника, а Герострат – руйнівника, яким протиставлений ідеал так званого культурного героя, покликаного долати руїну будівництвом цивілізації («*А на горі, де димно-сизий Град, / Мов перехід гравюри в акварелю, / Живе не Цезар і не Герострат, / А будівничий буднів Марк Аврелій*» [251, 315]), то у вірші «Під Новий рік» образ міфічного Сфінкса постає не в греко-

римському, а східному ракурсі: він не пропонує відгадувати загадки і не знищує нещасних подорожніх, а зберігає спокій і силу, яким його у своїх віруваннях як втілення царя або бога Сонця наділяли єгиптяни. Поет «підказує» його єгипетське походження образами «*нескінченої Сахари»* і *«пірамідного каменю»*, переосмислюючи їх у контексті іншого міфологічного сюжету – про єгипетський полон. Алюзії розширюють асоціативний спектр твору, зв'язують фрагменти історії в нерозривне ціле, іменоване «трагедією поневоленого народу». А відтак твориться авторський міф про життя – єгипетський полон, уярмленим у якому почувається ліричний герой, а Сфінкс символізує єдину силу, здатну зло здолати: «*Я взнав, чому камінні крила / Вподобав Сфінкс, крилатий звір, / Лише крилатим звіром треба / Перелітать пустиню зла – / І хай під чорнотою неба / Вирує пурпурова мла!*» [251, 228]. Зауважимо, що сонет з такою ж назвою був і в доробку М. Зерова. Вступаючи в діалог із сучасником, Є. Маланюк пропонує свою версію теми підбиття підсумків прожитого. Його ліричний герой, на відміну від налаштованого на споглядання й пошуки внутрішньої гармонії протагоніста М. Зерова, не уявляє свого існування без боротьби.

У вірші «З літака» повітряний корабель означений «*Ікаром машиновим*» [251, 519], а в «Годині поезії» натрапляємо на мікшований образ, утворений контамінацією семантик різних міфем: «*О люта пам'яте, безсонна Аріадно, / Ти сучиш нить свою, складаючи нещадно / Кривоточиві літери в рядки*» [251, 543]. В образі Аріадни поєднані її узвичаєне тлумачення, що підказує авторові асоціативний ряд на позначення пам'яті, яка допомагає знайти шлях у лабіринті спогадів, та семантика Клото, що пряде нитку життя, і Лахесіс, яка записує шлях долі у свій сувій. Даючи своє прочитання образу (пам'ять-Аріадна, що фіксує спогади), поет ставить знак рівності між поняттями «творити» і «жити».

Осмислення знаків античності як символів-характеристик – один із найбільш продуктивних способів рецепції у «празькому» варіанті української античності. У Є. Маланюка його специфіка полягає в поєднанні в одному тексті античного знаку з образами різної етимології, що виявляє авторське тяжіння до неподільної культурологічної картини світу. Наприклад, у вірші-присвяті «Юрієві Дараганові», визначаючи координати духовної атмосфери свого часу, поет протиставляє два – реально-історичний (Петроній) і літературний (Дон Кіхот) – типи персонажів, які асоціюються у нього з боротьбою зі злом:

«*Один, полишений скорботам, / Боюсь: розвіється імла – / Петроній стане Дон Кіхотом,/ А вітряками – демон зла…*» [251, 37]. Римський письменник, прозваний Арбітром за принципову позицію щодо падіння моралі сучасного йому Риму і страчений, за однією з версій, за наказом імператора Нерона, який побачив у «Сатириконі» пародію на власну «літературну» творчість, символізує в Є. Маланюка письменника, свідомого своєї мети й вибору ролі «судді часу». Тоді як Дон Кіхот воює з абстрактним злом, наївно сподіваючись на перемогу. Характерно, що образ Дон Кіхота знову з'являється в диптиху «Юрієві Дараганові», перша частина якого написана 1929 року, а друга – 1936. Якщо у вірші «Юрієві Дараганові» через антиномію «Петроній – Дон Кіхот» персонаж Сервантеса набуває іронічної характеристики, то в диптиху він переосмислений як трагічне alter ego Дарагана: «*Гірська душа зійшла в степи, / Де вітер і козацькі чоти, / І щось, либонь, від Дон-Кіхота, / Бувало, в постаті тремтить*» [251, 417]. Епіграф «*На Ольшанському кладовищі в Празі, в місці, де була могила Юрія Дарагана, поховано якусь жінку. Хрест валяється на стежці*» [251, 416], взятий із часописів 1936 року, допомагає розкриттю трагічного аспекту традиційного образу, через який асоціативно можна вийти й на особу Сервантеса. Відомо, що через злидні він мусив в останній рік життя стати ченцем заради пристойного похорону, проте місце його поховання так і не збереглося. Для Є. Маланюка посмертні долі митців різних епох опиняються на одній осі гіркого узагальнення щодо втрати національної пам'яті: «*Лиш десять літ – і вже по всім. / Серця сліпі! Серця скалічні! / Коротка ця х а х л а ц ь к а вічність, / Непевна і гірка, як дим*» [251, 417].

З образів літератур давньоукраїнської («*що ми загинем, яко обри*») та античної («*що тільки віщий свист Сибіли / Лунатиме в сліпім безмежжі*» [251, 44]), вписаних в асоціативний ряд художніх символів «кінця світу» («*руїна», «вітер», «пожежі», «мертве небо», «самотня катакомба храму*»), зсотуються в побудованому як поетичне одкровення вірші «Зловісне» пророцтва загибелі. А в «Ісході II» через протиставлення античної й давньоукраїнської міфем втілюється конфлікт миру – війни, гармонії – хаосу. Метафора здолання античного Геліоса давньоукраїнським Дажбогом («*І Геліос, що – ясність і число, / Ось став осліплим з яросте Дажбогом, / І шалом сонячним клекоче зло / В*

Тобі, небого» [251, 402]) сприймається настановою прийняти боротьбу як закон життя, бо лише такий шлях «*веде в Твій чорний рай / З пустелі самоти і смерті*» [251, 402].

У диптиху «*Сучасники*» до характеристики М. Рильського поряд із прізвищем художника-імпресіоніста залучено й слово «*еллін*» як дефініцію стилю життя і творчості поета: «*Ви – еллін, схимник і Гоген*» [251, 46]. А в сонеті «Миколі Зерову» творчість неокласика характеризується в таких античних координатах, як *мелос, логос, еклога.* Зокрема, специфікою сонетарію М. Зерова поет вважає поєднання неокласичної раціональності (*логос*) з традиційною українською емоційністю, втіленою в пісенному фольклорі (*мелос*): «*І став сонет здобутком революцій, / І логос ось зростається у муці / Із мелосом в єдиний вічний спів*» [251, 465].

Античні терміни Є. Маланюк вживає не тільки в прямому значенні, скажімо, характеризуючи творчий процес чи стиль, а й у переносному. Так, поняття «*гекзаметр Гомера*» в «Балтійській сюїті» символізує незмінність традицій, закладених в античності, і виступає образним втіленням ідеї «вічного повернення», увиразненій і відповідним віршованим розміром («*Вічні хвилі – безмежне плюскоче об межі. / Вічно хвилі – се дихає вічність у час: / Все той самий гекзаметр, що ще за Гомера / Під блакиттю Еллади розмірно гримів* [251, 294]). У «Свічаді моря» «*сонячний гекзаметр Одіссеї*» як варіант «гекзаметра Гомера» допомагає розкрити тему шляху «із варяг у греки» не тільки в пейзажних, а й культурологічних замальовках.

Надає стилістичного забарвлення і поглиблює ідейне звучання художнього тексту таке поняття, як *гекатомба* (принесення в жертву богам) у триптиху «Кінець початку». Сприйняття сучасною людиною гекатомби як жорстокого і безглуздого знищення огрому людських життів сприяє розгортанню алюзії виродження людства («*Так під белькіт і безглуздя джазу, / Солодко заламуючи вділ, / Поглинають пристрасть і відразу / Гекатомби вже бездушних тіл*» [251, 353]), принесеного в жертву новим «богам» – числу й механіці. Близька тематика й аналогічне використання античного терміна на позначення раю у вірші «Фавстівська ніч», де *Елізіумом* стає природній космос, красу якого звести до якоїсь однієї формули не дано нікому. На античний образ породженої хаосом підземної пітьми *Ереба* і біблійного Едему як поєднання протилежностей натрапляємо в «Рондо», де

розгортається ідея віри в «проростання» гармонії з хаосу, радості з печалі, весни з холоду зими, світла з пітьми: «*Кохай красу ще не святих святинь, / Кохай Едем, що спіє в тьмі Еребу, / Вслухайсь, як правлять там таємну требу / Весна і синь*» [251, 95].

Біблійне й античне стають уособленнями антиномічних понять і в творі «Істотне». Диво, дароване коханням, вважає ліричний герой, не можна осягнути розумом чи зрозуміти шляхом логіки, символічно – шляхом Архімеда (*«Даремно тяжкодумний Архімед / Обчислює скелети і будови»* [251, 545]). У нього треба вірити, як вірив Богові Мойсей: «*Ти – джерело, / Що з скелі вибуха, / Діткнутись лиш сухим жезлом Мойсея»* [251, 545]. Тож Архімед і Мойсей виступають символічними образами розуму і віри.

Серед ключових мікрообразів лірики Є. Маланюка виокремлюємо Немезіду, Ніке, Касссандру, що, на відміну від інших образів античної міфології, виростають у його поезії до образу-концепту. Так, у вірші з промовистою назвою «Символ» поет, описуючи відому скульптуру Ніки, знайдену на о. Самотракія (власне – її пізнішу римську копію), бачить у ній символ України. Але якщо тут, обмежуючись порівнянням України з Нікою («*О, ніби Ніке з Самотраки, / Твоя смертельна перемога*» [251, 303]), він вписує її в антиномію «скалічене тіло – незламний дух» («*Але в руках, у тьму простертих, / В несамовитій силі руху – / Така страшна погорда смерті, / Таке сліпуче сяйво духа*» [251, 303]), то у вірші «Батьківщина» скульптура Ніке з відбитою головою переосмислюється як негативний персонаж. Ця обставина – відсутність голови – накладає істотні конотації на сенс «перемога» в тексті вірша, а відтак образ «*безголової Ніки*» стає оприявненням мотиву перемоги-поразки: «*Безголовая Ніко, осяяна славою смерті. / Безвлад крил необорних і вірність сліпої руки*» [251, 327].

Цікаво, що серед античних легенд була й історія про Ніке Аптерос, тобто «безкрилу», за якою греки, полонивши Ніку, підрізали їй крила, аби вона назавжди залишалася з ними. Та якщо для давніх греків цей образ був художнім поясненням неперехідних перемог, то в Є. Маланюка традиційний український епітет «*безголовий*», себто «нерозсудливий», «нерозумний», чітко вказує на авторську оцінну характеристику. Таке ж іронічне прочитання цього образу у вірші «З літопису» («*І безголова Ніке, / Як фурія, проноситься в мені*» [251, 467]), де спогади ліричного героя про юнацькі роки

асоціюються з участю у програних визвольних змаганнях. Тож образ «*безголової Ніке*» стає концептуально заангажованим, амбівалентним у поетичній історіософії Є. Маланюка та прикладом трансформації античної міфами згідно з переконаннями й уявленням про світ автора.

На відміну від Ніке, образ Немезіди не набуває парадоксального чи негативного сенсу, а осмислюється в традиційній площині, чи радше в площинах, позаяк у поетовій інтерпретації поєднані семантика, узвичаєна і в давньогрецькій міфології, і в римській. Немезіда стає одним із втілень взаємопов'язаних морально-етичних категорій кари, переступу та покути, які Л. Куценко визначив провідними мотивами в творчості Є. Маланюка. І хоча задля їх утілення поет частіше апелював до біблійної образності й сюжетики, античний текст він задіює також. Зокрема, у вірші «Акафіст», де в молитовному зверненні ліричного героя до Немезіди звучить пристрасний заклик помститися катам за «плоди» підневільного існування України в тоталітарній імперії – зруйновані родини, вигнання, голод, заслання, фізичне й моральне сирітство. Український історичний контекст тісно переплітається з міфічним античним, а Немезіда стає однією з модифікацій вищого нададресата, орієнтація на якого загалом притаманна «пражанам» із їхніми численними ліричними «молитвами». При цьому нададресатом, як зазначав М. Бахтін, може бути «Бог, абсолютна істина, суд неупередженої людської совісті, народ, суд історії, наука тощо» [39, 498]. Маланюкова інтерпретація образу Немезіди включає її основне, і конотативне значення: вона і давньогрецька богиня помсти («*Немезідо, богине могил безіменних, / Немезідо, богине відплати і помсти, / Немезідо, посестро нещадної Мойри, / Вартівнице німа рівноваги буття!*» [251, 610]), і, як в імператорському Римі, покровителька гладіаторів і вояків. Ліричний герой, що, крім ячменю, який сіяли на могилах у жертву богині (це вказано в епіграфі), хоче посадити й «*запашну материнку*» (ще один український «слід» у тексті), бачить Немезіду на чолі нових месників: «*Щоб нащадкам нещадне зерно проросло*» [251, 610]. Тут, на нашу думку, маємо справу з мотивом кари, «що має сусідити з пророцтвом збавлення, спокути й відповідно покари власного рабства, зовнішнього ворога тощо» [218, 187], втілений у культурологічних координатах.

Коли образи Ніке й Немезіди функціонують у ліриці історико-героїчної та політичної проблематики, то образ Кассандри з'являється в контексті авторських міркувань на тему митця і творчості. Зрозуміло, що, художньо осмислюючи таку проблематику, Є. Маланюк не зміг оминути традиційні античні образи й мотиви з так званого поетологічного комплексу (*Муза, Аполлон, ліра, Псіхея*). Зазвичай вони визначають інтертекстуальність творів, у яких автор вдається до ідентифікації себе як митця. Так, про вибір класичного шляху йдеться в «Сонеті» («*Хоч і знайшов я бога в Аполлоні*» [251, 54]); а про поета, що поєднує і теурга, і деміурга, у вірші «Травень»: «*Не з воску, – з каменю і міді я / Карбую вічнії слова*» [251, 73]. Цей образ навіяний сковородинівським тлумаченням античної ідеї, на що вказують рядки з його твору, винесені в епіграф: «Я ваяю не з воску, а з міді й каменю». У такий спосіб Є. Маланюк, за традицією поетів доби бароко, вступає в подвійний діалог – з античною і українською літературами. В окремих випадках «пражанин» вводить у текст не повноцінний образ, а лише атрибут, як у вірші «Епічні будні в привидах утопій», де автор-ліричний герой виражає драматизм долі митця в переддень Апокаліпсису за допомогою промовистої метафори поезії -- ліри: «*О, витримать! Затерпли пальці зимні / Держати древню ліру*» [251, 354].

Широкий діапазон інтерпретацій образу Музи також засвідчує схильність поета до актуалізації не тільки основних, а й додаткових семантичних значень прецедентних персонажів. Так, у «Серпневих строфах», щоб акцентувати на особливому настрої, автор означує музу ім'ям покровительки ліричної поезії: «*Не поспіває строфа услід легкостопій Евтерпі – / В вірші блаженно-важкім никне далекий спів*» [251, 339]. А в «Зустрічі» інтимізує цей образ («*…І муза у рожевій сукні / Йде на побачення, ясна*» [251, 506]) і її прихід перетворюється для ліричного героя на радість і щастя творення, коли він «*вічність обертає в мить*». Так само у вірші «Ти від життя тікав, як тать…» спогади про молодість пов'язуються з початком творчості, який схожий радше на любовне побачення, а муза – на коханку, що шепоче ніжні слова: «*… Не видумать, не пригадать / Того, що шепотіла Муза / У ті, вже казкові літа…*» [251, 557]. У вірші «*Творчість*», зображуючи музу жницею на символічному полі поезії («*І Муза перевеслом рими / Ось в'яже строф моїх*

снопи» [251, 114]), автор надає їй українського колориту. А згаданий вище образ «*безвольної Музи*» з однойменного твору піднесений до рівня знакового, у якому втілена вимога перетворити поезію на зброю.

З темою творчості пов'язаний і міфічний образ Псіхеї у вірші «І треба ж було все життя тремтіти…». Ліричний герой, нарікає, що життя марно потрачене на поезію («*вірші були зовсім зайві*»), протиставляє творчість простим радощам («*Натомість потрібні: кожна билина, / Подмух вітру, плюскіт ріки, / Ось така, хай осіння, днина, / І дотик твоєї руки*» [251, 608]). Антична міфема «*метелик Псіхеї*» врівноважує гірко-сповідальну інтонацію життєствердним акцентом, продукуючи ліричну мініатюру елегійного, медитативного звучання, адже всі терзання, сумніви, у яких «*дощенту тіло спалилось*», породили найважливіше – душу: «*Є от лише жменя попелу біла / З того, що було колись плоть. / А з неї / Щось знялося і полетіло, / Як метелик Псіхеї*» [251, 608]. Естетична проблематика уможливлює доповнення образу *метелика Псіхеї* семантикою «талант, творчість», а відтак Псіхея в Є. Маланюка сприймається як одна з іпостасей його музи.

Ще одна її іпостась – муза-пророчиця. У вірші «Зникає апокаліптичний звір…» готовність творити й жити всупереч усьому асоціюється зі служінням віщій Музі: «*І кров ізнов обернеться в вино, / І галас дня – в пророчий голос Музи*» [251, 547]. Відомо, що вже в античності поетам приписували профетичний дар, а піфії Аполлона виголошували пророцтва, яким жерці надавали віршованої форми. Символічно, що Дельфійський оракул, відомий своїми піфіями, згодом став місцем ушанування і Діониса. Поєднання в одному святилищі бога ясного й споглядального в мистецтві – Аполлона з богом Діонисом, що уособлює екстаз і сп’яніння, було зумовлене подвійним тлумаченням природи мистецтва в античності, що, видозмінюючись, дійшло до XX ст. і вивершилось у ніцшеанській дихотомії аполлонівського й діонисійського первнів. У творі Є. Маланюка «Осіння весна» мотив поета-пророка втілений в образі Кассандри, що, за міфічними уявленнями, була нагороджена даром пророцтва закоханим у неї Аполлоном, але за відмову у взаємності ним же й покарана – її віщуванням ніхто не вірив. В українській класичній традиції, як, наприклад, у Лесі Українки, Кассандра не раз асоціювалася з образом трагічного митця, слово-попередження якого не чують сучасники. Що ж до Є. Маланюка, то його

інтерпретація образу міфічної пророчиці підпорядкована лейтмотиву «Осінньої весни» – неспроможності уникнути передбачуваної трагедії. У кожній з дев'яти частин твору, означеному автором як «роман», так чи так обіграний концепт «слово-пророцтво». Так, ліричний герой ворожить, а отже, хоче дізнатися про своє майбутнє, та його знання непереконливі: «*Вже майже знаєш, як забуть, / Що сонце це – є сонцем смерті*» (I). У коханій він намагається «вичитати» образ зі своїх марень: «*Ви – саме така, як марив: / Не Гретхен і не Кармен, а / Зовсім інші чари…*» (II). Прихід осені накладає печать на його уста: «*Давно не розмикалися уста*», «*Несказані слова / Треммтять понад стернистими полями*» (III), проте природа ще має свій голос – «*В липах старезних серпневі еклоги / Вітер співать починає*» (IV). За юнацьку безжурність, ілюзії закоханого ліричний герой очікує на неминучу кару («*А кара буде – розум знає*» (V)), себе ж називає «*глухонімою Кассандрою*» (VI). Образ вітру у творі наділений фатальною силою всезнання («*Веде осінній вітер річ / Про все, що буде, як і було, / Він все це знає наперед*») (VII). Як і вересень, що підказує розлуку: «*Скажений вересне, ти – вісник небезпеки. / Тікать, втекти…*» (VIII), щоб не так боляче було розчаровуватись у «*неповтореній весні*». У фіналі розуміння марноти сказаного й написаного («*І що ж тобі ці вірші і листи. / І пісня болю в шумі листопаду?*» (IX)) звучить як усвідомлення пророцтва, що збулося. І хоча «Осіння весна» присвячена інтимній темі, яка розкривається на пейзажному тлі, образ Кассандри з'являється саме в тій частині твору, де час (1947 рік) і місце перебування автора (Баварія) неминуче виводять на роздуми про Другу світову війну. Задля аналогії Є. Маланюк звертається до античних міфів та історії: вводить алюзію Поліфема («*Ховались люди в темні катакомби, / Та не щадив їх той безокий бій*» [251, 452]) і послуговується антропонімом «Атілла» («*І вік Аттіли знову воскресав, / В неволю йшли, і рабство квітло знов*» [251, 452]). Власне самовідчуття позначає образом «глухонімої Кассандри», рокованої блукати після зруйнування Трої: «*Ти був немов глухоніма Кассандра, / Що ось тепер – на суші і воді – / Приречена непроминущим мандрам*» [251, 452]. Авторський образ, в основі якого лежить принцип оксиморону, постає як накладання суб'єктивного досвіду на історичні реалії часу, коли перед обличчям суспільно-політичних катастроф поети починають втрачати ілюзію щодо своєї месіанської ролі. Закріплена в

античній міфології семантика образу Кассандри розщеплюється: у ній залишається творчий первінь (здатність бачити майбутнє), але з'являється і деконструктивний – неможливість почути світ і висловити своє знання, тож образ набуває амбівалентності.

Античні власні назви вживаються в ліриці Є. Маланюка і в ролі загальних. Як вихід на типологізацію і посилення філософічності тексту це особливо характерно для лірики останніх років. Так, метонімія коханок передається у вірші «Віддавав на терзання уста» через узагальнення імені моделі да Вінчі й давньогрецької богині кохання: «*Віддавав на терзання уста / Джокондам і афродитам*» [251, 556]. Прикладом іронічного обігрування є вірш «Вічне» («*Я знаю, що колись, в вечірній час, / Здивований нащадок усміхнеться / На неміч строф, на вбожество окрас, / На наших Юліянів і Лукрецій…*» [251, 256]), де через античні імена підкреслюється ознака часу, що породжує фальшиві ідеали мудрих правителів і доброчесностей.

Ще одним прикладом інтертекстуальності творів Є. Маланюка, сформованої античністю, є перевтілення його ліричного героя. В основному він постає в іпостасях воїна, блукальця, філософа і поета, що можуть виявлятися окремо або синтезуватися в певний поліобраз мандрівного поета-воїна. У діалозі з античністю Є. Маланюк відшукує його в історичних персоналіях (Олександр, Діоген, Муцій Сцевола); в образах міфології і літератури (Одіссей, Тесей, Еней); в образах, що постали як результат варіювання і трансформації античних міфем українським фольклором і літературою (Марко Проклятий, Вій).

У поетичній історіософії Є. Маланюка сприйняття історії серією людських діянь, вчинків, тобто вольових актів дійових осіб, які передбачають свідомий вибір, рішення як передумову дії, зумовило звернення до знакових постатей античної доби. Так, на ім'я Олександра Македонського натрапляємо у вірші «Нині», як зазначалося вище, – у ролі негативного образу-символу загарбника, в «Елегії» і «Post scriptum» як персоніфікації сучасника, що мусить братися за зброю. Риторичне питання «*Де ж Персеполіс твій, тьмянозорий і злий / Олександре, / Сонце битв духотворчих і яра на лезах любов*?» [251, 440] є реплікою в діалозі з Ольжичем, рядки з вірша якого – «Персеполіс у бурі і огні / І Олександра божеська десниця» – Є. Маланюк узяв за епіграф до «Елегії». Поет ще в

очікуванні тієї вирішальної битви (а вірш написаний у лютому 1943 року), коли, як Персеполіс, вщент зруйнований Олександром, упадуть новітні імперії. У «Post scriptum» він чекає на нового Олександра, що мусить покласти край світові брехні так рішуче, як колись цар Македонії розрубав Гордіїв вузол.

У пошуках героїчного ідеалу Є. Маланюк апелює до римської історії. У вірші «Під чужим небом», згадуючи рідний край, він творить образ багатостраждальної, але не зломленої Батьківщини, посилаючись на Муція Сцеволу – легендарного римлянина, який довів свою мужність ворогам, тримаючи над багаттям руку: «*Десь кревний край кона в останній муці, / Дикун над ним заносить ятаган, / А він скажений біль терпить, як Муцій, / І крапле кров росою з чорних ран*» [251, 97].

Мотив сучасної доби як жорстокої, що нищить у людині людське («*сліпий простір. Безока вишина. / Німа земля, що цвинтарем поснула*»), увиразнює неатрибутована алюзія на філософа Діогена, який марно намагається віднайти серед сучасників Людину: «*Напружую набряклий кров'ю зір. / Вдивляюсь і – не бачу Чоловіка*» [251, 176]. З ним ідентифікує себе ліричний герой у вірші з Шевченковою цитацією «Думи мої, думи…».

Хоч якою була б маска ліричного героя Є. Маланюка, це завжди активний персонаж, який не мислить себе без боротьби, виявляючи так зв'язок, де, за Ю. Лотманом, «тип картини світу, тип сюжету і тип персонажа взаємозумовлені» [243, 294]. Навіть коли мова йде про кохання, для нього воно радше «супутне» почуття. Так, вдаючись у «Присвяті» до ремінісценції міфічного сюжету про доньку Міноса Аріадну, поет уявляє себе Тесеєм («*Пам'ятаєш, як певно, як владно / Ти вела лабіринтом любові, Аріадно моя, Аріадно!*» [251, 449]), для якого «*лабіринтом*» є кохання, а взаємне почуття – «*золотавою ниткою*». Та, як відомо з міфу, на Кріті Тесей опинився не в пошуках любові, а щоб знищити Мінотавра, вбивши якого, муситиме підкоритися рішенню олімпійців і віддати кохану богові Діонисові. Відтак ліричний герой «Присвяти» свідомий необхідності жертвувати в ім'я боротьби особистим щастям. Інтерпретація Є. Маланюком образів лабіринту, зокрема, у «Годинах поезії», де Аріадна як інваріант музи веде лабіринтом пам'яті, а в «Присвяті» – лабіринтом любові, відсилає до традиції, що склалася в культурі XX ст. під впливом теорій З. Фройда і К. Г. Юнга, за якою міф про лабіринт є метафорою

блукання людини у своїй підсвідомості, її спроб пізнати себе і свій внутрішній світ. Семантика міфологеми, взаємодіючи з авторським текстом, імпліцитно інтелектуалізує його, апелюючи до колективної пам'яті людства. У Є. Маланюка образ лабіринту перетворюється на символ душі поета, яку зрозуміти («пройти») чи не найважче.

Якщо міфи – це безпосереднє втілення не лише архетипних ситуацій, а й персонажів, то поезія з вектором на міфологічність намагається передати індивідуалізовані варіанти порухів архетипної пам'яті. У Є. Маланюка це особливо відчутно у зв'язку з образом воїна. Спільним епіграфом до цілого пласту його лірики міг би стати перший рядок Вергілієвої «Енеїди»: «Arma virumque cano…» – «Битви і мужа співаю…» [69, 15]. В осмисленні образу вірного своєму обов'язку воїна він продовжує оприявлену в романтизмі українську фольклорну традицію оспівування героїзму захисника Батьківщини й водночас апелює до закріпленої в античній ліриці, насамперед в Алкея і Тіртея, а пізніше – у Горація і Вергілія, тенденції створення героїко-етичного ідеалу громадянина.

Ліричний герой-воїн представлений як в античних образах (*Цезар, Олександр, Муцій Сцевола)*, так і в українському варіанті християнського воїна Юрія (Георгія) Змієборця («Собор», «Що Петроград і Ленінград…»). У вірші «Собор» він «запрограмований» епіграфом – словами митрополита А. Шептицького «Вірності аж до крові дав нам примір святий Юрій Побідоносець». Поет включається в діалог, і його «*побідний Юр*» стає верховним божеством сучасного світу-собору, де «*горить любові ярий гнів / і хрест меча, і меч молитви*» [251, 329]. У вірші «Що Петроград і Ленінград…» образ святого Юрія асоціюється з переможцем імперії: «*Ось: світлий Юрій над забитим гадом, / Над тим, що називалось «Петербург*» [251, 357]. Так Є. Маланюк формує діяльний тип українця, який, за визначенням М. Неврлого, був «запереченням традиційного українського лірично-розслабленого романтика, селюка й тюхтія у його різних іпостасях» [304, 206].

Про невипадковість «античного» ключа в творах героїчної тематики Є. Маланюка нагадують не тільки прецедентні персонажі, а й така форма інтертекстуальності, як присвята. Згрупувавши вірші-присвяти, виявляємо, що двома векторами їхньої адресації є «чужі» й «свої». Коли перша група, де символами «чужого» виступають духовні опоненти

поета, з вибором і позицією яких він ніколи не змириться, малочислена («Пам'яті Куліша (Малоросам)», «Сучасники II (Павлові Тичині)», «Убійникам»), то група віршів-присвят «своїм» ілюструє надзвичайно багате й різноманітне авторове життя духу і серця.

Адресатами віршів-посвят другої групи є однодумці-сучасники, поруч з якими Є. Маланюк опинився поза Батьківщиною («Аще забуду тебе, Єрусалиме…» (Олені Телізі), «Юрієві Дараганові» (1923) і диптих «Юрієві Дараганові» (1936), «Євангелія піль» (Співремісникові Леонардові Подгорському), «Три сонети» (Олександру Наріжному), «Гомін гір» (Катрі Гриневичевій), «Крик Ксенофонтових фаланг…» (Д. Донцову), «Володимерія» (Уласові Самчуку), «Пожнив'я (С. і Л. Підгірським)», «Побачення» (Пам'яті Дарії Віконської), «Камінь» (Оксані Лятуринській), «Пам'яті Т. Осьмачки») та ті, що залишилися на материній Україні («Березіль» (Миколі Хвильовому), «Сучасники I» (Максимові Рильському), «Київ» (Пам'яті Юрія Нарбута), «Миколі Зерову», «Без присвяти»). Твори-присвяти є не лише звичною «розмовою» тексту літератури з «текстом» життя поета, а й художньою спробою заповнити вакуум самотності (безголосся), що більшою чи меншою мірою відчуває кожен митець-вигнанець. Сюди ж як свідчення напруженого духовного буття Є. Маланюка зараховуємо вірші, присвячені відомим постатям світової культури, – «Провесна» (Пам'яті Едварда Гріга), «Над Балтиком» (Й. С. Махарові), «Ars poetica» (Юліанові Тувімові). Не менш напруженим було і життя серця поета, що виявляється в групі віршів інтимної тематики («Вічна» (Ганні Редер; О.Т. – Б.; Н.А.), «Театр» (Лінді), «Один вечір» (Єдиній), «Ю. Л.», «На концерті» (А.М.), «Три присвяти», «Марії Башкирцевій», «Задавнена розмова» (Ользі Т. – В.), «В майбутнє» (Клеопатрі Жаховській), «Віддавав на терзання уста…» (Христині С.), «Присвятні строфи», «Присвята»).

Окремою мікрогрупою є вірші, присвячені героям визвольних змагань: «Чорна Еллада (II) (Пам'яті Петлюри)», «Вояки (Пам'яті Василя Тютюнника)», «П'ята симфонія (Пам'яті Василя Тютюнника, воїна і громадянина)», «Воякам». Завдяки промовистим присвятам ці вірші не тільки «набувають авто- і метатекстового значення» [345, 44], а й перегукуються з узвичаєною Горацієм формою розмови з сучасниками. Перегук із Горацієм створює і мотив поразки, що був пережитий обома авторами особисто. При

цьому в Є. Маланюка цей автобіографічний мотив увиразнюється і «проживанням» досвіду історичного, як у зверненні до образу Мазепи чи Петлюри.

Парадигма ліричного героя, що поєднує іпостасі воїна і блукальця експліцитно виявлена в ремінісценціях з епосу Гомера, а імпліцитно – в образах троянців Вергілія через мотив «зруйнованої Трої» та пошуків «нового Риму». Якщо ж виокремити сему «блукалець», то можливі варіанти ліричного героя зумовлюватиме мотивація його блукань, як-от: мандри – шлях ініціації з обов'язковим поверненням додому; або ж це мандри заради пригод, пов'язаних із мрією про золотий вік; чи мандри-втеча в пошуках нової батьківщини; або блукання як покара. Є. Маланюк найчастіше звертається до останнього, втілюючи його в образах Марка Проклятого і Вія. Вважаємо їх персонажами-двійниками, поява яких – результат дроблення міфологічного образу, внаслідок чого з'являються різні іпостасі одного цілого. З погляду трансформації античного тексту вони є образами-міксами основних сем Одіссея, Сізіфа та Едіпа.

Марко Проклятий – антигерой лірики Є. Маланюка – є персонажем народних легенд, що став популярним національним інваріантом образу великого грішника, особливо в романтиків. Це зумовлено, по-перше, романтичною настановою синтезувати в одному творі історичне минуле, неординарний психічний тип персонажа, фантастику й міфологію; по-друге, можливістю перетворити інтерпретацію сюжету на інструмент самостійного міфологізування. Маючи численні варіанти, легенда про великого грішника стала основою багатьох творів, серед яких найвідомішим є «Марко Проклятий» О. Стороженка, де запропонований новий літературний варіант сюжету, доповнений і видозмінений. Імовірно, що саме через текст О. Стороженка Є. Маланюк відчитував ті значення образу, у яких «впізнавалися» по-новому інтерпретовані Одіссей і Едіп. Зокрема, через мотиви довгої мандрівки (нерідко в поєднанні з мотивом носіння тягаря як варіант міфеми Сізіфа) і сходження у світ мертвих, що є органічними в структурі легенди про великого грішника й асоціативно відсилають до образу Одіссея. Перегук складає і обов'язкова умова тривалості мандрів: для Марка Проклятого вони не закінчаться, доки він не здійснить справді добрий вчинок (найчастіше – вб'є ще більшого грішника), як і необхідний шлях випробувань і подвигів Одіссея для прийняття богами рішення

повернути його на Ітаку. Та оскільки блукання Марка Проклятого стають покаранням не за марнославство (як у міфі про Одіссея), а за гріх кровозмішання, то тут накладається семантика образу Едіпа. Одним з перших звернув увагу на близькість образів Марка Проклятого та фіванського царя М. Драгоманов. Більше того, у дослідженні «Слов'янські переробки Едіпової історії» він обстоював думку, що легенди про великого грішника, як і пісні про кровозмішення, є запозиченими, а не похідними з давньоукраїнської міфології. Сучасні науковці не такі категоричні у висновках і вважають, що образ Марка Проклятого постав з інтерпретації кількох джерел – міфів, найвідоміший серед яких про Едіпа, апокрифічних переказів та власне українських фольклорних легенд, де на давній міф про трагедію долі наклалися риси житійних оповідань [501]. І справді, в історії Марка Проклятого усувається обов'язковий у сюжеті про Едіпа мотив пророцтва, що, можливо, пояснюється впливом уже християнської традиції, за якою образ Едіпа зблизився, окрім інших, з образом Іуди Іскаріота. Міф виявився «компенсацією» передісторії Іуди, якої немає в Новому Заповіті й апокрифах: перш ніж стати слугою Ірода (за іншою версією – Понтія Пілата), Іуда-Едіп ненароком убив свого батька й одружився з матір'ю. Християнізація міфу включала історію Едіпа в передісторію грішників, які ще можуть виправитися і домогтися прощення навіть за такі гріхи, як батьковбивство та інцест. Та, як нам здається, саме усунення мотиву пророцтва, а отже, несвідомленого злочину, у контексті традиційного для творчості Є. Маланюка мотиву переступу, кари й спокути особливо приваблює поета широким полем для інтерпретацій. Так, у вірші «Антимарія», обираючи домінантним мотив покарання мандрами, автор тлумачить Марка Проклятого як уособлення українця, карою за політичну наївність і державницьку слабосилість якого є блукання світом. При цьому мотив інцесту, а priori включений в образ Марка Проклятого, надає нового змісту текстові вірша й посилює його викривальний пафос, перетворюючи образ Антимарії на символ України, ґвалтованої власним сином. Ступінь авторового презирства до такого «героя» і вимірюється прокляттям вічного життя:

Ні, не вмреш ти. Марком Проклятим
Будеш мукою мірять віки
Та у пітьмі голодної хати

Тишком-нишком стискать п'ястуки [251, 197].

Ще одним варіантом міфічного Едіпа, пропущеного через трансформацію українським фольклорним і літературним дискурсами, є образ Вія. У віршах «Варяги III», «А, може, й не Еллада…», «Українські візантійські очі» Вій – найстрашніший і найсильніший міфічний представник злої сили. Так, в «Українських візантійських очах» узвичаєний у народній уяві зовнішній вигляд міфічної істоти (повіки до землі) поет задля більшої експресивності увиразнює через семи Едіпового образу – незрячість і блукання: «*Дике тіло й мертву душу – Боже! – / О, який же чорний гріх споїв,/ Щоб віки, віки по бездорожжі / Нести Вієм невидючий гнів*» [251, 207]. Закріплений легендами такий факт характерології образу Вія, як проживання під землею визначив його роль у вірші «Варяги III», де розгортається традиційна для Є. Маланюка тема прокляття України степом: «*І люд, пригнічен низиною ниць, / Вколисаний в сумирний шум пшениць, / Позбавлен моря, грузне в землю Вієм… /…А степ палає вічним суховієм…*» [251, 162]. В обох випадках Вій стає уособленням авторового тлумачення Зла – зради принципів, відмови від боротьби.

У віршах «Мій ямб…» і «А, може, й не Еллада…» запропоновані ремінісценції з повісті М. Гоголя, а образ Вія стає метафорою тоталітарної системи. Сюжет вірша «Мій ямб…» розгортається в легко упізнаваних декораціях: «*краса твоя в труні», «відьмою тремтить твоя сліпа істота», «треті півні*» [251, 173]. І хоча, всупереч класикові, у Є. Маланюка «*Вій вії не підвів*», ліричний герой, що ідентифікує себе з Хомою Брутом, «*вмер в огидній тишині*», бо навіть недосяжний поглядові Вія – більшовицької імперії – він не може вийти із зачарованого кола самотності на чужині. У вірші «А, може, й не Еллада…» поет розгортає дискусію з самим собою: моделює «текст про текст», де гоголівський сюжет про перетворення прекрасної сотниківни у відьму осмислено як історію сумнівів й ілюзій щодо України-Степової Еллади. Цікаво обіграні тут два мотиви: фольклорно-гоголівський – погляду Вія («*а Вій / Залізні вже розплющує зіниці. / Півнів не чуть*») і антично-міфічний – набуття ліричним героєм через страждання здатності бачити справжній сенс того, що відбувається: «*І в мутній голові / Горить одне: що все це – ні! – не сниться!»* [251, 177]. Таким чином, апелюючи до прецедентних текстів, Є. Маланюк творить власний міф про сучасника – нового Хому Брута, який повторює трагічну долю

свого попередника, так і не зумівши розпізнати уроки історії. Завдяки семантичній трансформації античних міфем ліричні герої набувають нового змістового наповнення і втілюють певні етичні й світоглядні категорії.

Висновки до розділу

1. Неокласична модель інтерпретації античного тексту носить концептуальний характер. Рецепція і трансформація античності «п'ятірним гроном» підпорядкована магістральній меті їхньої (як і будь-якої справжньої) творчості – явити картину світу, де читач побачить і пізнає свій час і Час узагалі, себе й Людину як таку, природу й Космос. Орієнтована на ідею нерозривної єдності та взаємозв'язку божественного (природного) і людського (суспільного) картина світу неокласиків примножена концепцією Краси. А відтак формула «світ – Краса – людина» у їх розумінні – це виражена насамперед у слові (і ширше – культурі) Краса, що, народжуючись як наслідування досконалого світу природи, допомагає пізнавати його та приймати недосконалість світу суспільного. Компонентами картини світу неокласиків є образ Всесвіту (макрокосм), змодельований шляхом трансляції античної ідеї «гармонії сфер», створенням образу антропоморфної природи, введенням античних образів та мотивів, активним застосуванням імпресіоністичної практики словесного живопису, джерела якої в колористиці як в одному з експресивних засобів античної поезії. Та образ сучасного суспільства і світ людини (мікрокосм), що, на відміну від природного космосу, постає як дисгармонія.
2. Специфічною рисою образу світу природи є наділення його естетичним первнем, обов'язковим, на думку поетів «п'ятірного грона», для утворення гармонійної цілісності. Його виявом є мотиви космізму (антропоморфний космос, розробка теми «серпневого неба»), антеїзму, міфологічні й міфологізовані ландшафти (Крим – спадкоємиць Давньої Еллади), в рецепції яких виразні тенденції до інтерпретації узагальнено у традиційному символічному ключі та в конкретно-національному сенсі.
3. У ліриці неокласиків засвідчене модерністське уявлення про «реальність», складником якої є реальність художня, що стає інструментарієм пізнання дійсності й

постає в образах і мотивах насамперед і переважно античного тексту, інтегруючись у тканину творів як матеріал для аналогії / зіставлення / ілюстрації / альтернативи тощо. Відтак виокремлюємо три інваріанти образу сучасного світу в їхній поезії – «реалістичний», «культурологічний» і «альтернативний» або «фіктивний».

4. «Реалістичний» образ постає як проекція дійсності через долучення до актуальної тематики та у віршах-спогадах із характерною антитезою «теперішнє – минуле», де античність зринає на рівні ідеї калокагатії, відповідність/невідповідність якій є своєрідним критерієм оцінки сучасних подій. Це, своєю чергою, визначає жанрову – елегійну чи ідилічну – специфіку таких текстів, провідними мотивами яких є витіснення краси з навколишнього матеріального світу як прелюдія до «офункціонален ня» всього (урбаністська лірика), національна амнезія, забуття історичного коріння, знеособлення сучасної людини. У неокласичних варіантах елегії та ідилії критичне осмислення сучасності виражається 1) через бінарну опозицію «минуле – теперішнє», де давні часи постають як сповнений красою повноцінного буття «золотий вік», сьогодення, позбавлене такої краси, – часом руїни (М. Рильський, М. Зеров, П. Филипович); 2) через відтворення драматичних сумнівів щодо перспектив «світлого майбутнього», мотиви передчуття катастрофи, відсилання до «тексту» власного життя та до прецедентного (античного) тексту (ремінісценції з Гомерової «Одіссеї», осмислення гораціанської традиції поетичного виразу поствоєнного досвіду (М. Рильський, М. Зеров), варіації мотиву «залізного віку» (П. Филипович) та римського легендарно-міфологічного матеріалу (Юрій Клен), апеляцію до ораторської традиції в полемічних віршах «програмового» характеру (М. Зеров) і «тексту» власного життя – в автобіографічних мотивах.

5. «Культурологічний» інваріант сучасності постає в результаті свідомого поетичного екстраполювання української ситуації в античні часи й навпаки. Так знаходить втілення одна з характерних рис української неокласики, за якою зміст сучасності можна глибше осягнути з відстані пройденого. Античність у цьому сенсі розуміється універсальною міфологемою, в якій відчитуються факти минулого, тенденції сучасності й перспективи майбутнього. Тому тексти культурологічного варіанту – це переважно твори-перестороги,

де долі історичних (Аларіх) та міфічних (Адоніс, Афродіта, Едіп, Прометей) постатей увиразнюють аналогії між минулим і теперішнім та застерігають від хаосу руйнації.

6. Альтернативний або фіктивний образ сучасного світу моделюється за допомогою введення концептів оніричної сфери, джерела якої – в античності, що перетворює реалістичний образ сучасного світу на фікцію. Прагнення дистанціюватися від плакатної злободенності творів шляхом відходу в позачасове, до цивілізації та культури минулих епох зумовлює створення образу світу, побудованого на суб'єктивних асоціаціях, через які транслюється ставлення до сучасності, з довільним залученням і групуванням фактів історії, ідей та образів. Заперечення реальності й проголошення її не-реальністю відбувається на рівні змісту через уведення образів античного тексту і поліфункціонального мотиву сну, на жанровому – у трансформації ідилії в елегію, на інтонаційному – в іронічному забарвленні зображуваного, коли ліричний герой глузує з потоку життя, духовно перебуваючи у вищих, недосяжних часу-вовкодавові сферах (особливо в М. Зерова). Такий образ є, з одного боку, естетичною реакцією неокласиків на ущербність доби, яку вони бачать, розуміють, але не приймають, з другого, – прикладом прищеплення елементів необарокової поетики на дерево української неокласики.

7. Антична парадигма ліричного героя в ліриці неокласиків репрезентована насамперед образами Гомерової «Одіссеї», обраної з погляду специфіки головного персонажа як уособлення повноти живої реалізації, розмаю мотивів поеми і значущості твору в світовій літературі як тексту з тривалою і плідною діалогічною традицією. Неокласична трансформація характеризується, з одного боку, стилізаціями зі збереженням фабульної схеми прототексту з героєм-блукальцем і шукачем пригод (М. Рильський, Юрій Клен) або зі зміщенням акценту з героїко-пригодницької на морально-етичну проблематику задля моделювання актуального в умовах громадсько-суспільного буття другої половини 1920-х років образу сучасника, що обирає між почуттям і обов'язком (М. Зеров). З другого, – створенням оригінальної поетичної ситуації переважно естетичної й філософської проблематики з виразно атрибутованими алюзіями (заголовок, прецедентні образи, топоніміка прототексту тощо), де ліричному героєві відводиться роль alter ego автора або символічного втілення певного концепту неокласичної естетики. У

різноманітних іпостасях ліричного героя поезії М. Зерова (цикл «Мотиви «Одіссеї»), що кореспондує з Гомеровим епосом, увиразнюються риси, не домінантні для персонажів «Одіссеї», але визначальні для неокласика в розумінні цілісної людини: спроможність узяти на себе відповідальність за інших як варіант героїзму (Одіссей), уміння відрізнити головне від другорядного, що народжується з набутої через трагедію мудрості (Ахілл) та здатності по-мистецьки побачити красу й добро в найнесподіваніших виявах (Телемах). Для Юрія Клена прецедентний античний текст – привід до порушення цілої низки естетико-культурологічних проблем і вихідний матеріал для тексту-метафори, де Одіссей – сучасник, що осмислює природу Слова й своє завдання як митця («Шляхами Одіссея»), а для М. Рильського «Одіссея» – мотивний комплекс роздумів на тему кохання, що постає то творчою (Одіссей), то руйнівною (Менелай) силою в житті людини («Як Одіссей натомлений блуканням…», «Молочно-сині зариси полів…»). Коли мотиви та образи Гомерової «Одіссеї» переважно моделюють ситуацію «людина в суспільстві» й відображають інтелектуальну сферу її діяльності, то рецепція традицій античної лірики, зокрема її тематичної тріади «природа – вино – кохання» та мотивів римської любовної елегії, уможливлює виразний інтертекстуальний зміст текстів, де відтворюється чуттєва сфера ліричного героя. Пропонуючи варіації на тему Катулла (Юрій Клен), стилізації Сапфо й філософське прочитання Анакреонта та ремінісценції з епосів Гомера і Вергілія (М. Рильський) неокласики не лише поділяють гуманістичний погляд культури еллінізму, що повернула жінці її почуття, душу і тіло, а так чи так виходять на образ діонисійського героя, який бачить у коханні платонівські сходи до свого аполлонівського вдосконалення.

8. Необхідною умовою для повноти життєвої реалізації неокласичного героя є творчість, що зумовлює такі модифікації образу поета, як поет-деміург, поет-жрець, поет-скульптор (ремісник) і поет-вигнанець. Переважає трагічний ракурс його інтерпретації на тлі осмислення питань «варварство і цивілізація», шляхів розвитку вітчизняної культури й ролі в ній класичної спадщини тощо. Образи-репрезентанти героя-митця з античної міфології (Орфей, Аполлон, Хірон, Дедал) і культури (Овідій, Горацій, Катулл, Аристрах та ін.) увиразнюють провідну – естетичну – проблематику, що провокує домен естетизації («ефекту Мідаса») усього неокласичного тексту української лірики.

9. Лірика Є. Маланюка репрезентує інший, «празький», варіант неокласичної трансформації античного тексту, специфіка якого – у тісному взаємозв'язку з історіософською концепцією автора. З античним текстом напряму кореспондує основна поетова ідея філософського розуміння історичного процесу: Україна – Степова Еллада, що мусить стати Римом, де Рим і Еллада – полісемантичні поетичні концепти, що поєднують риси історичного й міфологічного образів, виступають художніми втіленнями «минулого» та «майбутнього». А метафора сучасного світу – образ театру, варіантами інтерпретації якого є «світ як театральна сцена, гра», що витоками сягає в античну традицію, і «світ як видовище», характерний для уявлень ранніх християн. У ліриці Є. Маланюка помітні тенденції до оновлення давньої метафори через деталізацію «світ грає трагікомедію», надання образові театру національного колориту та вживання театральної лексики.

10. Античний прототекст оприявнюється в Є. Маланюка на рівні заголовків, серед яких назви-алюзії («Осінній Стікс», «Безкровна Муза», «Муза»), назви концептуального характеру («Tertia vigilia», «Мартівські іди») й такі, що поєднують елементи назви-алюзії та назви-концепту («Campus Martius», «Ars poetica», «Перикл»). Міжтекстовими посередниками є й античні цитати, що посилюють філософічність творів і вступають у діалог із текстом, розширюючи його семантичне поле, особливо, коли поряд з епіграфом чи назвою обігрується античний мотив чи ремінісценція; цитата доповнюється алюзією; архітекстуальність поєднується з укрупленням античних образів-символів тощо.

11. Антична барва інтертекстуальності лірики Є. Маланюка представлена і «текстом у тексті». В одних випадках прототекст функціонує імпліцитно (як мотиви Есхілової «Орестеї» у «Пролозі»), в інших – експліцитно, як у зверненні до мотивів «Одіссеї» Гомера («Присвятні строфи», «Доба», «Так довго був дволикий і двоякий…», «Ностальгія»), що можна розглядати і як продовження рецепційного діалогу з київськими неокласиками, і як засіб до самоідентифікації автора: поєднання в образі Одіссея іпостасей воїна, мандрівника, вигнанця, страдника, покараного богами.

12. Ключовими мікрообразами лірики Є. Маланюка вважаємо античні міфеми Ніке, Немезіди й Касссандри та українські образи Вія і Марка Проклятого, у яких трансформовані семи Едіпа, Одіссея і Сізіфа. Характерними тенденціями їх інтерпретації є

залучення, окрім основних, конотативних значень; напластування оригінального авторського тлумачення на традиційно-узвичаєне; надання міфемам виразного національного колориту завдяки поєднанню античного міфічного та українського історичного змістів. Вони є вагомими елементами у формуванні й розгортанні авторської картини світу, відтворюють проблематику творчості Є. Маланюка як тексту загалом. Поет трансформує прецедентні образи шляхом ідейно-смислового коригування відповідно до власних переконань і уявлень про світ. Це визначило появу авторських символів, застосування прийомів гротеску, антитези, метафоричного перенесення, антропоморфізації. Утілюючи мотиви «поразки-перемоги», але і «неминучість кари», пророкованої «глухонімим поетом», ключові мікрообрази лірики Є. Маланюка виявляють параметри авторського діалогу з сучасниками й попередниками, виступають у ролі художніх концептів і створюють алюзивно-ремінісцентний ефект. Вони посилюють асоціативність тексту, сприяють об'єктивізації емоційних переживань ліричного героя, визначенню його психотипу. Трагічне в коді названих образів при їх імплантації в текст посилює драматизм ситуації, конкретизує духовне самопочуття героя. Ідейно-художній потенціал ключових образів виявляється 1) у втіленні провідних мотивів лірики поета (злочин, покара, покута); 2) у демонстрації аспектів авторського варіанта української античності; 3) у виразній інтертекстуальності й тяжінні до міфотворчості як стильових особливостях його поетики.

13. Античні інтертекстуальність творів Є. Маланюка підтверджує тезу щодо української неокласики як системи відкритої і видозмінної, що охоплює ідеологічні, духовні й естетичні національні ідеали з обов'язковою присутністю інонаціональних, зокрема античних. У поетичному orbis terrarium Є. Маланюка античність – органічне й генетично зумовлене джерело художніх асоціацій, аналогій, порівнянь тощо, яке поет сприймає як текст, що потребує розкодування, позаяк це дає можливість вийти за соціально-історичні й просторово-часові межі, втілити основні риси людського мислення та соціальної поведінки, акцентувати і на моменті часу, і на вічності. «Незамітаний слід» (М. Зерова) античності в ліриці Є. Маланюка – це домінанта стилю, складова історіософії, «арсенал і підґрунтя» його творчості.

РОЗДІЛ 5
СПЕЦИФІКА НЕОРОМАНТИЧНОГО ТЛУМАЧЕННЯ АНТИЧНОГО ТЕКСТУ

5.1 Діалог неоромантиків з античністю в умовах формування полілогу «модернізм – авангардизм – соцреалізм»

5.1.1 Неоромантизм 1920-1930-х років і античний текст: між «жерцями» і «блазнями»

Необхідність визначення рис неоромантичної моделі зумовлена потребою дослідження цілісності картини освоєння і трансформації античності поетичним дискурсом доби модерну та окреслення перспектив її розвитку/деградації в новітній українській літературі. Вважаємо, що, проаналізувавши її, можна не лише продемонструвати іншу, відмінну від символістської й неокласичної, модель трансформації, а й аргументувати «злети і спади» (В. Моренець) модерної свідомості ХХ ст. І це навіть за умови, що неоромантики чи не найменше порівняно з символістами й неокласиками демонстрували свій діалог з античністю, віддаючи перевагу її імпліцитному оприявленню. Проте, вважаємо, саме в їхній творчості найповніше виявився міфоцентризм української поезії 1920-1930-х, породжений, з одного боку, усвідомленням прірви між мрією і дійсністю, ідеалом і неможливістю його здійснення, та всезростаючим впливом тоталітарного міфу соцреалізму, з другого.

Явищу неоромантизму, незалежно від варіантів дефініції, у кожній авторській моделі українського модернізму (В. Агеєва [6], Т. Гундорова [110], М. Ільницький [161], Р. Мовчан [279], М. Моклиця [281], В. Моренець [284], С. Павличко [321] Я. Поліщук [341], Н. Шумило [478] та ін.) відведена роль обов'язкової структурної домінанти мистецького життя. Започаткований наприкінці ХІХ ст. Лесею Українкою, О. Кобилянською, Олександром Олесем, М. Вороним, у 20-х роках ХХ ст. він, увійшовши до поетичних систем О. Влизька, Є. Плужника, М. Йогансена, М. Бажана, Д. Фальківського, В. Сосюри та ін., вступив у зрілу стадію свого розвитку. Інша, ніж у

раннього, якість модернізму 1920-1930-х років була пов'язана з більшою відкритістю, синкретичністю, а особливо з новим переглядом національних традицій і європейських впливів, у тому числі й античних, до чого неоромантики долучилися щонайактивніше.

Успадкувавши від попередників такі риси, як пріоритет чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного пізнання, зображення в гострому напруженому сюжеті й екзотичному хронотопі конфлікту з дійсністю, інтерес до виняткових героїв у виняткових обставинах, яким властиві внутрішній аристократизм, туга за високими ідеалами, боротьба зі злом і сірою буденністю, неоромантики жили і творили за унікальної соціально-політичної ситуації і, відповідно, – за унікальних духовно-ідеологічних умов: торжество революційного нігілізму та пролеткультівщини і водночас переосмислення революційної романтики, болісний пошук компромісу між національними ідеалами та компартійними настановами. Це, своєю чергою, дало підстави дослідникам говорити про зрілий неоромантизм «не тільки як про художню течію, а про певну світоглядну й громадянську позицію українських митців 20-х – початку 30-х років XX століття, для якої характерні пошуки ідеального світу, утвердження самобутнього авторського "я" та свободи самовияву в контексті національного відродження» [468, 5]. Із цією позицією та відповідною творчою діяльністю пов'язують тяжіння до міфотворчості й використання художніх прийомів так званої мистецької гри. Такі тенденції, на нашу думку, вписуються в коло характерологічних рис, що творять «опір формі» – означену Р. Мовчан особливість усього модернізму 1920-х років, що спостерігається «у вигляді руйнування її структури залученням читача до співучасті, демонстрації процесу творчості, оприявлення автора, іронізування, пародіювання, перевдягання героїв, зухвалого поєднання високого й низького, стилізації, інтертекстуальності тощо» [279, 10]. Вважаємо, що «опір формі» можна не тільки адресувати зрілому неоромантизмові загалом, а й відчитати в основі неоромантичної моделі трансформації української античності.

Специфіка неоромантичної моделі безпосередньо пов'язана зі специфікою зрілого неоромантизму, у підґрунті якої – особливості перехідного періоду, як-от: мозаїчність картини літературного життя, відкритість різних художніх систем, розмаїтість впливів і традицій, розширення літературної «географії» тощо. Але коли для раннього

неоромантизму часо-ідейно-естетична ситуація переходовості була пов’язана з межею XIX – XX ст., то для зрілого неоромантизму – з переходом, почасти волюнтаристськи «оформленим», від модерну до соцреалізму, що, своєю чергою, коригує ситуацію множинності напрямів, шкіл і течій штучним формуванням соцреалізму як магістрального й панівного напряму. Тож у творах неоромантиків (і, відповідно, у їхній інтерпретації античності) натрапляємо, з одного боку, на прийоми модерної – символістської, необарокової (М. Бажан), імпресіоністської (Є. Плужник, Д. Фальківський), з другого, – авангардної (насамперед футуризму й конструктивізму в О. Влизька, М. Йогансена, експресіонізму в М. Бажана) поетичної мови. На нашу думку, саме через зв'язок неоромантизму з ідеолого-естетичними ідеями авангарду і пролягав шлях його перевтілень у радянській літературі. Відтак неоромантичній моделі трансформації властива внутрішня суперечливість, зумовлена складними стосунками модерністської й авангардистської естетичних систем.

Перший аспект цих стосунків пов’язаний з іманентною потребою неоромантиків 20-30-х років XX ст. вести водночас два діалоги – з традицією реципіювання античності ранніми неоромантиками (а через них з романтиками початку XIX ст., і далі – бароковими поетами) і з авангардистськими тенденціями антитрадиціоналізму, маніфестованими як необхідність ревізії будь-якої традиції. Другий аспект зумовлений специфікою побутування українського авангарду, крайньою межею розвитку якого, щоправда, не без потужного тиску зовнішньо-адміністративного фактору, стала конвергенція з соцреалістичним проектом. Зазнаючи відчутного впливу авангардистських експериментів і відчуваючи, на відміну від символізму й неокласики, більший зв'язок із традиціями реалізму, зрілий неоромантизм, хоча й з певним супротивом, зблизився з реалізмоцентризмом, названим у 1930-х роках «соціалістичним реалізмом», що, як слідом за Б. Ґройсом зауважують українські дослідники, «особливим чином трансформує, імітує та пристосовує до себе форми художнього мислення, вироблені іншими, іноді цілком антагоністичними естетичними напрямками і школами» [107, 5].

Щодо переймання і продовження зрілими неоромантиками досвіду рецепції античності попередниками, то варто зазначити, що в результаті «взаємин» ранніх

неоромантиків з античним текстом визначилася умовна парадигма тенденцій, що надалі розвиватимуться на новому рівні. Основними з них сучасні дослідники (О. Турган, Я. Поліщук, В. Папушина, П. Мірошніченко, К. Буслаєва, Г. Осадко, С. Бортник та ін.) вважають використання архетипної основи сецесійних образів, що зазнають національно-культурного аранжування, створення передумов для оригінальних та новаторських тлумачень і трактувань міфу й народження власної міфотворчості. Саме ранні неоромантики, від Лесі Українки до «молодомузівців», продемонстрували введення численних міфолого-символічних образів (Ікар, Прометей, Зефір, Тіртей, Ніоба, Сізіф, Діоген, Антей, Феб, Афродіта, Мінос, Одіссей, Орфей та інші) і культурософської топографії (Олімп, Гіпогей, Лета, Олександрія тощо), їх активну експлікацію на сучасність, тенденцію до протиставлення реальності світові античності, нерідко як «недосконале – ідеальному», що стали шляхами втілення авторської системи міфологізації дійсності. Поєднуючи традиційні українські образи з такими, що пов'язані з античним текстом, ранні неоромантики виходили на створення нового образного ладу, нової системи кодифікованих значень, опертої на класичну традицію, і на формування європейського контексту української літератури в цілому.

Окремо, на нашу думку, варто наголосити на таких двох виявах ранньомодерністської рецепції античності, як трансформація міфічного мотиву чарівної Аркадії чи «золотого віку» та опрацювання теми міста, позаяк вони не лише набудуть особливої актуальності в ліриці наступної генерації неоромантиків, а й після певних модифікацій стануть частиною соцреалістичної міфології. У ліриці молодомузівців П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого образ чарівної Аркадії як візійний образ «земного раю» чергується з традиційною для творчості митців порубіжжя есхатологією, а у творах «хатян», зокрема в Х. Алчевської, інваріантом міфу про Аркадію став мотив первісної гармонії людини і природи як відрух загрози урбанізації й техніки. Натомість неоромантики зрілого періоду демонструватимуть дві тенденції в інтерпретації цієї античної міфеми: наповнення її новим, політичним і технократичним, змістом, що перегукуватиметься з ідеологемою «світлого майбутнього» в тоталітарному міфі, та заміщення мотиву «золотого віку» парадоксально інтерпретованим «залізним віком», що,

на відміну від усталеної семантики, прочитується символом сучасної машинізованої цивілізації або невідворотної боротьби в країні, що пережила громадянську війну й живе в постійному очікуванні нової та ще й світових масштабів. Проте такий образ (як, скажімо, у Є. Плужника) не позбавлений драматичних інтонацій, нерідко співзвучних із фаталістичними мотивами.

Щодо образу міста, то, ще тільки формуючись, він поставав у ранньому модернізмі то демонічним, а то екзотичним чинником людського життя, містив риси «чужорідності», «аморальності», виплекані традиційною для українського романтизму антиномією «село – місто», близькою до Горацієвого протиставлення суєти міста сільській врівноваженості й спокою. Тоді як у зрілому неоромантизмі не без упливу авангардистської урбаністичної тематики цей образ набуває ознак органічності та природного динамізму, асоціюється з поступом і новонароджуваною політичною системою. Надалі з'являтимуться й інші варіації образу міста – як осердя культури, що поєднує класику і сучасні технології (М. Бажан), або ж (як у часи непу) – символ міщанської моралі й бездуховності (О. Влизько, Є. Плужник, В. Сосюра). Отже, представники зрілого неоромантизму засвоюють досвід попередників щодо античності диференційовано, оскільки, як уже зазначалося, на відміну від символістів і неокласиків, активніше кореспондують з реалістичними традиціями й зазнають посутньої корекції з боку авангардистської художньої практики. Та навіть у такій ситуації їм вдалося запропонувати свій варіант античності як міфу, в інтерпретації якого вони йшли шляхом пошуку відповідних духові часу концептів.

Неоромантичну рецепцію античності визначає і ставлення до традиції. Якщо в системі естетичних підвалин модернізму традиція – це зразки втіленої гармонії змісту й форми, невід'ємний фактор розвитку мистецтва і «школа стилю», то для авангардистів, особливо футуристів, питання ставлення до традицій лише почасти стосується сфери естетики, трансформуючись в елемент ідеологічної риторики. Мало того, сприйняття традицій модерністами й авангардистами – один із наріжних каменів, як не раз наголошували дослідники, поляризації позицій, укорінених у принципові розходження їхніх естетико-ідеологічних поглядів. Так, А. Біла в монографії «Український літературний

авангард: пошуки, стильові напрямки» (2004) акцентує на різновагомості в ньому ідеологічного й естетичного, який, на відміну від орієнтованого на літературоцентризм модернізму, розглядає суцільним мистецьким проектом саме життя. Дослідниця підкреслює аналітизм авангардистів на противагу синтетизму модерністів; констатує тяжіння авангардного мистецтва до позаетичності, що уможливлює деструкцію; наголошує на фетишизації ним новизни внаслідок опозиції до минулого, у тому числі й традиції. Богоборництво, скандальність, груповізм А. Біла вважає складниками «оптимістичного апокаліпсису» авангарду, натомість поміркованість, інфантильність, індивідуалізм – домінантами модернізму, що й вивершують світоглядно-естетичні опозиції між модернізмом і авангардом [45, 7]. П. Руднєв, зауважуючи відмінність у підході до традицій, говорить і про два типи культурної свідомості ХХ ст., де модернізм – тип, «який породжує тексти, що випереджують культурну норму свого часу передусім на рівні синтактики і семантики при збереженні традиційної прагматики, а авангард – як такий тип культурної свідомості, що породжує тексти, які випереджують культурну норму насамперед на рівні прагматики (при цьому синтактика і семантика можуть залишатися традиційними, але можуть і бути піддані інноваціям)» [363, 261]. Радикально різняться, на думку науковця, і психотипи модерністів і авангардистів. Перших він називає «шизоїдами-аутистами, замкнутими в своєму естетичному світі. А авангардистську суть характерів складають агресивність і авторитарність як ознаки епілептоїдів і поліфонічних мозаїків» [363, 17]. Натомість В. Моренець трактує авангардизм «не лише як опозиційне протистояння модернізму, а швидше як його “задзеркалля”, де відбувається все навпаки. Водночас жоден із компонентів бінарної опозиції не заперечує іншого, вони часто взаємодоповнюють один одного у ситуації відмінного розуміння історико-літературної дійсності» [284, 52]. Поділяючи думку Д. Наливайка про авангард як наступну фазу розвитку модернізму [див.: 290], вважаємо, що слушність цієї думки певною мірою може підтвердити неоромантична інтерпретація античності, на якій, окрім іншого, позначилась особивість ситуації, коли неоромантизм (як і весь зрілий модернізм), «захищаючи себе й стверджуючи в новому, ідеологічному контексті, не так руйнував попередні парадигми, як

відтворював попередні тенденції в нових комбінаціях, конструював нові форми й тут же їх заперечував» [279, 10].

Одразу застережемо: говорячи про інше, ніж у символістів і неокласиків, сприйняття античності представниками авангарду, свідомо уникаємо слова «негативне». Зрозуміло, що пошуки нових форм для втілення нового змісту життя, властиві періоду 1920-х років, позначилися й на ставленні до греко-римської спадщини, «закріпивши» на одному полюсі неокласиків з їхньою орієнтацією на довершеність високих зразків, а на протилежному – частину представників новітнього покоління поетів, для яких прагнення перебудови традиції услід за революційною перебудовою світу викликало різко критичне ставлення до класики аж до заперечення її ролі в розвитку мистецтва. Та навіть попри «*обезп'єдесталених муз*» М. Семенка і «*непотрібні пояснення*» (це винесено в заголовок вірша) В. Еллана на кшталт «*не Парнасам / Розоранжереїть мене старим*», позицію авангардистів навряд чи можна вважати a priori заперечною щодо античності, як і непередбачуваною. Йдеться про певну закономірність її оприявлення, уможливлену двома контекстами, – світовим і національним.

Під світовим контекстом розуміємо прецедентність ситуації «скинення з престолу», характерної для художнього мислення вже з кінця XIX ст. та продемонстрованої в італійському футуризмі (з яким не раз порівнювали український), бунтом «гілейців» проти класиків і академіків, «не вартих» подорожі на пароплаві Сучасності до світлого майбутнього, спробами Т. С. Еліота переписати історію англійської літератури, закликами Б. Шоу в «Квінтесенції ібсенізму» повалити, як колись Бастилію, Шекспіра et cetera. Пізніше, у 1930-х роках, своєрідним вивершенням нігілістичних тенденцій стане запропонований Ж.-П. Сартром термін «неантизація», яким позначалось не заперечення, а зведення в Ніщо як вияв духу заперечення і прагнення свободи, що активізує сферу скасування старих традицій, у тім числі й античних. Хоча, як відомо, це не завадило ні Сартру, ні численним представникам інших культур і далі звертатися до класичної тематики та образності, бути «кревно зацікавленими», за С. Аверінцевим, в античності.

З цього ж розряду жестів іконоборчої пози молодої генерації, що в своєму максималізмі відкидає старі канони, і «Я палю свій «Кобзар» М. Семенка. Водночас у

таких полемічних і підкреслено епатажних формулах, ледве не «візитних картках» авангардистів, є і здорове зерно інтелектуальної провокації, мета якої – унеможливити застій у будь-якій сфері. Тож озвучення футуристами свого «негативного» ставлення до традицій, зокрема до класичної спадщини, вважаємо однією із форм декларації нового типу духовної свободи, відмови від кліше, канонів, усього того, що, на думку «ново-прибулих» у мистецтві, гальмує повнокровний рух уперед. Неоромантики впізнавали в авангардистських гаслах такого змісту близький для себе текст, співзвучний залишеному в спадок ще романтиками комплексові «неконвенційної особистості» й руйнівника нормативної естетики. А звертаючись до античності, бачили в ній переважно або джерело протестних сюжетів і амбівалентних персонажів, або об'єкт пародій і травестій.

Окрім загальноєвропейської тенденції щодо класичної спадщини, національний контекст критичної позиції значною мірою зумовлений суспільно-історичними реаліями 1920-х, коли естетична свідомість українського митця «об'єктивно формувалася та проявлялася в одній площині з ідеологією, політикою, національною свідомістю, визначається її корелюванням із такими ключовими поняттями свого часу, як індивідуальність, нація, універсум» [279, 11]. За зовнішнім протистоянням, спільною мовою модерністів і авангардистів прочитувався відкритий задекларований бунт проти реалістичної традиції, означеної в їхньому лексиконі «хатянством»/«хуторянством», боротьба з якою також мала спільну мету – привести українську літературу до «європейської норми» (Д. Наливайко). Інша річ, що йшли вони до цієї мети різними шляхами й способами: модерністи-неокласики – *поверненням вперед* через широке й активне використання тексту світової культури для творення власного, авангардисти – експериментальним *стрибками врізнобіч*, розширюючи можливості суб'єктивного пізнання об'єктивної дійсності. У певній точці їхні зусилля перетиналися, адже і тих, і тих єднало шукання нового (невипадково в назвах їхніх «програмових» збірок «Камена» М. Зерова та «Кверофутуризм» і «Дерзання» М. Семенка міститься семантика творчого пошуку), що в неокласиків пролягало в добре забуте старе, а в авангардистів – у пізнане лише обраними альтернативне. У результаті як модерністи, так і авангардисти витворюють «драматичну елітарність» (В. Моренець), провокуючи усамітненість, яку не

здатні здолати ні намагання апелювати до культурного досвіду реципієнтів, ні спроби свідомого спрощення концептів аж до розриву комунікації з читачем. Перегляд ролі античності авангардистами пов'язаний також 1) з деміфологізацією творчості попередників, серед яких й інтерпретатори античності (зокрема, М. Вороний та ін.) як свідчення ознаки «переходу модерну в ранг усталеної естетичної системи» [див.: 341]; та 2) з особливим ставленням до бароко як мистецтва, що тяжіє до змін, які б зруйнували традицію і витворили нову. Тому нерідко саме барокова модель, яку з неоромантизмом об'єднували «філософія пантеїзму, християнська релігійність у поєднанні з поганством, часопросторові відчуття, організовані за вертикально-ієрархічним принципом, універсалізм, символічна метафоричність як стильова домінанта» [478, 8], стає медіатором у витворенні неоромантиками своєї інтерпретації античності.

Вважаємо, що, поєднавши тенденції світового й національного контекстів, авангардисти перетворили свій критицизм щодо класичної спадщини в елемент світовідчуття, закономірного в епоху, що «міфологічно» осмислює світ. Як слушно зазначав М. Еліаде, деструкція художньої мови, здійснена кубізмом, дадаїзмом та іншими «ізмами», є ніщо інше, як «возведення, редукція "художнього всесвіту" до первісного стану material prima (первісної матерії), бажання звести всю історію мистецтва до tabula rasa, занурити в повний хаос, за чим повинно обов'язково настати створення нового Всесвіту» [481, 29]. Авангард акцентує увагу на необхідності виходу в інше буття, яке можна схарактеризувати як моменти чистого натхнення, одержимості, екстазу. А відтак магістральний зв'язок авангардистів з античністю виявляється, на наш погляд, у площині настійливого конструювання через деструкцію образу світу як гри, дійства, де поети обирають для себе маску Трикстера, стверджену через мотив двійництва, літературну містифікацію, пародії і травестії, яким вони віддають перевагу перед стилізаціями неокласиків. «Повернення до території умовності й гри», за визначенням А. Білої, чи не найповніше серед авангардистів продемонстрував у своїй пародійній діяльності К. Буревій, витворюючи маску і міф про Едварда Стріху [див.: 179]. Найцінніше в його поетичних експериментах, «витриманих за законами арт-гепенінґу, відкритого театру, в який кожен привносить свій голос» [45, 6], – наближення до іманентного ігрового первня

футуристичної естетики з містифікацією як обов'язковим елементом. Власне, до тих форм і прийомів, що одержали теоретичне й художнє втілення ще в романтизмі, а подальший розвиток – в естетиці й практиці неоромантизму, для якого різноманітні прояви мотивів двійництва є цілком органічною й зумовленою генетично художньо-стильовою домінантою. Використання авангардистами ігрових стратегій – це не тільки один зі способів самоідентифікації та розширення свого простору за рахунок гри в маски в межах прихованого світу людини, а й художнє втілення «геть-ізму» щодо класичної спадщини (щоправда, тут можна згадати зауваження О. Фрейденберг про те, що пародіюється тільки те, що живе і святе). Серед неоромантиків найбільш спраглим до такої форми діалогу з античними традиціями виявиться О. Влизько (про що йтиметься далі), а серед поетів діаспори – неокласик Юрій Клен, який під псевдо Порфирій Горотак «утамовуватиме» свою спрагу за неоромантичним експериментуванням.

Окрім естетичного фактора наступництва традицій, що зумовив актуалізацію комплексу мотивів двійництва, важливим став і соціально-психологічний: на роздвоєння, внутрішній розлам, і далі нерідко – до відступу від сповідуваних класикою впродовж тисячоліть морально-естетичних орієнтирів, прирікали тогочасних митців суспільні обставини. У випадку усвідомлення це призводило до трагедій як особистісних, так і творчих. З кінця 1920-х років мотив двійництва зі сфери художньої перемістився в життєву: то уславлення новопроголошеного «героя», то каяття у вчорашньому «захопленні» вже «антигероями», виважування на емоційних вагах «героїв – ворогів». Не один митець того часу міг би сказати словами Сосюриного зізнання: «*В мене серце на дві половини*». Важливо враховувати й те, що більшість неоромантиків за віком належали до генерації, яка формувалася вже за часів радянської влади, тож основа їхнього світосприйняття – інша, ніж у символістів і неокласиків, а відтак їхній конфлікт щодо класики передбачуваний і посилений неуникним конфліктом поколінь.

Отже, хоча взаємини авангарду й неоромантизму зумовлені їхньою етимологією, оскільки обидві художні системи апелюють до романтичної естетики (неміметичність, концептуальна націленість у майбутнє, суб'єктивізм, переважання художнього процесу над результатом, інтуїтивізм, маніфестативність), при цьому неоромантизмові властиве й

«жадання гуманістичного ідеалу» (М. Наєнко), у пошуку якого поети-неоромантики звертаються і до античної спадщини.

Оскільки в тогочасному літературознавстві дедалі більше набувала зловісної чинності формула «Кажу "неокласики" – розумію "античність", кажу "античність" – розумію "неокласики"», то показовим у цьому плані є вірш-послання В. Сосюри «Неокласикам» (1926), у якому поет із притаманною йому емоційністю картав «п'ятірне гроно» за відірваність від сучасності. Коментуючи цей вірш, В. Моренець зауважує, що гнівне таврування неокласиків «було не чим іншим, як нетерпимістю неофіта до вікової культурної товщі, на якій він звівся з іменем нового бога на устах. Нетерпимістю і нетерпінням, яке манило його вперед до "царства повної свободи"» [283, 130]. Пізніше «самоліквідація» неокласиків, паплюження їх творчості як ворожої пролетарській літературі, «переводили» античних письменників і їхні тексти в розряди об'єктів не лише критики, а й обов'язкового «переборення», на зразок вірша Т. Масенка «Комсомолія та Овідій» (1928), який Є. Ю. Пеленський назвав «конфронтацією Овідія з новою дійсністю, з комуністичною молоддю». Названі тенденції ставали дедалі потужнішими вже з середини 1920-х років, що пов'язано й з метаморфозами авангардизму. Тут виходимо з положення розробленої в материковій та зарубіжній русистиці теорії Б. Гройса про радянський соцреалізм як продовження авангардної парадигми. У вітчизняній науці це положення аргументоване А. Білою [45], Т. Гундоровою [107; 108], В. Моренцем [284], Т. Свербіловою і Л. Скориною [371], В. Хархун [455] та ін. Тож є певна закономірність у тому, що серед першого «радянського» покоління поетів було чимало вчорашніх неоромантиків (за умови, що вижили чи прижились) з досвідом авангардистського експериментування, які з часом ставали (хто з більшою силою опору, а хто з меншою) «співцями соціалістичної доби».

5.1.2 Соцреалістична корекція неоромантичної «оптики» античності

Основи соцреалістичного канону закладалися паралельно з розгортанням дискурсу зрілого неоромантизму. Відтак соцреалізм виступатиме в ролі ще одного «коригуючого фактора» неоромантичної моделі поетичної трансформації української античності. І

йдеться не лише про корекцію як реалізацію стабілізації та селекції – головних, за Х. Гюнтером, функцій канону [394, 10], що в подальшому істотно зредагували художню практику неоромантиків, а й про зв'язок (переважно латентний) соцреалістичної теорії з античними традиціями, через засвоєння постулатів якої відбувалася трансформація, а по суті, вихолощення внутрішнього, гуманістичного, змісту українського міфу про античність. І твори неоромантиків з експліцитною чи імпліцитною античністю, написані в обіймах чи під пресом соцреалістичного методу й перетворені на белетризовані розгорнуті коментарі до партійних постанов, і створені в свідомому чи підсвідомому протистоянні йому, – це результати художньої реакції на час і простір, у яких цей метод був породжений і «оп'єдесталений». Таким чином, через розгляд зовнішньо- та внутрішньостильових чинників соцреалістичного канону, через дослідження його зв'язку з античністю увиразнюється парадигма діалогу української поезії з греко-римським текстом, адже не втрачає актуальності думка М. Ігнатенка про те, що «<…> коли з'ясовується спадкоємність двох контактних художніх епох, необхідно дістатися до "таємниці їхнього зачаття" – до їхнього творчого методу» [158, 169].

Походження соцреалізму, як слушно стверджує Т. Гундорова, не лише політичне й ідеологічне. Він «використовує естетичні можливості різних естетичних систем і в певному сенсі може розглядатися як специфічний синтез відкинутих цими системами тенденцій. З цих нереалізованих іншими напрямками естетичних можливостей і народжується соцреалізм, котрий остаточно формується і організовується партійною ідеологією» [107, 17]. Серед естетичних напрацювань, якими послуговується соцреалізм, – і укорінений в античну традицію класицизм. Взаємини з античною естетикою (у широкому розумінні) є, на нашу думку, одним із парадоксів радянської (себто соцреалістичної) літератури, особливо в період становлення її як у теоретичних, так і в літературних позиціях з кінцях 1920-1930-х рр. Офіційно задекларувавши свій негативізм щодо античності, і ширше – всієї мистецької спадщини як джерела і «школи стилю», соцреалістичний канон водночас активно залучав уже трансформовані набутки її естетики. Це було спостережено багатьма сучасними дослідниками соцреалізму, зокрема Є. Сергеєв зауважував, що «метод, названий в середині 30-х років соціалістичним реалізмом, був

надзвичайно далекий від реалізму; і за формою, і за суттю він значно більше скидався на к л а с и ц и з м (*розрядка наша – О.Г.*). Як і класицизму, йому притаманні: сувора ієрархія жанрів (ода цінніша за сатиру та інтимну лірику), сувора тематична ієрархія (явна перевага віддавалася зображенню подій державної значущості, а подієвість особистого життя розцінювалася як побутовізм і "дрібнотем'я"); конфлікт між обов'язком і почуттям, де обов'язок неодмінно бере гору; одномірність характерів персонажів, котрі є рупором ідей, звідси декларативність діалогів і монологів» [376, 145]. Л. Медведюк, аналізуючи онтологічну природу в доктрині соцреалізму, наголошує на хибності твердження про його спадкоємність з реалізмом XIX ст. і зауважує зв'язок з давнішими естетичними системами: «… через голову останнього він, себто соцреалізм, перекидає міст і перебігаємо по ньому до давнішого, передусім класичного, проаристотелівського, мімезису, органічно сполученого з тими типами художньої культури, у яких мистецтво та література тенденційно служили комусь або чомусь – меценатові, панові, моді, політиці» [261, 19]. Отже, спільною тенденцією сучасних досліджень (особливо в найґрунтовнішій на сьогодні в нашому літературознавстві праці В. Хархун [див.: 455]) є аналіз теоретичного підґрунтя реалізмоцентризму як такого, що базувався на класицистичних канонах.

Принциповими у висвітленні проблеми «соціалістичний реалізм і античність», відкритій для досліджень, інтерпретацій і дискусій, є, вважаємо, питання, пов'язані з поняттями *канон* і *міф*. Окрім того, тлумачення їхнього сенсу й ролі в українській літературі виявилося своєрідним вододілом між модерністськими (власне, не-соцреалістичними) і не-модерністськими (соцреалістичними) типами художньої свідомості, під подвійним впливом яких опинився зрілий неоромантизм. Унаслідок своєї штучності соціалістичний реалізм – «напівкласичне напівмистецтво, не дуже соціалістичного зовсім не реалізму», за іронічно-точним визначенням А. Синявського [цит. за: 363, 427], – неодмінно втягував канон і міф в орбіту концептів, якими оперував /маніпулював чи відкидав/заперечував. Зародження, теоретичне оформлення й перші художні екзерсиси соцреалізму виявилися антиномією явищам літератури доби неканонічного типу. Саме так, послуговуючись лотманівською диференціацією типів мистецтва щодо канону (одного – орієнтованого на канонічні системи, другого – на

порушення усталених норм), характеризують український літературний процес 1920-х років, позначений «великою дрібністю та змінністю історико-літературних систем, появою значної кількості художньо-естетичних програм, маніфестів, декларацій» [226, 17] тощо. Проте словесні кліше «соцреалізм як канонічне мистецтво» і «модернізм як мистецтво неканонічне» видаються нам не достатніми для опису взаємин цих феноменів. Безперечно, модернізм, як і свого часу романтизм, а в майбутньому й постмодернізм, зосереджувався на зміщеннях, деканонізації, деструкції жанрових, метричних та інших норм, своєрідно відтворюючи вагомі світоглядно-естетичні зрушення в житті свого суспільства, тоді як римський класицизм, Ренесанс, класицизм XVII-XVIII ст. здійснювали активне канонотворення. Та при цьому модерністи так само творили канон, сприймаючи його як синонім традиції, класики. Так, оцінюючи «Історію українського письменства» С. Єфремова, М. Зеров писав, що ця книжка «дала *канон* (*курсив наш – О. Г.*) українського письменства, установила список авторів і творів, належних до історико-літературного розгляду, приділила кожному явищу певне місце в історично-літературному процесі» [153, 6]. В основі їхнього розуміння творення канону як традиції – орієнтація на довершені зразки, іманентний естетизм, власне те, що, як підкреслював Г. Сивокінь, «забезпечує комунікативність митця з реципієнтом, а в ширшому розумінні – гарантує спадкоємність літературно-художнього розвитку, навіть за умови, що розвиток уповільнюється чи іде вспак» [377, 42]. Те, що, на відміну від орієнтованих на канон як на *канонізацію* прихильників соцреалістичного методу, виключає ідеологічний компонент, апеляцію глобальної прагматики тексту. Отже, принципова відмінність модерністів і соцреалістів у ставленні до канону лежить у площині *творення канону як оновлення традицій* (у модерністів) і насаджування *канону як художньої матриці панівної ідеології*, що регламентує творчі порухи в сфері естетичного (у представників соцреалізму). Коли модерністи орієнтувалися на міф про класичну спадщину як на канон «живої античності», то в соцреалізмі віддаватиметься перевага канонізованій «зцементованій» античності.

Роль *міфу* як чинника радянсько-тоталітарної ідеології активно досліджувана в науковому дискурсі кінця XX – початку XXI ст. (М. Еліаде, Г. Гюнтер, Х. Кларк, А. Біла, Л. Геллер, І. Голомшток, Б. Ґройс, Є. Громов, Є. Добренко, А. Паперний, М. Риклін,

І. Смирнов, М. Шубін та ін.) і визначається як моделююча система тоталітарного суспільства. Та чи не одним з перших, хто визначив специфічну й обов'язкову «присутність» міфу в духовному житті 1920-х років, був О. Лосєв. У праці «Діалектика міфу» (1927), вказуючи на зв'язок пролетарської ідеології з міфологією, він писав: «З погляду комуністичної міфології не тільки "*привид* бродить по Європі, привид комунізму" (початок "Комун<істичного> маніфесту"), але при цьому "*копошаться гади контрреволюції*", "*виють шакали імперіалізму*", "*вишкіряє зуби гідра буржуазії*", "*зяють пащею фінансові акули*" <…>. Окрім того, навкруги тут "*темні* сили", "похмура реакція", "*чорна* рать *мракобісів*", і в цій пітьмі – "*червона* зоря" "світової пожежі", "*червоне* знамено" повстань… Картинка! І після цього кажуть, що тут немає ніякої міфології…» [237, 488]. За іронією долі, слушність спостереження тоді ще молодого вченого щодо боротьби нових «богів» із «темними силами» промовисто «підтвердив» його арешт у 1930 році, ув'язнення і насильницьке вилучення на десятиліття з наукового життя. Зафіксовані О. Лосєвим фраземи міфічного лексикону того часу, як нам здається, уможливлені збігом двох важливих моментів: перший пов'язаний з характерною для зрілого етапу модернізму «остаточною трансформацією міметичних стилів у напрямку міфологізації дійсності» [370, 18], другий – з активним творенням «ідейно-естетичного тоталітаризму» [143, 8]. Саме ці чинники активізували функціонування і трансформації міфу в тогочасних літературі й мистецтві, перетворених на засоби конструювання тоталітарної дійсності. Цікавим видається спостереження П. Руднєва, який, аналізуючи внесок М. Бахтіна в теорію діалогічності, зазначав: «Мимоволі апологізуючи діалогічне слово, Бахтін не хотів помічати того, що діалог – не завжди ознака лише глибини, що діалог пов'язаний з владою, коли остання обплутує своїм словом обивателя» [363, 119]. А відтак формується «тавтологічна» ситуація: міф, яким стає соцреалістичний проект, активно використовує будь-який міф як універсальний метатекст культури, у тому числі й античний.

Спробу осмислити формування міфологічної свідомості доби соцреалізму здійснив у своїй праці «Поєдинок з Левіяфаном: міт і псевдоміт в українській літературі 20-х років» В. Пахаренко. Автор веде мову про взаємопов'язаність типів мислення і типів культури, де інтровертне (інтуїтивне, за К. Ґ. Юнґом) репрезентує, згідно з ученням О. Шпенґлера про

типи культури, рання античність та доба європейської готики, люди сільського штибу життя – дворянство, духовенство, селянство. Тоді як другий тип – екстравертивно-логічне мислення, шляхом розвитку якого йшла пізня античність та постготична Європа – цивілізація «світових міст». Для цього типу мислення характерна спрямованість «на зовнішній світ, що забезпечує пристосування до емпіричної реальности, зате унеможливлює зв'язок з позасвідомим. Відокремлення свідомості веде до втрати рівноваги, і позасвідоме намагається компенсувати однобокість свідомости. Люди давніх цивілізацій (культури, села) цінували досвід снів, галюцинацій, передчуттів як милість Божу, оскільки саме в них ми вступаємо у прямий контакт з колективним позасвідомим. Медіюмом при таких контактах виступає символ: він відкриває людині світ трансцендентний і водночас захищає від безпосереднього зіткнення з колосальною психічною енергією архетипів» [323, 26]. Висновок дослідника щодо інтровертної культурної настанови (за його термінологією – міту), яка визначала менталітет українців упродовж усієї їхньої історії і до початку XX століття включно, дає змогу, по-перше, переконливіше аргументувати домінантну роль давньогрецького варіанта античності як об’єкта запозичення і переосмислення в різні періоди розвитку нашій літературі. По-друге, дозволяє припустити, що саме «переформатування» національного мислення на інший, екстравертивно-логічний тип (у В. Пахаренка – псевдоміт), що розгортається в контексті формування тоталітарної ідеології, закоріненої в міф, і зумовило експліцитну присутність античності переважно в її римському варіанті в теорії та практиці соцреалістичного проекту, а відтак і в неоромантичній інтерпретації і трансформації античності.

Очевидно, що модель радянської держави, збудованої за зразком тоталітарної, поєднувала в собі характерні риси, у яких можна впізнати обриси й найвіддаленіших у часі, і порівняно близьких державоутворень з абсолютизацією верховної влади, в яких (наприклад, час Івана Грозного чи Петра I) радянська ідеологія зазвичай сама шукала аналогій. Навіть при побіжному зіставленні з античною добою можна спостерегти цікаву особливість: упродовж кількох десятиліть після перевороту в жовтні 1917 року народи і нації на величезній території опинилися в центрі експерименту, в результаті якого були апробовані в нових історичних умовах відомі моделі античного суспільно-політичного

життя. СРСР, як і Рим, що пройшов шлях від республіки через громадянську війну і диктатуру до імперії, витворив власний неронізм – сталінізм; позиціонував себе державою, де синтезовані риси двох основних типів античного полісу – демократичних Афін і олігархічної Спарти. Символічним спадком Спарти можна назвати як загальне – орієнтацію на державу «казарменного типу», відгороджену від зовнішнього світу жорсткими обмеженнями на в'їзд і виїзд, державу, що вела постійну війну з будь-якого типу новаціями, своєрідно виправдовуючи це положеннями філософії стоїцизму; так і окреме – «зрівнялівка», сувора регламентація всіх сфер життя, побутовий аскетизм, заявлена зневага до комфорту й розкошів тощо. Як і «лакедемонський поліс», що вирізнявся «дивовижно непокійним існуванням, придушуючи повстання залежного населення і з тривогою очікуючи наступних» [461, 12], СРСР відповідним чином вибудовував внутрішню і зовнішню політику. При цьому впродовж усієї своєї історії відчайдушно намагався надати диктатурі рис демократичної, тобто, по суті, здійснював укорінену в античну традицію театралізацію життя: декларувалися започатковані ще в Афінах принцип народовладдя, різноманітні свободи, ідеал гармонійного розвитку людини тощо. М. Жулинський, говорячи про ігрову стратегію доби, наголошував, що «система ідейно-естетичних координат соціалістичного реалізму на позір була антропоцентричною: у центрі її гордо підносила серп і молот звичайна, але неодмінно трудяща людина – селянин і робітник (у радянських ідеологемах ніколи не було місця інтелігенції), а поруч виступала людина ідеальна, людина месійного покликання, вождь – Ленін, Сталін» [143, 9].

Намагаючись усупереч урокам історії з'єднати досвід Спарти і Афін, держав-суперниць в античному суспільстві, протистояння яких і вилилося врешті-решт у Пелопоннеську війну, що ослабила всю Стародавню Грецію, радянська держава запрограмовувала свій внутрішній антагонізм, штучність і хисткість. Звідси – створення ілюзорності, подвійного життя за подвійними стандартами, що є знаками ситуації, означеної свого часу Ж. Бодрійаром як очікування постмодерну, тобто стану соціокультурної реальності, яка набуває двозначності, несправжності: «коли "приходить кінець" історичним інститутам, звичним людству за стадією "політичної економії", –

виробництву, політичному представництву, революційному рухові, діалектиці <…>; вони не руйнуються насильницьки, але непомітно замінюються подобами, що позначають їх "в натуральну величину" і "в реальному часі"» [53, 154]. Поступово ключовими термінами для опису світу стають образи-фантоми (за постмодерністською фразеологією – «симулякр»), які поглинають, витісняють реальність. Тому передбачуваною в неоромантичній поезії є поява поряд зі Спартаком Прометея, чи не найбільше з-поміж образів античності перетвореного в соцреалістичному дискурсі на образ-жупел.

Як і римський класицизм, що славив особу імператора Августа й «золотий вік» як час його правління, соцреалізм був не лише і саме літературною практикою, а і, як слушно наголошують дослідники, ідеологічно мобілізаційним проектом, спрямованим на утвердження і зміцнення тоталітарної влади в особі Сталіна та його партійної олігархії, забезпечення диктатури комуністичної партії. Схожість завдань передбачала і подібність методів та інструментарію їх втілення. Один із прикладів – творчі спілки на взірець «поетичних гуртків» Риму, створюючи які, режим мав на меті «убезпечуватися від формування громадського сектора й розвитку громадських ініціатив, інспіруючи створення або безпосередньо засновуючи контрольовані владою громадські організації, котрі виникали начебто з волі творчої інтелігенції як незалежні від офіційної держави об'єднання за професійними інтересами й творчими уподобаннями» [143, 8]. Хоча ця паралель другорядна, з розряду декорації. Важливішим в аспекті досліджуваної теми є зв'язок тоталітарного міфу (одна з останніх робіт, присвячених його аналізу, належить Ю. Ганошенку [див.: 88]), як підґрунтя соцреалізму з традиціями античності, оскільки, перебуваючи під його впливом, неоромантики і таким чином долучалися до їх рецепції. Звичайно, ця проблема варта окремого ґрунтовного дослідження, тому спробуємо окреслити лише основні «сліди» античності, перейняті неоромантиками від соцреалізму.

Принциповим, на нашу думку, є формування нового космогонічного міфу і в його контексті – нового хронотопу. Радянська ідеологія, як зазначає В. Хархун, «постійно стимулюється космогонічною ідеєю про творення – це формування світу з радикально новим соціокультурним устроєм» [454, 113], вона актуалізує моделі космогонії та есхатології, які прив'язують ідеологічну досконалість до міфічного майбутнього. Воно

(майбутнє) постає як інваріант міфу про золотий вік – безкласове, соціальне справедливе. У вужчому сенсі новий міф про створення нового світу виявлявся в трансформації космогонічних мотивів, відбувалася «космізація» конкретних політичних реалій. Це стає й естетичною ознакою літератури 1920-1930-х років, і тенденцією поетичного «розмивання реальності у всесвіт, підключення соціально-історичної конкретики до вічних вселенських пульсацій» [283, 67]. Складниками космогонічного міфу визначаємо також агонічні мотиви, що надовго закріплюються і в естетиці соцреалізму (від обов'язкового комплексу сюжетних схем боротьби ідейно правильного героя з ідейно ворожим персонажем до активного функціонування жанру полеміки), і в ритуалах щоденного життя, втілюючись у різноманітних формах соцзмагань усередині держави і в зовнішньому протистоянні всьому іншому «не-радянському» світові. Революція, боротьба антагоністичних сил як потенційно романтичні літературні теми, органічні й для неоромантичної поезії, сприймаються втіленням таких мотивів і водночас відрухом первісного, античного, розуміння агону як ігрової форми. У ліриці О. Влизька, в окремих Бажанових інтерпретаціях «гофманівської» та «гамлетівської» тематики можна спостерегти, як видається, розробку агонічних мотивів, особливо коли вони вимагають ідеологічного інтонування з погляду умовно-ігрової стратегії.

Новий вимір часу в тодішній картині світу також значною мірою визначатиме наявність/відсутність традиційних мотивів, окремі з яких можна прочитати як трансформований античний текст. Якщо для ранніх неоромантиків не втрачала своєї актуальності романтична антиномія «минуле – теперішнє» з узвичаєною негативною оцінкою теперішнього й ідеалізацією минулого, то в ліриці їх наступників вона суттєво видозмінювалася, спочатку під впливом оптимістичних настроїв сприйняття пореволюційних подій державотворення, а пізніше зі становленням соцреалізму, коли «утвердження в країні ідеологічного монополізму, вирощеного партійною олігархією, відбувалося завдяки тотальному впровадженню в суспільну свідомість ідеалу комуністичного прийдешнього» [143, 13]. А відтак осмислення категорій «минуле», «теперішнє» і «майбутнє» постає як контамінація античної літературної традиції, укоріненої в римському класицизмі («минуле» – час суцільних суспільних катаклізмів,

яким поклало кінець «теперішнє» мудре правління «батька народів» Октавіана, що прокладає шлях у майбутнє до «золотого віку» імперії), і християнського сприйняття земного життя, себто теперішнього як часу страждань і неминучих жертв, необхідних для майбутнього – «райського» – життя. Неоромантики, «віддавши» традиційну романтичну антиномію досконалого минулого – дисгармонійного теперішнього неокласикам, в основному розробляли часові міфологеми соцреалізму. Щоправда, за декларативного негативізму щодо «минулого», «теперішнє» у їхній поезії все більше набувало трагічних обрисів, співзвучних з образами «*віку Сатурна*» і «*дітей Сатурна*» М. Семенка, де завдяки міфологічному плану увиразнювалася ідея часу, що пожирає власних дітей. Хоча й майбутнє так само залишалося у нього бажаним ідеальним: «*душу пестять образи Атлантіди*» [374, 65]. Такі базові й водночас оцінні часові концепти значною мірою визначають провідні мотиви радянської лірики в неоромантичній адаптації. Так, з кінця 1920-х років специфіку образу картини світу починає визначати пріоритет низки ідеологем, насамперед мілітаризму [див. : 146] й техніцизму. Щодо ідеологем мілітаризму (атака, удар, бій, війна, легіон), умовно – символіки Марса, то її ключовими поняттями є «агресія» і «жертва». Їх актуалізація зумовлена, на нашу думку, не лише осмисленням пережитого досвіду громадянської війни як однієї з традиційних тем на довгі роки, а й особливістю радянської ідеології, настановчу ідею якої можна означити керлотівською характеристикою сприйняття Марса в первісній астробіологічній концепції сотворення: «Те, що було створено, може бути збережено тільки через жертву і війну… Щоб зберегти існуючий лад, боги боролися з гігантами і чудовиськами, які з початку творення намагалися поглинути Сонце – Логос. Марс є вічним втіленням цієї необхідності кровопролиття, що проявляється у всіх законах космосу <… > його атрибутами є зброя, найчастіше меч» [177, 310]. У неоромантиків, як нам здається, опрацьовується не так тема війни, хоча важко не помітити її домінантної ролі в ранній ліриці В. Сосюри, М. Бажана чи Є. Плужника, як мотив братовбивства. Розробку теми війни і крові загалом сприймаємо певною мірою за «рецидив» експресіоністської поетики, тлумачення теми крові в якій (особливо у творах 1930-х рр.) відсилає до часів, які В’яч. Іванов називав прадіонисійською епохою, де катарсис «стає необхідною «очисною» умовою поновлених правильних

взаємин між учасниками патетичної взаємодії і верхніми богами. Звідси виробляється система «очищення» – катартика і телестика, які ставлять собі за найближчу мету (очищення від пролитої крові видається нам вторинним і похідним утворенням) – ввести гармонійний пафос в загальний зв'язок релігійного життя, знімаючи властиву йому хтонічну скверну (miasma) перед обличчям небесних богів» [156, 197]. Натомість мотив братовбивства саме в неоромантиків набуває тієї трагічної глибини, якою разом з темою співвідношення законів держави і неписаних («божественних») законів наділена його інтерпретація в античній літературі, зокрема в «Антігоні» Софокла. Як і смерть братів Антігони Етеокла і Полініка, що, з погляду афінського трагіка, постає ще однією драмою родового прокляття, мотив братовбивства в українських неоромантиків (особливо в Ю. Яновського і Є. Плужника) розкривається крізь призму національної (відсутність єдності як одна з причин втрати державної самостійності) і водночас загальнолюдської (пріоритет людських взаємин над соціальними й політичними) проблематики. Зберігаючи універсальний зміст відомих міфічних структур, неоромантики таким чином намагалися протистояти спробам культивування класової ненависті як важливого складника ціннісних настанов тоталітарної ідеології, а разом із тим – соцреалістичній практиці вихолощення гуманістичного змісту реципійованої античності.

В актуалізації ідеологем із семантикою техніцизму («індустріалізм», «залізнобетонний світ» тощо), які моделювали сцієнтичний міф соцреалізму, вбачаємо трансформацію традиції вченої поезії олександрійців. Як і вони, радянські поети прагнули зрівнятися з наукою в її опануванні матеріального світу. Варто окремо наголосити на античному концепті «залізний вік», позаяк він переосмислюється на перетині двох – космогонічно-часового й «індустріального» – контекстів. На одному полюсі залишається традиційне міфічно-античне його тлумачення як «важких, кривавих часів», а на протилежному – новітнє, авангардно-соцреалістичне осмислення образу заліза, інтерпретація якого «передбачає виявлення двох структурних компонентів: "залізо-як-річ" і "залізність-як-властивість" (комплекс рис, що характеризують "нову людину"). "Залізо-як-річ", у найширшому тлумаченні, – це техніка, завод, машини, уособлення індустріалізації, технічного прогресу, наступу цивілізації» [371, 255 – 256]. Визнання «заліза»

найвищою цінністю формує технократичний світогляд на противагу традиційному гуманізму. «Любов до заліза», на думку Т. Свербілової і Л. Скорини, означає заперечення вітальності, дегуманізацію суспільства, прагнення «озалізнити» природу. «Під впливом "заліза" формується комплекс характерних рис, що їх можемо кваліфікувати як "залізність". Цю властивість "нової людини" слід ототожнювати передусім з "не-людяністю" [371, 254]. Погоджуючись із цією думкою, додамо, що важливою є і психологічна спонука актуалізації мотиву заліза, що, вважаємо, з наданням сенсу та виправдання важкого життя сучасника постає варіантом теми фатуму, а відтак «залізність» часу сприймається невідворотністю, супротив якій не має сенсу.

Разом із розгортанням індустріального дискурсу важливо відзначити і формування естетики побутового в творах соцреалізму, які в 1920-х роках були позначені «коливаннями між індустріальною гігантоманією, пафосом світозавоювання та побутописанням, натуралізмом, уславленням "сірих буднів"» [319, 68]. Романтика революції «змагається» на літературному терені-тексті з елементами побуту, одягу, інтер'єру, що заявлені репрезентантами сучасності й виразниками міфологеми «нової краси», про що писала Т. Гундорова [див.: 107]. Непоодинокі звернення до побутової тематики спричинені, вважаємо, не так заохочуванням чи вимогами тогочасної критики, як необхідністю подальшого розвитку неоромантичної естетики за нових умов. З одного боку, поетизація соціалістичного побуту як інваріанта героїзму, втім, щоденного й непомітного зовні, – це, навіть за умови підміни чи радше розмиття поняття «героїчне», іманентна потреба митців романтичного світовідчуття «виправдати» існування чи домінування матеріального світу. З другого боку, через дисонанс піднесеного (поетичного) з земним (побутовим) неоромантики (на зразок Плужникового «*Роздобув собі штани нові*» і тут же: «*Через віщо серце ніби віхоть / У чужій невимитій руці?* [338, 144]) висловлювали свій негативізм щодо сучасності як днів «*повій, галіфе й героїв*», підживлений типово романтичним розчаруванням у можливості гармонії ідеалу й дійсності. Разом із тим поява концептів побуту в неоромантичній поезії пов'язана не лише з принципами «літератури факту», оприявленими вже в ранньому авангарді внаслідок його орієнтації на науково-технічні та соціальні зрушення, а й із тяглістю традиції. Позаяк

речовизм, інтерес до побуту дістався неоромантикам у спадок від романтизму, де сформувався справжній «живопис словом», за яким річ постає в її непростих взаєминах зі своїм творцем – людиною, стає певним виразом її духовної суті, а також визначає домінування в онтологічній моделі мотиву радісної праці, але водночас – набирає іманентності, відчуженості. Тому латентне відродження антично-ренесансного смаку до мімезису в естетиці побутового проявлялося в неоромантиків у двох тенденціях, які, скориставшись висновками О. Омельчук, можна визначити, як асоціація з «середовищем та стилем життя радянської людини, що, своєю чергою, пов'язувалося з "індустріалізацією" та "виробництвом", а в негативному сенсі – з "міщанством" і "буржуазністю"» [319, 71]. Так визначається ще одна особливість хронотопу неоромантиків: їхній час роздвоєний, бо паралельно триває звичайний «побутовий» час і час сакральний, укорінений у романтичний містицизм і в тяжіння до універсалізму та космічних вимірів.

Відлунням античної традиції в зрілій неоромантичній поезії, актуалізація якої так чи так спровокована утвердженням соцреалістичної естетики, вважаємо і образ ліричного героя, настійливо вписуваного в матрицю радянської агіографії. Свого часу Х. Гюнтер і К. Кларк виділили провідні архетипи соцреалістичного канону: велика родина (як держава), архетип героя (переважно льотчика, полярника, революціонера), ворога (наділеного демонічними рисами), батька (якого ототожнювали зі Сталіним) та матері (яка символізувала вітчизну) [див.: 394]. Оприявлення архетипу героя в образах на зразок революціонера, льотчика, полярника тощо не могло не привабити неоромантиків своєю схожістю до традиційного романтичного типажу та можливістю розгорнути власний міф. До цього вдавався і соцреалістичний дискурс, відчуваючи гостру потребу в створенні галереї своїх «культурних» героїв і активно залучаючи ресурси міфотворчості для способів їх репрезентації: «чудесне» народження заміщується робітничим походженням або ж, як виняток, він – сільський сирота (загалом мотив сирітства – вдалий прийом, щоб потім герой знайшов свого «батька» в особі вождя); обов'язкова билинна семантика переакцентовується з мотиву фізичної сили в силу духу, наснажену несхитною вірою щодо сповідуваних ідей і власної унікальності. Для опису «подвигів» героя і відповідно його оцінної характеристики щедро залучається космогонічна лексика.

У концепції ліричного героя зрілого неоромантизму зіштовхуються власне (нео)романтична тенденція зображення персонажа як неповторної і протестної за своєю природою особистості, виокремленої з натовпу, і породжуваних та насаджуваних соцреалістичним каноном уявлень про сучасника як історично детерміновану постать, яка відображає «суспільно корисний» тип. Хоча говорити про «народження» такого героя в лоні соцреалізму все ж некоректно, адже ідеологічно заангажований, готовий пожертвувати особистим заради суспільного, почуттями заради обов'язку, беззастережно відданий вищим силам персонаж уже був явлений світу під ім'ям Вергілієвого Енея як етико-естетичний ідеал доби імператора Августа, щоб час від часу знову поставати під різними масками (Роланд, Генріх IV та ін.), та незмінно за умови попиту чергової імперської амбіції «істинного» (читай – ідеального) героя. При цьому і неоромантичний, і соцреалістичний герой укорінені в одну й ту ж – античну – традицію, яка виробила два магістральні погляди на людину – з аксіологічною домінантою (Платон) та з гносеологічною (Аристотель). Платонівський погляд, як наголошує дослідниця трансформації міметичних принципів портретування в українській прозі XIX – XX століть К. Сізова, – властивий «періодам <…>, коли від мистецтва вимагають створення ідеальних зразків для наслідування» [378, 80]. Основним його принципом зображення є ідеалізація персонажа, зумовлена притаманними міфологічному підходу дидактичній функції та орієнтації на масову аудиторію, що стає основною в романтичному, неоромантичному, а потім і в соцреалістичному художніх дискурсах.

Канонічний ліричний герой соцреалізму, на нашу думку, оприявнювався в чіткій ієрархічній схемі, в основі якої – посутня трансформація античної міфічної вертикалі «Доля – боги – герої – люди» християнськими міфологемами. У соцреалістичній схемі «вождь – герой – громада(маса)», де «вождь» – ідеальний правитель, котрий ще за життя набуває «божественної» суті, «герой» – земне втілення задуму й волі вождя, «маса» – мільйони тих, що йдуть за «героєм», або ж мільйони, яких він повинен перевиховати або знищити, що, власне, за незначної різниці означає те ж саме – «упокорити своїй волі», виконавши цим чи не найважливіше ідеологічне завдання, яке М. Жулинський назвав переведенням «індивідуальної свідомості в систему масової» [143, 14]. Тому основний

типаж ліричного героя соцреалістичного тексту – сучасник, образ якого витворюється або міфологізуванням за зразком «культурного» героя і християнського кліше героя-мученика, або шляхом суттєвого редагування прецедентних образів. Такі художні форми буття ліричного героя стають частиною тоталітарного міфу. Натомість ліричний герой неоромантиків, обтяжений «родовими комплексами» модерністичного характеротворення, як-от: складність і суперечливість схильної до рефлексії, амбівалентних почуттів, невротичних реакцій особистості, зацікавленої ірраціональним і схильної до порушення суспільних норм і табу, перебував у більш складній ієрархічній вертикалі.

Митець 1920-1930-х років мав підстави слідом за Г. В. Ф. Гегелем, який стверджував, що «уже Наполеон, сперечаючись із Ґете, мав не те що сміливість, а й усі підстави сказати, "що в трагедіях нашого часу політики зайняли місце долі в трагедіях стародавніх"» [цит. за: 158, 275], визнати, що найбільшим знаменням епохи стала політизація мистецтва й літератури зокрема. Більше того, соціалізм передбачає розуміння «"держави як мистецького твору"» вождя-деміурга» (Х. Зиберберг, Х. Гюнтер). Звідси зміна в художній практиці, зумовлена «застиганням динаміки революційного авангардизму в монументальному класицизмі» [108, 13], крізь призму якого і проглядає античність, трактована варіантом генетично близького соцреалізмові «етикетного» мистецтва.

Образ Вождя – Леніна, а потім Сталіна – є, на думку одного з дослідників тоталітарного міфу в українській прозі 1920-1930-х років Ю. Ганошенка, інституційованим втіленням архетипу Мудрого Старого, що в міфологічній структурі тоталітаризму виходить на передній план. У персоніфікованому вигляді він «є втіленням сфери смислу, мудрості, яка перемагає хаос. У міфологічній традиції архетип Мудрого Старого знаходить свій вияв у вигляді творця-деміурга, реалізуючись у розгалуженій системі активно діючих міфологем» [88, 12]. Як і в римській ліриці часів установлення імперії, ім'я вождя (правителя) вживається в українській радянській ліриці для витворення своєрідного хронотопу (скажімо, у М. Рильського: *«Всю землю, що зросив наш чесний піт, / Ми зросимо безсмертною водою, / І Сталінською назове добою / Ці дні величні неозорий світ»*). З ім'ям правителя римські історики пов'язували уявлення про якісно новий час, це

ж завдання мають і поети 1920-1930-х років, констатуючи таким чином загибель старого світу й народження нового в ролі ключових мотивів тоталітарного міфу.

Нових функцій набуває і виклад біографії вождя, перетвореної на об'єкт міфологізування. Коли в античності (зокрема у Светонія і Плутарха) принципами відображення біографії були систематичний і порівняльний, то в соцреалістичному проекті можна спостерегти превалювання хронологічного, властивого середньовічним агіографіям з обов'язковим дотриманням жорстких штампів. Постаючи ідеальним за визначенням, герой життєпису ставав об'єктом наслідування – як і належить персонажеві іконографії. Такий найпоширеніший у радянській літературі вид біографії, який Ю. Лотман жартома називав «жизнью замечальных святых», був утіленням ходульності, одновимірності. Намагаючись подолати її трафаретність, неоромантики або вдавалися до експресивних виражальних засобів (як відголосок такої тенденції – розпачливі рядки з листа В. Сосюри до Сталіна: «Ты мое единственное спасение и прибежище. Отец! Спаси меня!» [цит. за: 283, 172]), або долучали семіотичний принцип відображення біографії, суть якого в знаковому вибудовуванні біографії за певним зразком. Останнє, що, окрім іншого, означувало інтертекстуальні зв'язки їхніх текстів, спрямовувало на пошуки героїчного і величного не лише в царині «свого», а й «чужого», створюючи ілюзію планетарного масштабу й тяглості в часі (на зразок пошуків «божественної» генеалогії у родоводах цезарів), яка підживлювала один з аспектів тоталітарного міфу – незнищенність і месіанська роль радянської держави (як і Вічного Риму). Особливо це проявляється в оновленому і ледь не канонічному в радянській літературі жанрі оди, що, зберігаючи закладене в античній традиції хвалебне спрямування, перетворювався на декларацію авторової лояльності до режиму. Цікаво, що в П. Тичини, який підняв образ Прометея в творах 1920-х років до рівня трагічної фігури людини XX століття, цій же міфемі в численних одоподібних творах наступних років відводиться роль алюзії: «*Він – жар в огні, він – стійкість у металі, / Він – ворог і мертвотності й застою, – відпорний, сміливий. / А воля – зі сталі*» («Фелікс Дзержинський»), «*Умер могутній син сім'ї титанів, / Умер стійкий і мужній більшовик*» («На смерть Георгія Димитрова»). Та зауважимо, що побутування цього жанру не завжди варто сприймати в буквальному значенні. Як писав

Є. Маланюк у статті «Над свіжою могилою Максима Рильського», коли у творчості цього поета «трапляються “Пісні про Сталіна”, оди до Ілліча, похвали для Маяковського й навіть одна посвята Молотову (!), то їх автор прекрасно знав, що то все – то така ж сама данина, як пиття кумису в ханському наметі XIII ст., і знав також, що для нащадків то будуть лише літературні курйози, хоч і досить шибеничного стилю» [цит. за: 160, 229]. Тож серед неоромантичних інваріантів «вождя» – образ, який синтезується з образом долі-Фатуму в римській інтерпретації й відповідно переорієнтовує на його сприйняття не тільки уособленням омріяної ідеальної держави рівності, братства і справедливості, а й символом невідворотності трагічного буття.

Неоромантичному «героєві» у новій ієрархічній вертикалі відводиться і нова роль: як плоть від плоті маси (чи то пак її «свідомої» частини) він на своєму шляху ініціації не тільки мусить перемогти зовнішніх ворогів, а й здолати внутрішніх. При цьому новітнім героєм вважався той, «хто мужньо переступав через Бога, культивував здатність до вбивства батька, витісняючи будь-яке почуття етичної провини за злочинну діяльність» [188, 41]. Коли в перші повоєнні роки, як зазначає В. Моренець, клична патетика узагальнень і збірний образ ліричного героя практично усунули з української лірики конкретну особистість з її переживаннями, сміховинно малими у світлі колосальних подій, що в очікуванні світової революції було виправданими і соціально, і психологічно, то вже за кілька літ далися взнаки естетичні втрати, зумовлені тотальною деіндивідуалізацією ліричного героя, укрупненого до всепланетного масштабу робітничо-селянського «ми». Неоромантики, зокрема В. Сосюра, були першими з-поміж поетів, у творах яких поверталася конкретна особистість у всій складності своєї натури: у поемі «Червона зима» він «відобразив не ідеї, що керували масами, а людей, що жили, обстоюючи певні ідеї» [283, 54]. Пізніше, перебираючи на себе функції культурного героя, протагоніст неоромантичної поезії все ж актуалізує узвичаєну романтичну опозицію «герой – маса» в розкритті теми непу, тавруючи міщанство за спаплюження революційно-утопічної ідеї «загірної комуни».

Загалом, тотальним механізмом впливу теорії і практики соцреалізму на художню систему неоромантиків можна вважати підпорядкування їхніх текстів (як вияв

традиціоналізму в античній літературі) певним штампам «пролетарської літератури». Т. Свербілова і Л. Скорина найбільш характерними серед них називають: «конфлікт твору окреслюється як протистояння старого, віджилого і нового – революційного укладів життя, що реалізується через протистояння «відбудовників»; позитивним героєм завжди був переконаний комуніст, бажане також змалювання «нової» жінки – героя праці. Натомість вороги обов'язково є носіями негативних характеристик, допускається їх шаржування, висміювання; кохання ідейних супротивників, причому комуніст обов'язково змушує кохану змінити свої переконання і приєднатися до табору «будівників нового життя», бо «тільки подібна – «агітаційна» – спрямованість виправдовує наявність мотиву кохання…»; змалювання робітників як самовідданих, готових пожертвувати життям заради ідеї, відбудувати завод, незважаючи на голод і повне знесилення; обов'язкова присутність Леніна або хоча б згадка про нього» [371, 254 – 255]. Додамо до цього списку й образ сучасного митця, функції якого нерідко зводяться до придворного одописця. Поетичні тексти неоромантиків дають змогу продемонструвати відчайдушні спроби не лише вийти за межі цих кліше, а й протиставити їм власну матрицю художніх концептів. Зокрема, один зі способів уникнути небезпеки перетворення власних творів на тексти, побудовані за принципом нагромадження подібних штампів, полягав у зверненні, хай навіть переважно в імпліцитній формі, до античності.

Отже, особливості неоромантичного варіанта тлумачення античного тексту зумовлені 1) тяглістю романтичного типу художнього мислення, що під різними назвами (бароко, романтизм, неоромантизм), але обов'язково виявляв свою співприсутність у дискурсі національного письменства та співучасть у його творенні, а відтак – і в формуванні дискурсу української античності; 2) це продиктовано місцем і роллю неоромантизму серед напрямів і стилів тогочасної доби. З одного боку, визнання явищ неоромантизму (навіть за умови дифузії поняття) як таких, що ввійшли до означеної Д. Чижевським тріади репрезентантів українського модерну «символізм – неокласика – неоромантизм» [466] і різними способами, переважно імпліцитно, намагалися продовжити спроби ранніх модерністів засвоєння європейських (і ширше – світових) культурних надбань, що «дорівнювало самоутвердженню в якості новітньої літератури» [284, 221]. А з

другого боку, метаморфози, яких зазнав неоромантизм, найбільше з-поміж різних типів художнього творення під впливом авангардного поетичного експериментаторства, що «в полі часу обростало ліворадикальним ідеологічним сенсом і <…> зближувалося із соціалістичним рухом» [284, 221], урешті-решт спричинили «розіп'ятість» його представників між двома полюсами – деструктивізмом і експериментаторством авангарду та вихолощенням творчої ініціативи, «не освяченої» квазіестетикою соцреалізму, корекцією штампами «пролетарської літератури». Як наслідок – формується особлива, відмінна від символістської та неокласичної інтерпретаційна модель античності, що, з огляду на панівне становище соцреалізму як стилю тоталітарно-комуністичної системи, виявиться після істотного спрощення і спотворення єдиною існуючою та ідеологічно прийнятною в українській радянській літературі практично до 80-х років XX ст. (хоча відродити інші варіанти інтерпретацій та повернути істинність змістові й формі неоромантичній вдалося на короткий час шістдесятникам).

Процес політизації художньої свідомості, яким стало створення соцреалістичної теорії, значно вплинув на специфіку неоромантичної трансформаційної моделі, у зв'язку з чим відбувається суворий відбір образів і мотивів античної спадщини за принципом відповідності завданню не так виражати соціалістичні ідеали, як ілюструвати правильність адміністративних ідей. Унаслідок цього в рецепції античного матеріалу намітилася тенденція звуження універсалізму прецедентних образів через їх політизацію, набуття прямолінійної злободенності, часткову втрату гуманістичної та філософської семантики. Та водночас для неоромантиків античний матеріал і далі залишався частиною арсеналу тематично-образних і мовностильових засобів: античні назви вводитимуться в текст як носії високопоетичної функції; триватиме їх використання як символу класичного мистецтва, античної культури; античні концепти функціонуватимуть і як елементи тропів, стаючи одним із факторів поетичної образності, і як елементи бурлескно-травестійної традиції, транслюючи знижено-гумористичну функцію, оскільки в неоромантичній моделі переважно актуалізується, на відміну від неокласичної, не конструктивний, а деконструктивний первень.

Трансформуючись (насамперед за рахунок інтеграції в неореалізм), неоромантизм видозмінював мету інтерпретування античності: лишаючись із формального боку близьким до модернізму, а зі змістового – наділений спрагою дії, емоційної наснаги, динамізму, він виявляв цю спрагу в тузі за великим в античних історичних алюзіях та міфології, і водночас шукав героїчне в атмосфері «сірих буднів» реального життя. Художніми аргументами на користь вищесказаного є творчість таких поетів неоромантичного спрямування, як Олекса Влизько, Микола Бажан, Євген Плужник.

5.2 Футуристичний модус засвоєння і трансформації античності: Олекса Влизько

Вибір імені Олекси Влизька (1908 – 1934) як одного з творців інваріанта трансформаційної моделі не випадковий. Він зумовлений не тільки світоглядними й естетичними позиціями поета в розробці характерологічних тем неоромантичної лірики (зокрема моря, міста, індустріалізації тощо) чи художньо-стильовим ігровим арсеналом (іронічна тональність, любов до містифікацій та ін.), а й виплеканою футуристичним досвідом інтертекстуальною мотивацією щодо античності як джерела традиційних сюжетів і образів. Їх деідеалізація, дегероїзація, а нерідко й дегуманізація сприймаються за вияв творчої свободи в новітньому українському письменстві.

Олег Ольжич назвав О. Влизька першим після М. Семенка серед найяскравіших поетів, які винесли з футуризму «освіжений матеріял слова, динамічність та революційний дух» [514]. І хоча визначення його непослідовним футуристом непоодинокі, проте риторичний пафос, деструктивні настрої й не завжди класичне віршування – це радше лише футуристичні елементи авторського варіанта неоромантичного стилю, що «формований на зіставленні високих та буденних, новітніх та традиційних елементів, різнився від класичного романтизму, який загострював напругу бінарних опозицій ідеал – дійсність, від революційного, який абсолютизував заперечення одних цінностей задля утвердження інших» [190, 24]. Стиль поета визначатиме й своєрідну синусоїду античної інтертекстуальності лірики, що постає на ґрунті протягування/відштовхування греко-

римського художнього досвіду. Важливим фактором є і мистецький психотип автора: ідучи за запропонованою М. Моклицею [див.: 281] типологією модернізму на основі юнгівської класифікації психологічних типів людини, у Влизькові-поетові вбачаємо синтез *Прометея* експресіоністів, *Фауста* сюрреалістів, *Дон Жуана* футуристів. Символічно, що саме ці прецедентні образи значною мірою і є репрезентантами його лірики.

Уже з появи в 1927 році дебютної збірки О. Влизька, названої парадоксальною для глухонімого поета Тичининою фразою «За всіх скажу», сучасники відчули – прийшов виразник «нової психіки» (Я. Савченко) української лірики. Надалі це перше враження поглиблювалося, змінювалося, поляризувалося, але ніколи не доходило до нульового градуса байдужості. На основі аналізу праць 1920-1930-х років, присвячених питанням творчості неоромантика, В. Поліщук узагальнив виокремлені критиками риси поетичного світу й голосу молодого автора: «бунтарська» сутність лірики, її «абстрактність» (з абстрактності «виводили» і «стихійність», «схематизм, ідеалізм» (Я. Хоменко), «ідеалізацію» як характерну рису авторового світогляду, непослідовність у відтворенні «героїки буднів» (Б. Коваленко), інтелектуальність (М. Доленго), філософічність, урбанізм, іронічність, космізм поетичного думання [див.: 339]. Ревізія критичного дискурсу того часу й сучасне перепрочитання лірики О. Влизька наводять на думку, що маємо справу з явищем із розряду потенційних феноменів, у розвитку яких своя логіка й закономірності, а естетичні «злети» і «карколомні падіння» унеможливлюють їх стабільність, яка сприймається сірістю і прозаїчністю.

Коротке земне буття О. Влизька, схоже на стрімкий лет сміливого птаха над оспіваною ним морською безоднею, відмічене невеличкими, але наповненими дивовижною ритмікою та яскравими образами вже згадуваної збірки «За всіх скажу» (1927), а потім – «Поезія» (1927), «Живу, працюю» (1930), «Книга балад» (1930), «Рейс» (1930), «Моє ударне» (1931), «Hoch, Deutschland» і «Поїзди йдуть на Берлін» (1932), «П'яний корабель» (1933), «Мій друг Дон Жуан» (1934). Та в грудні 1934-ого політ «буревісника розстріляного відродження» (Ю. Лавріненко) брутально перервався: звинувачений у терористичній діяльності як член міфічної організації «Об'єднання українських націоналістів», двадцятишестирічний поет був страчений. Його книги

складають своєрідний літопис прокладання творчого шляху – від «Молодняка» до ВУСППу, пізніше через захоплення «лівими» гаслами й експериментаторством «Нової Ґенерації», коли, змінюючи організаційну належність, О. Влизько не тільки шукав найбільш суголосне своїм ідейно-естетичним запитам, а й формував певний універсалізм своєї лірики, у якій вже тоді пробивалися паростки класицизму, футуризму, романтизму. Тож не дивно, що критики-сучасники називали поета й українським Рембо, й українським Кіплінгом, і навіть українським Пушкіним (В. Коряк), а ще – «літературним вундеркіндом». Водночас збірки О. Влизька – це і поетична хроніка плекання великих ілюзій доби національного відродження та революційної романтики, і початку їх втрат, озвучена виразними драматично-іронічними інтонаціями.

Футуристичний досвід, яким певний час послуговувався О. Влизько, позначився не тільки на формально-семантичній структурі його поезії (йдеться насамперед про наполегливе пропагування обов'язкової «функціональності» мистецтва, тобто – соціальності й відкидання будь-якого асоціального мистецтва в принципі), а й на ставленні до культури. Панфутуристи, за спостереженням С. Жадана, розглядали культуру як систему певних культів, частина яких історично занепала, відмерла, а частина – навпаки, є перспективною. Саме опертя на нові, перспективні культи, їх розвиток має лягти в основу побудови культури майбутнього. Українські футуристи по-своєму намагалися «прорватися крізь щільну облогу культурної відсталості, долучитися до модерних процесів світового мистецтва, форсувати історично зумовлене перманентне невстигання вітчизняної культури за авангардистськими тенденціями Європи» [18, 7]. Зрозуміло, що О. Влизько не належав до тих митців, котрі, як М. Хвильовий чи неокласики, декларували під час літературної дискусії 1925 – 1928 рр. свою естетичну орієнтацію на високу класику й послідовно продовжували традицію українського елітарного письменства щодо інтерпретації і трансформації світової, і античної зокрема, художньої спадщини. Проте його поетичний доробок виразніше за будь-які маніфести й, хоч як не парадоксально, всупереч максималістським висловлюванням типу «*Мораль така потрібна мені – кинь Рафаеля! Даєш Дені!*» [75, 62], свідчить про входження в культурологічну парадигму світової поезії. В інтертекстуальності Влизькової лірики, на нашу думку, навіть серед

багатоголосся заримованих тогочасних гасел і маніфестів гостро відчутний трагізм авторського світовідчуття, туга за великим і незнаним, не знайшовши які, він втікає у світ гри. А відтак усе, навколо чого оберталися життя і творчість неоромантика, охоплюють поняття «рух» («стихія»), що по-своєму відображає гасло Семенкового маніфесту «Кверо-футуризм»: «Мистецтво є стремління. Тому воно завжди є процес. Душа чоловіча живе в часі. Тому мистецтво, як вираз душі, є рух» [374, 3]. Окрім «руху», символічну тріаду взаємо-доповнюваних домінант художнього світосприйняття О. Влизька складають «парадокс» та «міф», які вибудовують певну мотивно-образну ієрархію і водночас зумовлюють звернення поета до античності як тексту, де були започатковані тенденції їх інтерпретації.

Тяжіння неоромантика до перетворення власного тексту на «площину перетину інших текстів» (М. Бахтін) відзначали ще сучасники-критики. Щоправда, це звучало радше іронічним закидом. «Влизько майже весь од першого до останнього слова, – писав Ф. Якубський, – ходить коло літератури, коло мистецтва, коло культури» [488, 223], або, як зауважував М. Доленго, «у своєму геть-ізмі О. Влизько глузує з того, чим насправді послуговується» [127, 135]. Проте пізніше Л. Первомайський наголошував: «Боюсь, що іронія тут була недоречна. У які б крайнощі не впадав О. Влизько в своїх оцінках явищ культури минулого, залишається позитивним фактом те, що межі його мистецьких інтересів були далеко ширші за вузький обрій декого з сучасних йому молодих поетів, які теоретично знали, що не можна рухатися вперед, не засвоївши усіх культурних надбань людства, а практично не обтяжували себе ні надмірною освіченістю, ні глибиною своїх творчих прагнень» [331, 8]. І справді, джерелами реципійованих поетом образів стають сюжети середньовічної та ренесансної літератур (Данте, Петрарка, Шекспір), знакові твори Просвітництва (Вольтер, Ґете), цілий пласт текстів, орієнтованих на традиції романтичної та неоромантичної літератури (Гофман, По, Кіплінг та ін.). Широкий часо-просторовий і національний спектр прецедентних образів і мотивів, поєднання загального й індивідуального в їх прочитанні засвідчують слушність спостереження В. Базилевського про Влизькові випади проти старої культури як «соромливий вияв небайдужості до неї» [31, 8]. Особливості авторської інтерпретації зазвичай зумовлені несподіваним

комбінуванням різних за походженням прецедентних образів у межах одного твору (як, скажімо, в «Моєму другові Дон Жуані», «Дев'ятій симфонії», циклі «Лірика Фауста» чи «Баладі про остаточно короткозоре Ельдорадо») або ж їх оригінальним прочитанням, орієнтованим на «вираження стихійності, життєствердження, драматизму, патетики, фантастики й гумору» [302, 158], – рис, які М. Неврлий слушно вважає визначальними для українського зрілого неоромантизму.

Античність також включена в силове поле Влизькових ремінісценцій та алюзій, хоча переважно імпліковано. Вважаємо, що через античний текст знаходять своє вираження названі концепти його лірики: «рух», інтерпретований як обов'язкові метаморфози, «стихія», побачена насамперед в архетипах води (тема моря) і вогню (образ революції); «парадокс» авторового художнього мислення й життєвого «сценарію» різноаспектно оприявнився в комплексі мотивів, об'єднаних у символічний «комплекс Трикстера». І все це разом так чи так уписується в неоромантичну солярно-кардіоцентричну «міфологію», що перетворювалася на основу поетової космогонії. Античний «слід» можна простежити й на рівні версифікації, зокрема, у зверненні до гекзаметра («Аероплан», «Трактор»), зумовленому, ймовірно, певним наслідуванням Тичини [див.: 458, 88]; бажанням надати космічного масштабу й епічного розмаху подіям, що ставали епізодами нового, твореного й самим О. Влизьком сцієнтичного міфу, і, врешті, тенденцією до характерних для переходової доби драматизації, а то й трагедізації ліричних жанрів.

З першої збірки і до останньої О. Влизько виявляє себе послідовним міфотворцем. Позаяк міф, за визначенням Й. Ґейзинґи, є ігровою фазою культури [457, 138], то письменник, вдаючись до його рецепції і трансформації, також вступає у подвійну гру – із власним текстом та міфічною структурою всередині цього тексту. Він веде мову про новий усесвіт і закони його існування, формує систему уявлень про нових «богів» і «героїв». Уже в титульному вірші збірки «За всіх скажу!» О. Влизько, переплітаючи космогонічний міф з естетикологічним, зараховує себе до покоління митців «*з велетнів, що світ створили*» [75, 24], готових запалити його вогнем повстань і заповнити річками своїх гарячих пісень. Його космос містить і суспільний чинник через долучення

ідеологічного міфу: нове розпочинається зі зруйнування старого («*І (вір!) розсиплеться, розтане / Старе, як камні полетять*» [75, 31] («Європа»), а міфічним пунктом відліку в цьому новоствореному світі стає Жовтень, разом з яким народжується новітнє сонце як світило («*День такий гарячий, сонцеокий / День, як ми, зухвало молодий*» [75, 27] («Жовтень») і «сонце»-світогляд: «*Дивіться тихо з-під паркання / На наше сонце, нашу путь, / А ми давно одперли брами / До сонця – сонячних доріг*» [75, 33] («Романтикові»). Міфічним простором, де ліричний герой відчуває гармонію і спокій, несподівано може стати клуб комсомолу: «*Тепло в клубі комсомолу / Безтривожному мені*» [75, 50] («Вмерло. Вщухло…») або територія боротьби з «чудовиськами» – сумнозвісний Летючий Голландець, що виявився «*комунарів розстріляних бригом*» в осучасненому сюжеті «Балади про Летючого Голландця».

Попри відверті ідеологічні «перевитрати» (Ю. Ковалів) О. Влизька, у його космогонії виразні традиційні риси: її основні стихії – вода (лірична маріністика), вогонь (поліобрази сонця і революції), земля (суголосна з міфологічною Геєю, яка все народжує, годує, але й забирає у свої надра), повітря (у неоромантика – це неспокій, рух, зміни), пройняті діонисійською пристрастю ліричного героя-деміурга («*Вогню! Вогню! Надлюдської любові!*» [75, 26] («Дев'ята симфонія») і «*Нам треба пісні – бурі, грому, / Нам треба бомбами слова*» [75, 34] («Поетові»), здатного вберегти цей недосконалий світ від загибелі: «*Беру тебе, о світе мій терновий, / В обійми сонячні!*» [75, 26] («Дев'ята симфонія»). Думка про свободу як про «п'яту першостихію» у вірші «Жовтень» має, як нам здається, вакхічну конотацію («*Жовтень! Сонце! Грона винограду*» [66, 27]), де образ винограду сигналізує про античне тлумачення Діониса-Вакха як визволителя від турбот і суму, якого греки називали Ліеєм, а римляни – Лібером. Тож в О. Влизька в одному ряді опиняються образи-символи ідеологічного (революція-«Жовтень»), космогонічного (вогонь-«Сонце!») і екзистенційного (свобода-«Грона винограду») міфів.

Аналогічне накладання моменту «вічності» й моменту «дня» у вірші «Весно, ти знову ідеш», де увиразнюється ідея циклічності. Прихід весни прочитаний не через український фольклорний мотив повернення з Ірію, а як ремінісценція давньогрецького міфу про народження Афродіти з пінних хвиль моря. Ймовірно, поетові імпонувала

можливість пов'язати міфічну версію появи богині краси й кохання з крові оскопленого власним сином Урана з мотивом народження *його* Весни, яка відкриває на землі час «*велетнів наших комунних*»:

Весно, ти знову ідеш! Ой ідеш ти, блакитна красуне!

З моря ти вийшла далекого, з моря гарячого

Там, біля скель мармурових, хвилі прибоями лунять,

Дивні легенди шепочуть і піною берег голублять! [75, 44].

Отже, за О. Влизьком, нова епоха (Весна) не може народитись інакше, як унаслідок кривавої боротьби, насильницької зміни одного покоління іншим. При цьому поет, на відміну від символістів і неокласиків, які відтворювали у своїй поезії античну «деградаційну модель» людської цивілізації, активно пропагує «прогресуючу модель», пов'язуючи її з оптимістичними інтенціями побудови держави нового типу.

Особлива роль у космогонії поета-неоромантика належить солярному міфу, з якого прокладається розгалуження нерозривних зв'язків – як конструктивних, творчих («сонце – вогонь – кохання» («*Натріпотілось серце вщерть / За цілий день любові й сонця*» [75, 166] («Фрагменти»), «сонце – серце – катарсис» («*Я іду ясний дорогами, / Серце вимивши вогнем*» («За всіх скажу!»)), так і руйнівних («сонце – вогонь – смерть»), бо цей вогонь здатний і осліпити «*того, хто тьму сподобав. / Сховався в льох!*» [75, 26] («Дев'ята симфонія»). Ю. Ковалів цілком слушно наголошує на співприсутності мотивів сонця і серця в ліриці О. Влизька, де «синхронізовані образи сонця та серця, витворювали яскраву солярно-кардіоцентричну інтерференцію <…> нерозривне поєднання макро- і мікрокосмосів» [190, 23]. Так поет апелює до української традиції, характерною рисою ментальності якої був кардіоцентризм, а через неї – і до античної, де «філософія серця» мала обґрунтування і в працях мислителів (Платон, Хризип, Філон, Прокл та ін.), і в ліриці, зокрема в давньогрецькій поезії класичного періоду (Каллін, Архілох, Сапфо). О. Влизько певною мірою розвиває романтичну ідею серця як ключа до пізнання світу і природи людини. Але водночас саме на прикладі еволюції образу серця, як доречно зазначає Л. Скорина, у його ліриці можна простежити рух від неоромантизму до соцреалістичної тенденційності: «… досить активно репрезентований образ у ліриці першої збірки "За всіх

скажу!", у другій "Живу, працюю" з'являється доволі рідко і втрачає своє символічне наповнення, в наступних – майже зовсім зникає. У соцреалістичних текстах це взагалі епізодична деталь <…> Натомість маємо "романтику <…> залізних естакад" ("Порт"), повне некритичне засвоєння "залізної" образності ("Доки")» [379, 111]. Тому, можливо, варто говорити, про стихійний, хоча й досить промовистий у поезіях першої збірки, кардіоцентризм лірики О. Влизька, який в інших його сучасників (наприклад, у неокласика М. Зерова чи неоромантика В. Сосюри) ставав способом не лише осмислення сучасності, а й свідомого протиставлення «сердечності» – «залізності» пролетарської літератури.

З другої половини 1920-х років із розгортанням індустріалізації та раціоналізації усіх сфер життя образ серця (і весь пов'язаний з ним комплекс) здеактуалізувався. Для психологічної репрезентації людини, наголошує М. Кодак, «було характерним натискати на вольову домінанту: емоційно-психологічні прояви особи видавалися повністю підвладними "залізній" волі, душа кам'яніла під могутнім самовладанням. Кремінь, криця, залізо були матеріальним адекватом психіки, душевної незрушності героя в екстремумі класового двобою… Тінь сумніву чи внутрішньо-мотиваційна робота суб'єктивної думки були поза висловом, поза поетичним актуалітетом літератури» [195**,** 11]. У творах О. Влизька, де серце асоціативно пов'язане з сонцем – теплом – світлом – вогнем, цей образ «стає адекватом суспільного активізму, втілює активну громадянську позицію письменника» [379, 107], і так чи так зумовлює звернення до прометеївського мотиву, як, скажімо, у вірші «Крові б, крові і сили відерцем...». Його ліричний герой поєднує в собі і риси Прометея, і слов'янського двійника міфічного титана билинного Святогора («*Крові б, крові і сили відерцем / Святогором понести до мас!.. / Якби можна помножити серце / Я помножив би тисячу раз!*» [75, 37]), а через мотив самопожертви й пломеніючого серця, що пізніше не раз виринатиме у творах О. Влизька, ще й горьківського Данка: «*І роздав би, роздав би, роздав би, / Як проміння моєї снаги, / Так, що світ загорівся і став би, / І розбив би старі береги!*» [75, 37]. Символічно, що цей твір відкривав дебютну збірку поета, а отже, накреслював його неоромантичну концепцію, за якою Прометей-Святогор-Данко – alter ego автора, сучасний митець, що віддає свою творчість на жертовник революції. Звідси і доповнення «програмових» віршів О. Влизька популярним тоді мотивом активної

переможної сили, що нерідко оприявлювався в образах крові, помсти, руйнування, агресії, у залученні мілітарної лексики (наприклад, «*Новітні злами / Бринять в оркестрові гармат*» («Романтикові»), що можна сприймати за віддзеркалення епохи, а пізніше – і за спробу подолати власне безсилля перед цим «новим» світом, перед загрозою реального знеособлення своєї творчої індивідуальності в новій ідеолого-естетичній системі.

У Влизьковій міфології є свої «боги» і «герої». Так, у вірші «Ленін» поет звертається до узвичаєної в античності, починаючи від промов Ісократа і до римської лірики «золотого віку», традиції обожнювання правителя, що художньо вивершилась в «Енеїді» Вергілія, оді Горація «До Августа», в «Елегіях» Проперція та ін. Її успішно реанімували в радянській ліриці з кінця 1920-х років. Проте «Ленін» О. Влизька цікавий не так своїм змістом (власне, це типова відверто-пафосна ода, зразки якої були тоді чи не в усіх, кого публікували), як комбінуванням характерних для неоромантика мотивів: образ вождя, що асоціюється з палаючим космічним серцем, постає в результаті злиття солярного, кардіоцентричного й космогонічного міфів:

Так грізно, так сонячно зорями мружить

Людина – над людом, і серце – над серцем – Титан! [75, 29].

В образі надлюдини й сучасного титана одержує втілення неоромантичний пошук унікальної особистості, у якій поет бачить символ здійснення віковічних мрій про рівність, свободу і братерство. У вірші, на думку Л. Скорини, можна спостерегти «не просто виразні міфологічні, а відверті релігійні інтенції. <…> Як колись давні слов'яни обожествляли сонце, так їх нащадки наділяли подібними рисами вождя. Риси конкретної особистості витісняються на маргінес, натомість превалюють прикмети міфічного божества» [379, 110]. Завдяки кардіоцентричній символіці образ Леніна переходить у розряд міфологеми («*І серце... Ніколи його не забудьте, космічне, / Що світ умістило, без одного зітху, в собі*») [75, 29], хоча О. Влизько й «пом'якшує» одичну пафосність побутовими деталями, намагаючись олюднити портрет вождя й водночас реалізувати настанови щодо відтворення «прози життя». Адже навряд чи зіткнення тут «високого» і «низького» можна вважати неоромантичним прийомом досягнення гротескового ефекту. У творі такого ідейного спрямування, як «Ленін», так радше мислився шлях до поетичної афектації.

Що ж до нових «героїв», то рисами міфічного персонажа, здатного обернути світ із хаотичного на цивілізований, поет наділяє насамперед ліричного автогероя: «*Я незламний! – просто і щиро це кажу і снагою нап'юсь!*» [75, 196]. Долучаючись до створення міфології більшовицького героїзму, він вимагає від сучасника і в мирний час не полишати боротьби («*Героєм був і героєм будь!*» («Плакат для нового героя»), відмовитися від захоплення старовиною на користь індустріалізації («*Навіщо ж одбивати в луни / Холодним яром – міф Атен?! / Переберем мідяні струни / На арфах радіоантен*» («Іронічна увертюра») [75, 94], щоб стати «*новітнім вікінгом*». Поетова стратегія нового культурного героя цілком відповідає тенденції, означеній Н. Зборовською, за якою героєм «проголошувався той, хто культивував ніцшівську маскулінну мужність. Ця імперська політика була розрахована на несвідомих українських маргіналів, які втратили орієнтацію в житті, але були одержимими ідеєю власного самоутвердження, що провокувало появу сильного садистського пориву» [147, 279]. Вважаємо, що це слушно щодо перших збірок О. Влизька, коли його ілюзії соціальної істини, які пробуджували інстинкти сили, були ще досить потужними. Надалі увиразнюватиметься типове для неоромантизму усвідомлення дисонансу між ідеалом і дійсністю: «*Казок шукаємо шовкових, / …а попадаємо в пивну*» [75, 49] («І все ж бо якось загадково»). І поет все частіше обиратиме іншу стратегію – стратегію гри, і не лише для моделювання образу героя-сучасника, якого він настійливо «виводитиме» в далекі екзотичні простори в пошуках повноцінного буття. Але і для магістрального моделювання художнього образу світу, невідповідність якого реальній дійсності ставала все очевиднішою. Тож цей образ все більше скидався на міф, у творенні якого автор апелював і до античності.

Діалог О. Влизька з класичною традицією стає неминучим через «владний імператив дороги» (М. Слабошпицький), що домінував у тексті життя й тексті творчості поета, ліричний герой якого віддає перевагу мандрам морськими просторами. Так актуалізується набір неоромантичних концептів, пов'язаних з античним тлумаченням образів моря, корабля, моряка, а також визначаються авторські варіації архетипу води як однієї з чотирьох першооснов світу, основоположної і в його власній моделі всесвіту. О. Влизько, йдучи за міфічною і літературною традиціями, урельєфнює два протилежні –

деконструктивний і конструктивний – аспекти цього архетипу. Його антитетика й розгортає широкий діапазон художніх образів його мариністики: з одного боку, буря, шторм («Рейд», «Дев'ятий вал», «Туман»), море як місце смерті («Балада про контрабанду», «Балада з одрубаним хвостом», «Балада про Летючого Голландця», «Балада про честь матроса»), з другого, – очищення водою («Імпровізація»). Вони можуть химерно поєднуватись у творенні гармонії нового світу, витлумаченої насамперед як активна дія («Порт», «Буденне море», «Доки», «Кострубаті сонети»). Відтак архетип води виконує в ліриці О. Влизька невід'ємні від першостихії функції «барометра» моральності людини й міри світової гармонії, але й руйнівної сили, що виявляє недосконалість людської натури і хисткість гармонії Всесвіту. Витлумачений архетип води, точніше мариністика поета, зімплікувала творчо-руйнівні сили Буття і людини. Тоді як актуалізуючи інший архетип, архетип вогню, у такому образному втіленні «руху» і «стихії», як революція, автор осмислюватиме творчо-руйнівний потенціал суспільного організму.

Як і давньогрецькі філософи Фалес, Анаксімен, Геракліт, неоромантик вбачає в стихії води не тільки першооснову, а й вияв духовної дії. Тож за всього розмаїття його мариністської лірики «чистих» пейзажних замальовок картин моря майже не побачимо: море, на взірець барокової і романтичної традицій, укорінених в античності, практично завжди «опредмечене» й «залюднене», виступає універсальною метафорою людського буття з символічним навантаженням «супровідних» поетичних концептів. Свого часу Т. Міллер, аналізуючи образи морської тематики в середньовічній літературі, вказувала на їх античні витоки: «У образах бурі, хвиль, скель, гавані, корабля, плавання морем, керманича і корабельної аварії грецькі автори змальовували майже всю дійсність, з якою їм доводилося мати справу. Античні трагіки звикли порівнювати з морським хвилюванням людську душу з її пристрастями, горем, болем, і людське життя з його стражданнями та нещастями. Звичним було порівняння життя з плаванням, лиха з бурею, філософії – з гаванню, держави – з кораблем» [272, 79]. Запозичений Горацієм з лірики давньогрецького поета Алкея, який у творах «Буря», «Буря не вгамовується» та «Новий вал» проводив прямі паралелі між політичними негараздами своєї батьківщини і стихійними лихами, образ корабля ввійшов до традиційних образів-символів античної, а надалі й усієї світової

літератури, став особливо популярним у романтичному, а потім і в неоромантичному дискурсах. Тож у випадку О. Влизька маємо справу з транстекстуальним рядом образів, апробованим у доробку численних поетів-попередників, який репродукований у концептах «корабель» – держава та «моряк» – людина-сучасник, що набувають виразного ідейного й екзистенційного осмислення. Інтерпретуючи їх, автор показує рух душі людини ХХ ст., спрямований на пошук своєї сутності та власного місця в навколишньому світі. Особливого ефекту поет досягає, коли долучає й інші прецедентні персонажі античного походження, ускладнюючи таким чином проблематику твору й розширюючи межі асоціативного поля поетичного тексту. Так, у вірші «Рейд», окрім втілення в символічній картині розбурханої морської стихії ідеї сучасного світу як боротьби, розгортається традиційна й для неоромантиків, і для футуристів дегероїзація Прометея. Якщо в першій збірці О. Влизька прометеївський мотив – привід для самоозначення, то в останній, «П'яний корабель», куди входить вірш «Рейд», він виливається в алюзію на сучасні суспільно-політичнні реалії.

Незважаючи на те, що історія міфічного персонажа в «Рейді» зведена до «фонової» функції, вона є важливим елементом ідейного задуму автора. Сема «носій вогню» визначає закономірність порівняння «*маяк… мов Прометей напружує кайдани на валу*» [75, 55], але розвиток сюжету, де корабель, що орієнтується на його світло, гине, ставить під сумнів традиційну інтерпретацію Прометея як рятівника людства. Оскільки на час написання вірша (а це 1930 рік) образ Прометея, як і Спартака, став спільним топосом багатьох поетів і критиків та потрапив до ряду вже узвичаєних у соцреалізмі символів повсталого пролетаріату – руйнівника старого світу, то його дегероїзація О. Влизьком, на нашу думку, є не так авторським полемічним діалогом з античністю, як супротивом новітній канонізації та заідеологізованості, продовженням футуристичного ламання стереотипів і кліше. Коли романтизований Прометей мав би бути пафосним тираноборцем і гуманістом, а все, сприйняте крізь призму його образу, – прогресивним і позитивним для людей, то авторова інтерпретація принципово інша. Уже в картині жорстокої бурі, що нагадує сцени гігантомахії, лірик опосередковано відтворює сторінку «біографії» Прометея («*де грім і шторм у хаосі первісних форм, неначе ті титани, що повстали*» [75,

55]) і водночас надає масштабності, космічного виміру образові бурі, але вже не як природному, а радше соціальному катаклізмові. Образ корабля, що з часів «Римських од» Горація асоціюється з державою або ширше – людством, яке у «хвилях» Всесвіту шукає свої «острови блаженних», доповнюють, посилюючи трагізм зображеного, біблійні алюзії: «*в обвали вод летять стальні левіафани*» [75, 56]. Корабель з трюмами, повними людей «*під стогін молитов, тортур і покаяння…*» [75, 56] іде крізь ніч назустріч загибелі повз байдужий маяк-Прометей, що «*на роздоріжжі бур і мряк скорботно, тужно в хмар закляк*» [75, 56], так і не ставши порятунком для нещасних. Можливо, маяк – метафора облудної ідеї, йдучи на оманливе світло якої, людство прирікає себе на смерть, а відтак у цьому контексті образ Прометея сприймається і двійником Сатурна-Кроноса, що пожирає власних дітей, і варіантом Влизькового образу провідника з «Балади про короткозоре Ельдорадо», який замість обіцяної країни благоденствія скеровує людство в рабство на плантації. Завдяки введенню античної міфеми вірш «Рейд» вписується до типологічного ряду творів-попереджень на зразок «Прометея» П. Тичини, де вчорашній тираноборець сам стає тираном. У неоромантика корабель-в'язниця, тобто тоталітарна держава, намагаючись іти на світло анти-Прометея, не може й не повинна благополучно пристати до берега за визначенням. Отже, у творі, як і в усій збірці «П'яний корабель», продемонстрований перегук морських мотивів з фатальними як вияв певного «виснаження» оптимістичного романтизму автора.

Пониження оптимістичного градуса можна спостерегти й у вірші з виразною античною інтертекстуальністю «Гесіод», у якому прецедентні імена й мотиви (Гесіод і Гомер, мотиви «Трудів і днів» та «Одіссеї», легендарний Спартак і не названий, але впізнаний міфічний Прометей) співіснують з реаліями часу автора. Завдяки введенню літературного контексту, вони набувають специфічного драматичного висвітлення. В античному антуражі О. Влизько порушує проблеми, породжені радянською дійсністю, творячи портрет якої, він болісно позбавляється ілюзій. Драматичний ефект посилює і специфічно організований текст «Гесіода»: на зразок есхілівської трагедії, він містить три частини, кожна з яких співвідноситься з певним настроєм, – від пафосу через тривогу риторичних запитань до мужнього фаталізму. Крім того, як і в античній драмі, у кожній із

частин є «теза» і «антитеза», через які виокреслюється мотив внутрішньої боротьби, сумнівів і сподівань.

Спочатку О. Влизько пропонує іронічний парафраз назви поеми Гесіода «Труди і дні» – слова і діла: «*між неуцтва і між маразму, / неначе мухи на листі, / виконуємо і не раз ми / слова безвольні і пусті»* [75, 100]. Він з гіркотою констатує засилля бюрократизму, графоманство серед «братів по перу» і ширше – вихолощення змісту ідей, в ім'я котрих здійснюються суспільні перетворення. Тож коли в давньогрецького поета «роботи і дні» складали гармонійну єдність, що символізувала космічну циклічність та основу людського буття, то в О. Влизька «*безвольні і пусті слова*», себто ідеї, щедро розтиражовані в гасла, які нерідко є результатом, за його ж визначенням, «*неуцтва і маразму»*, виступають антагоністами справ. Проте ліричний герой ще не готовий відмовитись від них остаточно («*та я не кину їх на тацю»*), він сповнений надії: «*бо хочу вірити, що от надійде знов любити працю новий ліричний Гесіод»* [75, 101]. Образ Гесіода, як нам здається, відкриває широкий простір для інтерпретацій: це і сподівання на появу митця, поетичне слово якого стане в оборону праці, реальних дій і вчинків, а не пустопорожніх фраз; це і бажання бачити саме трудівника (а Гесіод, як відомо, був добре обізнаний з працею селянина) господарем на своїй землі, що, власне, і декларувалося тогочасною ідеологією. Заявлений у першій частині «Гесіода» мотив розходження теорії і практики будівництва нового світу доповнюється в другій частині мотивом недозвільнення від рабства. Він озвучений питанням «*Куди ти підеш Україно? / Кого питати?*», на яке автор намагається дати відповідь: «*Ясно й так! Уся в знаменах, як в жоржинах, / ти пружиш нерви, як Спартак!*» [75, 100]. Хоча поряд з революційним декором – «*у знаменах, як в жоржинах»* – ім'я канонізованого соцреалізмом легендарного Спартака, вертикальний контекст (себто історія поразки найбільшого в анналах античності повстання рабів) наводить на думку, що О. Влизько не такий уже й категоричний у своєму переконанні щодо вільної України, адже вона, як римський гладіатор, лише «*пружить нерви»,* прагнучи звільнитися… Щоправда, поет далекий і від того, щоб удаватися до суспільно-політичного аналізу. «Ворогами» омріяної суспільної гармонії він називає сон і лінь, перебороти які виходить юнь новітньої України: «*виходиш юнню поколінь / зросити лірикою прозу / перебороти сон*

і лінь» [75, 100]. Остання строфа дає підстави припускати, що «Гесіод» – це і своєрідний монолог-звернення поета до Вітчизни, вписаний у традиційний ряд програмових віршів митців «розстріляного Відродження» (як, скажімо, сонет «Pro domo», «Самоозначення» чи цикл «Культуртреґери» М. Зерова, у якому ідеал авторського митця-подвижника – це насамперед той, хто «*боре тупість і муругу лінь*»), поетичні рефлексії яких оберталися навколо питання духовного шляху України. Ліричний герой неоромантика розуміє, що таке завдання під силу лише титанові, він готовий ним стати (до речі, самовизначення «титан», як і характеристика свого покоління в «титанічних» координатах – характерний мотив таких поезій О. Влизька, як «За всіх скажу», «Так просто», «Ленін». Так у третій частині вірші увиразнюється мотив Прометея, готового розігнати сон і лінь та звільнити Спартака: «*Титан би я! Зробив би все я! Титан би я!*» [75, 101]. Але здійснення його шляхетних мрій унеможливлює ситуація заміни героїчних пригод і мандрів щоденною суєтою, задля позначення якої автор іронічно обігрує назву гомерівської поеми: ««*На кожнім кроці Одіссея, але ж і Гомера нема!*» [75, 101]. Тут знову маємо справу з одним із лейтмотивів лірики О. Влизька, який у різні способи висловлював думку щодо такої тривожної тенденції свого часу, як дисредитація змісту революційного слова, і ширше – підміни справжнього життя його сурогатом. Тому нерідко його ліричний герой по-футуристськи заклично апелює до цифри статистики, а не до слова, вимагає дії, а не порожньої балаканини («Так воно є»).

Інтонацію розчарування й певної роздвоєності в «Гесіоді» виказують заключні, як і в першій частині твору, рядки-рефрен, покликані, здається, переконати насамперед самого автора, що «не все так погано в нашому домі» («*І все ж не кидаю на тацю / і глузд, і віру: / скоро от / надійде знову любити працю / оскаженілий Гесіод!*» [75, 101]). Але «*ліричний*» у першій частині твору Гесіод чомусь став «*оскаженілим*». Так, на нашу думку, виявляється ще одна характерна риса Влизькової лірики, особливо останніх років, коли один рядок, а то й одне слово спроможне демаскувати ретельно скомпонований як ідеологічно вивірений текст, перетворити його завдяки промовистим алюзіям на текст-гру, автор якого обтяжений маскою фанатичного соцреаліста.

Про роздвоєність поетового світовідтворення вела мову й І. Ткалич, виокремлюючи два домінантні мотиви його мариністики: «Захоплення / страх перед морською стихією як джерелом позитивної і негативної енергії; змалювання захопливого / трагічного життя матросів, які весь час знаходяться у змаганні з силами природи» [415, 133]. Вважаємо, що «матрос» – це передусім авторська маска сучасника, життя якого є постійною боротьбою за виживання зі «стихією»-часом. Загалом карнавалізація, гра з текстом і гра з самим життям – невід'ємні від О. Влизька й так чи так оприявлюються упродовж усієї його творчості у трансформаціях ідей метемпсихозу. Маски ліричних героїв – один з виявів мотиву двійництва неоромантика. Його з'яву В. Коваленко пояснює через психоаналітичне прочитання поетової життєтворчості: «Внутрішньопсихологічна домінанта творчості Влизька ілюструє народження у його свідомості ідеї, що неподоланно розростається і підкорює собі всього поета, потім веде до розщеплення особистості – до патологічного двійництва». І далі: «Тільки сильно організована національне "я" Влизька могло відокремитися від більшовицького формального Над-Я, що в принципі й відбувається, але, на жаль, запізно» [188, 41]. Та, думаємо, не менш важливим у цьому плані є футуристичний ігровий досвід, перейнятий митцем. Ознаки поетичної гри в творчості авангардистів на чолі з М. Семенком роздивився ще О. Ольжич, наглошуючи, що «футуристи гралися на найбільших комуністів, а в дійсності осмішували й компромітували комунізм» [514]. Акцентуючи увагу на необхідності виходу в інше буття, вони намагалися розширити свій простір за рахунок гри в маски в межах прихованого світу людини. О. Влизько, хоча й відійшов од футуризму, проте поєднував у своїй ліриці психологічні аспекти самовизначення з футуристичним експериментуванням-грою. Можна припустити, що коли в дебютній збірці він мимоволі, через емоційні перевитрати, провокував відчуття гри (це навіть попри схвальні відгуки на адресу «За всіх скажу»» зауважив М. Доленго, пишучи, що «тов. Влизько иноді надто "жирно" підкреслює свій комсомольський мажор, досягаючи тим зайвим підкресленням протилежного бажаному ефекту» [127, 135]), то надалі образи двійника, іронія, сарказм, і особливо парадокс, тобто те, що можна назвати складниками «комплексу Трикстера», стають основними

структуротвірними факторами його творчості, на вплив і втілення яких можна натрапити на рівні змісту, ідеї, образів.

Пошуки творчого простору, де можна було б вільно експериментувати, розгортати творчі дискусії, епатувати й дивувати читача, неодмінно привели б О. Влизька до сюжету чи образу, що вже не одне століття живив мистецькі амбіції. Таким є фаустіанський сюжет, до якого поет був «приречений» звернутися. Цьому посприяли і враження від подорожі до Німеччини, відображені у збірках «Hoch, Deutschland» і «Поїзди йдуть на Берлін», а образи й мотиви німецької літератури ще не раз відлунюватимуть у його поезії. За це була й особлива актуалізація (не без впливу перекладів трагедії Й. В. Ґете) фаустіанських мотивів, які по-новому інтерпретували українські письменники. Та чи не найбільш вирішальну роль відіграло те, що схильний до парадоксів О. Влизько в принципі не міг оминути увагою образ-подразник своїх «змагальних» інтенцій, який, з одного боку, унаслідок тривалої рецепції перетворився на архетип, а з другого, – і надалі залишався відкритим для інтерпретацій. Звернення до образу Фауста сприймається і як певна закономірність, запрограмована Влизьковим тлумаченням Прометея у віршах «Рейд» і «Гесіод»: поет «знімає» з титана маску шляхетного гуманіста, створену літературною традицією «від Есхіла і далі» й ніби повертає його глибинам міфології, дегероїзуючи образ і втілюючи в ньому мотив психологічного двійництва. Осмислення культурного героя, за романтичною традицією, передбачало й осмислення його негативного варіанта, комічно-демонічного дублера – трикстера. Міфологічний блазень, що виявляє свою істинну природу як «дух безладдя, противник меж, кордонів», а «безладдя – невід'ємна частина життя», функції якого – «внесення безладдя у лад, і, отже, створення цілого, введення в рамки дозволеного досвіду недозволеного» [176, 71], не міг не привабити О. Влизька своїм «футуристичним» наповненням. Адже в особливому лицедійстві – трикстерському – необхідність бути «іншим» дорівнює потребі стати не таким, як усі, бути унікальним. Трикстер вибудовує власний спосіб ставлення до світу: усі, хто став маскою, й усе, що застигло, піддаються перевертанню, відмерле рухається до межі свого заперечення. Серед низки образів, які реалізують риси трикстера, особлива роль належить Мефістофелю. За визначенням Х. Е. Керлота, цей персонаж фаустіанського сюжету «представляє негативну,

інфернальну сторону психіки, яка відпала від Цілого, щоб здобути незалежність і свою власну індивідуальність» [177, 319]. Уже М. Шеллі у «Франкенштейні», розробляючи мотив «пошуку себе» як домінанти образу культурного героя і трикстера не в карнавально-ігровій, а в екзистенційній манері, пов'язала прометеївський і фаустіанський мотиви в один ряд. Їх співприсутність теж органічна для естетичних пошуків О. Влизька.

Образ Фауста, взятий як узагальнена парадигма життєвого досвіду новітнього героя, став протагоністом циклу «Лірика Фауста». У ньому відобразилися, з одного боку, сліди захоплення енергійними «лівими» гаслами футуристів, проголошеною ними функціональ-ністю поезії – лозунгово-плакатними висловами, культом техніки й переосмисленням літературних традицій. З другого боку, в циклі вже намітилися зміни в поетичному мисленні й художній свідомості О. Влизька, зумовлені суперечливою дійсністю, охоп-леною лихоманкою «риштувань, будівництв, ремонтів, надбудов, відбудов, проектів, забудов і перебудов», з яких він іронізує. Від імені Фауста автор намагався переконати читача, що культура минулого в епоху вибуху індустріального прогресу – це такий собі солодкавий анахронізм. Він повергає в небуття Данте, Петрарку й Нібелунгів, трансформуючи таким чином ґетівського Фауста як критика пережитків минулого у Фауста-нігіліста, що відкидає досвід попередніх поколінь узагалі. Тобто О. Влизько активізує його «зворотний» бік, мефістофельський складник. Щоправда, робить це в коментарі до вірша, тоді як текст самого твору постає типовою для неоромантика критикою дійсності, де мистецтво знецінене й перетворене на предмет купівлі-продажу:

Нема романтики! Є трест, картель!
Нема романтики – Авто та вело!
Та бомбами розтрощений мармур Мікеланджело,
та цінена лорнетом Грезова пастель!
Там, може, з випадковістю мадонна Донателло
в кафе заспекульована, де богом джин та ель!
Од крові, од життя тріщиш, аж шкурі жарко!
Давно анахронізм і Данте, і Петрарка,

і зовсім недоречний геніальний Рафаель!
Тепер уся земля лежить в консервних скальпах!
Оце недавно чув поет, як заридав на Альпах
звульгаризований – під скепсисом туриста-дурня –
Телль! [75, 61].

У характерному постскриптумі – «*Авторові не доводиться, проте, жалкувати за Нібелунгами та іншим середньовічним чортовинням*» [75, 61] – бачимо кілька моментів. По-перше, це зразок з розряду «творчості», коли поетові, як «багатьом іншим футуристам, довелося писати покаяння, взаємообмови, контрзвинувачення й заперечення» [163, 216]. По-друге, це демонстрація маски самого автора, якому не досить перевдягати своїх ліричних героїв, він і сам не відмовляється від маскараду. Як і протагоніст ґетівської трагедії, ліричний герой О. Влизька (як і в «Міщанській стратегемі») не сприймає одноманітності й сірості міщанського світу, кидає виклик буденності, готовий у пошуках істини змагатися зі самим дияволом. У дисонансі змісту «Лірики Фауста» та його постскриптуму прочитується установка на інтелектуальну гру, загадку, до розгадування якої разом з упізнаванням власного «обличчя» запрошує автор. Ця усвідомленість прийому, смак до змістовного, багатозначного «розіграшу» стає такою ж нерідкісною на неоромантичному тлі, як і характерною для О. Влизька рисою. Проникливий читач мав прийняти запропоновану гру або, принаймні, інтуїтивно відчути за бравадою і лозунговістю ліричного героя скепсис поета щодо власних ілюзій. Цікавим з погляду такого «впізнавання» є лист О. Білецького до М. Зерова від 7 січня 1929 року, де згадується цикл «Лірика Фауста»: *«Во второй книжке «Літературна ярмарка» странные стихи О. Влизько под заглавием «Лірика Фауста». В них упоминаются Кардуччи, Ван Дейк, Новалис, музика Россини, рапсодия Брамса, Миколоанжело, Данте, Петрарка, Рафаель, Нибелунги, Грез, «консервні скальпи» (?) и Альпы. Поистине, окультурение киевских поэтов идет гигантскими шагами. Впрочем, все это, может быть, пародия на что-нибудь. Трудно тепер сказать, где пародия, где не пародия»* [48]. О. Білецький, як нам здається, припускає можливість свідомої авторської гри-пародії, через яку самоствердкується молодий поет.

Серед різних типів авторських масок, які виявляються або через стиль, або «у формі фіктивної фігури в межах художнього простору, яка своєю поведінкою та історією дуже нагадує реального позатекстуального автора» [65, 15], О. Влизько віддає перевагу останній як способові самоідентифікації людини, як характерній для модерністського типу літературної творчості. У дослідженні «Типологія образу автора в ліричному тексті» С. Руссова слушно зазначала, що «феномен репрезентативності того чи іншого типу автора в культурі свідчить про зміну пріоритетів у літературній традиції. Заперечення попереднього типу автора – це певний діалог з ним, відчуження його, поляризація сфер «свого» і «чужого» і, зрештою, після заперечення і цитації, протиставлення і ствердження свого типу і пов'язаного з ним світобачення» [366, 34]. І творчість, і життя О. Влизька свідчать про його належність до типу автора-трикстера, у поетичній системі якого на передній план виходить гра, оприявлена на всіх рівнях тексту, починаючи від образу автора, який застосовує різні маски: «графомана», блазня, «клоуна», «інтелектуала» тощо. Автор-трикстер – це містифікатор не лише у творчості й побуті. У цьому плані видається «логічною» історія «першої смерті» О. Влизька, який, пустивши чутку про власну загибель, дочекався некрологів і несподівано «воскрес», і те, що й ліричний герой «Мого друга Дон-Жуана», одна з масок автора, після самогубства «оживає» у ІІІі-й частині збірки.

Специфічна риса автора-трикстера – піддавати «сумніву все шаблонне, заскніле: нормативну естетику, конвенції масової літератури, стереотипність мислення й очікування читача» [366, 32]. Тож ігрова стихія іронічного дискурсу застосовується поетом для багаторівневої організації тексту, орієнтованого і на масового читача, і на інтелектуала, а отже, для перекодування соцреалістичної орієнтації виключно на «народність» літератури.

Тяжіння до бурлесково-травестійної традиції виявляється в «перелицюванні» класичних жанрів, зокрема оди, в її зумисній вульгаризації («Ода міщанинові», «Обивателіада»), у заземленні цінностей, «перевдяганні» ліричного героя в найбуденніший одяг. Бурлесково-травестійну інтерпретацію окремої античної міфеми можна прочитати у вірші «Повз глухий до тебе шерех…». Ліричний герой озвучує ідею нового, молодого, часу, вдаючись до прийому накладання імені античного бога часу *Хроноса* на українські ідіоми «Без Бога ні до порога» і «Лізти поперед батька в пекло», чим

досягає парадоксального іронічно-пафосного ефекту: «*… на новий, на інший берег / Рвися, часе, уперед! / І без бога до порога, / І нахабно попереду / Батька, Хроноса старого,/ Рвися, часе, уперед!*» [75, 91]. Вважаємо, що, крім перейнятої практики авангардистів, у поетових перелицюваннях очевидний «слід» й елліністичної естетики, де вищою майстерністю вважалося не створення власного сюжету, а саме оригінальне опрацювання традиційного.

Так само й іронія, укорінена в творчість давньогрецьких кініків з їхньою схильністю до епатажу, скептичним чи саркастичним ставленням до життя, постає в ліриці О. Влизька («Іронії», «Балада про двозначну волошку», «Мій друг Дон-Жуан») «нормою естетичного осягнення світу, яка підкреслює соціально-духовну дистанцію між поетом і суспільством» [171, 94]. Вдавався поет і до пародіювання лірики попередників та сучасників – М. Лермонтова («Тамара в агонії»), М. Асеєва («Інвектива»), В. Маяковського («Те-а-тет з Венерою Мілоською»), Б. Пастернака («Матеріали до епопеї»). Окремою сторінкою є його пародійна інтерпретація творчості Р. Кіплінга, що розвивалася в руслі такого спільного явища в українській і російській літературах того часу, як «кіплінгіанство», зумовленого витворенням специфічної «романтики Жовтня», зростанням зацікавлення Сходом на тлі революційної риторики, екзотикою мариністської тематики, проповіддю «надлюдини». Ю. Ковалів вважає, що в англійському неоромантикові О. Влизько віднайшов опонента для поетичної полеміки. У своїй «Книзі балад» він «використав деякі його “баладні прийоми”, зокрема в “Баладі з обрубаним хвостом”, полемічно спрямованій проти твору “Мері Глостер”, а також у “Баладі про “веселого Роджера”, “Баладі про честь матроса”» [190, 26]. Пародійні стилізації поета не лише виконували сатирично-критичні функції та засвідчували ігрову стратегію автора, а й уможливлювали його «піднесення» над «прозою» життя.

Отже, застосовуючи футуристичну призму для прочитання греко-римської художньої спадщини, О. Влизько запропонував свій варіант неоромантичної моделі української античності, де активізувались мариністські мотиви, виразно визначилася тенденція дегероїзації прецедентних персонажів, різноаспектно реципіювалася традиція «войовничо нігілістичного сміху кініків» (В. Халізєв) та елліністичного перелицювання. Поет модернізував барокову трансформацію античності, але, на відміну від неокласиків, не

її високу, «шляхетну», а низову, «народну» версію. З-поміж усіх античних письменників світоглядно найближчим О. Влизькові видається Лукіан. Звідси зрозуміло, чому неоромантикові в дегероїзації Прометея ближчим є не травестування есхілівсько-романтичної інтерпретації цього образу, а орієнтація на діалоги Лукіана, зокрема на «Прометей, або Кавказ», у яких виразно проступала деміфологізація і деантропологізація як початковий і завершальний етапи «самозаперечення» людини в умовах перехідного періоду. Лукіанова настанова на протиставлення свого творчого індивідуалізму обставинам, що не відповідали уявленням про гармонію, намагаючись так долати конфлікт між реальним навколишнім світом і «ідеальним», домисленим буттям, також суголосна позиції О. Влизька.

Навіть більш ніж скромна рецепція українським неоромантиком античних образів цікава як відображення багатогранності й парадоксальності його художнього світу, де співіснування власних поетичних, національно маркованих і світових образів та мотивів видається тугою митця за творчим простором, що його унеможливлювала соцреалістична нормативна естетика. Та, всупереч їй, лірика О. Влизька переконливо демонструє можливості залишатися національно своєрідною і при цьому бути вписаною у світовий контекст, розриваючи традицію, навіть декларуючи розрив із нею. Дух заперечення і прагнення свободи активізували в творчості О. Влизька сферу скасування («неантизації», за Ж.-П. Сартром) узвичаєного сприйняття прецедентних образів, прокладаючи певною мірою шлях для постмодерного кічу – масового мистецтва для обраних. А відтак були націлені в майбутнє.

5.3 Експресіоністський акцент у трансформації греко-римського тексту в ліриці Миколи Бажана і Євгена Плужника

Поезія Миколи Бажана (1904 – 1983) і Євгена Плужника (1898 – 1936) не тільки вписується в неоромантичну парадигму, яка відповідає добі радикальних соціальних змін у плані відтворення реакції людини перехідного часу на історичні зрушення, а й репрезентує позначені експресіоністичним акцентом варіанти неоромантичної

трансформації античності. Саме неоромантизм з його «прагненням прозирати духовне й абсолютне крізь зовнішнє і мінливе, проникати в глибинні стани душі людської, психічні конфлікти і пристрасті» підготував ґрунт для художньої концепції експресіонізму [437, 254]. Його техніка, «навіть якщо вона не могла створити епічного образу епохи, максимально точно переказувала атмосферу часу з відчуттям неухильності розпаду старого ладу, а також з надією і перспективами становлення нового» [333, 12], притягала, хоча й по-різному, обох авторів «зі стійкою визначальною схильністю до буттєвої проблематики» [389, 102]. На відміну від багатьох поетів-сучасників, М. Бажан і Є. Плужник не сприймали позірної негації класичної спадщини, відтак пошук образно-мотивної палітри символічного навантаження, який вилився у виразний культурологічний зміст творів (особливо в М. Бажана), визначив місткість їхніх експресіоністичних образів, що асоціюються не тільки з архетипами національно-культурної свідомості та християнською символікою, а й з античним текстом.

Представники наукової школи В. Горського, зокрема К. Кислюк, які послідовно обстоюють і творчо опрацьовують тезу Д. Чижевського щодо непрофесійного характеру української філософії, вважають, що не формальні ознаки (абстрактна логічність змісту, спеціально-термінологічний характер мови, критична рефлективність розмислу тощо), а та роль, яку відіграє декларована в тексті ідея в українській культурі, є головним для визначення її як «філософської» [180**, 7**]. З цього погляду, виокремлення дослідниками (Н. Костенко, М. Кодак, Г. Токмань та ін.) такої домінанти лірики М. Бажана і Є. Плужника, як філософічність, цілком закономірне, адже обидва поети, хоча й по-різному, прийшли до спільної (вона ж і провідна в українській філософській ліриці) ідеї – ідеї культури та її творця (людини) як найвищої гуманістичної цінності. Антична класика відіграла помітну роль у формуванні цієї ідеї, що викристалізовувалася від Т. Шевченка і П. Куліша через київських неокласиків до В. Стуса і Ліни Костенко. Свій інтерес до ідеї культури й людини М. Бажан та Є. Плужник засвідчили насамперед посутньою калокагатією і пошуками можливої гармонії особистості з внутрішнім (Є. Плужник) та зовнішнім (М. Бажан) світами як обов'язковою умовою творення культури високого

ґатунку. Водночас так вони реалізували характерний для лірики митців-експресіоністів потужний антропоцентричний мотив.

Зрозуміло, що античний елемент неоднаковою мірою представлений у творах кожного з названих поетів. У ранній ліриці М. Бажана – від «17-ого патруля» (1926) до «Садівника» (1934) переважає античність імпліцитна. Тоді як експліцитно вона проявлятиметься у віршах 1960-1980-х років – у творчості митця, «що повернувся до себе». Трагічно-символічно, та саме між 1926, коли вийшла дебютна збірка «Дні», і арештом у 1934-ому вмістилося все буття Плужника-поета, у якого пропорція античного змістилася більше в бік сугестивного, не оприявнившись експліцитно в текстах, але «спрацювавши» в кінічному, діогенівському модусі його життя. Життя митця, який у добу новітнього Нерона знаходить опертя в тезі стоїка Сенеки «Людина – джерело всього в собі».

М. Бажан, не оминувши ідеологічного диктату часу (особливо після переломного в нашій культурі 1933 року) і йдучи на досить значні поступки й компроміси з панівними канонами, намагався зберегти творчу індивідуальність у синтезі лірики психологічно поглибленого аналізу складних процесів духовного світу особистості, спровокованих драматичними подіями доби, і лірики інтелектуального типу, де важливу роль відіграють прецедентні образи й мотиви. Там, де поетові вдається ухилитися від тиску політичних імперативів, навіть внутрішньо засвоєних, – у віршах культурологічного змісту, в інтерпретаціях світового контексту – прориває́ться «справжній» М. Бажан. Натомість Є. Плужник одразу обрав для себе позицію поета-над-часом, мета якого – не згармонізувати світ навколо себе, а знайти рівновагу (за назвою останньої збірки 1933 року, яка була надрукована тільки в четвертому числі журналу «Український засів» у 1943) у творчості, «*щоб вільно думка словом проростала*», не вдаючись ні до випадів проти радянської дійсності, ні до підлабузництва. При цьому і для Є. Плужника, і для М. Бажана характерна трагічна концепція життя як унаочнення того, що «криза й катастрофа перестали бути літературними образами й філософськими категоріями, книжковими ремінісценціями з письменників або мислителів. Вони ставали реальностями совєтського життя, підписами під актом проведеного трусу і рукою власною ствердженим актом визнань в злочинах, ніколи не зроблених» [515]. У зверненні обох поетів до античного

тексту вбачаємо і спроби виразити трагічну концепцію життя через осмислення таких феноменів, як катарсис, анімізація, тілесно-анатомічне образне зображення, через опрацювання мотиву батько-/синовбивства, трансформацію класично усталеного сприйняття еросу, новітню філософію чисел тощо. Хоча спільністю глибокого проникнення в духовний світ людини, у сферу підсвідомого, бажанням самовираження ці спроби взаємопов'язані, але водночас були й різновекторними: по-діонисійськи розкуто й пристрасно в М. Бажана і, плекаючи аполлонівський дух, врівноважено в Є. Плужника.

Найважливішими мистецькими чинниками у становленні творчої особистості М. Бажана, як слушно зазначає Н. Костенко, є футуризм М. Семенка, експресіонізм Леся Курбаса й романтичний інтелектуалізм О. Довженка. І якщо футуризм справив найбільший вплив на ритміку та інші особливості вірша М. Бажана, то «експресіонізм – на художнє мислення, переважно образну семантику» [205, 44]. Тому античну інтертекстуальність його творів розглядатимемо як по-експресіоністськи прочитану. Зрозуміло, що порівняно з авторською інтерпретацією барокових і романтичних мотивів, які зумовлюють «всеохопність деталей і пафос цілости» його лірики та дають «уяву про масштаби фантазії, фантастичности буденного, сміливого розтину по живому і зрощування розірваних світів» [220, 472], Бажанова рецепція античності відбувалася «дозовано», переважно з метою ілюструвати уявлення про магістральний взаємозв'язок людини й космосу і зазвичай опосередковано саме бароковою та романтичною традицією трансформації класичного тексту. Натомість Є. Плужник вдається лише до імпліцитного осмислення античності, практично не оприявлюючи її (імена *Геракліта, Афродіти, Гомера, Орфея, Алкея, Архілоха, Горація*, назви *Еллада, Троя, Рим, Лета* як символи, прислів'я «*Transit gloria mundi*» в поемі «Галілей» для підсилення мотиву проминальності – це, власне, і всі його експлікації античного тексту), а віддаючи перевагу опрацюванню певних міфічних фабульних ситуацій, включаючи їх у власний поетичний міфопростір. При цьому, як і в усіх модерністів, образ світу М. Бажана і Є. Плужника наділений рисами міфологічної моделі, що й визначає своєрідний взаємозв'язок усіх її складників.

Міфологічна модель світу, за В. Топоровим, передбачає передусім виявлення та опис космогологізованого modus vivendi та основних параметрів Усесвіту – просторово-

часових, етичних, кількісних, семантичних тощо [423, 401]. М. Бажан засадничо солідарний з античною філософією у тлумаченні зв'язків хаосу і космосу. Так, у вірші «Будівничий» конкретний зміст (відбудова зруйнованого в роки війни Києва) заступає філософський: сенс буття, спрямований на сотворення гармонії власного й суспільного космосів, наголошує автор, полягає у подоланні, переборюванні хаосу («*З хаосу форма встає*» [30, 211]). А ліричний герой Є. Плужника не переборює хаос, а радше спостерігає, як з нього народжується гармонія. Несподівано прекрасні обриси хаосу він упізнає в образах моря («Блакитний безум»), ночі («*Прекрасен світ вночі. / Безформний. Безвиразний*» [338, 281] («Прекрасен світ вночі»); наділяє хаос здатністю збурювати «*усе незмінне, непорушне навіть*» і прагне пізнати його суть: «*О хаосе, я пізнаю тебе*!» [338, 285] («Вирує море»). Водночас ліричний герой боїться його руйнівної сили: «*Стережися неба нічного! <…> Зачарує. Приспить. Зруйнує. / Звідки?.. Нащо?.. Навік… Кудись…*» [338, 293]. Сучасність, на його думку, тільки прямує до втраченої гармонії, тому «*час, воістину новий*», коли *«днів роздерті мертві половини – / Ширококрилий вітер степовий / І бруку темний та голодний вий – / Розквітнуть десь в гармонії єдиній!*» [338, 195] («Канів») лише в мріях. А поки що чинники власного космосу поета, організованого за Горацієвим принципом «задоволення малим», – велична природа, душевний спокій, творчість («Коли надходить вересень злотавий», «Місто мале», «По осінньому хмари пливуть» та ін.).

Ідею єдності людини й природи, спираючись на античні уявлення про модель світу, за якою Всесвіт багатошаровий і одухотворений, а в центрі його – людина, стверджує і М. Бажан. Він захоплюється красою зоряного неба й передає його антропоморфну природу («Спалах сузір»), відтворюючи через своєрідний космічний «метакод», або, за К. Кедровим, генетичний код літератури [175, 234], синтез природного й людського всесвітів. Поет вірить у безсмертя душі й по-вітменівському проголошує всепереможність сил природи: «*Не всі серця дадуться хробаку, / Не всі шляхи у круг закуто; / І проросте зелена рута / На жовтому піску»* [30, 110] («Дорога»). Проте, на відміну від неокласиків, М. Бажан доповнює космос як простір за межами земної атмосфери і космос як упорядкований стан людської душі не лише етичними та естетичними, а й ідеологічними

категоріями. У вірші «І сонце таке прозоре» поет уславлює цілісне оптимістично-повнокровне світовідчуття людини, наголошуючи, що це – людина соціалізму. Хоча загалом природні ландшафти в ліриці М. Бажана – рідкість, він переконаний поет-урбаніст, і його топос – це космос міста. Натомість у Є. Плужника образ природи трактується розлого, по-особливому, органічно вписуючись в авторську філософську картину буття певним «фундаментом», на якому надбудовуються інші рівні поетичного тексту. Плужників образ природи, різний у кожній із його збірок, цікаво увиразнюється на тлі античних варіантів.

Ставлення людини до природного універсуму О. Лосєв в «Історії античної естетики» розглядав як один із найважливіших аспектів античного світобачення [див.: 238]. Таке ж уявлення про священний і символічний характер природних елементів і процесів властиве й давнім українцям. Тож традиційний образ природи в українській літературі формується за тими ж принципами, що й в античній літературі, де постали два основні варіанти – «буколічний» і «героїчний». Перший виявляється вже в поемах Гомера – «милий куточок», місце відпочинку героїв, освячене присутністю божества. Зазвичай це міні-просторова модель locus amoenus зі стійкою структурою, що пізніше в давньогрецькій ліриці, зокрема в Сапфо, служитиме акомпанементом до емоційних переживань ліричних героїв, як, власне, і в українському фольклорі. Насичений буколічними мотивами образ як ностальгійний ідеал гармонійного буття в природному, а не в суспільному, сповненому потрясінь світі, виразно постає в буколіках Феокріта. Остаточне перетворення природного простору зі «тла» на лейтмотив у межах пейзажу (як найбільш «системної» форми художнього осмислення теми природи [див.: 512]) відбулося в римській літературі «золотої доби». Це було зумовлено як внутрішньою потребою у відтворенні приватного життя людини, оспіваною поетами мрією про «відхід» у природу і ностальгією городянина за гармонійним перебуванням у ній, так і офіційною ідеологією Октавіана Августа, який намагався відродити «сільську простоту» і давнє благочестя в соціально значущий ідеал. Такий тип пейзажу після численних інтерпретацій виявився особливо привабливим і продуктивним для Г. Сковороди, а в XX ст. – для неокласиків. Антитезою «буколічному» став тип «героїчного» пейзажу. Римський пафос подолання простору й часу сприяв

відродженню епічних локусів стародавніх міфів і гомерівської поезії. Тому на тлі природи з'являються Одіссей, Ікар та ін. В українській ліриці «героїчний» тип щедро репрезентований романтиками, у творах яких історико-легендарні образи разом із традиційними пейзажами складали частину поетичного «двосвіття». Своєю чергою, модернізовані версії «героїчного» ландшафту, переважно морського й почасти декорованого античними образами, непоодинокі й у неоромантиків О. Влизька та Олега Ольжича.

Пейзажна лірика складає чималу частину Плужникової поезії, де автор то «віддалявся», то «наближався» до античної традиції. Так, у «Днях» образ природи не схожий ні на «буколічний», ні на «героїчний» типи пейзажу: образи степу й поля гранично лаконічні, наповнені експресією («*поле – мертве*» [338, 163]) і не містять естетичної константи. Переводячи емоційний вектор на подієвий сюжет, поет моделює образ сучасного світу, позначеного людськими стражданнями, болем і смертю невинних, де велич і краса природи не можуть слугувати декораціями його антигуманного змісту. Особливо виразно це постає у творах зі спільним жанровим елементом балади, де кульмінаційною подією є розстір («Уночі його вели на розстріл», «Сідало сонце…», «Впало – ставай до стінки!», «А він молодий-молодий…», «Притулив до стіни людину», «Мабуть, дуже йому боліло», «Ще в полон не брали тоді», «Був це хлопець лагідний і тихий», «Зціпив зуби…», «Зустрів кулю за лісом»). Як слушно зауважує М. Кодак, образ землі «несе ту ж саму думку про час, про "тепер", яке все ще залишається байдужим до того, що поглинула земля, "від крові руда": "тоді, – Приліпили його до стовпа…" – "А тепер там зійшов полин"» [194, 38]. Є. Плужник зумисне розкладає світ на окремі складники, гіперболізуючи почуття відчуженості ліричного героя як глобальної трагедії сучасності. Природі в його світі відводиться роль німого свідка Руїни держави і людяності, щоправда, за винятком текстів, де від персоніфікованого образу матері-землі він намагається почути виправдання сьогоднішнім жертвам заради майбутнього: « *– Дозволь, натомлений край поля згину! / І на обніжкові простерся ниць. / І ніби поле все житами: – Сину, / І біль натомлених – майбутня міць!*» [338, 163].

В. Неборак, аналізуючи Плужникові художні концепції особистості, соціуму і природи, досить категорично зазначає, що в поета «соціум займається убивством і

торгівлею, природа – байдужа до кривавих справ людини, а небайдужа людина, яка виявилася свідком злочинів соціуму, змушена доживати обезкровлене морем пролитої крові, сіре і нудне після смерті, життя в очікуванні смерті» [301, 140]. Вважаємо, що в своїй інтерпретації образу природи як відносно відстороненого від людини («*Поле, поле! / Чом ти мовчиш! / – Не ридаєш?*» [338, 134]), що з-поміж усіх іпостасей віддає перевагу «катові» і «жертві», Є. Плужник демонструє проекційний і споглядальний типи свідомості: на природу він проектує власне уявлення про незнищенність Зла, тому його свідомість і трагічна. Та саме завдяки споглядальній позиції він бачить істину: людина не може покладатись на вищі сили, а мусить сама виборювати власну долю. У цьому вчувається не тільки антична концепція «трагічного оптимізму», риси якої виразні в ліриці Є. Плужника, а й ідея пошуку порятунку суспільством, що намарне сподівається на допомогу природи в прийдешній катастрофі. Ця ідея характерна для пізнього американського романтизму, зокрема для роману Г. Мелвілла «Мобі Дік, або Білий кит» .

Уже в другій збірці Є. Плужника «Рання осінь» (1927) пейзажна лірика розкішно представлена в координатах античної філософської елегії. Тема людської проминальності на тлі картин осені, яку розробляє поет, є певним продовженням осягненої ним у першій збірці «*непереможності днів*» [338, 220]. Ліричний герой «Ранньої осені» усвідомлює, що йому залишається «*все більше спогадів і менше сподівань*» [338, 221], бо «*колишні мрії досвід заступає*» [338, 221] і відкривається, що «*вища нагорода / За пристрасть літа – тихий супокій*» [338, 222]. *Тихий супокій* – ключовий образ збірки, що варіюється майже в кожній із поезій, – народжується зі споглядання навколишнього світу, роздумів над проблемами людини і природи, де космос перетворений на філософему авторової світоглядної парадигми («Передчуття спокою», «Падає з дерев пожовкле листя», «Чіткіші лінії і фарби спокійніші», «Дивлюсь на все спокійними очима»). Вважаємо, що пошуки *тихого супокою* – це варіант досягнення катарсису в Є. Плужника, що, як і для давньо-грецького глядача, є «очищенням» через співчуття і страх й утвердженням переваги певних моральних засад ліричного суб'єкта. Пройшовши у «Днях» шлях страждань і болю, він сповнюється в «Ранній осені» розумінням невідворотності трагедії, якій протиставляє свою готовність гідно, по-античному велично й просто, її зустріти.

«Катарсисне» відчуття Є. Плужника («*давно спокійним бути я хотів*» [338, 220]) означується радістю «*крізь квітень запізнілий / Побачити дочасний листопад*» [338, 224], умінням «*в нудьзі знаходити розраду*» [338, 217]. Як і афінянин Солон, котрий вважав, що дізнатись, чи щасливою була людина, можна лише «дочитавши» її життя до кінця, Є. Плужник через риторичні запитання, ствердження, заклики декларує неможливість прижиттєвого осяяння істини: «*Може, й справді вся правда – мить, / Мертві факти й безсмертні міти… / О, коли б себе пережить, / Щоб все зрозуміти!*» [338, 234]. Можливо, тому все частіше в його віршах оприявнюється мотив утраченого бажання/здатності вислову. Ліричний герой, ніби на знаковій картині норвезького експресіоніста Е. Мунка, застигає в німому крикові, усвідомлюючи марноту слова вимовленого перед грізним обличчя доби (У «Днях»: «*От! І не треба ніяких слів! – За мовчанням вицерть зголоднів!*» [338, 124], «*І не треба слів. Не треба болю <…> Скінчено, записано. І крапка*» [338, 139]; у «Ранній осені»: «*Стиснути серце мусив, – Мовчи, безглузде, мовчи!*» [338, 251], «*Таке безлюддя! Скільки не гукай…*» [338, 263], «*Тепер мене хвилює мало / Все те, що замкнено в слова*» [338, 272]). Але і в своїй безмовності, він, як і протагоніст Есхілової трагедії «Прометей закутий», який, в одному випадку, мовчанням «висловлює» зневагу до служителів Зла, в другому, – примножує свої муки, але залишається несхитним у переконаннях, досить промовистий. Есхілівська формула трагічного мовчання в трансформації Є. Плужника – це спосіб заявити про свідомо обраний хресний шлях самовдосконалення: «*Бо що тоді слова готові, / Коли сприймаєш без кінця / Все те, що не дається мові / Й не потребує олівця?*» [388, 272], «*Цвітуть думки а на слова скупіше… / Я знаю сам, – росту…*» [388, 274], «*Що менше слів, то висловитись легше*» [338, 299], де катарсисне відчуття його ліричного героя є наслідком споглядання трагедії, що, на відміну від античної, розгортається не в театрі, а на сцені самого життя.

Сходження з античною традицією засвідчує і поетична маринистика Є. Плужника. Коли в збірці «Рання осінь» автор пропонує її типове неоромантичне прочитання, характеризуючи через поєднання картин завжди різного морського краєвиду з почуттями ліричного героя макрокосмос і мікрокосмос його спраглої до мандрів душі й бунтівливої вдачі («Синє море обгорнули тумани», «Ракетою піднісся і упав», «Над морем високо»,

«Ой гудуть, дзвенять міцні вітрила», «Від берегів дзвінкою Брамапутри»), то в «Рівновазі», де мариністичній ліриці відведено практично цілий розділ («Блакитний безум», «Вирує море», «Морський орел…», «У кипінь хвиль занурюючи носа…» та ін.), він інтерпретує море символом вічності, здатної піднести людську душу до Абсолюту: «*Злітай, душе! І, мов нове світило, / Осяй глибини і простори ці*» [338, 280], тобто по-своєму привести до катарсису. Такий неокласичний пасаж (як, скажімо, в М. Зерова: «*Душе моя! Тікай на корабель…*» [152, 59]), зумовлює й особливе наповнення образу корабля (човна). На відміну від О. Влизька, який в образі корабля бачить державу, соціум, Є. Плужник втілює в образі човна alter ego митця (вірш «Ніч… а човен – як срібний птах!»), що сприймає себе часткою Всесвіту. Добре знаючи мінливу долю («*…Не спіши, не лети по осяйних світах, / Мій малий ненадійний човне!*» [338, 278]), він проте не відмовляється від хай навіть і короткої миті щастя, народженої усвідомленням величної краси світобудови: «*І над нами, й під нами горять світи… / І внизу, і вгорі глибини… / О, який же прекрасний ти, / Світе єдиний!*» [338, 278]. Космічний вимір людини, одухотворення природи і всього Всесвіту сигналізують про пантеїстичне світовідчуття Є. Плужника, повноголосно заявлене в збірці «Рання осінь», зокрема у вірші «Вчись у природи творчого спокою».

У цій невеличкій, неокласичній, на наш погляд, і за змістом, і за певним формулами вислову ліричній медитації Є. Плужник озвучує такі важливі моменти свого бачення світу, як взаємозв'язок та взаємовпливи людського й природного, усвідомлення яких є свідченням духовної зрілості особи («*Мудро на землі, / Як від озер, порослих осокою, / Кудись на південь линуть журавлі*» [338, 225]); динаміка вічної природи як мудрий вчитель, зрозуміти уроки якого – чи не найважливіше завдання мислячої людини («*Вчись у природи творчого спокою / В дні вересневі*» [338, 225]); дефініція людського життя в координатах semper studiosum – «завжди учень» («*Вір і наслідуй. Учневі негоже / Не шанувати визнаних взірців, / Бо хто ж твоїй науці допоможе / На певний шлях ступити з манівців?*» [338, 225]), через яку алюзивно виходить на зв'язок минулого – майбутнього, традиції – нового.

Близькість Є. Плужника до неокласиків (про що зауважував І. Дзюба) визначає і закономірність озвучення в його ліриці ідеї калокагатії, зокрема у вірші «Вона зійшла до

моря…» зі збірки з характерною для античної (і не тільки) філософії концептуальною назвою «Рівновага». Називаючи цю збірку документом перемоги «духової людини», що серед какофонії доби знайшла собі «тишу», душевну рівновагу, певність своєї правди, красу «світу єдиного» серед загального розпаду — «міцний зв'язок між днем біжучим і простором часу», Ю. Лавріненко слушно наголошує, що цей вірш «несподівано вражає читача такою *антично-прозорою* (*курсив наш – О. Г.*) і гармонійною лінією краси, якій позаздрив би і найбільший з неокласиків» [220, 148]. Щоправда, твір нам видається не «несподівано» зродженим, за Ю. Лавріненком, «у трупній тотального голоду і терору», а підготовленим усією еволюцією поета і, що найважливіше, сповіданою ним філософією «трагічного оптимізму». Так Є. Плужник долучався до світової традиції, позначеної творчістю єлизаветинців, В. Шекспіра, фаталістичною концепцією А. Шопенґауера, теорією інтуїтивного пізнання А. Бергсона, лірикою французьких «проклятих поетів», драматургією М. Метерлінка, в основі якої – досвід античної трагедії. Численні покоління інтерпретаторів вбачали її актуальність у розгортанні проблематики, пов’язаної з формуванням життєвого героїзму людини – іграшки в руках долі, яка дає лише ілюзію пізнання істини, що, своєю чергою, породжує трагічного героя, котрий розгортає новий виток гри-агону. Припускаємо, що концепція «трагічного оптимізму» Є. Плужника також формувалася не без впливу античної трагедії, але не на рівні наочної інтерпретації сюжетообразного матеріалу, а на рівні засвоєння й застосування глибоких засадничих основ конструювання трагедійної дійсності. Є. Плужник – співець «того сповненого трагічних звучань гуманізму, який проповіді класової ненависті й братовбивчої безжальності протиставив ідею абсолютної цінності людського життя, несхитний протест проти жорстокості й безглуздого розливу людської крові» [169, 196]. Тож, на відміну від раннього М. Бажана, який зображує людське життя як таке, що невіддільне не лише від долання труднощів («*Так важко на жорстокім камені / Шляхів вирізьблювати грань*» [30, 109]), а й від кривавої гекатомби («*І кожному іти тобою, / Людська дорога меж і мір! / І тягнуться над головою / Сліди скривавлених сузір*» [30, 110] («Дорога»), він переконаний, що «*безкрая скривавлена путь… / І трупи! / І трупи…*» [338, 150], це – трагедія часу. Є. Плужник, уточнює В. Моренець, піднімає також «завісу над катастрофою людства, яка

вже розпочалася на його українській землі, але захопить, охопить усіх, бо спричинена втратою основоположних засад людського існування – доброти і любові» [284, 269].

У розкритті широкої теми «трагічного оптимізму» виявляються й інші, окрім протистояння ліричного героя як мікрокосмосу – макрокосмосові, елементи античного світобачення в ліриці М. Бажана і Є. Плужника. Зокрема, постулювання двох форм руху – коловороту й циклічності. Спільною тенденцією, але більш виразно виявленою у філософських медитаціях Є. Плужника, є спостереження за постійним оновленням природи, у перевтіленнях якої й полягає єдиний незмінний закон буття:

Пливуть світи, прикуті до орбіт…
Пливуть часи – великий чин природи…
Пливуть у безвість племена й народи,
Держави, війни, боротьба і гніт.
Бо щодоби підноситься в зеніт
Всевладний диск, що й перед часом сходив,
І щовесни новий буяє цвіт,
І раз у раз хвилює місяць води…
Життя міняє форми – й перешкоди,
Що їх зустріне на шляху своїм,
Змітає геть або ж диктує їм
З новим шукати спільності та згоди! [338, 191 – 192].

Традиційне протиставлення вічності природи – короткочасності людського життя набуває в поета особливого драматизму («Це закон: замруть червоножили…», «Мале хлоп'я, доки старенькій няні…», «Каменя один приділ – лежати…» та ін.), бо життя сучасника, сповнене болю і страждання («*Бо не стане чекати мить, / А то більше година, / Через те, що когось болить, / Що конає людина!*» [338, 182]), формує свій жорстокий космос, який поет іронічно «уславлює»: «*Ах, яка це безсмертна гармонія – / Революція, голод, і війни, / І маленького людського серця агонія!*» [338, 182]. У контексті його роздумів про плинність часу очікувано зринає ім'я Геракліта, з мудрістю якого погоджується ліричний герой вірша «Минають дні…»: «*Минають дні… Минають літа… / Серце*

змінам відкрите… / І сум не такий, і радість не та… / … Гай-гай, Геракліте!» [286, 306]. Конечності фізичного поет протиставляє незнищенність духовного, висловлюючи таким чином суголосність концепції циклічності культури: «*…І сум не такий, і радість не та… / І тільки незмінна книга!»* [338, 307]. Ця ж думка звучить і у вірші «За давнини якийсь дикун незнаний», де витвір доісторичної доби єднає різні епохи й покоління митців у символічний ланцюг.

У М. Бажана ідея культури викристалізовувалася поступово і, як нам здається, через агонічні мотиви. Оскільки міфологічна модель світу будується на сакральних зв'язках між людиною й універсумом (космосом), що постають у боротьбі упорядкованого начала з хаотичною стихією та їх відтворенні [264, 81], то в Бажановій моделі вони нерідко виступають і об'єктом твору, і рушієм ідейного задуму. Мотиви агону, якими пронизана вся антична трагедія, поет реалізує в різних варіантах: через протиставлення світу «старого» і «нового» революційного («Пісня бійця», «17-ий патруль», «Батьки і сини» та ін.), а також у розробці неокласичної теми протистояння цивілізації і хаосу, культури і варварства. Ця тема доповнюється злободенним у 1920-і роки питанням культурних орієнтирів, актуалізацію якого засвідчила літературна дискусія 1925 – 1928 рр. Позиція М. Бажана в потрактуванні української культури як складника світової, поетичне дослідження її генетичних зв'язків із класичними традиціями втілена в циклі «Будівлі». Так, у вірші циклу «Брама» автор захоплюється бароковою архітектурою, що «*плинула з віків старого лабіринта, / що поєднала іздаля / Вкраїнських брам рясне гілля / З вільготними акантами Корінта*» [230, 120]. Водночас у творі знайшла вияв типова для неоромантичної моделі тенденція бурлескного тлумачення античних образів. Так, згадуючи «всує» Івана Мазепу, М. Бажан озвучує офіційне сприйняття цієї постаті в радянській історіографії і, апелюючи до образу Пегаса – одного із символів поетичного натхнення, іронічно натякає на віршування гетьмана: «*… програвши гру одчайну, / Навчився бігати назад / Мазепин білий кінь, / оцей Пегас без стайні…*» [30, 120]. Зауважимо, що Є. Плужник до такої інтерпретації процентних образів не вдається. Античні алюзії допомагають М. Бажанові змоделювати символічний ланцюг культур у вірші «Біля університету» з циклу «Київські етюди». Гнівно осуджуючи підпал

університетської книгозбірні, поет залучає мотив новітніх герострaтів, що підняли руку на скарби людського духу. Серед знакових книг, де «*поети й мислителі високочолі, / Сторожа дбайливо бережених книг*», поряд з Т. Шевченком, І. Франком, О. Пушкіним, В. Шекспіром і Й. В. Ґете він називає і Гомера, закликаючи винести вирок підпалювачам «*за глум з елладійця, сліпця й співака*» [30, 204]. Важлива роль культури у формуванні особистості, уміння бачити Прекрасне в творінні рук людських – тематика творів М. Бажана, що перегукується з античним розумінням краси, зокрема із Прокловою ідеєю триєдності краси, справедливості та добра. Так, в «Одужанні» уславлюється цілюща сила краси як «*гармонії духовної потуги*» [30, 294]. Ця ж тема розкривається у «Грузинських поезіях» та циклі пізнього періоду «Італійські зустрічі», де образ країни відтворюється через її культурну історію.

Ідея циклічності культури отримала концептуальне втілення у вірші з промовистою назвою «Боги Еллади» з циклу «Уманські спогади». Загалом цей цикл вирізняється полісемантичністю, наскрізним конфліктом «краси і сили», власною системою символів. Що ж до «Богів Еллади», то в творі виявляється одна з тенденцій пізньої творчості М. Бажана: ремінісценція-ідея доповнюється ремінісценціями семантично-образними та формотвірними. Вірш цікавий і як текст з «вертикальним» історико-культурним контекстом. В основі сюжету «Богів Еллади» реальна історія: влітку 1918-го до Умані прибув незвичайний вантаж – ящики зі статуями давньогрецьких богів. Ще в 1910 році їх замовили одній італійській фірмі для парку «Софіївка». За дивовижним збігом обставин скульптури опинилися в Умані в розпал громадянської війни. Кульмінаційним моментом твору є сцена, у якій червоноармійці опиняються віч-на-віч з величним і водночас беззахисним мистецтвом. Поет відтворює пластичні образи, описуючи статуї Аполлона, Афродіти , Артеміди і Гермеса; наголошує на їхній вічній красі й мудрості: «*Одяги марні знявши, свого не соромлячись тіла, / Очі сліпі й всевидющі в погляди людські втопивши…*» [30, 498 – 499]. М. Бажан стверджує, що між вічністю (красою) і марнотою швидкоплинності (війною) завжди існуватиме конфлікт. Відзначає, що роль античної спадщини незнищенна і закликає «богів Еллади», тобто власне мистецтво та культуру античності, стати невід'ємною частиною української духовності: «*Входьте у наші землі! Входьте у*

наші душі!» [30, 304]. Так поет розвиває традицію західноєвропейської літератури Ренесансу, а потім і бароко, в тім числі й українського, запросин Аполлона і муз до своєї батьківщини. Тож у потрактуванні античної міфологічної символіки як системи дискретних, логічно розташованих образів-алегорій М. Бажан виступає продовжувачем традиції української барокової лірики. Його закличні мотиви буквально перегукуються з сюжетом відомої гравюри часів бароко «Радість Дніпрових вод» Л.Тарасевича, який залучив образи давньогрецької міфології до символічного втілення ідеї Києва – осередка красного письменства.

Інтертекстом «Богів Еллади» М. Бажана, як слушно вказує Н. Костенко, виступає твір Ф. Шиллера: по-перше, прямою вказівкою є назва, спільна для творів обох авторів; по-друге, М. Бажан як знавець і перекладач німецької літератури не раз звертався до творчості веймарського класициста, тож імовірно, що саме ідейний зміст його «Богів Еллади» став поштовхом до розгортання версії новітньої утопії. Вважаємо, що звернення до творчості Ф. Шиллера як інтертексту зумовлене й спільністю просвітницько-дидактичної мети обох поетів. У «Богах Еллади», як зазначав Б. Шалагінов, «знаходимо ностальгійне сприйняття античності як доби, що ощасливила людей, але більше ніколи не повернеться. Такими для Шиллера були греки, що жили в гармонії з природою, суспільством, космосом і богами» [469, 69]. Цю думку певною мірою поділяє і М. Бажан. Не без ідеалізації античної епохи в шостому з «Листів про естетичне виховання» Ф. Шиллер наголошував, що характерною рисою людини античності була цілісність світовідчуття: вона почувалася частиною природної цілісності й представником свого полісу. Натомість його сучасник відчуває розрив з дійсністю. А для людини перших десятиліть ХХ ст. цей розрив став особливо болісним і трагічним. Та якщо Ф. Шиллер ідеалістично осмислює насамперед природу як принцип усього давньогрецького світорозуміння («В смертний час ніхто не знав жахання. / Бо кістяк за горло не стискав; / Зцілувавши з уст життя дихання, / Геній тихо світич опускав» [477, 129]), то М. Бажан ідеалізує мистецтво, втіленням якого стали скульптури античних богів. Так само, як, скажімо, М. Рильський у сонеті «Афродіта Мілоська» зі збірки «Троянди й виноград» (1956) намагається розгадати загадку прекрасного, яке вражає своєю дієвістю впродовж тисячоліть. В античних шедеврах поет вбачає осягнення

загальнолюдської сутності, вираженої в довершеній мистецькій формі, що надихає до праці й творчості, та символ циклічності в розвитку культури (його Афродіта Мілоська – «*матері сікстинської сестра*»). Таким чином, у пластиці античності обидва поети прочитували ідею калокагатії та виразні дидактичні функції класичного мистецтва, що цілком відповідало шиллерівським формулам «Краса мусить вивести людину на істинний шлях» і «Красу треба зрозуміти як необхідну умову існування людства». Тож «Боги Еллади» М. Бажана – приклад того, як поет, «прийшовши до мистецтва бароко і поезії парнасців, <…> прилучався і до "витоків" – античної традиції, увібравши предметність, живописність, декоративність зображення» [205, 52]. Багатоголосся і полісемантичність «Богів Еллади» українського поета доповнюються і античною поліметрією: для посилення ефекту, частину вірша поет стилізує під гекзаметр. У дослідженні українського поліметричного вірша ХХ століття Н. Гаврилюк наголошує, що на прикладі поезій циклу «Уманські спогади», і насамперед «Богів Еллади», можна зробити висновок про М. Бажана як представника «гілки модерного книжного вірша з масивними рядками, наслідуванням гекзаметрів та інших рідковживаних форм» [80, 13]. У творі переважають класичні трискладові розміри, що надають віршеві величності й простоти, тих, власне, рис, які найбільш характерні для античного мистецтва загалом.

Ідея циклічності осмислюється М. Бажаном і Є. Плужником не лише у зв'язку з культурологічною проблематикою. У Є. Плужника вона наскрізна в збірці «Дні», але її інтерпретація зовсім інша: на противагу культурі, яка творить нерозривний цикл, сучасне суспільство втратило найважливіші зв'язки, що гарантують йому поступальність як знак прогресу. Цей трагічний розрив утілено в концепті «дні» й такому провідному мотиві збірки, як братовбивство, сформованому певною мірою античною традицією.

М. Кодак, з'ясовуючи зв'язок назви дебютної збірки Є. Плужника зі змістом її поезій, підкреслював, що «заголовний образ-поняття "дні", якщо простежити за його семантикою з твору в твір, має досить різноманітну змістовність. Спектр його значень покликаний відбити здраматизоване сприйняття історії в її змінах, у співвідношенні соціально-психологічної характерності цих змін з людиною. Об'ємний, стереоскопічний зміст цього поняття постає тільки в зіставленні всього спектру значень» [194, 37].

Ліричний герой виступає літописцем трагічного минулого (тема громадянської війни), знаходить у собі мужність приймати сьогодення, що ще не стало омріяним ідеалом (тема НЕПу, розчарування в пореволюційній дійсності, спроби виправдання кривавих жертв як неминучої офіри заради майбутніх «днів золотих»). Хоча, як слушно зазначає дослідник, Плужникові дні – «це реалія з історико-психологічним наповненням, реалія, ідейно-емоційна змістовність якої орудно добувається кожною "сапкою", кожною душею майбутніх поколінь. Дні майбутні постануть святами тільки в єдності з буднями, тільки в діалектичній сув'язі нової духовності з духовністю днів минулих» [194, 39]. У часовому ланцюгові поета можна спостерегти темпоральні розриви: спочатку майбутнє – «*золоті далекі будні*», «*тиша вірних днів*», «*дні прозорі, тихі, гарні*», у минулому (в основному в творах баладного типу) залишилися вбивці, «*васали минулого*», та в новому знову виринають «*дні повій, галіфе й героїв…*» [338, 140]. Коли сьогодення – це «*дні героїв*», то, йдучи за міфічними уявленнями, де «вік героїв» передує найгіршому, залізному, Плужникова дефініція разом з експресивним «*повії*» і тривіально-буденним «*галіфе*» утворюють промовисту характеристику часу, іронія щодо якого – наслідок поетового розчарування, відчуття втрати морально-духовного підґрунтя цілісності часових циклів. Можливо, тому назва збірки, зроджуючи алюзію до Гесіодових «Робіт і днів» (своєрідний перегук із «Гесіодовими візіями людського буття» [419, 91] фіксує, щоправда, не розгортаючи цю тезу, Г. Токмань), має «усічений» варіант. У Гесіода логіку часових змін визначає календарний принцип, за яким організовано буттєвий космос персонажів його поеми, а також ідея праці як обов'язкової константи людського існування й водночас чинник етичної характеристики. У світі Є. Плужника немає такого «цементуючого» принципу, а відтак зруйновані основні зв'язки – між попередніми й наступними поколіннями, між людиною і природою, між сакральними життям і смертю. Його ліричний герой розірваний між минулими днями, що «*серед кривавих піль*» збирали свої криваві жнива, і днями «базарними» («*Торгуємо усім, чим тільки можна, – / Словами, дровами, життям, сукном…*»), коли, подібно до Данте, він блукає в темному сьогоденні («*Одірвались від днів слова, / В'януть собі по книжках, а у днях – / мов у темному лісі!*»

[338, 141]), не вірячи в безоглядний оптимізм («*Брешете ви, кому ясне усе! / Перед мрією усі ми ниці*» [338, 141]), бо його сумніви – щиріші й природніші на тлі пережитого.

Не оминає теми несправедливості й Гесіод у «Роботах і днях». Її він пізнає і на власній долі (відома історія судового позову, за яким у поета відібрали його частку спадку на користь брата), і як покару олімпійців людству за скоєний Прометеєм злочин. Звертаючись до міфології та фольклору (міфи про двох сестер Ерід та Пандору, байка «Про солов'я і яструба»), він шукає пояснення пануванню у світі неправди і доходить висновку, що людські справи на землі безперервно погіршуються. Так, викладаючи легенду про «п'ять віків», Гесіод дає поетичний вираз «деградаційної» моделі цивілізації: виражаючи позицію ранніх грецьких філософів, він говорить про виродження людського суспільства, на яке в майбутньому чекають регрес, поступова втрата всіх людських підвалин, і насамперед, моральних. Свій час поет називає «залізним» віком («*Нащо ж судилося жити / мені серед п'ятого роду? / Чом я раніш не помер / або чом не родився пізніше? / Нині-бо плем'я існує залізне. / Ні вдень, ні вночі вже / Не перепочити йому від труда, / позбутися смутку. / Долі не має. Турботи тяжкі / від богів йому дані…*» [93, 109 – 201]). Але, навіть розуміючи, що йому несила це змінити, протиставляє власному песимізмові переконання, що всі лиха і нещастя можна здолати працею і незмінною вірою в правду й богів. У ліриці Є. Плужника Гесіодова класифікація людських поколінь відлунює по-своєму: його часопросторова модель (як і в П. Тичини, Прометеєві якого розповідають, що «героїв серед нас нема») не обмежена, на відміну від неокласиків, антиномією «золотий вік (минуле) – залізний вік (теперішнє)», а ускладнена «*віком героїв*». В одних випадках вік героїв, як і в Гесіода, коли людей-напівбогів «*люта війна і страшні бойовища»* звели зі світу, співвідносний з минулим, у других, – з сьогоденням, у якому «вік героїв» так і не настав. Звідси – поетове небажання уточнювати кольори знамен, під якими вмирають загиблі («*А хто з них винний, / А хто з них правий!*» [338, 127]; «*Невеличке на розі тіло / Не спитають більш, – за яких!*» [338, 131], і певна абстрактність образу майбутнього як віку «золотого», де прогнози соціального благополуччя витісняються то картинами духовного занепаду («*А тепер там зійшов полин. / Телеграфні стовпи…*» [338, 132]), то суб'єктивними спостереженнями над власними перспективами

(«*Воскресінням твоїм живу, Земле мертва!*» [338, 123] або «*Мета моя далека, / Я такої смерті не боюсь! / Зійде кров, немов всесвітня Мекка*» [338, 126]). До того ж, як відзначають дослідники, нерідко в межах одного твору «минуле повіряється майбутнім, буває, навіть кількаразово; часто реалії твору полишаються відкритими для майбутнього, ніби "в розбігу" в новий час» [194, 35]. У поемі Гесіода огляд робіт теж не має чіткої послідовності: поет легко «перебігає» від розповіді про весняні турботи до порад щодо осінніх заготівель і назад, та це, радше, викликано бажанням автора охопити різні проблеми й, виходячи з дидактичної спрямованості твору, дати якомога більше порад своїм читачам. У темпоральних розривах, поворотах і зиґзаґах Є. Плужника бачиться інше: можливо, так у його ліриці відлунює барокова ідея спотвореної гармонії, що постала як переосмислення античної теорії «пропорцій». Як у творчих зусиллях неокласиків проглядаються спроби відновити порушені пропорції наверненням до класичних етичних та естетичних ідеалів через Красу, так і в Є. Плужника, продираючись крізь авторову «*від мрій утому*», звучать гуманістичні ідеї відродження людяності («Я знаю», «Я – як і всі», «Знаю, сіренький я весь такий») «від супротивного» – через художнє відтворення категорій страху, самотності, страждання як складників антигуманності сучасного світу. На противагу Гесіодові, він не вдається до розлогих порад і настанов, а впливає на читача силою своїх простих, на перших погляд, нерідко зведених до афоризму, рядків: «*Мовчки зросте десь новий Тарас / Серед кривавих піль!*» [338, 124], «*Умій в нудьзі знаходити розраду*» [286, 217], «*Все більше спогадів і менше сподівань*» [286, 221], «*Але ж нудьга яка – вперед летіти, / Щоб повернутися назад*» [338, 228], «*Краще помилятися самому, / Ніж чужих навчившись помилок!*» [338, 239] та ін.

Як і О. Влизько в «Гесіоді», Є. Плужник веде мову про конфлікт мрії і дійсності, вдаючись до античної інтертекстуальності, у результаті двовекторної (іронічної і трагічної) інтерпретації якої посилюється неоромантичне звучання тексту. Коли іронічний підтекст посилює ім'я Горація, котрий, на відміну від багатослівних сучасників-«пророків» майбутнього, асоціюється з носієм виваженого слова і конкретики щодо себе і свого часу («*Та від минулого тільки шкільний Горацій, / А про майбутнє – кілька тисяч слів*» [338, 142]), то трагічні інтонації увиразнюються апеляцією до софоклівської традиції. Зміст

імпліцитного засвоєння Софокла виявляється, на нашу думку, в опрацюванні Є. Плужником мотиву братовбивчої війни (український варіант Полініка та Етеокла), у «віталізації смерті» й у відтворенні трагічної ситуації принесення себе в жертву (умовно – мотив Антігони).

Коли в романтичному дискурсі мотив братовбивства як один із традиційних зазвичай наснажувався біблійною історією Каїна та Авеля, то в неоромантичному він, зактуалізований подіями революцій і громадянської війни, ймовірно, більшою мірою зорієнтований на античний варіант. Адже тоді «включаються» не лише психологічні й онтологічні мікротеми конфлікту двох психотипів і зродженого Зла, а й суспільно-політичні – в захиснику рідного міста Етеоклі й зрадникові Полінікові, який очолив війська «сімох проти Фів» у боротьбі за владу, не важко було впізнати розділених різними політичними силами й державними кордонами українців перших десятиліть ХХ ст. Крім того, міфічна ситуація прокляття Едіпом народжених від інцесту синів, що і спричинило їхню ворожнечу, відкриває широкий простір для алегоричних тлумачень проклятих матір'ю-Україною власних дітей. У Є. Плужника (як і в прозі Ю. Яновського чи Г. Косинки) рецепція античного варіанта мотиву братовбивства збігалася зі спромогою експресіонізму передати відчайдушне відчуття соціальної відчуженості, самотності людини у ворожому світі, де розірвані зв'язки (і насамперед родинні). З початку ХХ ст. це відчуття перетворилося на постійного супутника мислячої особистості. Зауважимо, що в Є. Плужника антична сюжетна фабула братовбивства скоригована християнським тлумаченням «брати» – усі нащадки Адама. Як і Ю. Яновський, поет прозирає трагедію української нації в трагедії окремої родини, та не називає ні імен, ні прізвищ. І в цій безіменності («*А хто з них винний, а хто з них правий! – / З-під однакових стріх!*» [338, 127]) він вбачає тривожну тенденцію свого часу, перетворену на закон нового суспільства, за яким смерть окремої людини – трагедія, а загибель мільйонів – статистика («Уночі його вели на розстріл», «Сідало сонце…», «Впало – ставай до стінки!», «А він молодий-молодий…», «Притулив до стіни людину», «Мабуть, дуже йому боліло», «Ще в полон не брали тоді», «Був це хлопець лагідний і тихий», «Зціпив зуби…» та ін.).

Громадянська війна – найжорстокіша з війн, бо по різні боки барикад опиняються друзі, сусіди, родичі. Саме таку ситуацію Гесіод, випереджуючи «Одкровення Івана Богослова», називатиме кінцем світу, за ознаку якого буде загальний розбрат: діти не зможуть порозумітися з батьками, батьки – з дітьми, ніхто не захоче годувати старих, рідні брати зненавидять один одного… Л. Череватенко наголошує на есхатологічних мотивах у ліриці українського поета. Розмірковуючи, що таке громадянська війна, «побачена чи передбачена очима Плужника», він відзначає: «Це насамперед війна самогубча: син проти батька, батько проти сина. Що заховують оці вірші? Великий біль. Великий жаль: що не впізнали один одного, що не порозумілися, не навчилися одне одного шанувати» [462, 40]. Так поетом активізувався традиційний для західних і східних міфів мотив загибелі сина (батька) від руки не впізнаного ним сина (батька), пізніше різнобічно опрацьований у баладах. Та коли в міфічних структурах смерть через невпізнання трактувалася як покарання за пиху й зверхність («гібрис») або як символічне наступництво поколінь «володар» – «спадкоємець», то Є. Плужник у таких сюжетах проставляє виразний етичний акцент – це трагедія нації і часу, не природна, а насильницька зміна поколінь.

Розгортаючи експресіоністично наснажену тему життя як катастрофи, поет залучає образи семантичного поля «не-життя» («*розстріл*», «*труп*», «*кров*», «*біль*», «*гостренька куля*», «*прикла́д*», «*до стінки*» та ін.). Ці образи імплікують так звану віталізацію смерті, художню версію якої знаходимо вже в Софокловому «Едіпі в Колоні». Потужно релігійно вона озвучується в Й. В. Ґете у сцені смерті Фауста, а, починаючи зі Стефаникового «Скону», – страхітливо-вражаюче в експресіоністів. Вплив їхньої концепції на оприявлення теми таких закономірних проявів життя, як біль і страждання засвідчує повноту буття в умовах вічної плинності часу, не знищує людину, а відроджує її, змушуючи повернутись до своєї природної сутності. Звідси спокійне й гідне ставлення до смерті, віталізація якої відбувається як момент душевної напруги, подолання життєвого зламу. Смерть, як і біль, може стати ситуацією оновлення людини (у Є. Плужника зазвичай це пов'язано з автопророкуваннями: «*Відбулось. Мета моя далека, Я такої смерті не боюсь! – / Зійде кров, немов всесвітня Мекка, / Для твоїх майбутніх синіх блуз!*» [338, 126], «*– Це нічого, що я мов гній – / Під посіви твої нові! / – Бо ось вірю: зросту*

колись. – / І до когось вітрами: – Жни!» [338, 164]). Смерть виступає й символом визволення духу з в'язниці тіла: «*Дуже просто. Гостренька куля / Заступила йому далечінь. / – Серце днями собі намуляв, – / Спочинь!*» [338, 131] («Мабуть дуже йому боліло»).

Логічним видається в таких текстах певний антиестетичний пафос, що формує, за термінологією експресіоністів, «поетику крику». Для посилення трагічності образу нерідко вживаються натуралістичні елементи, вчувається «хвала потворному» як далекий відгук античної традиції низьких жанрів, зокрема римського роману. Та коли в античних текстах (наприклад, у романах Апулея, Петронія), натуралізм образів мав відтворити атмосферу життя і побуту римського плебсу, то у творах експресіоністів через образи «катастрофи» тіла транслювалася ідея зруйнованого, спотвореного світу. М. Бажан, залучаючи тілесно-анатомічні образи на зразок «*Сріблястий попіл спалених кісток / Людського лоба тріснутий шматок / Розпалить яру здвигнуті укоси. / Повзуть із ями золотисті коси – / В землі не скрилось, тліном не взялось / Витке і ніжне золото волось*» [30, 205] чи «*Слизький і жирний замісився глей / Розкришеними рештками людей*» [30, 205] у «Київських етюдах», а особливо в поемі «Сліпці», чи Є. Плужник «*Довго, довго йому круки / Випивали світло з очей*» [338, 132], «*Невеличка дірка поміж ребер…*» [338, 135], «*На неголенім обличчі гострі / Волоски…*» [338, 126], «*Дотягнусь, пурну – і буде тихо!*» [338, 140], «*А на снігу з чиєїсь ранки / Кров візерунки заплела*» [338, 148] та ін., вдаються до анімізації смерті як до одного з найсуттєвіших показників поетики експресіонізму.

Є. Плужник не раз акцентує на вікові ліричних героїв, чиє життя обірвали кулі («*А він молодий-молодий… / неголений пух на обличчі. / Ще вчора до школи ходив… / Ще, мабуть, кохати не вивчив…*» [338, 129], «*Був це хлопчик лагідний і тихий*» [338, 133], «*А він був молодий такий! Цілував, мабуть, гаряче…*» [338, 132]), викристалізовуючи ще одну грань національної трагедії – сирітство батьків, витлумачене доказом деформації циклічності. Драматизм образу батька, що пережив загиблого за далеке майбутнє сина, поглиблює мікромотив неоціненої жертви. У вірші «Ні словечка йому не сказав старий…» протиставлення коловороту буденних клопотів – порушеної природної зміни поколінь підкреслено антиномією «вогонь (діяльність, запал) – бур'ян (марнота)»: «*Його життя коловорот буденності / До товару… По воду…/ А день за днем… / Знов подвір'я взялося*

травою…/ Серце, серце! З твоїм вогнем – / У бур'ян головою!» [338, 138]. У такому «коловороті» поет бачить не поступ, а спричинений перерваним зв'язком між генераціями регрес. Ця ж думка звучить і в творі «Там, де полягли вони за волю». На відміну від жертви Софоклової Антігони, смерть якої в ім'я виконання «божественних» законів трагічний хор уславлює як подвиг, по загибелі тих, хто «*полягли за волю*», «*буряки тепер на цукроварні*» [338, 139]. В іншому вірші «Поїм, посплю…» в круговерті буденності («*Поїм, посплю… Щасливий ніби*» [338, 144]) герой бачить зраду великих мрій, адже очікувана «святковість» нових днів, сплачена величезними жертвами, не настала. Грандіозна мета світової гармонії й оновлення зводиться до прозаїчної побутової деталі «*Роздобув собі штани нові*». І раптом на тлі авторського варіанта «космічного песимізму» контрастне «*Через віщо серце ніби віхоть / У чужій невимитій руці?*» [338, 144] виявляє глибини трагічного світовідчуття поета-неоромантика, що у «*вік велетнів*» називає себе втомленим «*найменшим із синів*».

Із темою жертовності так чи так пов'язана й проблема свободи вибору, що порушувалася і в драмах Софокла. Трагік (який, за переказами Аристотеля, стверджував, що зображував людьми такими, якими вони мають бути), заклав моральну основу оцінювання вчинків своїх персонажів, відшуковуючи вимір їхньої ідеальної людяності. Невипадково трагічний хор, супроводжуючи Антігону на страту, проголошує: «Дивних багато в світі див, / Найдивніше із них – людина» [391, 137]. Свідомий вибір між одвічними, хоча й «неписаними» законами людського співжиття, за вірність яким її чекає смерть, і безтурботним буттям царевої невістки підносить Антігону до того найвищого морального рівня, якого може сягнути людина за життя. Так смерть перетворюється на наповнене особливим змістом істинне «життя» Антігони. У «Днях» Є. Плужника софоклівська модель переосмислюється з двох позицій. З одного боку, поет погоджується, що принесення себе в жертву революції – справді велична трагічна ситуація, але за умови, що цей акт відбувається вільно, за внутрішнім імперативом людини. З другого боку, він описує трагедію громадянської війни як невідворотну, бо спровоковану аморальністю людства, що проміняло одвічні моральні орієнтири на примарні ідеологічні.

Отже, позачасові міфічні структури як своєрідні точки опертя давньої людини, в яких вона знаходила «зв'язок і мету» свого існування й буття світу, у Є. Плужника, як і загалом у митців новітньої епохи, виступають «лакмусом», за допомогою якого автор «просвічує» реалії свого часу з погляду вічності. У їх осмисленні переважає умовно-асоціативний підхід, що дозволяє зосередити увагу не так на діях (вчинках) прецедентних образів, як на «реакції» на них самого автора й соціуму. Модель античної культури виявилася для Є. Плужника саме тим архетипом, який здатен охопити внутрішній драматизм, трагізм, суперечливість і динаміку окремих образів у рамках конкретної історичної епохи перших десятиліть XX ст. Тому поет не обмежився «чистою» моделлю міфу, а прив'язав її до своїх реалій. І хоча в Є. Плужника, на відміну від М. Бажана, немає конкретного твору з експліцитною античністю, можна припустити, що в його ліриці оприявлюється авторський «заземлений» трагічний міф, у якому органічно поєднані найархаїчніші пласти культури з власним внутрішнім світом і світом сучасної йому людини, де міфічні структури своїм універсальним змістом поглиблюють філософське підґрунтя поетичного космосу.

Переосмислення ідеї циклічності М. Бажаном як фатальної приреченості людини-гвинтика виконувати чітко відведену їй роль («*Кожен вигиб і темпу, і такту / віддрукує капельмейстерський жест. / Віддрукує і занотує: / стій! На кожну ноту, на ту є / карб / свій*» [30, 112]) продемонстроване у вірші «Елегія атракціонів»: «*Кожному ноту нажебрано, / і іншої буть не могло б, / і рипить між іржавими ребрами / серця сухий суглоб*» [30, 112 – 113]. Трагізм світовідчуття ліричного героя (а це образ сучасника М. Бажана, який пережив криваву круговерть («*атракціон*») революції і громадянської війни), передають виразні експресіоністичні образи, об'єднані семантикою смерті («*Із губ акробата-китайця / струмочком сповзає смерть. / Захлинувся ковтками конвульсій…*», «*Розгойдались, мов трупи на ниточках, голоси*») і риторичні запитання на кшталт: «*Чи довго прокрутишся так тут, / невже не спадеш, / невже?*» [30, 112]. Як і в ученні піфагорійської школи, де коло символізувало Землю, жінку, життя, М. Бажан замикає простір вірша в коловорот атракціону-життя та водночас долучає символіку кола як моменту збігу в певній точці альфа і омеги людського буття – життя і смерті. У поетовому

колі смерть панує безроздільно. Так в «Елегії атракціонів» поєднуються ідея-ремінісценція циклічності з формотвірною ремінісценцією – жанровими домінантами елегії. Міфологему кола (за візуальною подібністю каруселі) М. Бажан активізує і задля характеристики часу. У традиційному символічному ракурсі, зокрема у Платона, Аристотеля, Філона і неоплатоніків, ця фігура озвучується як знак циклічного саморуху буття. Стоїки ж взагалі ідеалізували коло, стверджуючи, що «незмінний колообіг світу в своєму плині догори й униз, з вічності у вічність, відтак лише дві форми є найдосконалішими: з об'ємних – шар ("сфера"), а з пласких – коло» [255, 78]. В образі круговерті атракціону, як нам здається, М. Бажан прочитує обидва – і профанний, і сакральний, за традиційною вже термінологією М. Еліаде, – вияви часу, пропонуючи авторську модифікацію циклічної теорії часу до ідеї «круглого часу», вирватися за межі якого сучасник не має сили.

Як варіант кола постає в ліриці М. Бажана образ лабіринту. З погляду міфологічного мислення, лабіринт – символ чогось хаотичного, стихійного, заплутаного, жахливого й того, що несе смерть. Проте, що характерно для давнього хтонічного мислення, все земне є одночасно і небесним, і лабіринт може розглядатися як втілення неба і космосу. З поширенням християнства значення образу змінилося, він почав сприйматися як символ очищення від гріхів, як алегоричний образ тернистого шляху людини до Бога або хресний шлях Ісуса. У християнській філософії лабіринт стає метафорою матеріального світу, проходячи через який, людина має поборотися з Мінотавром – Сатаною. У лабіринті спокус і гріхів людина, як і Тесей, може покладатися на власну стійкість і рятівну нитку Аріадни – віру. В епоху Відродження образ лабіринту почав сприйматися символом Всесвіту й людського життя. У культурі XX ст. – як метафора шляху до пізнання себе. У М. Бажана мотиви лабіринту, заплутаної дороги, «*шляхів, у круг заплутаних*», оприявлені в «Нічному рейсі», «Слові о полку Ігоревім», «Сліпцях» та ін., де фігура часу виступає не так міфологічною, як міфологізованою в дусі інтелектуалістичного парадоксу. Модель «круглого часу», маючи міфологічну основу, більшою мірою є авторською світоглядною категорією. Що, власне, логічно для митця, який як ніхто з тогочасних українських поетів, крім П. Тичини, виявляв «тяжіння й смак до поетично-філософського синтезу руху історії та людської свідомості» [205, 64]. Такі поетично-філософські узагальнення досягаються

М. Бажаном і завдяки античним ремінісценціям. Іноді, відштовхуючись від античної ідеї, поет розгортає інтелектуальну дискусію, у якій, на жаль, його аргументи «збиваються» на манівці ідеологічних канонів часу. Як, скажімо, в поемі 1931 року «Число», де М. Бажан здійснює спробу розкрити діалектику історичного руху через символ числа.

Саме тему числа разом з темою оргаїзму І. Мегела називає «двома стимулами творчого життя Еллади», двома темами, що виділяються з-поміж усього багатства міфології еллінської культури: «Оргаїзм був вираженням народної стихії, а число – вираженням поліса з його громадянськістю. У взаємодії цих двох явищ виявляється характер елліна, який здатний гармонізувати будь-який оргаїзм» [511]. Філософська думка античності продовжила рух у цьому напрямі. Як відомо, саме тоді настав принципово новий етап в історії символіки чисел: уперше було повністю відокремлено число від предмета і числам почали надавати нових атрибутів: добрі і злі числа, дружні і недружні тощо. Платон у трактаті «Держава», говорячи про мистецтво лічби, наголошував, що необхідно «…взятися за мистецтво лічби й вивчати його не як-небудь, а до того часу, поки самим розумом не дійдуть до споглядання природи чисел… задля самої душі, аби полегшити їй перехід від становлення до справжнього буття» [цит. за: 287, 10]. На думку філософа, мистецтво лічби (разом з мистецтвом музики) веде до удосконалення душі. Цілком можливо, що М. Бажан був небайдужий до вчення давньогрецького філософа, принаймні, як дослідила Н. Костенко, у листі до Гольцева 1937 року поет повідомляв, що його дуже цікавить філософія «богобоязливого Платона і неоплатоніків» [205, 120]. Можливо, саме сходженням з Платоновими ідеями зв’язку мистецтва лічби і музики є поєднання в аналізованій «Елегії атракціонів» мотиву «недружнього числа» («*І пізнаєш уперту математику / пароксизмів захвату і журб…*» [30, 112]) і музичної какофонії, під супровід якої крутиться смертельний атракціон («*Різкий плижок, зухвалий скік, / сухий, як дріб, галоп / і флейт одчай, цих флейт баских / над ямами синкоп*») [30, 111 – 112].

Зародження власне символіки чисел в античності пов'язане з ім’ям Піфагора та його школи (у поемі «Число» М. Бажан згадує ім’я мислителя, називаючи числа «*жертовниками німотніми Піфагору*» [30, 395]). Із філософських поглядів піфагорійців проростають найважливіші ідеї античного сприйняття числа: втілення в символіці чисел

гармонії космосу («музика сфер») і співвіднесеність із числом етичних цінностей (те, що в неоплатоніків одержало класичну формулу: «Єдине – це благо і благо – це єдине»). В українській поезії зрілого модернізму антична ідея гармонії космосу, інтерес до якої стимулювався і тогочасними досягненнями точних наук, відкриттям загальних законів простору і часу, нерідко інтерпретувалася як проекція суспільства майбутнього: у «музику сфер» «вслухалися» київські неокласики, а символісти нерідко співали гімн числу, керуючись античною традицією його символізації та її зв'язками з ідеями гармонії космосу. Як зазначає Л. Мних, досліджуючи числову символіку української поезії 20-30-х років XX ст., у творчості символістів вона «є найбільш абстрактною, тому що перед нами не символічна наповненість певних чисел, що базується на традиційній семантиці, а образ числа взагалі, оспівування феномена числа як такого» [278, 12]. Поема «Числа» – зразок сцієнтизму М. Бажана й, відповідно, продовження традиції олександрійської лірики, на яку автор нашаровує свій футуристський та експресіоністський досвід. Водночас, втілюючи ідею сучасного суспільства як соціуму, найвищою цінністю якого є Число, поет творить власну міфологічну модель, оскільки, як висловив основну ідею своєї праці «Діалектика міфу» О. Лосєв, «Абсолютна міфологія <…> завжди буде аритмологізмом (тобто в її основі завжди видніються числа і число» [241, 26]. У цій філософській поемі «експериментального ладу» (Л. Новиченко) автор апелює до Гераклітової ідеї про світ як «боротьбу протилежностей», розвинуту пізніше Г. В. Ф. Гегелем й основоположну в ідеології «Діалектичного матеріалізму» К. Маркса: «*Як пульс і плин, число росте й живе, / Собі само ламає серце й мозок, / Щоб з муки й боротьби, з великих гроз і грозок / Повстати знов, як значення нове*» [30, 399]. За допомогою числа, виявленого як результат праці, він сподівається пізнати світ: «*Збагнути світ, пізнати і змінить / І дужа мудрість вчить творити речі*» [30, 400]. На відміну від піфагорійців, котрі роглядали гармонію космосу як чисельно-кількісну упорядкованість світу, яка ґрунтується на математичній узгодженості геометричної структури природи, але обов'язково доповненій такими не природничими характеристиками реальності, як справедливість, душа, добро, зло тощо, М. Бажан веде мову не про духовний (мислительний) компонент, а про ідеологічний. Він творить міф про сучасне суспільство, де абстрактне число має наповнитися живим

змістом: «*Це істина – цей впертий труд ідей, / Узяте цифрами знання і воля класу, / Що водить мисль свою на площі і в каркаси / Будов, піднесених людями для людей, / Немов господаря, – / господар і диктатор, / Що скаже – так, і буде справді так…*» [30, 401]. У його ідеальному суспільстві все підпорядковане Числу. І коли такий образ механізованої сучасності у творах «Ми» Є. Замятіна, «Прекрасний, прекрасний світ» О. Хакслі, в неопублікованій драмі-феєрії «Прометей» П. Тичини зображувався в сатиричному світлі, то в М. Бажана – у пафосному. Для нього такий світ не лише можливий, а й невідворотний, як доля: «*Коли межа, як парость, проросла, / Коли вже інша грань нову межу затисла, / Тоді числом не зміряти числа, / Й стоять пусті, розкриті навстіж числа. / Стоять, мов згарища. / І курiться труха, / На них, як фіміам руїни і розору, – / Жертовники німотні Піфагору, / Порожніх капищ стоптана пиха*» [30, 395]. І в цьому фаталізмі поета вчувається безвихідь упокореного.

Зазначимо, що вже в дебютній збірці «17-ий патруль» образ Фатуму зримо-тілесно оприявлений М. Бажаном у нещадному ревтрибуналі, який уявляється «жорстокою нездоланною силою, яка нищить на своєму шляху все, що не має абсолютної соціальної чистоти. Цю «ультрареволюційність» поет зафіксував досить точно; разом з тим, він не засуджує її, сприймає як неминучість, як даність» [205, 51]. Така позиція автора нагадує афоризм Сенеки, про те, що доля веде слухняного і силоміць – непокірного, ніби взятий ним за керівництво до дії. Таким принципом керувався герой Вергілієвої «Енеїди», у якій чітко відображена тенденція римського трактування Долі. Фатум осмислювався як всеохопна й неодмінна детермінація, відчужена від конкретного буття індивіда, така, що набуває в самій собі послідовності та необхідності. Фатуму неможливо уникнути так само, як і владної системи й ідеології Риму, що прагнув світового панування. І так само мало, як влада цезарів, Фатум зважає на людину або народ. Індивід виявляється розщепленим на те, чим він є всередині себе, і те, чим він змушений бути за волею Долі. Тому поведінка Енея, який має постійно чинити всупереч власної волі й природі (покидає батьківщину, яка гине; залишає кохану жінку; миролюб, він веде нескінченні війни) тлумачиться як ідеальна, адже він – виконавець історичної місії, також «гвинтик» римської імперської «машини». Сучасна М. Бажанові ідеологія новітнього неронізму того ж вимагала і від своїх «героїв».

Звідси і поетів «священний жах» у творах, присвячених громадянській війні, трагедію якої він сприймає як невідворотне. У цьому ж ключі й інтерпретація фаталістичних мотивів у поемі «Сліпці». М. Бажан намагається знайти виправдання людській несвободі «вищою необхідністю». Подібно до офіційної ідеології цезаризму, за якою весь світовий процес тлумачився як шлях Риму до світового панування, а уніфікованість і послідовна невідступність Фатуму розглядалась як логічна і єдино можлива, М. Бажан визнає терор тоталітарної ідеології тією силою, що, на взірець найстарших богів античної міфології, породжує й утримує життя світового (тут – суспільного) космосу, але водночас і виявляє протилежні своїй суті риси.

Важливо, що в один рік з «Числом» з'явилася поема з промовистою назвою «Сліпці», у якій М. Бажан після проспіваного «псалма Числу», по суті, визнає свою добровільну «незрячість». Цей твір, на думку критиків, відображає важкі сумніви, болючі роздуми поета, душа якого загнана в підземелля ідеологічних приписів. Перемога над гуманізмом в собі, як стверджував А. Бондар, давалася нелегко [55]. Поема перегукується з «Числом» у спільній розробці мотиву фатуму, а через мотиви фізичної і духовної сліпоти, пошуки істини, свідомий вибір своєї долі вона, вважаємо, інтертекстуально пов'язана з Софокловим «Едіпом». Символічно, що саме через цей твір давньогрецького автора формувалося в М. Бажана усвідомлення того, як важливо «укорінити» античні образи й мотиви в національний ґрунт, творячи український міф про античність. Н. Костенко зазначає, що в далекому 1920-ому «гастролі курбасівського театру з "Едіпом" Софокла в перекладі І. Франка спричинили справжній катарсис юного глядача, що, здається, визначив домінанту його сприйняття античності на все життя: "Тільки після цієї вистави я почав розуміти, яку велич і людяність таять у собі оті, здавалось би, холодом тисячоліть овіяні, повільні статуарні утвори Есхіла, Софокла та й пристраснішого Евріпіда, про які мені старанно товкмачили в незакінчених мною класах гімназії. Світ людства ширився переді мною в усій своїй незмірній просторіні, в усьому своєму нескінченному часі"» [205, 34]. Пізніше Бажан-поет виявився з-поміж тих небагатьох (М. Драй-Хмара, М. Рильський, Є. Маланюк), хто звертався до софоклівської тематики. Образ Едіпа – царя, що бере на

себе відповідальність за долю держави, гуманного шукача істини, опинявся в опозиції до героя, який відповідав «духові часу» – до спрощеного й спролетарізованого Прометея.

На нашу думку, інтерес М. Бажана до комплексу мотивів, пов'язаних з темою Едіпа, пояснює певною мірою і стійку цікавість поета до образу Гамлета. «Ангельські риси Гамлета, – зазначає Х. Е. Керлот, – змушують нас вважати його символом і прообразом Едіпа – смертного, що страждає від прив'язаності до цього світу, від матеріальності існування: від того, що своїм походженням він зобов'язаний істоті, яку він міг би вбити, і яка, можливо, вб'є його. Як приклад мук і пригнічень, що призводять до ланцюга злочину, який може бути розірваний лише шляхом самознищення» [177, 131]. І далі: «Гамлет – символ людини, що повстала проти свого "синівського" становища, гуманізований (і християнізований?) символ, наступник есхілівського "Прометея" і предтеча "Люцифера" Мільтона» [177, 131]. Тож імпліцитний зв'язок поеми «Сліпці» з Софокловою інтерпретацією міфу про Едіпа можна сприймати преамбулою до розгортання гамлетівської теми, поява якої зумовлена не в останню чергу експресіоністськими тенденціями творчості М. Бажана – розробкою тематики протиріччя між духовністю та інстинктом, між прагненням цілісності зв'язків і їх руйнацією, між індивідом і масою. Важливою умовою є і популярність мотиву двійництва в літературі 1920-1930-х років, яку Л. Петренко пояснює «роздвоєним розумом» чи «двоїстою свідомістю» як спільною рисою багатьох представників української інтелігенції тієї доби, породженої «конфліктом між їхніми пошуками індивідуальної свободи і очікуваної свободи для всієї нації, суб'єктом котрої мала стати людина як родова сутність, добровільно підпорядкована колективній волі» [див.: 333].

У поемі «Сліпці» М. Бажан звертається до однієї зі сторінок української культури – творчості лірників. Зображуючи їхній побут, звичаї і специфічну лексику, поет намагається відтворити насамперед психологію і дух того часу. Але при цьому, як слушно зауважила Н. Костенко, поема – це твір-імпровізація чи містифікація: історична тематика – це «авторська форма донесення думки, одне із завдань якого "зривання маски з кобзаря"» [205, 86]. Україна XVIII століття як тло поеми провокує історичні аналогії (доля країни після зруйнування Катериною II Запорізької Січі – поразка УНР) та актуалізує питання, що

тривожать сучасників автора і його самого: яким буде новобудоване суспільство. Герой поеми – молодий лірник – також хоче знати «кінцеву мету»: «*Діду! Скажи – чи дороги оті, / Замучивши згагою душі, / Виводять співців та їх вірних / в ясний вертоград?*» [30, 383]. Певно, мільйони людей у той час запитували себе про те ж саме, слухаючи обіцянки про ідеальну державу. «Ясний вертоград» чи «загірня комуна» манили, як вічна мрія людства про «новий Єрусалим», але й жахали водночас тією кривавою ціною, що ставала все вищою. Разом із суспільно-політичними, М. Бажан порушує й естетичні питання: сумнівами й тривогами сповнені авторські роздуми про сутність митця і мистецтва, його заанґажованість і функції в соціумі. У поемі зіштовхуються дві позиції, два погляди на завдання співця в новій державі, втілені в образах двох лірників – старого і молодого. Старий мудрий лірник не поспішає співати для нових господарів, тоді як молодий прагне дії. Він, намагаючись зрозуміти час і себе, розпитує свого наставника: «*Ти ходиш по світі не перший десяток, / Не на першому стовквищі ницьма лежиш, / І ліра стара та посвячений ніж, / Та, може, ще мудрість і скруха – твій статок... / Запльований, зганьблений більш над усіх, / Це ж ти – найнещасніший з відданих лірі…*» [30, 383]. На противагу пасивній, як вважає юнак, позиції старого лірника («*А лірник мовчить, наче він не зловив / Глухого, мов скрип, шепотіння приблуди*»), він хоче «*здолати, пробитися, вийти як муж, а не мученик... Чуєш? Як муж*!» [30, 385]. Вибір між мовчанням та славослів'ям новій владі нагадує відомий багатьом сучасникам М. Бажана (і йому насамперед) драматичний вибір між «внутрішньою еміграцією» та служінням ідеології. У розвитку мотиву ренегатства молодого кобзаря виникають прозорі алюзії до есере-серівської дійсності: попри власні сумніви («*є всякі тверджі, А сумнів, певне, найбільша з твердж. / Ламаюся в сумнів, як в браму обвалену, / Розкопую, б'ю, вивертаю її. / У кожну шпарину, у кожну прогалину / Вставляю заюшені пальці свої*» [30, 384 – 385]) він схиляється перед новими господарями життя. Тепер «*незрячі жебраки*», що «*бачили багато*» і грали на ярмарках тим, хто боровся за волю України, співають запроданцям і перевертням. Можливо, М. Бажан натякає на сучасних поетів, і хоча сам автор бачить більше за інших, себе також зараховує до «сліпців», які йдуть на компроміс із «модерними кочубеями». Про актуальність твору і влучання автора в болючу тему (А. Бондар слушно

називає її «текстом-викликом» [див.: 55]) свідчить доля поеми: після публікацій у журналі «Життя й революція» вона була заборонена. Оприлюднення тексту поеми «Сліпці», на нашу думку, унеможливили й досить промовисті сцени зібрання сліпих музик, що переймаються насамперед тілесними задоволеннями, та їх погрози молодому лірнику «*ми києм караєм за ослух*» [30, 360]. У подальшому вони могли викликати аналогію з новоутвореною 1932 року Спілкою письменників, що вимагала, виконуючи партійні директиви, підпорядковуватися не законам власного «хочу», а загального «мушу».

Навіть з огляду на незавершеність, поема «Сліпці» не лише об'єкт аналізу ідейно-художнього змісту, а і зразок трансформації софоклівської теми пізнання істини через бінарні опозиції «свобода – тиранія», «індивідуальне – колективне», «сліпий – зрячий» та ін. Тож назва поеми сприймається і як назва-алюзія (сліпі музики), і як назва-концепт («сліпота» як свідомо обрана життєва позиція). Митець і його місце в суспільстві, пошук сенсу життя, творчості, служіння народові – це той комплекс питань, які М. Бажан осмислює за допомогою історії життя і творчості кобзаря, що стають алегорією письменницької праці.

Протагоніст трагедії Софокла «Цар Едіп» протиставляє трагічному фатумові власний закон і власну волю: він здійснює самосуд, позбавивши себе зору. Страждання Едіпа виступають мірилом його волі, внутрішньої переконаності, а також стають шляхом до пізнання істини. Так фізична незрячість Едіпа «компенсується» усвідомленням себе особистістю, сповненою сили і значення. На відміну від героя давньогрецької трагедії, молодий лірник М. Бажана, втративши зір («*Я вчився три роки / І очі склепились зогниви. / Отак пішов придивлятись до світу, безокий / Мандрований лірник, незрячий жебрак*» [30, 384]), добровільно погоджується і на сліпоту духовну. Він готовий підкоритися обставинам, визнати перемогу своїх егоїстичних намірів. Коли софоклівський цар Едіп ставить інтереси держави вище за власний спокій і безпеку, то герой М. Бажана – навпаки: його життєва філософія – це філософія виживання.

Конфлікт двох лірників у М. Бажана має таке ж важливе ідейне значення, як і конфлікт між Тіресієм і Едіпом у трагедії Софокла. Драматург показує два різні шляхи осягнення істини: сліпий Тіресій знає те, чого не знає зрячий Едіп, але своє внутрішнє

бачення він одержав від богів як компенсацію за втрачений зір. Едіп прозріває сам, пройшовши багатостраждальний шлях, його духовне прозріння – це нагорода за спокуту гріхів. Молодий лірник у поемі «Сліпці» хоча й бачить внутрішнім поглядом багато («*Сліпий, я побачив сліпецькі серця*» [30, 373]), ці знання обертає на усвідомлення необхідності компромісу. Коли в античній трагедії продемонстровано, як у боротьбі з фатумом формується одна з підвалин європейської культури – гуманність, то в поемі М. Бажана представником молодого покоління вона зневажається. Співчуття й любов до людини сприймаються слабкістю, рудиментом минулого, від яких з готовністю відмовляються багато сучасників поета. Чи не найстрашнішим є те, що молодий лірник усвідомлює антигуманність свого вибору: «*Невже безсоромно й довічно / По торжищу людському сумнів тягтиму я свій?/ і чоло скривавлене біле, – / тільки око кричить дихавично, / Наче здавлений розпачем рот, закам'яніло блідий*» [30, 385]). Але, на противагу Едіпу, вважає це не особистою поразкою, а фатумом, якому він не здатний чинити опір.

Таким чином, осмислення М. Бажаном мотивів, пов’язаних з історією Едіпа, мало концептуальний характер: оскільки міфологічне мислення передбачало віру в предмет обговорення, тобто існування богів, долі, невідворотності фатуму тощо, поет ХХ століття, замислюючись над питаннями буття і звертаючись до загальнолюдського досвіду, залучав читача до філософської дискусії про життя, роль і можливості людини. Відштовхуючись від міфу про Едіпа, він запропонував свої моделі поведінки сучасника в «античній» ситуації, тобто тоді, коли його доля визначена заздалегідь («фатумом» стає тоталітарний режим). Г. Церна, аналізуючи аналогічну ситуацію в поемі «Смерть Гамлета», називає її ситуацією «молота і ковадла»: «Особистість шукала компромісу, закликаючи до гуманності, а їй пропонували “ленінську людяність класових битв”» [460, 10].

Ліричний герой «Сліпців» прагне зрозуміти дійсність і дати раціональне тлумачення «античній» ситуації, а отже, – «пізнати». Накладаючи на матрицю міфу власний життєвий та художній досвід, М. Бажан проектував його імпульси на філософські та естетичні проблеми свого часу, створюючи нові форми для вираження етико-культових категорій та понять, формулюючи «парадигму» духовної сутності доби. Його «Сліпці» уявляються

нами як спроба осмислити проблему, що постала перед багатьма митцями 1920 – 1930-х років – вибором між українською національною ідеєю та більшовицькою ідеологією, означеним В. Пахаренком як «не можна бути українцем і комуністом водночас» [323,104]. Отже, своєрідна Бажанова рецепція едіпівських мотивів, у результаті якої давня фабульна ситуація прочитується крізь призму української історії та актуальної проблематики авторової сучасності, умотивувала водночас звернення поета до гамлетівської теми («Смерть Гамлета»), про що йшлося вище. Закорінені в спільний архетип подолання «синівства» (Х. Е. Керлот), поеми «Сліпці» і «Смерть Гамлета» можуть сприйматися і як інваріанти поширеного в радянській ліриці мотиву ідеологічного конфлікту сина і батька. Коли для Є. Плужника – це апокаліптичний знак доби, то для М. Бажана трагічна розв'язка цього конфлікту є невідворотною даниною часові.

Тема Фатуму, на яку М. Бажан виходить у «Сліпцях», пов'язана з темою свободи. Її концепт також укорінений в античності. Уже стоїки, зокрема Зенон, радили людині повністю підкоритися Долі й так уникнути болю і страждань. Пізніше Сенека, Епіктет, Аврелій обстоювали індивідуальну волю як дієвий чинник у реалізації Блага. Ліричний герой М. Бажана готовий стоїчно підпорядкувати власну волю колективній, навіть коли йдеться про інтимні почуття. Адже в тому новому світі, риси якого відтворює поет у своїх творах, Число формує і нову систему вартостей, спотворюючи чи навіть заперечуючи традиційні уявлення про симпатію, дружбу, кохання.

І М. Бажан, і Є. Плужник опрацьовують тему кохання, трактуючи його як монументальну детермінанту життєвої стратегії, комплексним феноменом, що містить поляризовані первні: індивідуальне – соціальне, фізичне – духовне, інтимне – універсально значиме. На відміну від інтимної поезії неокласиків, що тяжіла переважно до філософської концепцію Платона, за якою розвиток кохання (і розвиток мужчини як особистості) – це шлях від тілесного захоплення до духовного, любовна лірика М. Бажана і Є. Плужника побудована на перетині язичницького, античного, християнського типів світовідчуття. Так, античний складник у любовній ліриці М. Бажана проявляється у вируванні діонисійської стихії: кохання в інтерпретації поета – не тиха гармонія, а вихор пристрасті, що здатен знищити все навколо, сила не творча, а руйнівна. Більше того, митець відтворює новітню

«мораль»: моральним є тільки те, що служить революції. Ліричний герой нещадно знищує в собі все, що не відповідає духові часу й заважає йому стати одним із вірних «бійців» класової моралі. Тому в ранній ліриці М. Бажан розробляє модель почуттів, у якій домінують драматичні мотиви: розлука, зрада, насилля, смерть дитини («Любисток», «Розмай-зілля», «Кров полонянок»), активізуючи діонисійство фольклорної стихії. Зазвичай образ коханого – це вершник революції, сенс життя якого в боях (*«Козак затискує гаптовані удила / В своїй порепаній, натрудженій руці*» [30, 98]). Вибір, який він здійснює між особистим і суспільним на офіру останньому, призводить до трагічних наслідків. У світі автора, сповненому соціальних катаклізмів, немає місця тривалому, ніжному, піднесеному почуттю – його витіснило кохання-пристрасть, жага, кохання-трагедія, кохання-боротьба. Трактування почуттів вирізняється натуралізмом, відверто «фізіологічним» характером, педалюванням еротичних відчуттів. Символічне витіснення М. Бажаном духовної складової в історії стосунків мужчини і жінки, ймовірно, є виявом такого собі «надміру», про який свого часу говорив Ф. Ніцше як про ворожих демонів неаполлонівської сфери: «<… > За його титанічну любов до людини Прометея віддали на поталу шулікам; надмір мудрості, котрий розв'язав загадку Сфінкса, мусив повернути Едіпа до виру його злочинів», отже, це вияв дії «діонисійського первня <…>, де надмірність виявлялася істиною протиріччя, в муках народжене блаженство говорило про себе з самого серця природи» [308, 71]. Цікаво, що про «надмір» М. Бажана вів мову Є. Ю. Пеленський, відшукуючи спільні домінанти його творчості і Є. Маланюка, зокрема спорідненість їхніх історіософських концепцій: «До найкращого вияву доходять історіософічні концепції минулого України в київського поета Миколи Бажана ("Кров полонянок", історична поема "Сліпці" й ін.). Бажан, заглиблений в історіософію мрійник, дає, крім того, в своїх творах зразки поезій, в яких стихійна, надлюдська – щоб не сказати: надприродня – любов до Батьківщини доходить до свойого найповнішого виразу ("Слово о полку" й ін.)» [329, 15]. Тож, можливо, акцентуація поета на чуттєвому, еротичному мотиві – це своєрідна підміна мистецької роздвоєності діонисійською пристрасністю, захватом і сп'янінням від тілесного задоволення через втрату душевної та суспільної рівноваги, аполлонівського самозадоволення в спокої, відчуття кризової розхитаності

аполлонівського ґрунту. Це спричиняє певну монотематичність любовної лірики М. Бажана, якою в античній літературі відзначалася творчість Сапфо. У «безкінечному нанизуванні все нових і нових відтінків» [470, 166] поетеса розкривала головну (і єдину) тему «любовної знемоги», а український неоромантики – пристрасті-боротьби.

Алюзія до лірики Сапфо виникає з перших рядків Бажанової «Трилогії пристрасті», де препарується «любовна недуга» ліричного героя: «*Захворіло серце. З усяких хвороб / Найтяжча й найдужча – разюча ця хворість*» [30, 405]. Але, як з'ясовується далі, «пристрасті» не обмежуються любовними переживанням, які, власне, «любовними» можна назвати умовно. Це радше співчуття, але і його ліричний суб'єкт сприймає як рудимент минулого, з яким він мусить боротися: «*Чистоплюйці душі і сердець приживальці, / Більше тобі, с п і в ч у т т я, не дано, / Як тільки сидіти й поламані пальці / Зав'язувать бантом навколо долонь»* [30, 405]. На відміну від давніх греків, які називали співчуття «симпатією», означуючи її, таким чином, як один з етапів у розвитку кохання, М. Бажан не дає своєму героєві права на любов у часи, коли в єдине пов'язані «*серце, граната і мить*». Боротьба «мозку і серця» (М. Кодак визначає цей мотив однією зі спільних домінант циклу експериментальних філософських поем «Число», «Смерть Гамлета» і «Трилогія пристрасті» [див.: 196]) підказує йому ієрархію «пристрастей». У ній співчуття, і «*голодна х а н д р а, невиразна й огидна*», бо вона – «*і не мисль, і не настрій*» [30, 406], і заздрість «*проникліва й найболючіша з судом»* [30, 406], і нудьга, і ляк, і розпач, які мають бути впокорені. Та найбільша серед пристрастей – ненависть («*зненавида*») – розглядається автором не так у психологічному аспекті, як у суспільно-політичному. Він знаходить для неї не тільки виправдання, а й сенс існування, роль рушія прогресу і навіть… красу: «*О зненавидо «Аврори»! / В спокійнім сяганні / й просторі, / Явивши несхибних піднесень, / несхибного лету красу, / Проносяться арки твоїх траєкторій – / Тріумфальні ворота часу*» [30, 411]. Отже, в «Трилогії пристрасті» набуває подальшого розвитку тема, започаткована в «Числі» та «Смерті Гамлета»: протиставлення загальнолюдських символів гуманістичної культури як фальшивих ідеям марксистським як істинним. М. Бажан, як і П. Тичина у вірші «Ходить Фауст…», піддає анафемі

«абстрактний гуманізм», долучившись до теми, яка надалі стане набридливим лейтмотивом усієї партійної ідеології.

Натомість у Є. Плужника любовні почуття одержують широку гаму вияву – від античного платонічного духовного союзу до ренесансних захоплень душевною і тілесною красою коханої, любов до якої наснажує його «трагічний оптимізм». Г. Токмань, аналізуючи інтимну лірику поета, наголошує на таких її особливостях, як розробка драматичних колізій; переважання не виняткових ситуацій, надзвичайних почуттів, дивних стосунків, а неповторності миті й унікальності людини; інтерпретація кохання як «спалаху життя поряд зі смертю» [419, 64]; поєднання непоєднуваного, як-от: щастя за неможливості щастя, розпал у час згасання; синтез емоційності й філософського розмислу; використання форми ненаписаних епістол [див.: 419, 62 – 74]. Це дає змогу схарактеризувати Є. Плужника як поета з власною філософією кохання, укоріненою в уявлення Платона і неоплатоніків: кохання – почуття зі сфери духу, через пізнання якого людина піднімається до розуміння вищих істин.

Чи не найбільш показовими зразками інтимної лірики Є. Плужника з виразним перегуком з античністю є елегії «Річний пісок слідок ноги твоєї» і «Вона зійшла до моря…». У першій, що входила до збірки «Рання осінь», автор застосовує жанрово-тематичний потенціал класичної любовної елегії: розгортання ліричного сюжету на тлі досконалої у своїй красі природи, психологічний аналіз внутрішніх переживань автогероя, зіставлення завдяки ретроспекції щасливого минулого, де був поряд із коханою жінкою, і сумного теперішнього, коли залишилися тільки спогади і «*слідок ноги*» на піску. У творі увиразнюється антична ідея сходження закоханого на новий рівень просвітлення: «*О друже мій єдиний, а далекий, / Який тут спокій стереже мене!*» [338, 253]. Сила пережитих почуттів наділяє ліричного героя містичною здатністю зупиняти час («*Немов поклала ти мені на груди / Долоні теплі, і спинилось все: / І почуття, і спогади, і люди, / І мертвий лист, що хвилями несе… / Немов ласкаві вересневі феї / Спинили час – і всесвіт не тече…*» [338, 253]), тож його спогад не для повернення в минуле, а щоб поєднати часи, сфокусувати в одній миті щемливе відчуття щастя, що дає наснагу жити в довгі нещасливі

«дні». Роздуми поета над владою часу, вічністю буття і його плинністю ускладнюють елегію філософським звучанням.

У вірші «Вона зійшла до моря…» зі збірки «Рівновага» Є. Плужник розвиває заявлену в елегії «Річний пісок ноги твоєї» тему величі людських почуттів. Складається своєрідний диптих: в елегії заключним акордом звучить думка про те, що всі вартості земного життя можуть уміститися в маленькому слідові від ноги коханої («*Бо я дивлюсь і бачу: все навіки / На цій осінній лагідній землі, / І твій слідок малий – такий великий, / Що я тобі й сказати б не зумів!*» [338, 253]), а в поезії «Вона зійшла до моря…» цей риторичний акцент унаочнюється і «збалансовується» образом прекрасно-досконалого жіночого тіла, змальованого автором відповідно до античних уявлень про фізичну гармонію: «*Лінивий рух – і ось під ноги ліг / прозорий вінчик – кинута намітка, / І на стрункім стеблі високих ніг / Цвіте жарка, важка і повна квітка – / Спокійний торс, незаймано-нагий*!» [338, 335]. Разом вони творять той калокагатійний ідеал, до якого має прагнути людина і світ загалом. Образ жінки, що входить у море, її величний спокій, влада над стихією («*То пальцями рожевої ноги / Вона вгамовує безодню бірюзову. / І відкрива обійми їй свої / Ця велич вод, усім вітрам відкрита…*» [338, 335]) асоціативно породжують здогад про міфічну богиню Кіпріду, що і підтверджує, вдаючись до порівняння, автор: «*Здається, повертає Афродіта / У білий шум, що породив її!*» [338, 335]. Тож чи не її слід на піску бачив ліричний герой? Її, що містить загадку, розгадування якої – важливий чинник авторового світовідчуття.

Отже, звертаючись до античної спадщини, М. Бажан і Є. Плужник формують індивідуальні варіанти інтерпретації і трансформації прецедентного (античного) тексту. Поети віднайшли у ньому комплекс мотивів, що найбільше відповідав їх експресіоністському прагненню аналізувати духовне й абсолютне крізь призму зовнішнього й мінливого, пізнати внутрішній світ сучасної людини, суть психологічних і суспільних конфліктів доби.

М. Бажан, на відміну від Є. Плужника, активно застосовує різні інтертекстеми: запозичення, наслідування, адаптацію, алюзію, пародію тощо. Його інтерпретація образів і мотивів античного походження відбувалася опосередковано, через освоєння барокових і романтичних традицій, синтез яких склав підґрунтя унікального поетичного стилю (у

цьому він близький до Є. Маланюка). Античні концепти розширюють час і простір поетичних текстів М. Бажана та їх сприйняття; посилюють емоційне враження, а несподівані зіставлення сприяють увиразненню характеристики образів; смислотворчі та формотвірні функції античних міфічних сюжетів активізують широкий спектр історико-культурних асоціацій у сучасному контексті, досліджуючи, зумовлюючи або ілюструючи діалектику духовного світу людини; запропоновані поетом художні асоціації дають змогу «відірватися» від предметності оповіді до філософських узагальнень. Таким чином, трансформація М. Бажаном античного тексту спрямована передусім на створення авторського варіанта філософської лірики. Він – митець, який творить «на випередження». Тому до всіх можливих дефініцій його як поета можна додати і «футуро-символіст». Саме на таке самоозначення, хай навіть іронічне за умови словесної гри, можна натрапити в згаданому вище листі О. Білецького до М. Зерова, який завершує свою епістолу підписом: «Ваш “собственный” же неоклассик, при всей своей любви к неоклассикам – скорее футуро-символист или символо-футурист, а, впрочем, весь в будущем» [48].

Античний «слід» в творчості Є. Плужника можна сприйняти як доказ її системності, де античні мотиви та образи відповідають таким ключовим концептам його лірики, як «біль», «смерть», «дні», «спокій», «мовчання» та ін. Поет надав творчо переосмисленим структурам античного тексту співзвучного епосі змістового та ідейно-семантичного наповнення. А відтак конкретні екзистенційні ситуації, стани особистості, реалії життя набули в його віршах універсального онтологічного звучання. Він вдавався до семантичної універсалізації подій і вчинків персонажів, тому мотиви міфологічної генези в його трактуванні наділені певною впізнаваністю. Щоправда, у Є. Плужника не натрапиш на такі інтертекстуальні рівні осягнення античності, як заголовок твору, епіграф, продовжування або дописування сюжетних фабул тощо. Проте художнє дослідження ним глибинних витоків сучасних процесів і катаклізмів через осмислення прецедентних ситуацій і колізій дає змогу атестувати його поетом, який, орієнтуючись на засадничі положення античного гуманізму, творить власну філософію «трагічного оптимізму».

Висновки до розділу

1. Особлива, відмінна від символістської та неокласицистичної, неоромантична модель трансформації античного тексту зумовлена 1) характерологією неоромантизму – одного з тріади репрезентантів українського модерну «символізм – неокласика – неоромантизм», що визначило переважно імпліцитне продовження ранньомодерністської рецепції світових культурних надбань як форми самоутвердження новітньої літератури; 2) метаморфозами, яких зазнав неоромантизм під впливом авангардного поетичного експериментаторства, що спричинили «розіп'ятість» його представників між двома полюсами – деструктивізмом і експериментаторством авангарду та вихолощенням творчої ініціативи, не «освяченої» квазіестетикою соцреалізму, корекцією штампами пролетарської літератури. А відтак поети-неоромантики змушені вести складний полілог: по-перше, з традицією реципіювання античності ранніми неоромантиками, по-друге, з авангардистськими тенденціями антитрадиціоналізму, маніфестованими як необхідність ревізії будь-якої традиції, по-третє, з виформовуваною теорією і практикою соцреалізму, до конвергенції з яким рухався український авангард.

2. Успадкувавши від неоромантиків попередньої генерації такі тенденції в засвоєнні античного тексту, як залучення архетипної основи сецесійних образів, що зазнають національно-культурного аранжування, створення передумов для оригінальних та новаторських тлумачень і трактувань міфу й народження неоміфу, неоромантики 1920-1930-х років особливо активно трансформували мотив «золотого віку» та образ міста. Міфема «золотого віку», сповнена новим змістом (політичним і технократичним), ставала ідеологемою «світлого майбутнього» в тоталітарному міфі; або, за умови заміщення мотиву «золотого віку» «залізним», поставала символом сучасної машинізованої цивілізації чи трагічним образом доби боротьби в країні, що пережила громадянську війну й живе в постійному очікуванні нової та ще й світових масштабів. Антична антиномія «місто – село», характерна для класичної та ранньомодерністської української літератури, у зрілому неоромантизмі переосмислюється, а образ міста має різні, часом протилежні, значення: 1) асоціюється з поступом і новонароджуваною політичною системою;

2) символізує осердя культури (М. Бажан) або 3) втілює міщанську мораль і бездуховність (О. Влизько, Є. Плужник) у часи непу.

3. Неоромантики частково засвоїли критицизм авангардистів щодо класичних традицій, спровокований загальноєвропейськими й національними тенденціями культурного «нігілізму» та специфікою епохи, що «міфологічно» осмислює світ. Вони сприймали це за вияв однієї з форм декларації нового типу духовної свободи, відмови від стереотипів та канонів, і, звертаючись до античності, бачили в ній переважно або джерело протестних сюжетів і амбівалентних персонажів, або об’єкт пародій і травестій. Це актуалізувало своєрідний зв'язок поезії неоромантиків з античною традицією через постулювання образу світу як гри, де поети обирають для себе маску Трикстера, виявлену через мотив двійництва, літературну містифікацію, бурлесково-травестійне прочитання прототекстів. Трансформація античності в неоромантиків посутньо скоригована новим космогонічним міфом у контексті тоталітарно-ідеологічного, типажем соцреалістичного героя, вимогою підпорядкування творів певним тематичним штампам пролетарської літератури, що, своєю чергою, зводило їхню рецепцію античного тексту до фрагментарних, переважно імпліцитних, звернень.

4. Античність імпліковано включена в силове поле Влизькових ремінісценцій та алюзій, знаходячи своє вираження в таких концептах його лірики, як «рух», інтерпретований через неодмінні метаморфози, «стихія», побачена насамперед в архетипах води (тема моря) і вогню (образ революції); а «парадокс» авторового художнього мислення й життєвого «сценарію» різноаспектно оприявнився в комплексі мотивів, об’єднаних у символічний «комплекс Трикстера». Усе це так чи так вписується в неоромантичну солярно-кардіоцентричну «міфологію» – основу нової поетової космогонії.

5. Космогонічну модель з чотирма традиційними елементами – вода (лірична мариністика), вогонь (поліобрази сонця і революції), земля, повітря (у неоромантика – це неспокій, рух, зміни) – О. Влизько доповнює п’ятою «першостихією» – свободою, витлумаченою крізь призму ідеологічного (революція-«Жовтень»), космогонічного (вогонь-сонце) та екзистенційного (свобода-Діонис) міфів. Орієнтуючись на античну

«прогресуючу» модель цивілізації, поет пов'язує кардіоцентричні мотиви мотиви з оптимістичними інтенціями побудови нової держави.

6. Дві різноспрямовані – пафосна і травестійна – тенденції в опрацюванні О. Влизьком прометеївського мотиву зумовлені актуалізацією в естетиці поетів-футуристів мотиву планетарного співпереживання рухові історії, часового й просторового усвідомлення себе в певній системі; художньою інтерпретацією власного часу в дусі романтики вітаїзму, прагненні самопожертви на користь майбутнього; а також тенденцією перегляду усталених уявлень про минуле, дегероїзацією романтизованих персонажів історії й міфології; алегоричним осмисленням суперечностей доби, зростаючого розриву між ідеалом і дійсністю, прагненням протистояти спробам нової канонізації. Звідси – ближчим для О. Влизька є не травестування есхілівсько-романтичної версії Прометея, а орієнтація на традиції Лукіанових діалогів, зокрема на «Прометей, або Кавказ», де виразно проступали деміфологізація і деантропологізація як початковий і завершальний етапи самозаперечення людини в умовах перехідного періоду.

7. Мотиви та образи «комплексу Трикстера» у творчості О. Влизька перетворились на символічну форму особистісної, хоча й не до кінця сформованої та усвідомленої, мистецької фронди поета, що сприймав реалії свого часу за зраду революційної стихії. Застосовуючи футуристичну призму для прочитання греко-римської художньої спадщини і намагаючись таким чином долати конфлікт між «ідеальним», домисленим буттям і реальним навколишнім світом, О. Влизько запропонував свій варіант неоромантичної моделі, де активізувались традиція кінічного нігілістичного сміху, елліністичного перелицювання та Лукіанова настанова на протиставлення творчого індивідуалізму обставинам, що не відповідають його уявленням про гармонію.

8. Неоромантики М. Бажан і Є. Плужник, сповідуючи укорінену в античну класику ідею культури та її творця (людини) як найвищої гуманістичної цінності, різними шляхами вийшли на посутню калокагатію і пошуки можливої гармонії людини із зовнішнім (М. Бажан) та внутрішнім (Є. Плужник) світами. Ця гармонія розуміється неодмінною умовою творення культури високого ґатунку, реалізуючи характерний для творчості митців-експресіоністів потужний антропоцентричний мотив. Вихід обох поетів на

античний текст – це спроби виразити трагічну концепцію життя осмисленням феноменів катарсису, анімізації, тілесно-анатомічного образного зображення, через опрацювання мотиву батько-/синовбивства, трансформацію класично усталеного сприйняття еросу, новітню філософію чисел та ін. Хоча спільністю проникнення в духовний світ людини, у сферу підсвідомого, бажанням самовираження ці спроби взаємопов'язані, але реалізувалися в М. Бажана по-діонисійськи розкуто й пристрасно, у Є. Плужника – врівноважено та через плекання аполлонівства. До того тж в ранній ліриці М. Бажана переважає імпліцитна «античність», експліцитно вона проявлятиметься у пізній творах.

9. Ідея гармонії природного й людського в єдиному Всесвіті доповнюється в М. Бажана виразною ідеологічною домінантою, виявляючи трансформацію античної ідеї тоталітарною. Його новий світ зорганізований за законами Числа (поема «Числа»), за ним упорядкуванні макро- і мікрокосмосів. Тоді як своєрідно трактований Є. Плужником концепт природи засвідчує рух поетової «пейзажної» палітри від образу байдужої до світу людей природи, прочитаного крізь призму античного «трагічного оптимізму» й суголосного пізньоромантичному відкиданню «буколічного» й «героїчного» типів античного пейзажу (збірка «Дні») до розмаїття мариністської тематики та образу природи як джерела катарсисного світовідчуття (збірка «Рання осінь») і сили, що символізує вічність, здатну піднести людську душу до абсолюту світла (збірка «Рівновага).

10. Експресіоністський акцент у прочитання античного тексту унаочнює Є. Плужників мотив утраченого бажання/здатності вислову, що перегукується, з одного боку, з експресіоністською ідеєю «німого крику» як усвідомлення марноти вимовленого слова перед грізним обличчя доби, з другого, – з формулою «трагічного мовчання», вперше апробованою Есхілом, що в тлумаченні поета-неоромантика стає маніфестацією свідомо обраного хресного шляху самовдосконалення.

11. Мотиви коловороту й циклічності як елементи античного світобачення знаходять вияв у спільній для М. Бажана і Є. Плужника ідеї протиставлення скінченності фізичного – незнищенності духовного, що виливається в концепцію циклічності культури. Особливо в «Богах Еллади» М. Бажана, де ремінісценція-ідея доповнюється семантично-образною та формотвірною ремінісценціями. Натомість Є. Плужник у збірці «Дні» осмислює трагічний

аспект розірваності світового циклу. Трансформація Гесіодового художнього досвіду втілена в концепті «дні» й мотиві братовбивства, певною мірою сформованому античною традицією. При цьому антична сюжетна фабула братовбивства в Є. Плужника скоригована християнським тлумаченням і водночас ускладнюється мотивом трагічної у своїй марноті самопожертви й свободи вибору, що є гіпотетичним осмисленням тем Софоклових трагедій.

12. Тема Едіпа опосередковано оприявлена й у поемі М. Бажана «Сліпці», домінантними в якій є мотиви духовної добровільної / насильницької незрячості, двійництва, Фатуму. Відштовхуючись від історії про Едіпа, поет запропонував свої моделі поведінки сучасника в «античній» ситуації, коли його доля визначена заздалегідь («фатумом» стає тоталітарний режим). Та при цьому людина прагне зрозуміти і дати раціональне тлумачення дійсності, а отже, – «пізнати». Імпліцитний зв'язок із Софокловою інтерпретацією міфу про Едіпа сприймається преамбулою до розгортання гамлетівської теми, поява якої зумовлена і експресіоністськими тенденціями творчості М. Бажана – розробкою тематики протиріччя між духовністю й інстинктом, між прагненням цільності зв’язків і їх руйнацією, між індивідом і масою. Укорінені в спільний архетип подолання «синівства», поеми «Сліпці» та «Смерть Гамлета» можуть сприйматися і як інваріанти поширеного в радянській ліриці мотиву ідеологічного конфлікту сина і батька.

13. У розробці любовної тематики М. Бажан виявляє певну залежність від ідеологічних факторів, що спричиняє певну монотематичність його інтимної лірики. Цим в античній літературі вирізнялася творчість Сапфо, яка в нанизуванні нових відтінків розкривала домінантну тему «любовної знемоги», а український неоромантик – пристрасті-боротьби. Натомість у Є. Плужника спектр інтимних почуттів надзвичайно широкий – від античного платонічного духовного союзу до ренесансних захоплень душевною і тілесною красою коханої, любов до якої наснажує «трагічний оптимізм» ліричного героя.

ВИСНОВКИ

- Рецепція античного тексту в українській літературі має давню й плідну історію. Особливості та результативність кожного з її етапів зумовлені чинниками внутрішніми (потреба в ідеологічному, етичному й естетичному «матеріалі» для осмислення особистісних питань, актуальних проблем свого часу й питань із розряду неперехідних) і зовнішніми (вплив західноєвропейської традиції реципіювання античності, позитивно чи критично сприйнятої митцями). На основі взаємодії таких основних напрямів рецепції, як культурно-філологічний, історико-філософський, науково-аналітичний і літературно-художній, постав феномен *української античності*. Її специфічною рисою є прочитання античності крізь призму язичницьких і християнських елементів художнього творення.

- Феномен української античності співвідносимо з *міфом про античність* в українській культурі й літературі зокрема. Оскільки він є 1) результатом компіляції історичного, культурного, літературного, побутово-реалістичного образів античності; 2) продуктом тривалої різнотенденційної рецепції, що передбачала численних попередників та унеможливила не тільки безпосередній зв'язок, а й «вторинну семіотизацію» античного тексту; 3) зразком варіативності, зумовленої ідеолого-естетичними запитами кожної історико-культурної епохи й індивідуальною інтерпретацією автора, то кожен із творів з античною інтертекстуальністю є оприявленням різних модусів побутування міфу (міфологізація, реміфологізація, деміфологізація, власне авторський міф).

- Звернення українських письменників 1920-1930-х років до античного тексту – один із виявів «культурного вибуху» доби модерну. Загальною мотивацією звернення є, по-перше (як і для попередніх історико-літературних епох), пошук оптимальних художніх концептів для моделювання образу сучасної дійсності через аналогію і зіставлення з минулим. Античні образи й мотиви стають своєрідною формою інакомовлення у текстах злободенної тематики і водночас завдяки своїй архетипній природі – авторськими варіаціями «вічних» тем. По-друге (і в цьому особливість історичного

«моменту»), звернення до античності покликане актуальністю питань, пов'язаних зі ставленням до класичної спадщини загалом і до античної як чинника національної традиції зокрема, порушення яких викликане проблемою естетичних орієнтирів новітньої літератури. Античну образність незрідка застосовували як pro і contra в дискусії, вона виступала «маркером» ідейних позицій, альтернативою нігілізму, що зароджувався.

- Магістральною «позитивною» тенденцією тогочасного етапу української античності є її тлумачення як багаторівневої системної єдності, як універсального й постійного феномену світового та українського художнього мислення, як прийому духовної інтеграції, потенційно конструктивного первня подальшого розвитку національної культури. Реалізацію цієї тенденції умовно можна звести до 1) емморфози (з метою ознаменування, простого вияву у формі та звукові) і 2) метаморфози (з метою перетворювальної зміни). Їх конкретними виявами стали поетичні *моделі української античності доби зрілого модернізму*, тобто спільні ідейно-художні модуси трансформації античного тексту (фактажу історії, культури й літератури) представниками тієї чи тієї літературної течії (школи, напряму), втілені в індивідуально-авторських варіантах.

- Основні моделі трансформації античності в поезії зрілого модернізму постали на ґрунті дифузної, репрезентованої творчістю М. Філянського та В. Кобилянського. Символістська модель виразна в ліриці П. Тичини й Д. Загула. Реалізацією неокласичної є творчість київських неокласиків і Є. Маланюка. Специфіка неоромантичної проілюстрована творами О. Влизька, Є. Плужника й М. Бажана. Запропонована типологія ґрунтується на визнанні множинних і водночас незавершених національних варіантів модернізму, кожен з яких, окрім спорідненості, містить ще й особливі форми та засади. Принциповим вважаємо акцент на творчості ключових фігур поетичного універсуму доби зрілого модернізму – П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, що втілили три найзагальніші моделі мистецької долі в тоталітарному суспільстві.

- Співвідносимо основні моделі з модусами оприявлення міфу в художній творчості. А відтак визначальними, але за умови обов'язкової динаміки, вважаємо тенденцію *міфологізації* в дифузній і неокласичній, *реміфологізації* в символістській і

почасти неокласичній, тенденції *деміфологізації* та *власне авторський міф* у неоромантичній. Наявність різних трансформаційних моделей зумовлює і їхню різновекторність: для дифузної – орфічна, для неокласиків – шляхетна «Горацієва», для символістів – епікурейсько-діонисійська, для неоромантиків – «Плавтівська» чи «Лукіанівська». Незалежно від репрезентованої моделі, поети, синтезуюючи античний текст із біблійним і язичницьким, творять новий міф про античність як чинник української ідеології, тобто творять нову ідеологію (міфологію) на противагу або в контексті з тоталітарною міфологією (ідеологією).

- Проаналізовані твори зараховуємо до текстів, позначених широким спектром *міжтекстових зв'язків* (свідомих чи несвідомих, імпліцитних чи експліцитних) і прокреслених різнотипними інтертекстуальними знаками. Античний текст «прочитується» на рівні певних мотивних комплексів або матеріалізований цитатами, алюзіями, ремінісценціями, дискурсивними сходженнями тощо, які правлять за ключ сприйняття ліричних творів українських поетів як драматизованих і «елітарних».
- Незалежно від моделі, спільним дискурсивним сходженням з античністю є художнє опрацювання міфологічного мотиву космогенезу – розвитку й тяжіння Всесвіту до ідеальної організації – й есхатологічної міфологеми, що символічно відтворює процес знищення світової гармонії й відновлення космосу, притаманних і світогляду давніх слов'ян. Із цим пов'язана й розробка мотивів «прогресуючої» (рух від залізного віку до золотого) чи «деградаційної» (навпаки) цивілізаційних моделей. Неокласики, протиставляючи гармонійне минуле Руїні теперішнього віддають перевагу спрощеній, двочленній (за Тібуллом) деградаційній моделі. Натомість у символістів та неоромантиків «прогресуюча» модель 1) має виразне ідеологічне прочитання, що зумовило перекодування образу «залізного віку» в позитивний у контексті соцреалістичної естетики «залізності» (Д. Загул, М. Бажан) й водночас 2) ускладнена «віком героїв», що залишився в недалекому минулому (П. Тичина, Є. Плужник). Відповідно, прогресуюча модель з апофеозом «залізного віку» у неоромантиків пізніше зазнаватиме критичного переосмислення. Характер тлумачення базових мотивів

космогенезу визначає специфіку екзистенційного й естетикологічного комплексів мотивів, джерелом яких нерідко була античність.

- Точкою перетину всіх визначених типологічних моделей став пієтет щодо (нео)барокової спадщини, домінантою якої є синтез середньовічного й ренесансного, готики й античного класицизму. Відтак звернення до її традицій актуалізувало античний елемент у неокласичної моделі трансформації. Перегук із бароковою традицією сприйняття й тлумачення античного тексту як джерела натхнення з відтінком інтелектуальності виявляється 1) в своєрідному колекціонуванні / доборі сюжетів, що незрідка набували нової, відмінної від першоджерела, семантики, де енергія «чужого» (античного) сприяє породженню нових імпліцитних смислів; 2) у поєднанні античних ремінісценцій із біблійними, що утворило складну систему художнього сприйняття світу як кризового й хаотичного; 3) у функціонуванні античних історичних та міфічних образів як чинників моделювання художньої дійсності, що сприяють алегоричному відтворенню ситуації, адекватної сучасності, чи об'єктивізації внутрішнього світу ліричного героя.
- Художня трансформація античності в поезії 1920 – 1930-х років реалізована відповідно до міфопоетичних моделей, скоригованих особливостями актуальної історичної ситуації, морально-етичними, естетичними реаліями та індивідуальними авторськими інтерпретаціями. Дешифрування інтертекстуальних вкраплень, спрямованих на семантичне й асоціативне ущільнення художньої мови, дає змогу повноцінно прочитувати і українську «античну» лірику, і всю поезію доби зрілого модернізму. Умовне означення моделей, а особливо хистка межа, що їх відділяє, відкривають широкий простір для подальших досліджень. У синхронії – це аналіз інших трансформації античності, зокрема, сформованих у літературі соцреалізму. У діахронії – дослідження наступних етапів розвитку української античності ХХ століття. Насамперед творчості шістдесятників, далі – поетів Київської школи, які репрезентують її прочитання в оптиці «запізненого» модернізму. А далі окреслення постмодерністської моделі, реалізованій у «постчорнобильській» (Т. Гундорова) бібліотеці. І аж донині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Аверинцев С. С.* К истолкованию мифа об Эдипе / С. С. Аверинцев // Античность и современность. – М. : Наука, 1972. – С. 90 – 102.
2. *Аверинцев С. С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания / С. С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М. : Наука, 1979. – С. 5 – 40.
3. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – М. : Школа «Яз. рус. культуры», 1996. – 448 с.
4. *Аверинцев С. С.* Связь времен / С. С. Аверинцев. – К. : Дух і літера, 2005. – 448 с.
5. *Агеєва В. П.* Апологія модерну : Обрис XX віку / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
6. *Агеєва В.П.* Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи / Віра Агеєва. – К. : Книга, 2012. – 392 с.
7. *Алексєєнко О.* Венера і Адоніс / Олена Алексєєнко / Післямова // Шекспір В. Твори: В 6-и т. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 6. – С. 769 – 771.
8. *Анакреонт.* Лірика [текст] / Анакреонт / Пер. А. Содомори // Давньогрецька поезії [текст] : [антологія] / [упоряд., автор. вступ. сл. та біогр. довідок Ліна Глущенко]. – Львів : Червона Калина, 2010. – 184 с. : іл.
9. *Антична культура і вітчизняна філософська думка*. – К. : Знання, 1990. – 48 с.
10. *Античная поэтика.* Риторическая поэтика и литературная практика / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1991. – 256 с.
11. *Античное наследие в культуре Возрождения*. – М. : Наука, 1984. – 285 с.
12. *Античное наследие в культуре России* / Под. ред. Г. С. Кнабе. – М. : Изд. РНИИ культурного и природного наследия, 1995. – 260 с.
13. *Античность и новое время :* диалог языков и культур / Сб. науч. трудов Моск. гос. лингв. ун-та. – Вып. 456. – М. : Изд – во МГЛУ, 2000. – 114 с.
14. *Античность и современность сквозь призму мифа об Атридах* / Под ред. С. М. Пинаева. – М. : Школа-Пресс, 1996. – 768 с.

15. *Античность как тип культуры.* – М. : Наука, 1988. – 334 с.

16. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. М. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – 832 с.

17. *Антофійчук В. І., Нямцу А. Є.* Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі / В. І. Антофійчук, А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 1997. – 200 с.

18. *Аристотель*. Поэтика / Аристотель; [пер. с древнегр.] // Аристотель. Сочинения : В 4-х т. – Т. 4. – М. : Мысль, 1983. – С. 645 – 680.

19. *Арнольд И. В.* Проблема диалогизма, интертекстуальности и герменевтики в интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд. – СПб. : Образование, 1995. – 59 с.

20. *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : Сб. ст. / И. В. Арнольд. – СПб. : Либроком, 2010. – 448 с.

21. *Асоян А. А*. Орфический миф в рецепции Серебряного века / А. А. Асоян // Античность и культура Серебряного века. – М. : Наука, 2010. – С. 112 – 119.

22. *Астаф'єв О. Г.* Інтертекстуальність як літературна проблема / Олександр Астаф'єв // Дивослово. – 2000. – №2. – С. 5 – 7.

23. *Астаф'єв О. Г.* Інтертекстуальність як літературна стратегія / О. Г. Астаф'єв // Астаф'єв О. Г. Образ і знак : Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі. – К. : Наук. думка, 2000. – 268 с.

24. *Астаф'єв О. Г.* Лірика української еміграції: еволюція стильових систем / О. Г. Астаф'єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 313 с.

25. *Астаф'єв О. Г.* У пошуках світової гармонії. Григорій Сковорода і Юрій Клен : діалог через віки / О. Г. Астаф'єв. – Ніжин : Ніжинський державний педагогічний інститут ім. М. Гоголя, 1996. – 30 с.

26. *Астаф'єв О. Г., Пригодій С. М.* Рецепція античності в українській літературі / Олександр Астаф'єв, Сергій Пригодій // Актуальні проблеми слов'янознавства. – 2004. – Ч. 1. – С. 137 – 141.

27. *Ахманова О.С., Гюббнет И.В.* Вертикальный контекст как филологическая проблема / О. С. Ахманова, И. В. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – №3. – С. 47– 54.

28. *Баган О. Д.* Юрій Клен: неокласик чи неоромантик? / О. Д. Баган // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / Збірник наукових праць. – Дрогобич : Відродження, 2004. – С. 9 – 29.

29. *Баглай-Соляник Б. Й.* Іван Франко – дослідник античної літератури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / Б. Й. Баглай-Соляник. – Львів, 1996. – 24 с.

30. *Бажан М. П.* Вибрані твори : У 2 т. / М. П. Бажан / Вступ. ст. Н. В. Костенко. – К. : Укр. енцикл., 2003.

Т. 1 : Вірші та поеми. – 608 с.

31. *Базилевський В. О.* Олекса Влизько (1908 – 1934). Сонцепоклонник з короткозорого Ельдорадо : суб'єктивна антологія. Українські поети XX ст. / В. О. Базилевський – Слово Просвіти. – 2012. – №17 (26 квітня – 2 травня). – С. 8 – 9.

32. *Баран Г.* Утопія і антиутопія як жанри / Г. Баран // Слово і час. – 1997. – № 7. – С. 47 – 51.

33. *Барка В. К.* Відхід Тичини / В. К. Барка // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. : У 4-х т. – К. : Рось, 1994. – Т. 1. – С. 542 – 550.

34. *Барка В. К.* Хліборобський Орфей, або Кларнетизм / В. К. Барка. – Мюнхен : [б. в], Нью-Йорк [б. в], 1961. – 87 с. (Бібліотека «Сучасности», ч. 2)

35. *Барт Р.* Від твору до тексту / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 378 – 384.

36. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.

37. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худ. литература, 1975. – 502 с.

38. *Бахтин М. М.* Лекции по истории зарубежной литературы : Античность. Средние века / М. М. Бахтин. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 1999. – 212 с.

39. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худ. литература, 1986. – С. 473 – 501.

40. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.

41. *Бахтин Н. М.* Современность и наследие эллинства (Лекции Н. М. Бахтина) / Н. М. Бахтин // Бахтин Н. М. Из жизни идей : Статьи, эссе, диалоги. – М. : Лабиринт, 1995. – С. 130 – 150.

42. *Башманівський В. І.* Художня природа неокласичного в поетичній творчості Миколи Зерова : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. І. Башманівський. – К., 2004. – 19 с.

43. *Белімова Т. В.* Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича (на матеріалі романів «Дівчинка з ведмедиком», «Доктор Серафікус» та «Без ґрунту» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. В. Белімова. – К., 2008. – 22 с.

44. *Берков П. Н.* Проблемы исторического развития литературы / П. Н. Берков. – Л. : Худ. литература, 1981. – 496 с.

45. *Біла А. В.* Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.

46. *Біла книга кохання* : Антологія української еротичної поезії / Упоряд., передм. І. Лучука. Упоряд., післям. В. Стах. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. – 288 с.

47. *Білецький Л.* Основи української літературно-наукової критики [Упоряд., передм., приміт. М. Ільницького] / Л. Білецький. – К. : Либідь, 1998. – 408 с.

48. *Білецький О. І.* Листи Олександра Білецького до Миколи Зерова / О. І. Білецький // Фонд Інституту рукописів. XXXV, 438 – 452.

49. *Білецький О. І.* «Прометей» Есхіла і його потомки в світовій літературі / О. І. Білецький // Білецький О. І. Зібрання праць : У 5-ти т. – К. : Наук. думка, 1966.

Т. 5 : Зарубіжні літератури. – С. 129 – 180.

50. *Білецький О. І.* Українська література серед інших літератур світу / О. І. Білецький // Білецький О. І. Зібрання праць : У 5-ти т. – К. : Наук. думка, 1965.

Т. 2 : Українська література XIX – поч. XX ст. – 571 с.

51. *Біловус Л. І.* Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика / Леся Біловус. – Тернопіль : Видавець Стародубець, 2003. – 36 с.

52. *Білоус П. В.* Літературна медієвістика : Вибрані студії у 3-х томах / П. В. Білоус. – Т. 1 : Зародження української літератури. – Житомир : Рута, 2001. – 376 с.

53. *Бодрийар Ж.* Символический обмен и смерть / Жан Бодрийар. – М. : Добросвет, 2000. – 389 с.

54. *Большакова А. Ю.* Ахетип – контекст – культура / А. Ю. Большакова // Вопросы философии. – 2010. – №7. – С. 47 – 54.

55. *Бондар А.* Поема М. Бажана «Сліпці» як текст-виклик : Спроба теоретичного моделювання / Андрій Бондар // Сучасність. – 1998. – № 12. – С. 70 – 87.

56. *Боннар А.* Греческая цивилизация: От Иллиады до Парфенона. От Антигоны до Сократа. От Еврипида до Александрии / Андрэ Боннар; [пер. с фр]. – М. : Искусство, 1993. – 671 с.

57. *Борботько В. Г.* Элементы теории дискурса : Учебное пособие / В. Г. Борботько. – Грозный : Чечено-Ингушский госун-т им. Л.Н. Толстого, 1981. – 113 с.

58. *Борев Ю.Б.* Основные эстетические категории / Ю. Б. Борев. – М. : Высш. школа, 1996. – 446 с.

59. *Борецький Л. М.* Християнські мотиви та античні образи в поезії Юрія Клена / Л. М. Борецький // Класична спадщина і сучасне художнє мислення / Збірник наукових праць до 60-річчя М. І. Борецького. – Дрогобич-Черкаси : Коло, 2001. – С. 158 – 169.

60. *Брюнель П.* Вступ до «Стислого курсу порівняльного літературознавства» / П'єр Брюнель // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 92 – 111.

61. *Брюховецький В.С.* Микола Зеров: Літературно-критичний нарис / В. С. Брюховецький. – К. : Рад. письменник, 1990. – 309 с.

62. *Будний В. В., Ільницький М. М.* Порівняльне літературознавство : Підручник / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

63. *Буслаєва К. О.* Трансформація античних образів і мотивів у творчості Наталени Королевої : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / К. О. Буслаєва. – Дніпр., 2005. – 22 с.

64. *Бушмин А. С.* Преемственность в развитии литературы / А. С. Бушмин. – Л. : Наука, 1978. – 459 с.

65. *Васильків О. В.* Карнавальний світ масок у творах Володимира Винниченка та Гео Шкурупія / О. В. Васильків. – Тернопіль : Медобори, 2011. – 84 с.

66. *Вежбовська Л. Р.* Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавч. наук : спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури» / Л. Р. Вежбовська. – К., 2006. – 20 с.

67. *Вейман Р.* История литературы и мифология : Очерки по методологии и истории литературы / Роберт Вейман; [пер. с нем.О. Михеевой] – М. : Прогресс, 1975. – 344 с.

68. *Веллек Р.* Криза компаративістики / Рене Веллек // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 112 – 125.

69. *Вергілій.* Енеїда / Вергілій; [пер. з лат. М. Білик]. – К. : Дніпро, 1972. – 354 с.

70. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. школа, 1989. – 404 с.

71. *Вишина М. Ю.* Міфопоетична парадигма «Повісті врем'яних літ» : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / М. Ю. Вишина. – К., 2009. – 20 с.

72. *Вишневська О. А.* Діонісійство у творчості українських неокласиків, польських скамандритів і російських акмеїстів / О. А. Вишневська // Літературна компаративістика. – Вип. І. – К. : ПЦ «Фоліант», 2005. – С. 154 – 164.

73. *Вишневська О. А.* Рецепція античності у творчості неокласиків, акмеїстів і скамандритів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / О. А. Вишневська. — Тернопіль, 2001. – 20 с.

74. *Вільчинська Т. П.* «Індивідуально-авторська картина світу»: становлення поняття / Тетяна Вільчинська // Ucrainica III: Sbornik clanku. – Olomouc: Univerzita Palackego, 2008. – 2 cast. – P. 639-647.

75. *Влизько О. Ф.* Вибране : Поезії / О. Ф. Влизько / Упоряд. та передм. М. Ф. Слабошпицького. – К. : Дніпро, 1988. – 173 с.

76. *Войтехович Р.* Как описывать античность в творчестве Марины Цветаевой / Р. Войтехович // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Вып.V (Новая серия). – Тарту : Tartu Űlikooli Kirjastus, 2005. – С. 180 – 193.

77. *Войтина Н.* До проблеми визначення жанру утопії та антиутопії / Наталя Войтина // Волинь філологічна : Текст і контекст : Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті : Випуск 6. Частина ІІ. – Луцьк : РВВ Вежа, 2008. – С. 34 – 40.

78. *Волков А. Р.* К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. – М. : Наука, 1973. – С. 303 – 321.

79. *Вонторський А.* Грецькі мотиви у поезії Олега Ольжича / Андрій Вонторський // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 35. – С. 327 – 331.

80. *Гаврилюк Н. І.* Український поліметричний вірш : тенденції розвитку, типологія форм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.06. «Теорія літератури» / Н. І. Гаврилюк. – К., 2005. – 20 с.

81. *Гадамер Г.-Г.* Істина і метод. Основи філософської герменевтики. – К. : Юніверс, 2000. – 464 с.

82. *Гаєвський С.* На літературно-методологічні теми / С. Гаєвський // Життя й революція. – 1926. – №4. – С. 84 – 88.

83. *Галич О., Назарець В., Васильєв Є.* Теорія літератури : підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / За наук. ред. О. Галича. – 3-тє вид., стер. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.

84. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистических исследований / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 139 с.

85. *Гальченко С. А.* Між білим і чорним [передмова; примітки] / С. А. Гальченко // Тичина П. Золотий гомін : Вибрані поезії. – К. : Криниця, 2008. – С. 5 – 26.

86. *Гальчук О.* В. Микола Зеров і античність / Оксана Гальчук. – К. : Вид-во КСУ, 2000. – 192 с.

87. *Гальчук О. В.* Своєрідність української поетичної фаустіани як відображення духовних шукань 20-30-х років ХХ ст. / Оксана Гальчук // Історико-літературний журнал. – № 10. – 2010. – С. 623 – 634.

88. *Ганошенко Ю. А.* Міф, архетип, традиційний образ в українському інтелектуальному романі 20-30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / Ю. А. Ганошенко. – Запоріжжя, 2005. – 24 с.

89. *Гаспаров Б. М.* В поисках «другого» : (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) / Б. М. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 14. – С. 53 – 71.

90. *Гаспаров М. Л.* Античность в русской поэзии начала XX века / М. Л. Гаспаров. – Genova : Pisa ECIG, 1995. – 77 с .

91. *Гаспаров М. Л.* Литературный интертекст и языковой интертекст / М. Л. Гаспаров // Известия Академии наук. Серия : Литература и язики. – 2002. – Т. 61. – № 4. – С. 3 – 9.

92. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция. Опыт экзистенциональной культурологии / Г. Д. Гачев. – М. : Логос, 2008. – 422 с.

93. *Гесіод.* Роботи і дні / Гесіод; [пер. з давньогр. В. Свідзинський] // Золоте руно. З античної поезії : Збірка. – К. : Веселка, 1985. – вірші 109 – 2111.

94. *Гнатюк М.М.* Юрій Яновський : текст і авантекст / Мирослава Гнатюк. – К. : Аспект-Поліграф, 2006. – 344 с.

95. *Гомер.* Одіссея / Гомер; [пер. із старогр. Б. Тен] : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Харків : Фоліо, 2002. – 574 с.

96. *Горенок Г. Ю.* Образ Гамлета у творчості Миколи Бажана / Г. Ю. Горенок // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – Вип. 28. – Житомир : Вид-во ЖДУ, 2006. – С. 125 – 128.

97. *Горский И. К.* Об отличии литературной компаративистики от сравнительно-исторического литературоведения / И. К. Горский // Контекст-1990. Литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1990. – С. 141 – 160.

98. *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / Ирвинг Гофман [пер. с англ.]. – М. : КАНОН-ПРЕСС, 2000. – 304 с.

99. *Грабарь-Пассек М. Е.* Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе / М. Е. Грабарь-Пассек. – М. : Наука, 1966. – 319 с.

100. *Грабович Г.* Поверення критика / Григорій Грабович // Критика. – №1–2 (63 – 64). – 2003. – С. 30 – 36.

101. *Григорій Сковорода і антична культура* : Тези доповідей науково-практично конференції, присвяченої 280-річчю від дня народження Г. С. Сковороди (19 листопада 2002 р.). – Харків, 2002. – 94 с.

102. *Грицик Л. В.* «Слов'янські переробки Едіпової історії» в літературознавчій концепції М. Драгоманова (компаративний аспект) / Л. В. Грицик // Літературна компаративістика. – Вип. ІІІ. – Ч. І – ІІ. – К. : ВД «Стилос», 2008. – С. 103 – 111.

103. *Грицик Л. В.* Українська компаративістика: концептуальні проекції / Л. В. Грицик. – Донецьк : Юго-Восток, 2010. – 297 с.

104. *Гром'як Р. Т.* Проблема введення (інсталяції) літературознавчих термінів у теоретико-літературну рефлексію / Р. Т. Гром'як // Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997 – 2007. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 289 – 294.

105. *Губар О. І.* Павло Тичина : Літературно-критичний нарис / О. І. Губар. – К. : Рад. письменник, 1981. – 258 с.

106. *Гудков Д. Б.* Прецедентные имена и проблемы прецедентности / Д. Б. Гудков. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – С. 139 – 148.

107. *Гундорова Т. І.* Замість передмови, або Соцреалізм між модерном і авангардом / Тамара Гундорова // Свербілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. ХХ ст. як модель масової культури та історія драматургії у постатях. – Черкаси, 2007. – С. 4 – 17.

108. *Гундорова Т. І.* Літературний канон і міф / Тамара Гундорова // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 15 – 24.

109. *Гундорова Т. І.* Перевернений Рим, або «Енеїда» Котляревського як національний наратив / Тамара Гундорова // Сучасність. – 2000. – №4. – С. 120 – 134.

110. *Гундорова Т. І.* ПроЯвлення слова : Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 441 с.

111. *Гундорова Т. І.* Соцреалізм як масова культура / Тамара Гундорова // Сучасність. – 2004. – №6. – С. 52 – 66.

112. *Гюббенет И. В*. К проблеме понимания литературно-художественного текста / И. Гюббенет. – М. : Изд – во МГУ, 1981. – 112 с.

113. *Ґабермас Ю.* Філософський дискурс Модерну / Юрґен Ґабермас; [пер. з нім. та комент. В. М. Куплін] – К. : Четверта хвиля, 2001. – 424 с.

114. *Далавурак С.В.* Нова зустріч із Д. Загулом [Рец. на кн.: Загул Д. Вибране] / Степан Далавурак // Вітчизна. – 1962. – № 10. – С. 209 – 211.

115. *Далавурак С.В., Лесин В.М.* Ужинок бентежного поета [передмова] // Загул Д. Поезії / С. В. Далавурак, В. М. Лесин. – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 5 – 26.

116. *Демченко А. В.* Антика в поетичній творчості Є. Маланюка та Яра Славутича / А. В. Демченко // Південний архів. Філол. науки : Зб. наук. праць. – Вип. 21 / Херс. держ.пед. ун-т. – Херсон: ХДПУ, 2003. – С. 168 – 174.

117. *Денисова Т.* Н. Наука «компаративістика» в сучасному потрактуванні / Т. Н. Денисова // Літературна компаративістика. – Вип. І. – К. : ПЦ «Фоліант», 2005. – С. 10 – 26.

118. *Державин В*. Поезія Миколи Зерова і український класицизм / В. Державин // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у чотирьох книгах). – К. : Рось, 1994. – Кн. перша. – С. 522 – 541.

119. *Державин В.* Проблеми наслідування і стилізації / Володимир Державин // Пороги. – 1952. – Січень-лютий (28 – 29). – С. 20 – 23.

120. *Дзюба І. Г.* Поезія / І. Г. Дзюба // Історія української літератури ХХ ст. : У 2-х кн. / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1994. – Кн. 1. – С. 148 – 183.

121. *Дзюба І.Г.* Поезія вигнання / Іван Дзюба // Прапор. – 1990. – №1. – С. 131 – 136.

122. *Дзюба І. Г.* Юрій Клен – «неокласик» чи «постклясик» / Іван Дзюба // Сучасність. – 2009. – № 8. – С. 79 – 101.

123. *Дітковська І. Ю.* Інтертекстуальність прози В. Пелевіна : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / І. Ю. Дітковська. – Дніпр., 2003. – 20 с.

124. *Дима А.* Принципы сравнительного литературоведения. – М. : Прогресс, 1977. – 229 с.

125. *Доброхотов А. Л.* Мир как театр в сознании Серебряного века / А. Л. Доброхотов // Античность и культура Серебряного века : К 85-летию А.А. Тахо-Годи / [отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи]. – М. : Наука, 2010. – 544 с.

126. *Долгенко А. Н.* Декадентский гедонизм / Долгенко А. Н. // Феномен удовольствия в культуре / Матер. междунар. науч. форума 6 – 9. 04. 2004. – СПб.: Центр изучения культурі, 2004. – С. 170 – 172.

127. *Доленго М.* Рецензія на зб. О. Влизька «За всіх скажу» / М. Доленго // Гарт. – 1927. – №1. – С. 135 – 136.

128. *Донцов Д.* На старокиївських шляхах / Д. Донцов // Донцов Д. Літературна есеїстика / [Відп. ред. і упор. : О. Д. Баган]. – Дрогобич : Відродження, 2010. – С. 383 – 403.

129. *Драй-Хмара М.О.* Вибране / М. О. Драй-Хмара; [упор. Д. Паламарчука, Г. Кочура; передм. І. Дзюби]. – К. : Дніпро, 1989. – 542 с.

130. *Драненко Г.Ф.* Особливості переосмислення міфу про Алкену та Амфітріона в літературі ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Г. Ф. Драненко. – Чернівці, 2002. – 24 с.

131. *Дюришин Д.* Межлитературные общности как конкретизация закономерностей мировой литературы / Д. Дюришин / Проблемы особых межлитературных общностей / Под ред. Д. Дюришина. – М. : Наука: Вост. лит., 1993. – С. 9 – 63.

132. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литератур / Д. Дюришин; [пер. со слов.] – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.

133. *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Ч. Е. Вінквіст та В. Е. Тейлора [пер. з англ. В. Шовкун] – К. : Основи, 2003. – 503 с.

134. *Есхіл.* Прометей закутий / Есхіл [пер. з давньогр. А. Содомори та Б. Тена] // Есхіл. Трагедії. – К. : Дніпро, 1990. – С. 99 – 137.

135. *Європейське Відродження і українська література XIV – XVIII ст.* [текст]: збірник. – К. : Наук. думка, 1993. – 372 с.

136. *Євченко О. В.* Драма-антиутопія. Генезис. Поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. В. Євченко. – К., 2002. – 20 с.

137. *Єфремов С.О.* Історія українського письменства / С. О. Єфремов. – Тернопіль : Femina, 1995. – 688 с.

138. *Жадан С. В.* Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / С. В. Жадан. – К., 2000. – 18 с.

139. *Женетт Ж.* Фигуры. Работы по поэтике / Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.

140. *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение : Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1979. – 493 с.

141. *Жолковский А. К.* Блуждающие сны: Из истории русского модернизма : Сборник статей / А. К. Жолковский. – М. : Сов. писатель, 1992. – 432 с.

142. *Жост Ф.* Порівняльне літературознавство як філософія літератури / Франсуа Жост // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К.: Києво-Могилянська академія. – 2009. – С. 59 – 91.

143. *Жулинський М. Г.* Соціалістичний реалізм – творчий метод чи ідеологічний інструмент? / М. Г. Жулинський // Studia Sovietica. Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. Вип. 1 / Відп. ред. В. Хархун. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 7 – 16.

144. *Загул Д. Ю.* Поезії / Д. Ю. Загул. – К. : Рад. письменник, 1990. – 326 с. (Б-ка поета).

145. *Закович М. М.* Культурологія : українська і зарубіжна культура : Навч. посібник / М. М. Закович. – К. : Знання, 2009. – 589 с.

146. *Захарчук* І. В. Війна і слово : Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму / Ірина Захарчук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.

147. *Зборовська Н. В.* Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.

148. *Зварич В. З.* Стилетворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / В. З. Зварич. – Тернопіль, 2002. –20 с.

149. *Зепетнек де С. Т.* Нова компаративістика як теорія і метод / Стівен Темеші де Зепетнек // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 147 – 177.

150. *Зеров М.К.* Камена / М. К. Зеров. – К. : Час, 1990. – 80 с.

151. *Зеров М.К.* Corollarium : Збірка літературної спадщини / М. К. Зеров. – Мюнхен : Ін-т літератури, 1958. – 221 с.

152. *Зеров М.К.* Твори: в 2 –х т. / М. К. Зеров. – К. : Дніпро, 1990.

Т. 1 : Поезії та переклади. – 843 с.

153. *Зеров М.К.*Твори : в 2-х т. / М. К. Зеров. – К. : Дніпро, 1990.

Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – 601 с.

154. *Зоріна О.С.* Пайдея в контексті античної трагедії (Есхіл, Софокл, Евріпід) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / О. С. Зоріна. – К., 2008. – 24 с.

155. *Іванюха Т. В.* Трансформація жанрів античної літератури у творчості неокласиків : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. В. Іванюха. –Кіровоград, 2007. – 20с.

156. *Иванов В. В.* Дионис и прадионисийство / В. В. Иванов. – СПб. : Алетейя, 2000. – 343 с.

157. *Иванов В. В.* Современность античности : «Черное солнце» Федры / В. В. Иванов // Иностранная литература. –1997. –№ 1. –С. 247 – 250.

158. *Ігнатенко М. А.* Генезис сучасного художнього мислення / М. А. Ігнатенко. – К. : Наук. думка, 1986. – 286 с.

159. *Ізбенко М. В.* Інтертекстуальний підхід: історія і сучасність / М. В. Ізбенко // Вісник Житомир. держ. ун-ту, ім. І. Франка. – Житомир, 2006. – Вип. 26. – С. 108 – 112.

160. *Ільницький М. М.* Від «Молодої музи» до «Празької школи» / М. М. Ільницький / НАН України Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів, 1995. – 318 с.

161. *Ільницький М.М.* Література українського відродження : Напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. XX ст. / М. М. Ільницький. – Львів : Львів. обл. наук.-мет. інс-т освіти, 1994. – 74 с.

162. *Ільницький М.М.* Український топос Овідієвих метаморфоз / М. М. Ільницький // літературна компаративістика. – Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. – Ч. I – II. – К. : ВД «Стилос», 2011. – С. 130 – 139.

163. *Ільницький О.С.* Український футуризм : 1914 – 1930 / О. С. Ільницький [пер. з англ. Р. Тхорук]. – Львів : Літопис, 2003. – 454 с.

164. *Ильин В. Н.* Аполлон и Дионис в творчестве А. С. Пушкина / В. Н. Ильин // Пушкин в русской философской критике : конец XIX – первая половина XX в.в. [статьи]. – М. : Книга, 1990. – С. 309 – 316.

165. *Ильин И.П.* Интертекстуальность / И. П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : Энциклопедический справочник. – М. : Intrada, 1996. – С. 215 – 221.

166. *Ильин И.П.* Постмодернизм : Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : Intrada, 2001. – 300 с.

167. *Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе* / Сб. докладов международной научной конференции. – Магнитогорск, 2003. – 701 с.

168. *Интертекстуальные связи в художественном тексте:* Межвуз. сб. науч. тр. – СПб. : Образование, 1993. – 148 с.

169. *Історія української літератури XX ст.:* У 2-х кн. / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1994.

Кн. 1 : 1910 – 1930-ті роки. – 784 с.

170. *История всемирной литературы:* В 9-ти томах. – М. : Наука, 1983. Т. 1. – 584 с.

171. *Кавун Л. І.* Іронія як художня форма мислення в текстах Олекси Влизька / Лідія Кавун // Олекса Влизько в контексті українського літературного відродження 20-х років ХХ століття / Збірник праць Всеукраїнського наукового семінару. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2008. – С. 93 – 97.

172. Камю А. Бунтівна людина / А. Камю; [пер. з фр.] // Камю А. Вибрані твори : У 3-х т. – Т. 3 : Есе / Упоряд. О. Жупанський; Автор післямови Д Наливайко. – Харків : Фоліо, 1997. – С. 181 – 438.

173. *Караулов Ю. Н.* Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности / Ю. Н. Караулов // Научные традиции и нове направления в преподавании русского языка и литературы / Доклады советской делегации на конгрессе IV МА ПРЯЛ. – М., 1986. – С. 105 – 126.

174. *Касперський Е.* Про теорію компаративістики / Едвард Касперський // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія». – 2009. – С. 125 – 147.

175. *Кедров К. А.* Звездная книга / К. А. Кедров // Новый мир. – 1982. – № 9. – С. 230 – 242.

176. *Кереньи К.* Трикстер и древнегреческая мифология / К. Кереньи // Радин П. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. Кереньи. – СПб : Евразия, 1999. – С. 242 – 264.

177. *Керлот Х. Э.* Словарь символов / Х. Э. Керлот; [пер. с исп.]. – М. : «REFL-book», 1994. – 608 с.

178. *Київські неокласики* / Упоряд. Віра Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 352 с. (Серія «Українські мемуари»).

179. *Кисіль В. В.* Пародійна творчість К. С. Буревія: еволюція образу автора в пародіях Едварда Стріхи, політичний та естетичний дискурс, поетика комічного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. В. Кисіль. – Харків, 2003. – 20 с.

180. *Кислюк К. В.* Історіософія в українській культурі : від концепту до концепції / К. В. Кислюк. – Харків : ХДАК, 2008. – 288 с.

181. *Киричук С. А.* Інтертекстуальні і текстуальні аспекти творчості Юрія Липи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. А. Киричук. – К., 2007. – 24 с.

182. Киченко А. С. Мифопоэтическая интерпретация художественного текста: функционально-типологический и методолический аспект / А. С. Киченко // Питання літературознавства : Зб. наук. пр. / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – Чернівці : Рута, 2002. – Вип. 9(66). – С. 166 – 169.

183. *Клен Ю.* Вибране / Клен Юрій; [упор., авт. передм. та приміт. Ю. І. Ковалів]. – К. : Дніпро, 1991. – 461 с.

184. *Клен Ю.* Ще раз про сіре, жовте й про Вісникову квадригу / Клен Юрій // Вісник. – 1935. – Т. 3. – Ч. 6. – С. 420 – 423.

185. *Кнабе Г. С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России / Г. С. Кнабе. – М. : РГГУ, 1999. – 238 с.

186. *Кобзар О. І.* Інтертекстуальність у драматургії Михайла Булгакова : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / О. І. Кобзар. – Сімф., 2005. – 23 с.

187. *Кобилянський В.О.* Поезії / В. О. Кобилянський / Редкол. : М. П. Бажан та ін.; вступ. ст. С. А. Крижанівського. – К. : Рад. письменник, 1959. – 344 с. (Б-ка поета).

188. *Коваленко В.М.* Код нашого Влизька (спроба психоаналітичного прочитання життєтворчості Олекси Влизька) / В. М. Коваленко // Олекса Влизько в контексті українського літературного відродження 20-х років ХХ століття / Збірник праць Всеукраїнського наукового семінару. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2008. – С. 39 – 68.

189. *Ковалів Ю.* І. Літературна герменевтика. – К. : ВЦ «Київський університет», 2008. – 240 с.

190. *Ковалів Ю. І.* Поетичні пошуки Олекси Влизька / Ю. І. Ковалів // Олекса Влизько в контексті українського літературного відродження 20-х років ХХ століття / Збірник

праць Всеукраїнського наукового семінару. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2008. – С. 22 – 33.

191. *Ковалів Ю.* І. «Празька школа»: на крутосхилах від «філософії серця» до «філософії чину». – К. : Бібліотека українця, 2001. – 120 с.

192. *Ковалів Ю. І.* Прокляті роки Юрія Клена // Клен Ю. Вибране : [упоряд., авт. передм. та приміт. Ю.І. Ковалів] / Ю. І. Ковалів. – К. : Дніпро, 1991. – С. 3 – 23.

193. *Ковалів Ю. І.* Рух естетичної свідомості в українській поезії. Перша половина XX ст. (ґенеза, контекст, література) : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філ. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / Ю. І. Ковалів. – К., 1990. – 345 с.

194. *Кодак М. П.* Огром Євгена Плужника-поета / М. П. Кодак. – Луцьк : Твердиня, 2009. – 192 с.

195. *Кодак М. П.* Траєкторія баладного трагізму. Динаміка жанру: 20-30-і роки / М. П. Кодак. – Львів : Престижінформ, 1999. – 44 с.

196. *Кодак М. П.* Філософічна трасологія Миколи Бажана (з мислительської біографії поета) / Микола Кодак // Слово і час. – 2008. – №12. – С. 3 – 13.

197. *Колпинский Ю. Д.* Великое наследие античной Эллады и его значение для современности / Ю. Д. Колпинский. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – 370 с.

198. *Кондаков И. В.* От истории литературы – к поэтике культуры / И. В. Кондаков // Вопросы литературы. – 1997. – №2 – С. 49 – 59.

199. *Конрад Н. И.* Запад и Восток : Статьи / Н. И. Конрад. – М. : Гл. ред. восточн. литры, 1972. – 492 с.

200. *Корабльова Н. В.* Інтертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А. Бітова «Пушкинский дом») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Н. В. Корабльова. – Донецьк, 1999. – 22 с.

201. *Корбич Г.* Літературна рецепція: ґенеза, природа, функції (кілька завваг) / Г. Корбич // Літературна компаративістика. – Вип. ІІІ. – Ч. І – ІІ. – К. : ВД «Стилос», 2008. – С. 61 – 76.

202. *Корогодський Р.* На ім'я Миколи Зерова : (листи до Софії Зерової із Соловків) / Роман Корогодський // Сучасність. – 2004. – №10. – С. 123 – 133.

203. *Косиков Г. К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологи) / Г. К. Косиков. – М. : Рудомино, 1998. – 191 с.

204. *Костенко Н. В.* «Врятує вроду і себе людина …» [передмова] / Наталя Костенко // Филипович П. Поезії. – К. : Рад. письменник, 1989. – С. 5 – 45.

205. *Костенко Н. В.* Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики / Наталя Костенко. – К. : Кий, 2004. – 382 с.

206. *Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д.* Как тексты становятся прецедентными / В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова // Русский язык за рубежом. – 1994. – №1. – С. 73 – 76.

207. *Костюк Г. О.* У світі ідей і образів : Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми. 1930 – 1980 / Г. О. Костюк. – Б. м. : Сучасність, 1983. – 535 с.

208. *Кралюк П. М.* Особливості вияву національної свідомості в українській суспільній думці XVI – першої половини XVII ст. / П. М. Кралюк. – Луцьк : Надстир'я, 1997. – 72 с.

209. *Крапівник Г. О.* Біблійний інтертекст творів Л. М. Андрєєва й М. О. Булгакова : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Г. О. Крапівник. – К., 2009. – 22 с.

210. *Крижанівський С. А.* На переломі [передм.] / С. А. Крижанівський // Кобилянський В. Поезії. – К. : Рад. письменник, 1959. – С. 3 – 38.

211. *Криса Б.* Інтертекстуальність у вимірах українського бароко / Богдана Криса // Вісник Львівського університету : Серія філологічна. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – Вип. 30. – С. 3 – 6.

212. *Крістева Ю.* Полілог / Юлія Крістева; [пер. з фр. П. Таращука]. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.

213. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева [пер. с фр. Г. К. Косикова] // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427 – 457.

214. *Круглова Т. А.* Художественная репрезентации «нового человека» в контексте индустриализации / Т. А. Круглова // *Studia Sovietica*. Ідеологічні та естетичні стратегії

соцреалізму : Вип. 1. – Відпов. ред. В. Хархун. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 45 – 56.

215. *Кузьменко Д.Ф.* Сучасні підходи до тлумачення поняття «інтертекстуальності» / Д. Ф. Кузьменко // Літературознавчі студії. – Вип. 21. – Ч. І. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – С. 347 – 351.

216. *Курціус Е. Р.* Європейська література і латинське середньовіччя / Е. Р. Курціус; [пер. з нім. А. Онишко]. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.

217. *Кухар О. О.* Міф у художньому світі Євгена Маланюка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. О. Кухар. – Кіровоград, 2002. – 19 с.

218. *Куценко Л. В.* Dominus Маланюк: тло і постать / Л. В. Куценко. – 2 вид., доп. – К. : ВЦ «Просвіта», 2002. – 365 с.

219. *Куценко Л. В.* Князь духу : Статті про життя і творчості Євгена Маланюка / Л. В. Куценко. – Кіровоград, 2003. – 184 с.

220. *Лавріненко Ю. А.* Микола Бажан / Ю. А. Лавріненко // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. : У 4-х кн. – К. : Рось, 1994 – 1995.

Кн. 2. – К., 1994. – С. 468 – 474.

221. *Лавріненко Ю. А.* Розстріляне відродження : Антологія 1917 – 1933 : Поезія – проза – драма – есеї / Ю. А. Лавріненко (упоряд.). – 6-е вид. – К. : Смолоскип, 2008. – 976 с.

222. *Ласло-Куцюк М.* Боги світла і темряви / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1994. – 251 с.

223. *Ласло-Куцюк М.* Велика традиція. Українська класична література в порівняльному висвітленні / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1979. – 288 с.

224. *Ласло-Куцюк М.* Засади поетики / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 396 с.

225. *Ласло-Куцюк М.* Шукання форми : Нариси з української літератури XX століття / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1980. – 328 с.

226. *Лейдерман Н. М.* Траектории «экспериментирующей» епохи / Н. М. Лейдерман // Вопросы литературы. – 2002. – №4. – С. 3 – 47.

227. *Левек П.* Эллинистический мир / П. Левек; [пер. с фр.]. – М. : Наука, 1989. – 252 с.

228. *Літературна компаративістика.* Вип. 1. / Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Редкол.: Наливайко Д. С. [відп. ред.] та ін. – К. : ПЦ «Фоліант», 2005. – 363 с.

229. *Літературна компаративістика.* Вип. 2. / Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Редкол.: Наливайко Д. С. [відп. ред.] та ін. – К. : ПЦ «Фоліант», 2005. – 362 с.

230. *Літературна компаративістика.* Вип. 3. –Ч. 1 – 2 / Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Редкол.: Наливайко Д. С. [відп. ред.] та ін. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 404 с.

231. *Літературна компаративістика.* Вип. 4 : Імагологічний аспект сучасної компаративістики : стратегії та парадигми. Ч. 1 – 2 / НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка; Редкол.: Наливайко Д. С. [відп. ред.] та ін. – К. : ВД «Стилос», 2011. – 445 с.

232. *Літературознавча енциклопедія* : У 2 т. / Авт., уклад. Ю. І. Ковалів / Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.

233. *Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс :* [монографія] / За ред. Р.Т. Гром'яка. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. – 368 с.

234. *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Т. Громяк, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. (Nota bene)

235. *Литературный энциклопедический словарь.* – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

236. *Литературоведение на пороге XXI века* / Ред. П. А. Николаев // Материалы международной научной конференции. – М. : Изд-во МГУ, 1998. – 268 с.

237. *Лосев А.* Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Лосев А. А. Из ранних произведений / Вст. статья А. А. Тахо-Годи. – М. : Правда, 1990. – С. 393 – 599.

238. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1975. – 776 с.

239. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики : История тысячелетнего развития : В 8-и т. / А. Ф. Лосев. – М. : Фолио АСТ, 2000.

Т. 1 : Рання классика. – 848 с.

240. *Лосев А.Ф.* Классическая калокагатия и ее типы / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – 1960. – №3. – С. 411 – 473.

241. *Лосев А.* Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф Лосев / Сост. А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.

242. *Лосев А.Ф.* Проблемы символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.

243. *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии : Анализ поэтического текста : Статьи и исследования. Заметки, рецензии, выступления / Ю. М. Лотман . – СПб. : Искусство, 1996. – 848 с.

244. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.

245. *Лотман Ю. М.* Текст у тексті / Ю. М. Лотман // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. М. Зубрицької. – Львів : ЛНУ, 2002. – С. 581 – 598.

246. *Лушникова Г. И.* Интертекстуальность художественного произведения : Учеб. пособие / Г. И. Лушникова. – Кемерово, 1995. – 72 с.

247. *Мазоха Г.С.* Відлуння епохи : письменницький епістолярій другої половини ХХ століття / Г. С. Мазоха. – К. : Міленіум, 2006. – 344 с.

248. *Майстренко М. І.* Шевченко і античність : Літературознавчий нарис / М. І. Майстренко. – Одеса : Маяк, 1992. –296 с.

249. *Маланюк Є.* Книга спостережень / Є. Маланюк. – К. : Атіка, 1995. – 236 с.

250. *Маланюк Є.* Невичерпальність: Поезії, статті / Упоряд., передм. та приміт. Л.Куценка / Є. Маланюк. – К. : Веселка, 2001. – 318 с

251. *Маланюк Є.* Поезії / Є. Маланюк; [упоряд. та передм. Т. Салиги, примітки М. Старовойта]. – Львів : Фенікс Лтд, 1992. – 686 с.

252. *Малларме С.* Сонет / С. Малларме // Драй-Хмара М. Вибране / М. Драй-Хмара / Упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура; Передм. І. Дзюби. – К. : Дніпро, 1989. – С. 330.

253. *Манин Ю. И.* Мифологический плут по данным психологии и теории культуры / Ю. И. Манин / Природа. – 1987. – №7. – С. 42 – 52.

254. *Маріно А.* Компаративістська «поетика» / А. Маріно // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи [Антологія] / За ред. Д. В. Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 220 – 240.

255. *Марк Аврелий*. Наедине с собой. – Киев-Черкассы : РЕАЛ, 1993. – 146 с.

256. *Маркиш С. П.* Античность и современность / С. П. Маркиш // Новый мир. – 1968. – №4. – С. 227 – 237.

257. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек : Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2003. – 526 с.

258. *Матусяк А.* Молодомузівська Femme fatale / Агнешка Матусяк // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 34 – 45.

259. *Мацапура В. І.* Українська тема в російській літературі першої половини XIX століття (проблеми еволюції, міфологізації, інтертекстуальності): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філ. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / В. І. Мацапура. – Сімф., 2002. – 33 с.

260. *Мегела І. П.* Трансляція міфу про Адоніса (змістово-формальні аспекти) / Іван Мегела // Біблія і культура : Зб. наук. праць. – Чернівці : Рута, 2009. – Вип. 11. – С. 84 – 98.

261. *Медведюк Л. Г.* Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізмоцентризму / Л. Г. Медведюк // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 13 – 19.

262. *Мейзерська Т. С.* Проблеми індивідуальної міфології : Міфотворчість Т. Шевченка / Тетяна Мейзерська. – Одеса : Астропринт, 1997. – 128 с.

263. *Мелетинский Е.М.* Миф и двадцатый век / Е. М. Мелетинский // Мелетинский Е. Избранные статьи. Воспоминания. – М. : РГГУ, 1998. – С. 419 – 426.

264. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.

265. *Мельник С. Є.* Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / С. Є. Мельник. – К., 1995. – 20 с.

266. *Микитась В. Л.* Давньоукраїнські студенти і професори / В. Л. Микитась. – К. : Абрис, 1994. – 287 с.

267. *Микитенко Ю. О.* Антична спадщина і становлення нової української літератури / Ю. О. Микитенко. – К. : Наук. думка, 1991. – 156 с.

268. *Микитенко Ю. О.* Сяйво Гіппокрени : З історії й типології українсько-грецьких літературних зв'язків / Ю. О. Микитенко. – К. : Всесвіт, 2008. – 391 с.

269. *Мірошніченко П. О.* Трансформація жанрових особливостей античної трагедії в українській літературі XIX – початку XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / П. О. Мірошніченко. – Запоріжжя, 2002. – 24 с.

270. *Мітосек С.* Теорії літературних досліджень / С. Мітосек; [пер. з пол.] – Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.

271. *Миллер Т. А.* Аристотель и античная литературная теория / Т. А. Миллер // Аристотель и античная литература. – М. : Наука, 1978. – С. 5 – 97.

272. *Миллер Т. А.* Образы моря в письмах каппадокийцев и Иоанна Златоуста (Опыт сравнительного анализа) / Т. А. Миллер // Античность и современность. – М., 1972. – С. 360 – 369.

273. *Минц З. Г.* Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство-СПб., 2004. – 480 с.

274. *Минц З. Г., Лотман Ю. М.* Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов / З. Г. Минц, Ю. М. Лотман // Сб. ст. по вторичным моделирующим системам. – Тарту : ТГУ, 1973. – С. 96 – 98.

275. *Мифологический* словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.

276. *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры. – М. : Наука, 1988. – С. 308 – 324.

277. *Мишанич М., Мишанич С.* Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика : Історія інтерпретації і розмежування понять / М. Мишанич, С. Мишанич // Доп. на V міжнар. конгрес. україністів (25 – 29 серпня 2002 р.,Чернівці). – Донецьк : Норд-Прес, 2002. – 60 с.

278. *Мних Л. М.* Генеза та функціонування числової символіки у поезії ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.06. «Теорія літератури» / Л. М. Мних. – Донецьк, 2001. – 20 с.

279. *Мовчан Р. В.* Український модернізм 1920-х : портрети в історичному інтер'єрі / Р. В. Мовчан. – К. : Стилос, 2008. – 542 с.

280. *Моклиця М. В.* Модернізм у творчості письменників ХХ століття / М. В. Моклиця / Навч. посібник для студ. вузів : В 2 ч. – Луцьк : Вежа, 1999.

Ч. 1 : Українська література. – 154 с.

281. *Моклиця М. В.* Модернізм як структура : Філософія. Психологія. Поетика / М. В. Моклиця. – 2-е вид. доп. і перероб. – Луцьк : Вежа, 2002. – 389 с.

282. *Монолатій Т.* Інтертекстуальеність: феномен і прийом сучасного літературознавства / Тетяна Монолатій // Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. – Lublin, 2012. –Volume III. – P. 37 – 45.

283. *Моренець В. П.* Володимир Сосюра. Нарис життя і творчості / В. П. Моренець. – К. : Дніпро, 1990. – 262 с.

284. *Моренець В. П.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. П. Моренець. – К. : Основи, 2002. – 327 с.

285. *Набитович І. Й.* Універсум *sacrum'*у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) [монографія] / І. Й. Набитович. – Дрогобич-Люблін : Посвіт, 2008. – 600 с.

286. *Надь Г.* Греческая мифология и поэтика / Г. Надь; [пер. с англ.]. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 432 с.

287. *Найдыш В.* Философия мифологии: от античности до епохи романтизма / В. Найдыш. – М. : Гардарики, 2002. – 554 с.

288. *Наливайко Д. С.* Искусство : направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.

289. *Наливайко Д. С.* Літературна компаративістика вчора і сьогодні / Д. С. Наливайко // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. – С 5 – 43.

290. *Наливайко Д. С.* Про співвідношення понять «модерн», «модернізм», «авангардизм» / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 1997. – №11 – 12. – С. 44 – 48.

291. *Наливайко Д. С.* Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст. / Д. С. Наливайко. – К. : Основи, 1998. – 578 с.

292. *Наливайко Д. С.* Спільність і своєрідність : Українська література в контексті європейського процесу / Д. С. Наливайко. – К. : Дніпро, 1988. – 395 с.

293. *Наливайко Д. С.* Сучасне порівняльне літературознавство як третій етап наукової компаративістики / Д. С. Наливайко // Той, хто відродив Могилянку. – К. : Києво-Могилянська академія, 2007. – С. 407 – 424.

294. *Наливайко Д. С.* Теорія літератури і компаративістика / Д. С. Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.

295. *Наливайко Д. С.* Українські неокласики і класицизм / Д. С. Наливайко // Наукові записки Києво-Могилянської Академії : Філологія. – К., 1991. – Т. 4. – С. 3 –10.

296. *Наливайко Д. С., Шахова К. О.* Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова. – К. : Заповіт 1997. – 464 с.

297. *Наливайко С. І.* Індоарійські таємниці України / С. І. Наливайко. – К. : Просвіта, 2009. – 447 с.

298. *Науман М.* Литературное произведение и история литературы : [сб. избр. работ] / Манфред Науман ; ред. О. Егоров ; пер. с нем. : Д. Александров, Н. Данилов, А. Репко – М. : Радуга, 1984. – 423 с.

299. *Науменко Н. В.* Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (в новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцківа) / Наталя Науменко // Слово і час. – 2002. – №11. – С. 20 – 25.

300. *Науменко Н. В.* Український «хамрійят» XX століття / Наталя Науменко // Актуальні проблеми слов'янської філології. – К. : Освіта України, 2008. – Вип. 19 : Лінгвістика і літературознавство. – С. 453 – 459.

301. *Неборак В*. Світ, народжений від пострілів: (особистість, соціум, природа) / Віктор Неборак // Дзвін. – 1990. – №7. – С. 138 – 140.

302. *Неврлий М.Я.* Українська література 20-х років : мікропортрети в художніх стилях і напрямах / М. Я. Неврлий. – К. : Вища шк., 1991. – 269 с.

303. *Неврлий М. Я.* Тема братовбивства в українській літературі / М. Я. Неврлий // Неврлий М. Минуле й сучасне : Збірник слов'янознавчих праць / Передм. Івана Дзюби. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 60 – 76.

304. *Неврлий М. Я.* Празька поетична школа / М. Я. Неврлий // Минуле й сучасне : Збірник слов'янознавчих праць. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 205 – 226.

305. *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы : Проблемы системного и сравнительного анализа / И. Г. Неупокоева. – М. : Наука, 1976. – 360 с.

306. *Ніколюк Т. В.* Інтелектуальний інтертекст прози Докії Гуменної : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 01.01.01. «Українська література» / Т. В. Ніколюк. – К., 2009. – 20 с.

307. *Никольский С. В*. Над страницами антиутопий К. Чапек и М. Булгакова (поэтика скрытых мотивов) / С. В. Никольский. – М. : Индрик, 2001. – 176 с.

308. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Так говорил Заратустра; К генеалогии морали; Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше; [пер. с нем.] – Минск : Попурри, 1997. – С. 453 – 592.

309. *Новейший философский словарь. Постмодернизм* / Под. ред. А. А. Грицанова. – Минск : Современный литератор, 2007. – 815 с.

310. *Новиченко Л.М.* Поезія і революція : Книга про Павла Тичину / Л. М. Новиченко. – К. : Дніпро, 1979. – 365 с.

311. *Новиченко Л. М.* Поет недоспіваної пісні [передм.] / Л. М. Новиченко // Влизько О. Вибрані поезії. – К. : Рад. письменниик, 1963. – С. 7 – 31.

312. *Новиченко Л. М.* Поетичний світ Максима Рильського. 1910-1941 / Л. М. Новиченко. – К. : Наук. думка, 1980. – 497 с.

313. *Нямцу А.Е.* Миф и легенда в мировой литературе : теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации / А. Е. Нямцу. – Часть. I. – Черновцы : Рута, 1992. – 160 с.

314. *Нямцу А.Е.* Основные теории традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с.

315. *Нямцу А. Е.* Продолжения и дописывания традиционных структур (теоретические аспекты) / А. Е. Нямцу // Слово і текст : Збірник наукових статей. Вип. 1. – Чернівці : Рута, 2003. – С. 34 – 48.

316. *Нямцу А. Є.* Традиційні сюжети та образи в літературі ХХ ст. / Анатолій Нямцу // Всесвіт. – 1988. – №5. – С. 132 – 138.

317. *Овідій.* Любовні елегії. Скорботні елегії / Овідій; [пер. з лат. А. Содомора] // Римська елегія. – Львів : Літопис, 2009. – 578 с.

318. *Овідій.* Метаморфози / Овідій Публій Назон [перекл. з латин., передм. та прим. А. Содомори]. – К. : Дніпро, 1985. – 301 с.

319. *Омельчук О. Р.* Естетика побутового і формування українського соцреалізму / О. Р. Омельчук // *Studia Sovietica*. Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму : Вип. 1. – Відпов. ред. В. Хархун. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – 297 с.

320. *Онианс Р.* На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе / Р. Онианс; [пер. с англ.]. – М. : Прогресс-Традиция, 1999. – 592 с.

321. *Павличко С. Д.* Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 448 с.

322. *Папушина В. А.* Рецепція античної міфології у поезії українського і російського символізму (типологічний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ.

наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / В. А. Папушина. – Тернопіль, 2006. – 24 с.

323. *Пахаренко В. І.* Поєдинок з Левіяфаном: Міт і псевдоміт в українській літературі 20-х років / В. І. Пахаренко. – Черкаси : Відлуння, 1999. – 200 с.

324. *Пахльовська О.* Є.-Я. Українсько-італійські літературні зв'язки XV – XX ст. – К., 1990.

325. *Пашинина Д. П.* Неопределимость мифа и особенности организации мифопоэтической картины мира / Д. П. Пашинина // Вестник Моск. ун-та. – Сер. 7. – Философия. – 2001. – 6. – С. 88 – 107.

326. *Пашняк Т. Г.* Форми інтертекстуальності в східних поемах Дж. Г. Байрона : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Т. Г. Пашняк. – К., 2008. – 24 с.

327. *Пащенко В. І., Пащенко Н. І.* Антична література : Підручник / В. І. Пащенко, Н. І. Пащенко. – К. : Либідь, 2001. – 718 с.

328. *Пеленський Є. Ю.* Овідій в українській літературі / Є. Ю. Пеленський. – Краків – Львів : Українське видавництво, 1943. – С. 5 – 47.

329. *Пеленський Є. Ю.* Поети 1920-их років [передм.] / Є. Ю. Пеленський // Антологія сучасної української поезії / Ред. й вступ. стаття Є. Ю. Пеленського. – Львів : Накладом «Рідної школи» й «Ізмарагду», 1936. – С. 5 – 15.

330. *Пелешенко Ю. І.* Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.) : Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції / Ю. І. Пелешенко. – К. : Фоліант, 2004. – 423 с.

331. *Первомайський Л.С.* Обіцання і здійснення [передм.] / Л. С. Первомайський // Влизько О. Ф. Вогонь любові : Поезії. – К. : Київ, 1968. – С. 3 – 9.

332. Перекличка веков : Размышления, суждения, высказывания : [антологія] / Сост. : В. Г. Носков. – М. : Мысль, 1990. – 443 с.

333. *Петренко Л. Я.* Поетика експресіонізму в українській літературі 20-40-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. Я. Петренко. – Івано-Франківськ, 2008. – 20 с.

334. *Петров В. П.* Діячі української культури: 1920-1940-і рр.: Жертви більшовицького терору / В. П. Петров. – К. : Воскресіння, 1992. – 80 с.

335. *Підлісна Г. Н.* Антична література. Для всіх і кожного / Галина Підлісна. – К. : Техніка, 2003. – 384 с.

336. *Пивоев В. М.* Мифологическое сознание как способ освоения мира / В. М. Пивоев. – Петрозаводск : Карелия, 1991. – 111 с.

337. *Плахотнік Н. П.* Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття (В. Свідзинський, Є. Маланюк, Є. Плужник, В. Стус) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. П. Плахотнік. – К., 2005. – 18 с.

338. *Плужник Є. П.* Поезії / Є. Плужник / Укл., вступ стаття і прим. Л. В. Череватенка. – К. : Рад, письменник, 1988. – 415 с. (Б-ка поета).

339. *Поліщук В.Т.* Олекса Влизько в літературній критиці 20-х – початку 30-х років (штрихи до портрета) / В. Т. Поліщук // Олекса Влизько в контексті українського літературного відродження 20-х років ХХ століття // Збірник праць Всеукраїнського наукового семінару. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А. , 2008. – С. 9 – 21.

340. *Поліщук Я. О.* Література як геокультурний проект / Я. О. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.

341. *Поліщук Я. О.* Міфологічний горизонт українського Модернізму / Я. О. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. – 392 с.

342. *Полубиченко Л. В.* К обоснованию и развитию понятия вертикального филологического контекста : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. фил. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки». – М., 1979. – 23 с.

343. *Пригодій С. М.* Античність та американський романтизм / С. М. Пригодій. – Чернівці : Рута, 2003. – 88 с.

344. *Пригодій С.* М. Антична інтерпретація неантичного тексту / С. М. Пригодій // Літературознавчі студії КНУ ім. Тараса Шевченка. – Вип. 14. – 2006. – С. 260 – 268.

345. *Просалова В. А.* Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять / Віра Просалова // Слово і час. – 2005. – №12. – С. 28 – 34.

346. *Просалова В. А.* Текст у світі текстів Празької літературної школи / В. А. Просалова. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 343 с.

347. *Прохоренко О. Ф.* Творчість Євгена Маланюка і «Празька школа» українських поетів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Ф. Прохоренко. – К., 1999. – 19 с.

348. *Райбедюк Г. Б.* Поезія неокласиків : текст та інтертекст / Г. Б. Райбедюк // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – Житомир, 2004. – С. 161 – 163.

349. *Райбедюк Г. Б., Томчук О. Ф.* Неокласики : естетична система та персоналії : Навч. посібник / Г. Б. Райбедюк, О. Ф. Томчук. – Ізмаїл : СМИЛ, 2005. – 352 с.

350. *Райс Е.* Зв'язок між клясицизмом і модернізмом у модерній українській поезії (доповідь в Парижі на запрошення Українського академічного товариства) / Е. Райс // Визвольний шлях. – 1965. – Ч.V. – С. 593 – 596.

351. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций : Очерки о герменевтике / Поль Рикер [пер. с фр. И. С. Вдовина]. – М. : Канон-Пресс-Ц, 2002. – 623 с.

352. *Рижкова В.В.* Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті XIX-XX століть : автореф. дис. на здобуття канд. філ. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / В. В. Рижкова – К., 2004. – 20 с.

353. *Рильський М. Т.* Микола Зеров – поет і перекладач / М. Т. Рильський // Зеров М.К. Твори : у 2-х т. – Т. 1 : Поезії та переклади. – К. : Дніпро, 1990. – С. 3 – 13.

354. *Рильський М. Т.* Зібрання творів : у 20-ти т. – Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925 / М. Т. Рильський. – К. : Наук. думка, 1983. – 535 с., 1 л. порт.

355. *Рихло П. В.* Поетика діалогу : Творчість Пауля Целана як інтертекст. – Чернівці : Рута, 2005. – 584 с.

356. *Рогальська І. І.* Флористичні концепти української мовно-художньої картини світу (на матеріалі поетичного мовлення XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / І. І. Рогальська. – Одеса, 2008. – 18 с.

357. *Розлуцький І. М.* До питання про літературно-критичну діяльність Освальда Бургардта / І. М. Розлуцький // Творчість Юрія Клена в контексті українського

неокласицизму та вісниківського неоромантизму : [зб. наук. праць]. – Дрогобич : Відродження, 2004. – С. 300 – 309.

358. *Розсипані перли :* Поети «Молодої музи» / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1991. – 710 с.

359. *Розумюк В. М.* Внутрішньополітичні детермінанти зовнішньої політики : Пелопоннеська війна / В. М. Розумюк // Проблеми міжнародних відносин : [зб. наук. праць / Наук. ред. Б. Канцелярук та ін.] – К. : КиМУ, 2011. – Вип. 2. – С. 302 – 320.

360. *Рожков М.*А. Рефлексия античного наследия : культурологический аспект : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. культуролог. наук : спец. 24. 00. 01 «Теория и история культуры» / М. А. Рожков. – Саранск, 2004. – 24 с.

361. *Россовецький С. К.* Якого оновлення потребує українська компаративістика: нотатки традиціоналіста / С. К. Россовецький // Слово і час. – 2003. – №5. – С. 19 – 30.

362. *Рубан А. А.* Міфопоетика й інтертекст прози Л. Андреєва : автореф. дис. на здобуття канд. філ. наук : спец. 10.01.01.02 «Російська література» /А. А. Рубан. – К., 2002. – 22 с.

363. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.

364. *Русанівський В. М.* Історія української культури / В. М. Русанівський. – К. : Наук. думка, 2001. – 180 с.

365. *Руснак І. Є.* До витоків художньої історіософії вісниківства / Ірина Руснак // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму : [зб. наук. праць]. – Дрогобич : Відродження, 2004. – С. 199 – 208.

366. *Руссова С. М.* Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської і української поезії XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філ. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / С. М. Руссова. – К., 2003. – 40 с.

367. *Салига Т.Ю.* «Залізних імператор строф…» / Тарас Салига // Маланюк Є. Поезії. – Львів : Фенікс Лтд, 1992. – С. 3 – 30.

368. *Сарапин В.* Варіації на класичні теми. До проблеми інтертекстуальних зв'язків у поемі-епопеї Юрія Клена «Попіл імперій» / Віта Сарапин // Творчість Юрія Клена в

контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму : [збірник наукових праць]. – Дрогобич : Відродження, 2004. – С. 224 – 240.

369. *Сватко Ю. І.* Світ античного космосу і антична модель філософування: культурно-історичний та історико-філософський коментар / Ю. І. Сватко // Наукові записки НаУКМА. – Т. 89. – Філософія і релігієзнавство. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 5 – 11.

370. *Свербілова Т. Г., Малютіна Н. В., Скорина Л. В.* Від модернізму до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX ст. / Т. Г. Свербілова, Н. В. Малютіна, Л. В. Скорина. – Черкаси, 2009. – 598 с.

371. *Свербілова Т. Г., Скорина Л. В.* Українська драма 30-х рр. XX ст. як модель масової культури та історія драматургії у постатях / Т. Г. Свербілова, Л. В. Скорина. – Черкаси, 2007. – 384 с.

372. *Свідер І. А*. Речовий образ у художніх системах західноєвропейських романтиків : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец 10. 01.04 «Література зарубіжних країн» / І. А. Свідер. – К., 2009. – 22 с.

373. *Севбо И. П.* Структура связного текста и автоматизация реферирования / И. П. Севбо. – М. : Наука, 1969. – 135 с.

374. *Семенко М.* Поезії / М. Семенко / Редкол. : О. Є. Засенко та ін.; Вступ. слово М. П. Бажана. Упоряд. та стаття Є. Г. Адельгейма. – К. : Рад. письменник, 1985. – 311 с.

375. *Семенюк Л. С.* Традиції західноєвропейського вагантизму у творчості українських мандрівних дяків / Лариса Семенюк // Волинь філологічна : Текст і контекст : Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті : Випуск 6. Частина ІІ. – Луцьк : РВВ Вежа, 2008. – С. 257 – 266.

376. *Сергеев Е.* Несколько застарелых вопросов / Е. Сергеев // Новый мир. – 1988. – №9. – С. 142 – 146.

377. *Сивокінь Г. М.* Методологічне значення канону в самосвідомості літературознавства / Г. М. Сивокінь // Літературознавство: Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К. : Обереги, 1996. – С. 42 – 46.

378. *Сізова К. Л.* Трансформмація міметичних принципів портретування в українській прозі XIX – XX століть : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / К. Л. Сізова. – К., 2011. – 460 с.

379. *Скорина Л. В.* Особливості інтерпретації образу серця у поезії Олекси Влизька / Людмила Скорина // Олекса Влизько в контексті українського літературного відродження 20-х років XX століття / Збірник праць Всеукраїнського наукового семінару. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А. , 2008. – С. 98 – 112.

380. *Слабошпицький М. Ф.* «…У країні й годині своїй» [передм.] / М. Ф. Слабошпицький // Влизько О. Вибране : Поезії. – К. : Дніпро, 1988. – С. 5 – 22.

381. *Сліпушко О. М.* Софія Київська. Українська література Середньовіччя : Доба Київської Русі (X – XIII століття) / Оксана Сліпушко. – К. : Аконіт, 2002. – 399 с.

382. *Словарь античности* [пер. с нем., ред. кол. : В. И. Кузищин / отв. ред. / и др.] – М. : Прогресс, 1989. – 704 с. : ил.

383. *Словник іншомовних слів* / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К. : Довіра, 2000. – 1018 с.

384. *Смирнов И. П.* Порождение интертекста : Опыт интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. – СПб. : Образование, 1995. – 193 с.

385. *Снітовська О.* Змістово-стильові ознаки інтелектуалізму в художній літературі: світовий і національний контекст / Ольга Снітовська // Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. – Lublin, 2012. –Volume IV. – P. 139 – 146.

386. *Современное зарубежное литературоведение* : Энциклопедический справочник. (Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины). – М. : Intrada, 1999. – 290 с.

387. *Содомора А. О.* Жива античність / А. О. Содомора. – Львів : Срібне слово, 2009. – 184 с.

388. *Сокол Л. П.* Гіпертекст і постмодерністський роман / Людмила Сокол // Слово і час. – 2002. – №11. – С. 76 – 80.

389. *Соловей Е. С.* Українська філософська лірика / Елеонора Соловей. – К. : Юніверс, 1998. – 368 с.

390. *Сорока М.* Інтертекстуальність поезії Юрія Тарнавського / М. Сорока // Слово і час. – 2002. – № 7. – С. 15 – 21.

391. *Софокл.* Антігона / Софокл; [пер. з давньогр. А. Содомори та Бориса Тена] // Софокл. Трагедії / Передм. А. Білецького. – К. : Дніпро, 1989. – С. 125 – 171.

392. *Софронова Л. А.* Єдність світів XVII – XVIII ст. в історії української культури / Л. А. Софронова // Людина і світ. – 1999. – № 6. – С. 2 – 8.

393. *Соценко Н. Ф.* Інтертекстуальність прози О. І. Купріна 1890–1900-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Н. Ф. Соценко. – Харків, 2008. – 21 с.

394. *Соцреалистический канон* / Под общей ред. Х. Гюнтера и И. Добренко. – СПб. : Академический проэкт, 2000. – 1040 с.

395. *Стеблин-Каменский М. И.* Миф / М. И. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1976. – 104 с.

396. *Степанов Ю. С.* Семиотика / Ю. С. Степанов // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 106 – 107.

397. *Степанов Ю. С.* Интертекст, интернет, интерсубъект (к основаниям сравнительной концептологии) / Ю. С. Степанов // Известия академии наук. Серия : Литература и языки. – 2001. – Т. 60. – № 1. – С. 3 – 11.

398. *Стоян С. П.* Міфологічна традиція в літературній творчості XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / С. П. Стоян. – К., 2002. – 18 с.

399. *Стріха М. В.* «Камена» Миколи Зерова: проекція на уесерерівську дійсність 20-х років / Максим Стріха // Сучасність. – 1996. – № 7 – 8. – С. 155 – 158.

400. *Стус В. С.* Феномен доби, або Сходження на Голгофу слави / В. С. Стус. – К. : Знання, 1993. – 96 с.

401. *Сулима М.* М. Дві античності й українська шкільна драма XVI – XVIII ст. / Микола Сулима // Європейське Відродження і українська література XIV – XVIII ст. [текст]: збірник. – К. : Наук. думка, 1993. – С. 151 – 160.

402. *Сулима М. М.* Микола Бажан між Михайлем Семенком і Миколою Хвильовим / Микола Сулима // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 18 – 24.

403. *Сулима М. М.* Павло Тичина і поети-модерністи / Микола Сулима // Слово і час. – 2007. – № 4. – С. 32 – 38.

404. *Сулима М.М.* До питання про роль українізованих біблійних, античних та середньовічних сюжетів у становленні нової української літератури: на матеріалі поезії і драматургії XVI – XVIII ст. / Микола Сулима // Духовне відродження слов'ян у контексті європейської та світової культури [збірник]. – Чернівці : Рута, 1992. – Т. 1. – С. 40 – 41.

405. *Султанов Ю. І.* Античність і християнство як основні джерела європейської культури і літератури / Ю. І. Султанов // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №.4. – С. 50 – 54.

406. *Сюжет и мотив в контексте традиции /* Сб. науч. тр. – Новосибирск : Изд-во СОРАН. – Вип. 2. – 1998. – 268 с.

407. *Тамарченко Н. Д.* Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия : пособие по спецкурсу / Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во РГГУ, 2001. – 199 с.

408. *Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки.* – СО. М. : ИНИОН, 1981. – 175 с.

409. *Теоретическая поэтика:* понятия и определения : Хрестоматия / Автор-составитель Н. Д. Тамарченко. – М. : РГГУ, 2001. – 468 с.

410. *Тичина П. Г.* Зібрання творів : У 12 т. – Т. 1 : Поезії 1906 – 1934 / П. Г. Тичина. – К. : Наук. думка, 1983. – 735 с.

411. *Тичина П. Г.* Зібрання творів : У 12 т. – Т. 2 : Поезії 1938 – 1953 / П. Г. Тичина. – К. : Наук. думка, 1984. – 664 с.

412. *Тичина П. Г.* Зібрання творів : У 12 т. – Т. 3 : Поезії 1954 – 1967 / П. Г. Тичина. – К. : Наук. думка, 1984. – 512 с.

413. *Тичина П. Г.* Про вічні типи в світовому письменстві / П. Г. Тичина // Тичина П. Зібр. творів: У 12 т. – Т. 8. Кн. І : Статті, рецензії, доповіді, виступи / Упоряд. та приміт. А. М. Полотай; Ред. М. Г. Жулинський / П. Г. Тичина. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 10 – 15.

414. *Тичина П. Г.* Золотий гомін : Вибрані поезії / П. Г. Тичина. – К. : Криниця, 2008. – 608 с.

415. *Ткалич І. В.* Мариністика Олекси Влизька / І. В. Ткалич // Олекса Влизько в контексті українського літературного відродження 20-х років ХХ століття / І. В. Ткалич // Збірник праць Всеукраїнського наукового семінару. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А. , 2008. – С. 132 – 136.

416. *Ткаченко А. О.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) / А. О. Ткаченко. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.

417. *Ткаченко О. Г.* Українська класична елегія / Олена Ткаченко. – Суми : СумДУ, 2004. – 256 с.

418. *Ткачук М. П.* «Енеїда» І. Котляревського: до проблеми типології наратора / М. П. Ткачук // Вісник Черкаського ун-ту : [зб. наук. ст.]. – Черкаси, 2003. – С. 3 – 11.

419. *Токмань Г. Л.* Жар думок. Лірика Євгена Плужника як художньо-філософський феномен / Ганна Токмань. – К. : Академія, 2013. – 224 с.

420. *Томчук О. Ф.* Естетична система Михайла Драй-Хмари: ґенеза, творча реалізація : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Ф. Томчук. – Кіровоград, 2002. – 19 с.

421. *Топер П. М.* Трагическое в искусстве XX века / П. М. Топер // Вопросы литературы. – 2000. – № 2. – С. 5 – 45.

422. *Топорков А. Л.* Мифы и мофология XX века : традиция и современное восприятие / А. Л. Топорков. – М. : РГГУ, 1996. – 124 с.

423. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Симовол. Образ : Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.

424. *Тороп П. Х.* Проблема интекста / П. Х. Тороп // Текст в тексте : Труды по знаковым системам / XIV уч. записки Тартуского гос. ун-та. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – С. 33 – 45.

425. *Тронский И. М.* История античной литературы / И. М. Тронский – М. : Высш. школа, 1983. – 464 с.

426. *Тронский И. М.* Очерки из истории латинского язика / И. М. Тронский. – М.-Л. : Издательство АН СССР, 1953. – 272 с.

427. *Трофимук М. С.* Античная литература в курсах словесности Киево-Могилянской академии (XVII – XVIII вв.) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. фил. наук : спец. 10.01.01 «Украинская литература» / М. С. Трофимук. – К., 1989. – 21 с.

428. *Троцик О. А.* Біблійні мотиви в ліриці А.Ахматової : інтертекстуальність як структуроутворюючий принцип : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / О. А. Троцик. – Сімф., 2001. – 20 с.

429. *Трухина Н. Н.* Политика и политики «золотого века» Римской республики / Н. Н. Трухина. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 184 с.

430. *Туляков О. О.* Античні ідеї освіти та виховання у творчій спадщині Г.Сковороди : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Теорія та історія педагогіки» / О. О.Туляков. – К., 1999. – 16 с.

431. *Тураев С. В.* О характере и формах литературных влияний // С. В. Тураев / Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. — М. : Просвещение, 1961. – С. 330 – 348.

432. *Тураева З. Я.* Лингвистика текста : Текст : структура и семантика : Учеб. пособие / З. Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 128 с.

433. *Турган О. Д.* «Життя і вогонь дав людям Прометей і знав, що муки ждуть його за теє…» / Ольга Турган // Біблія і культура. – 2009. – №11. – С. 190 – 198.

434. *Турган О. Д.* Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність (шляхи сприйняття і засвоєння) / О. Д. Турган. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1995. – 176 с.

435. *Українка Леся* Твори : У 2 т. – К. : Наук. думка, 1986.

Т. 1 : Поетичні твори. Драматичні твори. – 608 с.

436. *Українка Леся.* Зібрання творів : В 12-ти т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1979. – Т. 12. Листи (1903 – 1913). – 696 с. [2 л. іл.]

437. *Українська і зарубіжна культура* / За ред. М. М. Заковича. – К. : Знання. 2009. – 589 с.

438. *Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті*: В 5-ти т. – К. : Наук. думка, 1988.

Т. 3. – 364 с.

439. *Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX – XX ст.) /* Відп. ред. Д. С. Наливайко. – К. : Заповіт, 1997. – 444 с.

440. *Ушкалов Л. В.* Есеї про українське бароко / Л. В. Ушкалов. – К. : Факт, 2006. – 284 с.

441. *Фатеева Н. А.* Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Изв. РАН, Сер. лит. и языка. –1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12 – 21.

442. *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.

443. *Федоренко Є.* Пошуки Михайла Коцюбинського-стиліста / Є. Федоренко // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. : У 4-х кн. – К. : Рось, 1994. – Кн. перша. – С. 99 – 102.

444. *Филипович П.* Поезії / П. Филипович. – К. : Рад. письменник, 1989. – 196 с.

445. *Фізер І. М.* Деякі міркування про телічну спрямованість українського літературного процесу / І. М. Фізер // Наукові записки НаУКМА. – Т. 19. Філологічні науки. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2001. – С. 18 – 25.

446. *Філянський М. Г.* Поезії / М. Г. Філянський / Редкол. : І. Драч та ін.; Упоряд., вступ. ст. та приміт. В. Шевчука. – К. : Рад. письменник, 1988. – 240 с.

447. *Фрай Н.* Анатомия критики / Нортроп Фрай / Пер. с англ. А. С. Козлова и В.Т. Олейника // Зарубежная эстетика и теория литератур XIX – XX веков. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1098. – С. 232 – 263.

448. *Фрай Н.* Література як контекст : «Лісідас» Мільтона / Нортроп Фрай // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи [Антологія] / За ред. Д. С. Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 244 – 254.

449. *Фрейд З.* Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд; [пер. с нем. Б. Г. Херсонский]. – К. : Здоровье, 1991. – 384 с.

450. *Фрейденберг О. Д.* Поэтика сюжета и жанра / О. Д. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

451. *Фукидид.* История / Фукидид; [пер. Г. А. Стратановского]. – М. : Ладомир; ООО Фирма Изд-ва АСТ, 1999. – 736 с.

452. *Хабермас Ю.* Модерн – незавершенный проект / Юрген Хабермас // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 38 – 43.

453. *Хализев В. Е.* Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высш. школа, 2007. – 405 с.

454. *Хархун В. П.* Міфічний світ тоталітаризму (збірки М. Рильського 1930-х років) / В. П. Хархун // *Studia Sovietica*. Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму : Вип. 1. – Відпов. ред. В. Хархун. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – 297 с.

455. *Хархун В. П.* Соцреалістичний канон в українській літературі: ґенеза, розвиток, модифікації / Валентина Хархун. – Ніжин : ТОВ «Гідромас», 2009. – 508 с.

456. *Хвильовий М.* Листи до Миколи Зерова / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Твори : У 2-х т. – Т. 2 : Повісті, Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи; [упор. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка]. – К. : Дніпро, 1990. – С. 840 – 881.

457. *Хейзинга Й. Homo ludens*. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М. : Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.

458. *Хоменко Я.* Без стрижня (Спроба характеристики поетичних шукань Олекси Влизька) / Я. Хоменко // Критика. – 1929. – №4. – С. 85 – 95.

459. *Храпченко М. Б.* Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури / М. Б. Храпченко. – К. : Дніпро, 1976. – 376 с.

460. *Церна Г.М.* Творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі 1920-х рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук спец. : 10.01.01 «Українська література» / Г. М. Церна. – Кіровоград, 2001. – 19 с.

461. *Человек античности : идеалы и реальность*. – М. : Просвещение, 1992. – 384 с.

462. *Череватенко Л.В.* Все, чим душа боліла [передм.] / Л. В. Череватенко // Плужник Є. Поезії. – К. : Рад. письменник, 1988. – С. 5 – 100.

463. *Черниш Г.М.* Символістська сторінка Д. Загула / Галина Черниш // Слово і час. – 1990. – № 8. – С. 49 – 51.

464. *Чижевський Д. І.* Антична література в старій Україні / Д. І. Чижевський // Чижевський Д. І. Філософські твори : У 4-х т. – К. : Смолоскип, 2005. – Т. 2. – С. 43 – 57.

465. *Чижевський Д. І.* Порівняльна історія слов'янських літератур / Д. І. Чижевський. – К. : Академія, 2005. – 288 с.

466. *Чижевський Д. І.* Історія українського письменства (від початків до доби реалізму) / Д. І. Чижевський. – Тернопіль : Femina, 1994. – 480 с.

467. *Чорногуз Т. А.* «Багато акордів на струнах моїх…»: [До 100-річчя з дня народження Д. Загула] / Тетяна Чорногуз // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 10. – С. 88 – 89.

468. *Чумаченко О. А.* Міф і мистецька гра в естетиці неоромантизму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. «Теорія і історія культури» / О. А. Чумаченко. – К., 2003. – 20 с.

469. *Шалагінов Б. Б.* Зарубіжна література: від античності до початку XIX сторіччя : Історико-естетичний нарис / Б. Б. Шалагінов. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2004. – 360 с.

470. *Шалагинов Б. Б.* Мотив «любовного изнеможения» в европейской поэзии XIV – XVII вв. / Б. Б. Шалагинов // Біблія і культура. – 2008. – № 8 – 9. – С. 163 – 170.

471. *Шаповал М. О.* Інтертекст у світлі рампи : між текстові та міжсуб'єктні реляції української драми / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.

472. *Шапошникова І. Ф.* Поезія М. Філянського: особливості поетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. Ф. Шапошникова. – Дніпр., 2006. – 16 с.

473. *Шевченко В. В.* Православно-католицька полеміка та її історико-літературні вияви на теренах Русі-України кінця X – 30-х рр. XV ст. / В. В. Шевченко // Хроніка 2000. – 1996. – №16. – С. 88 – 120.

474. *Шевчук В. О.* Син землі / В. О. Шевчук [Вст. ст. та примітки] // Філянський М. Поезії – К. : Рад. письменник, 1988. – С. 17 – 34.

475. *Шевчук Т. С.* На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди / Т. С. Шевчук. – Ізмаїл : СМИЛ, 2010. – 360, [2] с.

476. *Шерех Ю.* Легенда про український неокласицизм // Не для дітей : Літературно-критичні статті і есеї / Ю. Шевельов (вступ. ст.). – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 414 с.

477. *Шіллер Ф.* Боги Еллади / Ф. Шіллер; [пер. з нім. М. Лукаша] // Лукаш М. О. Від Боккаччо до Аполлінера / Ред. упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. – К. : Дніпро, 1990. – С. 128 – 130.

478. *Шумило Н. М.* Національна модель літературного розвитку (зі сторінок «Історії української літератури») / Наталя Шумило // Слово і час. – 2012. – №3. – С. 3 – 19.

479. *Шумило Н.М.* Початок ХХ ст.: загальні тенденції художнього розвитку / Наталя Шумило // Історія української літератури ХХ ст. : У 2 кн. – Книга перша. – К. : Либідь, 1994. – С. 9 –32.

480. *Элиаде М.* Аспекты мифа / Мирча Элиаде [пер. с фр. В. Большакова]. – М. : AKADEMIA, 1994. – 237 с.

481. *Элиаде М.* Мифы современного мира / Мирча Элиаде // Элиаде М. Мифы. Сноведение. Мистерии [пер. с фр. В. Большакова]. – К. : Ваклер, 1996. – С. 22 – 40.

482. *Элиот Т.С.* Назначение поэзии : Статьи о литературе / Т. С. Элиот; [пер. с англ.] – К. : Airland; М. : Совершенство, 1997. – 350 с. (Citadelle)

483. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни / И. П. Эккерман. – М. : Худ. литература, 1981. – 688 с.

484. *Юдин А.* Парадоксы великого отказа / А. Юдин // Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек : Исследование идеологии развитого индустриального общества. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 516 – 526.

485. *Юнг К.* Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М. : Renaissance, 1991. – 304 с.

486. *Юрчук О. О.* Необарокові тенденції в українській літературі ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. О. Юрчук. – К., 2007. – 18 с.

487. *Якубовська Н.О.* Гомерівська традиція в контексті літератури XX ст. / Наталя Якубовська. – Чернівці : Рута, 2004. – 38 с.

488. *Якубський Б.* Нотатки про Влизька / Борис Якубський // Життя й революція. – 1930. – №3. – С. 220 – 230.

489. *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М. : Культура, 1993. – 464 с.

490. *Яременко В. В.* Українська поезія XVI ст. / В. В. Яременко // Українська поезія XVI ст. – К. : Рад. письменник, 1986. – С. 5 – 35.

491. *Ярмола О. В.* Рецепція деміургічного принципу Платона в релігійно-філософських поглядах мислителів Київської Русі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.11 «Релігієзнавство» / О. В. Ярмола. – К., 2009. – 20 с.

492. *Яровий О. С.* Ліро-епос П. Тичини (Особливості поетики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук за спец. : 10.01.01 «Українська література»; 10.01.06 «Теорія літератури» / О. С. Яровий. – К., 1995. – 19 с.

493. *Яценко М. Т.* Українська романтична поезія 20-60-х рр. XIX ст. / М. Т. Яценко [передм.] // Українські поети-романтики. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 5 – 45.

494. *Anderson, Graham.* Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic / Graham Anderson. – Brill Archive, 1967. – 211 p.

495. *Cairns, Francis.* Generic composition in Greek and Roman poetry / Francis Cairns. – Michigan Classical Press, 2007. – 336 p.

496. *Corstius, Jan Brandt.* Introduction to the Comparative Study of Literature: New York: Randon House, 1968. – 212 p.

497. *Grimbly, Shona.* Encyclopedia of the ancient world / Shona Grimbly. – Fitzroy Dearborn Publishers, Incorporated, 2000. – 256 p.

498. *Murray, Gilbert.* The Rise of the Greek Epic / Gilbert Murray. – 4th ed. 1934, Oxford University Press reprint 1967. – 356 p.

499. *Thalman, William G.* Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry / William G. Thalman. – Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1984. – 262 p.

500. *Ziolkowski, Theodore.* The Odisseus theme in recent German fiction / Theodore Ziolkowski // Comparative literature. – 1962. – №14. – P. 225 – 241.

501. *Базюк У.* Легенда про великого грішника та її фольклорно-літературні інтерпретації (на матеріалі української романтичної прози XIX ст.) [Електронний ресурс] / Уляна Базюк // Вісник Львівського університету : Серія філологічна. – 2003. – Вип. 31. – С. 165 – 177. – Режим доступу: http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/ www/visnyk/31/zcf.doc

502. *Боднарук І. Л.* Натхненний романтик моря : Між двома світами : Вибрані статті про українських письменників [Електронний ресурс] / І. Л. Боднарук. – Режим доступу: http://ukrlife.org/main/cxid/bodnaruk3.htm

503. *Горбенко І. Ф.* Запорізький період діяльності М. Філянського [Електронний ресурс] / І. Ф. Горбенко // Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки. №1. – Запоріжжя : ЗНУ, 2009. – С. 19 – 22. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Natural/Vznu/fil/2009_1/019-22.pdf

504. *Гущин В. Р.* Клеон и митиленский вопрос в «Истории» Фукидида [Електронний ресурс] / В. Р. Гущин. – Режим доступа: http://centant.spbu.ru/centrum/publik/confcent/1995-05/guschin.htm

505. *Дей О.* Народно-пісенні жанри / Олексій Дей. – Вип. 2. – К. : Музична Україна, 1982. – 112 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.proridne.com/content/книги /Народно-пісенні%20жанри%20Випуск%202/

506. *Зеров М. К.* Володимир Кобилянський (Замість характеристики) [Електронний ресурс] / М. К. Зеров. – Режим доступу: http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=130&type =critiques

507. *Карпенко Ю. О.* Антична міфологія як поетична зброя [Електронний ресурс] / Ю. О. Карпенко // Записки з ономастики: Збір. наукових праць. – №6. – Одеса : Астопринт, 2002. – С. 93 – 108. – Режим доступу: http://www.nbuv.gou.ua /portal/soc_gum /zzo/

508. *Качуровський І.* Франческо Петрарка в українській поезії [Електронний ресурс] / І. Качуровський. – Режим доступу: http://kachurovskiy.ssu-poltava.org/naris.htm

509. *Кримський С. С.* «У нас не одне майбутнє, а багато…» [Електронний ресурс] / Сергій Кримський // День. – 2001. – №1. – Режим доступу: http://www.day. kiev.ua/uk /article/panorama-dnya/sergiy-krimskiy-u-nas-ne-odne-maybutnie-bagato-i-minule-daie-selekciyu

510. *Лучук Т. І.* Гермес над криницею, або Українська античність [Електронний режим] / Тарас Лучук. – Режим доступу: http://www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/ Foreign_ Philology/Foreign_Philology/Foreign_Philology_122/articles/53luchuk.pdf

511. *Мегела І. П.* До проблеми інтерпретації міфу про царя Едіпа в античній трагедії та середньовічній прозі [Електронний ресурс] / І. П. Мегела. – Режим доступу: http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1211

512. *Мишачева И. В*. Образы природы в античной культуре : художественные модели [Электронний ресурс] / Ирина Мишачева // Вопросы культурологии. – Вып. 2. – М., 2002. – Режим доступа: http://korunb.nlr.ru/guery_info.php&guery1d=4681

513. *Мошовський Т. М.* Локалізація ґенези феномену нації в рамках європейської християнської культури / Т. М. Мошовський // Схід=East : аналітико-інформаційний журнал. – 2009. – №4. – С. 101 – 105. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http:// dspace.nbuv.gov.ua:8080/bitstream/handle/123456789/20842/25-Moshovskiy.pdf? sequence=1

514. *Ольжич О*. Сучасна українська поезія [Електронний ресурс] / Олег Ольжич. – Режим доступу: www.ukrlife.org/main/evshan/poess.html

515. *Петров В.* Євген Плужник. Індивідуальна провина не мала значення [Електронний ресурс] / В. Петров. – Режим доступу: http://donklass.com/arhiv/histdisk/memorial/ education /write/pluznyk/3.htm

516. *Режабек Б.* Г. Аритмология мифов. Систематика религий [Электронний ресурс] / Б. Г. Режабек. – Режим доступа: http://www.regels.org/Rejabec-myths.htm

517. *Славутин Е., Пимонов В.* Загадка мифа об Эдипе / Е. Славутин, В. Пимонов // Вестник Европы. – 2011. – №31 – 32 [Электронний ресурс]. – Режим доступа: http:// magazines.russ.ru/vestnik/2011/31/pi34.html

518. *Сосновська Т. В.* «Як я Женю – свого брата – рятував у ЧК» [Електронний ресурс] / Т. В. Сосновська. – Режим доступу: http://www.sbu.gov.ua/sbu/doccatalog/document?id =42918

519. *Стріха М. В.* До Верґілія – з Андрієм Содоморою [Електронний ресурс] / М. В. Стріха. – Режим доступу: http://litakcent.com/2011/07/04/15119

520. *Фатеева Н. А.* Открытая структура: некоторые наблюдения над развитием поэтического язика в конце XX века [Электронный ресурс] / Н. А. Фатеева. – Режим доступа : http://spintongues.msk.ru/fateyeva.htm

521. *Федорова Л. Г.* Типы интертекстуальности в современной русской поэзии : Постмодернистские и классические реминисценции [Электронный ресурс] / Л. Г. Федорова. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/tipy-intertekstualnosti-v-sovremennoi-russkoi-poezii-postmodernistskie-i-klassicheskie-remin

522. *Шастик Н.* Об античном наследии в русской культуре (О книге Г. С. Кнабе «Русская античность») / Н. Шастик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pereplet.ru/text/shostik01.html

523. Fokkema D. Comparative Literature and the New Paradigma / D. Fokkema // Canadian Review of Comparative Literature, March 1982. – Volume 9, Number 1. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу. http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php /crcl/article/view/2569

524. *Głowiński M.* O intertekstualności / M. Głowiński [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://chomikuj.pl/lateri/Teksty+teoretyczne/G*c5*82owi*c5*84ski+Micha *c5*82/ M.G*c5*82owi*c5*84ski+O+intertekstualno*c5*9bci,1531232610.pdf

525. *Porębski Cz.* Granicy Europy / Porębski Cz. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.eurodialog.org.pl/polski/granice.php