

Міжнародна школа україністики НАН України  
Інститут філології Київського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Серія «Студії з україністики». Випуск XXVII

**Ігор Цуркан**

**ЛІРИКА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ:  
ПОЕТИКА СИМВОЛІЗМУ**

**Монографія**

Київ  
Талком  
2019

УДК 821.161.2: Олесь

Ц 87

### **Цуркан Ігор**

Ц87 Лірика Олександра Олеся: поетика символізму: монографія / Ігор Цуркан; відп. ред. Р. Радишевський. — К.: Талком, 2019.— 400 с. — (Серія «Студії з україністики»). Випуск XXVII.

ISBN 978-617-7832-21-7

До XXVII випуску студій з україністики ввійшла монографія Ігоря Цуркана, присвячена поетиці символізму Олександра Олеся. Дослідник аналізує його лірику в контексті європейського символізму на межі есхатологічних і катастрофічних передчуттів епохи, простежує її рецепцію в українській критиці XX-XXI ст., з'ясовує аксіологічний аспект Олесевої поетики (волелюбні вияви, трансформація релігійних мотивів, типологію символів, авторецептивні рефлексії), інтермедіальна і трансцендентна символіка природи (музичні та малярські імпресії, поетичну мариністику, солярну й флористичну символіку, орнітоморфні образи).

Монографія розрахована на викладачів, докторантів і аспірантів вищих навчальних закладів, усіх, хто цікавиться українською еміграційною літературою.

**УДК 821.161.2: Олесь**

*Відповідальний редактор* — доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України Ростислав Радишевський

**Редакційна колегія:** академіки НАН України Микола Жулинський, Іван Дзюба, Григорій Півторак, Ганна Скрипник; члени-кореспонденти НАН України, д. ф. н., проф. Ростислав Радишевський, Євген Нахлік; д. ф. н., проф. Григорій Семенюк, Олександр Астаф'єв, Анатолій Мойсієнко, Юрій Ковалів, Лариса Шевченко; закордонні академіки НАН України Стефан Козак, Микола Мушинка.

#### **Рецензенти:**

**Олександр Астаф'єв**, д. ф. н., проф. кафедри історії української літератури, теорії літератури і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

**Ольга Бігун**, д. ф. н., доц., завідувач кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Валерій Корнійчук**, д. ф. н., проф. кафедри української літератури Львівського національного університету імені Івана Франка;

**Ольга Харлан**, д. ф. н., проф., завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету

Монографія обговорена і рекомендована до друку на засіданні вченої ради Міжнародної школи україністики НАН України (протокол № 8 від 17 листопада 2019 року)

ISBN 978-617-7832-21-7

© Цуркан І., 2019

© Міжнародна школа україністики  
НАН України, 2019

## Зміст

ВСТУП .....	4
РОЗДІЛ 1. ПОЕТИЧНА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ: НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД.....	8
1.1. Символізм на межі есхатологічних і катастрофічних передчуттів епохи .....	8
1.2. Олександр Олесь – медіум між українським і європейським символізмом.....	36
1.3. Рецепція творчості Олександра Олесь в літературній критиці ХХ – початку ХХІ століть .....	65
РОЗДІЛ 2. АКСІОЛОГІЧНА СЕМАНТИКА СИМВОЛІКИ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ .....	88
2.1. Волелюбні вияви крізь призму свідомого і несвідомого ...	88
2.2. Трансформація релігійних мотивів .....	105
2.3. Типологія символів.....	111
2.4. Авторецептивний дискурс символістських рефлексій поета.....	153
РОЗДІЛ 3. ІНТЕРМЕДІАЛЬНА І ТРАНСЦЕНДЕНТНА СИМВОЛІКА ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В ЛІРИЦІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ.....	199
3.1. Музичні та малярські імпресії.....	199
3.2. Поетична мариністика.....	240
3.3. Солярна та флористична символіка.....	274
3.4. Орнітоморфні образи-символи.....	316
ВИСНОВКИ .....	364
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	370

## ВСТУП

Феномен Олександра Олеся полягав у тому, що він раз і назавжди обрав свою мистецьку дорогу, а власну громадську позицію ніколи не змінював на угоду мінливим політичним гаслам та владним обіцянкам. Він досить швидко, з волі критики й громадськості, піднісся на вершини популярності серед творчого покоління раннього українського модернізму, не втративши в його колі ні свого голосу, ні свого неповторного індивідуального стилю, зумів виразити чутливу до краси народну душу в поетичних формах радості й журби.

Лірика Олександра Олеся, що стала органічною частиною української літератури, предметом й об'єктом ґрунтовних наукових студій, становить неординарну подію українського письменства першої половини ХХ ст., ще достатньо не досліджена, зокрема в аспекті естетичних вподобань автора, манери його письма, пошуків і знаходження комунікативного поля з поетичною традицією й модернізмом, національною й світовою літературою. На сьогодні висвітлено творчий шлях поета з відповідними біографічними верифікаціями (М. Неврлий), проаналізовано структурно-функціональні рівні його віршових текстів як певної системи (Р. Тхорук, Ю. Ковалів, Р. Радишевський), з'ясовано відповідні лінгвопоетичні й етнокультурні дискурси (О. Таран), міфологічні характеристики метатексту (І. Чернова), систематизовано й прокоментовано архівні матеріали лірика (Н. Лисенко), проведено аналогії між ним та іншими представниками українського (С. Романов) та європейського (О. Чепелик) модернізму.

Дослідники творчості Олександра Олеся дискутували й досі дискутують про специфіку його творчого методу, стильових доміант. Коли одні акцентують народницькі вподобання (Л.

Пахаревський, С. Єфремов, О. Білоусенко, С. Русова), то інші наполягають на неоромантизмі (В. Петров), романтизмі з імпресіоністськими ознаками (О. Білецький, Ол. Дорошкевич, А. Шамрай), символізмі (М. Євшан, О. Грицай, М. Грушевський). Поет не надавав переваги жодному стилю, звертався до кожного з них залежно від ситуації творчого осяяння, логіки художнього мислення, що витворювало в його ліриці стильову поліфонію переважно на музичній основі, позбавлену еклектики. Упродовж свого життя він зосереджувався на двох визначальних для нього, романтично наснажених поняттях Краса і Воля, на вітальній силі любові, поза якою неможливе повноцінне людське життя. Для поета любов – найвищий вияв гармонії природи («щасливий край, незнаний ірій»).

На межі XIX–XX ст. спостерігалася зміна художньої свідомості на перетині реалістичного, народницького світосприймання, позитивізму й нових ірраціональних артистичних тенденцій, на основі концепцій романтиків, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, В. Дільтея, А. Бергсона та ін, формувалися за принципом полемічного «притягування–відштовхування». Коли С. Єфремова захоплював «дух поезії огнистої, дужої, сміливої, страшної, як саме життя» в ліриці Олександра Олеся, то М. Грушевський музичністю, трактував поета як – «майстра півтонів», переживань з «легкими натяками і обрисами», здатного не звіряти «свого чуття слову до кінця» [81, с. 264–265].

Йдеться про символізм – стильову течію нового літературно історичного напрямку, засновану у Франції та Бельгії у вісімдесятих роках XIX ст., хоча творчість поетів модерного спрямування як у передмодерністів (Ш. Бодлер, П. Верлен), так і ранніх модерністів (Ст. Маллярме, К. Бальмонт, О. Блок, К. Тетмайер, Л. Стафф та ін.), не зводилася до однієї тенденції, наповнювалася елементами імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму, необароко, неореалізму тощо, не вкладалася в ту чи ту школу чи організацію.

В Україні символізм, як й інші тенденції модернізму, виникли на перехресті європейської «філософії життя» й національної «філософії серця», збагачувалися творчим переосмисленням усної народної творчості, насамперед її символіки й звукопису, пов'язувалися з художніми, суспільними, духовними, філософськими проблемами й суперечностями своєї доби, з діалогом загальнолюдських й національних інтересів. простежувалися в історії суспільства. Першорядне значення мало утворення й поширення нової поетичної семантики, пориву до трансцендентних істин, недосяжних органам чуття й логічним схемам, але осяжних завдяки інтуїції, осяяння, можливостей багатозначних «натяків», емоційних сугестій, апеляцій словесного мистецтва до лексики малярства, ліплення, архітектури і т. п., особливо музики, що потенціювала мовний звукопис, звуковий образ, часто поза предметним значенням. Такі властивості поетичного мовлення й мислення не обминули Олександра Олеся, як і М. Вороного, Г. Чупринку, «молодомузівців», які спиралися на досвід європейських (Ст. Малярме), польських (К. Тетмайєр) та російських (К. Бальмонт) символістів. Свіже образне, наскрізь музичне мислення, утвердження краси «не надземної, не якої-будь мертвої, а живої, повної барв і артизму», привернуло увагу Лесі Українки. Водночас лірик спромігся синтезувати ірреальний, містичний, сповнений мерехтливих слів-символів світ, схований під видимою поверхнею повсякдення. Ввійшовши в потоки української літератури, відповідні тенденціям європейського модернізму, він зберіг специфіку індивідуального стилю, неповторний тембр свого поетичного голосу.

Кожна нова генерація українських літературознавців відкривала для себе Олександра Олеся по-новому, актуалізувала різноманітні аспекти його творчості з огляду на відповідні особливості історичного часу. Олександр Олень зміг вдало увійти в простір європейського літературного розвитку, знайти власні, особистісні естетичні уподобання у розмаїтті світоглядно-естетичних орієнтирів доби, не втрачаючи своє творче й наці-

ональне обличчя – іншими словами: поет ніколи не наслідував художні зразки, неприйнятні для української ментальності, не зумовлені рівнем розвитку суспільної, національної та культурно-естетичної свідомості народу. Попри те що творча спадщина Олександра Олеся в багатьох аспектах висвітлена в працях дослідників літератури, вона ще потребує аналізу символістської поетики в контексті української і європейської поезії як самобутнього явища, яке, лишаючись в інтертекстуальному полі, виходить за межі типологічних рядів.

# РОЗДІЛ 1. ПОЕТИЧНА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ: НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД

## 1.1. Символізм на межі есхатологічних і катастрофічних передчуттів епохи

Модернізм як нова ідейно-художня парадигма межі століть, яка охопила усі культурні сфери, виникав у процесі полеміки з попередніми естетико-філософськими уявленнями. Спроба перебороти народницькі традиції, принципи художньої практики натуралізму, його позитивістської детермінованості і, як наслідок, пошук інших форм естетичного вияву свідомості склали вектор розвитку специфічного концептуального дискурсу. Підґрунтям становлення ідей модерністської поетики у Європі та Україні були філософські та естетичні концепції А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, філософія інтуїтивізму А. Бергсона, психоаналітичні теорії З. Фрейда та К. Юнга.

Поняття «модернізм» належить до ключових термінів літературознавства й критики, що описують історичні процеси й еволюцію в культурі та мистецтві ХХ століття. Причина виникнення цього терміну, котрий пізніше був сформульований у маніфестах, програмах, постулатах неklasичного мистецтва, пов'язана з хвилею новацій у культурному просторі кінця ХІХ століття. Модерність в цілому стала культурним знаком часу цивілізації ХХ століття. Латинське слово «модернізм» походить від *modernus* – *modo*, що означає «новий», «сучасний», «теперішній» і має в собі семантичну «двоїстість». Цікавими є спостереження польського вченого Г. Газди, котрий наголошував



саме на полемічній концепції даного слова: «Ono właśnie motywowało rozmaite, znane w historii literatury querelles między “starożytnikami” i “nowożytnikami”» [445, с. 117].

Звертаючись до історії цього терміну, у контексті європейської культури слід зазначити, що перші приклади окреслення нової літератури (а звідси і опозиційність нового-старого) термінами *moderne/moderniste* та *Die Moderne* з'явилися у Франції та Німеччині в сімдесятих роках XIX століття. Варто згадати назви тогочасних паризьких часописів «*Revue moderniste, litteraire et artistique*» (1884), «*La Revue moderniste*» (1885), «*Le Moderniste*» (1889). У Німеччині на той час надзвичайною популярністю користувалися лекції Є. Вольфа «*Die Moderne. Zur Revolution und Reform in der Literatur*» (Сучасне століття. До революцій і реформ в літературі, 1986), книга А. Хольца «*Buch der Zeit*» (Книга часу, 1885), виклад теорії модернізму Г. Бара – автора збірки «*Zur Kritik der Moderne*» (До критики модернізму, 1890).

Поетика модернізму, що змінила панівні на той час натуралістичні форми, була прикметна рисами поглибленого психологізму, іманентною творчою інтуїцією, символічністю мислення, міфоцентричністю. Становлення світоглядно-естетичної парадигми українського модернізму, як й інших національних літератур, формувалося в тісному взаємозв'язку з художніми процесами, що відбувалися на теренах західноєвропейських країн. Як зауважував Д. Чижевський, «український культурний розвиток мусимо визнати елементом загальноєвропейського, українську культуру – елементом європейської цілості; коли український культурний розвиток проходив ті самі стадії, що європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні “впливи”, на Україні діють “чинники”, “фактори” чужого походження, а тому, що Україна, як частина європейської культурної цілості, переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить» [370, с. 9]. Погляди дослідника були співзвучні й іншим вітчизняним дослідникам О. Білецькому, Г. Вервесу, Р. Гром'яку, В. Матвіїшину, Д. Наливайкоу, які констатували, що саме у такому синтезі окремі національні літератури виявляють власну самобутність.

Творчі взаємозв'язки українського й європейського модернізму ще не достатньо досліджені. Полеміка, котра розгорнулася на терені сучасного літературознавства (праці Г. Грабовича, Б. Рубчака, Ю. Коваліва, Т. Гундорової, С. Павличко, В. Моренця, М. Ільницького) щодо автентичності та самодостатності означеного художнього явища, ініціювала необхідність більш детального дослідження українського модернізму у його конкретно-історичному та літературно-естетичному вимірах. В інтерпретації польського дослідника Г. Газда, первинне значення модернізму в контексті французької та німецької літератур (котрі вважаються батьківщинами цього напрямку, зокрема, з погляду формування його естетично-філософських концепцій) в інших європейських літературах було дещо трансформовано «*Pojęcie to oraz termin w narodowych mutacjach i programowych zastosowaniach przyeły się na stałe jako nazwy okresu literackiego prądu lub środowiska artystycznego: Czeska Moderna, [...] Słowacka Moderna, Chorwacka Moderna, Serbska Moderna, Słoweńska Moderna, [...] ukraińska Młoda Muza, Młoda Polska, bułgarski modernizm, modernizm grecki, Młoda Estonia...*» [445, с. 117]. Власне, якщо говорити про перенесення самого терміну з французьких та німецьких джерел на слов'янський літературний ґрунт, то цілком природним виглядає й зміщення його змістовних акцентів. Т. Гундорова, зауважуючи поліваріативність модернізму, можливості його «відкриття» з перспектив інонаціональної позиції, цілком слушно зауважує: «таку периферію “іншого” займають стосовно європейського модерністського канону слов'янські (і загалом національні) варіанти модернізму» [83, с. 15].

Як відомо, модерністи творчо продовжували й переосмислювали здобутки митців-романтиків. Слід нагадати, що остаточний злам, який поклав початок формуванню нового європейського мислення й обумовив перспективу відображення світу, потрактованого як живий й динамічний організм, упізнаваний лише через уяву та інтуїцію, можна простежити вже у естетиці романтизму, протиставленій раціоналістичності та емпіричності просвітницької філософії. Еволюція філософських засад Просвітництва, умотивована новою концепцією людини та світу, усталеною в естетиці романтизму,

спричинила їй відповідні зміни у побудові його ідейно-естетичної перспективи. З початку 20-х років XIX ст., коли ідейні гасла нового романтичного мистецтва вперше були оприлюднені представниками французької та російської літератур, його апологети визначали ідейну суть нового мистецтва як «парнаський атеїзм» та «доктрину літературної свободи» [121, с. 74]. Домінантними ознаками романтичного світогляду, передусім, було звільнення від літературної установленості, ідеї «народності», бунтарського індивідуалізму, сприйняття природи крізь призму образно-емоційних контрастів та співставлень, особлива увага до народних легенд, переказів, до фольклору та здобутків національної старовини. Ліричний пафос романтизму не визнавав можливості існування митця у тісних раціоналістичних межах естетики Просвітництва тому, що «художнику-романтикові потрібні повітря, простір, чари минулого, чари далеких обр'їв, величаві декорації історії та природи» [121, с. 74].

Перші художні прояви романтизму в українській літературі обумовлені її творчими контактами з англійською, французькою, німецькою, російською й, передусім, польською літературами. Зокрема, з польської романтичної поезії, представленої творчістю таких її видатних представників, як Адам Міцкевич, Юліуш Словацький, Зигмунт Красінський, Ципріян Норвід та ін., в українську літературу входить ідея «внутрішньої людини», індивідуалістичної особи, яка болісно переживає власне існування й бунтує супроти усього світу, недосконалості його суспільних норм та державних установ. Романтики вбачають у мистецтві найдосконаліший різновид пізнання, життєву правду якого вони вичитували з величної книги природи, а саму поезію визначали як форму індивідуально зумовленої експресії, не підпорядкованої встановленим літературною нормою зразкам й запрограмованої відкривати людську душу, таємниці космосу й суперечності в суспільстві.

Межа століть у польській літературі стала змістовною категорією існування: злам звичного життя, непередбаченість, неясність майбутнього – всі ці чинники формували духовний стан польського суспільства кінця XIX – початку XX століть, генерували нову суб'єктивну,

пізнавальну орієнтацію і, як наслідок – новий світогляд. На літературу це справляло неабиякий вплив, результатом якого стала поява нової літературної формації «Молода Польща». Її провідною ідейно-естетичною категорією стає «помежів'я».

Літературознавство того періоду використовувало інші назви – «неоромантизм», який чітко орієнтував на зв'язок літератури межі століть із романтичною традицією; «модернізм», який, навпаки, підкреслював її інноваційний характер; «символізм», який пов'язував розвиток польської літератури з провідною тенденцією в зарубіжній поезії та включав її у європейський контекст. Також література межі століть отримала назву «декадентської», що вказувало на духовну кризу суспільства. Насправді, література того часу перебувала в стані надзвичайного розквіту.

Серед безлічі запропонованих назв літератури межі століть у вжитку залишилась «Молода Польща», яку вдало використав відомий критик Артур Гурський, за аналогією з «Молодою Німеччиною», «Молодою Скандинавією». Як влучно зауважив відомий поет Антоній Ланге, «ми живемо у добу настільки великої різноманітності течій, що жодна з них не може вважатися панівною» [455, s. 95].

Якщо в попередній період позитивістського реалізму ідеалом літератури були «чисті» види, жанри, стилі, то у продовженні та розвитку більш ранньої романтичної тенденції нормою стає неоднорідність.

Сутність доби полягала в тому, що, незважаючи на незалежність творчих позицій письменників, вони не контрастують, а взаємодоповнюють один одного. Змінюється і внутрішній світ митця, домінанті служіння суспільству приходить на зміну нова – незалежність від суспільства. Естетика вже не тільки частина культури, а й світогляд, частково – ідеологія суспільства.

Перед «Молодою Польщею» постає парадоксальне завдання, яке, на нашу думку, влучно визначає відомий історик літератури межі століть Антоній Потоцький (1967–1939): «У пригніченій [...] країні література повинна нести суспільну службу [У вільних країнах] це – завдання самого суспільства. [...] У пригніченій країні література ніби заміняє суспільство. У багатій і вільній країні

література вільна від турботи про суспільство [...], вона повністю зайнята вираженням індивідуального, вона стає функцією особистості, що зміцнюється» [470, s. 154].

Зазначимо, що в польській літературі на межі століть одночасно існували культ індивідуума й ідеал національного служіння. Сучасні польські історики літератури мають спільну думку щодо питання хронології літератури періоду помежів'я – 1890–1918 рр. З 1890-их років дає про себе знати криза позитивістської суспільної ідеології, формується і стає сталим новий метафізичний тип свідомості. Виходять у світ перші поетичні збірки, пронизані особливим ліризмом (з часом він отримує назву «молодопольського»). Період «Молодої Польщі» має свою хронологію, безпосередньо в поезії вона базується на ствердженні та подоланні символізму.

Літературне життя Польщі цього періоду вибухнуло дискусіями щодо ролі літератури. Дискусії точилися між прихильниками відродження класичного мистецтва та новим поколінням письменників, які пропагували молодопольський імпресіонізм. Енергійна молодь стрімко, іноді категорично формулювала свої відмінні життєві та естетичні погляди, що викликало протидію реалістів позитивістського руху. Періодичні видання були місцем для їх жвавих дискусій (варшавський журнал «Жице» (1887–1891), з такою ж назвою краківський журнал (1897–1900), «Химера» (1901–1907), «Критика» (1896–1897, 1899–1917), «Свят» (1888–1895), «Атенеум» (1903–1905), львівський «Лямус» (1908–1913), «Музейон» (1911–1913), «Здруй» (1917–1922)).

Орієнтири новітньої літератури позначив варшавський журнал «Жице» («Życie»), що в 1887–1891 рр. виходив за редакцією одного з ініціаторів «нового мистецтва», поета й критика Зенона Пшесмицького (Zenon Przesmycki (Miriam), 1861–1944). Цикл його статей «Гармонії й дисонанси» («Harmonie i dysonanse», 1891) у краківському журналі «Свят» («Świat», 1888–1895) – перший маніфест польського неоромантизму – націлював мистецтво на пізнання позачасової краси, «не доступних розуму обрїїв». Тієї ж орієнтації послідовно дотримувалася й редагована Пшесмицьким варшавська «Химера» («Chimera», 1901–1907).

У краківському журналі «Жице» («Życie»), що в 1897–1900 рр. виходив за редакцією С. Пшибишевського, були сформульовані подібні естетичні принципи. Девізом письменників, що згуртувалися навколо журналу, стала радикальна елітарність мистецтва, а також пошук метафізичних цінностей. Консерватори вимагали у відповідь «дезінфекції» літератури, уведення «морального карантину» проти європеїзму, що, зрозуміло, лише сприяло консолідації нового літературного покоління. Крайнощам конструктивно заперечував краківський журнал «Критика» («Krytyka», 1896–1914), який прагнув до загальнонаціональної інтеграції літератури всіх напрямків. Звертання до класичних традицій прокламував і заохочував інший краківський журнал – «Музейон» («Museion», 1911–1913).

Критика в цей період відійшла від ідеалу об'єктивності до метафорично-емоційного суб'єктивізму: дидактично-оцінювальна функція поступилася місцем «почуттю», самоідентифікації з письменником. Умовна назва літературної доби помежів'я – «Молода Польща» («Młoda Polska») переходить до заголовку циклу статей про новітню словесність, опублікованого в 1898 р. в «Жице» критиком А. Гурським (Artur Górski, 1870–1950). Вітаючи «молоду» літературу, А. Гурський брав до уваги насамперед інтереси духовного перетворення нації. Тим часом «Молода Польща» – суперечливе багатоголосся, комбінація різних тенденцій. Тут об'єднані протилежності: позитивістська обачність і спонтанний «декадентизм», елітарний протест і цивільний бунт, агресивний гедонізм й апеляція до совісті, репортажна деталізація й анархічна суб'єктивність бачення.

Інакше кажучи, у літературній свідомості домінувало відчуття розладу, кризи, «банкрутства ідей», передчуття потрясінь. Загроза соціальної уніфікації породжувала жагу кричущої оригінальності, прагнення видати себе за щось більше. Література, монтуючи фрагментарні враження, розгорнулася назустріч міфу про «надмитця», що пізнає абсолют. Творці відстоювали право бути незрозумілими – народжувалася нова манера спілкування із читачем і нова поетика, що остаточно скасувала нормативність.

Мабуть, у центрі польської літератури рубежу століть є поезія. Варіанти «нової поезії» різноманітні, але сильних поетів, по суті, небагато. Більшість безнадійно шукала нірвани, забуття страждань у самозаглибленні, спогляданні утішниця-природи. Однак жила й поезія енергійної філософської думки, соціальної рефлексії. Загальним був відхід від розповідальності й описовості, від тверезої логіки називання й переконання до вираження невимовного, символічної сугестії, асоціативних переносів, фантастичної гіперболізації. Відбулася інтенсифікація виразних засобів, для якої характерне чергування образних планів, злиття абстрактного з конкретним – через тверду контрастність, оксюморонність, через підкреслену плавність, нейтралізацію протиставлень.

Передбачалося викликати в уяві читача не стільки розуміння, скільки готовність піддатися впливу художнього образу. Відносно усталені версифікаційні правила польського силабічного й силаботонічного вірша були відчутно потіснені верлібром.

Загалом, такі процеси отримали назву суперечки між «старими» й «молодими». Ініціатори дискусії, представники «старшого» покоління, звинувачували нове мистецтво у «відсутності національного духу». Цикл статей Гурського «Молода Польща» стає маніфестом доби, де основним постулатом нового світогляду автор проголошує особистість як вищу цінність і мистецтво як вільне вираження особистості. Ключові положення подальших публікацій – мистецтво не має ніякої мети, воно само є ціль; мистецтво не має ніяких рамок, так як воно абсолют і не може прислужувати будь-якій ідеї; цінність мистецтва – «абсолютна щирість митця», що виражається безпосередньо почуттями (Пшибишевський «За нове мистецтво»).

«Оголена душа», як прояв невідконтрольного свідомості шару психіки, – це ще одне поняття, яке виникло на сторінках програмних статей. Носій цієї нової естетики, митець, протиставлявся «натовпу філістерів», звичайних людей, які не можуть глибоко почувати й мислити. Молодопольці мали значні розходження в поглядах, але при цьому їх об'єднувала думка про існування в літературі власної цілі, що вона має специфічні засоби для її досягнення і не є інстру-

ментом втілення «нелітературних» ідей. Корисною може бути лише література досконала в естетичному сенсі. Вони наполягали на вимозі описувати «життя душі», а не «хід подій», суб'єктивно, з позицій не логіки, а інтуїції.

Дискусії розгортались на сторінках преси, але творчість об'єднувала всіх: «молодих» і «старих», «патріотів» і «естетів». Відбувся взаємозв'язок, взаємовплив, якого не помічали ані «класики», які вчилися у «молодих», ані ті «старі», які були в той час літературними наставниками «молодих». Маніфести, програми, полеміки – все це лише відправна крапка в реконструкції естетичної свідомості доби.

Спираючись на дослідження Казімежа Вики, варто згадати про два покоління митців: перше, яке дебютувало в 1890 році, представлене поезією Яна Каспровича, Казімежа Тетмайера, Станіслава Виспянського, Антонія Ланге й Міріама Пшесмицького, а також письменниками другого покоління, які ввійшли в літературу десятьма роками пізніше. Це – Леопольд Стафф, Броніслава Островська, Мариля Вольська, Болеслав Лесьмян.

Перше – це покоління «заколоту молодих», вони протиставили себе естетичним і світоглядним ідеалам попередньої доби, тобто доби позитивізму, і сформулювали в програмі (як Міріам) або в художній творчості (як Каспрович, Тетмайер, Виспянський) основи мистецтва «Молодої Польщі». Друге покоління, яке не брало участі у формуванні початкового модерністського етапу, і для якого модерністський заколот вже минув, виявилось критично налаштованим стосовно досягнень старшого покоління. Це покоління визначило нову роль поезії, а з часом і літератури в житті народу. Перший його крок – неприйняття існуючої дійсності, який і став основною рисою світогляду всієї течії Молодої Польщі.

Тема України в першій половині XIX ст. для поляків була настільки злободенною, що навіть спричинила появу окремої – «української школи» польського романтизму. Найбільш довершені художні здобутки цієї школи асоціюються з іменами Антонія Мальчевського, Северина Гоцинського, Юзефа Богдана Залеського, Тимона Пандури, що зверталися у своїй творчості до джерел українського фольклору,



були вражені екзотичністю її природних краєвидів та народних звичаїв, рисами її культурної своєрідності, її національним колоритом. Одним із втілень романтично героя-індивідуаліста стала для польських поетів-романтиків особа українського козака – дикого і вільного, який перебуває у тісному зв'язку зі своїм природнім оточенням.

Творчість Олександра Олеся невіддільна від польської романтичної поетики 20 – 40-х рр. XIX ст. У творчості митця знаходимо риси незмінної й глибокої симпатії та духовної близькості до польської літератури. Олександр Олень досконало володів польською мовою. Свідченням цьому є його майстерні переклади поезій К. Пшерви-Тетмайера («Любов», «Суд», «Сфінкс», «Що сонце блискуче, як сонця усміх...», «Чом ви пахучії квіти не квітнете...»). Споріднені риси творчості українського митця та польських романтиків (А. Міцкевич, Ю. Словацький, А. Мальчевський, С. Гоцинський та ін) умотивовані їхніми спільними світоглядними позиціями в гнітючих і несприятливих суспільних умовах. Не слід забувати також й те, що як українці, так і поляки повставали проти чужоземного імперського поневолення власної національної ідентичності, а це, безсумнівно, вимагало особливого поцінування ролі поета у суспільстві, визначеного відповідними соціально-історичними умовами. Безправне рабське становище, зумовлене гнітом завойовників, викликало почуття сліпої покори та розпачу, зумовлювало підсилений романтичний протест митця, який стимулював творчу особистість поета.

Поетичні збірки Олександра Олеся «З журбою радість обнялась» (1907), «Чужиною» (1919), «Кому повім печаль мою...» (1931) створювали своєю появою перехід між двома епохами не тільки його творчості, а й усієї української поезії.

В ранній творчості Олександра Олеся, позначеній впливом романтичної естетики, однією з найбільш важливих складових була лірично настроєва й музична поетична фраза, яка спроможна була відтворити в уяві читача індивідуалізований спосіб духовного переживання, що супроводжує шлях людини до вершин краси та мрії.

Специфіка художньої системи образів, настроїв, сюжетних мотивів, ритмомелодики німецького поета-романтика Г. Гейне стала для

Олександра Олеся інспіраційним джерелом потужного настроєвого ліризму, історичних пам'яті народу, вираженої у його творах. Слід пригадати лист Г. Гейне до Вільгельма Мюллера: «У моїх віршах тільки форма якоюсь мірою народна, а зміст взятий з умов життя нашого суспільства» [93, с. 201]. В окремих спробах актуалізації гейневської поезії та спробах окреслити обриси справжнього творчого обличчя німецького поета-романтика, ініційованих у творчості І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, А. Кримського, А. Міцкевича, Ю. Словацького та ін пропаговано повернення до народних джерел, особливої стилістичної та тематичної організації, надано перевагу фольклорним мотивам, емоціям і почуттям («чуття і віра», «май серце і дивися в серце»). Олександром Олесем, як і його попередниками, було вловлено романтичні настрої Г. Гейне, відтворені поетичним світом природи – посеред степу, гір, у стихії моря:

Мені хотілося б любити цілий світ,  
І темну ніч, і світлі зорі,  
І пташки спів, і квітки цвіт,  
І гру непевних хвиль на морі.  
І так сказати: “Мене лиши  
З любов'ю й ніжністю душі” [210, с. 296].

Співіснування з природним оточенням у творах українського та німецького романтиків отримує відповідну риторичну настанову, яка просякнута безпосередністю переживань, що ініціюють пафос справжнього поетичного натхнення:

Тільки те, що створила фантазія,  
Тільки те є прекрасне в житті,  
Тільки в тім животінні є рація  
І розп'яття на вічнім хресті [210, с. 43].

«Флорентійські ночі» Г. Гейне, у перекладі І. Франка, були співзвучними мрійливості настроєвості поезії «Італійська ніч підкралась...»

Олександра Олеся, у якій вся неповторна й мінлива краса Італії поставала у віршованих рядках акордами світлої мажорної симфонії («Італійська ніч підкралась, / Розлила солодкий чад; / Десь здаля луна озвалась / Флорентійських серенад...»), зігрітої теплом ніжного кохання та почуттям безпосередньої щирості:

Тихо море щось воркує,  
Ледве лащить береги...  
Хтось милує, хтось цілує...  
Ніч вартує навкруги [208, с. 236].

У творчих настроях Олександра Олеся, яким притаманний світлий, життєстверджувальний пафос, вчуваються запозичені з Гейне нотки гіркоти, поєднані з проблисками іронії:

Все реальне – торгівля, політика,  
Продаж гідності, честі, ідей,  
Безпардонне крутість, софістика,  
І шукання людей – між людей [210, с. 156].

Демонструючи справжню обізнаність із поетичним спадком Г. Гейне, І. Франко наголошує на «свіжості», «оригінальності» та «красоті тих срібних перлин німецької поезії», у якій проявився невмирущий творчий дух митця. Окреслюючи стильову манеру письма українського поета, Л. Білецький характеризував його як «романтика з деякими рисами імпресіонізму» [29, с. 7].

Рух поетичної думки, пошуки уяви, політ фантазії, пориви ліричного почуття становили основу пантеїстичного світогляду у творчості Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Олександра Олеся, навіяного красою природи рідної країни. На риси пантеїзму в художній системі українського митця вказували С. Єфремов, В. Пачовський, П. Филипович, зазначаючи, що «пантеїстичний настрій в Олеся зродив надивовижу гарні, тихою задумою й глибоким ліризмом перейняті поезії» [109, с. 161]. Світогляд Олександра Олеся був пронизаний іде-

єю пантеїзму французької школи парнасців (Т. Гот'є, Леконт де Ліль), філософських учень зарубіжних (Ф. Шеллінг, Е. Гартман, Й. Фіхте, А. Шопенгауер) та українських (Ф. Прокопович, Г. Сковорода) мислителів з їх концепцією гармонії всього органічного світу, у якому людська душа постала осередком єдності субстанційної істини духовного Бога, ідеологізованих першооснов буття та людини («Світ в мені і в світі я»).

У культурному перевороті естетичного світосприйняття межі ХІХ – ХХ століть, що отримав назву антипозитивістського, прикметним стало явище декадентства. Тогочасну світоглядну кризу супроводжували характерні для неї настрої песимізму, зневіри, розчарування, які констатували зародження нової нової художньої парадигми з притаманної для неї гамою нових естетичних переживань.

Слід також зауважити, що національні культури «пережили на межі століть повноцінну, оригінальну, цікаву естетичну епоху», – підкреслив Я. Поліщук, акцентуючи увагу на взаємному зацікавленні польським досвідом «Молодої Польщі» та російським модерном, з огляду на культурно-естетичні запити того часу [232, с. 180].

Д. Затонський відмітив, що поети «*fin de siècle*» відчували, передбачали неминучість загибелі суспільства, з яким були зв'язані якщо не політично, не економічно, принаймні, ідейно та духовно, і вони одночасно оплакували те, що не спроможні були повернути, та бунтували проти системи, яка не виправдовувала їх надій. Це сприяло створенню поетичних творів значної художньої цінності. Але виходу їх протиріч – протиріч індивідуальних і соціальних декаденти не бачили і тому шукали спасіння в самотності, духовному аристократизмі, в обожненні мистецтва, яке, на їх думку, було єдиним захистом від бруду та нищості оточуючого буржуазного світу» [114, с. 109]. Період межі ХІХ – ХХ століття ще називають часом декадансу – особливого світовідчуття, відзначеного душевними тривогами, ослабленістю інтересу до соціуму, відчаєм, пояснюваним недовірою митців до прерогатив інтелекту, позитивістськи потлумачених джерел отримання «точного» знання. В українському контексті символізм тісно пов'язаний з декадансом. «Особливість української ситуації полягала в тому, що символізм, а властиво його ман'єрничий варіант, почав застосову-

ватися як літературна мода, сприйнята в загальному декадентському дискурсі, що, однак, свідчило про появу певної чутливості на зміни в естетичній свідомості» [242, с. 149], – зазначає З. Рибчинська.

Символізм як мистецький напрямок, що виник наприкінці XIX ст. як реакція на крайні форми позитивістського мислення, включається в загальну систему мистецького авангарду й постає як результат усіх тих культурно-політичних зрушень, які сприяють виникненню і власне породжують модерне мистецтво, характеризуються цілим рядом кризових явищ, що з останніх десятиріч XIX ст. охоплюють всі сфери життя Західної Європи. Позитивізм з його щирою довірою до наукового емпіризму щораз більше поступався перед схоластикою ідеалізму, заглибленого у таємниці буття. Розум усвідомив своє банкрутство, зустрівшись із «непізнаваним», відповідно, відкривається цілий огром неосвоєних «територій», недоступних людському досвідові, і між ними – розлогі обшири людської психіки. Розгубленість людини перед парадоксами стрімкого наближення XX ст. занурює її у безпросвітні хащі песимізму. Поштовхи до відчуження людини від суспільства починають фіксувати майже всі найновіші філософські теорії. Обґрунтована А. Шопенгауером ситуація неможливості досягнення щастя для окремої особистості у згоді з оточенням набуває реальних обрисів. Всупереч раніше відомим законам матеріального світу інтуїтивістське вчення Бергсона вивільнює потаємні пласти надчуттєвої енергії духа, що завдяки своїм особливим здатностям може піднести вибрану одиницю над юрбою.

Символізм, як і будь-яке мистецьке явище не постав на голому ґрунті: його естетика тісно пов'язана з середньовіччям, бароко, романтизмом. Виокремлюють три етапи розвитку символізму [138, с. 186]. Перший пов'язаний з творчістю митців, що належали до салону С. Маллярме (П. Кіяр, Г. Кан, А. де. Реньє, Е. Мікаель та ін). На другому етапі були презентовані програмні положення символістів («Сонети до Вагнера» (П. Верлен, С. Маллярме та ін.), «Трактат про Слово» Р. Гіля, «Літературний маніфест. Символізм» Ж. Мореаса). Опублікований Ж. Мореасом у журналі «Le Figaro» 18 вересня 1886 року маніфест символістів (передрукований у його поетичній збірці «Кантилени»), засвідчив оформлення символізму в літературне яви-

ще, що здатне передати «без спотворень творчий дух сучасного мистецтва» [145, с. 429]. У маніфесті висловлено протест проти декларативності, поверховості, логоцентричності, акцентовано на праві митця на свободу творчості, обґрунтовано принци «мистецтво для мистецтва». У програмному документі також окреслена природа символу, що став домінантним у поезії символістів, на відміну від художнього образу. За твердженням Ж. Мореаса, символістська поезія намагалася перетілити ідею в чуттєву форму та зберегти індивідуальність митця. На його думку, саме чуттєва форма й виступила символом. Чуттєва форма, а відтак і символ, є сутністю, еством, що не піддається пізнанню за допомогою раціоналістичних засобів. Отже, ключову роль у процесі осягнення сутнісного відіграє інтуїція, осяяння, натяк. Такі способи доступні зокрема музиці й поезії, які й посідали чільне місце у мистецтві символізму. Третій етап символізму прикметний зниженням інтересу до цього стилю, «тому після потужного піднесення настав його занепад. Попри те із французьких теренів символізм швидко поширився в національних літературах Європи, викликавши зустрічні течії, літературно-типологічні подібності стилю» [138, с. 186].

Символізм ґрунтувався на сформульованому Ш. Бодлером законі відповідностей, «розіркнутих у безкінечний, постійно оновлюваний світ, де відбувається “активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє”, їх синтез, спостерігається “самтожна відмінність внутрішнього і зовнішнього”» [168, с. 636]. Філософською ж основою мови символістів та поетичного світобачення став метафізичний реалізм, що своїм джерелом має платонівський дуалізм та філософські погляди А. Шопенгауера і К. Бергсона. Прагнення французьких символістів до перебудови поглядів на теорію поезії, їхня пошана до форми, культу Ідеалу, Духу, інтуїції, обожнювання реальності, що вища за дійсний світ, реалізувалися у творчості представників різних літературних угруповань Західної Європи («Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Англія», «Молода Польща») та Росії (Д. Мережковський, К. Бальмонт, В. Брюсов, О. Блок, А. Бєлий).

Основні принципи символізму реалізуються через образ-символ, рисами якого є суб'єктивність, абстрактність, сугестивність. За допо-

могою символу передавалися натяки на предмети, враження від них, акцентувалася їх суть, а не зовнішній вигляд. «Тому сутність символізму як типу світобачення полягає у здатності за допомогою умовних художніх формул проникати у внутрішнє, трансцендентне єство речей» [138, с. 187]. Зазнаючи трансформацій, перетворюючись на символ, предметний образ актуалізує ідею, прихований зміст, єдність в розмаїтті.

Як синкретична сутність, що має зовнішній і внутрішній план, символ містив закодовану на основі відчуттів, вражень, ідей інформацію, яку мав відчутти й інтерпретувати читач. Компетентність реципієнта ставала необхідною умовою адекватного сприйняття творів символістів. Відповідно, символізм «передбачав співтворчість автора й читача, і тому насамперед був мистецтвом для посвячених, для тих, хто володів певними навиками інтерпретації основних символів європейської традиції» [242, с. 148]. З іншого боку, мистецтво символізму репрезентувало новий образ письменника – незалежного, свідомого своєї місії, зорієнтованого на власні враження й відчуття, прагнучого до пізнання істини й відчуття трансцендентного. Митець наділявся роллю відкривача метафізичних таємниць природи і людської свідомості, здатністю формування зв'язків між внутрішнім і зовнішнім, дійсним та ідеальним, він володів можливістю спілкування з містичним світом, створюючи нову реальність за законами Краси. Символізм створив новий тип творця – аристократа-інтелектуала, який адресує свої творчі осяяння елітарному реципієнтові. Відтак, у контексті естетики символізму формуються альтернативні до народницької моделі як читача, так і автора.

Домінування суб'єктивного начала, репрезентованого через образ-символ, формувало семантику, доступну для посвячених, здатних відчутти авторські рефлексії, за видимим побачити приховане. Все це зумовлювало розширення функцій поетичного мовлення, збагачення спектру зображально-виражальних засобів. Митці-символісти особливого значення надають естетиці слова, шукають нових мовних можливостей для передачі складних відчуттів та настроєвих нюансів. Звідси – їхня увага до звукопису, урізноманітнення ритміки й строфіки. Відповідно, часто образ-символ набуває значення звукового образу, який втілював прагнення символістів передати «музику

в слові» (П. Верлен). «Позбавлений предметних ознак, сфокусований на витончених натяках езотеричного змісту, звуковий образ мав, як і музика, усунути межі між індивідуальним і всезагальним, безпосередньо осягнути сутність універсального світу. [...] Сугестивне мовлення призводило до затемнення семантики, пов'язаної зі сферою несвідомого. Застосування візійного осягання-творення ідеального світу стимулювало версифікаційні модифікації, активізуючи верлібр поряд із твердими строфічними формами. У поетичному мовленні відбулося зміщення з функції розповідно-інформативної до евокативної, зумовлюючи синестезію, музичність, затемнені символи» [138, с. 187, 189], – зазначає Ю. Ковалів. Прямуючи до синтезу різноманітних мистецьких форм, символізм формував новий необмежений простір для їх стабільного функціонування. Серед літературних форм поезія першою зазнала радикальних перетворень. Засадничі принципи її символістського розуміння, найповніше сформульовані в останніх десятиріччях ХІХ ст. у Франції, ґрунтувались на положенні про переваги сугестивної ролі поезії над наративної. Опис речі має заступити враження, яке та річ викликає. Місце наративної, інформативної оповіді про подію чи проблему мусив зайняти відповідний еквівалент: символ, тобто образ, не обтяжений інтелектуальним навантаженням. Цей образ здатний був викликати не тільки відповідну думку, поняття, ідею, уявлення, а й певну психічну настроєвість, ідентичну тій, в якій перебував поет у момент творчості. Такий символ чи еквівалент емоційних станів не обмежувався лише творенням образу, адже йшлося про введення читача в певну настроєву гаму. Відтак вагомими ставали формальні засоби, зокрема переосмислювалася звукова організація поезії, яка набувала властивостей музичного твору.

Паралельно з розумінням символізму як конкретно-історичного явища мистецтва межі ХІХ–ХХ ст., існує тлумачення його як естетики, в основі якої теза про те, що дійсність є символічним відображенням ідей. У широкому значенні символізм розуміється і як важлива особливість мистецтва загалом, як світогляд та своєрідний спосіб світосприйняття й мислення творчої особистості, тобто він є «одним із тих універсальних визначних стилів і типів мислення, властивих людству на певному



етапі розвитку, які ніколи не можуть вичерпатися, як не вичерпується людське прагнення самопізнання й пошуку відповідників свого внутрішнього досвіду, який кореспондує із зовнішніми реаліями» [26, с. 7].

Як одна зі стильових течій модернізму, символізм на українських теренах постав на основі освоєння досвіду західноєвропейського мистецтва, ідей «філософії життя», в процесі актуалізації «філософії серця», синкретизму романтичного й неоромантичного світовідчуття. Важливу роль у символізмі зіграли притаманна українській психіці емоціональність, а також пантеїстичне світовідчування, що подекуди межує й переходить у містику, спрямовує до філософії Г. Сковороди, його теорії макро– і мікрокосмосу з серединним містичним зв'язком, що все об'єднує і пояснює в символічній формі, – Біблією.

Як заперечення позитивізму й трансформація романтичної естетики, символізм актуалізував свободу митця, творчості. Свобода творчості цілісної особистості, якій притаманний аристократизм духу і яка зорієнтована на художню інтерпретацію критерії Краси й Правди – такою була концепція митця-символіста.

Сучасний дослідник українсько-французьких літературних зв'язків В. Матвіїшин вважає, що саме розвинута перекладацька діяльність в Україні допомагала зорієнтуватися українським митцям «у складному процесі розвитку тогочасної французької літератури, у якій наприкінці XIX ст. набули поширення модерністські течії» [180, с. 158]. Серед перекладачів поезії французьких символістів виступили М. Вороний (Ш. Бодлер, П. Верлен, Ж. Мореас), П. Грабовський (Ш. Бодлер, П. Верлен), М. Зеров (Ш. Бодлер, П. Верлен), М. Рильський (Ш. Бодлер, П. Верлен, Ст. Маллярме, А. Рембо), І. Франко (Ш. Бодлер, Ж. Мореас), В. Щурат (Ш. Бодлер, П. Верлен, Ст. Маллярме).

Чітку грань між неоромантизмом та символізмом провести проблематично, оскільки художні аспекти їхньої поетики багато у чому співзвучні. Неоромантичні тенденції, зокрема, на ґрунті слов'янських літератур, стали поштовхом для й для інших стильових експериментів. За переконливим зауваженням М. Ільницького, мова швидше йде «про нерозчленованість явищ символічного і неоромантичного характеру», а відмінності викликало те, «яким шляхом ці явища про-

никали в українську літературу: те, що в Австрії й Польщі називали неоромантизмом, у Франції і Росії – символізмом» [126, с. 279].

Символізм, поставши в системі західноєвропейського мистецтва як антитеза усталеній ієрархії цінностей, в Україні став ознакою тієї рушійної сили історичного процесу, що виводила українську культуру зі стану провінційності й репрезентувала прагнення України приєднатися до закономірностей розвитку світового мистецтва. Існування засадничих відмінностей заперечує положення про «наслідувальний», другорядний чи запізнений характер українського символізму, натомість, йдеться про існування дещо іншої динаміки в українському процесі, динаміки, яка не завжди вкладається в рамки й не завжди узгоджується з наперед відомою історичною схемою. Наближення до найбільш точної характеристики специфіки українського символізму вбачається у методологічному підході Д. Чижевського («Історія української літератури: від початків до доби реалізму», «Культурно-історичні епохи» та «Нариси з історії філософії на Україні»). Розглядаючи в комплексі історію, епоху, культуру та стиль, аналіз форми Д. Чижевський не відділяє від суспільно-політичних поглядів доби.

Розглядаючи розвиток символізму на теренах української літератури, необхідно зважити на міркування Д. Наливайка, висловлені в книзі «Мистецтво: напрями, течії, стилі». Дослідник поділяє погляд польського літературознавця, М. Подрази-Квятковської щодо трьох тенденцій розвитку символізму: 1) його здатності виражати й утверджувати ідеальний бік буття; 2) його інтересу до підсвідомого; 3) цього зосередженості на створенні нової сутності й поетики, покликаних виразити бачення і переживання сутності реального світу, й найбільш значною для символізму кінця XIX – початку XX століття вважає третю тенденцію [188, с. 256]. «У ній виразно розкривається, – підкреслює М. Подраза-Квятковська, – зв'язок символізму з тим типом символіки, який став переважати в новий час, особливо в романтичній традиції XVIII–XIX століть. Звичайно, багатьом проявам цієї тенденції притаманне естетство, але важливою її властивістю є “посейбічність”, відсутність трансцендентних або містичних устремлень і проєкцій. Тут образ-символ багатством ниток зв'язаний з реальними життєви-

ми явищами і виникає із взаємодії з ними» [188, с. 256]. Саме ця тенденція була притаманна українській літературі, що переживала свій «символізм», з його надзвичайно сильним романтичним пафосом. Зацікавлення молодих митців поетикою символізму було обумовлене насамперед їхнім несприйняттям суспільно заангажованого, усталеного традиціями словесного мистецтва, реалістичною й натуралістичною правдоподібністю, що вже вичерпала себе, її прагненням до трансцендентності. Але навіть попри те, що в українській літературі достатньо яскраво були засвідчені риси символізму, «нікого з українських поетів цього періоду символістом у повному розумінні цього слова назвати не можна» [377, с. 22].

Формування символізму як літературної течії модернізму в українській літературі не можна звести до так званого «спільного знаменника», оскільки саме трактування поняття виходить за межі даного явища. Одним з перших, хто популяризував появу символістської течії в Україні в теоретичному плані, був критик та поет В. Щурат. У статті «Французький декадентизм у польській і великоруській літературі» (1896) він визнав той факт, що «поезія передових французьких поетів, у першу чергу Ш. Бодлера та П. Верлена, відзначається неабиякою магічною дією слова на свідомість читача, уява якого поринає в світ ірреальної дійсності, віддаленої в часі і просторі» [384, с. 180]. Лірична драма «Зів'яле листя» І. Франка, повість «Царівна» Ольги Кобилянської, драма «Блакитна троянда» Лесі Українки, датовані одним – 1896-м роком, були позначені поетикою символізму, а відтак наповнені свіжими оригінальними образами, зворотами мови та просякнуті елегійними настроями й тугою як своєрідною формою екзистенціального буття ліричних героїв.

Було б складно представити повний список французьких символістів, які в тій чи тій мірі виявилися важливими для розвитку творчості Олександра Олеся. Однак, можемо бути впевнені в одному – автор прекрасно знав французьку поезію XIX століття і багато покликався на неї.

Серед багатьох представників провідних тенденцій у французькій поезії кінця XIX століття ключовими для Олеся були три постаті – це не означає, що поет присвятив їм окремі нариси або виразно згадував про

них у своїй творчості. Проте вплив цих авторів настільки важливий, що не можна їх не назвати. Йдеться про Бодлера, Маллярме та Артюра Рембо.

Розчарування, породжені викликами соціальної дійсності, нещасливим коханням, суспільним невизнанням, передчуттями трагічності історичних перипетій ХХ ст., знеціненням духовного у його меркантильному оточення, сприйняттям світу як вселенського царства зла, породжувало в душах митців негативний спектр емоційних реакцій. Депресивний стан визначено як тужливість, пригніченість настрою, усвідомлення власної нікчемності, песимізм.

Віломий український учений Д. Наливайко в післямові «Ш. Бодлер і його Квіти зла» до книги «Поезії» (1999) французького символіста зауважив, що «сплін» – важкий хворобливий душевний стан, породжений дійсністю [190, с. 248]. «Саме у Бодлера, – вказував дослідник, – цей настрій, це світосприймання знайшли небачено згуще й експресивне враження, він зазирнув у незнані безодні людського відчаю й душевного мороку, дійшовши до тієї крайньої межі, за якою мистецтво вже перестає бути собою» [190, с. 248–249].

Поезія Ш. Бодлера була сповнена модерністської спрямованості та декадентського світовідчуття. Особливу увагу привертає до себе цикл його ліричних творів, що отримав назву «Сплін». Для нього притаманна естетика занепаду та страждання, меланхолійність, постульована філософією А. Шопенгауера. Пафос песимізму, самотності, меланхолії були відтворені пізніше у поезіях П. Верлена «Томління», А. Рембо «Вічність» в скорботу, де їх було посилено мотивами душевного розпачу, безсилля перед жорстокістю егоїстичного світу:

La pas d'esperance	Ніякої надії
Nul orietur	Ніякого покажчика
Siencie avec patience	Знання з терпінням
Le supplice est sur [240, с. 200].	Мука в наявності.

Характеризуючи нудьгу як головну ознаку суспільства, що деградує, П. Верлен порівнює стан духовності сучасної йому Франції з суспільними настроями Римської імперії періоду її занепаду. Відчуття

знесиленості поет відтворює окличними реченнями, наголошуючи на приреченості його покоління, знедоленого власною бездіяльністю, покоління, яке навіть не намагається знайти вихід із кризи, цілком примирившись із нею:

Не хтіти уквітчать передкінцеві кроки  
Не вміти, не хотіть покинути цей світ!  
Допито чисто все! Не смійсь хоч ти, Батіл!  
Допито й з'їдено! З бенкетом покінчили! [153, с. 310].

Французький поет прямо проектує латинський декаданс на сучасність та свою творчість. У першому рядку «Je suis la Rome de la periode de la decadence» («Я – Рим занепаду в його останні роки») він дав настанову на те, що існуючий порядок згасає, як вечір, завдяки аналогії між занепадом ладу та заходом сонця.

«Уроки російського символізму, – на думку Я. Поліщука – позначилися, головним чином, на розвитку нашої поезії та драматургії початку ХХ століття. Вони утверджували світ символічної образності [...], що мала стати мовою всього модерного мистецтва» [232, с. 197]. Народження нової епохи у 1852 році було означено появою книг Т. Готьє «Емалі та камеї» й «Античні поеми» Леконта де Ліля. 1866 року світ побачив літературний альманах, назва якого була перенесена й на нове літературне угруповання «Сучасний парнас». Ш. Бодлер став чи не першим митцем, який визначив основну мету мистецтва як відображення суголосних їй тенденцій розвитку сучасності. В літературознавчих працях Ш. Бодлер рішуче заперечив ідеї художнього відображення дійсності, її соціальної природи. Поет сприймав красу як витвір уяви та художньої майстерності, як спосіб парадоксального бачення світу. Продовжуючи думку європейських символістів, А. Белий на початку ХХ століття пише про дух музики як про джерело символу, оскільки саме в музиці, на думку поета, здійснюється максимальне наближення глибин духу зі свідомістю людини [23, с. 74].

Представник російського младосимволізму Вяч. Іванов чітко розмежував поняття символу як в так званому реалістичному,

так і в ідеалістичному символізмі. «Для реалістичного символізму – символ, – зазначав він, – є мета художнього розкриття. [...] Для ідеалістичного символізму – символ, будучи тільки засобом художньої образності, не більше ніж сигнал, що мусить встановити спілкування розділених індивідуальних свідомостей» [123, с. 552]. Теоретик визнав той факт, що символи в так званому ідеалістичному символізмі мають суб'єктивно-психологічний характер та виражають найглибші переживання. У реалістичному символізмі, на його думку, символи за своїм характером онтологічні та сприяють досягненню людьми більш високих істинних реальностей (*a realibus and reliora*). Вяч. Іванов підкреслив, що в даному випадку символи виступають єдальною ланкою між свідомістю суб'єктів, але в іншому ракурсі – вони проводять їх «крізь Августинове „*transcende te ipsum*”» до соборного поєднання «загальним містичним спогляданням єдиної для всіх, об'єктивної суті» [123, с. 552].

Російський символізм, орієнтуючись на художню спадщину своїх попередників (французьких символістів – Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, Ст. Маллярме), як нова літературна течія з визначеною ідейно-естетичною програмою, оформився в середині 90-х років XIX століття. Свідченням цього стали перші збірки віршів «Російські символісти» (1894–1895) під редакцією В. Брюсова, теоретичні праці «При світлі сумління» (1890) М. Мінського, «Російські критики» (1893–1895) О. Волинського, «Про причини занепаду та про нові течії сучасної російської літератури» (1893) Д. Мережковського. Загальний рух символістів репрезентований «Обществом свободной эстетики», журналами «Весь», «Скорпион», «Мусагет», «Гриф», «Мир искусства».

Філософські джерела російського модернізму надзвичайно розмаїті. Філософи античного світу, Кант та неокантіанці, філософія естетиків німецького романтизму (Шеллінг, Шлегель, Шопенгауер) – усі вони справили величезний вплив на художній простір найзначніших його представників. Але особливо впливовою в даному контексті була філософія Ф. Ніцше та В. Соловйова. Звертаючись до їх естетико-світоглядних концепцій, російські модерністи намагались асимілювати їхні ідеї для втілення своїх власних творчих задумів.

Особливе місце в мистецтві російського символізму посідає міфологема Софії («сюжет» про відокремлення Світової Душі від божественної всеєдності, її прихід у світ матеріальний). Глибоко релігійне уявлення про те, що мистецтво повинно мати свою кінцеву мету за межами естетики, виявилось синкретичним наслідком засвоєння «молодшими символістами» філософії В. Соловйова, а також ідей Р. Вагнера про «всенародне мистецтво» та Ф. Ніцше про екстатичний, містеріальний характер «діонісійського» мистецтва.

Першим естетичним маніфестом символізму в Росії вважається теоретична робота Д. Мережковського «Про причини занепаду та про нові течії сучасної російської літератури» (1893). На думку символіста, стихійні явища французької поезії впродовж століть оформилися в гармонійну систему завдяки спадкоємності цілих літературних поколінь, «з'єднаних всесвітньо-історичним началом». У таких умовах, вважає Мережковський, між письменниками з протилежними естетичними поглядами встановлюються особливі мисленнєві зв'язки, що призводять до апогею літературного розвитку, сприяючи всебічному виявленню народного генія. Підтвердженням цього факту став розквіт символістської поезії у Франції 70 – 80-рр. ХІХ століття.

У роботі «Про причини занепаду та про нові течії сучасної російської літератури» Д. Мережковський акцентував увагу на занепадницькому стані російської літератури 1880-х років та пропонував орієнтацію на французький символізм, що був прогресивним явищем у європейському літературному процесі. Естетичне досягнення французького символізму теоретик спроектував на розвиток російської літератури, виокремлюючи три головні елементи «нового мистецтва»: містичний зміст, символи та імпресіонізм, що здатні оновити стару форму та зміст національної поезії. Необхідність звертання до містичного начала розглядається Д. Мережковським як можливість протидії позитивістській редукції та натуралізму в мистецтві. Ця робота виявилася першою естетичною декларацією, що визнавалася як в критиці, так і в літературознавстві [182].

Незважаючи на те, що у післямодерністській читацькій свідомості Олександр Олесь отримав статус «українського Гейне» (Х. Алчев-

ська), поет не зміг цілковито відокремитись від європейських тенденцій епохи, зокрема від від молодопольських декадентських тенденцій. Поважне місце в тогочасній польській поезії посідав К. Пшерва-Тетмаєр, поезія якого продемонструвала органічне поєднання поетики символізму та декадансу.

Маніфест поета «Koniec wieku XIX» (1894), навіяний поглядами А. Шопенгауера, засвідчив концептуальну позицію «Молодої Польщі» щодо естетичних уподобань літератури нового часу, модерністських пошуків стильової та формальної побудови художніх творів, утвердження національних традицій та права митця на вираження власної творчої індивідуальності. Поезії К. Пшерви-Тетмайера уособлюють широкий спектр меланхолійних настроїв, які відтворюють атмосферу суспільно-політичної кризи сучасної дійсності з наперед визначеною приреченістю:

Nie wierzę w nic, nie pragnę niczego na świecie,  
wstręt mam do wszystkich czynów, drwię z wszelkich  
zapałów:  
posągi moich marzeń strącam z piedestałów  
i zdruzgotane rzucam w niepamięci śmiecie [221, c. 166].

Я. Поліщук у статті «Естетичний досвід декадансу (аспекти модальності й моди)» зазначив: «Декадентські настрої виявили найбільшу продуктивність у поезії першого десятиліття ХХ ст. [...] У Східній Україні занепадницькі мотиви найчастіше присутні в індивідуальній поетиці М. Вороного, А. Кримського, Олександра Олесья» [230, с. 26]. Вже перші віршовані твори К. Пшерви-Тетмайера («Poezje»), що презентували здобутки представників західноєвропейського символізму, переносячи їх на польський ґрунт, надзвичайно імпонували Олександру Олесю, передусім тим, що у них присутнім було нюансування людських відчуттів, виразно подібних настроями безвихідної самотності, розумінням людського буття лише як миттєвості, відтворенням його швидкоплинності з глибоким песимізмом й невимовним смутком. У ліриці польсько-



го митця було культивовано траєкторію пошуку новітніх засобів художнього вираження, моделі гармонійного поєднання запитів людської особистості з її природним оточенням та суспільним соціумом, «аналіз станів меланхолії, апокаліптичних настроїв, топиків мандрів-блукань, апофеозацію любовних страждань» [230, с. 347]. В одному з листів до Х. Алчевської, датованому 1908 роком, Олександр Олесь писав: «Ви знаєте мої переживання в останні часи. Розпач і зневір'я стисли душу і заступили весь дивно-прекрасний світ» [3, с. 482]. Реалії тогочасної дійсності, «часу кипучого та кривавого», сприяли появі декадентських мотивів у творчості українського митця, що стала «поетичним виразом жалів за розбитими надіями» та «зневір'я до недавнього руху» [108, с. 170].

Переживаючи стан емоційного спліну, персонажі поетичних творів «Ніщо не радує. Ні небо, ні земля...» Олександра Олеся та «Melancholia, tesknota, smutek, zniechecenie» К. Пшерви-Тетмайера констатують неможливість віднаходження душевного спокою, оскільки їхні душі мертві, «отруєні», нещасні:

Ніщо не радує. Ні небо, ні земля.  
Душа намучена до краю.  
І я не знаю,  
Де щастя мить зазнаю я,  
Де спокій я зазнаю... [208, с. 656].

Поетичний сплін поширено не лише на духовну, але й на матеріальну складову життєдіяльності людини. В її ідеальному бутті, означеному категорією «небо», увагу приділено змертвілому спектру душевних переживань, констатовано ознаки тотального страждання («душа намучена до краю», «со kielich swój nad ciemne głębinę wychyli»), неможливість відчувати красу природи. Так, у найскладніших песимістичних медитаціях ліричні герої й українського, й польського поетів перебувають на піку власних емоцій, «палають» та страждають, їхні душі й мозок приречені «вогню», а їхні думки «летять» крізь суміш страждених почуттів, які викликають очікування близької духовної смерті:

śmierć skazane przez losów okrutne przekleństwo –  
 i czyż warto jest walczyć nie wierząc w zwycięstwo?  
 i czyż warci są życia, którym brac doń siły?  
 I cóż z tych łez wylanych na słabych mogiły? [221, с. 168].

Співвідношення «душа-могила», де зроблено наголос на само-вбичому для людини задоволенні фактом констатації власної смерті яскраво реалізовано в II-му вірші з циклу «Сплін» Ш. Бодлера («Я – піраміда, склеп, могила ста гробниць / Я – цвинтар, що його зненавиділи зорі» (М. Москаленко)), а також у поетичних творах П. Верлена «Тривога» («Моя душа – мов бриг, що поміж хвиль і криг / Щомити жде кінця в безжальній круговерті» (Г. Кочур)), Ст. Маллярме «Дзвонар» («Проте якогось дня, стомившись, / Я каменя зніму й повішусь, Сатано!» (М. Москаленко)), А. Рембо «Сестри милосердя» («Таємничу Смерть сестрою милосердя / Назву її в своїй душі») та Олександра Олеса («Мій дух – труна зотлілого мерця, / Вона і мрій моїх руїна»).

Декадентські образи та мотиви спостережено також у творах «Sonet» А. Лянге («...Nic poza mną już nie ma nad zawodów rany / I żadna już przede mną nie leży ostoja...») [221, с. 158], «Bunt jesienny» Л. Стаффа («...Jestem znów jak samotna, przydrożna gospoda, / Do której się o zmierzchu wdarły rzezimieszki...») [221, с. 255], російських (З. Гіппіус, Д. Мережковського, Ф. Сологуба) та українських (М. Вороний, П. Карманський, М. Філянський, Г. Чупринка, Леся Українка) модерністів, що віддзеркалюють депресивно-бездіяльний погляд на життя («І де ті світлі ідеали, / Яких від віку люди ждуть?») [131, с. 51] та трагічне світовідчуття з алюзіями на важку, невиліковну хворобу («Гіркий полин, болиголов, бур'ян / Не втішать болю, не загоять ран») [63, с. 48]. Але небезпека, що криється в безперспективності життєвого шляху, можливої загибелі («И если смерть придет – за ней послушно / Уйду в ее безгорестную тень») [70, с. 39], змушує сягати уявою неземного раю, де можна порятувати хвору душу:

Ветер тучи носит,  
 Носит вихри пыли.

Сердце сказки просит  
И не хочет были [272, с. 46].

Декадентське світосприйняття, мотивоване розчаруванням раціональною картиною світу, охопило культуру й мистецтво межі століть, тогочасну література, яка була прикметною рисами відчуження людини від життєвих реалій тогочасної історичної дійсності та песимістичним пафосом. Напрямок декадансу як загальнокультурного та суспільного явища в українській, польській та в інших слов'янських літературах не склав передумов для створення власної поетики, нової парадигми художнього світобачення, форм та моделей художньої творчості. З огляду на спробу заперечити народницькі ідеологічні постулати він перетворювався на стихію бунтарського «активізму» – неоромантизм, що засвідчило потужну й динамічну силу творчого духу митця в контексті можливостей його національного становлення. Неоромантизм, спрямований на втілення концепцій гармонізації ідеалу й дійсності у творчій діяльності особистості, знайшов відзеркалення у творчості Лесі Українки. Обстоюючи нові світоглядно-естетичні засади, вона виокремлювала виключні моменти історичного розвитку літератури кожного народу, які засвідчували протест митця проти умов середовища та поривання його душі до вищих, ще не пізнаних ідеалів життя («ins Blau hinein»):

Геть понад кручі у простір безмежний  
Вхопити з хмари ясну блискавицю,  
Зірвати з зірки золотий вінець  
І запалати світлом опівночі. [303, с. 149–150].

Прагнучи дійти до декларованої її програмою внутрішньої свободи, Леся Українка зауважує, що неоромантизм, на відміну від романтизму, «прагне звільнити особистість у самому натовпі, розширити її права [...], дати їй можливість підносити до свого рівня інших». Звідси «знищується натовп як стихія, натомість постає суспільство, тобто союз самостійних особистостей» [308, с. 237].

## 1.2. Олександр Олесь – медіум між українським і європейським символізмом

Художній доробок Олександра Олеся прикметний поєднанням ознак різних стильових парадигм (романтизму, неоромантизму, символізму), характеризується як «одкровення», як «розкриття» вічних первин людської душі. У статті «Проблема Олеся» В. Петров визнав оригінальність неоромантичної манери митця, що поєднувала «ідею безпосередності й наївності та творчої свободи поета» [223, с. 280]. Одноставними з В. Петровим і його оцінкою стосовно неоромантичних тенденцій Олександра Олеся є й праці Т. Гундорової та Н. Шумило. Дослідниками, зокрема, зацентровано увагу на особливостях поетичного хисту Олександра Олеся: «тонка вразливість на всі життєві дисонанси», «активність творчого, навіть фантастичного перетворення реальності», «злиття символів й алегорій з плином душевних настроїв, мрій поруч з конкретністю реалій» [84, с. 58].

Реабілітація поезії й ролі поета в суспільстві в нову, вже модерністську епоху, починається з активного, що знайшов своє вираження в неоромантизмі, повернення до романтичного світовідчуття. Риси романтичного впливу на життя посередництвом поезії відбуваються через піднесеність можливостей поетичної мови із усім її символічним та ідеологічним потенціалом на найвищу висоту, рівень якої засвідчує яскрава метафоризація, музичність, живописність стилю.

Риси творчої індивідуальності Олександра Олеся виразно окреслились у парадигмі його новоромантичних уподобань, які стали продовженням традицій романтичного світосприйняття. Однією з перших, хто помітив непересічний талант поета, відзначеного «Божою іскрою», була Леся Українка. Як згадував чоловік письменниці К. Квітка, вона «по виході I-го тому віршів Олеся сказала, що він випередив її як ліричний поет, і при тім не зажурилася і сказала тільки, що їй вже писати ліричних віршів на варто» [135, с. 228]. Може, надто категорич-

но висловлювалась ця мужня й геніальна жінка, але, справді, в період між двома революціями, про що писав і Максим Рильський, Олесь «зайняв позицію першорядного українського поета», став «володарем дум» [243, с. 7] покоління, яке підготувало революцію 1917 року.

Як і творам Лесі Українки, поезіям Олександра Олеся була притаманна романсова зажура і світла радість ліричного героя, прагнення краси, ці твори сприймалися не лише як виклик життю, а й усім установленим цінностям тогочасної літератури:

Парубоцькі літа – то бурхливий потік,  
Не страшні їм ні кручі, ні гори:  
Для них, повних замірів, мрій і думок,  
По коліна глибоке є море [208, с. 9].

Світотворчу міфологічну семантику має емоційний світ українського митця, що висловлює прагнення до волі, світла, щастя:

Полинеш за хмари, полинеш ще вище,  
Де воля, де щастя не сплять [208, с. 8].

Життєпростір людської істоти неможливий без органічної єдності з природним началом. Олександр Олесь за допомогою антитетичних образів («плач-сміх», «журба-радість») зображує природу, розкриває її душевний стан, суголосний раптовій зміні людських настроїв. Звуки, що відтворюють радість, жагу до життя, оновлення землі, озиваються мовою лісу, птахів, сонячних променів, водоспадів:

Твій сміх – се танець водоспадів,  
Се злива сонячних каскадів,  
Зелений ліс в майовий день  
В дощу з проміння і пісень [208, с. 244].

Неоромантичний настрій, що властивий творчості Лесі Українки, утверджує ідею єдності емоційних контрастів у свідомості

Олександра Олеся, стаючи невичерпним джерелом світлич, опти-містичних інтонацій.

«Твердження, що Олень – типовий неоромантик, – зауважив Г. Костюк, – аж ніяк не заперечує його причетності до символізму. Відомо ж бо, що численні критики й дослідники світовідчування французьких, німецьких та російських символістів визначали часто як неоромантизм... Та й взагалі сама поетика символізму бере, безсумнівно, свій початок від романтизму минулого віку. Містика, гіперболізм, наголос на музичність і метафоричність мови, лірико-суб'єктивне сприймання світу – все це в певній мірі притаманне як і романтикам минулого віку, так і символістам кінця XIX та початку XX століття» [150, с. 96–97].

Сприйняття іноземних літератур в Україні XIX століття мало творчий характер і не шкодило самотності української літератури. Звернення українських перекладачів до інонаціональної літератури, зокрема французької, свідчило не про відсталість їхніх національних літературних систем, а навпаки, про широкий ідейно-естетичний світогляд її передових представників, що прагнули творчого взаємоспілкування з літературами інших народів [29, с. 5]. Так, Богдан Рубчак (один із поетів Нью-Йоркської групи) у своєму ґрунтовному дослідженні «Пробний лет» акцентує увагу на беззаперечній ролі французького символізму як домінуючого мистецтва кінця XIX століття, що став першоджерелом модерних явищ європейської літератури, слов'янської зокрема: «Французька література 1885 – 1895-х років густо рясніла символістами. Це страшенно складне і різностороннє десятиріччя аж кишіло групами, школами, маніфестами. [...] У метушні літературного побуту тієї декади блищить ряд видатних імен, які здобули довготривалу славу і які мали великий вплив на слов'янський пресимволізм та символізм» [248, с. 23].

Осмилюючи різноманіття художніх явищ, українська література не тільки сприймала естетичні досягнення своїх зарубіжних попередників, але й не втрачала виразний національний колорит, що зумовлювався специфікою історичного і політичного життя народу, яке на той час перебувало в особливій ідейно-піднесеній інтелектуальній атмосфері. Ще О. Білецький підкреслював, що «справжнє уявлення

про українську літературу можна отримати тільки розглядаючи її в міжнародному масштабі, долучаючи до порівняння широкий літературний матеріал, на фоні якого стане зрозумілішою її національна специфіка» [27, с. 22].

Не випадково, характеризуючи зародження нових тенденцій в українській літературі межі ХІХ – початку ХХ століття, критики доволі часто поняття «романтизм», «неоромантизм», «передсимволізм», «символізм» вживали як синоніми. Диференціація цих понять для тогочасної модерністської поетики мала важливе значення. Принамні, «декаданс» загалом не ототожнювався ні з «неоромантизмом», ні з «символізмом». Відтак, сприйняття літератури межі століть як такої, що розвивалася виключно в межах символістських пошуків, можна сприймати лише умовно. У статті «В пошуках нової краси» С. Єфремов не виокремлює символізм й декадентство, полемічно оцінюючи художні новаторські пошуки молодих письменників-прозаїків (О. Кобилянської, В. Стефаніка, Г. Хоткевича): «Модне-то воно, модне, та все ж якось ніби незручно: демократична, “мужицька” в кращому значенні цього слова література і раптом – символізм, декадентство... Які б не були причини успіху символізму, одне для нас поза всяким сумнівом: у його особі ми маємо справу з явищем рішуче антисупільним, яке розкладає і свідчить про занепад у цьому суспільстві того живого, бадьорого настрою, який постає необхідною умовою руху вперед» [109, с. 117]. І. Франко не поділяв погляди критика щодо ототожнення символізму з декадентством, стверджуючи, що С. Єфремов «мішає декадентизм (хворобливий стан суспільності, а далі й штуки) з символізмом, напрямом чи зв'язком ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого початку її існування (“Alles Künstlerische ist Symbol” – “Все мистецтво є символом”, – сказав уже Гете), а почасти, перетворений на односторонню доктрину, з декадентством не мав нічого спільного, тим менше не був із ним тотожний» [318, с. 361–362]. Одностайність у поглядах з І. Франком засвідчила і Леся Українка у листі до матері від 7 лютого 1903 року, визнаючи нові естетичні обрії української літератури початку ХХ століття, що було реакцією на описовість побутового реалізму: «[...] “символізм” чи “декадентство” не можна казати, бо то не все одно. Сим-

волізм і декадентство де в чому випадково зійшлись. Зрештою, у чисто-му виді символізм – логічна неможливість, і на ньому ні один не божевільний письменець не втримався» [302, с. 31–37]. Натомість М. Євшан у книзі «Під прапором мистецтва» (1910) яскраво ілюструє основні риси декадансу. Декадентство, на його погляд, «не терпить вже всього того, що дійсне, стає цілком аномальним [...]». Свідомо починають декаденти жити своїми тільки галюцинаціями, свідомо видумують щось таке, що могло би дати їм якусь емоцію чуття. Бажання образити скрізь, де тільки можна, так званий громадський дух являється як головний мотор їх діяльності – це дає їм розривку» [100, с. 277]. Характерно, що прояви декадентизму критик убачає в переходах «вифантазованого трагізму» й аскетичної завзятості, що спричиняє безнадійний песимізм, відчуження та розлад із навколишнім світом. За спостереженнями В. Шевчука, декадентство «не було характерне для української поезії» [377, с. 24].

Осередком розвитку художньо-естетичних процесів стала Галичина, яка на той час залишалася важливим центром літературного життя в загальноукраїнському масштабі. Модерний український канон, сформульований І. Франком: «Хто не пише в душі Ніцше, не йде слідами Бодлера, Верлена, Метерлінка, Ібсена, Гарборга, той не письменник, той не вартий доброго слова» [314, с. 34], – визначив пріоритетні орієнтації молодих українських письменників у душі загальноєвропейського модернізму (Леся Українка, М. Вороний, Олександр Олесь, Г. Чупринка, «молодомузівці» та ін.). Рецепція європейської культурної традиції на теренах української літератури здійснювалася через творчість поетів нової хвилі «Молодої Польщі» (твори А. Лянге, М. Пшесмицького, К. Тетмайера, Я. Каспровича, А. Немоевського) та естетико-філософські концепції російських поетів-символістів (праці Д. Мережковського, В. Брюсова, В. Іванова, А. Белого), які вбачали мету своєї творчої діяльності у тому, щоб перейняти новітній художній досвід європейського мистецтва, але при цьому не втратити орієнтири національних основ мистецтва. Досягненню цієї мети сприяли й переклади галицьких літераторів П. Карманського, Б. Лепкого, В. Пачовського творів молодопольських поетів. Рецепція Тетмайєро-



вої лірики відбувалася навіть у роки революції в Україні. Це збірки поезій у прозі «За скляною стіною» (1917), «Меланхолія» (1918) в перекладах А. Павлюка та М. Лебединця.

Спробу переосмислити роль української літератури у контексті загальноєвропейського художнього розвитку зробив І. Франко, відомий її популяризатор та перекладач. Уже на початку ХХ століття літературознавець відмітив появу молодопольських поетів, що «силкувалися внести в польську поезію нові елементи, нові тони, серед яких чільне місце зайняли Я. Каспрович, К. Тетмайер та А. Немоевський» [314, с. 395]. На думку І. Франка, їхні поетичні твори уособлювали майстерність, «високий політ духу» та гармонійну цілісність з «власним сильним чуттям» та з образами «сильної і пластичної фантазії»:

Głosim swobodę myśli, wolność ducha,  
Wierząc w rozsądek i szlachetność ludzi  
Nie w katowskiego potęgę obucha.  
... dzisiaj już nas nikt nie złudzi  
Zaobłocznego wesela fantomem...  
Na gruncie dłonią uprawionym własną  
Wznosim światnicę nowym ideałem... [314, с. 401].

Зацікавленість творчістю поетів «Молодої Польщі», що виводили літературу на нові естетичні обрії і вводили її у контекст загальноєвропейського літературного розвитку, виявила Леся Українка. Краківська школа митців, натхнених здобутками західноєвропейського мистецтва, згуртувалася навколо літературного журналу «Зусіє» («Життя»). Вони прагнули синтезувати, за визначенням Лесі Українки, нові підходи й прийоми: «[...] усі песимістичні течії світової поезії знаходять у ній (польській поезії. – І. Ц.) своє відлуння: демонізм Байрона, спрямований до нірвани, пантеїзм Шелі, холодний космічний песимізм Леконта де Ліля та [Жозе]-Марія Ередія, сатанізм Бодлера, надлюдська погорда Ніцше, туга пересичення й побожного відчаю Верлена, моральний нігілізм Рембо, вічно страдницький естетизм д'Аннунціо...» [302, с. 112–113].

Подібний культурний настрій суттєво впливав на характер художніх пошуків Олександра Олеся, творчість якого стала чи не найпоказовішим прикладом еволюції засад реалістичної поетики до виявів та ствердження естетичних засад модернізму. Відповідно до настанов цієї поетики побудованої увесь символістський дискурс українського митця, який прагнув відтворити надчуттєвий світ крізь призму власного світовідчуття.

Поширенню ідей символізму на українському ґрунті сприяли лекції польського літературного критика Зенона Міріама-Пшесмицького у Львові про бельгійських символістів (1894). Саме у Бельгії утверджувалися модерністські засади в літературі. Перебування на той час французьких символістів Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена у Брюсселі засвідчило їх глибоку обізнаність з комплексом ідей та настроїв, що мовби вросли в естетику символізму. Відомо, що Бельгія асоціювалася з такими модерністами, як Е. Верхарн, Ж. Роденбах, М. Метерлінк, чия творчість стала безпосереднім джерелом інспірацій для теоретиків й митців «Молодої Музи». Значний вплив виявила поезія Ш. Бодлера, з якою познайомилися «молодомузівці» через посередництво німецьких та польських перекладацьких трансформацій.

Дослідження проблеми освоєння українською літературою ідейно-художньої системи модернізму бере витоки з творчості митців (В. Бирчак, П. Карманський, О. Луцький, Б. Лепкий, В. Пачовський, М. Яцків та ін.), об'єднаних у літературне угруповання «Молода Муза» (1906–1909), що органічно вписалася в контекст загальноєвропейського руху, проголосивши своїм гаслом служіння красі. Концептуальні положення «молодомузівців» щодо подальшої зміни літературної орієнтації були задекларовані у вступній статті «Наше слово» літературно-наукового двотижневика «Світ» (1906): «З бадьорістю молодечою, з сильною вірою в неперечну потребу нової літературної часописи навчені досвідом недавніх нещасних проб, приступаємо до нового діла і подаємо отсе п[оважним] т[оваришам] перший видимий взірець наших змагань. У відрадних днях широкого суспільного та політичного життя приходимо до Вас – вказуємо в хвилях борби призабуту, може, а предсі все так тужно виждану стежину: Добра і

Краси. Стежині дали ми ім'я Світ. Від злиднів і турботних дисонансів най веде нас на соняшні левади, запашні ниви – в світ ясних, злотих зір!» [171, с. 1]. Остап Луцький виступав проти «загальнопризнаного реалізму», представниками якого були І. Карпенко-Карий, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький. Свій протест він мотивував тим, що в їхній творчості був притаманний «вузький утилітаризм», який включав у себе «високу ідейну спрямованість», «благородну тенденційність», що суперечили естетичним поглядам «молодомузівців». Цікавим виявився погляд Б. Рубчака на ідеологію «молодомузівців», яким «уже не вистачали більш або менш спорадичні прояви символізму, що їх вони бачили у Франка, Коцюбинського, Стефаника, Черемшини» [248, с. 37]. «Вони хотіли, – як зауважив дослідник, – створити якусь платформу, якусь програму для чисто українського символізму. Не маючи у своїм народі ні Бодлера, ні Тютчева, ні Норвіда – вони мусили творити з нічого» [248, с. 37]. На думку сучасної дослідниці Т. Гундорової, маніфест «Молодої музи» з посиланням на Ніцше і Заратустру означив «епоху зірвання мостів» [83, с. 29]. «Його філософія, – як зазначила дослідниця, – відкрила українським митцям негативістські, антитрадиціоналістські інтенції культурного самовизначення, стала моделлю переоцінки ідеалів романтизованого минулого, коли звернула увагу на ритми “сучасного, може, надміру вразливого серця”» [83, с. 29].

Важливим складником їхньої концепції стало створення «артистичної творчості», що «не має бути боною, ані нянькою, ані пропагатором, бо одинокою її санкцією є лише внутрішня душевна, сердечна потреба творця, яка в ніяку розумовану шухлядку подається замкнути» [170, с. 1]. «В артистичній творчості, – як сам признавав О. Луцький, – як в мрії вільній... стелиться шлях... у метафізичні, містичні краї» [170, с. 1]. «Молодомузівці» відстоювали гасло «мистецтво для мистецтва», яке, за ствердженням М. Пшесмицького, «повинно охоплювати все, бути відбиттям власного “я” й цілого світу так, як його бачить і розуміє поет» [314, с. 119]. Молоді літератори сповідували культ краси, використовуючи нові засоби вираження для розкриття психології людини та найтонших імпульсів людської душі. Як бачи-

мо, в інтерпретації О. Луцького, літературна доба кінця XIX – початку XX століття представила визначних письменників (О. Кобилянська, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Леся Українка), що «не могли погодитись із старим звичаєм і забажали йти своїм шляхом далеко від цієї чужої напасти», надаючи перевагу «творчому людському почуттю» [170, с. 1]. «Нове покоління творців, – підкреслив автор маніфесту, – зрозуміло і відчуло, що штуку не вільно замикати в тісній матеріалістично-позитивістській клітці, що треба відділити матеріал газетярських менторів від поезії і всього артизму, що не вільно замикати уст творцеві, коли він заговорить про те, що сердечною кров'ю або безкрайною тугою в душі його заясніло. Воля і свобода в змісті й формі, але все щирість і тепло сердечне і зрозуміє всіх ніжностей в почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи – ось і вся девіза молодого літературного тону» [171, с. 56].

І. Франко підтримував прагнення митців йти в мистецтві новими шляхами з метою визволення від побутового етнографізму та описовості старої школи епічного письма. Вступаючи у полеміку з М. Пшесмицьким (стаття «Доповіді Міріама») про той же символізм, він приймає його як явище, що є далеко не новим, акцентуючи при цьому на понятті символу: «[...] символом може бути в поезії все. Не йдеться про алегорію, про підтягання дійсності до якихось заздалегідь прийнятих ідей. Йдеться лише про те, щоб поет, зображуючи певне явище, умів при цьому порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень, які б поривали нашу фантазію в якийсь далекий безмежний простір, відкривали перед нами широкі горизонти думки й мрії, щоб, як колись сказав Гейне, кожний вірш був неначе тісним віконцем у безкінечність» [314, с. 116]. Оскільки символ, на думку І. Франка, був властивим літературі завжди, то він зараховує до символістів таких великих поетів різних епох, як Данте, Шекспір, Кальдерон. Попри неоднозначну оцінку І. Франком концепцій символізму та декангентизму, саме він і визначив для покоління сучасної йому літератури сутність даного явища. Критикуючи бельгійський символізм та програмовий маніфест О. Луцького за нехтування громадських ідеалів, ідею «чистої краси» та містицизм, характерний для людей «нервово збуджених [...]

і розумово не дуже розвинених», митець не відмовляється від символу, а навпаки, переводить його з поля емоцій у поле інтелекту [314, с. 116]. «О. Луцький та І. Франко, – як підкреслила Н. Шумило, – репрезентували два погляди на розвиток новітньої літератури: вкрай модерністський, як для української літератури, і такий, що застерігав від містико-абстрактних “розумувань”» [382, с. 103]. Як слушно зауважив Є. Маланюк, «Іван Франко був явленням у ній (поезії) національного інтелекту» [176, с. 70]. І чи не сам Франко робить для своїх нащадків ту інтелектуальну стежку, яка, насправді, пояснює його «неприйняття» мистецької «штуки» молодих літераторів.

Власне, згадка в контексті символу таких поетів, а саме: Данте, Гейне, Кальдерон, Шекспір (і цей ряд можна було б продовжити) свідчить, що символісти мають для себе уже перевірені часом зразки. І те, що насправді робить Франко не перекреслює (пам’ятаємо його критичні зауваження щодо творчості Верхарна, Роденбаха, Жіро, Мокена та ін.), але спростовує – свідчить про укріплення ідеї «національного провідництва» як на ґрунті національної літератури, так і на ґрунті європейської «школи». Його поетична проблематика сягала філософських питань, тем вічних, які він сподівався почути у творах сучасників. Його критика часто не мала негативної однозначності, тому можна цілком погодитися із зауваженням Б. Рубчака: «Треба також пам’ятати, що шлях на Україну заступали символізові будь-що-будь велетні [...], а до того ж ще безпощадним дотепом Івана Франка, який на диво капризно то лаяв, то хвалив нові мистецькі течії» [248, с. 31].

Погляди І. Франка щодо містичного символізму, який намітився «на полі французької поезії» та «її рідної сестри Бельгії», не поділяла Леся Українка в опублікованій статті «“Міхаель Крамер”, остання драма Герхарта Гауптмана» (1901), виокремлюючи містицизм філософський і поетичний. «Гауптман був містиком настільки, – зауважила вона, – наскільки ним буває справжній поет... Ми вчуємо в ній (драмі “Міхаель Крамер”) не порив геть відійти від життя, що, можливо, звучить у кількох фразах Міхаеля Крамера, а спробу знайти “визвольне слово”, яке визволяє од вавилонського прокляття “сімейної самотності”» [307, с. 15].

Не відсторонені від модерністських спрямувань були представники молодого покоління письменників – «хатяни», на чолі з М. Євшаном, орієнтовані на заглиблення у внутрішній світ, підсвідомість, містичне пізнання таємниць істини, ідею «вищої людини» (Т. Шевченко), індивідуалізм як основу всякої творчості, самотність та трагічність долі митця й культ сили. В інтерпретації М. Євшана, поезія та мистецтво повинні виконати завдання, що полягає у «вирівнюванні тої прірви поміж життям та думкою», яка сформувалася в новий час, задовольняючи «метафізичну потребу сучасного розбитого, зневіреного в свої сили чоловіка», виповнюючи «тугу за Богом, який став його силою та гармонією» [96, с. 17]. Під впливом ідей сучасної європейської філософсько-естетичної думки (романтиків, зокрема Й. Гердера, філософів А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, представників школи психології В. Дільтея, О. Потебні) М. Євшан прийшов до розуміння творчості «як живого духовного організму», що має невинно розвиватися, виходячи з того, що загальні закономірності розвитку літературного процесу зумовлені не часом, а індивідуальністю поета [100, с. 5]. Поезія митців, у розумінні критика, є натхненням, «іскрою Божою» й повинна містити в собі «піднесену мову», «нову, чисту мелодію» та «подих, очищуючий серце» [100, с. 20]:

До мене, як горожанина,  
Ставляй вимоги – я людина.  
А як поет – без перепони  
Я ставлю творчості закони [13, с. 14].

Громадсько-політичні ідеї висвітлювалися в «Українській хаті» (1909 – 1914) у контексті широкої філософської, етичної та соціокультурної проблематики. Виразно окреслювались й антипозитивістські орієнтації авторів. Саме на рисах національного характеру неодноразово наголошувалося в публіцистичних та літературно-критичних статтях М. Сріблянського та М. Євшана. Особливо цікавими є філософські міркування А. Товкачевського, котрий розглядав значення нації як духовного потенціалу, що існує як суб'єктивна властивість

певного змісту свідомості індивіда, як певний духовний принцип. Він підкреслював, що душа нації виявляється тільки в її культурі, яку називав «творчістю нації» [292, с. 17]. «Критики-хатяни» обстоювали ідею створення національної української літератури. Проте це не означало, на думку Н. Шумило, відмежування від західноєвропейської модерної літератури, а, навпаки, «передбачало трансформування іноземного художнього досвіду в згоді із закономірностями національного розвитку» [382, с. 117]. Загалом, творча й критична діяльність “хатян” мала ключове значення в трансформації художньо-естетичних основ вітчизняної літератури: «Розпочате в критичному дискурсі “Української хати” творення національної модерної традиції (як символічної конструкції, що безперервно твориться і змінюється залежно від інтерпретацій та переосмислень), формування нового канону, реінтерпретація давніших, досі не актуалізованих пластів національної культури заклали основу діяльності наступної літературної формації 1917–1919 років, зосередженої навколо “Літературно-критичного альманаху” і “Музагету”» [242, с. 154].

Пошуки власного «визвольного слова» в українському національному середовищі, що охопили сферу ідей і форм, репрезентував і Олександр Олесь, разом з Лесею Українкою, О. Кобилянською, В. Стефаником та ін. Естетичні погляди Олександра Олеся були ширшими від рамок якоїсь літературної течії чи групи, не помістилися «в шухляду ніяких змін». Молодомузівці, як і модерністськи спрямований журнал «Українська хата», переманювали Олеся до свого табору. Треба сказати, що ні до тих, чи тих він не прилучився, не став ні їхнім проводирем, ні підспівувачем. На дорікання окремих критиків (Д. Дорошенка, наприклад) за те, що в його доробку немає нічого національного, поет відповідав: «О вузьколюбі патріоти! Вища любов до народу їм не зрозуміла, вище розуміння мистецтва для них недоступне!» [61, с. 12]. У листі до дружини читаємо таке зізнання: «Не було в мене Шлегеля (вчит. Гейне) і не треба. Якщо є в мене дух Божий, він сам мені вкаже дорогу» [60, с. 12].

Творча й організаційна діяльність М. Вороного, який, знаходячись під впливом французьких символістів (Ш. Бодлера, П. Верлена), нама-

гався втекти «від народницького шаблону», підняти українську поезію до рівня сучасної, світової поезії та ствердити в теорії й на практиці принцип «чистого мистецтва», ознаменувала остаточне усвідомлення необхідності звільнитися від «пут політизованої тенденційності» та «утилітаризму» на початку ХХ століття. Митець поділяв думку Ш. Бодлера, що «предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність», наголошуючи на тому, що поезія є своєрідним засобом «урозуміння незбагненого – ключів таємниці» [27, с. 20]:

І хто Поезію-царицю  
Посміє кинуть у в'язницю?  
Хто вкаже шлях їй чи напрямом,  
Коли вона не зносить рамок? [63, с. 154].

Готуючи альманах «З-над хмар і з долин», М. Вороний у 1901 р. опублікував у «Літературно-науковому віснику» звернення до українських письменників «прилучитися до спільної праці» та надсилати свої твори «хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свobodною ідеєю, з сучасним змістом», «де б було хоч трохи філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосязною красою, своєю незглибною таємничістю» [63, с. 472]. Саме цей лист С. Єфремов назвав маніфестом українського модернізму. Ініціатива М. Вороного щоб «бодай почасти наблизитись до найновіших течій та напрямків в літературах європейських» була підтримана представниками молодшої творчої генерації, занепокоєними животінням письменства в Україні, затисненого виключно народницькою ідеєю на той час, коли література вимагала негайного оновлення. І хоча, на думку М. Зерова, творча хвиля 1890-х та 1900-х рр. (Леся Українка, Старицька-Черняхівська, Кримський, Чернявський, Лепкий та ін.), до якої він залучає і М. Вороного, окремої школи в літературі не створила, проте була важливим етапом переходу «од покоління Лесі Українки (1867–1872) до нової генерації поетів» [118, с. 319].

Як зазначалося вище, художня спадщина модерністів Заходу позначена пошуками нових шляхів розвитку мистецтва. Ш. Бод-



лер, Е. По, Ст. Маллярме, А. Рембо стали засновниками й корифеями школи символізму. Завдання поетичної творчості, на їхню думку, полягало в перетворенні психологічних реальних вражень на слово-символ, яке «саме тому і тією мірою становило довершену красу» [91, с. 22]. Відмова від пропагованих цінностей позитивістської літератури та прагнення виразити «невизначне» за допомогою багатозначного символу дали поштовх символістичній та імпресіоністичній техніці в літературі.

Поетичні здобутки творчості Олександра Олеся виявились суголосними художнім пошукам кращих європейським майстрів символізму, передусім, французьких поетів (творчість Ш. Бодлера, П. Верлена), а також польських (Я. Каспрович, К. Тетмайер, А. Лянге, Л. Стафф) і російських (К. Бальмонт, В. Брюсов, О. Блок, А. Белий, Ф. Сологуб).

Світоглядні позиції французьких символістів стали джерелом натхнення не тільки для російських, але й для молодопольських теоретиків і митців нового часу. Художній стиль Олександра Олеся увібрав до себе риси духовно-мистецької атмосфери чотирьох культур: Франції, Польщі, Росії та України. Подібний художній простір став поштовхом до формування унікального творчого стилю поета, який постав саме на українських теренах. Олександр Оесь зберігав постійні звязки із польською літературною громадою, друкував свої твори в російських символістських часописах та на шпальтах вітчизняних журналів «Українська хата» та «Літературно-науковий вісник», що сприяли формуванню в нього нового синкретичного світогляду, пов'язаного з художніми модерністськими пошуками в контексті виразної національної самобутності.

Стосовно особливостей художньої манери Олександра Олеся М. Сріблянський (Шаповал) у статті «Боротьба за індивідуальність (З літературного життя 1911 р. на Україні)», розміщеній в 3–4 номері «Української хати» за 1912 рік, писав: «Дуже вже виразно зазвучало в його “поезія особистих інтересів”, хоч він давав добру примішку і для громадського вжитку. І це останнє зрештою припало пильність

критиків – вони з одчаєм потопаючих в морі літературної нікчемності вхопились за соломинку “громадськості”, надавши їй незвичайне значення і розмашисті надії. Привабило їх в поезії Олександра Олеся ще й те, чого не мала і не має їхня література – краса. Оесь виступив естетом...» [275, с. 170].

У творчості французьких, польських та російських поетів-символістів Олександр Оесь вбачав ту інтелектуальну основу, яка сприяла зародженню його власного художнього стилю, оригінальної манери молодого поета. Художня досконалість та вивершеність запозичуваних поетичних зразків допомагала українському митцю звільнити важкий поетичний синтаксис, урізноманітнити власний словник, працювати над ритмомелодикою вірша, кореляцію сутєстивних вражень, нав'юваних його змістом та інтонацією:

Хай Ньюанса, неоцінний дар,  
Понад кольором горує строгим!  
Мрію з мрією і флейту з рогом  
Лиш Ньюанси обручає чар! [91, с. 23].

Міфологічна та символічна основа, подвійність значення слова, специфічна функція ритму – ось ті відповіді на питання, які шукав Олександр Оесь. Митець дуже вдало поєднав сенс мови як породження «діалогу» з поетичним висловом, притаманним для поезії. Потрактування поетичного слова як магічного, що уловлює надзвичайно тонкі площини сприйняття світу, сприяє витворенню оригінальних поетичних образів, загостренню чутливості, всепоглинаючому пориванні до Прекрасного і гранично щирому ліризмі зближувало Олександра Олеся з концепцією польських та російських символістів. Отже, якщо ставити творчість українського митця у контекст із символістами, то потрібно зважати на символізм французький, польський та російський.

В поезії Олександра Олеся відображено художні експерименти символістів, які через гру барв і звуків намагалися відтворити власне сприйняття природи. З числа багатьох митців межі століть ідеальної

гармонії форми та змісту досягли французькі поети; далі їхні шлях торували й польські поети («Про сонет» К. Тетмайера):

Люблю звучання рим широке й загадкове,  
одну і ту ж міцну і мелодійну мідь,  
єдиний спів, але безмежну розмаїть  
мотивів, голосів – і в кожному щось нове [8, с. 21].

В українській літературі новаторськими стали твори Лесі Українки й М. Вороного, у яких їм авторам вдалося відтворити повноцінну гаму звуків і кольорів навколишнього світу. У російській поезії – показово в цьому аспекті, у ХІХ столітті, є поезія Ф. Тютчева, а у Срібному віці – К. Бальмонта, якого сучасники називали «Паганіні російського вірша». Художні пошуки Олександра Олеся, який цікавився творчістю французьких символістів, були дотичними до художнього методу К. Бальмонта та О. Блока, зокрема в аспекті музичності вірша. Російські поети-символісти у своїй більшості поділяли верленівський постулат «De la musique avant toute chose», і власне це імпувало українському митцеві, оскільки й він прагнув нових форм музичності, звукової співучості, наближення вірша до правічних поетичних витоків, мелодій праслов'янської пісні:

Вам я співаю, о листя,  
Пройняті усміхом сонця,  
Подихом вітру стривожені,  
Світом, красою обпоєні [208, с. 437].

Поезія й музика для таких митців, як П. Верлен, О. Блок, К. Бальмонт, Леся Українка, М. Вороний перетворювались на єдину творчу стихію, демонстрували приклад «гармонії ідеалу з життєвою правдою». Так відчував цей зв'язок і Олександр Олесь, який намагався усіляко розширити спектр використовуваних ним художньо-зображальних засобів, використовуваних з метою підсилення виразності образів, вияву авторського задуму щодо використання відтінків, нюансів в музиці вірша і його кольорових гамах:

Затремтіли струни у душі моїй...  
Ніжна, ніжна пісня задзвеніла в ній...  
Що ж до їх торкнулось? Чи проміння дня,  
Чи журба, і радість, і любов моя?! [208, с. 12].

Тугу за ідеалами Краси та теплом омріяного сонця волі поет реалізував у ритмі й мелодичній звуковій гамі поетичних творів, що вигравали на струнах серця тонкого лірика.

Польська дослідниця Марія Подраза-Квятковська у контексті полеміки, яка стосувалася перспектив розвитку літератури початку ХХ століття виокремила два напрями: «європейський» (нова генерація) і «підпорядкований ідеалам незалежності», що висував волелюбні ідеї, прагнення волі, неприйняття рабства, покори [445, с.121]. Когорта молодопольських митців, як і Олександр Олесь, вдало на тлі своєї доби репрезентували поєднання нових мистецьких здобутків західноєвропейської культури з досвідом національної свідомості та її традицій.

У своїх зверненнях до тематики щоденної дійсності, Олександр Олесь, як представники «Молодої Польщі», прагнув якомога повної відповідності власного поетичного слова потребам і запитам тогочасного суспільства, намагався у мелодиці віршів відтворити настрої епохи та ритм «вільного духу» боротьби проти темних сил тиранії:

Ще в нас вогонь не згас в грудях,  
Ще має наш народний стяг,  
І тільки січі прийде час, –  
Злетяться враз мільйони нас.  
Від крові дух наш охмелів,  
І впав, і спав віки без снів,  
А вдарить грім з народних хмар –  
І знищить хижих яничар.  
Біда катам, біда катам!  
І слава нам, і слава нам! [208, с. 10].

Новаторську суть Олександра Олеся складає поєднання віталістичної сили його поезії з панівною риторикою концептів молодості, радості й волі, які він повторює в різних варіантах і які виявляються у стихійності, динамізмі, енергетизмі та природних інстинктах. Олександр Олесь йде услід за Ніцше, який, аналізуючи філософські погляди А. Шопенгауера, проголошує мистецтво ждино реальною і єдино справжньою формою існування:

Творить! Що хочете творить.  
Будуйте, зносьте, жніть, варіть,  
Мережте, грайте, шийте й сійте –  
Щось з того вийде, стане, зійде [210, с. 118].

У поезіях Олександра Олеся, як і Л. Стаффа, Я. Каспровича та К. Тетмайера, присутня емоційно-бурхлива атмосфера революційно-національного відродження, яка зумовлює наявність в їхньому світовідчутті, окрім песимізму, слабкості та хворобливого безсилля, й оптимістичного, життєстверджуючого начала. Олександр Олесь, як і інші представники українського символізму, поділяв концепцію сильної особистості, піднесеної над натовпом, водночас, на відміну від західноєвропейських символістів, ідеал подібної сильної особистості в свідомості українських поетів не ототожнений з її презирством до постаті звичайного індивідуума, відособленості творчої місії митця від життя суспільства.

Олександр Олесю імпонували ідеї А. Бергсона. На цьому слід особливо наголосити, оскільки сам поет після детального знайомства з ідеями А. Бергсона цілком пересвідчився у тому, що його власна мистецька позиція є дуже близькою ідеям, декларованим «філософією життя». Поетична творчість Олександра Олеся демонструє його захоплення ніцшеанським культом сильної особистості, культом молодості, виявленої в образі грецького бога Діоніса. Співзвучним поетичний світ Олександра Олеся є й бергсонівському інтуїтивному пізнанню реальності з її апофеозом життя і страхом перед смертю. Погляди зазначених філософів межі століть стали підвали-

нами художнього стилю українського митця, обумовили його оригінальний поетичний світопростір.

Найбільш повно віталістичні струмені творчості Олександра Олеся виявили себе тоді, коли поет закликав свій народ до омріяної Волі, й, зокрема, тоді, коли він намагався відтворити ейфорійні настрої вибореної свободи. Шалена популярність першої збірки Олександра Олеся «З журбою радість обнялась» у 1907 році була зумовлена саме тим, що поет не висуває у ній на передній план зображення сільську тематику, переспіви з фольклору, народницьке моралізаторство, чим зловживали його попередники. Хоча й Олександр Олесь не уникав зазначених особливостей, проте, не відкидаючи модерністську модель лірики, він віднайшов властиву лише йому, сучасну форму художнього дискурсу з повторюваним арсеналом розмовної мови і простими асоціаціями. Олесеву поезію вітали як «яскраву зірку на горизонті української літератури», автора вважали «володарем дум народних» між двома революціями 1905 – 1907 та 1917 років. Так, відомий український історик О. Єфименко називала Олександра Олеся справжнім ліричним поетом, який що знайшов усі відтінки для природного висловлення своїх думок. Найбільший літературний авторитет того часу І. Франко, поза окремими зауваженнями суб'єктивного характеру, теж загалом прихильно відгукнувся на вихід збірки «З журбою радість обнялась»: «Весною дише від сих віршів. Вступає молода сила, у якій уже тепер можна повітати майстра віршової форми і легких, граціозних пісень. Майже кожний віршик так і проситься під ноти, має в собі мелодію» [317, с. 485].

Були помічені різні сторони обдарування Олеся: одні бачили в ньому лірика, інші відзначали його громадянські мотиви. І в цих оцінках не було суперечності, бо молодий поет передавав як ліричне, так і трагічне в житті.

Глибоке переосмислення долі української літератури, усвідомлення свого Божого покликання відбулося саме в Полтаві під час урочистого відкриття пам'ятника І. П. Котляревському. Про свої враження від зустрічей там з В. Самійленком, М. Коцюбинським, Лесею

Українкою писав він у листі до майбутньої дружини: «Що я пережив – важко сказати! Знаю лиш одне: сидів я, говорив, слухав, сміявся з тими, творчість яких так само дорога і рідна мені, як колискова пісня матері» [59]. Сама атмосфера сприяла творчому окриленню: «[...] відчув у собі піднесення духу – працювати, вчитись, творити» [59]. Олександр Олесь був свідомий розуміння того, відмова від постулатів народницької поезії вивільнить у свідомості сучасних митців простір для пошуку власних естетичних стильових уподобань. «Старі шаблони збивають з стежки наші молоді поетичні сили, – стверджував М. Вороний, – і раз в поезію увійде нова течія, то освіжить, певно, і їх малі дарування чи таланти, і вони заспівають цікавіше... Любов (у широкому значенні), краса і шукання правди (світла, знання, початку чи Бога) – це сфери символічної поезії, вона найкраще про це може оповісти» [63, с. 107].

Французькі, польські та російські символісти прагнули віднайти такий життєво-творчий метод, який ознаменував би органічний сплав життєвих і творчих інтенцій, «цвіт мрій і плід свободи» (Л. Стафф).

«Evviva l'arte! В грудях несемо  
вогнь від бога, що не знає втоми.  
На тебе згорда дивимось, юрмо,  
і лаврів за корони не дамо ми,  
і, хоч життя це наше мало варте, –  
evviva l'arte!» [8, с. 21].

«Веселим пілігримом» називав себе Леопольд Стафф (Leopold Staff, 1878–1957). У перших збірках – «Сни про могутність» («Sny pro potędze», 1901), «День душі» («Dzień duszy», 1903), «Птахам небесним» («Ptakom niebieskim», 1905) – він постав як символіст, потім зазнав складної еволюції. Вищою цінністю в поезії Стаффа з'являється радість пошуку, саме буття, зачарування якого – у парадоксальній неоднозначності. У похмурі роки поет, вірний діонісійсько-оптимістичному образу світу, затверджує героїчну концепцію людини-творця, що перемагає труднощі волею. Епікуреєць і стоїк,

перекладач Мікеланджело й Леонардо да Вінчі, Ф. Ніцше й східної поезії, Стафф непорушний у своєму олімпійському спокої, прихильності класичним зразкам. Виходячи з того, що мрія вище життя, роблячи акцент на мінливості суцього, недосяжності гармонії, він немов утримує себе від контакту з реальністю, балансує на грані абстракції, але всюди шукає прекрасне.

У католицьку літургію ввійшло декілька стаффовських перекладів псалмів і латинських гімнів. Він і сам був автором проникливих духовних віршів, які переклав російською мовою М. Хороманській:

Kto szuka Cię, już znalazł Ciebie;  
Ten Cię ma, komu Ciebie trzeba;  
Kto tęskni w niebo Twe, jest w niebie;  
Kto głodny go, je z Twego chleba.

Nie widzą Ciebie moje oczy,  
Nie słyszą. Ciebie moje uszy:  
A jesteś światłem w mej pomroczy,  
A jesteś śpiewem w mojej duszy!

Кто ищет, тот обрел Тебя,  
И в небе тот, кто хочет неба,  
И сыт взалкавший, возлюбя,  
Краюхой божеского хлеба.

Тебя не слышу я в тиши,  
Тебя мои не видят очи,  
Но Ты – Ты песнь моей души,  
Ты – светоч непроглядной ночи!

У наступні десятиліття поезія Стаффа – паралельно до загальної тенденції – розкриється іншою стороною. Звільняючись від надлишку слів, переходячи від алегорій і символів до безпосереднього понятійного вираження, він звернеться до вільного вірша, мови «без маски».



Високою простотою й суворою стриманістю відзначена ця поезія, за якою «крадеться мовчання» (Т. Ружевич).

Лірик Болеслав Лесьмян (Bolesław Leśmian, 1877–1937) у книгах «Сад на роздоріжжі» («Sad rozstajny», 1912) і «Луг» («Łąka», 1920) за допомогою гнучкої морфології, скріпленої фольклорними інтонаціями, метафорично виразив трагічний погляд на світ, що вічно вислизає від пізнання, на тяжку працю існування. Знавець слов'янської, кельтської, східної міфології, він вибудував свою примхливу, саркастично-серйозну поезію як баладу про перехідне в насолоду буденне страждання всесвіту, про нескінченні онтологічні трансформації й катастрофи. Ліричний герой Лесьмяна шукає Бога в коловороті природи, а знаходить Його в сусідній метафізичній «катівні», як це у вірші із збірки «Лісове дійство»:

Boże, pełen w niebie chwały,  
A na krzyżu — pomarniały, —  
Gdzieś się skrywał i gdzieś bywał,  
Żem Cię nigdy nie widywał?  
Wiem, że w moich klęskach czeluści  
Moc mnie Twoja nie opuści!  
Czyli razem trwamy dzielnie,  
Czy też każdy z nas oddzielnie.  
Mów, co czynisz w tej godzinie,  
Kiedy dusza moja ginie?  
Czy łzę ronisz potajemną,  
Czy też giniesz razem ze mną?

Боже, в небе полный силы,  
На кресте висишь бескрылый —  
Где же был Ты, где скрывался,  
Что со мной не повидался?  
Знаю: в бед и горя бездне  
Твоя воля не исчезнет!  
Оба мы не знаем страха,  
Или каждый — горстка праха?

Нет, душа моя не сгинет.  
Лишь ответь мне, где Ты ныне –  
Надо мной слезу роняешь  
Или тоже исчезаешь?  
(пер. А. Базилевського).

Подібно до польських поетів, Олександр Олесь у своїй творчості був сповнений відчуття трагізму людського буття, а тому шукав сенс у вищому, духовному світі. Творчість, свобода, краса, природа відтак мислилися тими сферами, що сповнювали душу митця сенсом й життєстверджуючою силою. Поєднання краси природи та життєдайної сили творчості переростає в Олександра Олеся у своєрідну філософську систему:

Лиш повне творчості життя  
Нам дасть і віру, й забуття  
І заколише наші болі,  
Здається, вічної неволі [210, с. 119].

З огляду на сказане, вирізняються поезії-присвяти Олександра Олеся побратимам та вчителям: Лесі Українці, Миколі Вороному, Володимирі Самійленку, Ользі Кобилянській, Михайлу Лисенку, Марії Заньковецькій, Панасові Саксаганському, у яких відобразилися його світоглядно-естетичні позиції початку ХХ століття.

Особливою поетичністю з-поміж віршів-присвят Олександра Олеся вирізняються: «Нехай зоря в світах таємних...» (Світлій пам'яті Лесі Українки), «Ти, що в могилі не умер...» (Світлій пам'яті Михайла Коцюбинського), «Привіт, уклін низький вам, пані» (Світлій пам'яті Ольги Кобилянської), де наголошується на відчутті творчого духу, що ловить миттєвості щасливих фантазій у млі та прагне польоту «на сизі гори», «до недосяжних вершин». М. Євшан слушно вбачав їх новаторство в галузі художньої образності, віршування, поезики: «Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський – се наш ареопаг, найвища інстанція. І добре, що вони єсть. Треба, щоби хтось

був вищий понад всякі опори, понад гурти, гуртки і кліки літераторів, критиків, рецензентів, понад вічні спори, заздрість, понад весь той хаос, який лежить в основі літературного життя. Тут люди себе за чуби водять, здобувають собі місце всякими можливими способами – ті слухають тільки свого внутрішнього голосу і дають твори, які приносять правдиву насолоду та духовий відпочинок для кожного, хто хоче покріпити свою душу мистецтвом...» [100, с. 473]. Продовжуючи спостереження М. Євшана, С. Пшибишевський наголошував на їхній сильній вольовій стихії та процесах сублімації душевної енергії у творчість – «пісні», які не вмирають, які чути «в лісі, над морем, в в'язниці, в бою»: «[...] поки зійде “tańcząca gwiazda” (“танцівна зірка”), поки сформується талант – вони вже подбали і годні дбати про те, щоб в скарбниці рідної літератури не було пустки. Вони за те, щоби література могла перебути час формування, не одну гостру і небезпечну кризу талантів, вони регулюють літературний дух і життя серед розбиття та зневіри, дають приклади монументальної сили, високих артистичних змагань та духової культури» [100, с. 473].

Олександр Олесь сугестує настроєвість, характерну для творчості знакових постатей української літератури. Для досягнення естетичного ефекту зорові картини («рої пелюсток синьооких», «світлий, теплий день весняний», «край ясний») мають силу магічного впливу, вражають таємничістю, що втілюють життєдайне джерело краси:

Нехай зоря в світах таємних  
Не лле вже сяйва й не живе,  
Та промінь ще в проміннях темних  
До нас з країв ясних, надземних  
Ясною хвилею пливе [208, с. 526].

Осягнути буття у всій його багатовимірності український митець намагається за допомогою прийому метаморфози (перетворення людини в квітку «генціана новаліс» «в пустелі білій», втілену в образі Ольги Кобилянської) та символів полісемантичного спектру («мор-

ські хвилі», «високі гори», «ліс», «зірки», «сонце»), взятих із творів Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського.

Пісні та гра на арфі «у світлий, теплий день весняний» породжують катарсис, звільнення від розпуки та появу в уяві Олександра Олеся «променя золотого», що несе посеред «задушливої білої пустелі» та «мряки над землею» животворну цілющу силу, розливу в Космосі духовної субстанції:

І довго, довго литись буде  
 На землю промінь золотий, –  
 І скільки снів він кине в люде,  
 І скільки струн він в душах збуде...  
 І ляже сам, як шлях святий [208, с. 526].

Віртуозна ритміка та загальний тон поезій, що сплітаються з настроями й переживаннями Олександра Олеся, вдало репрезентують те універсальне, міфологізоване світобачення Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, які оголосили свободу творчості, звільнення від будь-якого служіння, від будь-якої тенденційності:

Душа бажає скинуть пута,  
 Що в їх здавен вона закута,  
 Бажає ширшого простору –  
 Схопитись і злетіти вгору,  
 Життя брудне, життя нікчемне  
 Забути і пізнати надземне.  
 Все неосяжне охопити,  
 Незрозуміле – зрозуміти [63, с. 155].

Музикальна гама збагачувала асоціативні рядки поетового слова. Його твори пройняті тонким ліризмом й часто нагадують своєрідні психологічні ескізи. Це стосується і світлого тужливого реквієму «Умер кобзар, порвались струни...», присвяченого видатному укра-

їнському композиторові, автору пісень і романсів на слова Олеся – Миколі Віталійовичу Лисенку. У поетичних рядках прочитується алюзія на трагічність буття «єдиного співця», чия «арфа золота розбилася навіки». Біль як власного серця, так і народу через втрату Кобзаря із всім його полум'яним натхненням і пристрасною любов'ю до Батьківщини викликав настрої скорботи та непоборної туги, яка озвалася луною в серці України:

О, хто збагне журбу велику,  
Якою пройняті серця?! [208, с. 674].

Голос поета міцніше й набирає сили саме тоді, коли він звертається до Дніпра, до свого рідного краю з метою увіковічення пам'яті українського митця, що прийшов до нас немов з далеких світів, зігріваючи душі народні своїм теплом безпосереднього людського переживання, почуттям щирості та зворушливості:

О, Дніпре, встань, розбий пороги,  
На цілий всесвіт зареви!  
О краю, скинь вагу знемоги!  
О земле, груди розірви! [208, с. 674].

Справді, Олександр Олесь, складаючи свої вірші-пісні, прагнув вигравати їх на музичних інструментах – арфі, лірі, кобзі, які були у великій злагоді з його музою. Саме музика, вважав він, може найтонше передати стан душі, боротьбу й суперечку людських почуттів. Такими думками митець ділиться зі своєю дружиною: «Не знаю... щось подібне і зараз твориться в моїй душі. Щось хотілось би заграти, повне краси і жалю. Не знаю – може – про те, що минуло і не вернеться; може, про першу любов, про весну серця, квіти, які вдруге не розцвітають. О Віро! Як я можу вловити слова в тій музиці, що шумить річками в моїй душі? Коли б я був композитором, я легко відбивав би сей шум, моя душа могла б безпосередньо говорити з душами людськими... На жаль, навіть грамоти музичної не знаю. Але – годі» [63].

Через те й поезія Олександра Олеся, сповнена загадкових ритмів, мелодій, тонів і справді моцартівської легкості, стала невичерпним джерелом для митців. Талановиті українські композитори М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко, С. Людкевич щедро прилучалися до музичної інтерпретації чистої, дзвінкової криниці його слова. Справді загальнонародне визнання приніс автору вірш «Чари ночі», що нині співається як народна пісня. Вслухаємося в щемку, задушевну її мелодію, філософськи виважені, з епікурейським акцентом думки про бенкет весни і молодості – і радісно-тривожно стає на душі:

Сміються, плачуть солов'ї  
 І б'ють піснями в груди:  
 “Цілуй, цілуй, цілуй її, –  
 Знов молодість не буде!” [208, с. 64].

Чари слова й музики торкаються найпотаємніших струн душі людини. Популярні пісні на його слова: «Айстри», «Літньої ночі», «Ой чого ти, тополенько, не цвітеш...», «Любов».

Ще на початку творчого шляху Олександр Олесь писав дружині: «Алчевська називає мене «українським Гейне й ліриком чистої води. Невже я не спроможний бути ще чим-небудь...?» [59]. Отже, поет відчував у собі сили писати не лише лірику, а й драматургію. Де б не перебував Олександр Олесь, скрізь прагнув відвідати і професійний театр. Своє захоплення не раз виражав у віршах-похвалах акторам за прекрасну гру. Так, 1904 року один із таких віршів, написаний з нагоди приїзду до Харкова відомої російської актриси В. Ф. Комісаржевської, був надрукований у газеті «Южный край». На її честь і визнання таланту прозвучали такі слова Олександра Олеся:

Весна и вы!... Какое сочетание!...  
 Как много в этих трех словах  
 Тепла, и ласк, и обаянья!  
 Какой восторг у нас в сердцах,  
 Как сладок трепет ожидания.

Кого увидим мы скорей –  
Весну иль вас? Кто нам споет... [208, с. 33].

Трохи пізніше своє захоплення грою Марії Заньковецької Олександр Олесь висловив у полум'яному зверненні до неї: «Скажіть же нам: відкіля Ви взяли всю свою чарівну силу, на яких горах, у яких безоднях людської душі Ви відшукали струмені цілющої води, з небес якої країни Ви зірвали всі фарби, щоб змалювати людську душу...?!» [59].

У рецензії «Ради» (03.05.1913 р.) на виступ трупи Ф. Світлова Олександр Олесь додавав, що Заньковецька «не уміє грати “так собі” або “гарно”, вона завжди грає незрівнянно, і очі мимоволі стежать за кожним її рухом» [59].

Почуття глибокої поваги, радість зустрічі з такими талантами, як М. К. Заньковецька і П. К. Саксаганський, висловив поет у вірші «Майові сни, майові мрії» (1915):

Майові сни, майові мрії,  
Щасливий день, щасливий час –  
Ви знову, знову серед нас!  
Як серце б'ється і радіє!  
Як сон: ми знову бачим вас! [208, с. 720].

А коли Марії Заньковецькій було присвоєно звання народної артистки, Олесь назве її життя подвигом, вклониться їй за те, що зуміла мистецьки передати «наш біль і гнів шалений», у груди людей кинула «чарівні діаманти»:

Вона нам стежку протоптала  
В країну сонця і тепла,  
І враз з мечем, як янгол, стала,  
І нас на гори повела [208, с. 720].

Мінорні тони супроводжують вірш-посвяту «Скільки пісень нам співець проспівав» Олександра Олесь, присвячений В. Самійленкові,

що суголосний з настроями та прагненнями передати душевну драму митця, його трагічність долі у дисгармонійному світі. Високі поривання тонкого лірика, що наділені тією вразливістю і таємничістю, виявилися недосяжними для духовно сліпої та темної юрби:

Ні, ми занадто убогі й малі,  
Щоб Кобзаря зрозуміти...  
Стогоном був він німої землі,  
Сльози і кров він носив у полі,  
Кидав же перли і квіти [208, с. 424].

Засуджуючи рабську покору, короткозорість, міщанські звички, Олександр Олесь осміює юрбу, що не зрозуміла Кобзаря з його животворними порухами душі, уособленими у хвилюючих «веселих звуках», «червоних маках» й «білих купавах». Під таким кутом зору в символічній атмосфері твору постає епос болю й страждання за інертність та пасивність на шляху до національної самосвідомості, до переосмислення усталених поглядів на прекрасне й величне:

Що ж ми співцєві натомість дали?  
Може, вінок ми за пісню сплели?  
Може, ми стиснули руки?! [208, с. 424].

Чи не тому в одному з листів до дружини Олександр Олесь пише: «Аж ніяково робиться. Протилежні по напрямках і літературних тенденціях про мене пишуть так прихильно, і кожний вважає за свого» [62]. Прагнучи йти новими шляхами, поет намагався оволодіти мистецьким надбанням своїх попередників і, звичайно ж, у руслі сучасних естетичних пошуків перехідної культурної доби викарбовував власний стиль.



### **1.3. Рецепція творчості Олександра Олеся в літературній критиці XX – початку XXI століть**

Процеси національної ідентифікації й консолідації, які посилися в Україні на початку 90-х років XIX століття й активізувалися на межі XXI століття, закономірно викликали потребу відновлення цілісної та об'єктивної картини нашої культури й письменства. Відтак у посттоталітарних літературних умовах з'явилась можливість по-новому оцінити творчість Олександра Олеся, одного з представників українського пресимволізму, напряму, що тривалий час відтіснявся на маргінеси науки про літературу. Означник «маргінальна» цієї неординарної поезії вітчизняного модернізму має поступитися перед означником «закономірна». Адже в контексті культурно-мистецького процесу початку XX століття цей експериментальний напрям був зовсім не периферійним, мав своїх апологетів і послідовників, розвинену образну, жанрову, стильову систему.

Розвиток естетичної думки кінця XIX – початку XX століть позначився переоцінкою загальнолюдських цінностей, зародженням модерністських естетико-філософських тенденцій, що сприяли становленню нових парадигм художнього мислення. Модернізм, який прийшов на зміну панівним у тодішніх мистецьких колах натуралістичним формам, увібрав до себе елементи поглибленого психологізму, іманентної творчої інтуїції, символічності мислення, міфоцентричності. Формування світоглядно-художньої системи українського модернізму, як і в багатьох інших національних літературах, відбувалося в тісній взаємодії з літературним процесом Західної Європи.

Поетична творчість Олександра Олеся займає особливе місце в історичному розвитку української художньої словесності. Поезія митця еволюціонувала в річищі синтезу новітнього художнього досвіду західноєвропейського та кращих традицій вітчизняного

національного мистецтва. Художній доробок письменника прикметний рисами стильового синкретизму, що поєднує неоромантизм і фольклорні традиції, відмічений пресимволістськими художніми пошуками початку ХХ століття.

В працях олесезнавців зконцентровано увагу на фактах життєвого шляху поета й їхніх біографічних проєкціях на текст (М. Неврлий «Олександр Олесь: Життя і творчість», 1994), простудійовано специфіку організації структурно-функціональних рівнів його стильової системи (Р. Тхорук «Особливості поетики премодерністського віршу початку ХХ століття», 1996), окреслено лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти творчості (О. Таран «Семантика символів природи в поезіях Олександра Олеся: лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти», 2002). Дослідники вивчали міфологічний вимір письменницького метатексту (І. Чернова «Міфопоетика творчості Олександра Олеся», 1999), систематизували і коментували архівні матеріали, що стосуються біографії митця (Н. Лисенко «Архів О. Олеся еміграційного періоду», 2001), вивчали передумови формування символістського типу художнього світобачення Олександра Олеся, виявленого у його поетичних та драматургічних творах (О. Чепелик «Рецепція естетики західноєвропейського символізму в творчості Олександра Олеся доеміграційного періоду», 2009), простежували роль і місце в українському символізмі лірики О. Олеся (Ю. Ковалів «Символізм як стильова домінанта лірики О. Олеся і її рецептивні колізії», 2008).

Шлях літературно-критичних і подальших історико-літературних суджень про Олександра Олеся в контексті українського та європейського модернізму дзеркально відтворює складний, почасти суперечливий шлях розвитку вітчизняної літературознавчої думки ХХ століття. Створення належного, відповідно до вимог сучасного літературознавства, літературного портрета Олександра Олеся суттєво ускладнюється як з огляду на значний обсяг його художнього спадку, так і труднощі методологічного характеру, й, зокрема, широку амплітуду оцінок – від повної неґації до беззастережного захоплення його творчістю.

Так, вже рецензія І. Франка на збірку «З журбою радість обнялась» у «Літературно-науковому віснику» (1907), викликала реакцію, відлуння якої вчувається й сьогодні, вбирає до себе подих літературної полеміки початку ХХ століття. Дискусія І. Франка з М. Вороним щодо видання альманаху «З-над хмар і з долин», яка заклала основи теоретичного дискурсу раннього українського модернізму, сприяла формуванню естетичних позицій Олександра Олеся, відображених у його відомій «Посвяті», що стверджувала синтез новаторських пошуків з пафосом «огню в одежі слова». Рецензію на збірку Олеся написано немовби двома різними авторами. Один з них – витончений критик-естет, який вітає появу в рідному письменстві «молодої сили», інший – «майстер віршової форми», суворий адепт творів громадянського звучання. Звідси дещо розхитаний і нерівний стиль, певна неоднозначність суджень й іронічність тону, полемічність образного вислову, втім, цілком прийнятна для жанру рецензії.

Слід гадати, що не самі по собі Франкові судження, скільки іронічність його тону, цілком зрозуміла з огляду на специфічну атмосферу бурхливого літературного життя початку ХХ ст., й викликала заперечення з боку В. Пачовського, оприлюднені у його статті «Поетія переломової хвилі» («Діло», 1907). Не називаючи з огляду на повагу до особистості Франка прізвища поважного критика, який дозволив собі не цілком коректний, з його погляду полемічний випад, автор статті вважає неприпустимим і образливим для талановитого молодого поета те, що його «погладили» по голові з іронічною усмішкою, як дитину, за соловейкове «цвірінькання» [220, с. 4]. Водночас В. Пачовський не обмежений бажанням по-своєму «оборонити» паростки нового на ґрунті молоді української поезії від зверхнього й упередженого ставлення старших колег. Його стаття переростає функції звичайного відгуку на збірку «З журбою радість обнялась», й сприймається як концептуальний виступ, в якому автор розмірковує про місце нових поетів – М. Філянського та Олександра Олеся в розвитку української лірики. У праці В. Пачовського в більш широкій перспективі, ніж це було у рецензії І. Франка, потлумачено суспільний контекст творчості обох митців, висловлено думки щодо окремих аспектів громадянсько-

го звучання олесєвої лірики. У В. Пачовського характерну для Олександра Олеся анакреонтівську радість життя пов'язано з відчуттям поетової приналежності до «великого молодого народу», що й дає підстави вважати його виразником духовних сил того народу, віщуна його майбутнього розквіту й «визначної колись ролі й історії» [219, с. 24]. Отже, В. Пачовський не спростовує думки, висловлені І. Франком, а лише доповнює й уточнює їх.

Цікаво, що інших відгуках на збірку «З журбою радість обнялась» здебільшого повторюються і варіюються аргументи, висловлені у рецензії І. Франка. Наприклад, у замітці О. Луцького в «Буковині» [170, с. 57], у якій, очевидно, зумисне, загострюючи парадоксальність стилю Франкової рецензії, автор використовує співставлення поета з весняним співочим птахом: так, Олесь – «не на мудрість хорууча старенька сова, але молодий птах, соловій!», співець із «своїм вже нині граціозним, легким і поетичним висловом» (у Франка – «майстер легких, граціозних пісень» [320, с. 224]). У формулу, яка вже стала широкоцитованою, О. Луцький вклав власний зміст, полемічний стосовно оцінок І. Франка. Поява «соловія» Олеся порадувала критика насамперед тому, що в «безталанному» ЛНВ він витісняє з місць, призначених для «синів Муз», «Капельгородських та інших Черкасенків» – цих «недотепних наслідників заслуженого впрочім, але все-таки сухого і дерев'яного поета добродія Грінченка» [171, с. 56]. Луцький відносить Олександра Олеся до когорти таких поетів, як П. Карманський, Б. Лепкий, В. Пачовський, «а коли ширше глядіти», то й таких, як Леся Українка, В. Щурат, О. Маковей, М. Чернявський [170, с. 56]. Усе це приховано спрямовувалось й проти позиції І. Франка, який, на думку критика, узаконював на українському Парнасі місце другорядних поетів, недооцінюючи нові таланти. При наявності критичної опозиційності думкам Франка, предметної полеміки між обома авторами ми не спостерігаємо. Як і В. Пачовський, О. Луцький не заперечує спостереження І. Франка, а лише доповнює і поглиблює їх.

Співзвучною Франковій оцінці першої збірки Олександра Олеся виявляється й розміщена в другому номері «України» за 1907 рік рецензія Л. Пахарєвського. Автор також звертає увагу увагу

на новизну, свіжість та мелодійність віршів Олександра Олеся, які «так і просяться, щоб покласти їх на музику» [217, с. 262]. Перегукуючись із Франком, Л. Пахаревський вказує на недостатній вияв суб'єктивних інтенцій в громадянській ліриці поета. Якщо Франко вбачає в поезіях збірки «моментальні настрої, радощі й жалі молодій душі, переривані картинками сучасної російської боротьби, трактованими так само загально, як і поетичні картини природи» [320, с. 224], то Л. Пахаревський стверджує, що Олександр Олесь, передусім сильний умінням відтворювати особисті настрої, у ліриці громадянській «не виявляє як слід своєї індивідуальності» [217, с. 262], хоч і прагне до творення «поезії огнистої, дужої, сміливої, страшної, як саме життя» [217, с. 261].

Через два роки після літературного дебюту Олександра Олеся, коли була вже надрукована й друга книжка його віршів, із великою ґрунтовною статтею з характерним заголовком «Нова поетична сила» в ЛНВ (1909, № 7) виступив О. Білоусенко. Назва статті також містить перегуки з відомою франковою фразою: «Виступає молода сила...», що свідчить про бажання автора продовжити роздуми свого попередника.

Висловлені Франком думки про природу та кохання як головні стимули поезії Олександра Олеся О. Білоусенко доповнює спостереженням, що цей «многогранний талант вміщує в собі широкі елементи поезії і що горожанський мотив – се питома риса його поетичної вдачі, від неї нероздільна і – може – найбільш сильна і характерна для нашого поета» [30, с. 12]. Водночас критик висловлює й застереження: «Світогляд його вилився поки що лиш в самих загальних точках – в формі самих загальних ідей. Конкретні сторони того світогляду вирисовуються ще не зовсім ясно, і багато поезій Олеся вражають більше красою форми і глибиною настрою, ніж силою переконання, що може походити з широкого і яскравого світогляду автора» [30, с. 15].

Отже, можемо виокремити певні повторювані тези, в яких зконцентровано головні дискусійні аспекти інтерпретацій ранньої творчості Олександра Олеся. Вони зосереджені навколо власне теоретичних проблем: діалектики співвіднесення двох сторін мистецького самовияву, які уможливають народження ліричного поета, – дум-

ки і почуття. Наполягаючи на тому, що в першому томі своїх віршів Олександр Олесь «думок не показав ніяких», «може, будуть у другім», І. Франко, на нашу думку, не вдається до зневажливих оцінок, а, навпаки, прагне якнайточніше охарактеризувати природну силу його таланту, перевагу емоційного, діонісійського начала в його творчості. Така позиція обумовлює й судження щодо проблематичності появи думок у наступних книжках: «А не будуть, то й то не біда, з соловейка досить його співу» [320, с. 227]. Засадами естетики Франка є ідеї суб'єктивного самовираження поета як основної родової ознаки лірики. Використаний у рецензії Франка (виправдано чи ні – це вже інше питання) іронічний тон, з роздратуванням сприйнятий представниками молодшого покоління критиків, по-своєму характеризує основоположні теоретичні концепти вченого.

1900 – 1910-і роки – це період найвищої популярності Музи Олександра Олеся серед читачів і критиків. Хрестя Алчевська іменує поета українським Гайне, Софія Русова – співцем волі, велетнем, «найкращим сучасним поетом України» [250, с. 280]. М. Сріблянський виокремив серед здобутків української лірики 1909 року три збірки: «Поезії. Книга друга» Олександра Олеся, «Огнецвіт» Грицька Чупринки та «Пливем по морі тьми» П. Карманського. «Книжки Олеся, Чупринки, Карманського, – твердить він у статті «На великім шляху» («Українська хата», 1910), – це найкращі з'явища минулого року в нашій поезії. Три молоді автори, кожний із своєю виразною фізіономією, виявили незвичайну в нашій віршованій словесності силу і з повним правом зайняли місце сучасних поетів-артистів» [274, с. 54].

С. Єфремов та М. Євшан, які в загальному уявленні є постатями, що уособлюють діаметрально протилежні полюси літературно-критичної думки, насправді, дотримуючись вимог професійної сумлінності та відповідальності, є одноставними у своїх виражених оцінках поетичного спадку Олександра Олеся. Обома критиками підкреслено риси природності, невимушеності, якоїсь стихійності і незапрограмованості поетичного голосу митця. С. Єфремов у статті «Муза гніву і зневір'я» (1909) зазначає: «Він просто творить так, як йому безпосередня інтуїція наказує, незалежно од своєї власної свідомості й теоре-

тичних симпатій. Він дає те, що має в душі своїй, – багатство образів і думку про життєві контрасти як головний мотив, що – знов же таки, може, не зовсім свідомо – панує над усім духовим складом поета» [108, с. 156]. Таке твердження, яке аж ніяк не відповідає усталеним уявленням щодо безнадійного традиціоналізму С. Єфремова, близьке оцінкам М. Євшана, в яких він характеризує поезію Олександра Олеся як вияв екстазу, що народжується із «щасливого злиття душі поета з душею природи»: «Поезія його, або бодай найщасливіші її моменти, – се екстаз. І тому вона, у повнім того слова значенні, несвідомо, росте, як рожа, і як плесо ясної води відбиває синяву небес» [100, с. 244].

Окрім того, обидва критики, які не були прибічниками концепції «чистого мистецтва», вважаючи його звучання не надто природним в українських умовах, поетичні настрої Олександра Олеся ставили у пряму залежність від умов тяжкої суспільної атмосфери, що запанувала після поразки революції 1905–1907 рр. С. Єфремов висловлює сподівання на зміну духовного стану поета, який віднайде своє «мужне слово» серед «безсилового квиління та скарг, та нарікання» [108, с. 171]. Такої ж надії сповнений і Євшан, говорячи про Олександра Олеся: «Він отруений також убійчою атмосферою. Тільки що його лірика – занадто живий і цвітучий організм, щоб відразу зів'язи, розплистися в загальному болоті» [101, с. 262–263].

В критиці початку ХХ ст. виразно зазвучали думки про символістську спрямованість творчості Олександра Олеся (М. Євшан, С. Русова). Дослідники намагалися систематизувати типологію його поетичних мотивів, віднайти точки їхнього перетину з новітніми пошуками західноєвропейських поетів-символістів. Так, за висловом С. Єфремова, Олександр Олесь «дає зразки справжньої високої поезії – то лагідної, чисте гейневської, то розпачливої, як у Леопарді, то олімпійсько-величної, як у Гете. І своя власна, не позичена сила вчувається у його» [108, с. 158].

Здобутки раннього періоду поетичної творчості митця досить вдало було узагальнено у написаній дещо пізніше статті О. Гриця «О. Олесь. З приводу 15-літніх роковин появи книги “З журбою радість обнялась”». Уміщена на сторінках малознаного «Українського

прапора» (1923, № 1), ця змістовна розвідка, на жаль, не привернула до себе належної уваги з боку інших критиків.

Олександр Олесь, за спостереженням О. Грицяя, зумів воскресити у стихії творчої духовності України, пригніченої трагізмом своєї історичної долі, потужні первні радості. Постать Олександра Олеся критик співвідносить з тими носіями вікових основ української духовності, які в прадавні часи склали радісні гімни Дажбогові. Саме ця «чудова первісність, непорочна наївність Олесевого поетичного таланту» зумовила, на думку О. Грицяя, особливу красу його інтимної лірики, що поєднує в собі мистецьку стихію України зі здобутками європейського вислову: «Психологічно вона правдива, трагічна і модерна так само, як срібlistі сни Метерлінка або пурпурні глибини Бодлера» [79, с. 2].

У ранній творчості Олександр Олесь, за Грицаєм, – «не ідеолог, як Леся Українка або Франко», а передусім «натхненний поет-артист», і лише в пізніх збірках «зарисовуються в Олеся під впливом страшної боротьби народу за волю могутні обриси щире відчуті визвольної ідеології» [79, с. 3].

Автор статті вважає національним обов'язком української інтелігенції ширше ознайомити «з дорогоцінним скарбом творчості Олеся не тільки свою суспільність, але й увесь “культурний світ”» [79, с. 3].

Думку про поєднання в творчості Олександра Олеся національних джерел із кращими здобутками новітніх течій західноєвропейських літератур розвивав у 20-х роках і Б. Лепкий. Немовби продовжуючи думки О. Грицяя й інших критиків, які прагнули бачити постать українського поета в ширшому контексті явищ людської культури, він писав: «Олесь – один з тих щасливих поетів, які модерні напрями зуміли пов'язати з щирою українською поезією. Читаючи його вірші, почуваються все нові тони, нові акорди, бачаться краски і нові малюнки, але вони не нав'язані чужиною, а виростають органічно з українського ґрунту і зв'язуються нерозривно з нашою поетичною мінувшиною» [281, с. 214].

У переліку праць 20-х рр. концептуальністю висловлених теоретичних засад, глибоким усвідомленням значущості постаті визначного



поета для суспільно-культурного буття України помітно вирізняється передмова М. Грушевського до ювілейного «Вибору поезій» Олександра Олеся, що з'явився у Празі (1923). Розмірковуючи про недалеке минуле, про часи, в які відбувалася розбудова основ української державності, автор передмови називає Олександра Олеся співцем національного відродження, виразником настроїв нового покоління української молоді, котрого Україна «виглядала від часів Шевченка» [81, с. 260]. Разом із тим критик прагне відзначити в ліриці поета позачасове, те, «що ставало вічним і невмирущим національним здобутком на всі часи» [81, с. 260]. Він, зокрема, помітив, що Олександр Олесь – «майстер півтонів», який говорить про свої переживання «легкими» натяками і обрисами, «не звіряє свого чуття слову до кінця» [81, с. 261]. Тож і висновок про те, що Олександр Олесь є «найсильнішим представником українського символізму» [81, с. 264–265], звучить у цьому контексті цілком зважено й логічно. Саме в такому напрямку, на думку М. Грушевського, повинно розвиватися в літературознавстві «пильне і любовне студіювання творчості поета» [81, с. 265].

У межах підрадянської України у 20-х роках ще не спостерігалося значних перепон на шляху студіювання Олександра Олеся. У 1925 році світ побачило видання його «Вибраних творів» із передмовою П. Филиповича, яке викликало значний резонанс і спричинило нову хвилю літературної полеміки навколо творчості Олександра Олеся.

Оскільки, за переконаннями автора передмови, час – невблаганний і не робить винятків навіть для «королів поезії», необхідно й до Олександра Олеся підійти «з критичною оцінкою, з історично-літературним аналізом» [310, с. 196]. Щоправда, запропоновані П. Филиповичем для історико-літературного аналізу критерії оцінки не в усьому видаються переконливими. Відчувається, що окремі ідеологічні формули, використані ним («поет – декласований інтелігент», виразник «народницької ідеології» тощо), стають усталеними для тогочасного культурного середовища й умотивовують упередженість висловлених автором літературно-критичних оцінок. Не випадково праця П. Филиповича, виголошена у тому ж році як доповідь на засіданні Історико-літературного товариства при ВУАН, в окремих моментах викликала

заперечення з боку А. Ніковського й інших учених. До літературної дискусії приєдналася й газета «Більшовик», яка полемічні зауваження опонентів доповідача оцінила як спробу гальванізації трупа, що ним нібито є для нового читача Олесь.

М. Зеров назвав статтю П. Филиповича «спробою нового трактування» творчості поета, яка «перш за все дає відчуті ніж аналітика» [118, с. 537]. У цьому контексті не можна погодитися з думкою С. Гречанюка, що участь М. Зерова у згаданій дискусії спричинена прагненням захистити П. Филиповича [78, с. 268]. Від кого? Адже М. Зеров цілком поділяє критицизм автора спроби «нового трактування» Олександра Олесь. Порівняно з рецензіями М. Сулими в «Червоному шляху» (1925, № 11–12) та Я. Савченка в «Житті і революції» (1925, № 10), у яких при загальній позитивній оцінці праці П. Филиповича висловлено й деякі зауваження, М. Зеров більш рішуче й послідовніше солідаризується з її концепцією: «Мушу признатися, що майже цілком приймаю нинішню оцінку П. П. Филиповича» [118, с. 539]. У своїй статті-відгуку він кілька разів повторює, що Олександр Олесь «не переступив межі 1917 року і для нинішнього читача має інтерес здебільшого історично-літературний», що він «не витримав огняної проби нової революції, не впорався з її художніми замовленнями» [118, с. 539], «не утворив собі високого і одстояного стилю» [118, с. 547].

З погляду П. Филиповича творчість Олександра Олесь – це «так звана “поезія настроїв”, але без тієї вишуканості, без тих складних нюансів, що характеризують європейський, почасти російський модерн» [310, с. 210]. Тому дослідник не вважає поета належним до кола символістів, погоджуючись із думкою О. Білецького, який вважав його «романтиком з деякими рисами імпресіонізму» [310, с. 216]. Не схильний перебільшувати новаторства Олександра Олесь, як це робить, за його твердженням, О. Дорошкевич, П. Филипович усе ж визнає його «сучасним та свіжим для свого часу поетом. Може, в масштабі всесвітньому він нескладний, простий поет, але в українську поезію він вніс певне надбання громадське, психологічне, формальне» [310, с. 214–215]. Різко звучав висновок М. Зерова про творчість Олександра Олесь як «поезію чепурну, але неглибоку, повну загальних

трактувань, не позначену яскравою індивідуальністю» [118, с. 538]. На адресу подібних суджень Є. Маланюк згодом зауважить: «Поезія Олеся, всупереч загальному переконанню наших літературних кіл, зовсім не представляється нам такою “простою”, як здавалося б і як її брав перед 20 літтям навіть такий визначний літературознавець і сам поет, як П. Филипович» [175, с. 331].

З-поміж дослідників 20-х років свою, відмінну від зазначених вище, позицію займав А. Шамрай, який значення виступу Олександра Олеся в літературі пов'язував із привнесенням в українську лірику суб'єктивних, настроєвих моментів, внаслідок чого «вона залунала з нечуваною до того ніжністю та інтимністю» [374, с. 117]. Важливим, на думку А. Шамрая, було також відродження Олесем традицій романтичної школи початку ХІХ ст. [374, с. 115]. При цьому дослідник помічає в романтизмі поета багато нового. Так, приміром, якщо П. Филипович заперечує слушність здійсненого М. Грушевським зіставлення степових пейзажів Олександра Олеся і Я. Щоголева, вважаючи останнього «багатшим, кольоровішим», А. Шамрай саме в Олександра Олеся знаходить нові здобутки, які з'явилися в руслі його індивідуальної творчої манери. У Щоголева пейзаж, за спостереженням дослідника, «переважно натуралістичний, без прихованого під ним якогось символу», у Олександра Олеся ж, навпаки, замальовки природи завжди є «засобом для чогось глибшого, для втілення якоїсь прихованої думки» [374, с. 116]. Як бачимо, П. Филипович виходить із вимог реалістичної точності, пластики малюнка, А. Шамрай – із перспективи розвитку поетики символізму. Він набагато ближче підійшов до специфіки поетичного мислення Олеся, а тим самим дав зрозуміти, що розмова про символізм поета буде продовжена.

І справді, вже автор статті з нагоди 40-літнього ювілею творчого шляху митця у львівській газеті «Наші дні» (1943) М. Новиченко (М. Неврлий) повів мову саме в плані зазначеної проблеми. Витоки Олесєвого слова дослідник знаходить у поетичній творчості П. Верлена, Ш. Бодлера, у провідних концептах європейської філософії ХІХ – ХХ ст., пов'язує його теоретичними деклараціями М. Вороного, поезією Лесі Українки, діяльністю «естетів» із «Української хати», спря-

мованою на «європеїзацію» рідного письменства. «Саме з модерністів і вийшла школа символістів, – твердить автор статті. – Олександр Олесь, Микола Філянський та Грицько Чупринка – чільні представники в українській літературі» [200, с. 2]. Виходячи з позицій дослідників, які вказують на відродження Олександром Олесем романтичних традицій (О. Білецький, А. Шамрай, О. Дорошкевич), М. Новиченко робить певні кроки в окресленні природи його символізму, який народжувався з романтичного сприйняття. «Ідеї й душевні емоції, що захоплюють поета, – за спостереженням літературознавця, – передає він неясними, мерехтливими словами-символами; вони живуть, говорять і рухаються в поетовій уяві, у кожному з них відчувається своєрідний блиск та колорит, чуємо навіть якісь невлонні звуки при їх зударі-сполучі. Інколи фантазія поета в шуканні нових образів поривається у сферу чогось ірреального, містичного» [200, с. 2].

Зіставлення Олександра Олеся з творчістю Метерлінка, Лесі Українки, російських символістів переконують дослідника у тому, що доступність художніх образів поета, складаючи головну прикмету його стилю, зовсім не означає його вихід за межі символізму. У Олександра Олеся стиль зовсім інший, ніж, скажімо, у Блока чи Белого, «де символи стають ніби якимись загадками-шарадами». Не наслідування чужих зразків, а яскраво виражена національна самобутність, згідно з позицією М. Новиченка, підносить вагу доробку українського митця і в загальноєвропейському контексті. Цілком переконливо й актуально звучить сьогодні думка дослідника: «О. Олесь як найсильніший представник українського символізму свідомо ставив собі певні технічно-літературні завдання з метою урізномодити, поширити й вивести на поле європейського письменства – засоби й традиції письменства рідного» [200, с. 3].

За кілька місяців до смерті Олександра Олеся у лютому номері «Наших днів» 1944 року було опубліковано аналітичні матеріали літературної критики чотирьох десятиліть творчої діяльності поета – статтю Г. Костюка «О. Олесь і підсоветська критика», у якій було узагальнено здобутки і втрати попередніх інтерпретацій творчості поета й окреслено напрямки нових критичних пошуків.

У висвітленні дискусій навколо творчості Олександра Олеся Г. Костюк, не абстрагується й від оцінки атмосфери суспільно-історичного буття нації, пригнічуваної пануванням більшовизму. Він ділить авторів, які писали про Олександра Олеся, на відвертих недругів української культури й тих, які в умовах шаленого ідеологічного тиску намагалися висловити правдиву й об'єктивну оцінку творчості поета. Показовим представником першої групи, що формувала й виражала офіційну думку, Г. Костюк називає відомого в 20-х роках літературного критика В. Коряка, який не міг не визнати, що саме Олександр Олесь завдяки своєму величезному талантові «організував свідомість тієї інтелігенції, що потім активно боролася у військовій УНР [...] проти радянської влади» [149, с. 3]. У вимушених визнаннях відомого «нігіліста від критики, виразника офіційної, дозволеної ідеології» Г. Костюк знаходить підтвердження колосальної суспільної ролі громадянської лірики Олександра Олеся, зауважуючи, що «не з простої цікавості і не з сенсаційним бажанням ортодоксально-партійна советська критика [...] вилила стільки помий на голову великому поетові» [149, с. 3]. Оглядаючи літературно-критичні праці 20-х років, зокрема, й згадувані вище статті М. Зерова, П. Филиповича, А. Шамрая, дослідник констатує, що лише завдячуючи мужності цих учених українська наука «всупереч офіційній критиці, що оголосила духовну смерть поета, сказала своє, хоч і не на повний голос висловлене слово оборони. Іноді ця оборона йшла в формі критики тих або тих особливостей поезій Олеся, зауважень, заперечень, відсіювань. Але все це для того, щоб можна було сконстатувати про нові, ще невичерпні можливості автора “Журби і радості” (П. Филипович), а то й на весь голос заявити: “Ні, хоронити Олеся як поета взагалі ще рано” (М. Зеров)» [149, с. 5].

Вносячи свої корективи в наявні вже оцінки, Г. Костюк хронологічно розширює рамки періоду «між двох революцій», який називали «добою Олеся». Він включає в цю добу «і період Національної Революції – до кінця Самостійної Української Держави – до 1921 року: “Бо не згоджуюсь я ані з моїм шановним учителем М. Зеровим, ані з іншими критиками, які стверджували, що Олесь “не переступив межі 1917 року”» [149, с. 3].

Саме доба Національної Революції та збройної боротьби за державну самостійність України в 1917 – 1921 рр., твердить К. Костюк, стала часом нечуваного розквіту українського художнього слова, коли поезія Олександра Олеся не тільки знайшла свого багатомільйонного читача, але й виховала нове покоління митців.

Г. Костюк чітко обґрунтовує свою позицію в дискусії про символізм Олександра Олеся. Як і М. Новиченко, він не протиставляє символізм романтичним засадам художньої творчості: «Твердження, що Олень – типовий неоромантик, аж ніяк не заперечує його причетності до символізму. Відомо ж бо, численні критики і дослідники світовідчування французьких, німецьких та і російських символістів визначали часто як неоромантизм. [...] Та й взагалі сама поетика символізму бере, безсумнівно, свій початок від романтизму минулого віку» [149, с. 4].

Вивчаючи інший аспект аргументів проти Олесєвого символізму – простоти його образів-символів, які межують із алегоріями й не мають нічого спільного з «обростанням предмета складним і химерним матеріалом асоціацій», Г. Костюк висловлює думку, що містико-есхатологічні настрої, характерні для російських поетів-символістів, не були органічно властивими, хоча й не зовсім чужими Олесєві, тому що шлях українського поета мав «власну творчу особливість», «свою велику й істотну відмінність» «свою всепроймаючу і всевизначаючу» ідею, якою стала ідея державності й національно-соціальної волі: «Тому-то ідеї абстрактно-космополітичні й містико-філософічні, які визначали основний тон російського хоча б символізму, не мали і не могли мати основного місця в нашій українській літературі» [149, с. 4]. Цей висновок, зроблений на основі аналізу творчості Олександра Олеся, виходить за межі теми нашого дослідження й характеризує особливості українського символізму й модернізму в цілому.

Ще одне питання, яке порушувала українська критика, – про діалектику взаємодії суб'єктивних і суспільно-громадських начал у ліриці Олександра Олеся, – Г. Костюк відносить до тих, що «не набирали ніколи дискусійного характеру» [149, с. 4]. Справді, в критиці, яку він іменує підсоветською, воно не було дискусійним. Але в

1900 – 1910 роках, за часів раннього Олександра Олеся, така дискусія велася, і С. Єфремов із полемічним запалом цілком предметно доводив «ченцям артизму», «засушеним жерцям краси» як суб'єктивну забарвленість, так і високу артистичну вартість зразків громадянської лірики Олександра Олеся [109, с. 161]. Дискусія цього плану згасла сама собою, внаслідок аксіоматичності тези про неможливість «дистильованого», унормованого за західними взірцями українського модернізму. І сьогодні, коли раз у раз відроджуються спроби неодмінно накинути на українські плечі одяг, шитий за іншими мірками, повчальними є міркування дослідника, який не вважав за можливе порушувати на догоду вимогам «чистоти» тої чи тої літературної школи цілісність психологічного портрета митця. «Хибно й важко, – пише Г. Костюк, – ділити поезію Олеся на настроєво-елегійну й суспільну. Олеся, поета-громадянина, відокремити від поета суб'єктивної, настроєвої лірики майже не можна». І в цьому він бачить не слабкість, а силу, перевагу над іншими. «Саме те, – переконує дослідник, – що в Олеся найталановитіше виявлене в громадському суб'єктивно-людське, інтимне, а в суб'єктивно-людському – громадське, завжди робило його поезію емоційно чинною» [149, с. 4]. Завершуючи свій огляд, Г. Костюк вказує на потребу «нових праць, де б зроблено всебічно ревізію та переоцінку всіх дотеперішніх висловлювань про Олеся. [...] Така переоцінка на часі. Це є нове і актуальне завдання нашої сьогочасної критики» [149, с. 5].

Чи не відповіддю на цей заклик стала надрукована в «Рідному слові», що виходив у Німеччині, стаття В. Петрова «Проблема Олеся» (1946, № 7). Бо вже перша її фраза сприймається як продовження роздумів Г. Костюка. Знову занурюючись у дискусії 20-х років, автор висловлює думку, що в них відбилася проблема «розмежування двох генерацій, дискусія про дальші шляхи української поезії» [223, с. 275]. В умовах, які змінилися, «справа так не стоїть», але ясності в розв'язанні «проблеми» Олеся все ж немає. Вихід із труднощів цієї «проблеми» критик знаходить у потребі зміни критеріїв. Незбагненою залишалася популярність поета, котрий у своїх творчих здобутках не був вишуканим естетом, віртуозом слова, залюбки вдавався

до штампів і кліше. Заслуги Олександра Олеся В. Петров бачить у його «антинародництві», в утвердженні поетичного слова як самодостатньої естетичної вартості, у піднесенні ролі особистості автора, запровадженні в літературу «типово інтелігентських» ліричних жанрів. Зміна критеріїв приводить автора статті до визнання цінності поезії «загальносприйнятлого», звичного, «поезії узагальненої поетичності». «Те, що деяким цінителям видається недоліком, – пояснює критик, – насправді є питомою ознакою таланту, прикметою стилю» [223, с. 280]. У статті вже не йдеться про символізм поета, про входження у загальноєвропейський контекст, зіставлення з іншими майстрами. Олександр Олесь, за Петровим, «творив, як співає птах: без жодних правил і в зневазі до правил» [223, с. 280]. Повернувшись до Франкової тези «Олеся-соловейка», критик дещо оновлює й модифікує її, стверджуючи, що неоромантична рецепція поезії в модернізмі 900-х років поєднувала в собі «ідею поета, що співає, як птах, ідею безпосередності й наївності, ідею творчої свободи поета» [223, с. 280].

Думається, що порівняно з Г. Костюком, В. Петров дещо спрощує і звужує розмову про поета, даючи тим самим доказ, що «проблема Олеся» дійсно існує, і що вона далеко не вичерпана.

Характерні для праць М. Новиченка, Г. Костюка, В. Петрова розкутість і свобода вислову були, на жаль, недозвеною розкішшю літературознавців радянської України.

Нове повернення Олександра Олеся, ім'я й твори якого від початку 30-х років фактично були в Україні під забороною, належить уже періоду так званої «хрущовської відлиги». Не надто обережне й дозоване «повернення» несло на собі важкий відбиток часу. Статті М. Рильського, А. Недзвідського, В. Фецака, О. Бабишкіна були сповнені недомовленостей, замовчування важливих творів і фактів біографії поета, не кажучи вже про міцно засвоєні й усталені в тогочасному літературознавстві схеми вульгарно-соціологічного аналізу.

І все ж партійна критика, мабуть, небезпідставно побоюючись нового спалаху читацьких симпатій до творчості митця, визнала за необхідне вчинити розгром ювілейної статті О. Бабишкіна в «Радян-



ському літературознавстві» за 1958 рік до 80-х роковин від дня народження поета. Здійснив цю непочесну місію Д. Копиця в «Літературній газеті» за 10 жовтня того ж року. Свій виступ він промовисто назвав «Не передавати куті меду», хоча, правду кажучи, стаття О. Бабишкіна зовсім не хибувала на перебільшення здобутків Олександра Олеся. Написана в дусі стереотипів того часу і подібно до критики 20-х рр., у межах можливого, стаття подавала своє «слово оборони» поета, рятуючи його спадщину від повного забуття й доносячи її, хай і в обкромленому вигляді, до нового читача. У партійно-ідеологічній верхівці йшлося про розбудову непорушного канону національної літератури, де постаті діячів, яких так і не вдалося викреслити з літературного процесу, мусять скромно позначати собою другий план чи навіть тло для імен, удостоєних найпочесніших у тодішній «науковій» термінології титулів революційних демократів та інтернаціоналістів, котрі, близько підійшли до розуміння ідей марксизму. Тому і Д. Копиця картає О. Бабишкіна передусім за те, що він «будь-що прагне поставити Олеся в один ряд з передовими письменниками того часу» [143, с. 2]. Оскільки за ідейними позиціями поет на початку своєї творчості, – повчає Д. Копиця, – «був “буржуазним демократом, близьким до націоналізму”, а згодом “одверто зв’язав свою долю з націоналістичною контрреволюцією”, не можна штучно підганяти його до рівня співців революційної боротьби. Не слід передавати куті меду» [143, с. 2].

Сьогодні тяжко без душевного болю читати вміщену одразу ж після цього грізного окрику партійного ідеолога статтю самого винуватця розносу «До питання про місце Олеся в історії української літератури». Вимушено змінюючи свої початкові «нечіткі» судження, О. Бабишкін доводить їх до формулювань, які межують із абсурдом і цілком розходяться з призначенням літературознавчої науки. Якщо Д. Копиця все ж визнає Олександра Олеся «поетом великого хисту, глибоким, щирим ліриком», то він уже ладний просто відмовити митцеві в його творчому хисті, який зник унаслідок ідейних хитань і манівців: «Олесь... змарнував свій талант поета на оспівування контрреволюційної боротьби петлюрівців проти українського і російського народів. Ці вірші, ідейно ворожі, позбавлені й колиш-

нього поетичного таланту Олеся» [14, с. 2]. Як не дивно, але, навіть перевершивши свого строгого наставника в поганьбленні Олександра Олеся, Бабишкін не заслужив прощення від «Літературної газети», яка в примітці «Від редакції» так і не зняла з нього звинувачень у відступі від «принципового партійного підходу до висвітлення літературних явищ» [14, с. 2]. Невблаганність партійних присудів не рятувала штучно конструйованої будови безнаціональної «української» літератури від крамоли наукового пошуку. Руйнувала її, зокрема, й написана вже через кілька років після виступу «Літературної газети» передмова В. Яременка до збірки творів Олександра Олеся в серії «Шкільна бібліотека» (1971). Автор цілком упевнено ставить лірику поета в один ряд із творчістю Лесі Українки, І. Франка, простежує в ній розвиток шевченківських традицій [399].

До системного наукового дослідження спадщини Олександра Олеся українське літературознавство звернулося вже в умовах нашої державності. Вагомими здобутками останнього часу стали монографія М. Неврлого [194], двотомне видання творів поета (1990), здійснене Р. Радишевським, матеріали збірника конференції в Сумах (1999), присвяченої творчості поета, численні журнальні публікації з празького архіву, повернутого Україні 1993 року, книжка «Поет з душею вогняною» (1991) та ін.

Водночас і сьогодні виразно проступають дискусійні моменти в оцінках постаті Олександра Олеся. З'являються вони, зазвичай, на стикові історико-літературної й теоретичної думки і пов'язані з різними підходами до явищ українського модернізму.

Виходячи з тези, що неувага – це також оцінка, нагадаємо, що в монографії Т. Гундорової про ранній український модернізм «Проявлення слова» [83] ім'я Олександра Олеся майже не згадується. Що ж стосується дослідження С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі», то в ньому послідовно утверджується думка, що «художні явища модернізму» на нашому національному ґрунті «виявилися недостатньо впливовими», порівняно з його дискурсом, теоретичною мовою [214, с. 434]. Термін «модернізм» стосовно літератури початку ХХ ст. здебільшого береться в лапки. «Олеся часом

зараховували до “модерністів”», – констатує дослідниця [214, с. 110]. У душі загальної концепції книги витримана й конкретна оцінка поезії Олександра Олеся: «Його лірика ще не вмiла по-справжньому говорити про любов. Його любов, як і його самотність або нудьга, були поверховими, непереконливими, декларативними. [...] Модернізувати мову Олеся не вдалося. Він просто розвинув у ній свою, досить вузьку стильову манеру. Крім того, Олесь залишається доволі обмеженим у репертуарі своїх форм, метрики, ритму» [214, с. 110, 111]. Певну упевненість подібних суджень, яким бракує історизму й більшої уваги до національних прикмет нашого письменства, можна пояснити досить поширеною в сучасному літературознавстві тезою протистояння модернізму й народництва, яке нібито стояло на перешкоді до повноцінного розвитку українського модерну. Неправомірність негативних конотацій народництва, яке часто ототожнюють із позитивізмом, переконливо обґрунтував В. Моренець [186].

Іноді здається, що в оцінках творчості Олександра Олеся наша літературознавча думка потрапила в якесь зачароване коло, знову й знову повертаючись до вже пройденого, повторюючи те, що вже було предметом дискусій, у відповідності з формулою «старе та поновлене».

Художній феномен Олександра Олеся настільки складний, неоднозначний, глибоко своєрідний, що просто не вкладається в межі якоїсь однієї схеми. «Ой як помилялися ті, – зауважує Р. Радишевський, – хто намагався спростити й спримітизувати мистецьке ество Олеся!» [238]. Р. Радишевський, який в останні роки зробив, мабуть, найбільше для того, аби повернути творчий спадок поета українському читачеві, окреслив й перспективи дослідницького наближення до справжнього Олеся: «Настав час ретроспективного погляду на постать Олександра Олеся, щоб наблизитись й досягнути його феномен» [238].

У широкій та розмаїтій дискусії щодо літературної долі Олександра Олеся окреме місце належить поглядам відомого літературознавця Володимира Державина. Досліджуючи творчість письменника, учений висловив переконання, що Олександр Олесь дійсно «лишився і лишається в історії українського письменства й україн-

ського національно-визвольного руху найвидатнішим представником своєї літературної школи, дуже впливової школи т. зв. “поетів-модерністів”» [90, с. 312].

Слід зазначити, що виникнення в межах української літератури поетичної школи «модерністів» було репрезентовано Олександром Олесем, про що зазначає й Володимир Державин. Недосконалість літературного і політично-громадського характеру цієї школи викликала докори за доби своєї появи від І. Франка, Дм. Донцова. Проте зазначена поетична школа була певний час провідною і панівною. Безпосередньо Олександр Олесю судилося розробити і розгорнути деякі перспективні мистецькі обрії. «Через це він (Олександр Олесь. – І. Ц.) слушно лишається і вже напевне назавжди лишиться чільною літературною постаттю своєї доби» [90, с. 313].

Українські поети-модерністи провадили велику підготовчу працю щодо розширення ідейного й мистецького виднокола української поезії, але їм ще не вдавалося належно реалізувати свої засадничі надбання у власних віршах. На той час творчість Олександра Олеся концептуально не відрізняється від поезії решти модерністів. Отак популярний віршів «Айстри» В. Державин характеризує як розпливчасту і сентиментальну «романтичну тугу заради туги»:

Опівночі айстри в садку розцвіли...  
Умились росою, вінки одягли.  
І стали рожевого ранку чекать  
І в райдугу барвів життя убирать...  
І марили айстри в розкішнім півсні  
Про трави шовкові, про сонячні дні.  
І в мріях ввижалась їм казка ясна,  
Де квіти не в'януть, де вічна весна.  
Так марили айстри в саду восени,  
Так марили айстри і ждали весни...  
А ранок стрівав їх холодним дощем,  
І плакав десь вітер в саду за кушем...

І вгледіли айстри, що вколо тюрма...  
І вгледіли айстри, що жити дарма.  
Схилились і вмерли... І тут, як на сміх,  
Засяло сонце над трупами їх. [210, с. 174].

В. Державин звертає увагу, що літературна критика схильна вважати цей вірш «за політичний і символічний» [90, с. 315], хоча він притримується іншої думки: «[...] заслуга О. Олеся перед українським віршем полягає не в тій розпливчастій і ніколи не глибокій образності (яку зовсім неслухно пояснювалось як рису “символічного” стилю, – символістом О. Олесю не був), але в тому, що він, як ніхто інший з його генерації та поетичної школи, спромігся надати українській поезії музичної співучості, довівши до певної досконалості жанр інтимно-ліричного романсу» [90, с. 316]. В. Державин сприймає Олеся, як «...майстра романсової лірики, який намагався поширити свій творчий діапазон <...> чільного поета своєї доби» [90, с. 317]. Високу оцінку В. Державин надає громадсько-політичній поезії Олександра Олеся «[...] вона яскраво висловлює думки й почуття переважної більшості національно свідомого українського суспільства тих часів [...], яке створило і намагалось врятувати Українську Народну Республіку» [90, с. 317]. Дослідник відзначає також незмірне виховне значення творчості Олександра Олеся для молоді, він вважає, що поет залишився на еміграції представником незламної волі до національно-державницької боротьби, що повсякчасно нагадує нашій політичній еміграції про її великий обов'язок перед підневільною Батьківщиною:

Нас ждуть, що знову ми прилинем  
На рідні села і міста,  
Що ми ярмо з народу скинем  
І Матір знімемо з хреста.  
.....  
Нас ждуть по тюрмах бідні бранці  
І сплять нас бачачи вві сні,

Щоб знов в сльозах устати вранці  
І гризти грати навісні.

.....

Нас ждуть в ярах і пущах темних  
Голодні й голі втікачі  
І вже до гуркотів таємних  
Не прислухаються вночі.

.....

Нас ждуть в зеленій Буковині  
В Угорщині, в Галичині.  
На кожнім кроці України,  
Де тільки падали в борні.

.....

Де впало крові хоч краплина,  
Де тільки тихий стогін чуť,  
Всі як душа одна, єдина,  
Нас ждуть  
[208, с. 545].

Сучасний літературознавець Юрій Ковалів займає в науковій дискусії навколо постаті Олександра Олеся чітку позицію, стає на захист творчості поета. Зокрема, літературознавець заперечує поверхову оцінку творчості письменника, зроблену С. Павличко, яка в монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» (1977) лише на підставі прикладу одного твору Олександра Олеся «Ах, скільки струн в душі дзвенить...» відмовляє лірикові «у праві бути модерністом» [140, с. 94].

Ю. Ковалів звертає увагу на вміння декодувати «символістську семантику» творчості Олександра Олеся, що, на його думку, спромігся талановито зробити М. Грушевський. Учений відзначає, що критична рецепція, на жаль, не завжди помічає у творчості Олександра Олеся естетику, суголосну символізму. Вміння поета «втїлити високу ідею в чуттєву форму, що мала музичну основу, тяжіла до ідеальної сутності – метафізичної краси, адже поет мав

на меті змальовувати не предмети, а враження, які вони викликають, та почуття, які він при цьому переживає» [140, с. 95]. На думку Ю. Коваліва, «йдеться не про сенсуалістичні ефекти, притаманні імпресіонізму, а радше про символістську онтологію» [140, с. 95]. Водночас дослідник говорить про образ, який зазнає присутніх метаморфоз, переходячи в символ. Зауважимо, що в такому ж річищі А. Товкачевський спостерігає в статичних речах особливий стан осяяння, «присутність чогось невидимого, невідомого і вічного. Світ набуває в наших очах незнаного перед тим значення: кожна річ, зокрема, стає предметом, емблемою, видимим знаком невидимого і вічного» [293, с. 270]. Концептуалізовані спостереження дослідника, означені високою культурою філологічного мислення, тонким естетичним смаком, точністю переконливо аргументованих формулювань підводять нас до думки про існування двох відмінних художніх систем – символізму і «неокласики». За влучним зауваженням Ю. Коваліва, «кожна з них має право на існування в контексті історії письменства, збагачуючи його, засвідчуючи його стильове розмаїття в єдності художнього буття, тому від критичної рецепції вимагається не протиставлення, а продуктивне зіставлення їх» [140, с. 98], що дає підстави убачати у творчості Олександра Олеся свою естетичну вартість.

Незважаючи на труднощі об'єктивного й суб'єктивного характеру, що відбилися на згадуваних дискусіях, прихованій чи явній полеміці, незаперечним на сьогодні є визнання Олександра Олеся не маргіальною, а однією з центральних постатей раннього українського модернізму й, конкретніше, символізму, що виростає на питоми національному ґрунті й типологічно пов'язана з подібними явищами загальноєвропейського та світового модерного письменства.

## РОЗДІЛ 2. АКСІОЛОГІЧНА СЕМАНТИКА СИМВОЛІКИ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

### 2.1. Волелюбні вияви крізь призму свідомого і несвідомого

Конкретна історична ситуація 20-х років в Україні спричинює появу української діаспорної або еміграційної літератури. Розвивається вона одночасно з іншими європейськими літературами. Під час громадянської війни за межами України опинилися талановиті представники українського красного письменства тих часів. Серед багаточисельної низки митців-біженців: В. Винниченко, М. Вороний, Д. Чижевський, Л. Білецький, М. Шаповал, П. Зайцев, Олександр Олесь. Ці події були спричинені культурно-історичною ситуацією в Україні того часу, а саме бездержавністю і колоніальним становищем української нації. Молодь, яка залишила рідну землю, не була осторонь культурних подій Батьківщини.

Легендарно-міфологічний матеріал в художньому доробку поетів було трансформовано на різних рівнях – проблемно-тематичному, образному, жанровому. «Це скоріше намагання, – як підкреслив А. Нямцу, – по-новому, сучасно пережити, тобто осмислити це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти й вичленувати глибокі зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від однієї епох, змоделювати різність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного процесу» [208, с. 295]. Інтегрованість античної та біблійної образності у специфічний символічний простір модерністської поезії засвідчила віддзеркалення взаємоспорідненості міфу й релігії.

Неодноразово інтерпретований античний міф про Прометея став основою й багатьох літературних сюжетів. Рецепцію мотивів цьо-



го міфу митці здійснювали завдяки творам античних письменників («Теогонія» Гесіода, «Прометей або Кавказ» Лукіана, «Метаморфози» Овідія, «Прометей прикутий» Есхіла). Так, за Есхілом, після того, як Зевс захопив владу над світом за допомогою Прометей, титан почав захищати смертних людей, подарував їм надію, котрої не знали люди, та вкрав для них божественний вогонь, «навчив їх усьому тому, що полегшує прикрощі життя і робить його більш щасливим і радісним» [157, с. 79–80]. Образ Прометей, що уособлював волю, непокору й тираноборство, зазнав подальших модифікацій у світовій літературі. У художній спадщині англійських та німецьких романтиків (Дж. Байрона, П. Шеллі, Ф. Шлегеля та ін.) прометеївський бунт втілює прагнення людинолюбця в боротьбі з небесним тираном встановити світову гармонію та справедливість у всевладному світі («У тому твій небесний гріх, / Що людям зменшив ти страждання, // Що світлом розуму й пізнання // На боротьбу озброїв їх». Дж. Байрон [16, с. 69]). У цьому плані виникає безсумнівний інтерес до міфологічної постаті богоборця з боку П. Шеллі, який переосмислює трактування міфу Есхілом, вносячи до нього свої корективи: «Правду кажучи, я відчував відразу до такої слабкої розв'язки, як примирення Поборника людства з його Утискувачем. Моральний інтерес вигадки, що так могутньо підтримується стражданням і непохитністю Прометей, зникнув би, якби ми могли собі уявити, що він зрікся своєї гордої мови і положливо схилив коліна перед тріумфуючим й підступним супротивником» [378, с. 2].

Образ Прометей як поборника свободи, рівності та братерства, борця проти тиранів віддзеркалював проблеми у творчості митців, свідомо налаштованих проти рабської психології, пасивності та зради. Національна-визвольна тема, яка пронизує «Квіти зла» Ш. Бодлера, є наслідком впливу Французької революції. Поява героя зі зворушливим співчуттям до «зневажених і скривджених», втілювала романтичний заколот проти дійсності («Я рвусь до наступу, в атаку йду щодня, / Мов на холодний труп – голодна хробачня». Ш. Бодлер [35, с. 65]), яка нарочито протистоїть натовпу, «сірій масі філістерів» («Цей світ, затиснутий у тоскні береги, / Являє образ наш – сьогодні, завтра, завше: / Оазиси жахів...» [37, с. 229]). «Прикутий до скелі Прометей, – на думку П. Филиповича, –

стає символом видатної, могутньої особи, що виконує своє призначення, подолавши різні перешкоди та гніт, виконує неухильно, незважаючи на невдячність та опір маси, що задля неї вона страждає» [310, с. 110].

На розвиткові польської літератури та культури значною мірою відобразилася революція 1905 – 1907 рр. Вона, говорячи словами Л. Стаффа, «струснула польську літературу». У знаменних віршах «молодопольських поетів» («Весна народів» і «Справедливий гнів» Л. Стаффа, «Барикада» К. Тетмайера, «Варшав'янка» Я. Каспровича, «Пісня про бунт» В. Оркана, «Перший день творення» А. Ланге) змальовується боротьба проти буржуазії за світле майбутнє пригнобленого люду, за волю. Глибинна енергія закованого народу-велетня та «живий вогонь» віри у власну волю й силу здолати лихо й негаразди уособлюється в образі безстрашного Прометея:

...promień boski w człowieku nie gaśnie!  
On nieśmiertelny – ukrywa się w duszy,  
Aż go sam człowiek, bój tocząc zapasnie,  
Siła i wolą na nowo poruszy... [450, s. 100].

Мотив прометеївської гордості звучить й у цілому циклі сонетів «Коваль», «Різьбяр», «Відчуття вершини», «Надмір» Л. Стаффа. Митець висловлює свою мрію про могутність думки й почуття на противагу страху та покорі в антигуманному світі. Звертаючись до викуваного поетом гартованого серця, він попереджує його:

Коли ж зігнешся, серце, й станеш безборонним  
І під ударом тріснеш, не набравшись сил, –  
Кулак мій розіб'є, зітре тебе на пил!  
Бо краще згинь під молотом стотонним,  
Ніж маєш прокляте безсиллям власним жить!  
Я серця кволого не хочу ні на мить! [221, с. 207].

Творча розробка міфу про Прометея мала місце й у спадку російських символістів, що вірили в перемогу позитивних цінностей в

людині та суспільстві. Ця віра живилася в ідеї вільної особистості, яка здатна робити свідомий вибір і нести відповідальність за нього. У поетичних творах «Огни Прометея» М. Мінського, «Олімпійцям» В. Брюсова, «Прометей» В. Іванова першочерговою є метафорична концептуалізація вогню, що випромінює світло, яке здатне подолати темряву та освітити дорогу життя:

Олимпиец! бурей снежной  
Замети мой буйный прах, –  
Но зажжен огонь мятежный  
Навсегда в твоих рабах. [42, с. 65].

Прометей як захисник знедолених й активний борець справедливості, незважаючи на переслідування й цькування з боку бога Зевса, у своєму пориві до ідеального відчув в собі переможну силу торжества життя та краси в моменти духовних осяянь крізь темряву страждань:

И позабыл титан, что эта гряда  
Алмазных льдов – его тюрьмы стена.  
Сиянием их душа опьянена,  
Он все забыл... и если даже ты  
Пред ним теперь предстанешь, Зевс надменный,  
В тебе благословит он луч нетленный  
Все вместе озарившей красоты [253, с. 65].

Сильний духом та небайдужий серцем до людства, Прометей сконцентрує увагу на внутрішній свободі: «Ти створив світ покірних істот – довічних рабів, з яких п'єш сили і снагу для власного буття! Ти став на шлях злочину, Зевсе, і відплата гряде!» [157, с. 121–122], що реалізується лише через духовне наближення до істинного буття та «огня небесних світлих чар» (Г. Чупринка), здатного здолати зло, насильство і реальний жах земного життя:

И будет рабство, но раба не будет.  
Своим страстям и вождельням низким  
Вам рабствовать дано; но, как челом,  
Подъятым к небу, ты не в силах долу  
Поникнуть, человек; уподобляясь  
Четвероногим, – так не в силах ты  
Забить в тебе зачатую свободу [123, с. 121].

Образ Прометея, що був готовий притерпіти муки і смерть в ім'я правди та надії, широко був використаний й українськими письменниками ХХ століття. «Ім'я Прометея, – як підкреслив М. Драгоманов, – стало для просвічених людей іменем усього поступового: сміливої думки, доброго серця, твердості духа та безстрашності. А ім'я Зевса стало ознакою всього, що держало й держить людей у неволі...» [310, с. 114]. Волелюбний вогонь Прометея засвідчив у поезіях Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Вороного, Г. Чупринки, П. Карманського, В. Самійленка та інших силу та незламність духу: «Коли я раб, то раб, що рве кайдани, / Що не скоряється, нести не хоче гніт» [63, с. 131]; благословення на боротьбу за людське на землі існування: «І досі так, о, браття! Й досі тьма. / Гей, озовіться! Страшно в сім хаосі» [303, с. 79]; непримирненість зі суспільною інертністю й богоборство: «Я честь віддам титану Прометею, / Що не творив своїх людей рабами, / Що просвітив не словом, а вогнем, / Боровся не в покорі, а завзято.../ Віщуючи усім богам погибель... » [118, с. 395].

Образ Прометея у творчому доробку Олександра Олеся втілює риси, притаманні багатьом українським борцям за волю. Попри те, що Олександр Олесь не присвятив Прометееві окремого твору, у його багатьох поезіях простежуються мотиви, співвіднесені з міфом про титана. Цей образ набував символічного характеру, національного забарвлення, відповідного менталітету українського народу, а саме: готовності до самопожертви та високого гуманізму. Романтику поезія вдавалася Божою справою, а сам митець брав на себе місію духовного поводири народу, оскільки мистецтво сприймалось як сила, що формує дійсність, а відповідно, життя повинно було йти за тим зразком,

який подавала література. Окремі елементи пророчої поезії заклав А. Міцкевич у програмному вірші «Ода до молодості», яка стала бунтівною піснею, що кликала на подвиг, щоб змінити існуючий лад і здобути свободу, навіть якщо доведеться «впасти при зброї», адже «насилля насиллям витісняють» [221, с. 25].

У своїх світоглядних інтерпретаціях міфологічного матеріалу Олександр Олесь постає як «пророк вогняний», що пробуджує людей зі сну й запалює у їхніх серцях надію на поруйнування самодержавства і будівництво нового, омріяного храму Волі:

Загорітись хочу я  
Світлом дужим, творчим, чистим,  
Щоб осяялась земля  
Моїм серцем променистим. [210, с. 380].

Сповнюючи свою поезію вулканічним почуттям, осяяними невичерпними можливостями сонячного магнетизму як невичерпного джерела натхнення та духовного самотрансцендування: «Розкрию я широко віти, / До сонця гілля простягну» [208, с. 781], поет поставав як співець відродження підневільного покривдженого краю, людини та її вільного рідного слова:

Як вулкан, стоїш ти, згаслий,  
Але чую я,  
Що в душі твоїй прекрасній  
Море ще огня. [208, с. 55].

У прометеїзмі, як одній з провідних рис характеру Олександра Олеся, засвідчено успадкований від волелюбного козацтва дух внутрішньої непокори, що просвітлює людей на шляху до гори, «де світлий храм віки уже будують»:

Де світу набрав би я в серце своє  
І сам уже зміг би світити [208, с. 72].

У поета ми не знайдемо жодного вірша, в якому б він не говорив про волю, адже як він висловився у вірші «І слізьми, і кров'ю, і жовчю писав я» (1937):

На волю я рвуся: нестерпна ця мука!  
Неволя на волі – тюрма не тюрма! [210, с. 47].

Символи омріяної волі («воля – пташка», «воля – вітер») стають основними мотивами настроєвої поезії Олександра Олеся, породженої загальною атмосферою на рідній батьківщині й на еміграції. Він ніби заспокоює:

Не журіться, браття, не клянїть ви долі,  
Діждемося сонця, діждемося і волі [210, с. 64].

Подібні заклики автор висловлює у віршах, що містять звернення до матері і сестер, а також у віршах-присвятах постатям конкретних історичних діячів, до яких «воля здалеку промовляє, як янгол». Пафосом щирості та високопоетичності відрізняються пошуки ним волі тоді, коли він не може відповісти матері на той світ, «коли вже звільнимся ми», і тоді, коли бажає К. Маркусу «любити волю». «Волі як лицар будь вірний весь вік», і тоді, коли М. Заньковецька була «вістун воскресіння ясного, волі радості, сонця, тепла», і тоді, коли М. Грушевський нас «з неволі вивів на світи», а Іван Мазепа міг би ще раз проголосити:

Вже скоро сурми заgrimлять  
І встане вільна Україна [207, с. 146].

У багатоплановому творі «Інтродукція» Олександра Олеся у символіко-алегоричних образах світла й темряви втілено боротьбу діаметрально протилежних сил тогочасного суспільства. В картинах уявного бою важкі втрати були понесені прогресивними силами («мов квіти, підтяті серпом», на землю «впали народні

лицарі»). Та жадоба волі «не може згинуть», бо на поміч «з хат повибігали діти», аби поповнити ряди звитяжців. Висловом патетичних закликів поет досягає ідейної виразності: «О, любо битись за ідеї, пролити кров свою гарячу»; «Ідея – дівчина вродлива, за неї згинуть – щастя пану» [208, с. 389].

Будь-яка боротьба потребує закличних пісень, що неодноразово зауважував у своїх поезіях Олександр Олесь. Коли повстанці втрачають віру, постає народний співець – і, немовби Орфей, звучною піснею закликає співвітчизників до боротьби. У сюжетну основу твору покладено мотиви пісні-легенди про сестер-нібелунгів, що зійшли на землю в символічних образах Волі і Долі:

І Воля сказала: “Невольники скуті,  
Я ваші кайдани сталені розітну,  
Із тюрем у рідні оселі верну вас,  
І славу за муки минулі вам дам”.  
І Доля ласкаво сказала: “Нещасні!  
Ах, скільки ви, бідні, в стражданнях жили.  
Я рани загою, я вас заспокою,  
І радості море ясне розіллю” [208, с. 43–44].

Революційна символіка із притаманним їй арсеналом алегоричних засобів органічно увійшла в поезію Олександра Олеся. Її найважливіші гасла, написані на її знаменах, – земля, воля, рівність, правда, братерство, сформульовані в його пісні «Пісні селян»:

Биймо у дзвони, кличмо до зброї,  
Скиньмо з народу гнітюче ярмо!  
Хай ми поляжем в кривавому бої –  
Смертю своєю життя ми дамо:  
Щастя і долю,  
Землю і волю,  
Волю рабам,  
Рівність братам! [208, с. 586].

Наведені слова за настроєм, пронизаним боротьбою за ідеали українського народу та людства на шляху до захисту Євангелія Правди, перегукуються із Шевченковими рядками поеми «Кавказ»:

Борітеся – поборете!  
Вам Бог помагає!  
За вас правда, за вас слава  
І воля свята [376, с. 56].

Концентрований характер особистісної волі у поезії Олександра Олеся відповідав ніцшеанській формулі надлюдина, яка уособлює концепцію індивідуалізму, «сильної самодостатньої особи» (С. Павличко) та боротьби, обумовленої дегуманізацією суспільства. Про те, що світоглядний та естетичний кругозір європейських та українських митців формувався під впливом філософських постулатів Ф. Ніцше, в українській критиці було звернено увагу ще на початку століття: «Всі характеристичні риси модерних напрямів сходяться в філософії Ніцше, яку ми вважаємо теоретичною синтезою модернізму», – підкреслив літературний критик Ю. Кміт у 1901 р. на сторінках «Літературно-наукового вісника» [137, с. 87]. Питання щодо перегляду позитивістського, тоталітарного осмислення традиції й формування нової естетико-культурної парадигми розглядав й М. Євшан у статті «Проблеми творчості»: «Як рятуватися серед сучасного життя? Перед його злобою, перед тим, що воно висмоктує з наших грудей все гарне, все дитяче, всю віру і свіжість душі, а кидає нас на поталу зневірі?» [100, с. 12]. Новітня «філософія життя» німецького філософа Ф. Ніцше була спрямована проти традицій раціональності, зумовила переоцінку всіх традиційних цінностей європейської культури, яка тепер була зорієнтована не на сцієнтизм та науковий прогрес, а на індивідуальні відчуття людини, внутрішній світ її особистості. Висловом Ф. Ніцше «Бог помер!» було проголошено народження нової – надлюдина – з сильним характером, непохитною волею, здатною вистояти у боротьбі, в якій зароджується образ світлого, оновленого начала світобудови – вогню, всім злим силам (Леся Українка):



Коли я крицею зроблюсь на тім вогні,  
Скажіть тоді: нова людина народилась [303, с. 140].

Образи вогненної душі («Підтримуй дух, розбуркуй думу, / Вливай огонь в людські чуття») [208, с. 59], меча набувають у поезії Олександра Олеся полісемантичного звучання семантики слова-зброї («Узяти б знов своє перо, / Вмочити в пекло рани, / В огонь зневаги і догани, / І кожне слово, як добро, / Вам кинути, тирані») [208, с. 664–665], проте поштовхом до їх появи слід вважати народження образу «непоборимого сина землі» у час страшної поразки революції:

А де нема любові і страждання, –  
Там не живе, не б'ється і життя...  
І доведеться нам під людське глузування  
Спинить свій галас без пуття.  
А замість нас великий встане раб в кайданах,  
В ранах.  
Огнем,  
Мечем! [208, с. 233].

Олеся, як і його великі попередники, зокрема Т. Шевченко, поставив своє слово на сторожі рабів німих, взяв на себе обов'язок пробуджувати сплячих, вести «на гори» духовно засліплених і темних, підтримувати слабкодушних, без честі осміяних з каліцтва. У вірші «Не слів мені, а стріл крилатих, вогняних...» поет прагне бачити власне слово «стрілою, що влуча в серце катів і зрадників», «іскрою», що розпалює дух волелюбності й непокори, «ніжною хвилею», здатною заспокоїти душу, потамувати біль у час великих випробувань. Риси високої відповідальності за художнє слово, віри в його силу й безсмертя споріднює Олександра Олеся з Лесею Українкою, вслід за якою він заявляє: «Дайте, борці, мені кращу зброю!».

Хай поетичне слово стане мечем і сонцем! – таке контрастне сполучення образів-символів міститься у поезії «О слово рідне! Орле скутий» Олександра Олеся, заснований на його життєвому й художньому ідеалі –

«благословенна свята» дорога до брами правди, волі та краси лежить через боротьбу: «А на сході сонце сходить, / Воля, правда і краса» [208, с. 828].

Ще в юнацькі роки Олександр Олесь говорив про правду як один із своїх найбільш ціннісних ідеалів. Її пошуку був присвячений увесь життєвий шлях митця, осяний полум'ямим натхненням і пристрасною любов'ю Олександра Олеся до батьківщини, до «безпам'ятного народу», що перебував у духовній неволі: «О народі! Самотній, німий сирота, / Без ім'я, без кутка, на грудях без хреста...» [208, с. 623]. Реальність конкретно-історичних обставин не давала підстав для внутрішнього спокою і вдовolenня, через те у переважній більшості творів поета доби реакції звучить зневіра в здійснення бажаних мрій: «Правди і Волі шукав я весь вік, / В замки, в халупи заходив. / Правди, здавалось, і слід уже зник, / Волі також не знаходив» [208, с. 862] і душевне сум'яття: «Правдо і Воле! О, де ж вас шукать? / Хоч озовіться на крики!» [208, с. 862]. У цей же час Олександр Олесь називає «правду» промінням «місяця ясного», здатного осяяти світлом «всю темну ніч життя страшного»: «О, не зайди в моїй уяві хворій, / Єдина правда, мрія – ти ... / Лишиш ж в святості прозорій / І ще надовго посвіти» [208, с. 695]. У поезії «Не нам, не нам, осміяним, сміятись» Олександр Олесь використовує типово бароковий образ контрастного співставлення неба і землі – недосяжні небесні орли й земні «холодні мерці», сліпі та німі. Провідний мотив цієї поезії перегукується із висловом В. Винниченка: «Чудний наш народ, і сильний, і сумний. Мав героїв, і ніхто їх не знав. Усе життя любив волю – і все життя жив рабом» [110, с. 4].

На волі раб! Живи, твори!

Літай орлом в просторах!

Туман розвіяли вітри,

Зовуть шляхи на гори!

.....

Боїться пан його, як тхір,

То виє, то голосить...

А він іде на панський двір

І в пана ласки просить [208, с. 764].

Поет переживає, як особистісну сприймає трагедію рідного народу в роки реакції, яка поставила своїм головним завданням витравити з народної свідомості будь-які сподівання на волю: «Зміцнів би ти! Поставив на сторожі / Свідомість! Міць... І не страшні / Тобі були б всі заміри ворожі / І всі примари вдалині» [208, с. 749]. В одному з листів до дружини 1906 року він пише: «Кривава революція з тисячами невинних жертв, кривава реакція в моїй душі... Моя душа – душа вразлива, у всій гостроті сприймаюча враження» [61]. І все ж поезія Олеся завершується оптимістично, з надією на те, що близьким є час, коли «спадуть тяжкі кайдани».

Ніцшеанський мотив надлюдини втілено Олександром Олесем в образі «поневоленого людства», котре відрізняється непохитною силою волі та жагою до життя в часи «зневір'я та розпуки» («Глянь, повстає поневолений люд»). Український поет, як і М. Вороний, М. Філянський, Г. Чупринка, часто вдається до свого улюбленого порівняння народу з лицарем прекрасним, гордим орлом, але при цьому висловлює й своє обурення його інертністю, пасивністю, пише про «підтяти крила». З уст поета линуць гіркі слова правди, проголошувані найгеніальнішими митцями: Тарасом Шевченко, Іваном Франком, Лесею Українкою:

О, правда! Мій народ смішний безкрає...

Сліпий, горбатий і чудний,

.....

Але я всім вселюдно признаюся:

Я – син його, я старців син...

За руку, гляньте, з ним беруся

І завжди з ним іти клянуся

Кудись на гори із долин [208, с. 164].

Недаремно девіз Олеся «Все вище!», запозичений ним із старозавітного «Плачу Єремії» (3:41) – «Здіймімо серце й руки наші до Бога на небі», став лейтмотивом філософських розмислів Заратустри: «Піднесіть свої серця, брати мої, вгору! Вище!» [199, с. 293]. Порив *ins Blaui* (Леся Українка) означав ініціацію людської душі, що виборює свободу на шляху до ідеалу й гармонії, долаючи інерції «давнього життя». Пое-

тичні твори «Ліси тернові, яри і кручі» та «Журавлями линуть в небо» Олександра Олеся найвиразніше перегукуються з віршами «Excelsior!» (від лат. – усе вище) з циклу «Z radości walki» Я. Каспровича та зі збірки «З вершин і низин» І. Франка, що виражали непоборне прагнення вперед, до омріяних ідеалів та пошуків особистісних ціннісних орієнтацій. Рішуче завзяття та «крик ображених сердець»: «Ваші брехні і знущання, / І погрози нависні / Доведуть нас до повстання, / До кривавої різні» [208, с. 743] перетворював народ на символ борців за кращу долю, готових іти на муки й смерть в ім'я правди і надії:

Бо народ, кажу, повстане,  
Змиє кров'ю власну честь.  
О народе! О титане! [208, с. 44].

Той занапащений люд з віковичними кайданами, наче іскра, що «всю ніч осяяла і – стліла», відроджується, мов фенікс: «Jest w ludzie siła niespożyta, / Zbawienie leży pod siermięgą» [451, с. 58], з могутньою потугою «народа-гиганта», повіривши у власні сили творити свою долю у вільній країні:

О Боже! Без меж милосердя твое  
І правда, о Боже, на світі ще є ...  
Недарма нам снилась вона уночі,  
Недарма ми гибли, до неї йдучи [208, с. 745].

Олександр Олесь, як і Я. Каспрович, прагнув втілити містичну силу в рабську свідомість народу, щоб підносити нескорених духом титанів «усе вище» понад стражданням і смутком «Więc w gorę! więc excelsior: ponad łą i nędzę!» [451, s. 58]:

Він гнів... і, може б, гнів віки, –  
Не стерпів більш, озвавсь громами,  
Заплакав мідними дощами  
І кинув в груди блискавки.

І встав титан! О, встав титан,  
Обмитий потом, слізьми, кров'ю,  
І руки з ніжною любов'ю  
Простяг в небесний океан [208, с. 746].

Ліричний герой у поезії Олеся, як і у віршах Л. Стаффа, стає на шлях боротьби, яка потребує неабиякої підтримки, мужності та сили волі, оскільки неминучим є постійний стан фізичного та морального напруження в незворотному поступі до мети («О, ні, борці, підставте груди, / Серця розбийте і впадять, / Але зірвіть з очей полуди / І в береги потік верніть») [208, с. 755]. У сонеті «Різьбяр» Л. Стаффа вирізьблений юнак-борець, «що мав навчати людей звияги, честі, слави», – це символ краси й сили життя, його динаміки, схованої в непіддатливому, міцному матеріалі. Статуя ця мала бути лише уособленням добра й благородства, а не рабської покорі, що викликає в майстра дух протесту:

А той, хто перший вздрів у звершеному творі  
Лик божества, тихцем сказав, упавши ниць:  
“Перед тобою хай вклякають горді люди!”  
Митець нахмурився і впалого в покорі  
Відтрутив, бо збагнув, що підле рабство міць  
Зродило, – й молотком розбив камінні груди [8, с. 37].

Ймовірно, що в сонеті польського символіста сконцентрувалася основна ідея поетичного твору «Вже рік старий в могилі темній...» Олександра Олеся – «безмежжя потужного духу митця», що чувається у всьому, що б не робив. Важливим у поетів є усвідомлення мети своєї боротьби як пробудження національної свідомості: «Царки, князьки і блазні менту, / Опам'ятайтесь, час не жде» [208, с. 755].

Безнадія, властива добі реакції, викликала в ліричного героя Олександра Олеся страждання зраненого серця: «Я стояв на ниві в сірих тисках мли... / Плакати хотілось – сльози не текли» [208, с. 597] та зневіру в присутність Бога, обумовлену крахом сподівань, розгубленістю душі, що перекликаються і з суспільними змінами:

І прокляв я Бога, що родив мене  
Скаржитися в простір на буття сумне [208, с. 597].

Розчарування в марності звертання до Бога – всесильного царя: «Сидить в короні зір, / Забрав в свої хороми / Всі сонця, а на нас спустив довічну ніч» [131, с. 160]; його байдужості: «Оглух весь Божий світ» до долі поневоленого народу: «І знову народ наш у владі катів, / І знову народ наш в сітках павуків» [208, с. 109] втілено в образі холодного сталевого неба: «Ми молимося, небо – студене, як криця!... / Поклін Тобі, Боже, червоний поклін!» [286, с. 59]. На основі власних світоглядних концепцій поети-модерністи у своїх рефлексіях звільняються від хвилин розпачу, у яких доводилося жити: «Вже не молюсь ні Богу, ні богам, / Ні хвилям навкруги, ні сизим берегам» [208, с. 418] та від подолання настрою розгубленості: «в час скорбот і горя». Вони намагалися створити нового Бога «I oto jedna jest ku temu droga: / światu nowego trzeba stworzyc Boga... » [478, с. 135], більш чуйного та милосердного в дисгармонійному світі, оповитому путами катів, пілатів та «сліпих, безглуздих ковалів»:

Візьміть мене, хмари, в безкраю блакить –  
Я з скаргами хочу до Бога летіть... [208, с. 109].

На початку ХХ століття, яке було перенасичене різноманітними трагедіями особливого значення набули ліричні жанри, а серед них – елегія, яка у цей час виявила свою особливу життєздатність. В період початку ХХ століття до семантичних можливостей цього жанру звернулися поряд з Олександром Олесем, Грицько Чупринка, Микола Вороний, поети «Молодої музи», зокрема, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Петро Карманський, Сидір Твердохліб та інші. Показовими, наприклад, є роздуми Миколи Ільницького: «Проголошення культу поезії як краси, як практичної безвартості, антиутилітарності, поезії, що не може обмежуватися роллю пропагандиста певної ідеологічної доктрини» [125, с. 11], які свідчать про популяризацію саме елегійних жанрів.

На відміну від традиційних, класичних моделей жанру елегії, яка, як відомо, на той час не користувалася великою популярністю, українська елегія, зазнавши певних видозмін, «жила» своїм, притаманній лише їй, національним життям.

Не стояв осторонь від історії розвитку української лірики й Олександр Олесь. Як бачимо з реакції критиків, «його творчість (Олександра Олеся – І. Ц.), у всякім разі, лишається дуже важливим документом, як своїми темами, так і своєю формою, в історії розвитку української лірики» [27, с. 26]. У чому полягає новаторство і якими були тенденції вагомості слова у розвитку української елегії яскраво свідчить наступна Олесева елегія:

Болить душа моя, болить ...  
Пекучій біль її проймає ...  
А день за днем пливе, біжить,  
А там і смерть страшна чекає ...  
.....  
Я жив, а що кому зробив?  
Куди я дів чуття і думи,  
Коли й чиє життя зогрів,  
Кого на світ я вивів з стуми?  
.....  
Бажав я тільки і співав  
Про ніч землі, про сяйво неба,  
І в люде пісню посилав  
За мене здійснити, що треба [208, с. 83].

Письменником розкрито одну з одвічних тем, які стосуються швидкоплинності життя й сутності буття. Він розповідає читачеві про свої почуття: печаль, душевний біль, який виникає, коли йому сумно й боляче. Реальність образів, відсутність пафосу й надмірної вишуканості, прозора мова в поєднанні із задумливо-журливим станом ліричного героя обумовлюють оригінальність Олесевої елегії.

Низку елегій Олександра Олеся присвячена притаманній цьому жанру темі розчарування. Відтворюючи емоційно-психологічний стан душі ліричного героя у миті життєвого розчарування, поет вдається до винятково майстерних знахідок – метафор, персоніфікацій, порівнянь, які не знайдемо у творчості авторів елегій до Олеся:

Погасло сонце ласки і тепла,  
Побили цвіт квіток моїх морози, –  
Не до пісень мені: тремтять на віях сльози,  
І туга душу обняла.

.....

Погасло сонце – мрія чарівна,  
І я блукаю знов без світла ...  
Душа моя на мить, на мить одну розквітла  
І стала знову, як труна [208, с. 72].

З погляду сучасного вченого літературознавця О. Ткаченка, «разом з тим традиційні елегійні почуття [...] відтворені так, як їх ще ніхто до Олеся не відображав» [290, с. 67]. Соціальні й духовні колізії, пошук гармонії в навколишньому світі, прагнення бути прийнятним і зрозумілим – усе це породжує нові теми для елегій. Зазначимо, що інтенція до елегійної тематики визначається щиросердечною неврівноваженістю й драматизмом внутрішнього світу письменника. Усі ці почуття властиві людині небайдужій до всього, що відбувається, людині яка бажає змінити цей несправедливий світ.



## 2.2. Трансформація релігійних мотивів

Деякі письменники, створюючи нову етику, виходили з принципу, що література, а, зокрема, поезія мусить у майбутньому прийняти на себе обов'язки релігії, і насамперед естетичні й етичні функції, що сприяють пізнанню людиною самої себе й формуванню людської індивідуальності.

У драматизмі духовних пошуків ліричного героя Олександра Олеся віддзеркалено внутрішні протиріччя, що пронизують його серце, спроможне тонко відчувати людські страждання у прірві ницості та зла. Він повстає проти далекого та недосяжного Бога: «І демоном стану з мечем у руках, / В очах з блискавками і з громом в устах» [208, с. 673], переймаючись болями власного народу: «І крають душі наші стогони народні» [208, с. 494]. Двобій між Богом та Сатаною, що постає в різних обличчях реального зла (демон, диявол, Аріман, Люцифер), бунтівником та порушником божественного порядку уособлював злети й падіння людства («З високих гір і скель упали ми в безодню, / На крилах вчора ще – плазуєм ми сьогодні» [208, с. 494]) у зіткненні зі жорстокими реаліями буденності: «Це не життя уже – агонія, конання» [208, с. 494].

У поетичних творах «З мечем і келихом вина» Олександра Олеся, «Зречення святого Петра», «Авель і Каїн» Ш. Бодлера та «Христос» Я. Каспровича образ Сатани-Люцифера виступає символом непокірливості, що прагне активізувати людську волю («А вранці встали – знов війна. / «До зброї! – кличе Сатана» [208, с. 462]) для участі у творенні гармонії як ідеального образу світу: «Я з радістю помру... Цей світ немилостив, / Тут мрія й діяння – ворожі між собою. / Якби ж вмерти міг з мечем на полі бою!» [37, с. 213]. Проблема переосмислення біблійних образів висвітлена в поемі «Утрачений рай» Д. Мільтона, який, за висловом Лесі Українки, був не тільки великим поетом, але й «завзятим борцем за вільність віри, думки й слова у своїй країні» [301, с. 205].

«Звертаючись до образу Диявола, – як підкреслив П. Шеллі, – Мільтон прибрав жало, копита й роги; наділив величчю прекрасного і грізного духа – та повернув суспільству» [378, с. 402]. В образі Сатани-Люцифера в творах Олександра Олеся, Л. Стаффа, Я. Каспровича, Ю. Словацького віддзеркаленні революційні потрясіння епохи, що символізували закинутість людини в задушливий світ неволі, тюрми та кровопролиття: «Палають села, як свічки, / Течуть скривавлені річки...» [208, с. 462]. У моменти найтяжчих душевних переживань його образ переслідує ліричних героїв, породжуючи відчай, безнадію та розпуку на шляху неймовірно важких випробувань:

Сумний сатана, що ішов попідтинню,  
 Мій сад обернув у жахливу пустиню...  
 З понурим чолом між деревами нипав,  
 І попелом квіти пропащі посипав,  
 Камінням закидав газони й дорогу,  
 І всюди посіяв смертельну тривогу...  
 (Л. Стафф). [221, с. 38].

Необхідно зазначити, що Сатана-Люцифер тут постає як символ екзистенційних страждань та уособлення трагізму людського буття: «W każdym nieszczęściu ludzkim moje pchnięcie, / W każdej łzie ludzkiej – jest moja trucizna... / Mój duch... jest każde zimne strachem zdjęcie» [474, S. 40]. Блукання стомленої, самотньої душі ліричного героя Ш. Бодлера в нетрях всесвіту, де панує Демон, що подібно ангелу-охоронцю супроводжує його, поглиблює драматизм духовних пошуків:

Від зору Божого далеко він завів  
 Мене, безсилою, – до навісних степів  
 Великої нудьги, просторів нездоланих  
 («Спустошеність», Ш. Бодлер). [37, с. 198].

Образ старозавітного Люцифера – «сяючої ранкової зірки» набуває іншого значення у творчості російських символістів. «Початок

самотньої самостійності, свавільного самоствердження, – як підкреслив В. Іванов, – у відокремленні від “божественної всеєдності” – Люцифер говорить людям “ви будете, як боги” і виконує свою обіцянку тим, що людина, роздроблена на безліч “немовби божих” особистих воль, вміщує у своїй особистій свідомості все творіння і навіть самого Бога, вміщує – як ідею» [123, с. 152]. Люцифер втілює ангельську сутність з деструктивно-негативним відтінком: «Я – Люцифер, небесно-изумрудний, / В Безбрежности, освобожденной мной» [17, с. 84]. Сатана-Люцифер, як спокусник людських душ, що перебував у полоні суперечливих начал «добра-зла», «любові-ненависті», «дружби-ворожнечі» заперечував існування позитивно-абсолютного начала прагармонії:

О, будете все, как боги,  
Познавши добро и зло.  
К совершенству путей есть много,  
Их безмерно число [17, с. 96].

Люцифер, за спостереженнями В. Іванова, «страшний винахідник», що збудив своїм фосфоричним блискотінням («Гармония небесных сфер / Да будет сказкою землею! / Я – свет земли! / Я – Люцифер! / Люби Меня! Иди за Мною!» [272, с. 156]) жагу людства до «бого-равного бытия»: «Я – первый, до века восставший, / Восставший до начала веков, / Я – первую заповедь давший: Есть много богов» [43, с. 96]. Водночас у поетичних творах «Літанії Сатани» Ш. Бодлера, «З мечем й келихом вина...» Олександра Олеся та «Хам і кат» М. Вороного ліричні герої бачили в ньому «могутній, страшний дух» («“На бій останній!” Знов війна. / “До зброї!” – кличе Сатана» [208, с. 462]), «найпрекраснішого із Ангелів», «цілителя людських розпачів», «дух пошани», «сповідника повішених убивць» та «батька всіх кого, Господь з земного раю розлючено прогнав» [37, с. 218]: «З’явись, Луципере! Приходь!... // “Вітайте, друзі! Я прийшов. / Нас об’єднає гріх і кров. / Троїсту спілку закладемо, / І створимо новий Едем”» [63, с. 58]. Марення «добрістю й могутністю володаря п’ятьми» викликає повсяк-

часно моторошні візії «країни жалібної» та відчуття покинутості, що вривається у свідомість з реального «зболеного і закутого» світу. У щоденнику «Моє оголене серце» Ш. Бодлер відзначив, що «в кожній людині є в будь-яку годину дві одночасні молитви: одна звернена до Бога, друга – до Сатани» [38, с. 273].

У межах поетичного космосу Олександра Олеся, М. Вороного та Я. Каспровича, С. Жеромського розгортається напружена боротьба чорного царя Арімана (князя птьми) («Dotychczas byłem sam jeden królem, / Nie znałem większej nad swą potęgę, / Dziś ze zazdrościa patrzę I bólem / Na tę barwistą, tęczową wstęgę» [452, s. 89]) із сонячним божеством Ормуздом. За ім'ям засновника Мані в Ірані було сформоване нове вчення, яке отримало назву маніхейство. Воно виникло на ідеях релігійного синкретизму та дуалістичності природи буття (світло і темрява, добро і зло, життя та смерть), синтезувало в собі елементи зурванізму,маздаїзму, буддизму, християнства та гностицизму. Погляди маніхейців на розвиток світової історії перегукувались з концептуальними засадами індійської філософії та китайського даосизму. Іранській трійці «Аріман – Ормузд – Зерван» відповідала індуїстська модель віддзеркалення Абсолюта у трьох взаємодоповнюючих формах, співвідносних із трьома верховними божествами пантеону – Брахмою (Бог-творець), Вишну (Бог-хранитель) та Шивою (Бог-руйнівник). У релігії зороастризму Аріман став уособленням зла, темної сили, яка веде боротьбу з божественним началом за панування над світом та душами людей, тоді як Ормузд поставав добрим, справедливим богом, а тому і творцем всіх чистих, світлих начал у природі. Душевні муки, втома, відчуття поразок посилювали внутрішнє напруження ліричних героїв, що перебували в одвічному протистоянні з антисвітом («Невже ж всесильне царство Арімана» [63, с. 44]), сподіваючись у мріях на славнозвісну перемогу світлого Ормузда:

Життя-добра! Живи, Ормузд Прекрасний,  
Хай згине чорний Аріман,  
Хай сонце світе, день сміється,  
Хай гинуть хмари і туман [210, с. 361].

В образі Арімана – «володаря пільми» Я. Каспрович, С. Жеромський, Олександр Олесь, М. Вороний змалювали його деспотичне єство («І де поставлю прапор мій, / Там буде пліснява і гній!»), нестримне бажання до маніпулювання людськими долями («Де підійму я свій пернач, / Там буде лемент, рев і плач!») та порушення світового божественного порядку («Хай згасне світ і буде чад!» [63, с. 58]).

Dotychczas byłem sam jeden królem  
Nie znałem większej nad swą potęgę,  
Dziś ze zazdrością patrzę i bólem  
Na tę barwistą, tęczową wstęgę [452, s. 33].

Заклик Олександра Олеся протидіяти кривдам і болям («За руки всі, хто любе землю милу, / Хто волі й досі хоче їй. / Вперед за них...») виголошено у формі афористичного повчання:

Лише любов загоїть рани,  
Лише добро врятує все.  
І від потоку людської крові  
Людей, життя і світ спасе [210, с. 361].

Постать Арімана в інтерпретації Я. Каспровича та С. Жеромського є органічним породженням суперечливості, непередбаченості, що несе в собі відчуття розпуття, втраченого шляху, ненависті («Aryman żywi tymczasem głęboką nienawiść do człowieka I wszelkich innych tworów Ormuzda») та смерті:

Bo ty jako Aryman – ty zawsze w sprzeczności  
Jesteś z czasem, i burzą, i wiatrem, i falą,  
Ty patrzysz na tę matkę już od przedwieczności... [452, s. 38].

Відгомін краху надій («Зло панує над землею.../ Бог старий натяг кирею, / Спить, не чує...»), що детермінує особистісну несвободу,

чується в поезії «Знову люди у ярмі» Олександра Олеса: «І Ормузда Аріман / Знов поборе і як пан / Запанує...» [210, с. 293].

Змагання світла і темряви, божественного і диявольського, піднесеного і земного визначило особливе сприйняття світу ліричними героями Олександра Олеса, Ш. Бодлера та В. Реймонта. Хворобливий стан митців, що походив від Диявола («Це лютий Сплін, Хандра, що бачить плахи й страти» [37, с. 34]), тягнув їх у прірву «чужого» та «спустошеного» світу, у яку поринало суспільство, приречене на духовну загибель:

Та між пантерами, шакалами, вовками,  
Серед потвор, які плазують і ричать,  
І жалять нас на смерть, немов холодна гадь,  
В звіринці людських вад, що володіють нами,  
Є найпотворніше, найзліше Страховидло! [37, с. 34].

Поруч з картинами злого світу, світу який сприймається в категоріях соціально-політичних, з'являються в поезії цього періоду чисельні видіння «вічного» зла світу й людини в ньому, видіння «кінця» світу, його відчаю, виражені картинами, що охоплюють увесь космос хаосу, смерті. Народжується та «безнадійна свідомість», яка була виражена в поезії цілою низкою образів світового зла, переповнених болісного занепокоєння й почуття безпорадності людини.

### 2.3. Типологія символів

Суперечливість, поєднання несумісних, на перший погляд, почуттів та візій поетів-модерністів знайшло вираження на рівні художньої образності, що прикметна амбівалентною семантикою. Так, європейські символисти, переосмислюючи традиційні уявлення, пов'язували жіноче начало зі злом. Зокрема, любов Ш. Бодлера до «холодної», «безсердечної», «хтивої» жінки-вампіра у творі «Метаморфози вампіра» постала джерелом спліну («Склепив повіки я в холодному одчаї, / А як розплющив їх – угледів, що немає / Почвари поруч: зник захланий манекен, / Що крові досхочу з моїх напився вен...» [37, с. 239]), на відміну від «ангелоподібної» коханої В. Реймонта, що уособлювала натхненницю ідеального почуття в уяві митця («Вампір»). В обох творах жінка-вампір ототожнювалася з диявольським началом:

Я ліпша від зірок, і сонця, і небес!  
Сягнувши досвіду любовних всіх чудес,  
Чи то як милого душу до самозгуби,  
Чи перса віддаю йому в ласкаві зуби, –  
Сором'язна й дерзка, звитязна й повна зваб,  
Я горніх ангелів до згину призвала б! [37, с. 239].

Зневіра, жах та слабкість душі ліричних героїв супроводжуються появою в поезіях Бодлера та Реймонта образів жахливих вампірів («суккубів» – духів-жінок, які зваблювали чоловіків), що з'являлися з туману («Ця жінка, мов змія в палахкотливій грані, / Звивалась, ронячи знеможені зітхання / З грудей, що їх корсет залізний сповива...» [37, с. 239]) і які встановлювали таємний зв'язок зі внутрішнім світом митців, сповненим протиріч у той непростий час.

В образах злих вампірів, що продовжують «пити кров народну», Олександр Олесь змальовує доморощених ренегатів, перевертнів: «Тих-

ше, тихше: сплять вампіри, / Упилися кров'ю звірі...» [208, с. 106]. Мистецькою відповіддю на криваві наслідки революції 1905 р. була поезія в прозі «Не до пісень мені», що перегукувалася з новелою М. Коцюбинського «Intermezzo». «Кров'ю сніги облилися, – нагадував поет про поразку в нерівному двобої, – матері сумно за трупами чорними мовчки пішли, діти малі й немовлята заплакали, босі й голі, бачачи батька страшного в труні» [211, с. 378]. Серед хрестів, могил і трупів поетова кобза не може радісно вигравати, його пісні такі ж сумні, як «сумно на Україні»:

Співати, скаржитись – ганебно!  
 Не в цім життя!  
 Кругом нікчемності на мене  
 Метуть сміття [208, с. 624].

Твори Ш. Бодлера, В. Реймонта та Олександра Олеся віддзеркалили своєрідний протест проти аморальної дійсності. Але якщо Ш. Бодлер та В. Реймонт знаходили втіху та забуття в жіночих пристрастях, що ототожнювалися зі стражданням й приносили розчарування («Хотів я цілувать її несамовито, / Та замість божества, жаданої яви / Уздрів липкий бурдюк із купою блошви!» [37, с. 239]), то український митець – у заклик до очищення людської душі від того, що шкодить «святу вічної весни»: «Гей, до зброї! Бийте в дзвони! / Будьте смілі, як дракони!» [208, с.106]. Відтак, на відміну від більшості європейських символістів, Олександр Олесь не піддався настроям розпачу, сумнівів щодо сенсу життя, не розчинився у песимізмі, навпаки він закликає до твердості духу в боротьбі зі злом, до культу прекрасних людських почуттів. Емоційність українського митця вмотивована філософією радості, що гармонізує світовідчуття людини і стає основою самопізнання. Естетико-філософські засади творчості Олександра Олеся та інших українських символістів (М. Вороний, Г. Чупринка, П. Карманський та ін.) дійсно тісно пов'язані з концептами ідеалістичної західноєвропейської філософії XIX – XX ст., але значною мірою вони були залежними і від традицій національної етико-гуманістичної філософії, підвалини якої було закладено ідеями І. Вишенського, Ст. Яворського, А. Радивиловського, й які отримали своє найбільш повне вираження в



кордоцентричній системі поглядів Г. Сковороди. Суть поняття «кордоцентризм» можна визначити як «біблійне за походженням уявлення про те, що істинна сутність людини зосереджена в серці. За християнською традицією, «серце» є основою людського буття: «О, серце! Безодне ширша за всі води та небеса!... Яке ти глибоке! Ти обіймаєш та втримуєш усе, а тебе ніщо не може обняти» [153, с. 88]. Кордоцентризм приписує серцю інтуїтивність способу осмислення дійсності, своєрідність символіки почуттів та особливий емоційний стан, у якому людина переповнюється Всесвітом. В інтерпретації Г. Сковороди серце є «корінь усього життя людини, вища сила, що стоїть поза межами й душі, й духа, – шлях до “дійсної людини” веде через преображення душі в духа, а духа – в серце» [263, с. 205]. Психологічний сплеск поетичного екстазу мотивовано надзвичайною динамікою емоційного збудження: «Як сонце, світе моє серце» [208, с. 784]. Постає ліричного героя Олександра Олеся узгоджено з образом духовної людини, народженої від ласки та любові Божої. Сягаючи божественного джерела, митець переноситься в стан екстатичного натхнення («І у мене в серці повно / Сонця, цвіту і пісень, / І на тебе молитовно / Я дивлюся цілий день»), що завершується пізнанням миттєвостей щастя: «Ти в бузовім – кущ бузовий, / День майовий, солов'ї, / Б'ється серце в день майовий, / В'ється щастя на землі» [208, с. 737]. Руйнівні переживання ліричного героя Олександра Олеся – печаль, нудьга, неспокій («Невесело... І що робити мушу... / І що з життям зроблю? / І як я розкую / Мою закуту душу?» [208, с. 732]) – становлять перешкоду на шляху до єдності з Богом, з світом, де живе свята правда, спокій і неприступне світло:

А мушу, я мушу щось зробити,  
Розбити ланцюги,  
Розлити береги,  
В світах себе розлити [208, с. 732].

Ліричний герой Олександра Олеся пізнає себе та світ крізь емоційне поле, спродуковане екстатичним способом («Ні для людей, ні для юрби, – / Для душ, збудованих з проміння, / Надій, любові і журби / Мої пісні, мої квиління» [208, с. 804]), де емоційно-вловлюваний ним

потік імпресій трансформується в поетичну візію: «З небом, З Богом я зілкуюсь / З саявом Вишнього, з тобою...» [208, с. 201].

Традиції кордоцентризму простежено й у «філософії всеєдності» російського символіста В. Соловйова, основу яких складає ідея «всеєдиного суцього». Досягнення абсолютної всеєдності в хаосі буття, за концепцією філософа, можливе завдяки містичному поєднанню «променистої, небесної істоти – Софії – Премудрості Божої» з реальним світом. За концепцією В. Соловйова митець перетворюється на натхненного творця, який поступово проникає у бездонні глибини світобудови, створюючи своєрідний місток – між трансцендентністю та земним буттям:

Если желания бегут, словно тени,  
 Если обеты – пустые слова,  
 Стоит ли жить в этой тьме заблуждений,  
 Стоит ли жить, если правда мертва?  
 Жизнь – только подвиг, и правда живая  
 Светит бессмертным в истлевших гробах [270, с. 19].

Наближення до інтуїтивного пізнання світу відбувалося у формі служіння нетлінній красі, а через неї – божественній істині та добру. У системі містичного світобачення В. Соловйова митець, переходячи у відповідний емоційний стан, набував здатності осягати триєдине начало вищого животворящего духа (розум, волю, почуття).

Творчість польських символістів виявила ознаки найбільшої сумірності з ідеями українського кордоцентризму, уособленими у художній спадщині Г. Сковороди. Концепт «серце» часто є ключовим елементом поезики Л. Стаффа, він згадує його в контексті чуттєвої сфери та духовного життя людини:

Śpiewajcie, ptaki, drzewa i potoki,  
 I ty, me serce, nieś pieśń swoją w lennie,  
 Bo oto wschodzi pełna łask  
 Jutrzenka... [221, s. 3].

Не можна не помітити певних аналогій в кордоцентричності поглядів Л. Стаффа та українського філософа Памфіла Юркевича, який розвинув ідеї Г. Сковороди, хоча підхід розуміння серця в них дещо відрізняється. Наприклад, Г. Сковорода, інтерпретуючи біблійні тексти, говорив лише про духовне серце, а П. Юркевич не тільки про духовне, але й про фізичне серце. Він наголошував, що біблійне серце – це і фізичне, і духовне. П. Юркевич наголошував тезу про біблійне серце як фізичне тому, що намагався знайти основу для порівняння наукових і біблійних поглядів на людину і, водночас, основу для їхнього примирення, узгодження між собою.

На думку Л. Стаффа, реальність, виражена системою життєдайних, сповнених краси явищ, існує й відкривається спершу для глибокого серця, а вже потім для розуму. Завдання, які постають перед розумом, виникають не із впливів зовнішнього світу, а зі спонукань і нездоланих вимог серця:

Dźwigaj się, serce! Nocnych niebios ciemię,  
Gniotące drętym snem ciebie i ziemię,  
Pod pierwszym mieczom brzasku, co promiennie'  
Błysnął – jak wroga czarny kask  
Rozpęka... («Ave Aurora») [221, s. 3].

Істина мислиться благом, внутрішнім скарбом лише у тому разі, коли вона «лягає» на серце. За цей скарб, а не за абстрактну думку, людина може стати на боротьбу з обставинами й іншими людьми, адже тільки для серця можливий подвиг і самовідданість:

Co? Serce me nie wytrzyma?  
Warto i tego spróbować.  
Rozpraw się, losie, zły biesie,  
W zacieklej ze mną szermierce!  
A jeśli serce nie zniesie?  
To trudno! Ja albo serce («Burza nad głową») [221, s. 4].

«Серце» в ліриці Леопольда Стаффа є невід’ємною складовою життя в усіх його проявах: «O, dobre I złe życie ! / O, złe i dobre serce! / Jesteście w ciągłej walce» [221, s. 4].

Найглибші почуття в Олександра Олеся та Л. Стаффа проявляються до рідної землі, яка, як і серце, випромінює потужну магнетичну силу любові та духовної єдності з материнським началом («Przedwiośnie»):

I nigdy mi nie było tak mało potrzeba  
Do szczęścia, jak gdy czując na czol łzy nieba,  
Położyłem na sercu swym garść chłodnej ziemi [221, s. 230].

Трансцендентна єдність творчого духу митця з Богом у художній спадщині поетів-модерністів передається через образ саду – місця вічного щастя та Божої благодаті. «І тільки в тому з’єднанні, – за твердженням М. Євшана, – в душі нараз наступає тиша та урочистість, – як в святім гаю Бекліна, – коли ніщо не тривожить її і ніякий дисонанс не доходить до її самотнього храму» [100, с. 27]. Звільнення від болю та страждань, згідно з філософською концепцією Г. Сковороди, це ключ до радості, щастя, самозабуття, бо тільки в цьому стані душа ліричного героя відчуває себе чистою, святою та блаженною, трансформуючись у «Божий град» та «Божий сад»: «О Бог мой, ты мне – град! О Бог мой – ты мне сад! / Невинность мне – то цветы, любовь и мир – то плоды» [278, с. 36].

У відповідності з міфологічною традицією, сад – це «образ ідеального світу, космічного порядку й гармонії – втрачений і знову віднайдений рай» [297, с. 319]. Сад у світових літературах, у інтерпретації Д. Тресіддера, «являє собою не тільки зрине благословення Господне, але й здатність самої людини досягти духовної гармонії, прощення і блаженства» [297, с. 319]. Широко використовуючи у своїх творах образ саду, що пов’язувався з раєм, Олександр Олесь, як і поети-модерністи, спирався на тисячолітню літературну традицію. Романтичне захоплення митцями цим символом допомогло акумулювати в художньому тексті сутестії та відобразити духовний стан людини, світ її почувань, мрій та бажань. За Р. Пшибильським, сад уособлює

«театр душі поета», де з'являється «сама есенція поезії», її «божа енергія – Пані Поезія» [472, с. 115].

Олександр Олесь, Б. Лепкий, М. Вороний, П. Карманський, як і їх попередники – Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, у образі саду з виразними ознаками народно-пісенної традиції в контексті святості батьківщини намагалися відтворити синівську любов до неповторної рідної землі: «Краса! Цвітуть сади зелені, / На берег кличуть солов'ї / Цвітуть сади в душі і в мене / Цвітуть сподіванки мої» [210, с. 335]. Момент духовної єдності з рідним краєм, за висловом М. Яніва, «дуже зрозумілий, якщо пригадати, що ту землю, яка нас годувала, треба було боронити, і ми знаємо вже, якою дорогою ціною приходилося боронити її в умовах межових ситуацій» [398, с. 210].

Образ саду, що уособлював торжество злагоди, гармонії та краси, втілює прагнення ліричних героїв Олександра Олеся («І з нею я з землі полину / В наліті тайною світи...» [208, с. 430]), Ш. Бодлера («Сестричко, дитя, / Мое ти життя, / Забудьмо буденні потреби, / Полиньмо туди, / Де пишні сади» [37, с. 104]), К. Тетмайера («О, Сафо! Этот сад – твой храм! / Смотри! Как красиво, как чудовищно сплелись ветви!» [478, с. 8]), К. Бальмонта («В вертограде цветущем мы с толпою летим вдвоем / И на вихре поющем мы несомы – мир несем» [17, с. 265]) відірватися від світу буденщини, долаючи внутрішній душевний дисонанс опозиційної пари «свободи духа – кайданів міщанського царства».

Міфологічна модель саду в поетичних творах «Moesta et errabunda» Ш. Бодлера та «У садочку, як віночку...» Олександра Олеся корелює зі спогадами митця про рідне село («У садочку, як віночку, / В тіні яблунь, груш, вишень / Крики, співи, щебетання / Не втихають цілий день» [210, с. 471]) та дитинство («Але зелений рай дитинного кохання, / Прогулянки, пісні, цілунків спрагота, / Скрипки, що за горбом тремтіли до надрання» [37, с. 117]), що відтворює поетичну візію душевної втіхи та розради для «нового льоту». Створюючи сади як власний світ природи, поети-модерністи намагаються увиразнити в них тему страждання («Мій сад спустошений громами та дощами» [37, с. 117]), раптового руйнування мрії («Одцвів мій сад... Схилились квіти, / Осипавсь мій рожевий мак, / Погасли роси-самоцвіти / І ось я старець ... я жебрак»

[210, с. 343]) через візуально створену картину, що контрастно поєднує в собі красу й потворність (вороння, білі павуки, змії):

Czereśnie, śliwy, grusze i jabłonki  
 Na zimnej śniegu bezdusznego ścieli  
 Są jak w grobowcu rozsiadłe pająki  
 Na śmiertelnego prześcieradła bieli  
 («Sad w śniegu», Л. Стафф) [221, s. 236].

У поетичному творі «Sad o przeddwośniu» францішканський тон Л. Стаффа висловлює узгодження з життям і навколишнім світом (садом) у всій його драматичній складності, де при переході від зими до весни відчувається відносна рівновага неспокою й надії:

Z oddali, która głosy tłumi sennie,  
 Jakos inaczej niż zwykle kur pieje,  
 Dziwnie piotrowo, wieszczco, przedwiosennie,  
 Budząc niepokój razem i nadzieję [221, s. 236].

Просторовий континуум саду «як небесного Єрусалиму» – Вертограду передає незрівнянну молитовну музику Космосу, породжуючи дивний стан душі, що сприймається як процес самотрансцендування та пошук істини:

Прийди в мій сад, коли творити  
 Молитву стане він богам,  
 Коли почнуть квітки курити  
 Густий, пахучий фіміам  
 («Прийди в мій сад, як з сонцем стане...»,  
 Олександр Олесь) [208, с. 429].

Злиття зі світом Божественної премудрості, що виникає на основі гри уяви, твориться із незрівнянного запаху потовчених дорогоцінних каменів: «Если жемчуг, сапфир, гиацинт, и рубин / С изумрудом смешать,

превративши их в пыль...» [17, с. 136], нагадуючи митцеві синестезійний букет квітів (жасмин, ваніль та фіалку) – п'яних радощів земного буття. Цей шлях у «горній світ» уособлює прагнення відмежуватися від мирської суєти, максимальної сконцентрованості духу на високому:

И коль на ночь подышишь ты тем ароматом,  
Ты войдѣшь в благовонно стозвонные сны,  
Ты увидишь себя в Вертограде богатом,  
В Вертограде двенадцати врат...  
(«Вершинный сон», К. Бальмонт) [17, с. 136].

Інваріант цього ж образу багатопланово розкривається в поетичних творах «Гесперидовы сады» В. Брюсова, «До дами – креолки» Ш. Бодлера, «Соловьиный сад» О. Блока та «Хожу, блукаю по саду...» Олександра Олеся, де топос саду пов'язується не тільки з вічнозеленою багатою країною («В країні запашній, де пальмова замана / Де в сонця пестошах пурпурулистий сад... / Креолку бачив я божественних принад» [37, с. 116]), античним раєм («Где-то есть, за темной далью / Грозно зыблемой воды, / Берег вечного веселья, / Незнакомые с печалью / Гесперидовы сады» (В. Брюсов) [221, с. 66]), місцем абсолютного щастя, чистого кохання («Хожу, блукаю по саду / Я жду тебе, о любя, жду...» (Олександр Олесь) [208, с. 690]), але є символом нездійснених мрій та спокуси: «Не смолкает напев соловьиный / В соловьином звенящем саду / Сладкой песнью меня оглушили, взяли душу мою соловьи» [32, с. 136].

У кінці XIX – початку XX століття українські митці (І. Франко, Леся Українка, О. Кобилянська, В. Пачовський, М. Вороний, Г. Чупринка, М. Філянський та ін.) зверталися до біблійних мотивів, образів, тем, творчо переосмислюючи їх у проекції на національний ґрунт. М. Євшан звернув увагу на те, що «кожний творець як такий має свою релігію, носить в своїй душі ідеал, який йому ясно говорить про його становище у всесвіті, вказує на його призначення та кермує всією його діяльністю» [100, с. 26].

Олександр Олесь, звернувшись до Біблії як концентрату духовної мудрості людства, ставив за мету з'ясувати для себе найгостріші, найважливіші питання, зокрема ті, які були пов'язані із самовизначення українсько-

го народу. Кордоцентризм як особливий тип українського світовідчуття, що сформував нашу національну ментальність, обумовив й морально-етичний кодекс українця. Євангельська заповідь любові, що проголошена Ісусом Христом – «Люби ближнього, як самого себе» (Мт., 22:39), органічно втілює символ життєтворчого начала, акумулюючи любов до ближнього в понятті любов до України. Олександр Олесь вдається до ремінісценцій з послання «І мертвим, і живим...» Т. Шевченка, закликаючи любити свободу людини й народу: «Вам сказано: любіть братів, / Діліть добро, не будьте псами...» [208, с. 62]. Лихі передчуття митця, що простежуються в майбутній картині невідворотного спільного суду Бога і рабів над кривдниками народу, скристалізуються у «вогні» Божого гніву:

Бо Бог в рабах запале гнів,  
І піде вас судить з рабами,  
І вчине Суд страшний над вами  
[109, с. 62].

У буремний час революційної доби С. Єфремов, інтерпретуючи пророцтво Олександра Олеся, підкреслив: «Думаю, що не помилюся, сказавши, що з часів Шевченкового “Послання”, від того натхненного пророцтва – “Настане Суд” – не чула ще Україна такої сильної погрози в своїй поезії» [109, с. 164]. Старозавітні пророкування страшних візій Апокаліпсису («І сталися блискавки й гуркіт та громи» (Од. 16: 18)) біблійних пророків Єремії, Ісаї, Св. Івана Богослова, що повсякчас проявлялися в поезіях Г. Сковороди, Т. Шевченка та І. Франка, заповнили на певному етапі всю лірику Олександра Олеся, увиразнивши хвилини душевної розлуки та відчаю:

Залив всю землю океан...  
Сичать, шумлять дощів потоки.  
Ревуть-гримлять громи-пророки,  
І скрізь пільма, і скрізь туман.  
Ніде нікого навкруги...  
[208, с. 234].



Ідея панування зла на землі реалізується в символі «огнеокого демона», схожого на «велетня орла», що концентрує в собі поетове неприйняття духовного рабства упокореного народу, «праведний гнів» до божевільного свавілля та співчуття до страждань матері – України: «А де нема любові і страждання, / Там не живе, не б'ється і життя ... / І доведеться нам під людське глузування / Спинить свій галас без пуття» [208, с. 233].

Оптимізм Олександра Олеся дає йому віру у можливість відновлення життєдайної наснаги («благодать святого Духа // дощем на землю упаде»), у твердість та силу духу оборонців волі проти підступності й віроломства нападників. Саме сила любові, на думку українського поета, забезпечить самореалізацію людини через сакральний зв'язок зі Всеєдиним і світовою Всеєдністю, відкриваючи шлях до пізнання істини. Олександр Олесь поділяє погляди Григорія Сковороди щодо релігійного чуття Усеєдиної любові («Істинна релігія перетворює нас із рабів божих на його синів. Раб виконує волю Бога зі страху, син – із любові до Отця» [263, с. 124]), яка забезпечує людству моральну зрілість і духовне народження:

Лише любов до щастя  
І нас, і людство приведе.  
Любіть: любов – нектар солодкий,  
Гірка отрута ворожнеча.  
І доки буде ворожнеча.  
Не буде щастя на землі.  
І доти буде плач і стогін,  
І крові людської озера  
[208, с. 504].

У періоди історичних криз надзвичайно гострою стає потреба в національній ідеї. Звернення Олександра Олеся, як і Т. Шевченка та І. Франка, до найвідомішого Давидового псалма – «Блажен муж, що за радою несправедливих не ходить» (Пс., 1: 1) мало на меті розкрити в людині дієву силу духу, що уособлює джерело світлої життєтворчої енергії на праведному шляху. Втіленням безкорисливого

подвижництва, високої моральності та розкнутості людської думки постає біблійний образ Мойсея – духовного провідника народу («Хто, як великий Мойсей, / Приніс народові скрижалі») у поетичному творі Олександра Олеся, присвяченому найдемократичнішому політику початку ХХ століття – чеському президенту Томашу Масарику: «Блажен стократ, хто не стулив очей / І йшов вночі все вище й далі...» [208, с. 546].

Митці, що були будителями народної свідомості, ретельно дбали про духовне виховання свого народу, наголошуючи на твердому переконанні в тому, кого слід вважати «блаженим»: «Блажен народ, що зрозумів Слова й думки свого пророка / І стріти сонце полетів, / Коли була ще ніч глибока» [208, с. 546]. Символи світла-сонця й ночі близькі в Олександра Олеся до Лесиної символіки «досвітніх огнів», що контрастують у її поетичних видіннях з образом «ночі», як покірливості й свободи, пасивності й боротьби за звільнення від «тяжкого гріха» рабства.

Рецепція першого псалма використана і у поезії «Блаженні ті, що із вигнання...» Олександра Олеся, в якій поет розмірковує над проблемою можливості повернення частини національної еміграції в Україну в середині 1920-х років. Олександр Олень звертає увагу на активність дій та національну свідомість емігрантів, наділених найвищою Божою благодаттю, у одвічних прагненнях за вільний розвиток нації: «Блаженні ті, що із вигнання / Вернулись в рідний край і там / Будують в поті, в час світання, / Національний храм» [208, с. 496]. Але віра в державницьке майбутнє додавала сили, завзяття й волі до праці та боротьби й тим патріотам, що, на думку поета, перебували далеко за межами рідного краю: «Блаженні й ті, що на чужині / Несуть терпіння тягарі: / Життя їх в жертвеннім горінні / Курить на вівтарі» [208, с. 496].

У художній творчості Олександра Олеся та європейських символістів з'являється образ Христа саме як посланця Любові та віри на вирішення складних світоглядних проблем. Створюючи історико-символічний образ Ісуса Христа, Олександр Олень залучає власний духовний досвід. Український митець звертається до Месії, чия боже-

ственна сутність поєднується з реальною, хоча й абсолютно досконалою, людиною.

Рецепція біблійного мотиву вигнання в ліриці Олександра Олеся пов'язана з трагічним усвідомленням національної неволі та плекання ідей самостійної держави. Рай у поетичному космосі українського митця постає джерелом гармонії, царством блаженної природи в образах гаю, степу, гір та лісів, що уособлюють творчі начала світобудови. В еміграційній творчості Олександра Олеся виразно відтіняється Україна як символ втраченого Раю та життя поза Вітчизною, що нагадає останній, найтяжчий шлях, який пройшов Ісус до Голгофи. Емоційний стан поета окреслює його гірку долю на чужині та епізодичні зустрічі із земляками:

Чого ж так боляче мені  
В ці незабутні свіжі дні?  
Що знов нестиму хрест вигнання?  
Що знов терпітиму?! О ні...  
Що, може, зустріч це остання  
У другій рідній стороні  
[208, с. 547].

Братерська любов розділених кордонами українців, що близько до серця приймали тривоги й болі рідної землі, породжує блаженство, про яке говорив Ісус своїм учням в Нагірній проповіді («Блаженні вигнані за справедливість, бо їхнє царство небесне», «Радійте й веселіться, – нагорода, бо ваша велика на небесах! Бо так гнали й пророків, що були перед вами» (Мт., 4 : 10, 12)):

І ось я знову серед них,  
Братів і сестер дорогих...  
Я бачу усміхи, вітання,  
Я чую стиски теплих рук,  
Мов нагороду за вигнання,  
За океани мук і сліз  
[208, с. 547].

Але загальний настрій його поезій, присвячених пробудженню краю та пов'язаних з мотивом воскресіння, оптимістичний, завзятий. Поетичний твір «В сю ніч ви камінь одвалили...», написаний Олександром Олесем в день проголошення Третього Універсалу Української Центральною Радою від 7 (20) листопада 1917 року, концентрує в собі ідею відродження держави з руїн та попелу. Цю велику подію митець порівнює з біблійним переказом про відсунення каменя від гробу Господнього. Відомий біблеїзм осучаснюється й динамізується завдяки введенню гостро актуальної теми визволення батьківщини від задушливої пустелі невільництва героями нового часу, які, як і Ангел Господній, відвалили каміння – символ нелюдського тягара душевної муки, що гнітила «впродовж віків»: «В сю ніч ви камінь одвалили, / Що нас гнітив впродовж віків, / В сю ніч відкриються могили / Великих прадідів-орлів» [208, с. 767]. Символ Святого Духу, до «світлого крила» якого торкається душа ліричного героя, набувши символічного значення, уособлює органічний і глибокий зв'язок Олександра Олеся з єдиною, могутньою Україною, що неподоланою встає «з повені пожеж, з крові і з лютих ран» (П. Карманський):

Ні слів, ні голосу, ні руху...  
Душа всю душу віддала,  
Коли вона святого духа  
Торкнулась світлого крила  
[208, с. 768].

Божий храм в Олександра Олеся, як і в Г. Чупринки, уособлює рідну країну. У цей храм вони запрошують всіх – праведних й неправедних, всіх, хто з щирим серцем у благоговінні перед Богом вірить в Україну. Зневажливе ставлення «фарисеїв» з порожнім серцем до батьківщини викликає в митців болючий осуд у душі:

Не присягайсь, не падай на коліна,  
Бо що для тебе Україна?  
Розвага, забавка в часи осінні,

Безпечна гра для білих рук.  
Тобі в народнім голосінні  
Не чути крику власних мук  
[208, с. 665].

У драматичній поемі «Одержима» Леся Українка змальовує Ісуса Христа як чоловіка, у якого можна закохатися й віддати за нього життя. Лірична героїня Міріам гине з іменем коханого на вустах, проклинаючи тих, хто розіп'яв Сина Божого:

Мессіє! коли ти пролив за мене...  
хоч краплю крові дарма... я тепер  
за тебе віддаю... життя... і кров...  
і душу... все даремне!.. Не за щастя...  
не за небесне царство... ні... з любові!  
[303, с. 135].

Образ Спасителя поєднує два моменти буття: його перебування з дванадцятьма апостолами серед народу до розп'яття («Сам Бог сідає, розмовля / Про пережите, про майбутнє, / За що покарана земля, / Чом щастя й досі є незбутнє» [208, с. 553]) й появу після воскресіння: «О дивний мент! О дивний час! / Весь всесвіт дивиться на нас. / Сам Бог над нами став, здається, / І чуть, як Боже серце б'ється» [208, с. 541]. Божественну сутність Ісуса Христа, окрім золотого («пилом золотим убрався лан» (М. Філянський)), символізує також білий колір («А він стояв біліш лілеї» (Олександр Олесь)). Свято Воскресіння Христа, як одне з найбільших християнських свят, Олександр Олесь пов'язував із дитинством: «Христос Воскрес! І сльози ллються / І серце так щемить, щемить... / І над минулим мрії в'ються, / І лиш минулим думка снить» [210, с. 221]. Дитячі згадки про Всемогутність Творця, незбагненність його діянь світили йому все подальше життя:

Тоді так вірилось, бажалось,  
Кругом самі сади цвіли...

Тоді і сонце красувалось,  
І дзвони сонячно гули...  
[210, с. 221].

Ісус Христос у Олександра Олеся постає носієм високих духовних мрій людськості. Велика місія Сина Божого, що стоїть на сторожі простого уярмленого народу, втілена в поетичному творі «Христос народивсь не в хоромах...»:

Христос не для вас народився, –  
Христос народився для вбогих,  
І першими учнями в його  
Були галілейські рибалки  
[208, с. 540].

Якщо в ранніх віршах поет хоче летіти до Бога із скаргами народними, то вже пізніше сам Бог «летить карати рабів землі», і лише Він може зупинити кровопролиття. Узагальнюючий символ Христа набирає в Олександра Олеся різних відтінків. Для нього «друге ясне воскресіння Христа» – це прихід довгожданої волі, «царства убогих»:

І мусить сказати він вдруге:  
“Прийдіть всі трудящі до мене,  
Прийдіть всі, обтяжені горем,  
Бо царство приходить убогих”  
[208, с. 541].

Олександр Олесь зображує події кривавого терору, жорстоких розправ над революціонерами, бунтарями через болючі візії й рефлексії, пов’язані з часом панування Хама:

Ха-ха! Ха-ха! У тебе ніж?!  
Христос, Христос, себе не ріж...  
Зарізав?! Кров ясна яка...  
Ха-ха! Ха-ха! Ха-ха! Ха-ха! [208, с. 110].

Смерть Ісуса Христа від рук христопродавців – «таких байдужих і холодних» – окреслює особливе емоційне тло, позначене неймовірно високою напругою почуттів, коли митець осмислював причини поразки національної революції: «І розп'яли його в жадобі хижій крові, / Святої правди Носія...» [210, с. 398].

Важливе місце у творчій концепції поета займають образи-символи Духу-творця, Голгофи. Проте вони мають не містичне, а революційне навантаження. Дух – воля й революційна ідея – народився з муки й не повинен згаснути. Голгофа стає символом жертковності, подвижництва й муки. Героїчний дух предків, стверджує Олександр Олесь, має воскреснути з новою силою:

Творчий дух народу із могили встане,  
І здивують всесвіт лицарі-титани [208, с. 26].

Тому Осанна – молитовна радість довгоочікуваної свободи – тісно переплітається з відчуттям тяжкої ваги невілльництва, гнітючої сили журби. Характерно, що в образ Христа не лише Олесь вкладав символ волі, яка веде повсталий народ:

“Осанна, осанна!” – зусюди лилось,  
І в білім убранні був з нею Христос  
[208, с. 26].

Пізніше, у фіналі поеми «Дванадцять» О. Блок теж запише: «В белом венчике из роз / Впереди – Ісус Христос» [32, с. 148].

З образом Ісуса Христа, темою його розп'яття й воскресіння тісно пов'язаний образ Богоматері. У поетичному творі «Різдвяне» Олександра Олеся Діва Марія є уособленням надій і сподівань на воскресіння загальнолюдських цінностей та повернення надбань духовної культури народу:

Той самий ритм, ті самі мрії,  
В уяві Ви, та сама Ви...  
І перед образом Марії  
Я знов складаю молитви [210, с. 222].

Прагнення злитися з божественною досконалістю відлунує в серці Олександра Олеся радісними сплесками емоцій через візію краси всього суцього: «Я йду до Вас. Снігами вкрита / Давно моя вже голова / А в серці сходять перші квіти, / І з уст нові цвітуть слова» [210, с. 222].

У тріаді «правда – воля – краса» розкрито серцевину художнього мислення Олександра Олеся. В художній уяві українського поета інтимне звернення в молитві до ідеалів краси стало символом пориву людського серця до світової гармонії та вічного спокою:

Красі молись. Вона одна  
На небі зірка правди!  
За нею йди: не згубиш шлях  
І донесеш свій любий стяг! [210, с. 340].

Леся Українка однією з перших «поставила над зрівноваженою красою мрій і терпіння – красу духовного пориву, красу змагання людської душі, що, прикута до землі, пнеться до неба, що любить блукати над краєм провалля, над краєм незнаного, раю чи пекла – все одно, аби лиш шукати нового» [94, с. 171].

Як порива мене палке бажання  
піти туди пісками, чагарями,  
послухати гірської пущі гомін,  
заглянути в таємну безодню,  
з потоками прудкими сперечатись,  
поміж льоди дістатись самоцвітні,  
збудити в горах піснею луну! [303, с. 95-96].

Французький поет Ш. Бодлер у збірці «Квіти зла» (1857) висунув головним критерієм мистецтва Красу, яка інтерпретувалася ним як «дорогоцінне благо, напій, що дарує свіжість і тепло, підтримує і тіло, і дух у природній гармонійній рівновазі» [39, с. 518]. Сучасний дослідник Д. Наливайко в статті «Французький символізм як зміна метамови» (1998) підкреслив, що «характеристичною рисою Бодлера було заго-



стрене відчуття нового в мистецтві й у житті, спрямованість на пошуки “сучасної краси”, які оберталися “видобуванням краси зі зла”. [...] Це краса, що виникає на ґрунті специфічного світосприйняття, у якому протилежні начала не тільки поляризуються, а й амбівалентно переплітаються. Вона породжується буттям, де зло є всепроникаючим, воно – і в об’єктивному світі, і в самому поетові, у потаємних глибинах його душі, де він знаходить ту ж невідступну амбівалентність» [191, с. 24].

У вірші «Гімн красі» (1860), який став маніфестом французького символізму кінця XIX – початку XX століть й був підтриманий польськими, російськими та українськими символістами, Ш. Бодлер окреслив сутність і роль Краси у світі. На його думку, «їй завжди притаманно трохи дивацтва, наївного, ненавмисного, несвідомого» [39, с. 615]. З першого рядка поетичного твору французький поет звертається до Краси, з’ясовуючи природу її походження. У поета ми не простежимо чіткої межі між диявольським та божественним началом у Красі, ці принципи етичні категорії доволі складно переплітаються в художній уяві митця. Ш. Бодлер наголошує на тому, що Краса органічно поєднує протилежні якості: Прекрасне (символ неба) та Потворне (символ безодні): «Прийшла чи з неба ти, чи з безодні» [36, с. 156], (підрядковий переклад). Її походження суперечливе, вона поза мораллю, адже Прекрасне може бути й злим. Це підтверджується передусім за допомогою системи виразних антитез («le couchant et l’aurore» – «світання і присмерк», «le ciel profond et l’abîme» – «небо і безодня», «le gouffre noir et l’astre» – «темне провалля і небесне світило», «le ciel et l’enfer» – «рай і пекло», «le bienfait et le crime» – «благодіяння та злочини», «Dieu et Satan» – «Бог і Сатана»), метафор («le monstre effrayant» – «монстр жахливий», «ô mon unique reine» – «моя єдина королева», «ton regard, infernal et divin» – «твій погляд – диявольський і божественний») та епітетів («énorme et ingénu» – «величезна й наївна»). Образ Краси здається рушійною силою саме безладу, а не порядку. В інтерпретації Ш. Бодлера вона перевертає традиційні цінності, впливаючи дивним чином не тільки на «героя боязкого» – «le héros lâche», але й «на дитину сміливу» – «l’enfant courageux». Французький символіст порівнює Красу з величезним («énorme»), жахливим («effrayant»), але, водночас, наївним

(«ingénu») чудовиськом. На його думку, її призначення полягає в пізнанні світу та у відкритті шляху до осягнення безмежності буття:

Все одно, приходиш ти з небес або з Пекла,  
 Красо! Монстр величезний, жакливий, наївний!  
 Раз твій погляд, твоя усмішка, твоя хода мені відкриває двері  
 У Нескінченність, яку я люблю, але ніколи не знав  
 [36, с. 156] (підрядковий переклад).

Захоплення силою та владою Краси Ш. Бодлера передав за допомогою окличних речень («о beauté!» – «краса!», «ô mon unique reine!» – «моя єдина королева!») та звертань, присвячених їй («ange» – «ангел», «sirène» – «сирена», «fée» – «фея», «reine» – «королева»). Французький поет ототожнює Красу з жінкою, підкреслюючи її диявольський і, водночас, божественний погляд («ton regard, infernal et divin»), порівнюючи її поцілунки («baisers») з любовним напоєм («un philtre»), а вуста («bouche») з амфорою («une amphore»). Краса в Ш. Бодлера несе виразний еротико-чуттєвий характер. Подібне ставлення відображено в естетичних роздумах митця. У своїх щоденниках («Феєрверки», 1855–1856) французький поет написав: «Я знайшов визначення свого Прекрасного, мого Прекрасного. Це щось полум'яне й печальне, щось ледь розпливчасте, що залишає місце для здогаду. Якщо ви не заперечуєте, я прикладу це своє визначення до відсутнього предмета, наприклад, до найцікавішого зі всіх існуючих в людському суспільстві – до обличчя жінки. Спокусливе, прекрасне – я говорю все про нього, про жіноче обличчя, – воно навіває думки, хай і смутні, але сповнені одночасно меланхолією, стомленістю, навіть пересиченістю, або, навпаки, розпалює полум'я, жагу життя, змішану з такою гіркотою, яку звичайно народжують втрата і відчай. Таємниця, співчуття – також ознаки краси» [36, с. 412].

У Ш. Бодлера Краса перебуває в нерозривному союзі зі смертю, про що свідчить близьке розташування цих категорій в 13 рядку поезії «Гімн красі» («Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques / Ти ступаєш по мертвим, Красо, над якими глузуєш») та наявність алітерацій у сполученні з асонансами («morts» – «мертві» і «se moquer» – «глузувати»).

Поет визначає всеосяжність та всевладність Краси над людьми, підкреслюючи, що потворне також виявляється прекрасним. У книзі «Поетія французького символізму. Лотреамон. Пісні Мальдорора» (1993) Г. Косіков відзначив, що «бодлерівська Краса – це безпристрасна досконалість будь-якого предмета, який може бути досконалим втіленням чистоти й невинності і разом з тим розпусти, нечесті і зла» [145, с. 17].

А злочин серед твоїх найдорожчих прикрас  
На твоєму гордовитому чолі привабливо танцює  
[36, с. 156] (підрядковий переклад).

В інтерпретації Ш. Бодлера Краса слугує не тільки мистецтву взагалі, але й сприяє духовному перетворенню особистості та світу в цілому. Домінування духовного концепту у визначенні Краси свідчить про її здатність просвітлювати людські душі та вказувати на шлях до пізнання Істини:

Від Бога або Сатани? Ангел або Сирена,  
Чи не все однаково, якщо ти даєш, – фея з оксамитовими очима,  
Відчуття ритму, запаху, світла, моя єдина королева! –  
Робиш світ менш потворним, а миті менш обтяжливими  
[36, с. 156] (підрядковий переклад).

Художні твори Олександра Олеся, польських та російських митців позначені поетикою символізму, філософською основою якого стала наявність двох світів: «спліну та ідеалу», «зла та добра». Митці, як і Ш. Бодлер, визнавали принцип двопланової структури образного світу – матеріальну сферу, для якої характерна тотальна жорстокість та меркантилізм, і сферу духовного, що уособлювала нестримний порив поета до безмежного, небесного простору для досягнення непізнаної тайни світу. Поклоняючись Ідеальній Красі, втіленій в образі жінки, поети відображають у ній «темне», «сатанинське» начало, бо така Краса, на їхню думку, «ближче до реального буття» [40, с. 111]. У символістських творах поети наголошували на значній ролі слова, що мусило не пояснювати, а «вміщати в собі світ таємничості, каз-

кову атмосферу, навіть загадковість почуттів» [40, с. 111]. За визначенням французьких символістів, «[...] художнє слово повинно бути не окресленим у своїх асоціативних горизонтах, тобто вони жадали своєрідного безвиміру, якогось замороженого впливу на читача» [40, с. 37]. У віршах «Краса, неказанна краса!» Олександра Олеся, «Ушла. Но гиацинты ждали...» О. Блока, «Zimowy, biały sen» Л. Стаффа простежується типологічна спорідненість із бодлерівською поезією «Гімн красі». Подібно Ш. Бодлеру, поети визнають величну роль Краси в одухотворенні світу та у перетворенні особистості за допомогою її надихаючої сили: «І тільки з нею зрозумів / Що я не жив, що я не цвів» (Олександр Олесь), «И в легких складках женской шали / Цвела ночная тишина» (О. Блок), «Wiem, że niepróżno biegnę w dal oczyma, / Bo ty przyjść musisz, jasna i świetlana» (Л. Стафф).

Символом Краси в Олександра Олеся, О. Блока, польських символістів (К. Тетмайер, Л. Стафф), як і у Ш. Бодлера, є жінка, яку митці возвеличують до Всевадної богині. Вони передають свій захват від оспівування Краси, її досконалих форм та проявів окличними реченнями: «краса, неказанна краса!», «вогонь очей!» (Олександр Олесь); «душа моя с тобою, Красота!» О. Блок; «блакитні великі очі» (К. Тетмайер); «włosy twe jak płomienna błyskawicy grzywa» (Л. Стафф); «o beauté!» – «краса!»; «ô mon unique reine!» – «моя єдина королева!» (Ш. Бодлер).

У творчій уяві митців Краса духовно перетворює особистість, яка схиляється перед її надзвичайною силою. Зачарований стан ліричного героя Олександра Олеся та О. Блока передається серією експресивних дієслів: «картайте», «мучте», «я не міг», «сам себе не переміг» (в Олександра Олеся), «царишь и властвуешь поныне», «пленають и опьяняют» (в О. Блока), «pragnę miłości twej» (у Л. Стаффа), що передають їхню неспроможність встояти перед Всеосяжною Красою, віддавшись загалом магії її очей та рук: «І весь віддався мріям-снам, / Її очам, її рукам» (в Олександра Олеся); «Мне слабость этих рук знакома / И эта шепчущая речь» (у О. Блока); «O, dziwy kryje świątnica twojej miłości» (у Л. Стаффа). Так само, під впливом чар краси, яку французький поет порівнює з вином та з ароматом парфумів, опиняються, водночас, герой, що стає боязким (le héros lâche), і дитина, яка, навпаки, сміливішає (l'enfant courageux).

Як і Ш. Бодлер, Олександр Олесь, О. Блок та Л. Стафф в образі Краси втілюють риси диявольської жіночності за допомогою метафор: «вогонь очей», «змія-коса» (Олександр Олесь), «рыжый сумрак глаз твоих таит змеиную неверность» (О. Блок), «włosy twe: rozżagwiona rozkoszy pochodnia... / ... kuszące jak zbrodnia...» (Л. Стафф). Символи «вогню», що йде з очей (Олександр Олесь), «коси як небувалої м'якої пишноти» (Л. Стафф) та «грозової ночі» (О. Блок) свідчать про чуттєву пристрасть героя до жінки, яка визначається сферою Еросу («Twe złote włosy», Л. Стафф).

Włosy twe: rozżagwiona rozkoszy pochodnia,  
Kojące jako morze, kuszące jak zbrodnia...  
Jak w lesie o zachodzie, zabłądzić w ich złocie! [474, s. 228]

Сфера Танатоса представлена сплетеною, подібно до змії «коси», що є уособленням сатанинського начала в Красі, яка приваблює героїв Олександра Олеся та О. Блока своєю демонічною чарівністю: «Вползи ко мне змеей ползучей, / В глухую полночь оглуши, / Устами томными замучай, / Косою черной заглуши» (О. Блок). Французький поет, як і Олександр Олесь та О. Блок, також підкреслює наявність потворного в Прекрасному:

Красо! Чи з неба ти, чи з темної безодні –  
В твоєму погляді – покара і вина,  
Безумні злочини й діяння благородні;  
Захмелюєш серця, подібно до вина  
[36, с. 37].

Наявна й принципова відмінність в естетичних засадах аналізованих творів. Олександр Олесь, О. Блок та Л. Стафф не ставлять перед собою завдання з'ясувати походження естетичної категорії Краси, простежити нерозривний зв'язок Прекрасного зі смертю, а лише відтворюють уявну реальність можливості існування цієї загадкової жінки, окресленої їхньою творчою фантазією. Якщо у поезіях французького поета Красу співвіднесено з жінкою, її безликим і недосяжним ідеалом, то у творчості Олександра Олеся, О. Блока та Л. Стаффа в

образі жінки реалізовано омріяний ідеал жіночої Краси, відтворений символічними образами «сна», «тиши», «тіні», «бездонної глибини», що набувають ознак ірреального світу. У цьому випадку порівняння: «І вся – як сон мій, вся – як тінь» (Олександр Олесь), «I po wirze urojeń, pieszczot zawierusze / Zagrzebać w nich swe usta I upowić duszę / Dumną jak sen zwycięzcy w zdobytym namiocie!» (Л. Стафф) свідчать про духовний порив ліричних героїв, спрямований на пошук ідеальної Краси, що підсилює гостроту їхніх почуттів.

Ідеали омріяної краси в поезіях Олександра Олеся, Л. Стаффа, О. Блока, як і у творах французьких символістів, постають символами Гармонії, джерелом кохання й радості. Пошуки ідеальної Краси, яка спроможна надихнути світ та відродити втрачену у ньому гармонію, притаманні творчості Олександра Олеся, О. Блока, К. Тетмайера, П. Верлена. Вірші «Я зараз сплю, і морем розлилась...», «Мне снилась снова ты, в цветах на шумной сцене...», «О, Сафо! Этот сад – твой храм!...» українського, російського й польського поетів, а також «Марення» французького символіста схожі між собою актуалізацією звернення до абстрактного образу жінки в контексті марення, що є втіленням романтичної мрії, свободи та прагненням вирватися за межі понурої сфери буденності існування.

Інтимна тема супроводжувала всю творчість Олександра Олеся. Уже в другому вірші збірки «З журбою радість обнялась» (1907) він наївно-безпосередньо розкриває «страшні безодні», «весь світ чуттів свого серця, сповненого пошуків “особливого” кохання», «щоб вічно я страждав по ідеалу і досягнуть його не міг» («Ти знов прийшла»). Та вже поезія «Чари ночі» закликає горіти, поспішати, бо «життя – єдина мить», отже втекти від пекучих проблем дійсності. Потім цей вахальний, безтурботно-веселий тон його повториться не тільки у віршах «Казки ночі», «Хай щебечуть поцілунки», але й у багатьох поезіях другої збірки. Важко уявити не тільки «ідеальну» героїню Олександра Олеся, – жодної рисочки зовнішності, характеру, способу життя не має і її земна «суперниця». «Вона», «ти» – цими займенниками вичерпуються відомості про них. Власне розповідь ведеться не стільки про героїнь, як про викликані ними почуття, побудовані на ліричних аналогіях («Нарцис,

закоханий в лілею»), дидактичних роздумах («Не шумлять столітні верби», «Коли тебе розлюбить мила»), закличах втекти від жорстокої дійсності («Ходім відсіль, де радощів немає»).

«Незнана жінка» в П. Верлена проникає в таємничу сутність життя ліричного героя, «змиваючи печать жалю» з його зневіреної душі.

Відомо їй все те, що іншим таємниця,  
Що в серці я таю, що серцем я терплю,  
І вміє лиш вона змивать печать жалю  
З мого чола слізьми, ласкава жалібниця [36, с. 231].

Туга й печаль героя П. Верлена та К. Тетмайера пов'язані з пошуком щастя та кохання, без якого він перетворюється на знехтувану особистість у світі: «Веет каким-то божественным очарованьем, / Таинственно странной красотой и чарами, / Так что чудится, будто ее писал старинный / Венецианский мастер, носивший ангелов в душе» (К. Тетмайер) [8, с. 56]. Прагнення вловити недосяжний, ірреальний образ жінки сприяє відтворенню краси світлих людських почуттів:

Давно мені якась незнана жінка сниться,  
Що любить так мене, як я її люблю,  
Та образу її ніяк не уловлю –  
Щоразу та й не та, щось мусить відміниться  
[36, с. 231].

Образ коханої у П. Верлена, уявлювану ліричним героєм як статую – статичний. Подібне ототожнення покликане засвідчити величність та божественність жіночої натури, магічна сила якої зачаровує верленівського героя. Атмосферу таємничої недовленості відтворено за допомогою «недзвінкого, немов віддаленого, притемненого голосу жінки», яка сприяє зближенню ліричного героя з ідеалами духовності й краси. На відміну від П. Верлена, К. Тетмайер бачить у жінці не таємниці життя, а лише насолоду для власного тіла («Зорять твої очі здалека на мене... / Їх блиск не осві-

тять ніколи моєї / журби, як безодні, / хоч ясні й сяйливі, як сонце, ті очі – / мов крига, холодні») [8, с. 17].

Мотиви сна в творчості Олександра Олеся, П. Верлена, Л. Стаффа, О. Блока як знак ірраціональності символістського світу, якому підпорядковано художню уяву митців, розкриваються в контексті опозиції до земної дійсності. У поетів сон зображено як мрію, яка є ілюзорним сподіванням на звільнення ліричного героя від страждань, спричинених коханням у французького, польського, російського митців та рабського становища України в Олександра Олеся. У вірші «Я зараз сплю, і морем розлилась...» український поет відтворює силу пристрасного почуття до дівчини, що стає символом стражденної, скривдженої України, за якою він тужить. Ліричні герої митців, перебуваючи в стадії сну, опиняються в новій реальності, що наближує їх до омріяного образу: «Я зараз сплю, і морем розлилась / Весняна ніч, мовчить і дихає навколо» (в Олександра Олеся), «Мне снилась снова ты, в цветах на шумной сцене...» (в О. Блока) та «Kto w przepaść rzucił się bez den, bez den / A wpadł w róż obłok na zawritny sen, / Którym odurza woń urojna, miękka?» (у Л. Стаффа).

Символічний образ ночі у вірші Олександра Олеся відбиває соціальне пригнічення та занепад української державності, на відміну від П. Верлена, О. Блока, Л. Стаффа, які під впливом нічної пори висловлюють свою тугу за невловимим Ідеалом жінки («А я, повергнутый, склонял свои колени / И думал: «Счастье там, я снова покорен!» (О. Блок); «Kto miłość zna? Kto, duszą obłąkany, / Wypil zabójczy I najśłodszy jad» (Л. Стафф).

Смуток та біль героя Олександра Олеся через гірке усвідомлення майбутнього своєї країни, ототожненого з «руїною», відтворено за допомогою прийому звукової паузи:

Лежу, мовчу ... Палає сумнів у мені.  
Мовчу ...  
[208, с. 610].

Семантичне поле дієслів з експресивним відтінком («цвісти», «горіти», «тремтіти») символізує надії поета на національне відро-



дження України, що постає в образі дівчини-красуні, яка «лащить його скривавлене чоло»:

Хоча могли уста, ці квіти,  
Комусь цвісти, горить в такому огні,  
І стан її дрібніш тремтіти [208, с. 610].

Ліричний герой поезій Олександра Олеся не хоче полишати чар магії сну – створеної ним уявної реальності, яка забезпечує стан забуття, проте він не полишає й надії у можливість перетворення в майбутньому суспільного життя за законами краси, справедливості і добра:

Це сон ясний! Нехай же сниться він,  
Бо встану вранці я для ночі, для [отрути]  
І знов піду до кинутих руїн,  
Повік безславно їх забути [208, с. 610].

Висвітлення суспільних і злободенних питань, актуалізованих тогочасною дійсністю, у творчості одного з виразників українського символізму – Олександра Олеся, на відміну від європейських митців, сприяли поєднанню принципів краси й правди. Але їхньою спільною рисою було захоплення Краси, абсолютною й вічною, у всіх її змінних формах, та ідея досягнення за допомогою мистецтва гармонійного буття.

Мотив трагізму людського й особистого, занурення в бурхливе море емоцій, трагічні передчуття й містичні візії, недосяжний світ людського щастя як довгоочікуване світло («Пусть призрак он, желанный свет вдали, / Пускай надежды все напрасны! / Но там, – далеко суетной земли / Его лучи горят прекрасно» (О. Блок) органічно пов'язувалися з естетичними принципами й світобаченням Олександра Олеся та європейських символістів.

Осягнення невідомого прекрасного світу осмислюється у світоглядній співмірності з символічною концепцією Ш. Бодлера, де всесвіт становить «дивний храм», уособлюючи божественний зв'язок між людиною та духовним абсолютom. У поетичних творах «Я мечтою ловил

уходящие тени...» К. Бальмонта, «На гори високі, на срібло снігів...» Олександра Олеся представлено сходження ліричного героя на башту (К. Бальмонт) та «на саму далеку вершину гір» (Олександр Олесь), що асоціюються з вічним прагненням людського духу прямувати від темряви до сонця і є символом світла та тепла Всесвіту. Митці намагаються осягнути істину, пізнати її, заховану за тіннями. Сходження – це етапи пізнання ліричного героя, чий шлях нагадує хиткий міст над безоднею, а кожен крок – це ризик не дійти до своєї мети, зірвавшись вниз.

Чим більше герой наближався до своєї мрії, тим ясніше він бачив те, до чого прагнув – істину, яка була представлена як «денне світило» посеред навколишньої повної темряви («Для мене же блистало дневное светило / Огневое светило догорало вдали...» – у К. Бальмонта та «За хмари! Де сонце блискуче жие / Не томлячись, сяєво лити...» – у Олександра Олеся).

Переакцентування уваги зі сфери реального у сферу ірреального, від раціонального сприйняття дійсності до містичних візій та краси й гармонії притаманне творчому методу Олександра Олеся. Серед особливостей, властивих поколінню модерністів, слід відзначити зацікавленість культурою Сходу, яка має певні аналогії в культурі України. Відпочиваючи в Криму, український митець приглядався до життя місцевого населення, намагався відтворювати його, і про це свідчать незакінчені твори – «Оповідання про турка Мустафу та грека Фільку» і притча «Королі і люди». У цих творах Олександр Олесь виявив себе чудовим пейзажистом, художником морських краєвидів і найтонших нюансів природи.

Уже першими мазками яскравої орієнтальної природи письменник вводить читача в реальні обставини. «Блискучим наметом розкинулось над ним ясно-блакитне небо, – читаємо в акварелі «Королі і люде». – Смарагдові хвилі океану розбиваються об його кам'яні береги. Химерно забурені красуні скелі то білі, то жовті, то червоні, ледве-ледве виринають із зеленого моря гаїв, садів та лісів, що пишними килимами вкривають гори й долини тієї країни» [208, с. 44]. Яскраво мотиви Сходу Олександр Олесь репрезентував у музичній акварелі «Казбек і Машука», написаній за мотивами кавказької легенди в 1904 році. Сюжетними колізіями цей твір нагадує легенду І. Нечуя-Левиць-

кого «Скривджені і нескривджені», а художніми барвами – акварель М. Коцюбинського «На камені». Однак, на відміну від згаданих творів, «Казбек і Машука» вирізняється тонкою музикальністю, яка досягається вдалим поєднанням яскравих слухових та зорових образів. Щось подібне спостерігаємо і в малярських акварелях Івана Труша «Луки і поля», «Самітня сосна» та «В обіймах снігу».

У ліричній поезії в прозі «Казбек і Машука» система художніх образів і манера розповіді, а також ритмомелодика – цілком національні, українські. У даному випадку відчутний незаперечний вплив евфоніки українських народних дум. Разом із тим, акварель Олександра Олеся неначе написано барвами кавказької природи. Письменник тонко передає динаміку оточення, відтворює південний темперамент. Поет нічого не вигадує, описуючи побут горців, їхні національні звичаї, традиції, незламність духу й непокірність.

Захоплення східними віруваннями й традиціями можна було спостерігати в історії розвитку «Молодої Польщі». Звертаючись до теми Татрів, що стала лейтмотивом у молодопольській ліриці, митці намагалися відтворити сакральну єдність світу людини зі світом природи – джерелом оновлення життя («Przedwiośnie» Л. Стафф):

I nigby mi nie było tak mało potrzeba  
Do szczęścia, jak gdy czując na czole łzy nieba,  
Położyłem na sercu swym garść chłodnej ziemi [8, s. 230].

Своєю творчістю вони ніби долучаються до космічної безкінечності, розмовляючи з «горами», «глибокими небесами», «тихими світилами»:

Taki tam spokój... Na gór zbocza,  
Światła się zlewa mgła przezrocza,  
na senną zieleń gór.  
Szumiący z dala wśród kamieni  
w słońcu się potok skrzy i mieni  
w srebrno-łęzowy sznur («Widok ze Świnicy do Doliny  
Wierchcichej» К. Тетмайера) [478, s. 255].

Досягнення французьких художників дало початок імпресіоністичній техніці в літературі, що визначила специфіку поезики К. Тетмайера. Багатство природи, гама кольорів краєвидів була стимулом для поета, який приніс у польську літературу імпресіонізм. Аналізуючи лірику К. Тетмайера, А. Лянге підкреслив: «[...] w jego [Temajera] poezji nie ma człowieka: są żywioty bez twarzy, dzikie, spienione, namiętne, albo też „błękitne, ciche zamyślane”; naprawdę są to zawsze „mgły nocne”. Poezja Tetmajera to panteizm rozkochany w rzeczach niewyraźnych, nie zamkniętych w żadne kształty określone; panteizm, w którym człowiek jest tyleż znikomą kroplą, co kropla morskiej fali» [455, s. 22]. Драматичні поеми «Щороку» та «На зелених горах» Олександра Олеся свідчили про силу впливу молодопольського поета на творчий стиль українського митця в руслі культурно-естетичних тенденцій початку ХХ століття. У створених ними художніх світах панують первісні принципи самопізнання й самовизначення людини, що включені в космічну гармонію Всесвіту. Раціональне та фольклорно-міфологічне начала постають у К. Тетмайера та Олександра Олеся в синкретизмі. У єдності перебувають їхня індивідуальна свідомість та народнопоетичний світогляд. Звідси: дитинна довіра до первозданної природи, котра міфологізує дійсність у конкретних чуттєвих персоніфікаціях, ірреальних істотах.

Той факт, що за тематикою, мотивами, образами, елементами стилю драматичні поеми «На зелених горах», «Щороку» Олександра Олеся споріднені з «Лісовою піснею» Лесі Українки, «Тінями забутих предків» М. Коцюбинського, новелами В. Стефаніка, «Сфінксом», «Здалека», «Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej» К. Тетмайера та «Затопленим дзвоном» Г. Гауптмана, свідчить, без сумніву, про їх органічну інтегрованість у загальноєвропейський історико-літературний процес та систему філософсько-естетичних уявлень кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Драматична поема «На зелених горах» Олександра Олеся засвідчує перегуки з творчою манерою одного з головних співців гірської культури – К. Тетмайера, що органічно поєднав нову техніку й фольклорні традиції. Молодопольський поет, змальовуючи красу гір, намагався передати багатство їх фарб і відтінків. «Dwie zasadnicze rzeczy potrafilo malarze wywołać i uplastyczyć – zasadniczy ton barwny Tatr i

kolosalność gór, – zaznaczył K. Tetmajer w „Objaśnieniu”. – Każde góry na świecie mają swój ton właściwy, swój koloryt [...]. Tatry są szare tak w południe, jak i w księżycową noc, tak w pogodę, jak w deszcz – zawsze są szare. To jest ich ton zasadniczy, ich podstawowa barwa i ich ton [...]. [Malując panoramę] wybrano dzień taki, jaki w Tatrach najpiękniejszy: dzień jasny, pogodny, cichy i słoneczny. W taki dzień schodzi z góry jakieś słodkie, senne zadumanie się, jakieś zamyślenie niuzemienne [...]. W taki dzień na lasy schodzi szezoga, jakaś gaza przejrzysta a złotawa [...]. Uroku tego opisać niepodobna. W taką chwilę na szczycie zapada się w jakąś zadumę nieokreśloną i bezkresną, wszystko w człowieku milknie, pamięć, wiedza, myśl, piękno natury ogarnia go i topi w sobie, chłonie» [487, s. 162].

У прозовому творі «Здалека» молодопольського поета чудова природа Татр («Дивляться на мене завжди ті самі, завжди однаково холодні й смутні – і завжди вірні») уособлює цілющий струмінь у хвилини розчарування та розпуки, допомагаючи ліричному герою зрозуміти власні відчуття: «Повертаюсь до них щороку, завжди знудьгований, як мешканець надморський до моря» [480, с. 56]. Гори в уяві митця дихають спокоєм, ніжністю, ліричним настроєм й мелодійністю. Вони навчили письменника передавати широку гаму людських настроїв, яскраво віддзеркалюючи глибину й щирість його почуттів до величних Татр: «Навчили вони мене думати й відчувати, навчили слова барвисті укладати в рими. Навчили мене могутності життя й безпосередності природи, навчили бачить, як шелестіння листу букового та смерекового бору сплітається з сонячним промінням, як пахощі квіток гірських проникливо напоюють собою і скелі, і води, чути розмову хмар з одвічним вантажем сірих запалих долин» [480, с. 59]. Пластичність досягається молодопольським поетом розгорнутим порівнянням: «Татри» – «скельова, велична сповідь душі моєї» [480, с. 59]. У прозовому творі К. Тетмайера модель світу структурована вертикально, що зумовлене й вмотивоване антиномією «низ–верх», яка у філософсько-символічному сенсі позначає одвічне протистояння темряви й світла, страждання та радості. «З мене рветься душа до тієї могутності й стихійності природи, душа, що відчула трагедію фізичного існування» [480, с. 59]. Реальність подорожі забарвлена реальністю природи: осінньою млою, а потім – дощем. Одночасно вони наскрізь суб'єктивуються

К. Тетмайєром, здобуваючи ознаки метафор певного духовного стану: «В їхніх імлах блукає моя дума й шукає давньої своєї віри і любові, почування та сили» [480, с. 60]. Творчим зором митець бачить духовну наповненість Татр, до яких він простягає руки, як дитина в молитовному екстазі.

Поетику драматичної поеми Олександра Олеся «На зелених горах» визначають риси психологічного самозаглиблення, пошуків власної душевної ідентичності в гармонії гірської природної сфери. Створена під впливом пристрасного захоплення Гуцульщиною, на основі безпосередніх вражень, отриманих від знайомства з Карпатами, поема відтворює самотній світ карпатських горян:

Країно див! Далека мріє,  
Зелена казко серед гір [208, с. 213].

Український митець створив свою легенду про казковий куточок землі, «де вітром дух наш вільний віє, на гори загнаний, як звір», а самі гори, як велети, встають «на варті волі і краси»:

Але над ним природа-мати  
З любов'ю руки простягла.  
.....  
Там стали гори, як титани,  
На варті волі і краси,  
Там, наче сизі океани,  
Шумлять незаймані ліси [208, с. 215].

У світлі поетичної уяви митця колоритно відтворено святковість «храмів» на Гуцульщині, змальовано талановитість її легенів («Іде, жартує з нами легінь, / Співак, музика і стрілець...»), красу чарівних гуцулок («Як мак червоний, в барвних строях / І в огалюнах, як зірки») з карпатських сіл:

Вже сонце високо на небі,  
Вже в бубни Черемош гуде,

Цвіте Гуцульщина квітками,  
На храм Гуцульщина іде! [208, с. 215].

Олександр Олесь намагається осягнути віковічні таємниці гуцульської душі, яка має органічний зв'язок з незайманою карпатською природою: «Там люде, духи і каміння / Віки живуть життям одним, / Одно проймає всіх проміння / І в'яже з лісом віковим» [208, с. 66].

Важливу роль у розкритті переживань героїв, загостренні дії відіграють візії, сни, пісні, музика, що надає змогу митцеві відтворити живий, пульсуючий світ природи Гуцульщини, оповитої самотніми легендами й віруваннями, який в текстовій площині набуває значення багатозначного символу.

На тлі колоритних обрядів і неповторної природи Олександр Олесь бачить страхітливе страждання лісовиків, водяників, чугайстрів, мавок та гуцулів, доведених до відчаю злиднями, хронічним голодом та багатовіковою неволею:

На горах біліють під скелями квіти,  
За скелями вітер гуде,  
А Голод їх косить під звуки трембіти  
І в копи кладе [208, с. 67].

Джерелом натхнення для створення поеми «Щороку» Олександра Олеся була драма-фантазія «Сфінкс» К. Тетмайера. Українському митцеві в молодопольського поета імпонувала його заглибленість у сферу духу, втіленого в чарівних звуках музики, що очищує людську душу від нищості й відкриває в ній вищу сутність буття, освітлюючи шлях до царства первозданної природи. «Мне грезился какой-то светлый, солнечный мир... какая-то сладкая, тихая, сонная гладь... А из вод озера, в глубине, неслись протяжные звуки музыки, странные, упоительные...» [481, с. 134]. У драмі-фантазії «Сфінкс» К. Тетмайера, як і в поемі «Щороку» Олександра Олеся, природа уособлює єдину сферу духовної свободи, її таємний сон на порозі космічного інобуття, перед єднанням душі з божественним універсумом: «Все небо прямо золотое от звезд. / По листьям пальм и кус-

тов сплывает потоками дрожащее сверкание месяца. / На темных водах лежат светлые пятна и струи блеска. / В эту пору я любил плыть в лодке вдоль морских берегов» [481, с. 146]. Саме під час сну в ліричних героїв, як у молодопольського, так і українського поетів, відбувається свого роду катарсис, що дає змогу їм продовжити пізнання істинної гармонії у світі природи, незалежного від реальності, де все здається суперечливим та неподібним: «[...] мне вспоминается сейчас одно тихое июльское воскресное утро в деревне... Я сидела у окна; перед окнами были клумбы цветущих роз и белых нарциссов и ярко-зеленая трава... Маленькие птички прыгали по газонам, и мотыльки порхали кругом... Небо было такое ясное, чистое, голубое, полное солнца... Помню, что весь день был потом необыкновенно ясен и ласков. Тише. Это было давно, и не знаю, почему мне грезится это сейчас...» [481, с. 159].

Змістом поеми «Щороку» стає внутрішній світ Олександра Олеся з його екзистенційною свідомістю. «Сьогодні я творив одну свою фантазію “Весна”, – писав автор, – у якій я поставив собі ненормальну й неможливу мету – створити гармонію думок і форми з неловимими переходами від однієї форми до іншої. Це вдалося мені лише до певної міри» [58].

Символіка поеми «Щороку» розгортається в системі координат, підпорядкованій космічному й природному ритму, – зміні пір року в їх розмаїті та красі. В інтерпретації М. Шумило, навіть дихання квітки в Олександра Олеся примушувало «озиватися його чуйну арфу» [380, с. 106]. «Вічна драма людського життя, – як писав дослідник, – перевілена в образи явищ природи у феєричній поемі “Щороку”, яка буйним ліричним потоком несе людські пристрасті» [380, с. 106]. Майстерність персоніфікації Олесем творчих сил природи засвідчує, як багато він почерпнув із скарбниць української народно-пісенної творчості, перетворюючи фольклорні мотиви у витончені, майже неловимі нюанси людських настроїв і почувань, використовуючи багатющий арсенал народних художніх засобів.

Події поеми «Щороку» починаються й закінчуються в межах одного природного циклу – зими з її чудовими сніговими краєвидами. Вже на початку твору автор вводить демонічний образ «відьми-зими», яка вважає себе володаркою природи, що спить. Через образ сну символізовано смиренність, пасивність та омертвілість всього живого. Уяв-



ні сновидіння, змальовані як опозиція до несприятливих обставин, допомагають природі наблизитися до омріяного світу:

Спала природа під ковдрою білою,  
Снилось їй море  
Наскрізь прозоре,  
Дно його  
Ясно-зелене,  
Хвилі чи хмари над ним,  
Снились їй ночі в серпанках сріблястих,  
Зорь тихосяйні лампади  
Крики пташечі, зітхання вітрів...  
Шелест шовкових степів неоглядних...  
Ось вони стеляться, стеляться, стеляться... [208, с. 168].

У зображенні зимової пори року в поемі «Щороку перевага надається білому кольору – снігу, що втілює ідею збайдужіння та забуття.

Особливе емоційне збудження природа відчуває під час приходу чарівної весни, до якої, бажаючи позбавитись ненависних мук, звертаються дерева, у яких «кров заморожена злими морозами», квітки і трави пожовклі, що втомилися від «страшної ваги снігів»:

Веснонько, Весно, до нас, у наш гай!  
Всі ми стомились і змучились в край.  
Гинуть в кайданах струмочки ясні,  
Мерзнуть під снігом квітки запашні!  
Гнуться шовковії трави під ним ...  
Ніяк дивитись і дихати їм [208, с. 171].

Образ весни символізує в поемі «Щороку» Україну, душу рідної землі, вічно охопленої стражданнями та сумом. Весніна пора року стає символом розквіту людських почуттів, сповнених мрій на краще. Романтичну історію кохання Весни-України, представлена в символічному образі дівчини-українки, до Сонця-Козака передано кризь

синестезійне поєднання фарб, звуків та емоційних вигуків. Символічний образ весни-дівчини «в чарах шуму і пісень» автор порівнює з образом «феї», яка є символом чарівності й загадковості, з білою «квіткою-лілеєю», символом чистоти та свіжості. Вона постає як втілення ідеалу жіночності та вічної невмирущої краси:

Коси її розплелися,  
Хвилями в'ються в степах.  
Килимом пишним лани покриває  
Плахта її.  
Маком червоним цвітуть на городах  
Рукава її  
Ллються річками по луках зелених –  
Дівочі стрічки [208, с. 183].

У відповідності до народнопоетичних уявлень Весну у поета наділено чудодійними силами чар, які дарують щастя та радість всім на землі:

Скрізь блукає,  
Все вітає,  
Йде і сіє срібний цвіт,  
Обсипає білий світ [208, с. 178].

Як уособлення життєдайних сил та джерело відродження життя змалювано символічний образ сонця з притаманними йому ознаками одухотвореності, які відтворено метафорами «злотнії, довгії вії», «блискавки-очі», «всміхатися морем усмішок». У поемі «Щороку» Олександр Олесь вбачає в образі сонця вияв божественних начал буття. На початку твору схід сонця, яке «не сяло ласкаво», «не гріло промінням» і постало «нудним і байдужим», знаменує розгубленість народу в умовах бездержавності та втрати надій. Але його гармонійне поєднання з Весною уможлиблює не лише чудодійну картину весняного розквіту, що засвідчує бадьорі настрої оновленої природи, а й символізує сподівання українського народу на здобуття омріяної свободи та народження нового життя:

Сонце світило,  
Сяло,  
Лилось, цілувало,  
Гріло огнем поцілунків  
Землю холодну,  
Голодну [208, с. 174].

Символіка місяця, на відміну від символіки сонця, співвіднесена з «князем ночі», який, подібно до «златного дельфіна», сріблить мрії землі, присипляючи її смутком та створюючи атмосферу зачарованості й забуття. Прихід ночі відтворено гіпнотичним ефектом враження від її магічних чар:

А ніч  
Тільки землю обніме –  
І ми вже безсилями стали;  
Тільки ми срібного келиха ночі  
Злегка торкнулись устами, –  
Ми вже обпоєні чаром [208, с. 176].

Посилюючи драматизм поеми, Олександр Олесь вводить у текст образ вітру, що кохає безнадійно Весну, «загадкову» й «непрístupну». «Любов вітра до весни, – на думку М. Грушевського, – оспівана в ній у дуже гарній і оригінальній, вповні модернізованій формі, була виразом молодечих настроїв поета, викоханих східноукраїнською природою і перейнятих ніжними відблисками її лагідної краси» [82, с. 261]. Вітер захоплюється незвичайною вродою весни, що є уособленням внутрішньої витонченості, духовності:

Весно! Весно! Раю мій!  
Вся краса в тобі одній,  
Вся краса, що в світі мала  
У тобі одній з'єдналась [208, с. 179].

Вітер полинув до синього моря прагнучи поринути в стан забуття, спричиненого щасливим коханням до Весни. Морські простори приваблюють його рухами хвиль, з яких ллються звуки, тихі дзвони, немов із «з арфи золотої». Схвильований настрої вітру Олександр Олесь відтворює за допомогою дієслів з невловимим відтінком («віти», «мліти», «навівати»), які поглиблюють радісне відчуття від його закоханості. Але байдужість весни до почуттів вітру стає причиною його одвічного смутку, вираженого за допомогою пісень:

Що їй вітрове кохання,  
Сльози, співи і зітхання?  
Хай нудьгує,  
Хай сумує,  
Слід покинутий цілує,  
Грає, плаче, віє, мріє  
І піснями землю гріє.  
Хай зітхає, хай кохає  
І надію колихає [208, с. 178].

Депресивність стан вітру, що увиразнює наростання мотиву туги, розлито у самій природі:

Журиться Вітер, по берегу ходє;  
Думонька муку за мукою плоде.  
Гляне на місяць, гляне на ніч, –  
Сльози гарячі ллються рясніш.  
.....  
Вербі гілками журно хитають,  
Листя віщує, листя сичить [208, с. 187].

Поема «Щороку» Олександр Олесь має форму суб'єктивного, навіть автобіографічного звучання:

Біг я колись в простори,  
Вибігав на сизі гори

І сміявся над любов'ю  
Часом слізьми, часом кров'ю  
.....  
Більше думав я не в'януть, –  
Із-за хмар на все поглянуть,  
Остудить журбу пекучу...  
Ледве я не кинувсь в кручу [208, с. 187].

Безповоротна втрата щастя викликає почуття помсти, що дозволяє здійснювати вічний пошук свого кохання, перетворюючись в інші типи існування: «озвірілого тигра», «крилатого вогню», «сокола з неба», «пташку», «прохожого», «в чорні хмари», «морські хвилі» та звертаючись до потойбічних сил в надії на допомогу. Представницею тих сил стає «чорна циганка» в символічному образі «ночі-ворожки»:

Ноче – ворожка, поворожи –  
Де моя люба – правду скажи.  
Де моя люба, – щастя і мука,  
Янгол небесний, люта гадюка [208, с. 187].

Наявність відкритого простору, що ототожнюється в Олександра Олеся – зі «самотнім степом», який чорніє, «наче крук», лише поглиблює відчуття болю та страждання:

Плаче Вітер, туже, бідний,  
Та ховає мрії [208, с. 193].

У творі Олександра Олеся трьома крапками позначена незакінчена думка («отруений вкрай», «задушить Весну хотів», «останні слова»), а епітети з мінорним відтінком («хмари холодні», «пориви марні», «смертні жнива», «сірі ночі», «сірі гранітні руїни») символізують душевний неспокій, що викликає лише жалість та співчуття. Образ вітру в українського лірика постає жорстоким та міцним, у порівнянні з вразливою природою:

Вітер носить, літає,  
 Топче луки і поля,  
 Жовті трави пригинає,  
 Лист зриває із гілля.  
 То скирти, стоги розносе,  
 То у сурми загуде,  
 То в безсиллі заголови  
 І до лану припадає [208, с. 192].

Цвинтарні мотиви поеми «Щороку» мають символічне значення, фіксуючи картину відліку часу, яка свідчить про наближення невідвортної смерті. У поемі Олександра Олеся вітер шукає вічного забуття лише після того, як він, знесилений блуканнями і нескорений долею, відшукає свою «єдину любов»:

Вдень і вночі я усюди літатиму,  
 Доки без сил не впаду,  
 Всюди питатиму, всюди шукатиму,  
 Доки тебе не знайду.  
 .....  
 А розшукаю – тільки спитаю,  
 Здалеку гляну в небо очей  
 І понесу я муку безкраю  
 В чорні безодні вічних ночей [208, с. 188].

Вітер не прагне взаємності у коханні з Весною, але її пошук надає йому сил:

Ганебно для мене на крок від мети  
 В пустелю жалю повертати [208, с. 194].

Для досягнення інтонаційної виразності, що ґрунтується на основі поетики пісенного фольклору, поету притаманне вживання народнопоетичних звертань: «сестронецьки-подруги», «ненько

моя», «веснонько», «дівчино», «раю мій», «сонце», «ноче-ворожко». Наприклад: «Місяцю, місяцю, / Князеньку ночі / Зглянься на мене!» [208, с. 175], «Сонце! Козаче мій! .../ Знаю, знаю я тебе!» [208, с. 173]. Використання апозитивних форм («веснонько-матінко», «веснонько-сестронько», «відьма-зима», «парубок-сокіл», «мій друже крилатий»), синонімічних зближень («хвилини-години», «голос-крик», «вихор-буря», «блискавки-очі», «скирти-ожереди», «звірі-вороги», «снігами-думками», «кров'ю-лавою»), семантико-дериваційних okazіоналізмів з негативним відтінком («отрутонька», «думонька») та антонімічних зрощень («сміх-сльози», «вдень-вночі», «щастя-муки») сприяють поглибленню емоційного забарвлення Олесевого поетичного мовлення. У поемі «Щороку» фольклорний відтінок та експресія ліризму створюють народнопісенні повтори («Снігу, ой снігу якого!»), анафори («Свитку свою розіслав по дорозі, / Свитку свою з найбільшої вовни, / Свитку свою не надівану й разу» [208, с. 167]), дієслівні форми – повтори з функцією нагнітання («Ось вони стеляться, стеляться, стеляться» [195, с. 168], «Ллється і ллється, / Плеще і плеще» [208, с. 183]), епіфори («Снігом прибиті ми, / Кригою скуті ми» [208, с. 171]), епанафори («Розсипає срібний сміх, / Сміх сльозами поливає» [208, с. 170]), фразеологічні словосполучення («гай зелений», «ясне око», «зоре ясна», «весна чарівна», «красна весна», «красні уста»), тавтологічні повтори («І на зітхання зітхнула природа» [208, с. 172], «Грають, дзвонять цілий день, / Дзвоном радісних пісень» [208, с. 174], «І струшував срібло із себе. / Падало срібло, / Лилося на землю / І срібило мрії землі» [208, с. 175], «Квітне квіткою в садках» [208, с. 182]) та вигуки («О», «Ой», «Ого-ого», «Го-го»).

Експресивну динаміку твору передано через сугестивність, навіювання потрібних авторові думок та настроїв. Музичність як засіб вираження своєрідності поетичного світовідчуття допомогла Олесеві створити художньо довершену асоціативно-звукову картину поеми.

Олександр Олесь, окрім неповторної ритмомелодійності, яка відбиває яскравий емоційний та експресивний тон твору, змальовує

страждання й поривання митця, який прагне наблизитися до таємничої душі Весни-України, що для нього залишається «глибокою загадкою» (Л. Білецький).

Творче засвоєння духовних надбань інонаціональних літератур засвідчило прагнення українського митця цілком модерним європейським способом зобразити образи-символи Вічної краси, Правди та Волі. Імпресіоністичне сприйняття краси природи, її чистоти збуджувало загадкові струни серця лірика, що закликали поринути в мрійливу казку «того далекого блакитного неба», де душа мала звільнитися від пут меркантильного міщанського світу.

У художньому спадку Олександра Олеся, як і європейських символістів, синтезовано новаторські пошуки переломної доби, з якими пов'язане його прагнення відкрити для свого читача ідеальний, утаємничений світ людської краси та гармонії, відтворений за допомогою потужних, художньо проникливих образів-символів.



## 2.4. Авторецептивний дискурс символістських рефлексій поета

У художньому спектрі символістських візій лірики Олександра Олеся, як й інших митців рубежа XIX – XX ст., важливе місце посідає так звана поетологічна або металітературна тематика, пов'язана з питаннями мистецьких рефлексій, авторських художніх авторецепцій щодо тих чи тих аспектів власної творчості або творчих процесів загалом. Коментуючи поняттєвий сенс терміну «металітературність», одна із його дослідниць, О. Турішева, зазначає: «Авторська думка про літературу може мати характер прямої рефлексії (наприклад, у фрагментах із прямими роздумами автора про природу словесності), рефлексії сюжетного типу (наприклад, при зображенні самого процесу написання твору), рефлексії стильової (наприклад, у разі підвищеної літературності авторського стилю). При цьому металітературність (термін, використовуваний щодо всієї сукупності таких форм) співвіднесено в науці з “пошуком автором свого коду”, “власної актуальної позиції, на якій він ще не ствердився остаточно”». Як констатують В. І. Тюпа та Д. П. Бак, самосвідомість літератури спрямована на «художнє завдання»: «це не рефлексія самопізнання, а рефлексія самовизначення... Осмислити роль творця у виникненні художнього цілого – ще не знайденого, але вже привабливо привідкритого духовному погляду автора, – в цьому і полягає творча функція літературної саморефлексії» [298, с. 25]. За визначенням М. Димитренко, «до рефлексивного поетичного тексту ми зараховуємо поетичний текст, у якому вербалізовано розумовий аналіз творчої діяльності автора або поезії як феномену культури. З одного боку, це замкнута система, “текст про текст”, з іншого – адресоване читачеві повідомлення, що вводить його в конкретний мовленнєвий акт і в роздуми про природу такої комунікації» [92, с. 20]. На думку О. Анциферової, «поняття саморефлексії введено до наукового інструментарію літературознав-

ства, мистецтвознавства, культурології тому, що для нього притаманне акцентування на властивому для сучасного мистецтва загостреному інтересі до власних процедур та індивідуальних творчих практик із їхніми неодмінними учасниками (автор – читач)» [10, с. 6].

Авторецептивний дискурс символістських візій в ліриці Олександра Олеся загалом окреслено зверненням до трьох основних образних концептосфер літературної рефлексії та саморефлексії митця: 1) процес творчої діяльності та його рушійні складники; 2) митець як головний суб'єкт творчості; 3) творчий інструментарій, яким послуговується митець у своїй діяльності.

Процеси поетичної творчості та її рушійних складників – предмет авторських літературних авторефлексій цілої низки віршованих творів Олександра Олеся. У поезії «Тільки те, що створила фантазія...» сумній реальності, у якій панують «продаж гідності, честі, ідей, безпардонне крутіство, софістика» [209, с. 44], він протиставляє створену фантазією в душі поета художню умовність, яка тільки і є тим єдиним «прекрасним у житті» моментом, що виправдовує й умотивовує повноцінний сенс людського існування. До мотиву творчості, як животворного джерела наснаги й розради в житті людини Олександр Олесь звертається й у поезіях «Хай стане творчість джерелом...» і «Творіть! Що хочете творіть...»:

Хай стане творчість джерелом  
Для Вас спочинку, щастя, втіхи,  
В негоду світлим маяком  
На березі самотнім, тихім  
[209, с. 113].

Саме в чарівній силі творчості поет вбачає ту вищу мету, якої прагне людина і яка здатна звільнити її від пут заземленого міщанського існування. Поет переконаний, що:

Лиш повне творчості життя  
Нам дасть і віру, й забуття

І заколише наші болі,  
Здається, вічної неволі  
[209, с. 122].

Водночас, процес творчості для митця – це не лише постійне джерело життєвих радощів, краси і натхнення. Це й незмінні душевні муки, які пронизують «кожен атом серця» поета, переливаючи «кожний ніжний рух сердечний в пісню срібну» [208, с. 132], залишаючи після себе не лише окрилене любов'ю почуття, але й додають йому невимовних страждань та болі («Хтось ударив без жалю по серці моїм...», «Кожний атом, атом серця...» та ін.). У поезії «Пекло, здавалось, було в ту годину...» Олександр Олесь символічно уподібнює момент народження поетичного твору картині шаленої бурі, розбурхана стихія якої, супроводжувана ревінням грому та ударами блискавок-стріл, «вербу десь розбиту добила» [208, с. 54]:

Думко! Коли і тебе виливаю  
В слово холодне, в пісню свою,  
Пекло таке ж я в душі своїй маю  
Спалює всю воно душу мою... [208, с. 54].

Але пекельні муки, які спопеляють душу поета, він виправдовує сподіванням на те, що його творчі зусилля не залишаться марними, що «остуджена словом людським» його пісня в ріднім краю, можливо, також вдарить «в вербу недобиту, в ту, що жила, не радіючи світу?!» [208, с. 54].

Важливе місце в авторецептивному дискурсі лірики Олександра Олеся належить й творам, присвяченим темі поета й поезії. Семантичну модель цієї міфолого-символічної площини поетологічного дискурсу в ліриці Олександра Олеся реалізовано в тематичних ракурсах, ініційованих авторефлексією власної творчості, звертанням до міфологічних образів – символів та атрибутів поетичного мистецтва, а також рецепцією творчості інших поетів – попередників і сучасників.

За свідченнями числених біографів поета, свої перші вірші Олександр Олесь написав ще в дитячому віці. «Складати вірші, – пригадує

сестра поета, М. Голубева, – Олесь почав дуже рано. Ще в дитинстві він часто любив ходити по садку й тихенько наспівувати, а коли ми питали, яку саме пісню він співає, то відповідав, що цієї пісні ще ніхто не знає, бо це його пісня. Спостережливість і любов до природи розвинула в ньому мати, а талант мав од Бога» [228, с. 13]. Сам Олександр Олесь щодо цього пізніше свідчив: «[...] почав я писати досить рано (тому, мабуть, так рано і “списався”, що давно вже констатують вельми поважні мої критики). Пригадую: 9 років (може, було і 8) вранці я вийшов у свій сад, вночі йшов дощ і роса ще грала всіма барвами райдуги на деревах, квітках, траві. Звідкись лилась хвилююча пісня солов’я.

“І я не стерпів щастя муки.

І полилися перші звуки” і тому подібне.

(Мабуть, через це так часто і повторяються солов’ї в моїх пізніших віршах)» [228, с. 151].

Поет розповідає: «Почав я писати дуже рано, як тільки додумався, для чого вигадано папір та олівець, і як тільки навчився ним володіти. Коли б мої батьки знали, що пишу, певно, замислилися би – чи варто мене вчити писати. Чому почав писати? Мабуть, підсвідомо. Отак, як ні з цього ні з того починає цвірінкати горобець. Була, очевидно, якась потреба висловитися з приводу того, що діється, бачиться і чується на білому світі. А діялося багато: літали метелики, щebetали пташки, виблискувала роса – все щось робило, і, мабуть, ніяково було мені стояти склавши руки» [400, с. 6].

За словами одного із дослідників творчості поета В. Яременка, «молодші сучасники Олександра Олеса: М. Зеров, П. Филипович, М. Рильський – у один голос твердять, що його поезія полонила всіх своєю безпосередністю, відсутністю моралізаторства, повчань, набридливих банальностей. В одній із рецензій на твори Олеса М. Зеров зазначав, що “дар поетичної форми дався Олесеві дуже легко: він пише, як Господь покладе йому на душу, не рахуючись ні з якими літературними теоріями та заповідями. Нізвідки не видно, щоб він навіть пробував коли усвідомити собі технічні правила вер-

сифікації. Без усяких теорій і правил з-під його пера з'являються такі поетичні перли, бездоганні з формального боку, як "Айстри" та інші» [400, с. 11].

У поетичній формі обставини зародження першого творчого імпульсу в душі майбутнього поета Олександр Олесь описав в одному зі своїх ранніх віршів 1904 р.:

В дитинстві ще... давно, давно колись  
Я вибіг з хати в день майовий...  
Шумів травою степ шовковий,  
Сміявся день, пісні лились...  
Весь Божий світ сміявся, радів...  
Раділо сонце, ниви, луки...  
І я не виніс щастя-муки,  
І задзвеніли в серці звуки,  
І розітнувсь мій перший спів... [208, с. 52].

Пізніше, 1918 р. Василь Еллан-Блакитний написав на цей вірш прикметну пародію, у якій комічно обіграв обставини народження першого Олесевого вірша, його «першого співу», що виник із «щастя-муки»:

В дитинстві ще... давно, давно колись  
Заліз я у квітник чудовий,  
Щоб натрощить квіток майових...  
Аж гульк – дідусь... Отак, ловись...  
Глядів Бровко, бурчав індик,  
Як дід мене попав у руки.  
Свистіли лози, як гадюки,  
І я не міг стерпіти муки –  
І залунав мій перший крик...  
Тепер нема тої руки,  
Що підняла лозу гнучкоюю,  
А я ще й досі репетую  
І пруся все у квітники [98, с. 122].

У символічній інтерпретації міфологеми поета в ранній ліриці Олександра Олеся найбільш виразно проступає мотив трагічної самотності митця, яка крає його серце й спустошує невимовним смутком душу, змушує страждати її через усвідомлення неможливості взаємопорозуміння із соціумом і навіює думки про близьку смерть. Ліричний герой поезії «Імпровізація» (1906), стверджує, що «Смутком брата-товариша звать... / З ним піду я по білому світу блукать, / Взявши ліру журливу з собою, / Буду сльози свої розливать, / Буду в тиші пісні з них складать / І дивитися в небо з журбою...» [208, с. 73]. Герой іншої ліричної поезії Олександра Олеся, написаної десять років згодом, повторює ту журливу екзистенційну скаргу, яка «точить» його серце:

Невесело! Недоля серце точе,  
 Журба мій світ в'ялить,  
 І снігом цвіт летить  
 В мої осінні ночі.  
 Покликати б? Ні друга, ні людини!  
 Упасти б на плече,  
 [Заплакати] гаряче,  
 Забутись на хвилину.  
 Дарма! Нема нікого... [208, с. 732].

Трагічну самотність поета символічно підкреслено й усталеними для поетологічного дискурсу ранньої лірики Олександра Олеся образами «опущених рук», «душі, закутої в ланцюги», «пекельних мук», «загублених слів», «порваних струн», а також мотивами нереалізованості митця в суспільстві та його неминучої творчої смерті («Давно гармати змовкли...», «Слова розкидані, забуті...», «Невесело! Недоля серце точе...» та ін.).

Дослідниця особливостей рецепції естетики західноєвропейсько-го символізму в творчості Олександра Олеся доеміграційного періоду О. Чепелик вважає, що мотив трагічної самотності митця у творчості українського поета зумовлений «остаточним зануренням у центр культурної парадигми доби, яка органічно поєднувала в собі пошук Краси й гармонії з песимістичним відчуттям дійсності, пов'язаним

із неприйняттям світоглядно-ідеологічних аспектів раціоналістичної епохи. Символістський тип художнього мислення французьких символістів та Олександра Олеся визначив подібні шляхи вираження естетичного дискурсу, оприявленого в спільних мотивах розчарування й безсилля, депресії та нудьги, що репрезентували хворобливі рефлексії їх ліричних героїв» [367, с. 13].

Аналогічні мотиви зустрічаємо і в французьких попередників українського поета – Ш. Бодлера («Тумани і дощі», «Сплін»), С. Маллярме («Тривога»), П. Верлена («Нудьга», «Сплін», «Томління»), А. Рембо («Тихенький дощ падає на місто», «Мої кохані крихітки»).

Творчу відряду ліричний герой ранньої поезії Олександра Олеся знаходить лише в єднанні з природою, вільна й нескута соціальними приписами й міщанськими уподобаннями стихія якої рідна творчій стихії поезії: «Я граю в полі в самоті, / З вітрами вільними братаюсь, / З палкою бурею зливаюсь...» [208, с. 721]; «Я сам від вас утік у ліс, / Я мовчки сам собі співаю, / І плачу мовчки я без сліз» [208, с. 731].

Такою ж відрядою і втіхою для душі ліричного героя ранньої поезії Олександра Олеся стає й протиставлена задушливому міщанському оточенню природна атмосфера «безгрішного села». Ліричний герой поезії «Коли б лишився я в селі...» жалкує, що свого часу не залишився жити в селі, де є змога радіти сонцю, весні, співу жайворонка в полі, де б він весело й мимоволі складав пісні, які б співали селяни і які б стали для них душевною втіхою. Спогади про ідилічну сільську юність різко контрастують з відчуттями, які навіює ліричному герою «чад» і «журба» міста:

А тут і слів я не знайду,  
І заспівати не зумію,  
Я тут дурію в їх чаду,  
Я тут щодня ховаю мрію,  
Як плачуть всі в журбі німій,  
Я сам на цілий край ридаю... [208, с. 727].

І знову ліричний герой подумки переноситься у свої мрії і благає: «Люба юносте, вернись, веди мене в село безгрішне» [208, с. 728].

Своєрідною духовною альтернативою мотивам відчаю й самотності, притаманним ранній ліриці Олександра Олеся, постає й символічна інтерпретація міфологеми поета, у якій відчуття розгубленості й непевності заступає палке бажання змінити «ліру» на «меч»: «А та рука, що може грати, / Зуміє взяти і меча, / Залізні грати перервати / І горе скинути з плеча» [208, с. 730]. Ліричний герой рішуче відмежовується від «братів-співців», які йдуть «по ярмарках крізь сльози грати»:

Не брат я вам, брати мої,  
Хоч, може, й матір в нас і спільна –  
Вдова і наймичка невольна  
На рідній батьківській землі.  
Не ваш співець я, о співці,  
Журливі лірники-каліки,  
Бо ліру я розбив навіки  
І меч давно в моїй руці [208, с. 721].

Слова про «марно розкидані скарби», «розірвані струни арфи», протियाгою яким повинен стати запальний звук бойової сурми, звучать і в початковий період вимушеної еміграції Олександра Олеся:

Я сурму взяв... На струнах грати,  
Коли йде бій, гримлять гармати,  
Вважав я злочином важким.  
І арфа зламана завмерла,  
Вже не дзвеніли звуки-перли,  
А бойовий огонь і дим [209, с. 412].

Утім, як далі з гіркотою констатує ліричний герой поезії «На ваші теплі привітання...», на теренах його батьківщини запанував «лютий ворог», співці стали «придворними» або перетворились на вимушених вигнанців. Відтак, він знову готовий змінити «меч» на «ліру»:

В туманах зблідли ідеали,  
Схилилась сива голова...



І тільки часом, коли віра  
Зігріє серце, знову ліра,  
Вигнанська ліра заспіва [209, с. 412].

Життєвий досвід еміграції, який став часом невиправданих сподівань і гірких розчарувань Олександра Олеся, знайшов відображення в його тогочасній ліриці й суттєво позначився на художній трансформації її поетологічних мотивів. Як і в попередній період творчості, одним із домінуючих мотивів символічної інтерпретації міфологеми поета залишається мотив його самотності в несприйнятному для нього людському оточенні («Де ж, друзі, ви? Нема нікого...» [209, с. 350]), який обумовлює сумну й навіть приречену тональність його поетичного голосу:

Це вже не радісні пісні  
Життю, коханню і весні,  
Це сльози вже, це плач, квиління,  
На мертвій мрії голосіння,  
Ніщо не вернеться назад.  
В душі одцвів, пожовк мій сад [209, с. 349].

Екзистенційна самотність ліричного героя еміграційних віршів Олександра Олеся посилена символічними знаками його теперішнього соціального статусу – поетичного вигнанця, позбавленого батьківського коріння, жебрака, приреченого на вічні поневіряння чужиною, блазня, над яким глумиться бездушна юрба («І слізьми, і кров'ю, і жовцю писав я...», «Ти все ждеш пісень від мене...», «Пришли хоч п'ять рядків останніх...», «Давно колись писав я слізьми...»):

І слізьми, і кров'ю, і жовцю писав я...  
І врешті упала безсила рука,  
І тягнуться роки ганьби і безслав'я...  
Я задрю вже й долі сумній жебрака [209, с. 47].

Еміграційну дійсність ліричний герой Олександра Олеся сприймає як «неволю на волі» [209, с. 48], як «терновий ліс», крізь який він

йде в цілковитій темряві» [209, с. 373]; його душа «в ранах чорних і кривавих» [209, с. 373], вона «сходить кров'ю» [209, с. 376], яка «бризкає на рідну землю», «радіє» «повним жовчі» сміхом, що падає «дощем їдким, як ржа» [209, с. 430]:

Мовчи... мовчи... Огнем-любов'ю  
Кривавих ран не воруши...  
Я нерухомий сходжу кров'ю  
Над трупом власної душі.  
Вона умерла на вигнанні  
В журбі по рідній стороні...  
Там, там слова мої останні  
І недоспівані пісні [209, с. 377].

І знову, як і в ранній період творчості Олександра Олеся, єдиною відрадом душі для його ліричного героя є можливість її єднання зі світом природи, співзвучною і рідною для неї гармонією вільної творчої стихії («Мої пісні не до смаку...», «Однаково: чи літо, чи зима...», «Наказ! Виконую наказ...», «Ще вам пісню заспіваю...», «Пришли хоч п'ять рядків останніх...»):

Доля співця серед степу блукає,  
Слухає шелести, співи пташок,  
Квіти з промінням, з піснями сплітає  
В дивний нев'янучий, вічний вінок [209, с. 315].

У ліричних нотках пізнього Олександра Олеся звучать і нотки іронічної, самокритичної оцінки («Собі», «Жив собі спокійно, тихо...», «52 роки...Роки не малі...»). У 52-у річницю життя його ліричний герой підводить сумний підсумок:

52 роки... Що ж стоїть в підсумку?  
У кишені вітер і катар у шлунку.  
І позичить ніде навіть на труну...  
Це всі перспективи – з ними і засну [211, с. 47].

65-ліття ліричний герой Олександра Олеся зустрічає ще з більшою самоіронією:

65 років, Господи прости,  
Та коли ж той розум вже придбаєш ти?  
Глянь: вже з тебе й кури насміхатись стали,  
Замість грітись в просі – пишеш мадригали [209, с. 118].

Мотив незворотнього життєвого старіння, коли «гасне вечір золотий, і серце тихо кров'ю сходить» [209, с. 355], «приборканих років, які б'ються по землі» [209, с. 337], психологічної, вікової втоми й породжуваного нею творчого безсилля є предметом цілої низки поезій пізньої лірики Олександра Олеся («Мої пісні не до смаку...», «Як мені не плакати? Крилоньки мої...», «Пісень бадьорих, молодих...», «Цвіте весна...», «Я блазнем став! Юрба за мною...», «Хто пережив пекельні муки...»):

Мої пісні не до смаку...  
Мої пісні «нудні, банальні»...  
В часи великі, епохальні  
Вторити треба літаку.  
І я замовк... мовчу літа...  
Вже не для мене різні спорти...  
Хай йдуть «римовані когорти», –  
Їх тупіт ледве доліта [209, с. 49].

Емоційний стан своєї душі ліричний герой Олександра Олеся уподібнює осінньому занепаду природи, коли «останній лист з дерев злітає, у повітрі б'ється і вмирає» й запитує себе:

Невже це край? Невже несила  
Вже розгорнути буйні крила  
І прокричати на весь світ,  
Коли не поклик – заповіт? [209, с. 349].

Думки про неминучу вичерпаність власних творчих ресурсів і можливостей, про невідворотний фінал життєвого шляху наштовхують ліричного героя пізньої лірики Олександра Олеся на закономірне бажання залишити по собі згадку в пам'яті нащадків, яку він намагається художньо оформити у вигляді жанрової подоби поетичного заповіту, у якому висловлює свої головні, накопичені упродовж свого мистецького життя, творчі уподобання та побажання:

Я хотів би, щоб ліра моя  
Обернулась в [безмежно] велику.  
Я хотів, щоб весь всесвіт почув  
Мою пройняту болем музику.  
Я хотів би, щоб струни мої  
Були сплетені з хвиль океану,  
Я хотів би, щоб руки мої  
Обернулися в руки [титана].  
Я хотів би, щоб жили мої  
Налилися огнем, а не кров'ю.  
А душа налилася жалем,  
І прокльоном [страшним], і любов'ю.  
І хотів би почувти я сміх,  
Регіт зла і неправди лихої.  
І хотів би заплакати я  
На плечі у добра і у правди святої [209, с. 362].

Образно-символічним художнім еквівалентом поетичного в авто-рецептивному дискурсі Олександра Олеся виступають образи музики й музичних стихій. У різноманітних формах вияву музична стихія – це не лише незмінний атрибут тематичної парадигми образного ряду віршів Олександра Олеся, але й потужний струмінь яскравої художньої символіки, яка в різних варіаціях, з тонким нюансуванням різних її семантичних відтінків та стильових барв, перетворюється на постійний символічний лейтмотив, що супроводжує всю творчість поета. Підвищений інтерес та підкреслено загострена увага до мож-

ливості й необхідності творчого синтезу поетичного та музичного в цілому характеризують головні тенденції розвитку літератури кінця XIX – початку XX ст., стають однією з найбільш прикметних особливостей художньої свідомості тієї доби, її творчих пошуків та художніх прагнень. За словами А. Давидової, «поети початку XX століття намагаються розгадати сутність мистецтва, зрозуміти природу взаємин мистецтва та світу і приходять до висновку про їх початкову музичність, що знайшло своє відображення в прагненні до синтезу мистецтв, а також у тому, що музика перетворюється в особливу філософсько-естетичну категорію, яка об'єднує культуру і природу, самосвідомість епохи початку XX століття і спроби осмислення історії та культури всього людства» [88, с. 2].

Та чи не найбільший інтерес до потенційних можливостей впровадження творчої стихії музичного в художню тканину поетичного тексту був притаманний передусім поетам-символістам. Як зауважує Я. Стецько, «омузичнення поетичного дискурсу згодом стало ознакою символістської поезії. Саме звукова стихія в найрізноманітніших смислових виявах була наріжним каменем їх поетики і пов'язувалася безпосередньо із семантичним вираженням на рівні інших відчуттєвих сприйнять. Проте, прагнучи перетворити поезію на чисту музику (наскільки це можливо), поети-символісти підбирали слова не стільки за значенням, скільки за «музичним звучанням». Однак спільним є те, що в кращих зразках українського і французького символізму слово стає домінантним символом, знаком, який повинен сприйматися як музичний звук» [280, с. 149–150].

На особливому взаємозв'язку поезії і музики неодноразово наголошував визначний французький поет-символіст С. Малларме, який уподібнював слова жестах диригента, що керує симфонічним оркестром – ритмомелодикою поетичного тексту. «Як світ чистих звуків, – писав про поезію С. Малларме П. Валері, – таких виразних на слух, був виділений зі світу шумів, щоб на противагу йому скласти завершену систему музики, так поетична свідомість прагне діяти щодо мови» [50, с. 368].

Перетворити вірші на музику прагнув й П. Верлен, який «довів, що в музичній мелодії, наче в кислоті, можна повністю розтворити метал

слова і перетворити його в чудесну срібну струну. Поет може мислити словами, поняттями, образами, проте писати він мусить звуками, бо до слова, що вже звучить, він зобов'язаний ставитися як до музичного тону. При читанні вголос його поетичні образи, думки, уявлення – набувають ритмічної музичної модуляції. Слова перетворюються в акорди. Строфи – у потік мелодії. У поезії утверджується “музичний принцип”» [191, с. 244].

В українській поезії до спроб синтезу музичного й поетичного компоненту в римтомелодичному та семантичному вимірі віршованих текстів однією з перших вдалася Леся Українка, яка, за словами М. Наєнка, після Т. Шевченка, «стала другою поетичною силою в класичній українській літературі, яка найбільш посприяла розвитку українського музичного мистецтва» [192, с. 196]. Як відомо, музика стала першим творчим покликанням Лесі Українки. У листі до М. Драгоманова від 18 грудня 1890 р. поетеса з цього приводу навіть зазначила: «...буде жаль немалий, що не чутиму довго ніякої музики і сама не гратиму, се для мене покута чиста. Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музика, ніж поет, та тільки біда, що “натура утяла мені кепський жарт”...» [305, с. 65]. Як відомо, Леся Українка не лише сама чудово володіла технікою гри на фортепіано, але й дуже любила співати, цінувала й збирала народні пісні. Упродовж усього свого життя в Україні, та за її межами, вона відвідувала концерти видатних піаністів й уважно стежила за розвитком тогочасного музичного мистецтва. У музиці вона вбачала один з потужних засобів відтворення емоційних нюансів людських думок і почуттів:

Якби мені достати струн живих,  
якби той хист мені, щоб грати на них,  
потужну пісню я б на струнах грала,  
нехай би скарби всі вона вібрала,  
ті скарби, що лежать в душі на дні,  
ті скарби, що й для мене таємні,  
та мріється, що так вони коштовні,  
як ті слова, що вголос невимовні [303, с. 313].

Переважна більшість ліричних віршованих творів, поем та драм Лесі Українки містить звертання до музичних й звукових образів, до музичної термінології, як, зокрема, у відомому ліричному циклі «Сім струн», побудованому у формі словесно-музичної сюїти з градацією ступенів музичної гами, або в драмі «Лісова пісня», до якої поетеса додає музичні додатки у вигляді партитури мелодій, що повинні супроводжувати текст вистави. Про музичність віршованих ліричних творів Лесі Українки свідчить й той факт, що значна їх частина була покладена на музику українськими композиторами.

Як і французькі, українські поети-символісти кінця XIX – початку XX ст. – М. Вороний, Г. Чупринка, М. Філянський, поети-молодомузівці, а на початку 20-х років – поети-«музагетівці» та їхні послідовники активно експериментували з мелодичним потенціалом українського поетичного слова, його сонорикою та інтонаційними можливостями.

До числа музично обдарованих українських поетів, з огляду на виразну ритмомелодійність, особливим чином організовану звукову форму й настроєву мелодичну інтонаційність поетичної творчості, літературні критики відносили й Олександра Олеся, який в одному з віршів («День золотий, золотий та хороший...») так характеризував свою творчу манеру:

В мене ж у серці музика, –  
Слухаю, звуки ловлю.  
Звуки ловлю, розбираю,  
Звуки сплітаю в вінок... [208, с. 309].

Одним з перших, хто привернув увагу сучасників на надзвичайну музичність ліричних творів Олександра Олеся, був І. Франко, який, коментуючи художнє новаторство Олесевої збірки «З журбою радість обнялася», зауважив «легкість і граціозність» його поетичних текстів, кожен з яких має в собі внутрішню мелодію й «проситься під ноти» [321, с. 485]. Найбільш «музичним» після Т. Шевченка в українській поезії вважав Олександра Олеся Ф. Стешенко [194, с. 139]. Красномовним свідченням особливої музичності віршів Олександра Олеся є й той факт, що,

за спостереженнями Р. Радишевського, понад 80 композиторів із різних країн Європи поклали його поетичні рядки на музику, створивши загалом понад двісті музичних творів різних жанрів [237, с. 15]. Справжніми музичними шедеврами вже давно стали поетичні твори Олександра Олеся, у яких відомі українські композитори віднайшли внутрішньо-музичний – «романсовий» за своєю мелодійною формою творчий потенціал – М. Лисенко («Айстри», «Сміються, плачуть солов'ї», «Гроза пройшла... зітхнули трави»); С. Людкевич («Тайна»); К. Стеценко («Сосна»); Я. Степовий («Не беріть із зеленого луку верби») та ін. Власне, й сам Олександр Олесь у численних авторефлексіях власної поетичної творчості, а також у приватному листуванні й публіцистичних виступах називав себе саме співцем («моя доля дивно нагадує долю кращих співців» [195, с. 416]), а свої вірші – піснями або співом, що словесно зринають у музиці, яка «шумить річками у моїй душі» [62].

Постійними в поетичній творчості Олександра Олеся є його численні музичні алюзії, через які встановлюються аналогії між семантикою та поетикою, а також колом суб'єктів поетичного тексту з виконавцями та специфікою художньої стихії музичного твору.

У поезії «Лірник», з підзаголовком «На ярмарку», Олександр Олесь поетично відтворює музичний виступ безіменного співця-лірника, який, під акомпанемент ліри, «на ярмарку, на веселому» [209, с. 125] співає про «Правду-прадоньку», яка колись «славно княжила» в давню історичну епоху, а згодом була порубана «мечем-шаблею», зморена «лютим голодом» й кинута до в'язниці зловісними ворогами, що, як хмари, «наступились з півночі». Художній текст твору стилізовано під мелодії і словесну поетику народних дум із притаманним для них поетичним аранжуванням (прийоми анафори, тавтології, риторичних окликів та запитань тощо). Стилізованою під народну, фольклорну є й сама музична манера виконання пісні:

Ой грав лірник на лірі,  
Ой грав та приспівував,  
Співав голосом, співав клекотом,  
Мов орел з-над хмар, з неба синього [209, с. 125].



Магічно-емоційну велич «сили музики, яка збуджує, подібно «чар-зіллю, душу людини, зойком і криком» Олександр Олесь відтворює в поезії «Хто він? Румун чи циган-чарівник...»:

Хто він? Румун чи циган-чарівник  
З вогняно-чорними очима?  
Із скрипки ллється зойк і крик!  
Ридає скрипка, як дитина!  
Як душу в скрипці він збудив,  
Що, може, вже віки в ній спала!  
Чар-зіллям скрипку напоїв!  
Ворожка щось йому сказала?  
[...]  
І сам не зна, де скрипка, а де він –  
Водно їх рідні душі злиті,  
Пройма обох їх біль один,  
Одна в їх душах радість світе [209, с. 80–81].

Музичні асоціації, відтворені в поетичній формі, звучать й у вірші «На концерті», де змальовано емоційно-психологічний стан сприйняття ліричним героєм атмосфери музичного концерту, який навіть йому згадки про кохану:

Нудьга, журба і сум в роялі,  
Ридають згуки жалібні,  
Немов шукають когось в залі,  
Немов кричать: «Нема її!»  
...Ось чайка вибухла стрілою  
І стала витись в вишині,  
І стала плакати над водою:  
«Киги! киги! нема її...» [208, с. 104].

Серед музичних означень, якими найчастіше послуговується Олександр Олесь, наголошуючи органічну спорідненість поетичної й

музичної стихій, у його творчості виступають символічні образи пісні, співу або струн.

Пісню, співи в ліриці Олександра Олеся репрезентовано як потужну творчу стихію, що живе в душі поета («Як пісня – вся душа моя» [208, с. 230]; «Душа співа, як все співає...» [208, с. 128]), як містичну силу, яка «Борсається в крові, корчиться в огні, / І кричить, і тужить, і кляне, і зве...» [208, с. 427] і, зрештою, болісно виривається із серця: «Як з вулкана лава ллється, / Полетить із серця пісня» [208, с. 705]; «З мого серця з дивним криком / Знімуться пісні...» [208, с. 327] ). Як стверджує ліричний герой Олесевої поезії:

Пісень моїх незмірне джерело  
І їх скарбниця незчислима [209, с. 397].

Музичний резонанс у душі поета надзвичайно часто буває викликаним звуками навколишнього природного середовища, насамперед, співом птахів й, у першу чергу, «срібною піснею солов'я» [208, с. 94] («Полилась по срібній ночі...», «Лунає пісня солов'я...», «Хочеш ти, щоб пісню я для тебе склав...», «Я не зберіг пісень, що ти співала...», «Пісня – се туга кохання...», «Тільки займуться на сході...», «Лився спів колись у мене...», «В лісі дзвонять солов'ї...» та ін.) або жайворонка («Ти до мене прийдеш рано...», «Весною»), ластівки («Малесенька ластівка зранку мені...») або зозулі («День золотий, золотий та хороший...»).

Поетичний світ Олександра Олеся пронизаний природними музичними первнями, у ньому все живе музикою, спів тут доноситься буквально звідусіль, співає, без перебільшення, уся природа: «Шумлять-співають ниви, луки...» [208, с. 230]; «Озвались співи з лісу, з луку» [209, с. 111]; «Шумлять мені пісню дерева» [208, с. 442]; «Серце – море. Пісня – хвиля» [208, с. 582]; «Я співаю пісню морю, / І воно мені співа...» [208, с. 97]; «Де вітри-співці нас стрінуть... / Де нам пісню заспівають / Новороджені струмки» [208, с. 733]. Ліричний герой Олеся навіть пропонує своїй коханій:

Хочеш ти, щоб пісню я для тебе склав  
З запашних фіалок, з золотих купав,

Щоб її жмутами сонця переплів,  
Напоїв рососою, співом солов'їв [208, с. 411].

Зрештою, й сам ліричний герой із захопленням і подивом змушений констатувати:

Співи, співи... Скільки співу  
Скрізь: на небі, на землі...  
Ліс співає, вітер, річка,  
І дзвенить дзвінок у млі [208, с. 553].

Пісня у творчому світі Олександра Олеся може існувати навіть ще й в нереалізованому вигляді («Де неспівані пісні?..» [208, с. 196]; «О, збуди мою пісню, що спить...» [208, с. 430]; «Пісню б заспівати, та таку широку, / Як наш степ зелений в ранок ясноокий» [209, с. 418]); або у вигляді передчуття останнього, «лебединого» співу («Жду я на березі, жду лебединої, / Дивної пісні я жду» [208, с. 229]; «Хто з вас чув, як плаче / Лебедина пісня, / Сходе слізьми вся?» [208, с. 703]; «Пісне, ще одна година – І умру, як лебідь, я... / Бо остання, лебедина, / Буде пісня ся моя» [208, с. 747]). За характером емоційного пафосу Олесєва пісня – то світла, мелодійна, така, що «лється і чарує» [208, с. 94], то енергійна та динамічна («Дзвенять пісень моїх потоки!» [208, с. 196]), то оповита жалібним смутком («Співаю щось помалу і без слів... / Сумні мої пісні, як сумно на Україні / Серед могил і зламаних хрестів...» [208, с. 144]). Але, зрештою, попри розмаїття емоційних реєстрів, у яких може звучати Олесєва пісня, вона в нього майже завжди схарактеризована як «вільна, дзвінка і крилата» [208, с. 580]. Саме образ «крилатої пісні» або ж «крилатості пісні», уподібненої крилатому музичному птаству, стає лейтмотивним образом-символом, який визначає семантичну домінанту авторецептивних поетологічних рефлексій стихії музичного / поетичного в ліриці Олександра Олеся («Як зграя радісна пташок...», «Серце мое – клітка...», «Кожний атом, атом серця...», «Десять літ», «Ти моя найкраща пісня...», «Квіток в моїм гаю – без ліку квіток!..», «Не лети, моя пісне, над море страшне...»):

Як згряя радісна пташок,  
Легкі і сніжно-білі,  
Пісні мої під небом десь  
Літали і дзвеніли.  
І з неба кликали вони  
До братства, до любові... [208, с. 75].

Ще одним важливим символічним образом поетологічних рефлексій Олесевого вірша є образ музичних / поетичних струн. Найчастіше «срібні» або «золоті» струни, згадувані поетом, це не тільки невід'ємна деталь струнного музичного інструменту, але, передусім, місткий символ, за допомогою якого Олександр Олесь намагається художньо нюансувати емоційно-психологічні порухи та творчий плин душі свого ліричного героя, шквал переживань, який зринає в його свідомості внаслідок зіткнення зі світом реальності й самоаналізом власної реакції на нього.

Ніжне тремтіння струн душі ліричного героя викликає почуття закоханості:

Затремтіли струни у душі моїй...  
Ніжна, ніжна пісня задзвеніла в ній...  
Що ж до їх торкнулось? Чи проміння дня,  
Чи журба, і радість, і любов моя?!  
Задзвеніли струни ще ніжніш-ніжніш...  
Мабуть, ти до мене думкою летиш,  
Мабуть, ти це в'єшся у душі моїй  
І крилом черкаєш срібні струни в ній [208, с. 99].

Коли ж ліричний герой Олександра Олесья переходить до споглядання сумної реальності, картин соціальної і політичної кривди, яку змушений терпіти його народ, це викликає в ньому вихор емоцій, що змушують плакати «золоті струни» його душі: «Заплачте, струни золоті. / Приспійть на мить народні болі» [208, с. 232]. Бажання стати на захист поневолених співвітчизників породжує в душі ліричного героя

рішучий емоційний заклик: «Не треба струн! Меча мені гостри... / Хай струни сплять, живуть мечі!» [208, с. 261–262]. Поет переконаний, що лише в боротьбі з ворогом можна здобути бажану свободу, символічним знаком якої стане те, що

...струни-проміння на кобзи сумні  
Повісить нам Бог в нагороду.  
І росами радості бризнуть пісні  
В серця безнадійні народу [208, с. 252].

Наскрізним для лірики Олександра Олеся є й образ «порваних струн», що символізують широкий спектр емоційних реакцій поета на знаменні події різних періодів його життя, пов'язані переважно з мотивами:

- невдалих любовних стосунків («Я умирав, душа вмирала...», «Я щодня зриваю струни...»);
- нерозуміння, виявленого з боку суспільної думки до творчих намірів та пошуків поета («Всю стуму розпачу душі моєї...», «Порвалися струни на арфі...», «І ви покинули...», «Чому не радує весна...», «Плач, моя кобзо, невтішно ридай»);
- вшанування пам'яті визначних представників української культури та мистецтва («Умер кобзар, порвалися струни...»);
- розчарування, викликаного неспроможністю або й небажанням співвітчизників стати на рішучий захист своїх політичних прав та свобод («Іду, отруений, прибитий...», «Ідіть собі, я вас не знаю...», «Ридайте, струни! Знову хмари...», «Наш край в неволі і в нарузі...»);
- творчої втоми поета, обумовленої процесами неминучого вікового старіння («Я хочу тиші... Досить слів...», «Лежить моє перо. Мовчать мої уста...», «Сиджу... бандура на стіні...», «Давно гармати змовкли...», «Хай струни порвані і кобза на землі...»).

У поетологічному авторецептивному дискурсі творів Олександра Олеся значне місце посідає й мистецька тематика художніх звернень до міфологічного пантеону реалій, успадкованих з античного періоду розвитку європейського поетичного мистецтва.

У багатьох поезіях Олександра Олеся міститься звернення до міфологічного образу античної Музи, яку поет називає сестрою-голубонькою, а себе – вірним її другом. Майже усі поезії Олександра Олеся, у яких постає символічний образ Музи, побудовані у формі звертання до неї з боку ліричного героя.

У ранній поезії Олександра Олеся звертання до Музи («Музо-голубонько! Людьми ображений...», «Не вір мені, музо! Я друг твій повік!..», «Ти ждеш мене, в сльозах зітхаєш...», «Музо! Палітру і пензель мерщій!..») здебільшого обумовлені розчаруванням і зневірою у власних творчих можливостях ліричного героя, який «людьми ображений, / Холодом, тупістю людською вражений» [208, с. 669], «стомився в змаганнях своїх» [208, с. 679], упав і «знесилів в кривавій борні... / А друзі і вороги сердець не мали, / Стиха на спокій у могилу поклали [208, с. 673]. Муза ридає, скроплює сльозами труну – символічний образ небуття, на яке приречений поет. У вірші «Ти ждеш мене, в сльозах зітхаєш...» вперше з'являється й розгорнутий пластичний образ Музи, деталізований у постаті чарівної й, водночас, сумної жінки, яка мовчки стоїть біля вікна:

Ти ждеш мене, в сльозах зітхаєш,  
Стоїш сумна біля вікна,  
Себе і долю проклинаєш  
І сохнеш, в'янеш, чарівна.  
І часом в темну ніч я чую  
Твій плач і пісню жалібну,  
І я себе, як кат, катую,  
І я тешу собі труну [208, с. 700].

Водночас, поряд з мотивами відчаю й зневіри у власних силах і мистецькому покликанні, образ Музи в поезії Олександра Олеся символізує й невичерпне джерело художнього натхнення та поетичної наснаги, яке, на глибоке переконання ліричного героя, допоможе йому зняти облуду з очей і відродити його втомлену та знесилену душу до нового життя, нових творчих прагнень і здобутків:

Не вір їм, музо! Вір в силу мою –  
Прокинусь, зітхну я й труну розіб'ю,  
І демоном стану з мечем у руках,  
В очах з блискавками і з громом в устах [208, с. 673].

Такою ж відрадою, надійним прихистком від творчої зневіри й прикрих розчарувань, що завдала поетові його життєва доля, символічний образ Музи постає в еміграційний період творчості Олександра Олеся. Ліричний герой поезії «Не йди, моя Музо, до мене...» скаржиться на знівечену долю й свій вік («я злидень, я старець вже є...» [209, с. 324]), на те, що «ранок і день мій пройшов» [209, с. 324], але, звертаючись до Музи, благає її не ридати, запевнюючи, що сам вилле в сльозах усі свої «муки, розбиті надії й жалі» [209, с. 324].

У поезії «Мій друже! Соромно мені...», написаній у формі відповіді відомому мистецтвознавцю, поету та прозаїку М. Голубцю на попередньо висловлену ним оцінку характеристику Олесевої творчості, поет знову вдається до створення розгорнутого пластичного образу Музи. Він рішуче заперечує створений його уявним поетичним співрозмовником символічний образ Музи як жінки, одягнутої в «убрання вогняні» [208, с. 404], красуні, яка з'являється на бал у блискучих коштовних оздобах:

Не пізнаю... І це мій друг?!  
Чи ж личить справді їй жемчуг,  
І діадема, й самоцвіти?  
Чи їй не краще дати до рук  
Звичайні, прості наші квіти? [209, с. 404].

В образній уяві поета Муза постає не аристократичною й рафінованою володаркою поетичних дум і фантазій, а «простою дівчиною з села» [209, с. 404], яка, подібно до інших сільських дівчат, має просту й щире вдачу, закохана в пісенну стихію рідного їй природного середовища, де «вечірня тоне мла / І зорі з вічності засяють...» [209, с. 405]. Ліричний герой запитує у свого уявного поетичного співрозмовника:

Нащо ж убрали ви її  
 В чужі ці шати, не свої?  
 Нащо на бал її позвали?  
 Пустіть її в поля, в гаї,  
 Де ми квітки колись зривали [209, с. 405].

Якщо до комічної інтерпретації образу Музи (за єдиним винятком у поезії «Пролетмузі») Олександр Олесь у своїй творчості не звертається, то інший персонаж мистецького міфологічного пантеону античності – чарівний крилатий кінь Пегас незмінно постає в його поетичній уяві як істота виключно комічного й пародійного ґатунку.

Чарівний крилатий кінь у поезії Олександра Олеся трансформується в образ свині з сідлом на спині, яка слугує засобом транспортного перевезення для поетів – нездар і невдах («Це ти, свинопасе Панасе...»). У комічному забарвленні постає й особистий Пегас ліричного героя пізньої лірики самого Олександра Олеся. Це, передусім, старий і втомлений життям кінь, який до того ж вже й шкутильгає («Куди ж так швидко біжите...»). Сивий і засмиканий, він тижнями нерухомо стоїть у стайні й схожий на свого – такого ж сивого і втомленого життям господаря, який також давно «ходить на трьох» («Дні повзуть, як сірі мухи...»). З іронічним сумом ліричний герой констатує: «А мій Пегас уже не рже. / Стоїть, куняє, звівив вуха, / Хоч лізе в ніс липнева муха» [211, с. 388]. Якщо раніше («В старовину колись у нас...»), як пригадує господар коня, «на огира скидався Пегас, / Лише окрилений та більш гарячий, / Як птах, бувало, він летить чи скаче» [211, с. 36], то тепер рідкісні спроби, як колись, злетіти у небо закінчуються й для чарівного коня, і для його господаря незмінним падінням, після якого обом й встати несила. Отже, підводить сумно-іронічний підсумок господар Пегаса («З-під хмар, в негоду, в бурю разом...»):

Тепер ми більше не літаєм.  
 А все ж дарма часу не гаєм,  
 То возим гній, то з річки воду  
 І служим, як раніш, народу [211, с. 26].



Окремий поетичний масив поетологічного дискурсу лірики Олександра Олеся присвячено рецепції вже не власної, а творчості інших поетів – його творчих попередників і сучасників.

Художній контекст, що обумовлює звернення Олександра Олеся до особи й творчості того або того митця, реалізовано в тематичній площині так званої мартирологічної лірики – тобто лірики, присвяченої пошануванню пам'яті померлих визначних діячів національної культури. Серед них Олександр Олесь виокремлює постаті відомих українських письменників – М. Гоголя («М. Гоголь»), Т. Шевченка («В роковини Шевченка», «Шевченкові», «Т. Шевченку»), М. Коцюбинського («Над могилою Коцюбинського», «Пам'яті Коцюбинського»), Лесі Українки («Пам'яті Лесі Українки»), Б. Грінченка («Б. Грінченкові»), В. Самійленка (В. Самійленкові) й талановитого композитора – М. Лисенка («Умер кобзар, порвались струни...»). У мартирологічному сегменті рецептивної лірики Олександра Олеся домінують загалом традиційні для цієї тематики сюжетні мотиви творчої величі митця, важливості його внеску в розвиток національної культури, недостатнього усвідомлення з боку суспільства всієї безмірності глибини втрати, необхідності належного увіковічення пам'яті про померлого тощо.

У поезіях, присвячених Т. Шевченку, Олександр Олесь наголошує на богообраності поета, його особливий творчий місії бути пророком, що пробуджує надію в серцях зневірених людей. У вірші «Шевченкові» Олександр Олесь створює символічну картину палаючої землі, де «усе мовчить» й «ніхто не сміє дихати». Раптова поява поета «в краю пустельнім і німім» символічно сприймається як рятівне Боже провидіння й провозвіщення майбутнього духовного відродження:

І враз, як галас, Божий грім,  
І враз, як сльози Божі, злива  
В краю пустельнім і німім.  
Минули тижні. В минулім полі  
Усе забилося, загуло...  
І стало сходити поволі  
Життя майбутнього стебло [208, с. 521].

У віршах «Т. Шевченку» та «В. Самійленкові» звучить мотив недостатньої прижиттєвої й посмертної пошанованості митця суспільством, неспроможним через свою «убогість і малість» осягнути велич і непересічність його творчих намірів та ідейних шукань:

Ні, ми занадто убогі й малі,  
Щоб кобзаря зрозуміти...  
Стогоном був він німої землі,  
Сльози і кров він косив у полі,  
Кидав же перли і квіти [208, с. 424].

У поезії «М. Гоголь», написаній в еміграційний період творчості Олександра Олеся, рішуче спростовано загальноприйнятую на той час думку про російську національну приналежність відомого українського прозаїка. Початок вірша написано в рольовій манері, від особи самого М. Гоголя, який, аби пояснити «москвинам», що він саме українець, бере в руки не кобзу, а «їхню ж балалайку, зрозумілу їм» [209, с. 454]. Мистецтвом гри на балалайці М. Гоголь оволодів так досконало, що звук її струн дозволив здивованому чужинцеві «в сріблі чарівнім» побачити справжню красу української мови та української душі. Й, навіть більше, – москвин

Сам почав учитись грати на балалайці –  
У чужинця вчитись! В нашого, москаль.  
Стали говорити, що він – їх, москвин.  
Та ніхто не вірить цій московській байці:  
Гоголь – українець! З Покровинців він! [209, с. 454].

Значна частина творів рецептивної лірики Олександра Олеся має компліментарну або, навпаки, інвективну ідейно-тематичну спрямованість і стосується тих чи тих аспектів оцінки творчості або громадсько-політичної позиції його сучасників, що з ними доля зводила поета в різні періоди його життя в Україні та в еміграції.

З великою та щирою симпатією Олександр Олесь у поезії «О. Кобилянській» звертається до своєї уявної адресатки. Її творчість

він порівнює з проміннями потужного рятівного світла, яке пробило морок пітьми, що огорнула землю. Постає знаменитої української акторки й театральної діячки кінця XIX і початку XX ст. («Марії Заньковецькій») змальовано за допомогою яскравого символічного образу царівни весни, тріумфальна хода якої супроводжується сходженням троянд, появою на небі зірок, перетворенням сліз на діаманти. Підкреслюючи непересічну вагу, яку мав театральний хист М. Заньковецької для розвитку національної культури того часу, ліричний герой поезії Олександра Олеся переконаний:

Вона нам стежку протоптала  
В країну сонця і тепла,  
І враз з мечем, як янгол, стала  
І нас на гори повела [208, с. 457].

З щирою приязню згадує Олександр Олесь й визначних представників українського письменства кінця XIX – початку XX ст. – І. Франка та М. Вороного. Першому з них поет адресує свої «сльози вдячності («І. Франкові»). М. Вороного («М. Вороному») Олександр Олесь в образно-символічній формі зображує як чарівного небожителя олімпійського Парнасу, який приніс на землю дивовижне мистецтво «звуків сонячно-небесних, / Слів нечувано-чудесних... / І бурхливого кохання, / І ясних, дитячих снів...» [208, с. 791]. Перебуваючи в еміграції, Олександр Олесь, скориставшись жанровою формою поетичного листа, звертається й до відомого поета М. Рильського («Уривок з листа М. Рильському»). В атмосфері невимушеної й навіть дружньої розмови зі своїм уявним поетичним співрозмовником Олександр Олесь відносить його до «кола славного» «рожденних бурею співців» [209, с. 244], тоді як себе називає простим лірником, який «й досі в свитці і брилі» [209, с. 244]. Завзятий рибалка, Олександр Олесь вітає свого адресата й навіть створює розлогу деталізовану картину ідилічної вранішньої рибалки, яка органічно переростає в символічне співставлення умов життя співвітчизників у Європі та в Радянській Україні:

Хоча Європа в рукавичках,  
А бруду досить на руках.  
Лише шляхетніша у звичках,  
Лише щедріша на словах!  
Але і тут без ліхтаря  
Найти, шукать людину – зря! [209, с. 246].

Поет пригадує минуле, коли навіть царська «охранка» колишньої Російської імперії не видавалась їм такою страшною і нездоланно жорстокою силою, на яку вона перетворилася в умовах тоталітарного ідеологічного диктату радянських реалій. Олександр Олесь, щиро вражений твердістю переконань поета, який, попри все, залишається повернутим «обличчям до краси», і з подивом запитує в нього:

Як в бруді цим Ви жити змогли?  
Як душу чисту зберегли? [209, с. 247].

Щирій морально-етичній позиції свого уявного адресата Олександр Олесь протиставляє позицію інших поетів: «Але скажіть, який відсоток / У ГПУ Сосюр, Тичин?... [209, с. 247]. Того ж 1928 року Олександр Олесь адресував П. Тичині й окреме гнівне послання «І ти продався їм, Тичино...», у якому засуджує поета, що «пішов до москаля», покривши ганьбою «голівоньку Матері-України» і тепер стоїть:

В кривавім морі по коліна  
Стоїть без сорому в очах  
Поет колишній наш, Тичина,  
І вихваляє зойки і жах [209, с. 224].

Не менш дощукльним є й характер інвективних послань, які Олександр Олесь адресує своїм знаменитим літературним колегам, що, як і він, опинилися у вимушеній еміграції, – В. Винниченкові та Є. Маланюку. У віршованому диптиху «В. Винниченкові» Олександр Олесь створює іронічний портрет відомого українського письмен-

ника, світогляд й коло уподобань якого різюче змінили умови життя в еміграції. У першій частині диптиху констатовано, що колишнього В. Винниченка давно не існує. Щоправда, як і раніше, час від часу він закликає «битися з Москвою», вихваляє самостійників («щоб без жида, москаля»), але більше не шле у Москву гнівних листів, не малює і не пише книжки, натомість «в'є собі гніздечко» – «хоч маленьке, та своє», де вирощує для продажу різну городину:

Зелениною торгує,  
Сіє моркву, буряки,  
На базарі репетує  
Так, що заздрять торговки [211, с. 23].

У другій частині диптиху дбайливому господареві омріяної ним сільської ідилії, який «серед динь, капусти, моркви» непомітно задрімав, наснився страшний сон. Під час звичного й розміреного трудового дня, коли «як ніколи торгувалось: / Бралось – скільки захотів» [211, с. 24], несподівано, просто посеред ринку з'явився лімузин товариша Сталіна. Запідозривши в особі переляканого торговця городиною зловісного класового ворога – куркуля, вождь усіх народів наказує охороні витрусити його кишені, перерахувати ребра й навічно запроторити його до колгоспу:

В куркуля спинилось серце,  
Каламутніють думки!  
«О, прощай, капусто, моркво  
І зелені огірки!»  
Що було б – сказати важко,  
Та залізла муха в ніс...  
Власник чхнув... Серпневе сонце...  
Ясно, любо, тихо скрізь [211, с. 25].

Ознаки духовної деградації, чи то й звичайної життєвої втоми й зневіри в колишніх ідеалах, замасковані позірними гаслами закликів до боротьби, до якихось мляво обумовлених і не чітко зрозумі-

лих, але «негайних і рішучих» дій, невиправдано високу оцінку політичної та літературної значущості власної особи вбачає Олександр Олесь у постаті одного з авторитетних і талановитих поетів української еміграції Є. Маланюка. Олександр Олесь дорікає поетові («Ось він іде – величний, войовничий...») за надмірну й, на його думку, не виправдану реальними діями, войовничість поетичних закликів, які, здебільшого, мають декларативний характер і аж ніяк не сприяють омріяному поетом іміджу всенародного месії:

Ось він іде – величний, войовничий,  
Вогонь, електрика в очах.  
З мечем в руках до бою кличе,  
А м'язи кидають у жах.  
Одна нога на грудях у Росії,  
А друга – вище голови.  
Це Маланюк, співець, месія,  
Що жде з повітря булави [211, с. 36].

У поетичному масиві творів авторецептивного дискурсу Олександра Олесь значну увагу зосереджено на рефлексії компонентів творчого інструментарію, яким послуговується митець у своїй діяльності й, зокрема, на концептах на означення елементів ритмомелодики та художньої семантики поетичного твору: ритму, рими, звукового оформлення вірша, специфіки та ролі художнього слова.

Попри те, що теоретики, й дослідники історичного розвитку вірша очоче послуговуються у своїх наукових розвідках дефініцією ритмомелодики, чіткі її понятійні означення у віршознавчих підручниках та посібниках відсутні. У нашій праці ритмомелодика визначатимемо як компонент ритмічної побудови поетичного твору, посередництвом якого акцентовано взаємозв'язок просодичних особливостей звукової організації вірша з ідейно-експресивним виявом його тематики. Як відомо, представники європейського символізму особливу увагу приділяли питанням метрики, ритміки та ритмомелодики вірша. Відомий російський символіст А. Белий один із перших у сучасній

йому віршознавчій науці ініціював теоретичні дослідження спеціфіки художньої побудови поетичного тексту в статтях «Символізм» (1910) та «Ритм як діалектика» (1929), де виокремив поняття метру та ритму вірша й вказав на їхні теоретичні відмінності.

Ритміка як важливий компонент більш широкого поняття – ритмомелодики віршованого тексту привертала увагу фундаторів європейського поетичного символізму. Поетологічні авторефлексії значення ритму в художній організації вірша в теоретичних та художніх його реценціях у творах французьких символістів належать до теоретичних постулатів «ритмічного творення краси», свого часу проголошених відомим представником північноамериканського романтизму, кумиром французьких символістів Е. По. Американський поет стверджував, що «вірш народжується з насолоди, яку отримує людина від почуття гармонії. Це відчуття створюється такими ознаками, як подібність, пропорція, тотожність, повтор, при цьому ритм, рима, розмір і рядок – лише форми вияву ідеї гармонії» [240, с. 15]. Звідси випливало і його знамените визначення поезії як «ритмічного створення краси».

«Для розвитку ідеї Краси необхідний ритм, – писав і Ш. Бодлер, – він – вища, найблагородніша мета вірша» [38, с. 249]. П. Верлен неодноразово наполягав на вимозі зближення ритму поезії й музики, симбіоз якої, на його думку, повинен уникати риторики літературності, й бути спрямованим передусім на максимально можливе досягнення мелодійного потенціалу поетичного тексту.

Якщо А. Белий, один з перших російських теоретиків вірша, який зацікавився його метро-ритмічними особливостями, намагався відшукати суто наукові підстави для пояснення їхніх відмінностей, то поети –представники європейського символізму були схильні до тлумачення ритму в більш широкому й навіть метафізичному, символічному контексті. Ще попередник французьких символістів, реформатор французького вірша В. Гюго стосовно психологічних обставин написання поетичного твору зазначав, що «якийсь невидимий дух нашптує, приводить в ритмічний рух душу» [11, с. 371]. Як далі зауважує авторитетний дослідник психології літературної творчості М. Арнаудов «нас цікавить тут саме те, що творчий настрій у поета, перш ніж привести до цілісної нової ідеї,

вказує на очевидно музичний колорит. Його об'єктивним показником служать ритм і мелодійна цінність звуків у готовому вже творі. І як вони дуже різні у поетів, всупереч загальним метрам, заповіданим традицією, так різноманітні й індивідуально нюансовані відповідні внутрішні рухи, що передують миті, коли настрій виллється в слово. Внутрішня гармонія, внутрішні ритми являють собою щось самотутнє, щось інстинктивне, таке, що не повторюється буквально в того чи того поета, оскільки вони відповідають індивідуальним природним особливостям характеру й приходять природно, без пошуків. [...] Поетичні ритми є “образами слухового відчуття”, як його відкриває в собі поет під час того чи того переживання, того чи того спогаду» [11, с. 371]. Ф. Шіллер в одному з листів до свого товариша Г. Корпера стосовно того, як народжується ритмомелодичний малюнок майбутнього поетичного твору, зауважував: «Коли я сідаю писати, в моїй душі найчастіше виникає музичний образ вірша, аніж чітке уявлення про його зміст, який мені ще невідомий. Мене навів на це спостереження мій “Гімн до світла”, над яким я зараз наполегливо працюю. У мене про цей гімн ще немає чіткого уявлення, є лише незрозуміле передчуття – і все ж я наперед можу сказати, що він мені вдасться». Таке ж спостереження робить Ф. Шіллер чотири роки по тому, пояснюючи в одному з листів до Гете свій метод роботи. Його надзвичайно збуджує план однієї драми, у нього є тільки її скелет, але він вірить, що зможе її створити, оскільки найбільш важливим є настрій, який його охопив. «Почуття у мене з'являються без певного і чіткого бачення предмету, сам цей предмет виникне в моїй уяві лише пізніше. Певне музичне пробудження духу йому передує» [11, с. 444–445].

За висновком М. Арнаудова, стосовно обставин написання вірша й ролі ритму в цьому процесі, «думка, привід можуть приходити ззовні, але шлях творчості завжди однаковий. Зовнішній привід несподівано викликає в душі ритмічні хвилювання, за якими йде мелодія, йдуть слова й картини. Тільки коли ідея встигає породити цей ритм і супроводжуючу його мелодію, щоб зануритися і осяжитися в джерелі, який струмує в поетичній особистості, тільки тоді ідея перетворюється на поезію. Ритм є чимось специфічно людським, він пульсує в нас, хоча іноді й може бути підказаним зовнішніми враженнями: шумом дерев,



звуками птахів, ритмічним перестуком коліс потягу і т. п. Породжений нашим власним станом, нашими кроками, швидким або повільним диханням або ж рівномірними сприйняттями зору і слуху, ритм внутрішньо сприймається як відчуття якогось такту» [11, с. 448–449].

П. Валері щодо написання своєї поеми «Морське кладовище» зазначає, що ідея твору виникла із «раптової присутності у його свідомості визначального ритму» [11, с. 451]. М. Арнаудов наводить й інше свідчення містичного оволодіння ритмом П. Валері в процесі його поетичної творчості: «Одного разу я був охоплений ритмом, який раптово виник в моїй свідомості, після того як упродовж певного часу мав лише напівсвідоме уявлення про цю сторонню діяльність. Цей ритм переслідує мене з якоюсь нав'язливістю. Мені здалося, що він хоче матеріалізуватися, досягти досконалості живої істоти. Але він не міг би чітко проявитися в моїй свідомості без засвоєння виразних словесних елементів, складів, слів; ці склади і слова були, без сумніву, у цей момент оформлення визначені їхньою музичною цінністю і привабливістю. Це був стан початкового ескізу, зародження, у якому форма і матерія мало відрізнялися одна від одної; ритмічна форма у цій її фазі є єдиною умовою подальшої творчої дії» [11, с. 452].

Стосовно специфіки ритмічної організації поетичного твору, а точніше, її метафізичних витоків, представники європейського символізму акцентують навіть на окремій теорії вселенського метафізичного ритму, який, нібито, пронизує видимий фізичний космос і збуджує відповідний ритмічно-музичний відгук у душі певних людей – поетів, здатних до сприйняття цієї недосяжної для «простих смертних» «музики космосу». Чи не найбільш чітко ця метафізична концепція вселенського ритму була висловлена в теоретичному маніфесті О. Блока «Про призначення поета». Цей вселенський ритм О. Блок вважав первісною космічною стихією, яка поєднує й планети, й душі людей: «В бездонних глибинах духу, де людина перестає бути людиною, – пише О. Блок, – у глибинах, недосяжних для держави та суспільства, створених цивілізацією, – пульсують звукові хвилі, подібні хвилям ефіру, що заповнює всесвіт; там відбуваються ритмічні коливання, подібні процесам, що створюють гори, вітри, морські течії,

рослинний і тваринний світ. [...] Перша справа, якої вимагає від поета його служіння, – забути про “клопіт життєвої метушні” для того, щоб підняти зовнішню завісу, щоб відкрити глибину. [...] Друга вимога Аполлона полягає в тому, щоб піднятий з глибини й чужорідний навколишньому світу звук був втілений у тверду й відчутну форму слова; звуки і слова повинні утворити єдину гармонію. Це – сфера майстерності» [31, с. 739].

Одну з найбільш оригінальних і цікавих теорій поетичного ритму створив відомий польський символіст Б. Лесьмян. Його розуміння ритму, якому він дав теоретичне визначення в трьох нарисах («Ритм як світогляд» (1910), «Біля джерел ритму (Поетичні студії)» (1915), «З роздумів про поезію» (1939)), перебувало у тісному зв'язку з пошуками французьких символістів. У роздумах польського письменника часто з'являються подібні спостереження, навіть порівняння, які мають переконати читача, що ритм є не тільки основним елементом поезії, але виступає також і стихією, що впорядковує світ. Власне, у спостереженнях Б. Лесьмяна можна виокремити три аспекти ритму: ритм як поетичне явище (теорія поетичної мови), ритм як антропологічний елемент (зв'язок з ритмом природи, людським тілом) та ритм як метафізичне явище (ритм всесвіту).

Численні поетологічні рефлексії поетичного ритму та його впливу на свідомість митця або читача містяться й у висловлюваннях українських поетів. У відгуку на незавершену поему І. Франка «Лісова ідилія» Леся Українка так коментувала її специфічну ритмічну основу: «І лісовий ритм я собі не октавами представляю – океан ще може мати октави, бо в хвилях його все ж єсть якийсь лад і закон, а ліс, мені здається, “верлібрист” і ніколи не скандує своїх віршів. Ще дві-три октави ліс, може б, і вдав при погожому вітрі, але 16?» [306, с. 19].

Про відчуття ритму як мелодичної основи й творчого стимулу для написання вірша свідчив відомий український поет-символіст М. Вороний: «Я почав писати з такого ж побудження, з якого люди починають співати. От почуваю собі якийсь мрійний настрій і якусь ритмічну розгойданість, причому виразно відчуваю, що в усі щось дзвенить. Що напишу, не знаю, бо в голові проносяться якісь уривки образів і мелька-

ють, об'єднуючись у вирази, окремі слова, але найважливіші, наймиліші, що здаються дуже гарними. Це початок, основа, до якої почнуть чіплятися інші слова, і т. д. [...] Виходить, що я починав не так од образу, як од звуку. І, дійсно, мелос, спершу примітивний, далі технічно все більше ускладнений, був джерелом моєї пісні-вірша» [245, с. 34].

Співзвучні, але у формі художньої рефлексії висловлювання знаходимо в поезії Олександра Олеся «Натхнення час – то час святий...»:

Натхнення час – то час святий!  
В той час душа моя літає  
Вгорі в блаженному розмаї  
І слуха голос неземний.  
І чує те, чого другий  
В той час душею не вчуває.  
[...]  
І дух мій чистий, як кришталь,  
По небу з янголами лине [208, с. 572].

Аналогічні поетологічні рефлексії звучать і в поезії П. Карманського «Пішов би я»:

Закляв би в тіло ритму й римів  
Розмову місяця з зірками,  
Солодку пісню херувимів  
І шепти ночі між ланами, –  
Закляв би в тіло ритму й римів [229, с. 50].

Втім, найчастіше поетологічні рефлексії ритму, як конструктивного елементу художньої організації вірша, у Олександра Олеся позбавлені й високого символістського пафосу, й, тим більше, метафізичного забарвлення, притаманного багатьом його літературним сучасникам та попередникам. «Кричати хочу я без ритму й рим...» [211, с. 106]; «Ні слів, ні ритму й рим модерних. / Я не шукаю в Божий день» [209, с. 101], – неодноразово стверджує поет у своїх віршах. Майже аналогічні поетоло-

гічні висловлювання стосовно ролі ритму та рими містяться й у творах іншого відомого українського поета-символіста Б. Лепкого: «Поезія, друже, всюди є, і в людях, і в природі... / Вона в дощі, в снігу, в імлі, / В курнім осіннім димі – / Найменше ж, друже, єсть її / В химернім ритмі й рими» [229, с. 380–381]; «Мені байдужні всі правила, / Всі штучні строфи, ритми, рими, / Всі поетичні мотовила...» [229, с. 381]. Власне, такої ж думки притримувався й один з основоположників європейського символізму П. Верлен, який у своєму «Поетичному мистецтві» радив поетам не надто перейматися добором несхибних слів, не надто зважати на риму й використовувати ритми невиразні та швидкоплинні:

Бери ж із розмірів такий,  
Що плине, млистий і легкий,  
А не тяжить, немов закови.  
Не клопочись добором слів,  
Які б в рядку без вад бриніли,  
Бо наймиліший спів – сп'янілий... [53, с. 122].

Теоретичні настанови П. Верлена та інших європейських символістів Олександр Олесь впроваджував у власній поетичній практиці. Вивчення специфіки ритмо-метричної структури Олесєвого вірша лише розпочинається. Перші теоретичні спроби подібного дослідження продемонстровані науковою розвідкою відомого українського віршознавця І. Качуровського «Метрика Олександра Олеся», у якій, на жаль, не охоплено весь корпус віршованого спадку поета. Утім, попередні висновки засвідчують, що, на відміну від деяких російських поетів-символістів, що охоче й невпинно експериментували з принципами побудови метро-ритмічної структури вірша (В. Брюсов, І. Север'янін), Олександр Олесь майже не вдавався до подібних спроб, використовуючи загалом традиційний арсенал відомих й апробованих на той час поетичних розмірів. За спостереженнями І. Качуровського, він «користувався щонайменше тридцятьма сімома розмірами, що належать здебільшого до силабо-тонічної, зрідка – до силабічної і, як виняток, – до тонічної систем версифікації. Чому щонайменше, а не

конкретно: стількома і стількома? Тому, що про точний підрахунок можна буде говорити лише після здійснення – і то на академічному рівні – повного видання Олесевих творів. При першому ж погляді на Олесеві поезії помічаємо, що поет унікав “важких” багатостопових розмірів (як гексаметр, восьмистоповий хорей, а навіть шестистоповий ямб), волюючи натомість вірші середньої довжини або короткі – а це забезпечувало віршеві легкочитабельність, високу оснащеність римами (бо ж у коротких віршах одна рима припадає на меншу кількість слів, ніж у довгих), а оскільки рима, поруч із іншими функціями, виконує також функцію мнемотехнічну – здатність цих віршів “самих”, без особливих зусиль читача, залишатися в його пам’яті» [134, с. 176].

До аналогічних висновків стосовно метро-ритмічної організації Олесевого вірша доходять й інші дослідники його творчості: «Так само віршування поета не відзначається особливим розмаїттям. Він, як і більшість українських символістів, на відміну від французьких чи російських, не виявляв особливого інтересу до верлібрів, дольників, акцентних віршів. Олександр Олесь збіднив традиційний чотири-стопний ямб, користувався однією-двома, рідко трьома ритмічними формами з чергуванням першої, повнонаголошеної, й четвертої, з прихієм. Таке звуження діапазону ритмічних форм Наталія Костенко пояснює “музичною настановою символістів”, “культивуванням однієї наспівної манери”, що компенсується нерегулярним ритмом слово-поділів, інтонаційно-синтаксичною динамікою (художньо запрограмованим порушенням ізосинтаксисму тощо)» [128, с. 410].

Своєрідною компенсацією «звуження діапазону ритмічних форм» у поезії Олександра Олеся стали прийоми особливої інтонаційно-синтаксичної та звукової побудови ритмомелодики його вірша. Інтонаційний малюнок символістської поезії загалом, за словами В. Гофмана, характеризує «своєрідна ритміко-інтонаційна монотонія, підтримувана одноманітністю обраних символістами метро-ритмічних норм, успадкованих з поезії XIX ст., і, крім того, надзвичайно розвинутою системою звукових повторів та уподібнень» [77, с. 98]. Згаданої ритміко-інтонаційної монотонії Олександр Олесь найчастіше досягає прийомами впровадження в ритмомелодичний малюнок свого вірша

однорідних синтаксичних конструкцій, що стилістично імітують ритміку народно-пісенного вірша, як, наприклад, у поезіях «Після січі – посічений...» або «Розлучені і горами високими...»:

Після січі – посічений,  
Після бою – скалічений.  
Пішов в хату – не топилося,  
Хотів з'їсти – не варилося.  
[...]  
А в головах на весілля  
Не подушка, а каміння.  
Хотів лиха позбутися,  
Додомоньку вернутися –  
[...]  
Ой вихори, не кидайте,  
Сирим піском закидайте! [208, с. 476–477]

Розлучені і горами високими,  
І ріками широкими,  
І горами, і ріками  
Глибокими, великими.  
Розлучені, розділені,  
Засмучені, похилені,  
Самотністю розлучені,  
Недолею розлучені.  
[...]  
Шуміть, ліси дрімучії,  
Летіть, вітри могучії.  
Летіть в мою країноньку,  
Влетіть в мою хатиноньку [209, с. 265–266].

Іншим широкоживаним засобом досягнення ритміко-інтонаційної монотонії в поезії Олександра Олеся виступає прийом так званого «рубленого рядка» – специфічної строфи, компонованої добороом

морфологічно однорідних слів, поєднання й чергування яких не тільки динамізує ритмомелодику вірша, але й надає їй додаткових рис наспівності та мелодійності:

Праліс. Острів на Дніпрі,  
Очерет, чайки, пороги.  
Запорожці, кобзарі,  
Пісня. Коні. Круторогі.  
Степ. До пояса трава.  
Широчінь... Безмежність, обрій...  
Тиша... Крики, татарва...  
Тут і там такі ж хоробрі [209, с. 120].

Ритміко-інтонаційної монотонії Олександр Олесь, зрештою, досягає й прийомами звукового інструментування семантичної домінанти теми свого вірша, як, наприклад, у поезіях «Гаптує дівчина», «Косять косарі», «Я з вогню душі...» та ін. Вишуканий поетичний звукопис цих творів не лише увиразнює мелодичний розвиток вірша, але й особливою організацією його звукового оформлення, прийомами асонансу та алітерації відтворює специфіку ритму праці згаданих у його поезіях персонажів.

Засновники європейського поетичного символізму пріоритетну роль надавали мелодиці вірша й прийомам його римування. Якщо практика російських символістів, особливо початкового етапу їхньої творчості, й засвідчила інтерес до експериментів поетів з римою вірша, зокрема, спробами використання екзотичних, невластивих для поезії їхніх попередників, рим, то для поезії символізму більш притаманною є орієнтація на традиційний, не модифікований різноманітними віршованими експериментами вірш. За спостереженнями відомого російського дослідника поетики рими Д. Самойлова, «пкілюючись про довершеність вірша, символісти насамперед звернулись до невикористаних резервів класичної рими. Нові поняття, нова побудова вірша, нова метрика торкнулися спочатку лексики, чергування й ритмічного облаштування рими. Уявлення щодо форм її нової звукової організації з'явилося пізніше. [...] "Свіжі" рими символістів вже з середини

10-х років видавалися манірними і банальними. Мова потужно протестувала проти насильства. Блок і Бєлий все менше користувалися “неповторними” рими. Невиблагливість Северяніна остаточно вбила екзотичні рими російського модернізму» [256, с. 204–205].

Власне, на відмові від радикального реформування рими у формі авторецептивних поетологічних рефлексій неодноразово наголошували вже й поети – засновники європейського символізму, а згодом і їхні послідовники: «Я йду, вправляючись у дивнім фехтуванні, / Всякчас полюючи на рими, ще незнані, / І спотикаюся об дикий камінь слів» [35, с. 159] (Ш. Бодлер «Сонце»); «Хребет риториці скрути / Та ще як слід приборкай рими: / Коли не стежити за ними, / Далеко можуть завести» [53, с. 123] (П. Верлен «Поетичне мистецтво»); «Рівномірно, однозвучно рифми стройные текуть» [17, с. 53] (К. Бальмонт «Грусть»); «В думках милая беспечность, / И мечты ласкает встречность Рифм знакомых и простых» [42, с. 452] В. Брюсов «Вечер среди снегов». У поезії «Коли ж на голос Вам не йдуть...» Олександр Олесь майже дослівно повторює заклик П. Верлена «приборкувати рими», які «далеко можуть завести»:

Коли ж на голос Вам не йдуть  
 В ритмічнім русі рими, –  
 Не звить їх довго: зайвий труд.  
 Це, може, й краще! Лихо з ними.  
 Принаймні Вас не заведуть  
 В трясовину стежками злими [208, с. 112].

Прийоми римування в поетиці вірша Олександра Олесь загалом не відрізняються ані екзотичністю, ані духом експериментаторства, ані яскраво вираженим нахилом до пошуків комбінації звукових сполучень, не притаманних традиціям, започаткованим його поетичними попередниками. Один з перших дослідників метрики Олесєвого вірша, І. Качуровський, коментуючи тезу про його «повнозвучність та легкоплинність», стверджує, «що у віршах Олександра Олесь немає важких для вимови звукосполук. Рими – правильні й точні, якогось



намагання знайти «екзотичну риму» і здивувати нею читача в поета не помічаємо» [134, с. 186].

Водночас, як далі констатує дослідник: «одна з головних рис Олесевої лірики, яка так приваблювала читача, – це різноманітність форми його віршів: дві поезії, писані тим самим розміром і однаковою строфою, майже ніколи не стоять у нього поруч: щось має бути відмінне – або розмір, або кількість віршів у строфі, або порядок чи характер рим» [134, с. 187].

Поетологічні рефлексії рими у віршах Олександра Олеся мають здебільшого жартівливий характер: «Коли поет почне писати, / Про рими виникне турбота... / Коли покличу: «Ціп, ціп, ціп», – / Біжать ці рими, як курчата...» [209, с. 112]; «О рими, рими, із-за вас / Прийшлося покинути Парнас, / Куди, даю вам чесне слово, / Колись потрапив випадково» [211, с. 412]; «Вже не для мене різні спорти... / Хай йдуть «римовані когорти», – / Їх тупіт ледве доліта» [209, с. 37]. Чи не єдине виключення із загального правила становить поезія «Я на камені над морем...», яка, фактично, є білим, неримованим віршем:

Я на камені над морем,  
Легко, весело мені...  
Я співаю пісню морю,  
І воно мені співа...  
Вечоріє... В хмарах гори,  
Обнімає землю сон,  
А мій дужий спів лунає  
І гуде над шумом хвиль.  
Проспівав я пісню морю,  
Ліг на камінь і лежу...  
Ніби пісня, ллється море,  
Ніби рими, хвилі б'ють [208, с. 97].

За виключенням однієї неточної рими (морю – гори) прикінцеві слова рядків поезії не поєднано певними комбінаціями звукових повторів й, водночас, вірш звучить надзвичайно мелодично, оскільки

відсутність рими в його ритмомелодичній побудові вдало компенсують численні – як міжрядкові, так й прикінцеві збіги не окремих звуків, а цілих слів, до складу яких вони входять: «морем – морю – морю – море», «камені – камінь», «співаю пісню – співа – спів – проспівав я пісню – пісня», «хвиль – хвилі». Мелодичності та наспівності поезії додає й майстерно виписаний та інтонаційно співставний однорідний дієслівний ряд: «вечоріє – обнімає – лунає – гуде – летється».

Важливим художнім сегментом ритмомелодики вірша Олександра Олеся є й прийоми його звукового інструментування. Увага до особливого – більш вишуканого, у порівнянні з повсякденною мовою – звукового оформлення словесного тексту віршованого твору загалом була притаманною для усіх поетів етапів розвитку європейської поезії. Водночас, на думку Л. Колобаєвої, «звукопис у творчості символістів надзвичайно вишуканий, оформлений у вигляді складних і різноманітних повторів, алітерацій, внутрішніх рим, анафор і т.п., виконував важливу і, в порівнянні з класиками, нову роль. І справа тут не тільки в кількісному аспекті, але, передусім, у новій якості звукопису в їхній поезії. [...] У символістів звукопис, звукова гра стали поетичною домінантою, принаймні однією з них. Звуковий образ міг набувати статусу символу, отримувати символічний сенс» [148, с. 21].

Особливий пріоритет, що його поети-символісти надавали звуковому оформленню вірша, мав своїм теоретичним підґрунтям численні спроби як вчених, так і поетів, відшукати певні семантичні паралелі між звуковим складом людської мови й інструментальним діапазоном тембру музичного твору або ж емоційними асоціаціями, які у свідомості людини викликає той чи інший людський звук. Одним із перших подібні дослідження ініціював німецький науковець Г. Гельмгольц у праці «Вчення про слухові відчуття як фізіологічну основу теорії музики» (1863). Як відомо, особливо вживаними й навіть популярними постулати теорії відповідності звуків мови певним психологічним переживанням людини стали після появи навесні 1871 року знаменитого сонету А. Рембо «Голосні», у якому було декларовано принципи так званого «кольорового слуху», за яким голосні звуки французької мови поетом були ототоженні з певними кольорами або

психічними процесами. «Я винайшов колір голосних! – стверджував поет. – “А” – чорне, “Е” – біле, “І” – червоне, “О” – синє, “У” – зелене. – Я погодив форму і плин кожної приголосної і тішив себе надією за допомогою інстинктивних ритмів винайти таке поетичне слово, яке рано чи пізно буде приступне всім почуттям» [241, с. 182].

Ідеї А. Рембо розвинули французький поет Рене Гіл у праці «Трактат Слова» (1886) та французький лінгвіст М. Граммон у розвідці «Міркування щодо французької версифікації» (1913). Палким послідовником теорії звукових відповідностей серед російських поетів-символістів був також К. Бальмонт, автор трактатів «Поезія як чародійство» (1916) та «Глосолалія. Поема про звук» (1917). Як стверджує Я. Стецько, «у поезії звукова символіка є одним з найважливіших факторів забезпечення музичного звучання твору. Вдаючись до власного трактування образно-сміслових означень мовного звука, поети, звичайно, зовсім не претендують на непомилковість власних суджень. Ці висновки ґрунтуються на основі іманентних відчуттів, на інтуїтивній основі. Проте, як підтверджують сучасні лінгвістичні дослідження, проведені на експериментальній основі, спостереження над звуковою семантикою мають під собою наукове підґрунтя. Одержані дані про символічні значення українських голосних і приголосних дозволили вченим зробити певні узагальнення щодо участі різних звуків у символізації понять відповідних семантичних шкал. Помічено, що голосні звуки символізують насамперед шкали освітлення, розміру, сили; приголосні – шкали активності й твердості. [...] неможливо аналізувати більшість українських і французьких поетичних творів початку ХХ століття, нехтуючи символікою їх звучання, оскільки саме звукова організація поетичного тексту в цей час виходить на перший план» [280, с. 151, 50].

На відміну від багатьох інших поетів-символістів, Олександр Олесь у поетологічних рецепціях власної творчості свідомо уникав популярних для його часу декларацій теорії звукового символізму, відповідності звуків мови кольоровим, музичним або емоційно-психологічним сприйняттевим асоціаціям. Водночас, як і поетика інших поетів-символістів, лірика Олександра Олеся надзвичайно насичена різноманітними прийомами поетичного звукопису. У дисертації

М. Кабиш «Звукопис в українській поезії першої половини ХХ століття» численні прийоми техніки звукопису в ліриці поета досліджено й узагальнено в окремій таблиці «Поліфонія засобів звукопису в поетичних текстах Олександра Олеся», серед яких, як найбільш уживані, виокремлено прийоми алітерації, асонансу, звуковідтворення, метафонії, еквіфонії, скіфонії, звукової антитези, анафори (суміжної і рядкової), внутрішньої рими, полісиндетону, метатеми [129, с. 170–173]. «Глибинний ліризм творчого самовираження Олександра Олеся, – констатує дослідниця, – виявився передусім через звукові антитези (36,5%), а також звукові метафори (37,8%) і звукові порівняння (25,7%). Звуковий повтор – органічне явище в поетичному доробку Олександра Олеся: за кількісним співвідношенням асонансів та алітерацій його твори перевершують навіть музичні поезії Павла Тичини. Ідіостилю Олександра Олеся, так само як поетичному доробку Максима Рильського, властивий полісиндетон (здебільшого анафоричний), але представлений меншою мірою і меншою кількістю сполучників. Найбільш уживаними під час асонування є голосні звуки [и] та [і] – 31,4% та 37,2 % відповідно. Таке співвідношення впливає і з переваги звукової антитези як фоностилістичного засобу та є прикметною рисою ідіостилю поета. Незначне переважання песимістичної (40,7%) фоносемантичної тональності у творчому доробку Олександра Олеся зумовлене такими соціальними явищами, як голод, війни, що безупинно велися в цей період на території України, бездержавність улюбленої землі, вимушена еміграція поета» [129, с. 240].

Велику увагу Олександр Олесь приділяв не лише прийомам ритмо-мелодичного оформлення вірша, але й словесним засобам вираження поетичної думки. Специфічно уважне ставлення до слова в Олександрі Олеся сформувалося ще змалку. Мати майбутнього поета згадувала: «Було, сидить увечері, пише, а потім прибіжить до мене, ану, мамо, послухайте, як воно, чи добре виходить. Йї, було, розпитує про яке-небудь слово – чи підходить, чи можна так сказати. А як можна інакше сказати, яким словом?.. Ну скажеш йому, як мені краще здається чи як люди кажуть. І він ухватиться, запише собі те слово, побіжить у кімнату і знову, дивись, пише...» [228, с. 67].

За словами К. Голобородька, «аналіз Олесевого концепту СЛОВО дозволяє виокремити два рівні його художньо-семантичного наповнення: «слово – соціальне» й «слово – ліричне» з відповідними смисловими домінантами. З одного боку, відбувається політизація концепту, що спричинене тогочасними суспільно-історичними умовами; з іншого – інтимізація, що загалом властива художній свідомості Олеся» [195, с. 420].

Художній потенціал поетичного концепту слова, як елементу творчого інструментарію, яким послуговується митець у своїй діяльності, у ліриці Олександра Олеся реалізовано переважно мотивами:

– недосконалість людського слова, неспроможного в повному обсязі відтворити обшир думок та емоцій поета, що оволодівають ним у процесі творчості («Ах, скільки струн в душі звенить!..», «Жита з волошками, і луки, і гаї...», «Срібні акорди, що з серця знялись...», «Як до серця промовляє...», «Стою на березі, над морем сліз і крові...» та ін.):

Ах, скільки струн в душі дзвенить!  
Ах, скільки срібних мрій літає!  
В які слова людські їх влить?!  
Ні, слів людських для їх немає...  
Вони ж так прагнуть в слові жить...  
Так часом весь в огні горить,  
Стражда закоханий до краю  
І слів не зна, в які б він влить  
Зумів любов свою безкраю...  
«Вона» ж чекає... і мовчить... [208, с. 53];

– слова-зброї, спрямованої на захист стражденного українського народу («Не слів мені, а стріл крилатих, вогняних!..», «О слово рідне! Орле скутий!...»):

Не слів мені, а стріл крилатих, вогняних!  
Я хочу вам про рідний край казати...  
Я хочу ними кидати і влучати  
В серця катів і зрадників гидких.  
Не слів мені, а іскр блискучих і палких! [208, с. 79];

– слова як стимулу поетичного натхнення митця («Є слова, що білі-білі...», «Слова в поезії – квітки...», «Я хочу слів, потоків-слів...»):

Є слова, що білі-білі,  
Як конвалії квітки,  
Лагідні, як усміх ранку,  
Ніжносяйні, як зірки.  
Є слова, як жар, пекучі  
І отруйні, наче чад...  
В чарівне якесь намисто  
Ти нанизуєш їх вряд [208, с. 430];

– вичерпаності можливостей слова, зумовлених втомою поета від життя й розчаруванням від нездійснених життєвих очікувань («Я хочу тиші...Досить слів...»):

Я хочу тиші... Досить слів,  
Образ, докорів і вінків,  
Я все вернув, я все віддав  
І струни стомлені порвав [208, с. 240].

Загалом, поетологічний вимір символістських художніх рефлексій Олександра Олеся ще не достатньо досліджений і, з огляду на його тематичну різноаспектність та образно-символічну глибину, потребує більш ретельного вивчення.

## РОЗДІЛ 3. ІНТЕРМЕДІАЛЬНА І ТРАНСЦЕНДЕНТНА СИМВОЛІКА ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В ЛІРИЦІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

### 3.1. Музичні та малярські імпресії

У музичному та малярському компоненті творчості митців кінця XIX – початку XX століття відображено загальну сецесійну тенденцію відтворення психологічного стану особистості через синтез всіх актів сприймання, які пробуджують широку гаму емоційних почувань. Використання засобів суміжних мистецтв у сфері літературної творчості відзначив І. Франко в статті «Старе й нове в сучасній українській літературі», підкресливши тяжіння молодих письменників до «ритмічності й музикальності» фрази. «Се синтез в найвищій розумінні сього слова, – зауважує І. Франко, – і коли давніші письменники доходили до того синтезу і вели нас до нього з певним трудом, уводили нас, так сказати, в лабораторію свого духу, показували нам розрізнені частки, з яких потім склали свою цілість, то письменники нової генерації (розуміється, не всі і не все з однаковим майстерством) зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого натхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіонують нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, почуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть» [318, с. 110].

Для символістської поезії найхарактернішою ознакою є сугестія (від лат. *suggestio* – натяк, навіювання), що постала на основі синестезії. Одним з перших емоційність природи сугестивної лірики зазначив П. Верлен у вірші «Поетичне мистецтво». Осмислюючи «музику як

внутрішню мелодію», французький поет зазначав, що для нього «най-миліший спів – сп'янілий: він невиразне й точне сплів»:

В нім – любий погляд з-під вуаллю,  
В нім – золоте тремтіння дня  
Й зірок осіння метушня  
На небі, скутому печаллю [53, с. 122].

«Поетичне мистецтво» П. Верлена стало цікавим досвідом засвоєння нових виражальних засобів, зокрема через синтез слухових, зорових та запахових вражень. Це спонукало його віддати перевагу не почуттю, а емоціям, не думці, а імпресіям («Люби відтінок і півтон, / Не барву – барви нам ворожі») [53, с. 122]. Верленівські постулати зв'язку поезії та музики суттєво вплинули на перспективи розвитку не тільки поезії, а й усього мистецтва загалом. Невловимість емоційного стану, що майстерно поєднується з добиранням усіх можливих барв та тонів, знаходить своє логічне продовження у художньому спадку російських, польських та українських поетів-символістів.

Докорінні зрушення, які відбулися в тогочасній європейській поезії зумовили й прихильне сприйняття до символістських ідей в колі українських письменників. Звернення Олександра Олеся, М. Вороного, Г. Чупринки та поетів «Молодої музи» до символіки народної пісенності відповідали поглядам, поширеним на переломі XIX – XX ст. і обґрунтованим Ф. Ніцше у розвідці «Народження трагедії з духу музики», що народна пісня разом із укоріненою у неї ліричністю поезії, є «музичним дзеркалом світу, первісною мелодією, яка виникла з архетипних культурних джерел, народжена з мистецької народної сили і дає сучасній людині можливість повернутися до ініціацій тих народно-міфологічних духовних станів, завдяки яким – в результаті занурення в музичному живилі ліричної пісні під дією її солодкого чару й екстазу – індивідууму вдається досягнути первісний досвід світу таким, яким він був з первовіку – цілісного, тотального» [198, с. 115].

У музиці всеохоплююча трагічна дисгармонія світу знаходить вираз через музичний дисонанс, який на думку Ф. Ніцше, є феноменом діоні-



сійського мистецтва [198]. Відродженню діонісійського духу в митців сприяла німецька музика, яку філософ розумів як могутній поступ від Баха до Бетховена і від Бетховена до Вагнера [198]. Діонісійський феномен музики розкривається в усіх порухах пристрасті ліричних героїв Олександра Олеся та Л. Стаффа, що розуміють всю природу і себе в ній тільки як вічно «бажаюче», «жадаюче» та «прагнуче». Ось тоді ірраціональний світ їх внутрішнього метафоричного «Я» стає виразом потаємної духовної реальності в бутті музичного універсуму:

Stoję wielki, olbrzymi, nagi, cyclopowy,  
Jak posą na cokole... W krag mnie światy gonią  
Zagarniam złote gwiazdy, jak motyle, dłonią...  
Jak wino, szal się we mnie pieni dionizowy!

.....  
Stopy me toną w kwiatach ziemi. Na skroń bladą  
Gwiazdy całunki tajni zwierzonych mi kładą...  
Jestem wielki – Bóg pjanym weselem szalony!  
(«Ja – wyśniony», Л. Стафф) [221, s. 220].

Рефлексійна споглядальність і самозаглибленість митців змінюються живописними та музичними образами, що впливають на відчуття, виражаючи невловимі емоційні стани суб'єкта. В інтерпретації О. Веселовського («Історична поетика», 1893) історія поетичних образів, мотивів, сюжетів є мінливим чергуванням, що полягає в їх активному використанні або «вмиранні». Щодо цього він зазначав, що «деякі образи та порівняння до цього часу лишаються в активному використанні як такі, що поєднують нас, як часточки музичних фраз, засвоєних пам'яттю, як знайома рима... Вимирають чи забуваються ті формули, образи, сюжети, котрі на даний час нічого нам не дають, нічого не підказують, не відповідають нашим вимогам образної ідеалізації; утримуються в пам'яті і оновлюються, ті, чия сугестивність повніша, різноманітніша й тримається довше; відповідність наших вимог, що зростають, з повнотою сугестивності створює звичку, впевненість у тому, що те, а не інше слугує реальним вираженням наших

смаків, наших поетичних прагнень, і ми називаємо ці сюжети поетичними» [55, с. 59]. На думку літературознавця, образи є сугестивними лише в тому випадку, коли викликають яскраві емоційні переживання та змушують інтенсивно розвиватись уяву читача.

Про значну роль автора при створенні сугестивних творів пише І. Франко в трактаті «Із секретів поетичної творчості», що був вперше надрукований у журналі «Літературно-науковий вісник» у 1898 році. Мислитель зазначив, що «поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, у своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню; і в кінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яскравості того безпосереднього переживання, але ще й в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якість вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанні твору, вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті. Його сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводючи в неї зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дремають в душі читачеві [...]. Поет розширює зміст нашого внутрішнього "Я", зворушуючи його до більшої або меншої глибини» [318, с. 45–46]. І. Франко виокремлює спільні та відмінні риси між поезією й музикою. На його думку, у давнину поезія й музика були невіддільні між собою. Це, за визначенням критика, підтверджувалося тим, що поезія була піснею, яка переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але й невідлучній від ритму музикальній формі. У його інтерпретації, визначальною рисою музики є глибокі та неясні зворушення, а в поезії, навпаки, більш

активним є стан душі, воля, афекти. І. Франко вважає, що різниця між поезією та музикою полягає в тому, що музика пропонує одночасно необмежену кількість вражень, на відміну від поезії, де вони є значно багатшими, інтенсивнішими та сильнішими. Він підкреслює, що музика здатна змалювати людські настрої та почуття завдяки темпу й мелодії, тоді як поезія, що оперує словами, які викликають в уяві певні конкретні образи, не спроможна відобразити подібні настрої.

У ХХ столітті вчені продовжують активно осмислювати сутність сугестії як творчого елементу ліричної поезії. О. Квятковський, І. Роднянська дають таке визначення сугестивної поезії: «Сугестивна поезія, сугестивна лірика, точніше сугестія поетична [...] – лірична поезія, що заснована не стільки на предметно-понятійних зв'язках, скільки на асоціативному поєднанні додаткових смислових та інтонаційних відтінків. Сугестивна поезія здатна передати смутні, невловимі душевні стани, які важко висловити засобами реалістичної образності або логічно оформленої думки; вона має властивість зачаровувати, заворожувати читача “чаруючою неясністю”» [165, с. 429]. Російський теоретик літератури Ю. Боров поняття сугестії пояснює як «здатність літератури і мистецтва надавати навіювання певного ладу думок і відчуттів, надавати майже гіпнотичний, заворожений вплив на підсвідомість і на всю людську психіку» [41, с. 439]. Д. Наливайко трактує поняття сугестивності як «реалізацію визначальних установок символізму, що прагнуть не до опису фактів і аналізу відчуттів, а до передачі сприйняття, переживань, станів в їх духовно-емоційній цілісності і нерозчленованості, у їх своєрідній адекватності те, що П. Верлен формулював як принцип “про неясне говорити неясно”» [201, с. 252]. На думку літературознавця, метою мистецтва є здатність вселяти, підказувати, навіювати враження й настрої, переживання і стани. Д. Наливайко вважає, що в сугестивному творі «відбувається явне зрушення з функції оповідно-інформативної до функції евокаційної, тобто викликання образів, уявлень, настроїв, з'являється прагнення відмежуватися від мови утилітарно-комунікативної» [188, с. 252]. У літературознавчому словнику-довіднику (під редакцією Р. Гром'яка) сугестивна лірика визначається як «жанрова група ліричних творів, яка спирається не стільки на логічно

оформлені зв'язки, скільки на асоціації та інтонаційні відтінки, звернена до емоційної сфери читача і в цьому розумінні протилежна медитативній ліриці, раціоналістичній у своїй основі» [168, с. 648].

На ранньому етапі розвитку символізм був тісно пов'язаний з імпресіонізмом, що вбачав своїм завданням «ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань» [156, с. 300]. Формування концептуальних засад імпресіоністичного мистецтва, як творчого методу й художнього стилю малярства, пов'язано із полотнами й теоретичними роздумами художників Едуарда Мане, Огюста Ренуара, Клода Моне та ін. У французькій літературі імпресіонізм пов'язують насамперед з прозою братів Е. і Ж. Гонкурів, хоч окремі його риси спостерігаються й у К. Гамсуна, А. Доде, Г. де Мопассана, Е. Золя. У художній спадщині П. Верлена імпресіонізм «еволюціонував настільки, що виробив образну систему, здатну з'єднатися з символом, з ідеєю, стати конкретною, відчутною оболонкою абстрактного» [188, с. 94]. Музикальність французького символіста, «як найдовершеніше мистецтво мінливих вражень, півтонів і нюансів» [156, с. 174], сприяло створенню нової мови поезії й нової її архітекτονіки за законами настроєвої гармонії:

Найперше – музика у слові!  
Бери ж із розмірів такий,  
Що плине, млистий і легкий,  
А не тяжить, немов закови [53, с. 122].

Творчість митців «Молодої Польщі» засвідчує активізацію естетичних пошуків, пов'язаних із оновленням поетичних форм. Втілюючи настанови П. Верлена, поети-молодополяки приділяли значну увагу зображенням найтонших чинників рухливих, мінливих емоцій, навіюванню смислів шляхом тонкої фіксації суб'єктивних вражень та відчуттів ліричних героїв через пейзажні акварелі: «Dźwięk i obraz, tkwiące implicite, – як підкреслила Марія Подраза-Квятковська, – w słowie, kierują tworzoną w słowie literaturę ciągle na nowo ku syntezie: ku muzyce i sztukom plastycznym. W Młodej Polsce sformułowano te

tendencje w dwóch dyrektwach: “wyrażanie uczuć za pomocą dźwięków” i “myślenie za pomocą obrazów”» [468, c. 440].

Powoli wiew się przedarł ku wierzchołkom  
I jedno drzewo zaczęło drugiemu  
Podawać dziwne akordy,  
Utraconego Raju tajemniczem echem  
Będącej pieśni, ze słów ułożonej,  
Co pozostały z języka praświata,  
Ludziom dzisiaj nieuchwytnie dźwięki  
Lecz zrozumiałe dla duszy poety... [221, s. 345].

У художньому світі К. Тетмайера – одного з перших апологетів народжуваного в ту пору слов'янського модернізму – спостерігається інтенсивний процес синтезу мистецтв, що ґрунтується на увазі до відчуттів, настроїв, гри душевних станів та використанні колористичних асоціацій і синестезії. Молодопольський поет ще в дитинстві спостерігав за своїми рідними Татрами, серед яких розвинулася його спостережливість, вразливість – під впливом чистих ліній гірських вершин, чудових кольорів сходу та заходу сонця. Таке захоплення природою вилилося на сторінки його літературних творів і втілилося в імпресіоністичній образності, заглибленій у внутрішній душевний світ митця, що заговорив мовою барв та звуків:

Zwolna zachodzi słońce.  
Rdzawią się gór zielone kopy i ubocze,  
Fioletu i ponsu plamy gorejące,  
Na modro-siny granit kładą się powoli;  
Różowią się niebiosów błękitne roztocze,  
Złoto, szkarłat, fiolet, bronz, razem zmieszane,  
Na biało-żółtych chmurek rozlały się pianę,  
Z którą wietrzyk swawoli,  
Sunąc ją przez powietrznych fal bezdnie przeźrocze.  
(«Żelaznej drodze» «Залізниця» К. Тетмаєр)

У цитованому вірші К. Тетмайєр вдається до синестезії, щоб передати первинну гармонію природи. «Zwłszcza przyroda, – на думку Марії Подрази-Квятковської, – była katalizatorem przeżyć metafizycznych [...]. Przestrzeń oglądana w tatrzańskim pejzażu rozszerza się coraz bardziej, poza granice materialne. Tylko czasem owo rozszerzanie się nabiera cech negatywnych, przyprawia o trwogę i zawrót głowy: wtedy mianowicie, kiedy się staje nie tyle nieskończonością, ile przepaścią–otchłanią. Otchłań, podobnie jak u innych poetów Młodej Polski, jak przedtem u Pascala i Baudelaire’a oznacza bowiem talie jakości pozamaterialne, które przerastają możliwości poznawcze człowieka, budząc przerażenie» [468, s. 128].

Творчу манеру К. Тетмайєра можна порівняти з живописом швейцарського художника, символіста Арнольда Бьокліна, картини якого наприкінці XIX – на початку XX ст. здобули резонанс у Європі. «Kolor jest główną, – як підкреслив С. Віткевич, – decydującą wagą wartości malarstwa, jak plastyka rzeźby, a wszystkie zalety genialnego malarza kolorysty cechują obrazy Böcklina. Transponuje on kolor natury na najwyższy dostępny malarstwu ton; harmonizuje go w sposób bezprzykładowy: przetapia farby na powietrze, skały i wodę – tak, że obraz jego robi zupełne wrażenie natury – i, dzięki temu – jest jednym z największych artystów, nie tylko dziewiętnastego stulecia» [477, s. 119–120].

Важливу функцію в імпресіоністичних творах К. Тетмайєра та А. Бьокліна виконують елементи пейзажу: природа не просто змальовується, вона відчувається, зливаючись чи контрастуючи з почуттями, настроями, станом душі ліричного героя, що виражає меланхолію, нудьгу, роздуми тощо: «Po cichych smrekach o ciemnej zieleni / Kładło się słońce złotymi plamami; / Pogodny błękit wisiał ponad nami / Pełen przymglonych słonecznych odcieni» [477, s. 156].

І. Франко одним із перших в українській літературі осмислив імпресіонізм, якому притаманне «прагнення передавати, спираючись на спостереження й чуттєві враження, об’єктивний “природний” зміст» [188, с. 171]. Він визнавав «нове бачення» М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської, чия «мова дає нам тисячі способів на означення далечини, світла в його нюансах, цілої шкали кольорів, цілої шкали тонів, шумів і шелестів, цілої безлічі тіл...» [318, с. 78].

Пошук синтезу музики й слова, звуку й кольору породив спроби музичної композиції малярських творів А. Бьокліна, які мали велику популярність і серед представників раннього українського модернізму. Поштовхом до творів І. Франка, Лесі Українки, Б. Лепкого, П. Карманського не раз ставали образи, асоціації, пов'язані з роботами швейцарського художника, у яких «містична поезія природи перевтілювалась у таку чудову пісню» [478, с. 244]. «Ma on w sobie, – як визначив К. Тетмайер, – wszystkie właściwości jego ducha: jest fantastyczny, jest grą imaginacji opartą na prawdzie, jest bogaty w plastyczną psychologię figur, ma fabułę, która u Böcklina jest zawsze [...] – jest kompozycją i jest przykładem genialnego wczuwania się, wżycia w swoje dzieło» [479, s. 125].

В елегії «Бачив рисунок я десь...» І. Франка не випадково згадується А. Бьоклін. Символічна картина письменника виступає втіленням модерного мистецтва, яке моделює світ у річищі нових віянь: «Мушля перлова – то віз, а метеликів чвірка – то супряг, / Два аморети малі – то два погоничі їм. / Пурпуром, золотом і ізмаргадом, сапфіром набитий, / Стелиться геть у безмір круто веселчаний шлях» [323, с. 245].

Поетичні твори «Острів» П. Карманського, «Острів смерті» Б. Лепкого та «Wyspy umarłych» К. Тетмайера навіяні популярною на початку ХХ століття картиною «Острів мертвих» А. Бьокліна. Сугестивність поезій митців посилюється музичністю та живописною пластичністю. У Б. Лепкого острів уособлює самотність, останній притулок: «Тихо, тихо кругом, / На скалі смерті храм, – / Одинокий пором / Доїжджає до брам» [161, с. 98], у К. Тетмайера душі померлих знаходять відпочинок на тихій пристані вічного спокою: «Tu dusze cieniom podobne, milczące, / snują się białe przez ciemną zieloność / po bladych plamach, które kładzie słońce; / lub z wąskich okien kutych w skałach ściennych, / patrzą po falach szklanych i bezdennych, / patrzą się w mglistą, wieczną nieskończoność...» [480, s. 98], тоді як у П. Карманського острів, згідно з національно-визвольними тенденціями, символізував народ – заснулого велетня: «Народе мій, се ти!... закаменілий з болю, / Дрімаєш від віків, як вигаслий вулкан. / Ти все, усе втеряв – зберіг лиш сни про волю / І пам'ять гордих дій та скарб незгійних ран. / І хоть з усіх боків хижацькі дикі орди / Призуть твоє нутро з нахабністю вовків, / Ти б'єш

їх по лиці страшним бичем погорди / І величчю терпінь тривожити ворогів» [132, с. 146].

Про типологічну відповідність з французьким символізмом і засвоєння художнього досвіду польських та російських символістів свідчить також актуальне для поезії Олександра Олеся сприйняття музики як засобу відтворення емоційно-настроевих звуків та кольорів, «що йшло, як відомо, не лише від Верлена, а й від Шопенгауера, котрий вважав її царівною мистецтв, вищим виявом “світової волі”» [63, с. 25]. Відомий англо-американській поет Т. Еліот у статті «Музика поезії» відзначив: «Отже, музикою поезії має бути музика, яка є потенційно в розмовній стихії своєї епохи. Це означає, що вона має бути і в розмовній мові поетичного оточення. А поет як скульптор, вірний своєму матеріалові, витворює з навколишніх звуків власну мелодію» [97, с. 100]. Олександр Олесь разом із М. Вороним, Г. Чупринкою, М. Філянським та поетами «Молодої музи» намагався йти від імпресіоністичних вражень ліричного героя про «місяць ясний», «звуки сонячно-небесні», «чарівний край», «квітки» до символістського простору, в якому ліричний герой розчиняється в «ясних дитячих снах». За спостереженнями Н. Левчик, «Олесь відповідно до жанрового бачення матеріалу (думи, голосіння) розвиває і примножує народнопісенну і біблійну символіку, використовує біблійний перифраз (“Ой була на світі та удівонька...”). Вже на початку творчого шляху митець надає “слову у вірші” поліфонічного музичного звучання (так, композиційно і ритмічно вірш “Три менти” – це своєрідна триступенева сонатна форма від піано до форте в динаміці крещендо – *p f*), досягає асонансної, консонансної алітераційної віртуозності (“Три менти”, “Тайни ночі”, “Щоденно ворони летять...”, “Тіні”, “Я сонце жду, і сонце зійде...”), імпресіоністичної багатобарвності поетичного переживання» [160, с. 73].

Проте тогочасна українська критика не зрозуміла незрівнянної віртуозності поетичних творів Олександра Олеся з їхньою настроєвою несподіваністю гри музичних фігур. І тому лист українського митця до дружини порушував проблему подальшого розвитку української літератури на європейському рівні: «Мій друже! Де ж в українській мові готові форми, готові категорії для висловлення всіх переживань душі і розуму? Їх нема, і мені довелося їх створювати. Цього критика не від-



значила, і ні один з головоत्याпів не подумав навіть над цим. Ще вище я піднесу свій прапор вільної творчості людини і сміло буду оминати боротьбу і сварки. Ти знаєш, моя доля дивно нагадує долю кращих співців. І якщо життя не обірве мої струни, я заграю ще не чувані пісні» [60].

Виразна сугестивність, синестезія, мелодійність навювання митевих вражень та спогадів за допомогою відтінків та півтонів витворюють площину мистецького синтезу у творах Олександра Олеся. «Душа поета не логічно розвиває, – за слухним визначенням Л. Білецького, – у конкретних символах свої ідеї, а мелодійно співає й через те на читача поезія Олеся впливає не ходом його думок, не очевидністю його ідей, а швидше через суб'єктивні засоби поетичного змалювання, через емоційну структуру його фраз, речень, слів, звуків, заражає читача й викликає ті неясні, несхопливі ліричні переживання, які, зародившись в емоційній сфері, захоплюють і інтелект, і волю. Для такої мети найкраще надаються контрасти в переживаннях, у рефлексіях, чим випукліше підносять його поетичну ідею. Слова лише натякають на значення, лише емоційним його забарвленням те значіння зумовлюють» [29, с. 9]. З огляду на «алхімію» відчуттів А. Рембо М. Євшан підкреслив, що «кожна фраза в поетичному творі Олександра Олеся, кожний епітет стає неначе окремим для себе організмом, живе, красується барвами та приносить свій гомін» [100, с. 244].

У статті «Муза гніву та зневір'я» С. Єфремов виокремив два типи творчої особистості. На його думку, до першого типу відносяться ті, які щоденною працею розкривають свій потенційний талант, йдучи поступово до реалізації своєї мети – стати творцем. Другий тип, навпаки, вражає своєю раптовою талановитістю, що характеризується «широкою думки, блиском форми та різноманітністю і багатством мотивів» [112, с. 153]. Такий талант неможливо не примітити, бо він «силоміць приковує до себе увагу». Саме до другої групи літературознавець зараховував творчу особистість Олександра Олеся. Але в чому витоки музикальності поезії митця? Де поет черпає творчу наснагу для створення ліричних шедеврів? Відповіді на ці запитання, за визначенням критика, дуже прості. Він підкреслив той факт, що «перший спів» поета виник тоді, коли він «опинився серед природи й усвідомив її для себе», але це трапляється не

з кожним, бо багато людей не слухають свого внутрішнього голосу і тому не можуть реалізувати свій творчий потенціал, який надходить з глибин душі. С. Єфремов зауважив, що завдяки злиттю з природою Олександр Олесь перетворився на поета «життєвих контрастів», за допомогою яких створювались ліричні образи [109]. Літературознавець визнав, що «як справжній визначний талант, щедро обдарований поетичною силою творити образи, Олександр Олесь не належить до якої-небудь шаблонної школи, до якогось тенденційно вибраного напрямку. Він просто творить так, як йому безпосередня інтуїція наказує, незалежно од своєї власної свідомості й теоретичних симпатій. Він дає те, що має в душі своїй, – багатство образів і думку про життєві контрасти ...» [109, с. 153–154].

Як і в художньому доробку Олександра Олеся, так і у творчому спадку представників французького, польського та російського символізму людина постає невід'ємною часткою природи, на тлі якої Творець, сповнений душевної величі та простоти, дає змогу відчутти неловимі нюанси людських почуттів та настроїв: «Так, доверяйся природі / Наперекор судьбе, во всем / Мы соответствия найдем / Своей душе, своей свободе» [272, с. 246].

На початку творчого шляху Олександр Олесь продемонстрував вміння виражати переживання за допомогою поетичного слова. Уже перші твори дев'ятирічного хлопчика засвідчили справжній талант поета в змалюванні чарівного світу музики за допомогою райдужно-грайливих барв природи («день майовий», «степ шовковий») та народних інструментів (бандура, кобза, ліра, арфа, сурма, скрипка, басы, бубни, флейта, сопілка, трембіта):

Весь Божий світ сміявся, радів...  
Раділо сонце, ниви, луки...  
І я не виніс щастя-муки,  
І задзвеніли в серці звуки,  
І розітнувсь мій перший спів... [208, с. 52].

Головний життєствердний мотив радості оновлення та піднесеності відтворюється у розмаїтих вимірах: «Як зграя радісна пташок,

/ Легкі і сніжно білі, / Пісні мої під небом десь літали і дзвеніли» – як реальна дійсність; «Ні пташка не дзвоне, ні лист не шумить: Усе заворожено чарами тиші / Здавалось... засвітяться зорі, / І кожная квітка другу обів'є, / І кожний листок до листка заговоре» – як миттєва казковість у сновидіннях; «Де взяти кольорів стобарвних і живих / Для трав і квітів весняних, / Де взять мелодій, слів і згуків / Для всіх пісень гаїв і луків / І шуму хвиль річних?!» – як змальована в уяві митця естетико-центрична надреальність [208, с. 62].

Творча індивідуальність Олександра Олеся, Б. Лепкого, К. Бальмонта, О. Блока, В. Брюсова, П. Верлена, К. Тетмайера, Л. Стаффа розкривається у вірі в перетворювальну силу музики («И под музыку Верлена / Будет петь мечта моя» [7, с. 520]), що є вираженням духовних основ буття та уособленням творчого начала митця: «Все звуки жизни и природы / Я облакать в размер привык / Плеск речек, гром, свист непогоды...» (В. Брюсов); «Мені байдужні всі правила, / Всі штучні строфи, ритми, рими, / Всі поетичні мотовила, / Покриті пасмами скрутними...» (Б. Лепкий).

Відправним пунктом творів митців-символістів є маніфестування концепції потужного струменя музичної стихії («De la musique avant toute chose» – «Найперше музика у слові» (П. Верлен) для розкриття плину чуттів в коливаннях людського настрою:

Хай стане творчість джерелом  
Для Вас спочинку, щастя, втіхи,  
В негоду світлим маяком  
На березі самотнім тихим  
[210, с. 110].

Внутрішнє відчуття музики в душі єднало символістів з творчим світом Р. Вагнера. Звук, містицизм та сугестивно відчутна присутність музичного ритму німецького композитора виявлялися через творчий катарсис. Критики підкреслювали значення Р. Вагнера, враховуючи його вплив на мистецтво: «[...] sztuka nowoczesna, stara się wyrazić przede wszystkim owe rzeczy wewnętrzne, nie dające się wpradzić ująć w słowa, realnie logiczną i plastyczną formę, lecz dające się wyśpiewać

в swobodnej formie muzycznej, za pomocą dowolnych, ale harmonijnych i sugestywnych kombinacji pojęć, wyobrażeń, słów, dźwięków, barw, kształtów i linii» [462, s. 142–143].

Творчість, як емоційний вибух, здатна зцілити від туги, смутку, розпачу та притамувати особисті болі й тривоги: «В арфі, звуках мої ліки...», «І знов рука моя простягнеться до зброї, / До срібних струн, до кобзи золотої, / І сльози ті, що лив я в ніч сумну, / Я в самоцвіті оберну» – у Олександра Олеся [210, с. 306]; «Яка краса! Усе життя / В акорди перелить, / З високих дум і почуття / Нове життя творить» – у М. Вороного; «Сокровища, заложенные в чувстве, / Я берегу для творческих минут, / Их отдаю лишь в строфах, лишь в искусстве» – у В. Брюсова [42, с. 220].

Олександр Олесь, що органічно ввійшов у світ раннього модернізму як істинно національний поет, через музичне начало відтворив своєрідний внутрішній світ, де сконденсовано його поетичне кредо:

Співай, як Бог тобі звелів,  
Одвертим голосом природним,  
І буде любий всім твій спів,  
І станеш ти співцем народним [209, с. 106].

Словесно-музична образність Олександра Олеся та В. Брюсова яскраво представила метафору-символ, яка увиразнила змістову картину поетичних творів: «Кожний атом, атом серця / Оберну я в слово, в згук... // Кожний ніжний рух сердечний / В пісню срібну переллю» – в О. Олеся; «И, прежнему призыванью верен / Тот звук переливаю в стих / Чтоб он отчетлив и размерен / Пел правду новых снов моих» – у В. Брюсова.

Метафоричний світ, збуджений солов'їним співом, «солодким» та, водночас, «сповненим отрути», в опоетизованому уявленні Олександра Олеся уможлиблює персоніфікацію пісні ліричного героя за допомогою оживлення «запашних фіалок», «золотих купав», переплетених «жмутами сонця», «променями зорі» та «нитками павутини». Характерний для поезії українського митця образ пісні створює загальний конотативний план її некерованої енергії, що співмірна з широтою, «як наш степ зелений в ранок ясноокий», глибиною, «як небесне

море», та безмежністю, «як народне горе». Відповідна пісенна милозвучність, яка зачаровує уяву, «як потік серед гір», досягається за допомогою ніжної гри струн митця, «сплєтених з хвиль океану».

Музика природи, співвідносна з емоційним світом Олександра Олеся, С. Чарнецького, В. Пачовського, О. Блока та П. Верлена, доповнюється підкресленою естетизованістю образного вислову: «Плаче день, і серце плаче, / Ние в грудях, мов в тюрмі» – у О. Олеся; «А серед піль стежиною вузькою / Понад ячменів та пшениці море, / Пливе твій дух, задуманий співаче, / І ловить в душу шуми над водою, / Садів розцвілих сонні розговори» – у С. Чарнецького; «Як світ мені хмара, пливи каламутно...» – у В. Пачовського; «Et le vent berçait les nénuphars blêmes / Tristement luisaient sur les calmes eaux / Moi j'errais tout seul promenant ma plaie» («Вітер колихав білі ненюфари, / Стиха шарудів над сумними ставками, / Я бродив один із жалем кривавим» – у П. Верлена; «И с полуночи ветер веет / Через неласковый камыш» – у О. Блока. Душа ліричних героїв Олександра Олеся, К. Тетмайера, Л. Стаффа, П. Верлена та О. Блока, уподібнюючись певним «чистим», «ніжним» і «дзвінким» звучанням, оживала завдяки «животворним п'янким пахоцям» («И только сбруя золотая / Всю ночь видна... / Всю ночь слышна... / А ты, душа... / Пьяным пьяна... пьяным пьяна» (О. Блок)), містично-казковому світу гірської долини («O hala góraska! Oczy omdlały z zachwytu – / twój widok roześpiewi duszę i roześni / i marzyć na twym łonie zielonym bezkreśniej / niż tam – na czole skalnej piramidy szczytu. // Tu iczy obróciwszy ku złotemu słońcu / i ku białym obłokom na błękitnym niebie, / można światła zapomnieć i zapomnieć siebie...» (К. Тетмайер)), лісової хащі («Serce me pełne wspomnień i pełne nadziei / Leci z szumem swobodnym drzew w uroczej kniei / I wolny jestem, wolny jak brzoza nadwodna!» (Л. Стафф)), де уява народжувала дивні, чудесні фантазії й образи.

Одним із домінантних мотивів у творчості Олександра Олеся, поетів «Молодої музи», французьких, польських та російських символістів став мотив шляху, що відповідав їхнім внутрішнім поривам як творців Краси. «Вже наявність шляху розвитку, – як підкреслив Д. Максимов, – ступінь реалізації імпульсів руху, його інтенсивність, темп, рельєф дороги, його співставність з рухом літератури й з історією епохи, а не

тільки його “заявлений” зміст є надзвичайно важливою характеристикою духовно-естетичної сутності того, хто йде цим шляхом» [186, с. 50].

У поетичних творах «Відчуття» А. Рембо, «Запрошення до подорожі» Ш. Бодлера, «Шалений сонет» Л. Стаффа, «Ще вам пісню заспіваю» Олександра Олеся, «Я шел к блаженству. Путь блестел...» О. Блока та «Впечатление» І. Анненського ліричні герої представлені мандрівниками, для яких природа постає живою істотою в образі жінки, яку вони здатні пізнати лише за допомогою відчуттів:

Блакитними літніми вечорами я йтиму стежинками,  
Вимереженими зерновими, траву дрібненьку почну топтати:  
Замріяний, я відчую свіжість під моїми ногами,  
Я дозволю вітру овівати мою оголену голову  
[240, с. 54], (підрядковий переклад).

Прагнення злиття з природою надають відчуття справжньої гармонії та щастя («Шалений сонет», Л. Стафф):

Pod gwiezdnyim niebem w polu rozkładam gospody.  
Snem i płaszczem nakryty, śpię wszędzie bezpieczny  
U głowy mej zatknięty kij, jak krzew jabłeczny,  
Rodzi mi kwiat marzenia i owoc swobody [221, s. 227].

Домінування рожевого, блакитного, золотого, пурпурного, зеленого – (кольорів неба, сонця та рослинності) в образній системі А. Рембо, Ш. Бодлера, Олександра Олеся, О. Блока, І. Анненського символізує чистоту почуттів і духовних поривань до світу Краси. Митці за допомогою епітетів («les soirs bleus d'été» – «блакитні вечори», «l'herbe menue» – «траву дрібненька», «l'amour infini» – «безмежна любов» (А. Рембо), «ліс зелений», «пісня ніжна і палка» (Олександр Олесь), «нежный шелк тропинки» (І. Анненський), порівнянь («j'irai loin comme un bohémien» – «я йду далеко, як циган», «par la Nature, – heureux comme avec une femme» – «з Природою, як з жінкою щасливий» (А. Рембо), «le pays qui te ressemble» – «країна, що схожа на тебе» (Ш. Бодлер), «И сладко

в сумерках бродить мне голубых / И ночь меня зовет, как женщина в объятьях» (І. Анненський), метафор («je laisserai le vent baigner ma tête nue» – «я дозволю вітру омивати мою оголену голову», «j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds» – «я відчую свіжість під моїми ногами» (А. Рембо), «le monde s'endort dans une chaude lumière» – «світ засинає у теплому сьай-ві» (Ш. Бодлер), «п'ю повітря... тому я відчуваю сонце, небо, поле, ліс зелений, гори, луг» (Олександр Олесь), «и неба вышние моря вечерним пурпуром горели» (О. Блок)) розкривають піднесений настрій героїв і душевний спокій («Но сердце любит всех, всех в мире без изъятия» (І. Анненський), сповнений відчуттям вільного простору та свіжого повітря серед «l'ordre» («ладу»), «beauté» («краси»), «luxe» («розкоші»), «calme» («спокою»), «volupté» «хтивості» (Ш. Бодлер).

Мотив дороги несе в собі приховану болючу скаргу на тугу й самотність стражденної душі митця, яка не може належати світові буденному, в хвилини творчого безсилля, духовної втоми: «На мою тугу, втому і знемогу / Пільгою буде шлях пустий» (С. Чарнецький); «На шлях, позбавлений утіх, – / Мене провадить сила невидима» (М. Вороний); «Немов нас хто в мандрівку безконечну / З села під ніч на дике поле гнав» (Б. Лепкий); «Niech cię nie niepokoją / Cierpienia twe i błędy. / Wszędzie są drogi proste, / Lecz i manowce wszędzie» (Л. Страфф); «Falsz, zawiść, płaskość, mierność, nikczemność, głupota: / Oto rafa, o które łódź moja potraça, / Płynąc przez życia mętne i cuchnące błota, / Pod niebem zachmurrzonym, bez gwiazd i bez słońca» (К. Тетмайер).

Народження слова в душі символістів «створює новий, третій світ – світ звукових символів, за допомогою якого висвітлюються таємниці» [119, с. 98]. У цій новій для себе іпостасі поети відчувають себе медіумами, душі яких гармонують з ідеєю універсальної єдності Всесвіту через звук, колір та музику («Les parfum, les couleurs et les sons se respondent» («Так парфуми, барви і звуки відповідають один одному») («Відповідності» Ш. Бодлера)).

У сонеті «Голосні» – теорії звукозапису поетики символістів (М. Лукаш) очевидна зосередженість А. Рембо на першорядності «кольорового слуху», що культивувався протягом усієї його творчості та наслідувався багатьма митцями (К. Бальмонтом, В. Борісовим-Мусатовим,

В. Кандинським, М. Римським-Корсаковим та ін.). Виходячи з положення про матеріальність звуків, французький символіст кожну з п'яти головних ототожнює з певним кольором, дією, душевним станом. «Чорний» звук «А» пов'язаний з огидним образом комах, що оперезані чорним бархатним корсетом, які дзижчать над «смородом бруду». Наступний за ним «Е» протилежний першому своєю «білизою»: у цю сферу А. Рембо відніс «чистоту» випаровувань, «простодушну наївність» наметів, води «благородних» льодовиків, тремтіння зонтичних трав. «Зонтичні трави, – як констатує Д. Обломієвський, – потрапляють в одну сферу з предметами білого кольору через тремтіння їх на вітру, тобто через те, що і явища білого кольору, і зонтичні трави, і льодовики породжують однаковий стан психіки, вірніше, викликають у людини аналогічні реакції [...]» [204, с. 195]. Звук «І» – уособлення людських пристрастей: від гніву до «чарівного» захоплення, колір крові, що ллється (*sang craché*). Зелений «U» відбиває круговорот речей (*cycles*): божественне колісання морів (*vibrements divins*), світ тварин, що пасуться на пасовищах, спокій зморшок як відбиття таємних знань (*que l'alchimie imprime*). Голосний «О» асоціюється з останнім, верховним ревом труби космічних світів і ангелів, що порушують дивним, пронизливим шумом тишу. «О – Омега», – як зазначає А. Рембо, – «фіолетовий промінь», що витікає з очей. У цьому випадку французький поет акцентує на біблійній символіці: ревінні труби Архангела в прийдешньому Апокаліпсисі. Естетична теорія А. Рембо заснована на принципі «ясновидіння», де поет відкриває в собі надлюдські здібності за допомогою планомірного напруження всіх органів чуття з метою осягнення таємниць Буття, інтуїтивного збагнення всесвіту, містичних зв'язків реального і надреального світів.

Акцентація митцями кольорів, запахів, звуків зумовила змалювання світу природи в його миттєвостях та вібраціях крізь призму п'яти відчуттів, через слух, дотик, зір, смак, нюх: «*Nad wodą, co się rawich barw blaskiem rozlewa, / Poglębiona odbitych konarów sklepieniem. / Zapach wody, zielony w cieniu, złoty w słońcu, / W bezwietrzu sennym ledwo miesza się, kołysze, / Gdy z łąk koniki polne w sierpniowym gorącu / Tysiącem srebrnych nożyc szybko strzygą cisze*» (Л. Стафф) [475, с. 549]; («*W śnieżno-modro-ognistych barw fosfor się mieni, / pali się na powietrzu*



i jak szmat płomieni / wznosi się i zawisa wśród otchłani mglistej...» (К. Тетмайер) [477, с. 89]; «Той – мудрець, чий завжди свободнії / Над землею вітають думки, / Для кого дишуть камні холоднії, / З ким говорять квітки і струмки» (Г. Чупринка) [373, с. 112].

Внутрішнім, особистим імпульсом творчості символістів стає медитативна мова в моменти емоційного споглядання краси космічної природи, де відчутна Всемогутність Творця, що єднає «землю», «воду» та «сонце» для розквіту «творчих процесів життя»: «Там квіти уперше світам засміялись, / Там зерна, здригнувши, встають з небуття...» (О. Олесь) [210, с. 85]; «Mon Dieu, mon Dieu la vie est là / Simple et tranquille» («О, Боже мій, Боже мій, яке життя там / Просте і тихе») (П. Верлен) [53, с. 108]; «Там вечны сокровенные / Виденья Красоты / Там счастье Безбрежности, / Где слито все в одно» (К. Бальмонт) [17, с. 158]; «Mam jeszcze złotych marzeń niespełnane ptaki, / Które o cichej godzinie zmerchów wieczornych / Lecą w dal siną żurawianym kluczem...» (Л. Стафф) [475, S. 441]; «А я йду у світ з бажанням волі, / З любов'ю ясного простору...» (Б. Лепкий) [161, с. 116]; «[...] Серце тішити красою, / В ній шукати раю, / Впитись творчістю святою...» (М. Вороний) [63, с. 158].

Структурно-семантичну рецепцію поезії Ш. Бодлера репрезентує в ліриці В. Брюсова, В. Іванова, І. Анненського та Олександра Олеся образ Орфея, «того, що лікує світлом» («До сих пор это – светлая фея / С упительной лирой Орфея» (І. Анненський)) та зцілює страдницьку душу поетів звуками ліри («И тогда, обманам преданный, / Счастлив грезой своей, / Буду петь мой гимн неведомый, / Скалы движа, как Орфей» (В. Брюсов)). Однак бодлерівське захоплення музикою особливо виразно реалізує, на думку Д. Наливайка, ідею відновлення зв'язку між античною традицією та гармонією («Comme les sons nombreux des syllables antiques / Où règnent tour à tour le père des chansons / Phœbus, et le grand Pan, le seigneur des moissons» («Де в ритмі хвиль живе могутності мотив / Де в грі чергуються – то Феб, натхненник слова, / Отець пісень, то Пан, міцний володар жнив»)) [36, с. 98]). За спостереженнями О. Блока, «щоб бути близькими до музичної сутності світу – до природи, до стихії; нам потрібно для цього насамперед влаштоване тіло і влаштований дух, так як світову музику можна тільки почути всім тілом і всім духом разом»

[33, с. 354]. Це ілюструють рядки Олександра Олеся: «З небом, з Богом я зіллюсь, / З саявом Вишнього, з тобою, – / Кожний нерв зроблю струною, / Сам я арфою зроблюсь», П. Верлена: «Il ne me faut plus qu'un air de flûtte / Très lointain en des couchants éteints» («Я хочу тільки флейти / У дальньому лелінні погаслих вечорів»), К. Бальмонта: «Средь звезд пролетает блуждающий гений, / На лютне незримой чуть слышно звеня», С. Твердохліба: «Загуділи водопади, / Заридали серед скал... / Що одна – то біла шарфа / З похоронного вінця, / А що друга – ревна арфа / Жалкується без кінця...», Л. Стаффа: «Chociaż nie widzę ciebie, czuję zawsze przy sobie... / Dziwny kwiat lśniący uśmiechami słońca... / Słyszę twój szepc, / Cichy jak szelest miesięcznych promieni, / Dzwoniących srebrnym pyłem swego blasku / W szklane, świetliste perły mieniającej się rosy... / I na złotych strunach włosów / Wygrywa mdlejącą melodię, / Wonna melodię słodkich rosańkówek». У поетичних творах О. Олеся, П. Верлена, О. Блока, Я. Каспровича виразно окреслюється ідея пізнання духовної сутності, «спраги іншого... вічного неба», «того неземного існування», де лунає «музика незримих голосів» [159, с. 87]. Молитва ліричного героя Олександра Олеся («Я молюсь / Душа моя скрізь в повітрі розлилася... / Степом, небом пройнялася»), П. Верлена («Je suis si fatigué / Qu'il ne me faut plus qu'un air de flûtte» («Я так втомився, / Що хочу тільки флейти»)), О. Блока («Ум полон томного бессилья, / Душа летит, летит... / И песня тайная звенит») розкриває художньо-світоглядні особливості символістського бачення, де митець – «шукач втраченого ритму (втраченої музики) – квапливий і тривожний – відчуває, що «йому залишилося небагато часу, упродовж якого він повинен або знайти щось, або загинути» [33, с. 87]. «В мене ж у серці музика, / Слухаю, звуки ловлю, розбираю» – у Олександра Олеся; «[...] la molle flûtte / La paix dans son coeur dorénavant» («[...] ніжна флейта / Спокій у серці віднині») – у П. Верлена; «Я шепчу и слагаю созвучья / Небывалое в думах моих» – у О. Блока; «Modlitwo moja, cicha I bez słów, / O swej tęsknicy złotym gwiazdom mów, / Niech je twój smętek do żalu poruszy, / Modlitwo moja, cicha i bez słów...» – у Я. Каспровича. В Олександра Олеся, П. Верлена, О. Блока та Я. Каспровича природа як духовний абсолют віддзеркалює душевний світ поета («Світ в мені і в світі я», Олександр Олесь), захопленого духом

музики («Я встал и трижды поднял руки, / Ко мне по воздуху неслись / Зари торжественные звуки», О. Блок), сповненого подиву («Nous étions seul à seule et marchions en rêvant» («Ми з нею вдвох йшли, мріючи»), П. Верлен) та миттєвих імпресій від гармонійного поєднання з естетико-центричною надреальністю («Співи, співи... Скільки співу, / Скрізь: і в небі, й на землі! / Все співає: вітер, річка, / І дзвенить дзвінок у млі. / І чому це? Що за свято? / Глянув в серце і завмер: / Хтось простяг мені обійми!», Олександр Олесь). Ідея емоційної єдності людини з природним началом увиразнюється в образі «світового оркестра» («Врываясь в мировой оркестр / Отдельной песней...», О. Блок)), що втілює гармонію та єдність світових стихій («Дзвенять музик повітряні оркестри, / Їй на путі – квітчасті килими... / Співає все, співаємо і ми!...», С. Черкасенко), протиставлених емпіричній дійсності в контексті вільного особистісного самовияву митця. Особливого акцентування набуває музичний тон, який, за визначенням В. Кандинського, «має безпосередній доступ до душі [...], бо у людини музика в душі»: «Приближается звук. И покорна, щемящему звуку, / Молодеет душа» (О. Блок); «Idzie na pola, idzie na bory, / na łąki i na sady, / na siwe wody, na śnieżne gory, / na miesiąc idzie blady, // idzie w nieznaną otchłań wszechświata, / skąd blask dróg mlecznych prószy, idzie błękitna, cicha skrzydlata / muzyka mojej duszy» (К. Тетмайер).

Священним трепетом від незмірно великої любові наповнюються серця митців («Із дна свого серця я ліру дістав, / Що Бог мені раз серед темряви дав», Олександр Олесь), що з'єднують в один акорд усі звуки («И мне открыт аккорд певучий / Неумирающих созвучий, / Рожденных вечной красотой», К. Бальмонт; «В душі старій шумує пісня юна: / Ах, жити б, жити: вічно бути й жити, / Що бачить гори ці, ясну блакить, // Щоб сонце пить, як п'ють зелені руна, / Як квіти ті ясні, як дерева!.. / Нова весна – і молодість нова...», С. Черкасенко), народжуючи звукові асоціації («doux comme les hautbois» («тихий, як гобой»), Ш. Бодлер) та божественну душу камерної та оркестрової симфонії («Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne / Faisait voler la grive à travers l'air atone / Et le soleil dardait un rayon monotone / Sur le bois jaunissant où la bise détonne» («О спогади, мовчїть! У млявому осонні / До вирїю дрозди

летіли напівсонні, / А з лісу, що жарів в осінньому вісоні / Журили-ся вітрів фяготи унісонні»), Ш. Бодлер).

Дивна містерія в Олександра Олеса передається через гру «мовчазних струн», які «перебирає ясна рука Бога», просторові уявлення космічного безмежжя та «музику зір блакитнооких». У поезіях П. Верлена, Л. Стаффа, О. Блока, К. Бальмонта, В. Іванова світ одухотворюється через чарівний образ музичних інструментів – флейти, арфи, скрипки, лютні, ліри, альпійського рогу, що народжують звуки від повітря ззовні: «Природа... / Она звучит для отзвука; и отзвук – Бог / Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук» (В. Іванов); «I tchnął z swej piersi szczęścia szaleństwo ucieszne / W fletnię, a dźwięk wylata szklaną barwną kulą / Spada w jar, gdzie do stromych ścian karły się tulą / I patrzą długobrode, zadziwieniem śmieszne...» (Л. Стафф). Внутрішній світ ліричного героя у творах митців розкривається в «шумі дерев», у співі «степів широких», «сонних лук», «у ніжному ранковому сьйві», «у жайворонковому дзвоні», відкриваючи перед ними неосяжні «безсмертні далі» та спонукаючи до пізнання глибинної сутності природних явищ. Порив творчого духу ліричного героя Олександра Олеса та К. Бальмонта до єднання з Богом втілює його пристрасне бажання духовних осягнень («Прочь душа отсюда рвется / Жаждет воли и простора» – у К. Бальмонта) та очікування Божої благодаті («Як блаженний, я піду / Вгору кручами, ярами, / Буду ставить тобі храми, / Доки в небо не ввійду» – у Олександра Олеса). Емоційно-настроевою домінантою поетичних творів Олександра Олеса та П. Верлена є сакралізований зв'язок зі Всевишнім («Як любо, як безмежно любо жити, [...] / Впиватися повітрям чистим / І слухати, як б'ється серце Боже» [210, с. 154]), що моделює в художній свідомості ліричного героя утвердження ідеї музики «як духовного, творчого начала» («Ecoutez la chanson bien douce / Qui ne pleure que pour vous plaire» («Послухайте цю ніжну пісню, / Що тільки плаче вам на втіху») – у П. Верлена [53, с. 113] та «Кто услышал тайный ропот вечности / Для того беззвучен мир земной» – у К. Бальмонта [17, с. 254]).

Природа в поезії французьких, польських і російських символістів, Олександра Олеса, М. Вороного, М. Філянського, Г. Чупринки, поетів «Молодої музи», постає як жива істота, що дихає спокоєм, ніжністю,

ліричним настроєм і мелодійністю. Пошуки життєвих ідеалів й неможливість їхнього досягнення зумовлюють відповідну атмосферу, що відтворює духовні імпресії митця, співмірні з музичним озвученням голосів природної стихії в найрізноманітніших комбінаціях вияву її барв.

Захоплення дивовижною красою природи – порами року в художніх творах митців – є відзеркаленням своєрідного літопису їхньої душі, яка «зіткана зі срібних струн», дзвони в якій «прагнуть в слові жить» та виблискувати всіма кольорами спектру – веселкою. Особливий музичний настрій природи сприяє оптимальній реалізації авторського задуму за допомогою зорових засобів-символів та використання вмотивованих асоціацій.

Музика струмків, спів голосного, веселого птаства, ласкавий шум зелених гаїв, гірської води, посміх ніжного сонця та шепіт вітрів засвідчили усвідомлену безпосередню єдність символістів з довколишньою красою, що поставала у споминах, створюючи мрійливий настрій. Спокійне поєднання весняних та літніх кольорів (червоного, жовтого, рожевого, зеленого, блакитного, срібного, ясно-золотого, вишневого, синього, білого) випромінює світло та радість, символізує пробудження природи та несе в собі величезний емоційний заряд вибухової творчої наснаги митця. Елегійний настрій поетів вмотивований бажанням насолодитися «співами фантастичними», «мелодіями містичними», «червоними повними рожами», «зеленим ярим хмелем», «зблисками вечоровими», «ночами сріблясто-блакитними», «ранками рожевими, привітними», «усміхами сонця блискучого», «пестощами вітру летючого», «квітоньками гаю пахучого» та напоїти власну душу волею та красою неба, що «в барвах грає». Означені тони весни та літа, під владою яких «вся природа, наче п'яна», вже самі собою символізують стани людської душі через помірковану веселість, грайливість, віру в людське щастя, легку мрійливість:

Niegdyś, kiedy się wiosna załśniła w przezroczu,  
marzyły mi się bóstwa żywiołów ocknięte,  
lasów bogi szumiące i przejasne, święte  
nimfy, rodzące kwiaty spojrzeniem swych oczu [221, s. 170]  
(«Na wiosnę», K. Тетмайер).

Природа, що поставала невід’ємною складовою внутрішнього «Я», відчутно вплинула на формування естетичного ідеалу символістів. Прагнення ліричного героя озвучити красу весни як могутньої сили оновлення та літа, напоєного проміннями ясного сонця, підсилює в митців асоціативно зоровий ефект від конкретно-бачених об’єктів (трава шовкова, цвіт вишень, ранки росяні та рожеві, дні і ночі сизокрилі, перша блискавка весняна, сині обрії, казкові сади, оази в пустелях, квітучий край) та створює музику вітру в традиційно-медитативному значенні: «А вітер теплий, полудневий / Шепоче щось крізь сон рожевий / Забудусь! В тиші раювання нехай мовчать уста мої!» [208, с. 256]; «Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent» («Вона і я, волосся і думки тріпав нам вітровій») [53, с. 98]; «И ветер влюбленный, дрожа по струне / Трепетания передал мне» [17, с. 208].

Мінливі настрої та пристрасні почуття живуть разом із «тремтінням землі», «з листком квітки», «з воркотінням струмка», «лагідними хвилинами» чару природи, що здійснюють загадково цілющий, благословенний вплив на поета як багатогранну, гармонійну особистість, що діє за законами природи. Лірична стихія символістів визначила суттєво-медитативний характер їхніх поетичних творів, у яких вдало реалізована модель втілення діонісійського начала. Поети, що розуміють природу з півслова, відтворюють стан сну й сп’яніння ліричного героя з метою передачі заряду життєвої енергії та насолоди від «миті життя». «Творити, – як підкреслив в трактаті «Так казав Заратустра» Ф. Ніцше, – ось велике звільнення від страждань і засіб полегшити життя. Але щоб бути творцем, треба зазнати страждань та істотних змін. Так, творці, не одну гірку смерть повинні ви пережити [...]. Творці, щоб стати дитиною, народитися для нового життя, вам самим треба бути породіллею й народити в муках» [199, с. 84]. Хвилинні діонісійські імпресії увиразнюються дієсловами «чаруйсь», «хмілій», «впивайся», «солодко бринить», «п’янить», що передають невловимі нюанси душевних порухів «серед мрій і забуття». Особливого мелодійного звучання надає поетичним творам символістів сповільнений, поступово згасаючий темп-розгортання зорових природних образів: «відбилися зорі у воді», «роси сиплються вночі», «зоряна ніч в срібних шатах», «вітер на

травах дрима», «ходять по горах тумани», «перший промінь зронить», «ніжно сяйво ранкове», що постають в їхній уяві джерелом натхнення.

Зосередження уваги на взаємоз'язку людини, як духовної істоти, із чаруючим світом природи засвідчило здатність поетів шукати відповідностей у ньому своїм почуттям і знаходити їх в колі взаємоперетворень (барви, кольори, аромати й тони). Смутний і журливий настрій митців простежується через мінорний характер звучання клавішних та струнних інструментів: рояля («Нудьга, журба і сум в роялі», Олександр Олесь; «Le piano que baise une main frêle / Luit dans le soir et gris vaguement» («Цілує піаніно тендітна рука, / Блищить неясно в сірих сутінках трохи рожевих»), П. Верлен; «Rozpalim jasny ogień na kominie, / A ty usiądziesz cicho przy pianinie / I mrużąc oczy zagrasz Wiosnę Griega», Л. Стафф; «Там в очертанях тревожной пустоты / Менады белою мятутся вереницей / И десять реет их по клавишам», І. Анненський)) та скрипки («Хтось лучком по скрипці водить, / Ллється пісня жалібна», Олександр Олесь; «Скрипонько-зрадонько, / Люба принадонько, / Тихо-помаленьку грай, – / Серця самотного, / Серця скорботного / Вкрай не вражай», М. Вороний; «Життя, мов скрипку музикант, / Строїло, все мене, – / Сумний мій спів, товаришу, / Бо все кругом сумне...», Б. Лепкий; «A gdy mi myśli w smutku mgle / Rozprószą się w rozsypce, / Grać będą stare piosnki swe / Na swojej dobrej skrzypce», Л. Стафф; «Les sanglots long / Des violons / De l'automne» («Довгі ридання / Скрипок / Осені»), П. Верлен; «Мелькал смычок / Рыдала скрипка», К. Бальмонт). У музиці скрипки та рояля, що виступали не тільки резонаторами настроєвої гами, а й ланкою зв'язку між землею й космічною сферами, поети відтворювали свої думки, душевний стан, почуття та швидкоплинні враження:

Об шиби видзвонює дощ монотонний,  
Хлюпоче – ритмічний, осінній, бездонний  
І стукають краплі у вікна всю днину,  
І стогнуть, і плачуть шибки без упину,  
І ледь пробивається просвіток сонний...  
Об шиби видзвонює дощ монотонний  
(«Осінній дощ», Л. Стафф) [8, с. 37].

У цитованому поетичному творі польського символіста образ вікна асоціюється з розлукою, символізує відстань; ліричний герой тужить за втраченим чи недосяжним щастям. І як крик душевного болю звучить риторичне запитання:

Хтось кинув мене в безпросвітній годині...  
А хто?... Не збагну... Я сиджу в самотині... [8, с. 37].

Звуки з нюансованими відтінками осінньої та зимової кольорової символіки («темна мла», «пожовклий лист», «чорні думи», «золоті листки злітають», «туманний, сірий, мокрий ранок», «білі сніги», «смутні небеса», «хмарний саван», «невидима труна», «пустеля хмуриста», «безмежна, сіра, млиста далеч», «злий морок», «жахлива пустиня») створюють синестезійно-асоціативний образ через зорові відчуття: «Хтось сльозами тихо сходить», «Поле застигло у фарбах осінніх», «Пожовклий лист в вікно моє влетів», «Вколо гойдаються віти з журбою», «Над нами ніч безрадісна... осіння...», «Вечір... Навколо зима і зима...», «Чорніє ліс, сіріє поле...» – у Олександра Олеся; «Осінній, сірий день. Над лісом крячуть круки...» – у Б. Лепкого; «...Чогось так сумно... Повиті млою / Стоять в задумі струнки тополі» – у П. Карманського; «Dzień dzisiaj chmurny od samego rana. / Czuć, że się jesień na schyłku przesila» – у Л. Стаффа; «Szmaragdowe tafle szklanne, / Monotonne, nieustanna, / W srebrną piętrzą się fontannę / Bijąc w brzeg, / I rzucają dyamenty / Promieniste na odmęty / I w promienne wiją skręty / Kropel śnieg...» – у К. Тетмайера; «Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte / Deça, dela / Pareil à la feuille morte» («І я виходжу / На вітер лихий, / Що носить мене / Туди, сюди, / Неначе мертвий листок») – у П. Верлена; «Душа не избежит невидимого тленья, / Так, каждый день стареется она / И каждый год, как желтый лист кружится» – у О. Блока. Такі образи викликають музичні паралелі: «Сад вишневий густий одцвітає / В серці стогне остання струна», «Із скрипки ллеться зойк і крик! / Ридає скрипка, як дитина!», «Замовкли струни і мовчать, / Припала пилом ліра злотна... В осінній млі душа самотна», «Але тихше: чуєш звуки, / Скрипка плаче, плачу я» – у Олександра Олеся; «Снуйся,



снуйся, нитко павутини по стерні! / Ніби смуток сірої години восени...» – у Б. Лепкого; «Скажений вітер виграє / На сірих струнах дощових, / І повинь смутку заливає / Безкрай загонів стерняних» – у П. Карманського; «Уночі під дощем, Загорнувшись плащем, / Я ловлю, я хапаю ті звуки, / А вони все ростуть, / Мое серденько рвуть / І клубочаться в нім, як гадюки!...» – у М. Вороного; «...Дощик осінній, уїдливиий, дрібний / Падає, сиплеться, ллеться...» – у Г. Чупринки; «Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige» («Немов серце хворе, ридає скрипка») – у Ш. Бодлера; «Но сердцу скрипки было больно, / Смычок все понял, он затих, / А в скрипке эхо все держалось» – у І. Анненського. Чутливе вловлювання ліричним героєм звуків у природі свідчить про музичне світосприймання поета, подібного, за висловом В. Кандинського, до «фортепіано» та «награної скрипки», яка «вібрує усіма своїми частинами і фібрами при кожному торканні смичка» [130, с. 54]: «І сам не зна, де скрипка, а де він, / Водно їх рідні душі злиті, / Пройма обох їх біль один, / Одна в їх душах радість світе» – у Олександра Олеся; «Ось вона хвилями суму хлюпочеться, / В душу вливається, ніжно лоскочеться...» – у М. Вороного; «Qu'est-ce que ce berceau soudain / Qui lentement dorlote mon pauvre être / Que voudrais-tu de moi, doux Chant badin» («І ось я відчуваю нібито колиска / Заколисує мій бідний дух, / Що хочеш ти від мене, пісні ніжний хміль») – у П. Верлена; «Скрипки стон неутомимый / Напеваєт мене: “Живи...”» – у О. Блока. Домінуючі кольорові тони й напівтони осені та зими несуть у собі негативну семантику, символізуючи тугу, смерть, плинність часу та тимчасовість щастя. Ліричні герої поетів прославляють кінець осені та зиму, бо саме вони допомагають їм усамітнитися, «приспати давній біль» («l'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide» («зима, час світлого мистецтва, прозора зима», Ст. Маллярме). «Внутрішнє розпорошення» (Казімеж Вика) та зневіра ліричних героїв, що відчуються в плачі скрипки та фортепіано, вписуються в шопенгауерівську парадигму волі до життя. Навіть бажання втіхи породжене прагненням символістів приглушити в собі тривожні передчуття якоїсь катастрофи, страху: «А грім реве, а дощ гуде, / І щось страшне, Майбутнє йде» (Олександр Олесь). Подвійне смислове навантаження спостерігається

в ритміко-синонімічному ряді дієслів («сичать», «шумлять», «ревуть-гримлять», «розривають», «голосять», «стогнуть», «проклинають»), що створюють враження внутрішнього драматизму:

Дрібно дощ капотить,  
Світло ледве мигтить...  
І поволі туман налягає...  
Хто прогляне крізь тьму?  
Чи болять же кому,  
Що поет безпритульний ридає?!  
(М. Вороний «Скрипонька») [63, с. 128].

А. Шопенгауер повсякчас акцентував на присутності страждань, що є «первинним, органічним станом людини», тоді як насолода – стан похідний, вторинний, бо «щастя є випадковістю лише на невідомий час і може зникнути наступної миті» [379, с. 91]. Звідси – цілком осмислене відтворення трагізму буття митців, приречених «жити в сутінках, у темряві, у сльотавих буднях без оргій і святощів» [2, с. 32]. Відчай, печаль, туга, скорбота підсилюються світовідчуттям доби зламу століть: «В ранок розкішного квітня, / Мучають-лякають примари страшні», «Осінь і ніч безпросвітня», «Плаче день, і серце плаче», «Вечір... Стомлене серце болять і дріма» – у Олександра Олеся; «Serca nam usną, a dusze zatoną / w jakiejś niezmierniej świetlanej przestrzeni...» – у К. Тетмайера; «Puste jałowej, bezpłodnej, umarłej / Jeńcem mnie dały ślepe trafu losu» – у Л. Стаффа. Важливу функцію в цьому контексті виконує персоніфікація абстрактних понять («Уж черной ночи бледный день / Свой факел отдал, улетаая» – у І. Анненського; «Pluviôse irrité contre la ville entière / De son urne à grand flots verse un froid ténébreux» («Злобивий Плювіоз із неба, наче з урни, / Зливає хвилями простуду і помір») – у Ш. Бодлера), увиразнюючи візуально-живописну картину предметного світу сумовитої природи семантичними акцентами: флюгер скреготить, рокові одміни, повиті інеєм, темна заметіль, холодне смеркання, вітер, тюрма, мла, трупи, дні осінні, голосіння чайки, дзвони жалібні, кров, ніч, тумани, змучене серце, сльози, поживклі степи,

пустельні поля, чорний ворон, останній промінь тощо («Йду при-скорбний, як смерть, серед сумерків піль, / Серед зливи, негоди і тучі. / Задивившись вдаль, в безконечний простір, / Тягну ноги в смертельній знеможі. / Полеми прячуть галки, а захмарений зір / Губить кінці на сірій дорозі» – у П. Карманського; «Серце змучене болить, / Тихо сльози ллються» – у Олександра Олеся; «Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville» («Із серця рветься плач, / Як дощ ллється на місто») – у П. Верлена»; «В непроглядную осень мы вместе, одни, / Но сердца наши, сжавшись, молчат...» – у І. Анненського).

Фонетичне наповнення пейзажу в Олександра Олеся, французьких, польських та російських символістів зводиться водночас до тиші-мовчання («Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie, / Lekko z wiatrem płasajmy po przestworów głębinie...» (К. Тетмайер)), у якому вловлюються жалібність та протяжність звуків, навіюється траурність за допомогою тривожного тону голосу Всесвіту – виразника буття душі митця: страшні розміри безсмертя, виття, ридання вітру за вікном, гойдання вітів з журбою, безнадійна туга тяжкої, як камінь, душі, тремтіння листя, дзвони жалібні, плач скрипки, жалібні згуки в роялі, шепіт пожовклого листя, лісу та тихе згасання осіннього вечора. Поети, персоніфікуючи образи, відтворюють потужну енергію власних переживань і суперечностей у розкритті настрою, співвіднесеного зі світовим началом:

Nad głową mą na skrzypkach gra mnich z trupią twarzą...  
Lecz dźwięki ich tak słodkie są jak dzieci śpiące  
I szczęśliwe jak płótna pod słońcem na łące... [...]  
Palce mnicha na skrzypkach o przekwicie marzą,  
Rwąc ze strun kwiaty śpiewu... [475, s. 453].

У Олександра Олеся та О. Блока символ безпросвітної ночі, що постає в уяві ліричного героя, створює звуковий акомпанемент шляхом повторення [p], імітуючи загрозу, страх, жах та незахищеність людини в жорсткому, владному суспільстві. Осіннє опадання золотих листків («Золоті листки злітають, / Наче сльози золоті, / На зелений луг лягають,

/ Засипають в забутті» – у Олександра Олеся; «И за кружевом тонкой березы / Золотая запела труба» – у О. Блока), шум дощу («Туманный, сірий, мокрий ранок / На серці каменем лежить... / Хтось дощ крізь сито просіває / Осінній дощ...» – у Олександра Олеся) сугестує за допомогою звукобукв з / с водночас світле, сяюче відчуття затишку («Полусонно чертят звуки / В звонко-звучной тишине / Звуки реют полусонно / Звуки ластанься ко мне» – у В. Брюсова) та сумовиту тональність глибокої задуми про минулий біль, минуність життя («Сухие листья, сухие листья / Сухие листья, сухие листья / Шуршат о смерти...» – у В. Брюсова). Емоційний стан гармонує з чарами природи, що дають можливість із органічною повнотою відчути якнайповніше гаму людських почуттів крізь призму чистого, ідеалізованого світосприйняття Олександра Олеся та російських символістів. Атмосфера кохання, солодкої ніжності, легкої замріяності, радості, що проникає в єство героїв Олександра Олеся та К. Бальмонта, овіяних на лоні природи сонячним світлом і теплом, життєстверджуючим оптимізмом, передається через звукову організацію тексту – шляхом поєднання алітерації з асонансами («... Тут ллються пахощі густі... Ллються пахощі чудові», Олександр Олесь; «Ландыши, лютики. Ласки любовные / Ласточки лепет / Лобзанье лучей / Лес зеленеющий. Луг расцветающий», К. Бальмонт; «Тихше, тихше! Не диши! Нас почують комиші...», Олександр Олесь; «Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши», К. Бальмонт; «Глянь сюда, стрункий комиш / Осоку стиска міцніш / І, облесливий, шепоче про її літа дівочі», Олександр Олесь; «Косять коси, / Луг голосе, / Косять, косять косарі», Олександр Олесь; «Ветра вечернего вздох замирающий», К. Бальмонт) та через семантику – за смыслом слів: «все шептання... все зітхання», «в тиші раювання... озвались піснею кохання» (Олександр Олесь), «шепотом, ропотом рощи полны» (К. Бальмонт). Надають поезії особливого характеру порівняння та паралелізми, які виступають своєрідними перекладачами з мови природи на мову людських почуттів: «Краще стань лозою ти / І на березі рости, / Я ж в комиш перероблюся / І до берега схилюся // Ти лоза, а я – комиш, / Будем дихати вільніш»; «І коли я плачу, то шумлять ліси, / І в лісах пташечі мовкнуть голоси»; «А я, як вітер той у полі... / Хто зна, де голову схилю»; «Як океан, глибока

наша рана, / Як чорна ніч, скорбота наша чорна»; «І все життя – як ліс дрімучий, / Як ліс терновий навесні», Олександр Олесь; «И вздох повторя погибшей души, / Тоскливо, бесшумно, шуршат камыши», «Дерева так сумрачно-странно-безмолвны / И сердцу так грустно, и сердце не радо», К. Бальмонт; «Надо мной небосвод уже низок / Мой конец предначертанный близок», О. Блок.

Основне емоційне гло творів Олександра Олесь, П. Верлена, К. Бальмонта, О. Блока, І. Анненського, В. Брюсова значно посилює увагу до звуку, який стає засобом вираження поетичного світовідчуття саме завдяки невиразності й неокресленості. Це досягається завдяки наявності композиційних засобів віршування (ритмом рядків, паузами, алітераціями тощо) та сонорними і носовими звуками «он», «ан», «ен», дуже поширеними у французькій мові й відсутніми в українській і російській. У словах «sanglots», «violons», «blessent», «langueur», «blème», «vent», що протиставлені глухому приголосному [t], створюється атмосфера смутку та приглушеної туги, яка втягує душу митця у свою порожнечу. Дієслівні форми теперішнього часу («blessent», «sonne», «je me souviens», «je pleure», «je m'en vais», «qui m'emporte») фіксують найтонші відтінки й переливи вражень та настроїв. Багаторазове повторення довгого звука [oe] («coeur», «langueur», «l'heure», «pleure»), носових голосних («longs», «violons», «suffocant», «quand», «souviens», «anciens») та співзвучність рим довершують експресивне забарвлення звукового образу самотності та безнадії у поезії французьких символістів. Відчуття одноманітності з'являється за допомогою голосної [o], яка вживається з більшістю алітерованих приголосних («sanglots», «longs», «violons», «l'automne», «monotone») для досягнення інтонаційної виразності поетичних творів. «Секрет метафор Верлена, – на думку Г. Косікова, – у тому і полягає, що вони не є метафорами в буквальному розумінні слова, тобто не переносять ознаки предметного світу у сферу психологічних переживань і навпаки, але безпосередньо прирівнюють їх одне до одного, так що не можна із впевненістю сказати, чи це самі речі “плачуть” і “нудьгують”, і їхній стогін миттєво знаходить відгук в душі поета [145, с. 46]. Завдяки паралелізмам, чуттєвим образам П. Верлен відтворює

глибину журби, суму, втоми та безнадійності сподівань на повернення до прекрасного.

У Олександра Олеся образ лісу віддзеркалює чутливе, «самотне серце» ліричного героя, неспроможного наодинці протистояти життєвим негараздам, горю та лихоліттю, що породили омертвіння й ницість людської душі («І ніхто в мій ліс не зайде, / Не зігріє словом втіхи»). Мінорний настрій спричинений не тільки жовтим («Листя пожовкле, спалене вітром») та зеленим кольором («Листя зелене, наче надії, / В'яне і жовкне, спалене вітром»), що контекстуально посилюють відчуття тривоги, відчаю, біди та смерті («Ліс умирає. Падає листя... / Листя чи сльози, сльози чи кров»), але й усвідомленням безнадії та гіркої розпуки («Все, все минуло... без повороту...»). Образ лісу постає перед очима Олександра Олеся, К. Бальмонта, Б. Лепкого та К. Тетмайера із додатковими смисловими нюансами («Але сьогодні в лісі я, / Шумить такий близький і милий... / Стрункий, високий... Я ж похилий: / Минула молодість моя» – у Олександра Олеся; «Я ехал по лесу, и эта красота / Я вспомнил молодость... Обычные мгновенья / Надежд, наивности, влюбленности, забвенья, / Что светит пламенем воздушно-голубым» – у К. Бальмонта; «На небі хмари висіли ліниві, / Ліси, повиті тугою, дримали...» – у Б. Лепкого; «Wolno i sennie chodzą / Po jasnym tle błękitu / Złocisto-białe chmurki / Z połyskiem aksamitu» – у К. Тетмайера), стаючи одночасно збудником відповідного настрою поета. Стан забуття та блаженства («І так у лісі тихо й мило» (Олександр Олесь), «Po niebie i po lesie, / Po łąk zielonym łanie, / Przejrzyste, zwiewne idzie / Błękitne zadumanie» (переклад) (К. Тетмайер)) трансформується в лісовий шум («Все ті ж розказує казки / Про стародавнє, про колишнє»), що заколисує та зцілює змучену, стривожену душу митця («Деревьев, дремлющих в полуденном покое / Как бы недвижимо купающихся в зное / Меня баюкала, и в душу мне проник» (К. Бальмонт)), яка глибоко жалкує за безповоротно втраченою молодістю. Психологізовано-символічний сюжет поетичного твору «Dans les bois» («В лісах») П. Верлена формується асоціативною семантикою образу лісу, але детермінованого, на відміну від поезій українського митця, руйнівною силою впливу на свідомість ліричного героя, уосо-

блюючи метафору каяття («Par les forêts je tremble à la façon d'un lâche / Qui craindrait une embûche» («У лісі я тремчу як боягуз, / Що побоюється пастки...»)). Ліс посилює трагічне світовідчуття і дає настанову на негативну рефлексію («un noir silence» – «чорне мовчання», «horreur triviale et profonde» – «жах глибокий»), яка означає переважно душевний страх, викликаний пануванням темних сил, поглинаючих внутрішнє ество героя поміж «великих, ніколи не заспокоєних, наче хвиля, гілок» («ces grands rameaux jamais apaisés, comme l'onde»)).

З огляду на особливості світогляду українських митців, на відміну від французьких, польських та російських символістів, їхні поезії, що були детерміновані суспільно-політичними процесами, набули певної концептуальності та оптимістичного забарвлення («В лісі дзвонять солов'ї, / Виливають щастя в звуки» (Олександр Олесь)). Хвилини творчого натхнення ліричного героя Олександра Олеся народжуються через таємничий та невловимий образ тиші в умовах скованої кайданами неволі Вітчизни («О, дайте тиші нам прислухатись до світу / І вічно-вічним душу напоїть»). «Хто не має в собі чуття подиву, – підкреслює критик «Української хати» А. Товкачевський, – у чий душі нема струн, які грали би в унісон з світовою музикою, той ніколи нічого не визнає, хоч би скільки він учився...» [293, с. 268]. «Подив, – на думку критика, – одно з найшляхетніших почувань людини; без нього ніяка наука не має ціни, без нього неможлива любов ні до чого» [293, с. 269].

Творчому натхненню Олександра Олеся сприяє образ степу, який уособлює «один суцільний храм», випромінюючи життєдайну силу та енергію. У поезії «В степу» скупчення сонорних та алітерацій ([c], [т]), повтор дзвінких словосполук [дз] створюють чудові зорові («дзвіночки-квіти», «сонце море сонця лле») та дотикові образи («в травах тоне той дзвонарик світовий»), увиразнюючи своєрідний звуковий візерунок сипання сонячного проміння на степові простори та загадковій гри дзвонів («ніжних дзвонів із блакиті»), що вливаються, наче потужним струменем, у душу ліричного героя («Розцвіли дзвіночки-квіти, / Ніжні дзвони із блакиті! [...] / Хтось у дзвони тихо б'є // Хтось у дзвони тихо дзвоне...»). Образ степу в Г. Чупринки постає як уосо-

блення краси, де відновлюються сили та визріває радісне відчуття від гармонійного злиття з першоджерелом буття:

Сяє степ в червонім золоті,  
 В травах тоне передзвін...  
 Скільки з'явищ у природі,  
 Скільки звуків і картин!  
 .....  
 Світло й тіні в золотінні,  
 В фарбах райдужних злились  
 І в шовковім шелестінні  
 Степом-морем понеслись  
 [373, с. 156].

Любов до степу є однією з відмінних рис української ментальності й в Олександра Олеся, що зростав у оточенні краси Верхосулля («Шумів травою степ шовковий, / Сміявся день, пісні лились...» [210, с. 156]). Під магічною дією музики природи степ постає чуйним співрозмовником творця справжньої поезії, що «цілющою водою ллється в змучену життям душу, вливає в неї віру і силу» [29, с. 9]: «Співає степ, і все співає, / В душі Еол на арфі грає» [209, с. 156]. Арфа бога вітрів Еола, що уособлює мелодійне та ніжне звучання на «промені надії» та найменшому «дотикові» до повітря, потрібна була ліричним героям Олександра Олеся, Б. Лепкого, Г. Чупринки, щоб розчинитися в тій «величній симфонії сили, краси і радості життя». «Коли зо мною ти – душа моя, як арфа... / Твій рух єдиний – і вона / Уже тремтить від дотику повітря» [208, с. 672]. Не випадково звернення митців до образу давньогрецької міфології – володаря повітряної стихії Еола – здебільшого пов'язане з ідеєю єдності Всесвіту («Я син, а батько в мене – світ!», Олександр Олесь), таємнича метамова якого співвідносна з прагненням його творчого духу – поринути в гармонійно музикальний світ звуків природи («Затремтіли струни у душі моїй... / Ніжна, ніжна пісня задзвеніла в ній...» [208, с. 678]; «Знаю, знаю, ти, Еоле, / Звуків-дзвонів ллеш бурун, / Ніжно вабиш гай і поле / Ввільнім співі, / Ніби в гніві, / Дзвін вабливий, / Дзвін рухливий / Ллеш із струн» [373,



с. 154]), що «любить, страждає, відгукується на почування нашої душі»: «Еолом би стати, Еолом би бути, / Щоб кожне тремтіння і подих відчути, / Щоб в звуку безсмертні тебе перелити, / Щоб вічно з тобою хоч в звуках тих жити» [208, с. 688]. Завдяки своєму синестезійному світовідчужуванню Олександр Олесь демонструє віртуозність у володінні гри на арфі, неповторна мелодія якої сприймається як творчо одухотворений момент протистояння хвилинам розпачу та зневіри («І грає арфа, мов у сні, / Про щось солодке і болюче, / І все життя – як ліс дрімучий» [208, с. 604]), як незгасність палкого почуття, яке «бринить лише раз в людському серці піснею небесних духів» («Любов подібна до руки, яка торкається мовчазних струн арфи і родить божественну душу симфоній» [208, с. 612]), як духовна субстанція в поетовій уяві, що навіює тихий смуток («Чому не радує весна, / Коли весь ліс, як арфа, грає» [208, с. 546]), як невисловлена болісна печаль та туга, примирення з неминучим («Я в ту ніч дістану арфу / І піду далеко в поле, / Де стоять зелені верби / І над озером схилившись, / Тихо скаржаться і плачуть» [208, с. 564], як невтомна жага до волі («А він співає пісню волі» [208, с. 543]) та як гіркота нездійснених мрій поета («Розбита арфа, / А струни стогнуть» [208, с. 555]). Гра поета на арфі відтворила настрої тривожного передчуття в його скривавленій душі, що визначило не тільки мінорну тональність мелодії, акцентованої метафорою («горить поет на арфі грає»), але й знаково репрезентувала органічний синтез кольору й звуку («струни кров'ю налились»). Спів Олександра Олеся та Б. Лепкого на тлі мотивів страждання та всепоглинаючої журби в неволі гармонійно поєднаний з нюансуванням золотого кольору («Спів – як арфа золота»), трансформованого в символічне обоготворення музичного інструменту, що постає символом світла, радості, мрії та служить надійним засобом в боротьбі з невимовним смутком у «проклятій рабській стороні»: «Хоч промінь надії – і я оживу, / На арфі едвабній заграю / І знов вас до сонця, до зір позову, / І шлях вам квітками вквітчаю» [208, с. 486]; «О пісне моя! Що найкращого є / В душі-мислі народу мого, / В твоїх звуках, як в арфі безсмертній, живе, / Воскресіння чекаючи свого...» [161, с. 286].

Особливість осмислення митцями долі українського народу увиразнює ідею віри в його духовне відродження через поліфонію різко

контрастних мелодій радощів («Браття, бандури і кобзи берить: / Будемо граги, / Ранок вігати» [208, с. 186]) і смутку («Геть кобзу! / Струни я порву на неї / І розіб'ю її саму» [208, с. 198]). На тлі рабського становища України в Олександра Олеса, Б. Лепкого, П. Карманського, Г. Чупринки образ музики постає символом життєдайної сили, «яка дає життя та вливає цілющі соки» [159, с. 55]: «Не слів мені, о ні! / Не слів, а ніжних хвиль! / Хай плещуть хвилями пісень моїх слова, / Хай кожна рима рани обмива, / Хай кожний спів уйма народний біль...» [208, с. 79]. У поетичних творах митці звертаються до музичних інструментів (кобза, ліра, бандура, сурма, бубни, тарабан, баси, трембіти), що постають живими істотами в їхній уяві («Моя ж душа – як струна тая, / Багата на всілякі тони, / На ній і коломийка грає, / І похоронні дзвонять дзвони» [161, с. 125]), створюючи відповідну атмосферу взаємин між ними та співцем рідного краю: «Над нами ніч безрадісна... осіння... / А там, десь в душах, день ясний без бур, / Весна, тепло і сонячне проміння, / І тихий-тихий дзвін бандур» [208, с. 113]. Романтична єдність ліричного героя з улюбленими інструментами поглиблює емоційну загостреність сприйняття Олександром Олесем поневоленої батьківщини в оточенні «зрадливих братів», «пілатів», «катів», що контрастує з неприйняттям дійсності («Коли вільний мій дух, як невільник, в тюрмі, / Мої струни мовчать, як німі») та сподіванням на досягнення мети у визвольній боротьбі за волю («Коли сили киплять, коли віра міцна, / Як потік серед гір, летиться пісня моя»). У надзвичайно складних соціально-економічних та зовнішньополітичних умовах ліричний герой проявляє активність («Я кличу, плачу, проклинаю»), що стає імпульсом до осуду духовної сліпоты народу («Вони ж... як камені, вони!» [208, с. 137]).

Поезії Олександра Олеса виявляють структурну специфіку його поетичної творчості, де першорядну функцію відіграють образи-реалії на зразок: «цілий край кона в багні», «скрізь мерці і труни», «душа моя в журбі». Патріотична спрямованість, що властива творам українського митця, визначила його жертвний громадянський шлях борця («Лишу я співи про красу, / Забуду власні жалі / І з гір високих понесу / Народові скрижалі» [208, с. 87]), чия соціальна дієвість засвідчила ідею безмежної

любові до Батьківщини. Відданість країні вибудовує в поета внутрішню настанову на її відродження («Живи, Україно, живи для краси, / Для сили, для правди, для волі!...» [208, с. 99]), що постає неспівмірною з ідеалами й переконаннями занепалялого суспільства. Міркування ліричного героя відзначаються настроєвою виразністю та спроектовані насамперед на піднесення духовності народу через психологічно виразний образ України, що уособлює джерело душевної наснаги: «Шуми, Україно, як рідні ліси, / Як вітер в широкому полі» [195, с. 116]. Несприйняття пасивної позиції народу, його рабської свідомості («І я кричу, / І знов лечу, / Де люде, де огні»), марність сподівання повернути минулі часи («Надії всі поховані тобою, / О краю мій, потаврений ганьбою» [208, с. 119]) зумовлюють боротьбу ліричного героя, що постає не лише в ролі співця рідного краю, але й поборника людських інтересів з наперед визначеною долею на тлі усвідомлення неминучих страждань на шляху до національного визволення («О кобзо, світу заспівай, / Що наш співець не тільки грає, / Не тільки бореться за край, / А із мечем в бою вмирає» [208, с. 464]; «Не ремствуйте, брати, що я з моєї ліри / Умію викликать лиш тихий плач рабів...» [132, с. 156]; «На порозі сидить смуток сірий, / Позіхає з нудьги, а з розпуки / Ломить довгі худі білі руки / І заводить сумним звуком ліри...» [161, с. 56]). Мотив самопожертви в ім'я народу відтворює душевну напругу Олександра Олеся та Г. Чупринки, що підсилюється насиченістю поезій образами військових інструментів (мідна сурма, бубни, баси, трембіти, літаври), символізуючи силу («Б'ють літаври гучні, ясні сурми гремлять, / Іде Січ, грають полки, як море, / Бунчуки піднялись, хоругви шамотять / Через гори і доли, і бори!» [373, с. 79]), натхнення та духовну незламність на шляху до національної консолідації. Провідну художню функцію в конституванні особистої і громадянської свободи виконують емоційні відгуки, що є своєрідним виявом патріотичних почуттів та найпершим способом заклику до державного відродження («Ні! Хочу ліру я розбить, / Узяти сурму мідну / І нею з гір мерців будить / І Україну бідну»; «Об землю ліри! / Бубни в руки. Вперед, веселий тарабан! / Зітхань, зневір'я і розпуки / Навік розвіявся туман!» [208, с. 348; 351]; «Останній звук моєї ліри / Не буде криком безпорадним, / Не буде стогоном зневіри, / А гім-

ном радісно-принадним / Того співця, що лине в ірій / Перед морозом повновладним» [373, с. 179]).

Поетичні твори Олександра Олеся актуалізують принципи романтичного світовідчуття: волелюбність, емоційність, чутливість, ліризм, здатність до самопожертви заради високої мети. Романтичну спрямованість творів поета засвідчує активне звернення до національних музичних інструментів (наприклад, кобзи, бандури), що віддзеркалює елегійний смуток за звиятною славою козацтва як символу захисника батьківщини. Занурення митця у героїчні епохи уможлиблює встановлення відповідного зв'язку з минулим нації на рівні психічної організації, «адже у глибинах ества дремає колосальний духовний досвід, успадкований генетично, як пам'ять родова, видова» [158, с. 83]. Ступінь заглиблення Олександра Олеся в прапам'ять про ті далекі часи увиразнює у сфері підсвідомості його бажання бути лицарем («Коли б лицарем був я палким, молодим, / Як гроза б, пролетів я конем по степах»), співучасником збройної боротьби за рідний край та стражденну душу народну («І спасем ми від смерті народ» [208, с. 645]). Ототожнення ліричного героя з доблесними козаками зумовлене його внутрішніми потребами звернутися по їхню допомогу в реальному житті. Повернення Олександра Олеся до минулих часів репрезентувало його «запорізьку затягість», що була притаманна всьому славетному козацтву в боротьбі за загальнонародну справу, за самостійність України, що «тоне в крові і сльозах» та потерпає в «безнастанних боях». Трагедію забуття козацької слави поет підкреслює інтерпретацією образу «бідного співця – кобзаря» – романтичного символу історичної пам'яті українського народу. За висловом румунської дослідниці М. Ласло-Куцюк, кобзарство – «явище до такої міри характерне для України, що набуло символічного значення. Окрім всевідання, кобзарство як професія сліпих жебраків могло стати символом крайньої бідності й страждання» [158, с. 156]. Сакральна молитва Олександра Олеся до Бога: «О Владико небес! [...] / Ти надія – надія людей, / Ти – всесильний творець» – засвідчує експресивно висловлене бажання «обернути пісню його у сурму», що поставала як сигнальний військовий інструмент ще за козацьких часів, мелодія якого звучала сумовито та надривно, сповіщаючи про невисловлений душевний біль поета: «Щоб скорботу мою

цілий всесвіт пізнав, / Щоб на всесвіт мій крик прогримів, пролунав» [208, с. 276]. Образний комплекс на означення співчуття до знедоленого народу («сльози народні», «блукання в країні п'їтьми», «змагання безплідні») доповнюється мотивом беззастережної віри у Всевишнього, що увиразнюється синестезійним поєднанням звуків і кольорів: «І струни-проміння на кобзи сумні / Повісить нам Бог в нагороду, / І росами радості бризнуть пісні / В серця безнадійні народу».

Згідно з поетичними уявленнями Олександра Олеся, інтимний зв'язок із музикою та природою, що бере початок у найдавніших зразках народної поезії, відтворює різні відтінки зображуваних душевних станів, зокрема й почуття скорботи за гріх розбрату та відсутність єдиної мети («Коли лежатиму в могилі, / Повісьте кобзу на хресті»), й гіркого докору співвітчизникам («Нехай останній раз продзвоне / Бандура пісню голосну, / В устах моїх заснуть прокльони, / І сам навіки я засну»). Поезія Олександра Олеся насичена емоційно загостреною образністю («моя душа жила в бандурі», «оживе мій жаль замовклий і заридає із труни» тощо), що підкреслюється відчуттям катастрофізму, зневіри та розчаруванням в пошуках ідеалу. Уповільнено-скорботне звучання його журливого стогону конструює уявний, візійний образ «ширококрилих вітрів», що торкають «золоті струни» кобзи, увиразнюючи свідоме прагнення митця до духовної свободи. «Музика [...] чітко чутна і зрима, – як підкреслював Бальмонт, – поетичному світовідчуттю, – яке по суті своїй є провісне та яснозряче» [17, с. 348]. Ідея жертвності творчої особистості визначила божественну природу заповіту миця, репрезентованого мрійним звертанням до бурі, що уособлює властивий асоціативний зв'язок співця визвольних змагань з музикою природної стихії та невтихаючий біль в душі через трагедію бездержавності свого народу: «Як не дограю я пісні, / Нехай на ній дограють бурі, / Коли я буду у труні» [208, с. 352].

Провідна ідея поетичного твору «Покажу їм [сиву] українську [славу]» [210, с. 497], присвяченого пам'яті М. Гоголя, – незрадлива синівська любов до «рідних сіл, луків та полів», до співучої української мови, яка оптимістичною настроєвою тональністю несла в собі згустки живої творної енергії, чия вибуховість підсилювалася рвучкими акордами

балалайки («Я візьму не кобзу – балалайку в руки, / Їхню ж балалайку, зрозумілу їм, / Хай вони почують із-під рук цих звуки, / Хай наш край побачать в сріблі чарівнім»). Мистецтво поета уособлювало «відгомін душі народної» (О. Блок). Інтимні нотки, що торкають серце митця, створюють настроєве тло невимовленого слова («І заграв москвинам Гоголь-українець, / Все навколо змовкло, чаром надлягло»), що у візіях «руського» та «чужинця» завдяки м'якій, лагідній сугестивності з некрикливим виявом патріотизму («Покажу їм [сиву] українську [славу] / Ту, що родить наша рідная земля») навіює образ української душі, сповненої світла, радості, незгасної віри («Життю і вам я не скорюся, / Вогню сльозами не заллю»), та села, буйний розквіт якого протистоїть смертвінню, «темряві» та «мерцям, що конають в багні».

В унісон з поетичним світовідчуванням українського лірика звучить ідея оновлення світу, що дає сильний імпульс до відтворення виразного національного колориту та пошуку шляхів збереження духовних цінностей суспільства, які відповідали природі його поетичного світовідчування. У листі до громадсько-політичного діяча Є. Чикаленка, датованому 1917 роком, Олександр Олесь зауважив: «Справжній письменник – слуга одного народу, однієї нації, одної людськості. Лірик, драматург, романіст, сатирик – однаково потрібен для народу, бо так чи інакше він впливає на психологію мас, таку чи іншу приносить користь... Для націй же малокультурних, темних, пригнічених кожна видатна літературна сила – справжній клад, капітал, знаряддя для більш інтенсивного життя нації» [228, с. 151]. Нездоланне прагнення Олександра Олеся до краси природи, що втілювалася в «степях, ставках, садочках, солов'їній пісні в лузі», відлунує в натхненному серці співця заворожуючим «рідним голосом калинової сопілки», «флейти», «дудки». Відчуття чару життя в уяві поета-символіста живлять його оптимізм та віру в пробудження національної самосвідомості народу: «А народ – орел закутий, / Що волоче крила в тузі!». «Журливі співи» трембіти та ліри вриваються в духовний простір Всесвіту, немовби віддзеркалюючи душевний смуток та біль, прийнятий холодом та байдужістю: «В туманах зблідлі ідеали, / Схилилась сива голова». Через силу життєвих обставин поет стає мандрівником («Піду, втечу на сизі гори, / Що з небом радісним

злились, / Втечу в ліси, в степи, в простори, / Куди в журбі я біг колись»), що моделює в художній свідомості почуття провини та гріха за розбрат у своїй державі, акцентований звуковими образами: «Всім болем серця прокричу / Криваву пісню мого краю» [208, с. 156].

Високу напруту емоцій поета, підсилену вогняною палітрою барв («І от я, змучений без міри, / По двох останніх струнах б'ю, / І ловлять звуки кров мою»), визначив мотив «на чужині», прикметно виявлений в останніх збірках Олександра Олеся, який упродовж життя гостро й болісно відчував Батьківщину. Любов до рідного краю, яку поет плекав однаково сильно й віддано під акомпанемент ніжних та революційних мелодій, побудованих на динамічних образах «дзвону бойового огню і диму», замість «звуків-перлів», уособлювала гостроту переживань на самоті («Розірвав я струни арфи, / Що грала десь в душі моїй»), обстоювання загальнонаціональних ідеалів («Я сурму взяв... На струнах грати, / Коли йде бій, гримлять гармати») та зіриту надію на визволення України від колоніального поневолення («І тільки часом, коли віра / Зігріє серце, знову ліра, / Вигнанська ліра заспіва» [210, с. 437]).

Перебування Олександра Олеся на чужині і готовність до самопожертви в ім'я торжества добра та справедливості окреслило невимовну тугу та біль розлуки в завершальному ностальгійному акорді: «Де я не був: чи в Україні, / Чи на вигнанні – думка все / Вночі і вдень до тебе лине, / І душу всю тобі несе». Розрадою та втіхою в протиборстві з цілою системою лиховісного, темного, злого виступає для поета природа шовкових степів Верхосулля, які стали своєрідним оберегом на все свідоме життя («Мого дитинства сон ясний, / Що й досі серце моє гріє / Теплом далекої весни»), упродовж якого він «горів на огнищі людському», неначе «був розп'ятий за злочин чийсь на вічному хресті» («До Верхосулля») [210, с. 507].

Рухові поетичної думки сприяє мініатюрна імпресія прихованого смутку за наймилішим його серцю краєм, який під час уявних спогадів-настроїв навіює романтичний образ рідного села: «Згадати – знову пережити, / Боюсь, що серце не вмістить / Повітря, сонця, неба оксамити» [210, с. 507]. Занурюючись у себе та дослухаючись свого серця, Олександр Олесь мав дар співця «живої природи», що «все життя збирався тільки жити, / Дивитись, слухати і пити / нектар із келиха краси...».

## 3.2. Поетична мариністика

У період романтизму безмежний та загадковий морський простір викликав у митців особливі метафори та рефлексії. Варіативність полісемантичного образу моря простежується в європейських романтиків (поеми «Гяур», «Корсар» Дж. Байрона, вірші «Філософія», «Втікачі» П. Шеллі, поезії «Океан», «Канарис», «Місячне сяйво», «Кримські сонети» А. Міцкевича, послання-елегія «До моря» О. Пушкіна та ін.), що залучали неповторні краєвиди морського пейзажу для більш повного розкриття внутрішнього ества, пояснення психологічних станів, настроїв. Акцентування на чуттєвій сфері, яскравість та свіжість морських описів створили для митців сприятливий фон для використання художніх засобів, що найбільше тяжіли до імпресіоністичних, зокрема тих, що «здрібнюють» деталь, надають їй «кольоровості», передають суб'єктивні спостереження. «Описуючи та насолоджуючись природою, за словами польського дослідника Р. Пшибильського, романтичний автор свідомо чи несвідомо виключав ті предмети чи явища, які не були співзвучні його душі. Він бачив тільки те, що мав у серці, тому кругозір романтика був станом його душі, а не звичайним “об'єктивним пейзажем”» [472, с. 64].

Як зазначалося, формування творчого світогляду Олександра Олеся здійснювалося в контексті розвитку українсько-європейських літературних зв'язків на межі XIX – XX століть. Поява письменників нової генерації розширила ідейно-тематичні обрії не тільки українського, але й польського та російського письменства й увиразнила зміну їхніх естетичних уподобань у бік символістського способу художнього мислення. Вплив французьких символістів найсуттєвіше позначився на прагненні Олександра Олеся, польських та російських поетів до нових ідеалів краси, вміння музично передавати невлітими миттєві враження, розкривати внутрішній світ людини та осягати поетичний космос, співвідносно зі сферою ідеального – вічним буттям. Однією зі сфер, що уможливлювала реалізацію творчих прагнень



митців-символістів була природа: «Альтернативою ворожо-закритій реальності сотвореній людиною постає прихильно-відкрита реальність первозданного світу – природи» [247, с. 469].

Морська стихія, що представлена у творчості не лише Олександра Олеся, а й Лесі Українки, М. Вороного, Г. Чупринки, поетів «молодомузівців», А. Міцкевича, Л. Стаффа, К. Тетмайера та французьких і російських символістів, допомагала осмислювати людські переживання, знаходити образні, звукові, зорові асоціації для втілення того, що, здається, неможливо виразити словом. Як зауважує Я. Поліщук, «серед візій модерну на чільному місці опиняється візія первісної людини і природи» [214, с. 205]. У його інтерпретації, цю візію розкриває і мариністика: «[...] від ідилій моря як універсальної моделі вільного, безжурного, гармонійного світу (у ліриці молодомузівців) до пізніших мотивів боротьби, змагання» [230, с. 205]. Мариністичні символи в Лесі Українки пов'язані з народнопоетичними джерелами («Ой на морі на синьому...», «Ой на морі та на камені...», «Ой на морі на глибокім...»), що характерно для її творчості в цілому, адже, як підкреслює Д. Наливайко, «вона органічно виростала з життя й історії українського народу, його ментальності й духовності, фольклору й міфології» [189, с. 197]. Згідно юнгівській концепції, море, як одна з найпотужніших сил природи, стає втіленням сакрального простору («Певно, се країна світла / Та злотистої блакиті...», Леся Українка [260, с. 31]), що осмислюється людиною як своєрідний шлях втаємничення в першосутність буття:

Попливла б я на схід сонця,  
 А від сходу до заходу,  
 Тим шляхом, що проложило  
 Ясне сонце через воду  
 .....  
 Не страшні для мене вітри,  
 Ні підводнії каміння, –  
 Я про них би й не згадала  
 В краю вічного проміння  
 [284, с. 100].

Поряд з Лесею Українкою, Олександр Олесь є одним з найкращих поетів-мариністів. «Море, – на думку дослідника творчості українського митця О. Бабишкіна, – настроює поета в лад із своїм гомоном, надихає його. І тоді море здається йому якоюсь чарівною пісню, поезією [...]» [14, с. 92–93].

Повне серце в мене звуків,  
Всі тобі я їх віддам,  
Розіллюся морем співів  
І втону в тім морі сам  
[208, с. 601].

Про розмаїтість настроїв мариністичної тематики у творчості Олександра Олеся свідчать поезії, написані 1906 р., коли письменник разом із майбутньою дружиною Вірою Антонівною Свадковською та її сестрою Ольгою перебував у Криму. Пильним оком митця він спостерігав за могутнім, грізним та водночас привабливим морем, висловлюючи волелюбні устремління:

Море і море! Блакить і блакить...  
Крил мені, крил! Щоб туди полетіть!  
Чайкою в небі над морем спинитись,  
Дихать і в далеч за обрій дивитись  
[208, с. 158].

У візії українського митця мариністика чітко не окреслена, не підпорядкована одній естетичній платформі: у ній ми бачимо і Олександра Олеся як пізнього романтика, і як символіста. Його переживання та поетичний світ звернені до емоційної сфери читача, єднуючи душу і природу.

За спостереженням Т. Сільман, «природа – один із небагатьох, конкретно існуючих перед нами, видимих і відчутних символів вічності [...]». Вихід у природу ліричного героя є виходом у своєрідну “іносферу”, що збільшує його масштаб за рахунок зближення з “матерією вічності” – явищами, ім’я яких пишеться з великої літери: Природа, Земля,

Всесвіт» [260, с. 89]. Близькість людини до природи єднає Олександра Олеся з німецьким філософом А. Шопенгауером, зокрема, зіставними є психологічний паралелізм, розуміння природи на рівні відчуття, що формує філософський та пантеїстичний символістський ідеал.

Життепростір європейських символістів та Олександра Олеся злився в органічній єдності з природним началом, у якому провідну роль відігравав багатозначний символ моря. Море, що втілювало духовно-естетичну сферу буття особистості, не тільки формувало настроєву забарвленість морських пейзажів, але й постало символом життєдайної наснаги та загадковості буття, створюючи при цьому атмосферу гіпнотичного ефекту на ледь вловимі переливи настрою та переживання. Для відображення почуттів, хвилинних миттєвостей, емоційно-психологічного стану в поетичних творах, присвячених вільній стихії моря, Олександр Олесь, як і європейські символісти, «вдовольнився лише легкими натяками і обрисами» (М. Грушевський). Митці, чії ліричні поезії відзначалися підвищеною емоційністю та метафоричністю, прагнули передати найтонші імпресії душі в первозданній красі моря, «де розмита лінія починає панувати над чітким контуром, відтінок – над однотонністю кольору, а світлотінь – над світлом і тінню» [236, с. 91]. «Na morze cieszę się bardzo, – за визначенням К. Тетмайєра, – Sądzę, że znajdę tam więcej jeszcze materiału, niż w górach. Ostatecznie góry dadzą się ograniczyć i zamykać w kontury, a morze nie, o ileż zaś poetyczniejszą jest barwa, niż linia! Więc wyobraź sobie, że kolorystyka morza da mi więcej wraz z jego nieskończonością, niż rzeźba gór, zwłaszcza tak szarych, jak Tatry, choć one są takie moje i takie piękne» [487, s. 105].

Світобачення Олександра Олеся, репрезентоване в його поетичному світі, стало найяскравішим прикладом засвоєння теоретичних засад фундаторів західноєвропейського символізму (Ш. Бодлера, П. Верлена, Ст. Маллярме та А. Рембо). Символістською домінантою художнього дискурсу поезій Ш. Бодлера є встановлення «нескінченно-тонких і складних рядків відповідностей («correspondances») між явищами видимого світу та внутрішніми переживаннями поета, відповідними «вищим планам окультизму» [387, с. 21]. Варто зазначити, що сам термін «відповідності» («correspondances») з'явився ще в роботі «Про

небеса, про світ духів і про пекло» (1758) Е. Сведенборга. Згідно з концепцією шведського теософа, «всім предметам та якостям у світі натуральному є що-небудь відповідне у світі духовному» [258, с. 76]. Сонет «Відповідності» (1857) Ш. Бодлера став початком розгортання естетичних засад модерністської поетики. Ця теза доводить не просто факт популярності лірики французького символіста в інтелектуальних колах Києва, Росії, Польщі початку ХХ століття, але й, що важливо, свідчить про орієнтацію польських (К. Тетмайер, Л. Стафф та ін.), російських (О. Блок, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, В. Брюсов та ін.) та українських митців (М. Вороний, Олександр Олесь, М. Філянський, Г. Чупринка та ін.) на рецепцію програмно-метафізичного фундаменту французького символізму. Теоретик символізму початку ХХ століття Елліс назвав «Відповідності» не тільки «квінтесенцією бодлеризму», але й «програмою всього сучасного символізму», що має найкраще визначення його сутності, методів і цілей [387, с. 21]. Поділяючи погляди Ш. Бодлера щодо наявних у природі (і, ширше, – світоустрої) відповідностей, В. Іванов зазначив: «Поет викриває реальну таємницю природи, цілком живої і цілком заснованої на сокровених відповідностях, спорідненостях та співзвуччях того, що мертвотно незнанню нашому сприймається розділеним між собою і несумісним, випадково-близьким і мляво-німим; в природі звучить для тих, хто чує [...] вічне слово» [123, с. 547].

Теорія відповідностей Ш. Бодлера була суголосна поетичному світовідчужанню Олександра Олесья та російських і польських символістів. Пейзажні краєвиди, що траплялися на творчому шляху митців, своєю незрівнянною красою розбурхували їхню фантазію, бо «природу знає той, кого споглядання її приводить в незвичайний трепет, хто може душею втопитись в ній, як в незглибимому морі» («W Zatoce Neapolitańskiej», К. Тетмайер) [483, с. 268]:

Srebno-modra, jak metal błyszcząca  
 nieskończonych wód powierzchnia leży;  
 słońce wsparło się o wodę blaskiem  
 i zasnęło w błękitnej besbrzeży

.....

Jaka dziwna, jaka dziwna cisza,  
Jaki dziwny spokój w tej naturze...  
Wszystko tonie: woda, ziemia, niebo,  
w przezroczywym, świetlistym lazurze [483, s. 136].

Асоціативна паралель «людина – море» виявила рецепцію цієї образотворчої тенденції, започаткованої в ліриці Ш. Бодлера («*La mer est ton miroir*» («Море – дзеркало твоє») вірш «Людина та море»), і розгорнутої в поетичних творах Олександра Олеся («серце-море», «пісня-хвиля» – вірш «Серце – море. Пісня – хвиля»; «Сміліше, море, в бій лети! / Душа моя така ж сьогодні крилата, вільна, як і ти» – вірш «Над морем»; «Так бути повинно... “Хвиля” я / Й ніхто й ніщо мене не спине» – вірш «Так бути повинно... “Хвиля” я»), М. Вороного («Як ти – неосяжне, хитке, таємниче, / Як ти – чарівливе, як ти – бунтівниче / Така ж і душа у співця» – вірш «До моря»), Б. Лепкого («Чого ж ти, море, та розхиталося, [...] / Чого ж ти, серце, та розридалося» – вірш «Чого ж ти, море, та розхиталося»), В. Пачовського («Як море шумне бовваніє, / На берег викочує перли, / Як серце з розпуки шаліє, / Слова на устах заумерли!» – вірш «Чому то як море хвилює»), В. Брюсова («В моєй душі, як в глибоких океана, / Несчетность життя, прожитих в былом» – вірш «В моєй душі, як в глибоких океана...»; «Кругом сверканьє, говор и движеньє, / Как будто жизнь, с водой борьба утесов [...]» – вірш «Лежу на камне, солнцем разогретом...»), К. Бальмонта («Как волны морские, / Я не знаю покоя и вечно спешу» – вірш «Как волны морские...»), О. Блока («Жизнь – как море, она всегда исполнена бури, / Зорко смотри человек: буря бросает корабль» – вірш «Жизнь – как море, она всегда исполнена бури...»), Ф. Сологуба («Небо – моя высота, / Море – моя глубина» – вірш «Небо – моя висота...»), А. Белого («Жизнь – бирюзовою волною / Разбрызганная глубина» – вірш «Жизнь»).

У розгортанні хвиль на тлі безкрайнього та могутнього моря ліричні герої поетичних творів «Так бути повинно... “Хвиля” я» Олександра Олеся, «Хвиля» М. Вороного, «*W Salerneńskiej Zatoce*» К. Тетмайера, «*Cisza morska*» А. Міцкевича, «Вітер дужий на просторі...» Г. Чупринки, «Хто ти, що вічно над морем гуляєш...» В. Пачов-

ського, «Как волны морские...», «О, волны морские, родная стихия моя...» К. Бальмонта та «Людина та море» Ш. Бодлера вбачають власну душу, що від смутку і розчарування шукає спокою («Горить в огні душа моя [...] / На мить у ніг твоїх спочине», Олександр Олесь; «Gdyby to morze tam na dole nisko / i ta w słonecznych chmurach skał korona, / mogły dla duszy być wieczną kołyską», К. Тетмайер), забуття («[...] et ton coeur se distrait quelquefois de sa propre rumeur / Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage» («[...] твоє серце іноді відволікається від власної невдоволеності / В шумі цього невгамовного та дикого стогону»), Ш. Бодлер; «Злинь, як та мева, на море в задумі, / там заколишеться серце у шумі, / там свою жалість навіки забудеш, / там сльози на перли заміниш, / там свої жалі подаш на коралі, / там самоцвітом чоло опроміниш...»; «[...] будеш щасливий, позбувшись горя, / пан урагану, коралів і моря», В. Пачовський) та свободи від життєвої буденності («И как волны морские, / Над равниной хочу вознестись»; «Я также спешу все в иные, в иные края», «О, волны морские, родная стихия моя», К. Бальмонт; «Граються, / Гойдаються / Сніжно-білі хвилі, / Млосно обіймаються, / Ніби німфи білі...», М. Вороний; «Вітер дужий на просторі, / Хвилі вільні в синім морі», Г. Чупринка) у вільних просторах морської стихії. Властивий віршам мотив емоційної злитості душі митця з морем – одухотвореною субстанцією акцентує увагу на імпульсивно-стихійному вияві творчої енергії та таємної свободи, які необхідні поету для вивільнення гармонії: «O morze! Pośród twoich wesołych żyjątek / Jest polip, co śpi na dnie, gdy się niebo churzy, / A na ciszę długimi wywija ramoiny» («О море! Є поліп, що у хвилини бурі / На дні ховається, у темряві похмурій, / А в тишу догори хвилясто вирина») [185, с. 144–145].

Знакова функція морської стихії у творах «Людина і море» Ш. Бодлера, «В моей душе, как в глубях океана...», «Лежу на камне, солнцем разогретом...» В. Брюсова, «Жизнь – как море, она всегда исполнена бури...» О. Блока, «Жизнь» А. Белого, «Небо – моя высота...» Ф. Сологуба, «Серце – море. Пісня – хвиля...», «Душа закохано співає...» Я. Каспровича, «Далеке море, срібна мріє!...» С. Твердохліба, «Над морем» Олександра Олеса асоціюється з потрактуванням моря

як дзеркала внутрішнього людського ества та джерела душевної і творчої наснаги:

Душа закохано співає  
В бігу морських валів,  
Як друг мій – буря – їх ламає  
І кидає долів  
(«Душа закохано співає...», Я. Каспрович) [8, с. 11].

Настроєву забарвленість поетичних творів складають образи двох рівнів: предметно-орнаментальні («*le déroulement infini de sa lame*» («безкінечний рух хвиль») (Ш. Бодлер), «я был полип, и грезил я теплом», «сверкают волны незнакомым светом» (В. Брюсов), «без якоря ты в море блуждаешь глухом» (О. Блок), «жизнь – бирюзовою волною разбрызганная глубина» (А. Белый), «шуміть, шуміть, морські безодні» (Олександр Олесь)) та узагальнено-поняттєві («в моей душе, как в глубях океана» (В. Брюсов), «жизнь – как море, она всегда исполнена бури» (О. Блок), «море – моя глубина» (Ф. Сологуб), «душа моя така ж сьогодні крилата, вільна, як і ти» (Олександр Олесь)).

Типово психологічний паралелізм моря, чиїх «*nul ne connait tes richesses intimes*» («скарбниць ще досі ніхто не звідав»), і темних сторін власної душі людини, яка «їх так ревно зберігає», виразно прочитується у віршах «Людина та море» Ш. Бодлера і «Лежу на камне, солнцем разогретом...» В. Брюсова. У поетичних творах образ морської стихії та людини, оповитий серпанком таємничості, розкривається завдяки зримим та акустично виразним образам-деталям: «*vous êtes tous les deux ténébreux et discrets*» («ви обидва похмурі та потайливі»), «чий безодні як твій дух – гіркі», «неверная линия волн», «приходят волны к нам из дали синей», «взлетают в брызгах, умирают пеной». Поети акцентують на складному духовно-емоційному світові особистості, що контрастує з таємною силою – морською стихією. Море, що постає одухотвореною субстанцією, знаково репрезентує неспроможність людини, обмеженої землею буденністю, пізнати загадкове буття води – міфологічного символу першопочатку світу:

Кругом сверканье, говор и движенье,  
 Как будто жизнь, с водой борьба утесов...  
 Я не пойму, в чем тайный смысл волненья,  
 А морю не понять моих вопросов  
 («Лежу на камне, солнцем разогретом...») [42, с. 104].

Ш. Бодлер, на відміну від В. Брюсова, відтворив атмосферу приреченості, породжену внутрішніми протиріччями ліричного героя, що крають йому серце та бентежать душу. Людина, як і море, ототожнюється з непримиренними «*lutteurs éternels*» («вічними борцями») та «*frères implacables*» («безжалісними братами»), що йдуть до самоусвідомлення свого духовного єства шляхом відчайдушної боротьби та відчаю («*Et cependant voilà des siècles innombrables / Que vous vous combattez sans pitié ni remords*» («Але проте вже багато століть / Ви б'єтеся без жалю та співчуття»)) [36, с. 52]].

У поезіях Ш. Бодлера, К. Бальмонта, О. Блока, М. Вороного, В. Пачовського та Олександра Олесь морська стихія осмислюється в її абсолютній духовній сутності як дарована духовним абсолютотом «життедайна, невгамовна, дика енергія», що протистоїть «*une propre rumeur*» («власній невдоволеності») (вірш «Людина і море» Ш. Бодлера), самотності та холоднечі в душі («я в мире один, и душа у меня холодна», вірш «О, волны морские, родная стихия моя» К. Бальмонта), людським негараздам («зорко смотри человек: буря бросает корабль», вірш «Жизнь – как море, она всегда исполнена бури» О. Блока), розпуці та невимовному відчаю («і скарги зойк несеться з мене», вірш «Над морем» Олександра Олесь; «ачей на дні моря / позбудусь я горя», поетичний твір «Балада козацька» М. Вороного; «ревно ридала душа незглибима», вірш «Ой ніс я смуток свій на чужину» В. Пачовського).

Структурною своєрідністю вирізняються поетичні твори «Людина і море» Ш. Бодлера, «Морське око» К. Тетмайера, «В моей душе, как в глубях океана...» В. Брюсова, «Жизнь» А. Белого, «Небо – моя высота...» Ф. Сологуба, у яких розгортається паралель: глибина морська і духовна глибина вільної творчої особистості, «розкриття якої таке ж



важке, як акт народження» [31, с. 350]. Схожі асоціації виникають у поезії К. Тетмайера «Морське око»:

Погідне, ніби дух, що тоне в маревінні,  
летить від бур земних у супокійну даль,  
неначе діамант, закутий в персня сталь [8, с. 20].

Художнє мислення французьких, польських та російських символістів, свідомість яких поринала в безмежні простори власної фантазії, встановлювала сакралізований зв'язок між душею та міфологізованим, уявним світом, де спроможна жити вільна та бунтівлива душа митця:

W jeden lazur świat się zmienia cały,  
cisza ziemi z senną nieba głuszą;  
w jeden lazur świat zmieniony zda się  
być swą własną zadumaną duszą  
(«W Zatoce Neapolitańskiej», К. Тетмайер) [483, s. 268].

У поезіях Олександра Олеся та В. Пачовського широко представлена національно-визвольна тема, де буря на морі символізує гнів та болісні переживання ліричного героя за свій пустельний край, оточений «глухими, байдужими скелями», «осліпленими рабами» («Взрив я море і заплакав / пили сльози з віч моїх», вірш «Соната» В. Пачовського).

Морська стихія стала віддзеркаленням пристрасної натури ліричних героїв Олександра Олеся, М. Вороного, В. Пачовського, Л. Стаффа («Ще мент – і я, як море, б'юся гнівно, / Стогну, і плачу, і люблю», Олександр Олесь; «Нас у сонячний простір / Легким подихом зефір / Підхопив на хвилі сині», М. Вороний; «Круг нас ні пташок не летів – / Очима я казав без слів, / А море вимовляло: / Твій сміх – то цвіт червоних рож!», В. Пачовський; «Jak dziwne, bezbrzeżne otwarły się dale / Na zakłęcie twych spojrzeń głębokich jak morze! / Bezbrzeża przedziwne – jak sen, / Bezbrzeża tajemne – jak nos», Л. Стафф), осуду рабської свідомості народу й палкого бажання змін у світі «віковичного ярма» («Серце – море. Пісня – хвиля...», Олександр Олесь):

Серце – море. Пісня – хвиля.  
 У негоду плещуть хвилі,  
 У негоду пісні ллються:  
 Б'ється серце, море б'ється... [208, с. 582].

Споглядання за красою грайливих рухів водночас бунтівливого та звабливого моря – «сивого коня» – уможливило повернення подумки Олександра Олеся до невилітної землі («Над морем»):

Танцюй, танцюй, мій коню сивий!  
 Весь в піні, гриву розпускай,  
 Летім у край мій нещасливий,  
 Летім у мій невилітний край [208, с. 125].

Психологічний контраст моря і людини, що властивий художньо-му мисленню Ш. Бодлера, Олександра Олеся, польських та російських символістів, зумовлює відповідне емоційне сприйняття краси моря, яке бачиться дзеркалом душевного стану та мінливих порухів серця: «Podobnie na twe serce, o poeto młody! / Namiętność często groźne wzurza niepogody, / Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody / Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni / I nieśmiertelne pieśni za sobą uroni / Z których wieki uplotą ozdobę twych skroni» («Твоя подоба це, поете молодий! / Так грізних пристрастей бушує буревій, / Та ліру ти підняв – і в серці супокій, / Навала відійшла по довгій обороні, / Безсмертні лиш пісні зронивши в час погоні; / За них віки тобі вінком прикрасять скроні») [185, с. 177–178] (поетичний твір «Аюдаг» А. Міцкевича).

Символ моря, що уособлює силу, яка зцілює душу й людське тіло, є семантичною домінантою поезій «Moesta et errabunda» («Смутні й заблукані думки») Ш. Бодлера, «Мов келих срібного вина...», «Пливуть літа, коли б літа, віки минають...», «З серцем, повним смутку-горя...», «Душно! Повітря!... Вікно розчинить...», «Як падають влітку з троянд пелюстки...», «Біг я далеко від смутку і горя...» Олександра Олеся, «Далі, далі від душного міста...» Лесі Українки, «Відчуття вершини» Л. Стаффа, «У моря», «Зимнее возвращение к морю» В. Брюсова, «И вот – над ширью

бесконечної...», «Счастливая пора, дни юности мятежной!...» О. Блока, «Жизнь проходит в легких грезах...» Ф. Сологуба, «Волны» Д. Мережковського та «Полоса света» К. Бальмонта. Незахищеність ліричних героїв у земному житті репрезентує контраст високої духовності й ницості в контексті загальної ідеї приреченості на занепад. Інтимно-психологічний стан поетів розкривається в емоційній співзвучності з морем, тому що тільки наодинці з ним «можна на самоті зібрати всі сили і долучитися “до рідного хаосу”, до безначальної стихії, що котить звукові хвилі» [33, с. 350]. У творчій свідомості митців вільна стихія, знаково репрезентуючись в експресивних образах «le triste coeur» («сумного серця»), «la vaste mer» («просторого моря»), сміху, вічної краси, пісень, хвиль морських, зливається зі світовою духовністю, естетичне споглядання якої, згідно філософії Шопенгауера, «на мить тамує непереборне горе людей, відволікаючи їх від драматизму волі» [20, с. 54]. Порив людського духу до єднання зі сферою ідеального передається через звернення митців до моря – символу втілення свободи («Teraz jestem huczącym, rozpętany morzem / I burzą gwiazdnych wirów potężna, wszechmocna!» («Став морем звільнених, розгнuzданих стихій, / У вирі зорянім я – грізний буревій!»), Л. Стафф [219, с. 223]), спроможної своєю магнетично-вибуховою силою звільнити від «le noir océan de l'immonde cité» («чорного океану брудного міста»), «consoler les labeurs» («втамувати біль від тяжкої праці» (Ш. Бодлер)), «порвати сітку мук дрібних», «втекти від галасу людського», «втішити серце від смутку та горя», «розвіяти смертельні омани» (Олександр Олесь), «успокоить беспредельной сумрачной усладой волн» (К. Бальмонт), «дать вольный смех и вечную красу» (Д. Мережковський). Спочинок ліричних героїв від «pleurs» («ридань»), «remords» («жалю»), «douleurs» («болі»), «crimes» («злодіянь»), «безпричинного смутку», душевних хвилювань, втоми, «рабського існування до самої смерті» бачиться у вирі «блакитного моря», означеного образами «gauque chanteuse» («хрипкої співачки»), «співу», «колискової пісні», «бесконечным рокотом валов», «безмятежной тишины», від якого віє «чем-то дальним, сладостным, свободным» (К. Бальмонт). Несприйняття буденного середовища героєм Ш. Бодлера зумовлює його поринути мрійливо в «невинний рай утіх» («Moesta et errabunda»):

Як ви далеко, раю запашний  
 Там під ясною блакиттю тільки радощі і любов  
 Все, що кохаєш там, твого кохання гідне  
 Там серце поринає у насолоду чистоти  
 Як ви далеко, раю запашний  
 [36, с. 63] (підрядковий переклад).

Прагнення ліричного героя Ш. Бодлера до повноцінного духовного буття характерне для поезії «Море, о море, приснишь хоч мені...» Олександра Олеся, «Зимнее возвращение к морю» В. Брюсова, «Волны» Д. Мережковского, «Счастливая пора, дни юности мятежной!...» О. Блока, «Жизнь проходит в легких грезах...» Ф. Сологуба, у яких деталі морського пейзажу («Перли на берег мені ти несло, / Срібним дощем обсыпало» (О. Блок); «Успокоенное море / Тихо плещет о песок» (Ф. Сологуб); «О, если б жить, как вы живете, волны, / И холодом, и вечным блеском полны» (Д. Мережковский)), співзвучні експресивно розгорнутому мотиву страждання душі, «прикованной к земле» путами життєвої буденності.

Ш. Бодлер, російські та польські символісти намагалися досягнути абсолютну духовність естетико-центричної надреальності, протиставленій «мрачной земной юдоли» та «гнітючий втомі роковий».

Ілюзійні роздуми Олександра Олеся підкреслюють драматизм існування особистості в соціумі – замкнутому просторі («Душно! Повітря!.. Вікно розчинить, / Стіни роздайте... Простору! Дихати нічим!»), яке отруює серце поета та виразно ілюструє його пристрасне бажання «віддатися хвилям холодним» та в «короткому сні» почути спів та шум моря, яке окрило б його надію на відродження батьківщини:

Море, о море! Ти вернеш мені  
 Те, що недоля розбила.  
 З перлами разом у тебе на дні,  
 Знаю, лежать мої крила [208, с. 439].

Твір «Мов келих срібного вина...» Олександра Олеся акцентує ідею протистояння «гір» – співців пробудження національної сві-

домості народу, що «синіють вдалині і пильно дивляться» на море, мов «на келих срібного вина», та «щасливих берегів», які втамовують спрагу, насолоджуючись волею, а також руйнівну силу «палкого дня» як жорстоких реалій буденності: «Їм тяжко, душно від жаги, / Їх кров пече, їх палять думи...» [208, с. 235].

Трагізм існування творчої особистості та її нестримний пошук Ідеалу у світах власних мрій і фантазій розкривається у Ш. Бодлера, Л. Стаффа, К. Тетмайера та російських символістів через відтворення невимовних страждань ліричних героїв та депресивний стан, викликаний розчаруванням у сучасній дійсності та неспокоєм їхньої «неземної душі» в царстві «похмурого туману життя». Розпач та смуток Олександра Олеся асоціюється вже з настроєвою атмосферою тогочасних революційних подій, що підсилює мотив довічної журби митця, яку неможливо «втопити на березі моря»:

Стали хвилі і зіткнули...  
І крізь сльози бачив я,  
Як в журбі моїй тонули  
Море, небо і земля [208, с. 132].

Твори «Вічність» А. Рембо, «Небо з морем обнялося» Олександра Олеся, «И небо и серое море...», «На гранитах», «Море – в бесильном покое...» В. Брюсова, «Туда, где небо с океаном» О. Блока, «Стремь – и океан великий...» В. Іванова актуалізують широко розгорнуту світоглядну знаковість стихії води, що є символом Праматері Світу та втіленням жіночого начала. «У всіх релігіях, – як підкреслював М. Костомаров у книзі «Слов'янська міфологія», – вода зображала стражденну первісну матерію жіночої істоти, з якої за допомогою плідного дотику істоти чоловічої походили всі речі» [147, с. 217]. Згідно з віруваннями давніх слов'ян, поява річок, озер та морів на Землі обумовлена саме єдністю із первісною матерією чоловічої статі – небом [265, с. 49]. У процесі злиття водної стихії з образом вселенської єдності – небом встановилася світова гармонія «як вираження спокійної урочистості, вічної перемоги світлого начала над хаотичним

сум'яттям» [270, с. 136]. Показовими в цьому сенсі є рядки К. Бальмонта: «Небо хочет быть прекрасным / Море хочет быть как небо».

Структурно-семантична особливість поетичних творів символістів полягає в гармонійному поєднанні надреального світу духовно-естетичного абсолюту з волелюбною душею митця, якого обтяжують життєві суперечності та буденна метушня. Настрояву атмосферу поезій створює сакралізація образу водної стихії «в незворушному нерухомому спокої» («A fala bardziej i bardziej się miota, / Wzdyma się, srebrem miga i kryształem / I z niej cud nagle! Cud! I wiotkim ciałem / Wstaje bogini – biała – włosozłota» – вірш «Народження Афродити» К. Тетмайера), яку підкреслює символіка явлення божественної небесної краси – сонячної та зіркової («Włosy twe: rozżagwiona rozkoszy pochodnia, / Kojące jako morze, kuszące jak zbrodnia... / Jak w lesie o zachodzie, zabłądź w ich złocie» – вірш «Твоя золота коса» Л. Стаффа). У самозаглиблено-інтровертному сприйнятті поетами заспокійливого моря, співмірного з естетико-центричною надреальністю – «чистой, ясной небесной твердью», спостерігається гармонійний синтез двох взаємодоповнюючих протилежностей, де «матеріальна стихія вперше звільняється від своєї змертвілості і непроникної твердості» [270, с. 138]. «Цей рухомий елемент, – на думку В. Соловйова, – свідчить про зв'язок неба та землі, і таке його значення наочно постає в картині затихаючого моря, що відображає в собі нескінченну синяву та сяйво небес» [270, с. 139].

Образна атрибутика поезій А. Рембо, Олександра Олеся, В. Брюсова, В. Іванова та О. Блока («цілий світ», «тумани», «рідні душі скуті», «земля в венце терновом», «дикий терен», «даль пучины роковой», «творец вселенной», «роскошно-алая волна», «la nuit si nulle» («ніч ілюзорна»)) поєднується з символістичною візійністю («Марив я з тобою бути» – вірш «Небо з морем обнялося» Олександра Олеся; «Там, за гранью, сонце тонет, / Звезды ходят – вечно те ж...» – вірш «Стремь – и океан великий...» В. Іванова; «Но знаю, – к той черте неясной / Одной мечтой моей стремлюсь» – вірш «Туда, где небо с океаном...» О. Блока; «Море – как будто литое / Зеркало ясных небес» – вірш «Море – в бессильном покое...» В. Брюсова; «И не зная, здесь я, нет ли, / Чем дышу – мечтой иль горем» – вірш «На гранитах» В. Брюсова; «Là tu te dégages / Et voles

selon» («Там ти вивільняєшся і літаєш») – вірш «Вічність» А. Рембо), акцентованою емоційною напругою вислову («Сердце! сердце! успокойся: / Все – навек, все – без возврата!») – вірш «На гранитах» В. Брюсова).

У поетичних творах Олександра Олеся та російських і польських митців актуалізується культивована французьким символістом А. Рембо образотворча тенденція «уявлення всього життя в єдиній екстатичній миті» та вивільнення стихійної сили навколо себе та усередині себе:

Elle est retrouvée.	Вона знайшлася.
Quoi? – L'Eternité.	Що? – Вічність.
C'est la mer allée	Це море злите
Avec le soleil [29, с. 200].	З сонцем
(«Вічність») [227, с. 200] (підрядковий переклад).	

Для поезій «Море – в бессильном покое...», «И небо и серое море...» В. Брюсова, «Стремь – и океан великий...» В. Иванова, «Аюдаг» А. Міцкевича лексичний мікроконтекст відтворює суголосні внутрішньому стану експресіоністичні образи («бушевание бури», «яростный ропот прибоя», «дробление вала», «стон берега») розбурханої морської стихії: «Trąca sie o mieliznę, rozbiją na fale, / Jak wojsko wielorybów zalegając brzegi, / Zdobędą łód w tryumfie i na powrót, zbiegi, / Miecą za sobą muszle, perły I korale» [185, с. 176–177]. «Це безмежне море, – про яке згадує В. Соловйов в роботі «Краса в природі», – у своєму бурхливому хвилюванні отримує нову красу як образ бунтівного життя, гігантського пориву стихійних сил, які не можуть, проте, розірвати загального зв'язку світобудови і порушити її єдність, а тільки наповнюють її рухом...» [270, с. 140].

У поетичних творах В. Брюсова екзистенційно-філософської означеності набуває образ туги як прагнення до абсолютної всеєдності:

Камни в дремоте тяжелой,  
 Берег в томительном сне  
 Грезят – о дерзкой, веселой,  
 Сладко-соленой волне [42, с. 109].

У морському пейзажі російського символіста переважає сірий колір, що в контексті колористичної емблематики символізує смуток ліричного героя на тлі безкрайнього німого простору:

И небо и серое море  
Уходят в немую безбрежность.  
Так в сердце и радость и горе  
Сливаются в тихую нежность [42, с. 116].

Ефект візуальної нечіткості гармонійно поєднаних між собою образів неба та моря/океану в Олександра Олеся та О. Блока створює присмеркова колористика: «Небо з морем обнялося, / Море в небі розлилося... / Цілий світ вони забули / І в туманах потонули» («Небо з морем обнялося...»); «Туда, где небо с океаном / Слилось в неясную черту, / Туда за дальние туманы, / Несу души моей мечту...» («Туда, где небо с океаном...»).

Релевантний символічному дискурсу пошук Ідеалу підсилює настроєву своєрідність віршів А. Рембо, Олександра Олеся та російських символістів думкою ліричних героїв піднятися до естетико-центричної надреальності («Но знаю, – к той черте неясной / Одной мечтой моей стремлюсь», О. Блок) на тлі мотивів самотності та втоми від життєвих реалій буденності.

На відміну від А. Рембо та російських символістів, для світоглядно-естетичної спрямованості поезії Олександра Олеся, що пройнята елегійним смутком та душевним болем, характерний сакральний зв'язок із батьківщиною, здатний лише в ілюзорних мріях вивільнити творчу свідомість від настроєвої атмосфери навколишньої дійсності:

Марив я з тобою бути,  
Наші рідні душі скуті, –  
Та, як небо, ти синіла  
І в думках кудись летіла [208, с. 124].

Такі ліричні твори, як «Піднесення» Ш. Бодлера, «Море і море! Блакить і блакить...», «З гарячих вулиць, залитих кров'ю...», «В країнах



теплих, полудневих...», «Пливуть літа, коли б літа, – віки минають...» Олександра Олеся, «На скелях» М. Вороного, «І знов був я на забаві...» В. Пачовського, «Гребень волны» В. Брюсова, «У скандинавских скал», «Морская песня», «Морское дно», «Я жду» К. Бальмонта, «Внемля зову жизни смутной...» О. Блока, «Бессилье» З. Гіппіус актуалізують ідею польоту душі до сфери надлюдського абсолюту, співвіднесеного з місцем маніфестації божественного – морем. Простір водної стихії є центром реалізації духовної потреби митців, що полягає у спілкуванні з вищою космічною силою. Поети намагалися «пробитися крізь товщу реальності, з якої світова вісь здається поверненою та всі речі своїми ликами [...], зверненими до сакрального світу вічності» [387, с. 55].

Пантеїзм світовідчуття Олександра Олеся та російських і польських символістів розкривається в обожнюванні краси моря, у відчутті духовної єдності з ним, на противагу світу повсякденного існування. Динаміка духовного оновлення митців розкривається в емоційній співзвучності з морською стихією, чия своєрідна сильна духовна енергія впливає на їхню підсвідомість, що є поштовхом для занурення в уявний світ афектів, чуттів і пристрастей та отожднення свого внутрішнього «Я» з невід'ємною складовою Вічного Абсолюту: «Зникнуть би там, потонуть у тій млі, / Кинуть би все на далекій землі» (вірш «Море і море! Блакить і блакить...» Олександра Олеся); «Я – капля в море! Назад отринут, / Кружись в просторе, но не исчез» (вірш «Гребень волны» В. Брюсова); «Хочется слиться с Природой, прекрасной, гигантской и вечной, / Хочется капелькой быть в безграничной пучине морской» (вірш «У скандинавских скал» К. Бальмонта); «Wyspa umarłych, nagie, strome skały, / wkoło dalekie, nieskończone morze, / gaj cyprysowy, ciszą skamieniały, spokój wód wieczny...» (вірш «Wyspu umarłych» К. Тетмайера).

Відчуття безмежності та свободи у просторі вічності («ciel spirituel») в Олександра Олеся, М. Вороного, П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, французьких та російських символістів окреслюється пейзажною символікою («l'air supérieur» («горне повітря»), «le feu clair qui remplit les espaces limpides comme une pure et divine liqueur» («світле полум'я, що розлилося, мов чистий та божественний нектар, у прозорому просторі»), «les champs lumineux» («світляні поля»), «sereins»

(«вечірні роси»), «небо без чорних хмар», «дощ із хмар рожевих», «проміння золоті», «дворець сверхземної красоти», «вольна вишина», «волни лазури ефирные»), репрезентованою багатоваріантними звуковими образами: «sillonner gaiement l'immensité profonde» («весело долати безмежний простір»), «людський галас», «кожний камінь кричить без слів», «тарабани регочуть кров'ю», «дике море співає», «зов життя, тайно плещущей во мне», «там звучен плеск волни». Збагачення асоціативного спектру образу моря в митців відбувається шляхом метафоризації («Mon esprit, tu te meus avec agilité, / Et, comme un bon nageur qui se râme dans l'onde» («Мій дух, як легко ти підносишся, / І наче той добрий плавець, що зомліває в морі») – вірш «Піднесення» Ш. Бодлера; «И волны рвутся к дальней Красоте» – вірш «Морское дно» К. Бальмонта), посилення емоційної маркованості епітетів («З гарячих вулиць, залитих кров'ю, / До моря в думці лечу я знов...»; «Втекти б до моря голубого, / До скель задумливо-німих» – вірші «З гарячих вулиць, залитих кров'ю...», «Пливають літа, коли б літа, – віки минають...» Олександра Олеся; «Жду волны – волны попутной / К лучезарной глубине» – вірш «Внемя зову життя смутной...» О. Блока), а також персоніфікації («В країнах теплих дике море / До вас співає і говоре» – вірш «В країнах теплих, полудневих...» Олександра Олеся; «Мы сжились с душой морской, / С вечным ветром, с морем синим» – вірш «Морская песня» К. Бальмонта; «Дзвоняць дзвони, сходить зоря, / Чари світла шлються з моря, / А я хтів би бути там» – вірш «Туга» В. Пачовського).

Поезії «Море і море! Блакиті і блакиті...», «Повне в серці в мене звуків...» Олександра Олеся виявляють рецепцію типового для твору «Піднесення» Ш. Бодлера образу володаря блакиті – птаха, чий помах «легкого та вільного» крила уособлював нестримне прагнення митця до «царства світу чарівного».

Прагнення духу до вершин блакиті – морської стихії, обумовлюється внутрішнім бажанням звільнитися від імлістого існування на шляху до Прекрасного, залишивши нудьгу та горе:

Той, чії думки, як жайвори,  
Беруть вільний розгін у ранковім небі,

Хто над життям парить і розуміє без зусиль  
Квітів мову та німих речей  
[36, с. 79] (підрядковий переклад).

У поезії «Бессилье» З. Гіппіус поглиблюється осмислення ліричним героєм власного безсилля, неспроможність піднятися над буденністю життя та досягнути ідею абсолютної духовності в усій її цілісності:

Смотрю на море жадными очами,  
К земле прикованный, на берегу...  
Стою над пропастью – над небесами, –  
И улететь к лазури не могу [70, с. 126].

Для художньо-символістського дискурсу поезій «Пливуть літа, коли б літа, – віки минають...» Олександра Олеся, «Гроза на закате» А. Белого, «На северном берегу» І. Анненського характерне змалювання образу моря як символу духовної свободи в безмежних просторах Всесвіту, небесного царства, невимовного суму та нудьги, що значною мірою зумовлено актуальністю блакитного, золотого, синього кольорів: «втєкти б до моря голубого» (Олександр Олесь), «море вечернего золота в небе опять разлилось» (А. Бєлий), «море плещет с шумом, и синево́й бездонны небеса» (І. Анненський).

Активне функціонування образу морської стихії в поезії Олександра Олеся, на відміну від французьких, польських та російських символістів, суголосне з ідеєю маніфестування вольової позиції та протесту митця проти рабської свідомості, національного безпам'ятства та громадянської пасивності «навік осліплених рабів» у його невідільницькому краї:

Море і море! Блакить і блакить...  
.....  
Зникнуть би там, потонуть у тій млі,  
Кинуть би все на далекій землі,  
Все, що ненавиджу, все, що люблю,  
Все, що скривавило душу мою [208, с. 158].

Естетично означений образ моря, що символізує творче натхнення та поетичний дух митця, властивий поезії «Музика» Ш. Бодлера, «Найчарівніше море» П. Верлена, «Я на камені над морем...», «Вахляром проміння впало...», «Осріблені місяцем гори блищать...» Олександра Олеся, «Ода до поетів» М. Вороного, «Над северным морем» В. Брюсова, «В непознанный час», «У моря», «Вода», «Русалка», «Морской сказ», «Я спросил у свободного ветра...» К. Бальмонта, «Голоса скрипок», «Я никогда не понимал...», «Вчера я слышал песни с моря...» О. Блока. Сполучною ланкою у художньому дискурсі цих творів є те, що морська стихія відображає миттеві настрої через образ хвиль, які гармонійно резонують з душевними переживаннями ліричних героїв:

З хвиль боротьби  
 Знову на хвилі  
 В буйні простори!  
 З хвилю на хвилю  
 В ірий прозорий  
 З вами, поети нової доби  
 («Ода до поетів» М. Вороного) [63, с. 174].

«Природа і душа, – як підкреслював Ж. Руайєр, – ось два вічних джерела ліричної емоції» [262, с. 425]. У поетичних творах Олександра Олеся, М. Вороного та російських символістів простежується співмірність з художнім дискурсом французького символізму, який культивував у собі сприйняття природи як засобу відтворення емоційних нюансів. Їхня поезія засвідчила подальший розвиток світоглядної тези П. Верлена, у якій «пейзаж це і є стан душі, а душа – інобуття пейзажу». «Вони настільки розчиняються один в одному, – зазначав Г. Косіков, – що первісно відчуються як два прояви одного і того самого начала» [145, с. 19].

Помітну художньо-світоглядну роль у поезії поетів-символістів відіграє естетизація миттевого настрою, що органічно поєднується з багатством звукових образів та музикальністю, джерелом яких є природа, зокрема морський пейзаж. В Олександра Олеся, М. Вороного, французьких та російських символістів море випромінює раптовий вибух енергії,

яка спонукає до самотрансцендування їхньої творчої свідомості за межі реалій повсякденності та зворушує чуття, «певні суголомні тони, як частини якоїсь ширшої мелодії, тривкі вібрації» згідно з власними споминами («La musique souvent me prend comme une mer! / Vers ma pâle étoile» («Музика несе мене як море! / До моєї блідої зорі») – вірш «Музика» Ш. Бодлера; «Я на камені над морем, / Легко, весело мені...» – вірш «Я на камені над морем...» Олександра Олеся; «Cette immensité / N'a rien d'entêté» («Цей безкрайній простір / Безпристрасний») – вірш «Найчарівніше море» П. Верлена; «Гляди, погляди же, / Как бездна светла! / Все ближе и ближе / Лазурная мгла» – вірш «В непознанный час» К. Бальмонта; «И буйной музыки волна / Плеснула в море заревое» – вірш «Голоса скрипок» О. Блока»).

До провідних структуротворчих елементів художнього дискурсу декадансу в поезії Олександра Олеся, М. Вороного, французьких, польських та російських символістів належить образ могутньої морської стихії – духовної сили, що проникає в душу поета, заглибленого в таємничий світ:

«Чолом тобі, синє, широке море!

.....

Прийшов я до тебе змарнілий та бідний,  
Проте не чужий, але близький та рідний,  
Тобі-бо віддавна я свій, –  
І ось я з тобою душею зливаюсь,  
В просторі блакитнім на хвилях гойдаюсь,  
Втопаю в безодні твоїй!...  
(«До моря» М. Вороного) [63, с. 70].

У творах митців акцентується аксіологічне значення моря як джерела натхнення:

Я спросил у могучего моря,  
В чем великий завет бытия.  
Мне ответило звучное море:  
“Будь всегда полнозвучным, как я!”  
(«Я спросил у свободного ветра...» К. Бальмонта) [17, с. 98].

У ліриці Олександра Олеся, М. Вороного, Ш. Бодлера, П. Верлена, В. Брюсова, К. Бальмонта та О. Блока виразно простежуються настроєво- образні знаки, які створюють символічну картину моря через звукові, музикальні хвилі в сприйнятті ліричних героїв: «le brume» («легкий туман») (Ш. Бодлер), «веселі поклики хвиль» (П. Верлен), «les dons terribles et doux» («люті та ніжні співи») (П. Верлен), «поют океанские струны» (В. Брюсов), «арфе невидимой вторя, ропщет и плачет прибой» (К. Бальмонт), «в моих словах волна» (К. Бальмонт), «морские узоры в громаду слились» (К. Бальмонт), «загадка песни и волны» (О. Блок), «сріблом хвилі облило» (Олександр Олесь), «співаю величний псалом» (М. Вороний).

Поетичні твори «Грають в морі між камінням...» Олександра Олеся, «До моря» М. Вороного та «Вчера я слышал песни с моря...» О. Блока ілюструють відповідну гру уяви ліричних героїв, які намагаються абстрагуватися від реальної дійсності шляхом занурення в несвідоме:

Но вновь перед вечерним светом  
Она болит из глубины  
И чует в сумраке согретом  
Загадку песни и волны  
(«Вчера я слышал песни с моря...» О. Блока) [32, с. 110].

Експресіоністична емоційна напруга образу хвиль – співчасників ілюзорного дійства («Грають в морі між камінням / Розфарбовані промінням / Зграї хвиль живих» – вірш «Грають в морі між камінням...» (Олександр Олесь); «Могутняя сило – чолом! / Дивлюсь я на тебе і не надивлюся, / Думками скоряюсь, душею молюся, / Співаю величний псалом» (М. Вороний)), що відбувається в підсвідомості митців, визначила візуальний характер мінливих порухів їхньої душі в осягненні таємничих глибин вічного буття («Так – неможливого искала, / И лишь далеко ввечеру / Сознаньем поздним разгадала / Волны певучую игру» («Вчера я слышал песни с моря...» О. Блока)).

Поезії Олександра Олеся, М. Вороного, як і польських та російських символістів, акумулювавши означену творами «Музика»

Ш. Бодлера та «Найчарівніше море» П. Верлена візуальну асоціативність образу моря, посилили акцент на звукових та колористичних образах, що стали втіленням величної і таємничої морської стихії: «То для меня мечта поет, / То веет таинством прекрасным» – вірш «Я никогда не понимал...» О. Блока; «Бреду я в томленьи счастливом / Неясно ласкающих дум» – вірш «Над северным морем» В. Брюсова; «И с каждой песней все слышнее / В моих словах – волна» – вірш «Дух волны» К. Бальмонта; «Тот, кто слышал напев первозданной волны / Вечно полон мечтаний безбрежных» – вірш «Русалка» К. Бальмонта; «Niezmierny spokój – wtem z głębin ciemnoty / blask jakiś błądy w oddali migocze, / światło posępne, martwe, nieprzezrocze / błękitniejszej fosforu poźloty» – вірш «Widziadła okrętów» К. Тетмайера; «І дивні пісні їм співають вітри / Що нишком підслухали в моря з гори», «Дужче море заспівало, / На скрипках, басах заграло, / Густо в бубни загуло» – вірші «Осріблені місяцем гори блищать...», «Вахляром проміння впало...» Олександра Олеся; «А море плескоте, / А море клекоче, / Мов тихотихесенько плаче» – поетичний твір «Балада козацька» М. Вороного.

Сполучною ланкою творів митців постає співвідношення духу музики з музикальною хвилиєю, морською вологою («венчается пеною влага морская, на глади бездонных морей», О. Блок), що розкривається як «могуча сила, що дає життя, вливає живлючі соки» [33, с. 50]. Експресивність поетичного вислову артикулюється атрибутикою духовної самоконцентрації митця – це, найперше, політ вільної від обмежень, детермінованих земною реальністю, душі, тиша, усамітнене спілкування з природою – морем та небесними світилами. Морська стихія, що означена емоціональною тональністю «сокровенного голоса», «напевов неведомых лет», «пением океанских струн», вивільняє духовно-естетичний потенціал митця, пробуджуючи, «набаюканную сердцу морями», своєрідну музику його душі:

Тот, кто слышал напев  
Первозданной волны  
Вечно полон мечтаний безбрежных  
(«Русалка», К. Бальмонт) [17, с. 122].

Досягнення світу духовного абсолюту в Олександра Олеся, М. Вороного, французьких, польських та російських символістів акцентовано ідеєю зречення від галасу людського заради гармонії небесної, коли душа «будет вне мира» (О. Блок). У концептуальній для символістського світогляду поезії саме музика, – як підкреслював А. Бєлий у статті «Символизм как миропонимание», – «вікно, з якого ллють в нас чарівні потоки Вічності та вирує магія» [23, с. 328]. Про те ж у поезії «У моря» говорить і К. Бальмонт:

Лишь услышь, чуть подслушай намек  
Набаюканный сердцу морями, –  
В отрешении от шумов людских  
Как мы смелы здесь, вольны и наги.  
Ты здесь первый несозданный стих  
Из еще не рассказанной саги [17, с. 135].

Знакове вираження ідеї музикальної сутності морської стихії в гармонічній єдності втілюється в символічному образі «світового оркестру», що об'єднує художній дискурс поезії Олександра Олеся, французьких та російських символістів: «[...] ми живемо лише тоді, коли відчуваемо свою близькість до природи, коли віддаємося музикальній хвилі, що виникає зі світового оркестру» («Морской сказ», К. Бальмонт):

Не память ли веков, бродячих и морских,  
Что синь морскую я всегда вливаю в стих? [17, с. 85].

П. Верлен («Найчарівніше море») та К. Бальмонт («Вода») передають незрівнянну музику морської стихії, співвідносну з поезією серця, що твориться із наспівів барвистої гами («bleus» – «блакитних», «roses» – «рожевих», «gris» – «сірих» та «verts» – «зелених») хвиль та «пения безмерных зыбей влаги морской» («Ты – всюду, всегда, неизменно живая, / И то изумрудная, то голубая, / То полная красных и желтых лучей, / Оранжевых, белых, зеленых и синих / И тех, что рождаются



тільки в пустинях» – вірш «Вода» К. Бальмонта). Започатковане французьким символістом навіювання невлених вражень (поезія «Найчарівніше море»), відтворення інтимного світу почувань митця («Проспівав я пісню морю, / Ліг на камінь і лежу... / Ніби пісня, ллється море, / Ніби рими, хвилі б'ють» – вірш «Я на камені над морем...» Олександра Олеся) та народження піднесено натхненних звуків з душі («А мій дужий спів лунає / І гуде над шумом хвиль») розгортаються в ліричному циклі Олександра Олеся, О. Блока, В. Брюсова та К. Бальмонта.

Через сприйняття внутрішнього переродження героїв Ш. Бодлера та Олександра Олеся розкривається образ моря, що віддзеркалює глибину їхнього відчаю («grand miroir de mon désespoir»), поглинає всю журбу та сльози, спровоковані навколишньою дійсністю, ностальгією за рідним краєм та передає в невинному стихійному русі хвиль розмаїття людських настроїв («гнів», «прощення», «відчай» тощо).

У поезіях «П'яний корабель» А. Рембо, «Кримські сонети» А. Міцкевича, «Чари ночі», «Прийди, схопи мене і вирви...», «Надія, як і ти! Сьогодні привітає...», «Тумани облягли долини й гори...», «Вже не молюсь ні Богу, ні богам...», «Хай мені зоріють зорі...» Олександра Олеся, «Близ моря» В. Брюсова, «Влачиться життя моя в круг...» Ф. Сологуба, «Вода» К. Бальмонта, «Чудо», «У моря», «Счастливая пора дни юности мятежной...» О. Блока, «Сонет» З. Гіппіус море, що асоційоване зі світом естетико-центричної надреальності, пов'язане з надією ліричного героя втопити «струмінь власної душі в шумляче море» буйної фантазії.

Настроевою домінантою віршів «П'яний корабель» А. Рембо, «Кримські сонети» А. Міцкевича, «Чари ночі» Олександра Олеся, «Чудо» К. Бальмонта є мотив сп'яніння «le Poème de la mer» – «поезією моря», що відтворює гармонійне єднання митця з морською стихією шляхом поступового досягнення руху його поетичної думки шляху духовної свободи («quand avec mes haleurs ont fini ces tapages / les fleuves m'ont laissé descendre où je voulais» («коли припинився галас матроської ватаги / течії мене несли туди, куди я хотів давно»)) через пейзажну атрибутику, акцентовану комплексом символічних образів («un poëte pensif» – «замислений мрець», «mon éveil maritime» – «моє морське пробудження», «dévorer les azurs verts» – «ковтати зелену синь», «plus léger

qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots» – «мов корок, танцював я на хвилях», «le soleil illuminant de longs figements violets» – «сонце, що відблискує згустками фіолетових променів»; «Już wstażkę pawilonu wiatr zaledwie muśnie, / Cichymi gra piersiami rozjasniona woda» – «Ясною стрічкою наш вимпел ледве має, / І грає лагідно прояснена вода» [185, с. 144–145]), та через розкриття творчих сил у відповідному психологічно-асоціативному контексті: «Лови летючу мить життя! / Чаруйсь, хмілій, впивайся / І серед мрій і забуття / В розкошах закохайся» – вірш «Чари ночі» Олександра Олеся; «Как в раковине Моря / Напев и жемчуг скрыт, / Молчу, ни с чем не споря, / А море мне шумит» – вірш «Чудо» К. Бальмонта.

У творах «П'яний корабель» А. Рембо та «Кримські сонети» А. Міцкевича акцентовано ідею пошуку таємного змісту буття, пізнання внутрішнього «я» та нестримне прагнення ліричного героя, у якому проступають характерні романтичні байронівські риси Поета-Вигнанця-Пілігрима, містико-екстатичного осягнення божественного абсолюту на тлі розбурханої стихії («Іноді море – мученик, втомлений від полюсів та поясів, / Мене заколисувало своїми схлипами, / Воно несло мені квіти з жовтими присосками, / А я залишався, мов жінка, навколішках» – у А. Рембо та «Зростає шум, густіш морські снують потвори» – у А. Міцкевича).

У ліричному циклі поезій «Прийди, схопи мене і вирви...», «Надія, як і ти! Сьогодні привітає...», «Тумани облягли долини й гори...», «Вже не молюсь ні Богу, ні богам...», «Хай мені зоріють зорі...» Олександра Олеся простежується зв'язок творчості митця з національною поетичною традицією. Його бажання звільнитися «із моря смутку і нудьги» розкриває художньо-світоглядну специфіку поетичних творів українського поета, який засуджує рабську психологію та пасивність свого народу в умовах поневолення.

Ліричні герої Олександра Олеся, А. Рембо, А. Міцкевича та російських символістів не здатні терпіти «муку, що крає серце» та примиритися з сірими буднями, які «точать» повільно їхній «мозок». Для поетів-вигнанців характерне почуття внутрішнього протесту. Прикметно, що саме під час шторму пейзажем стає внутрішній стан мандрівників, готових до боротьби з силами природи («I mój duch masztu

lotem buja śród odmętu, / Wzdyma się wyobraźnia jak warkocz tych żagli,  
/ Mimowony krzyk łączę z wesołym orszakiem» – «І мій буяє дух у роз-  
гулі стихій, / Уява розпина свій парус огняний, / І лине крик з грудей,  
піднісися над прахом» [185, с. 146–147]). Уявні мандри розглядають-  
ся ними як припинення земних страждань, у яких живе їхня душа та  
«влачится жизнь в кругу ничтожных дел и впечатлений»:

На новый океан, сердитый и безбрежный,  
Усталую ладью души моей спущу...  
(«Счастливая пора, дни юности мятежной...», О. Блок)  
[32, с. 118].

Потік нестримної фантазії створює у свідомості митців вигаданий світ, наповнений безмежною красою та любов'ю в гармонійному поєднанні з творчими силами морської стихії. У праці «Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму» (1997) Т. Гундорова підкреслила, що «символізм служив способом трансцендування існуючого поза його реальні межі, тобто був феноменологічним “зняттям” і зануренням у несвідоме» [83, с. 85]. Символічні образи-візії акцентують увагу на миттєвостях щастя у сфері абсолютної духовності та трагічному світовідчутті поета, його обтяженості реаліями дійсності: «зламав я керму в хвилях прірви», «навколо сиве море», «сірі скелі» (Олександр Олесь), «nager sous les yeux horribles des pontoons» («пропливати під жахливим оком мостів») «l'orgueil des drapeaux et des flames» («пиха прапорів та вогнів») (А. Рембо), «тихое царство мертвых гор» (К. Бальмонт). Важливим виявляється своєрідне проектування переживань та думок митців на інтегрований підсвідомістю візуальний об'єкт, який виникає миттєво, фокусуючи увагу на протіканні їхніх душевних процесів з метою розкриття потаємних глибин ества. Морська стихія співвідноситься з ірреальною субстанцією, існує в необмеженому часі та розглядається як глибинно закорінена людська екзистенція в уявному вимірі ліричних героїв Олександра Олеся, А. Рембо, А. Міцкевича та російських символістів («[...] И мнится: / Созвучий нарождённых вкруг меня / Поют и плещут жалобные волны» – вірш

«Сонет» 3. Гіппіус; «Вода бесконечные лики вмещает... / Молчаньем и пенем душе отвечает, / Уводит сознание в сны» – вірш «Вода» К. Бальмонта; «Глубь морская ее манит, / И хочет пуститься вплавь, / Чтобы сон обратился в явь» – вірш «У моря» О. Блока; «Стою на звучном берегу, / Где ропщут волны песнопений, / И все чего-то стерегу» – вірш «Влачится жизнь моя в кругу...» Ф. Сологуба; «Прийди, схопи мене і вирви / Із моря смутку і нудьги» – вірш «Прийди, схопи мене і вирви...» Олександра Олесь; «Et rythmes lents sous les rutilement du jour, / Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres» («Повільні ритми в осяяннях дня / П'янкіші од вина, потужніші за наші ліри») – вірш «П'яний корабель» А. Рембо).

Поетичні твори українських, французьких, польських та російських символістів насичені емоційно загостреною образністю: «стою я сам на човні серед моря», «вже не молюсь ні Богу, ні богам», «в час моїх скорбот і горя» (Олександр Олесь); «la flache noire et froide» («калюжа чорна та брудна»), «un bateau frêle comme un papillon de mai» («крихкий човен схожий на травневого метелика», «toute lune est atroce et tout soleil amer» («пекельний місяць та в'їдливе сонце») (А. Рембо); «глядиться жизнь сквозь пасмурный туман» (О. Блок), що виокремлює на рівні трансцендування визначеної фрагментарно власною фантазією абсолютний ідеал у бінарній опозиції до реальності.

У А. Рембо мотив утраченого раю в уяві ліричного героя зумовлює остаточне осмислення ним свого духовного ества в царині вільних почуттів та польоту думок («П'яний корабель»):

Я не могу більше, купаючись у ваших млостях, хвилі,  
Йти в кільватері купців  
Пропливати під оком злих мостів,  
Збивати пиху з вогнів та прапорів [240, с. 125]  
(підрядковий переклад).

Саме подорожжю на човні «в хвилях прірви та розпуки» та «в час скорбот і горя» Олександр Олесь повсякчасно підкреслює віру в перемену над катами та зрадниками в національно-визвольній боротьбі:

Хай мені зоріють зорі,  
Доки сонце моє спить...  
Човен мій в бурхливім морі  
Серед гострих скель летить [208, с. 436].

Настроеву домінанту віршів «В ароматном краю в этот день голубой...» І. Анненського, «Я жду», «Море – вечное стремление, горы – царственный покой...» К. Бальмонта репрезентує емоційна маркованість зображення образу «легкокрылой ладьи» на означення духовної сутності любові («Умчимся с тобой в бесконечность, / К дворцу сверхземной Красоты, / Где миг превращается в вечность, / Где “я” превращается в “ты”» – вірш «Я жду» К. Бальмонта), душевного спокою в єдності з гармонійною творчою силою природи та морської стихії («Я не трону весны – я цветы берегу, / Миг покоя волны на морском берегу» – вірш «В ароматном краю в этот день голубой...» І. Анненського), вольових прагнень особистості («Если ты стремишься к счастью, вверх ладью волне морской» – вірш «Море – вечное стремление, горы – царственный покой...» К. Бальмонта).

У символістському дискурсі поезій «Морський вітер» Ст. Маллярме, «Видива» Ш. Бодлера, «Чорні голови дельфінів...», «Криваво-чорні хвилі йдуть...», «Ми божевільні. Із мертвого моря...», «Туманом вкрились верхогір'я...», «З нудних, мізерних, сірих днів...» Олександра Олеся, «Голос моря», «Лучами стрел Эрот меня пронзил...», «Океаниды» В. Іванова, «Морское дно» К. Бальмонта, «На дне» І. Анненського образ моря отожднюється зі смертю та апокаліптичним жахом з потойбічного водного царства, що водночас зачаровує та породжує небезпеку силами хаосу. Настроевою домінантою поетичних творів є розчарування реаліями дійсності, земні страждання знедоленого людства («Ce rire amer de l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes, / Je l'entends dans le rire énorme de la mer» («Цей прогірклий сміх подоланої людини, сповнений ридань та образ, / Я чую його у нечуваному сміху моря») – вірш «Видива» Ш. Бодлера), втома, відчуття нудьги від нереалізованих творчих задумів ліричного героя, його відчуженість від буденності, пошук

екзотичної природи («La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres / Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les sieux») («Тіло сумне, о леле! і всі книжки я прочитав / Тікати! тікати звідцїля / Я відчуваю, що сп'янілі птахи прагнуть бути серед невідомої морської піни та небес») (вірш «Морський вітер» Ст. Маллярме) та втрата духовного зв'язку поета з поневоленою батьківщиною, асоційованою з «сумною домовиною», «трупом недотлілим» («Ні, нам не жити, ми вмерли навіки, / Ми перехожі, сліпці і каліки, / Ми ідемо і співаєм ввісні / Мертвого моря тужливі пісні» – вірш «Ми божевільні. Із мертвого моря...» Олександра Олеся).

Поезія символістів прикметна містико-спіритуалістичною інтенцією, втіленою в образі морських дів – «детей тоски и глухих скорбей, Хаоса души» та страховищ, з «высот грозящих». Поезія російських символістів побудована на своєрідній архетипній символіці моря – «пустелі тиші», «вічного сну», чиє «дно по-прежньому безжизненно темно» (К. Бальмонт), звідки «из тяжелых стеклянных потемок / нет путей никому, никуда» (І. Анненський). Твори ліричного циклу «Лучами стрел Эрот меня пронзил...», «Океаниды», «Голос моря» В. Іванова, «Морское дно» К. Бальмонта, «На дне» І. Анненського актуалізують цвинтарні асоціації («я на дне, я печальный обломок, / надо мной зеленеет вода», «я в море утонул / теперь моя стихия – холодная вода, безмолвие и мгла», «ты погребла в пурпурном море тело»), перейняті настроєм тривожного погуку з таємничого світу:

Твой ли зов я слышу. Море?  
 Твой ли. Вечность, этот зов?  
 Место есть в глубоком хоре  
 Стонам смертных голосов («Голос моря», В. Иванов)  
 [124, с. 167].

Своєрідність емоційного світу французьких та російських символістів розкривається в служінні ідеалам високої духовності та прагненні до недосяжної сфери абсолютної краси («Их тяготит покой уединенья, / Их манит мир безвестной красоты, / Им хочется любви,

лучей волненья»), тоді як у Олександра Олеся простежуються ідеї жертвовного служіння своєму народу й відродження рідного краю. У поезіях українського митця, на відміну від Ш. Бодлера, Ст. Малларме та російських символістів, у контексті мариністичних мотивів посилюються тенденції руйнації, акцентовані апокаліптичною символікою, спричиненою національно-визвольною боротьбою українського народу за незалежність («криваво-чорні хвилі йдуть», «смерть на хвилях грає», «море б'є в граніті темні», «чорний демон», «море з хвилями страшними в гніві, крику і борні», «чорні голови дельфінів виринають з хвиль морських», «хвилі груди розривають»).

Символ моря, що уособлює ідеалізований образ жінки, спостерігається у поетичних творах «Beams» («Сіяння») П. Верлена, «Na wiosnę» К. Тетмайера, «В Вас стільки сонця золотого...», «В твоїх очах сміється сонце...», «Ти біля моря...» Олександра Олеся, «Белые волны на побережье моря...» В. Брюсова, «Прозрачные неведомые тени», «Глаза, опущенные скромно...» О. Блока. У циклі поезій актуалізується властивий романтичній ліриці паралелізм інтимно-психологічного та пейзажного мотивів («Перед Тобой синеют без границы / Моря, поля, и горы, и леса» – вірш «Прозрачные, неведомые тени» О. Блока; «Белы волны на побережье моря, / Днем и в полночь они шумят, / Белых цветов в поле много, / Лишь на один из них мои глаза глядят» – вірш «Белы волны на побережье моря...» В. Брюсова; «В твоїх очах сміється сонце, / Південне небо лле блакить, / Об берег тихо плещуть хвилі – вірш «В твоїх очах сміється сонце...» Олександра Олеся; «Elle voulut aller sur les flots de la mer, [...] / Le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse, [...] / Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or» («Їй плисти захотілося на хвилях моря, [...] / Сонце сяяло високо в спокійному та безхмарному небі, [...] / На її білявому волоссі розжеврювалися золоті проміння») – вірш «Beams» П. Верлена; «Z daleka od ludzkiego zgiełku i mrowiska / wstaje wiosna, dusząca od światła i żaru; / i z głębi leśnej wody nagle kształt wytryska / i podobny do róż leśnych i do nenufaru» – К. Тетмайера).

На тлі морської стихії відбувається емоційне єднання ліричних героїв з жіночою сутністю, що означає, як підкреслював Г. Башляр, «компенсацію за гірку самотність» [20, с. 79]. На його думку, образ

моря «достатньо інтенсивний та продовжує в глибинах людського серця свій ніжний поступовий рух для остаточного заспокоєння мрійника, для породження матерії чи субстанції, що викликає блаженну уяву» [20, с. 82]. Особливого акцентування в поезіях Олександра Олеся, П. Верлена, К. Тетмайера, В. Брюсова, О. Блока набуває своєрідність змалювання водної субстанції, водночас «теплої», «сонячної» та «білої», настроєво-співзвучної зі світом «таємного покровителя божественної Краси». Ефемерні істоти, що народжуються з глибинного лона моря («Kształt, co się z niej wynurza, podobnym się zdaje / kobiecie, ale łuską biodra mu srebrnieją, / i włosy ma zielone, jak wiklinowe gaje, / i pół kobietą zda się, pół wodą i knieją», К. Тетмайер), повільно заколискують свідомість митців, породжуючи здатність бачити жіночу красу та гармонію світу на основі вільної гри їх уяви: «В вас стільки сонця золотого, / Блакиті чистої, тепла, / Неначе з краю чарівного / Вас хвиля моря принесла» – вірш «В Вас стільки сонця золотого...» Олександра Олеся; «И море от месяца пляшет пьяно, / Лицо твое – месяц, алы твои губы, / В груди моей сердце пляшет пьяно» – вірш «Белы волны на побережье моря...» В. Брюсова; «Rusałka... Jej żywiczne, smagłe, gibkie ciało / w zielonych włosach świeci od pasa nad wodą; / rozgląda się zuchwale razem i nieśmiało, / nęcąc i strasząc razem swą dziwną urodą» – К. Тетмайера.

Уявлюване гойдання митців у духовному вимірі любові та їхнє плавання по морю серед ритмічного руху хвиль породжує візію вільної душі ліричного героя («mais nous voyant joyeux d'être ses préférés» («але радістю сповнені, ми пливемо за нею»)) П. Верлена, екзистенційного страждання («за немеркнувшим светом ласкающей выси») О. Блока, туги, викликаной розлукою з ідеалізованою жінкою («глубже в душе тоска о милой / ни днем, ни в полночь мне ее не ласкать») В. Брюсова, порятунку «від сизої мли» та «безлюдної пустелі» («Знялася враз і зникла в хвилях / За нею я пливу, тону») Олександра Олеся.

Рецепція образу моря у творчому доробку Олександра Олеся пов'язана, насамперед, на відміну від французьких, польських та російських символістів, з його громадянською активністю в період національного визволення України від «вікового ярма» та пошуку



шляхів духовного відродження країни. І тому для світоглядно-естетичної своєрідності поезій українського митця характерне використання широкого спектру мариністичних образів («Може, й мій народ повстане, / Морем зашумить!» (вірш «Сніг в гаю... але весною...»); «Сонні хвилі зашуміли, / Мертве море ожило» (вірш «В хмарах сурми заgrimіли...»); «Моя душа – як море у негоду» (вірш «Молюсь, твою благославляю вроду...»); «Я молодість люблю! Вона, як хвиля, лине / І грудьми в скелі гострі б'є» (вірш «Я молодість люблю. Цвіте вона і сяє...»); «Смієшся ти, як хвиля в морі» (вірш «Смієшся ти, як хвиля в морі...»); «Все втонуло в пісні-морі, Все забулось, як вві сні...» (вірш «Лився спів колись у мене...»); «Летється море, плеще в берег, / Б'ється в сірі скелі, / Мов з кайданів хоче вийти на степи веселі / Ой, і ми на волю рвались» (вірш «Летється море, плеще в берег...»)).

У поетичних творах французьких, польських та російських символістів провідна сенсотворча функція у змалюванні образу моря належить семантиці перламутрового («*perleux*»), блакитного («*bleu*»), зеленого («*verte*»), сніжно-білого, золотого кольорів, що є втіленням божественного світла, краси, кохання, розквіту життя, духовного простору буття людини та її піднесеності над буденністю. Символіка сизого, криваво-чорного кольору моря, притаманного поезії українського митця, означала небезпеку, смерть, лихоліття, страждання від «лютих ворогів» – «одвічних катів» України, душевну тривогу та апокаліптичний жах від очікування «страшного Майбутнього».

### 3.3. Солярна та флористична символіка

Важливе місце в світоглядно-творчій парадигмі поетів-символістів займає солярна та флористична символіка. О. Веселовський пов'язував це явище з анімізмом, з вірою в одухотворення явищ природи. На його думку, це дало підстави стверджувати про первісний взаємозв'язок людини та рослин [55, с. 49]. Образи квітів та дерев здавна несли в собі глибоке символічно-сміслові значення, що віддзеркалювало національну специфіку тієї чи іншої літератури та репрезентувало найістотніші особливості етносу. Тому інтерес до флористичної символіки створював унікальний образ в поетичній уяві митців, що був результатом взаємодії людини з природою – джерелом творчого натхнення, спокою та гармонії. Квіти та дерева, які стали об'єктом поклоніння та оберегами в родинно-побутових та календарних обрядах, засвідчили глибоку одвічну мудрість та філософію кожного народу в усій його складній та суперечливій єдності.

Символічне звучання образів квітів у творчості модерністів свідчить про органічне єднання земних сил та небесних світил. У багатовіковій народній свідомості поняття сонця і місяця створили міфопоетичну бінарну єдність. В окремих народів місяць і сонце символізували чоловіче та жіноче начало. У різних міфологіях сонце визнається як найдавніше божество. Ще в XVI–XV ст. до н. е. в Єгипті сонце вважалося єдиним царем Всесвіту, а земний цар шанувався як сонячне божество. Давні греки величали його Геліосом. У пізній античності бога Сонця ототожнювали з Аполлоном, звідси його епітет Феб-світлий. У язичницьку епоху слов'яни обожнювали сонце в образі Дажбога, Сварога, Хорса та ін. [265, с. 209–210]. Енергетика сяючого сонця уособлювала божественне світло, що було здатне своїми яскравими променями наповнювати життєдайною силою та красою рослинність на тлі безмежного простору природи. Основоположний символ творчого мислення митців – сонце – резонувало із зародженням і розквітом різнобарвних кві-

ток на землі («Земле раскрылись не случайно многообразные цветы... / Что было прежде силой косной, / Что жило тускло и темно, / Теперь омыто влагой росной, / Сияньем дня озарено» (Ф. Сологуб)), де панували радість буття та гармонія («Rozmiłowała się ma dusza / W cichym szeleście drzew, / Gdy koronami ich porusza / Druh mój, przecichy wiew» (Я. Каспрович)). На думку російського філософа В. Соловйова, «рослина є перше дійсне та живе втілення небесного начала на землі, перше дійсне перетворення земної стихії» («В них дышит творческая тайна, / Цветут в них Божии мечты» (Ф. Сологуб) [270, с. 15].

Репрезентація сонця як життєносного світила, у якому злилися в органічну єдність невловимі звуки, аромати, мрії та квіти, знайшло відповідне втілення в бодлерівському законі відповідностей. Сонце, як глибоко символічний образ, піднесений французькими символістами до антропоморфного розуміння («Quand ainsi qu'un poète, il descend dans les villes / Il ennobit le sort des choses les plus viles («Ти, сонце, як поет, сходиш у міста, / Возвеличуєш найогидніші речі») (Ш. Бодлер)). На тлі чарівних пейзажів у момент пробудження натхнення сонце виразно проступає як символ свободи, сили й невмирущої надії та постає як трансцендентне сакральне дійство, у якому відчуваються наркотичні пахощі від «трав, свіжих купав», «ніжно-світлотканих, п'яних конвалій» та океан «жагучої любові на щасливій землі» – «l'amour brûlant à la terre ravie» (А. Рембо).

Мотив сонцепоклонництва у поезіях Лесі Українки, Олександра Олеся, Г. Чупринки, М. Філянського, М. Вороного, К. Тетмайера, Л. Стаффа та К. Бальмонта поставав як «схильність до ідеалізації первісного світу», «потреба повернення до чистих, незамулених джерел духовності, до гармонії людської натури і її буття» [233, с. 205]. Поклоніння сонцю сприймалося як символ творчого екстазу («В час, як сонця переливи / Нас підносять в мир надземний» – Г. Чупринка), щасливого, вільного життя («Сонце заходить, цілючи гай, / Квіти кивають йому на добраніч, / Шепчуть, листочки зриваючи на ніч: / – Не покидай, не покидай...» – М. Вороний), пробудження природи в буйстві сонячного проміння («Сонечко встало, прокинулось ясне» – Леся Українка; «Здрастуй, неба даль бездонная, / Здрастуй, хвиле невгомная, / Земле, росами повитая, / Сяйвом, фарбами залитая» – М. Філянський;

«Ostrożnym, wstrzemięźliwym, trzeźwym upojeniem / Drży serce me od słońca i rosy dobroci, / Jak owoc śliwy, ciepły już pierwszym promieniem, / A jeszcze na pół chłodny od nocnej wilgoci» – Л. Стафф), чарівного, всепереможного світла («Открывает лик победный, все полней и все светлей / Ярко-красное светило расцветающего дня, / Как цветок садов гигантских, полный жизни и огня» – К. Бальмонт), що наповнювало душу живих рослин та митця священним трепетом («Все радіє навкруги, / Все впилося очима в сонце, / Все співає йому гімни, / Простяга до його руки... / Як радіє, квітне серце» – Олександр Олесь; «Słońce! Słońce! Słońce! Słońce! / Wszystko łśni się, świeci, pała, / Żółte iskry skaczą z morza, / Żółtem błyska mewa biała» – К. Тетмайер).

Символіка «блискучого», «ласкавого», «весняного» сонця створює в поетичних творах К. Бальмонта, Олександра Олесь та К. Тетмайера ілюзорні художні картини любові («Любов як сонце, / Вона розцвітає, як вогняна квітка на темному небі душі / І розкидає свої золоті пелюстки / В самі найближчі провалля» – Олександр Олесь; «Widzę ją – idzie z słoneczną pogodą w anielskiej twarzy, / idzie wieczorem gdzieś nad senną wodą i cicho marzy... / Marzy, że swoim kochaniem ocali kogoś, co gniew się... / Ach! Coraz dalej idzie, coraz dalej, ginie w bezkresie...» – К. Тетмайер), волі в метафоричному образі «злотокрилої орлиці» («Привіт, тобі, сонце! / Привіт, тобі, Воле, від серця мого і народу!»), щастя («Скільки сонця навкруги! / Як хвилюються дуги» – Олександр Олесь), творчого осяяння («Слишком много сиянья нам Солнце дает» – К. Бальмонт; «Я із сонячного саява / Легко витворюю поему» – Г. Чупринка), духовної свободи («Моя душа стремится в мир иной / Пленяясь всем далеким, всем безбрежным» – К. Бальмонт; «Błękitnych jezior oddalone fale, / na falach słońce łagodne i sennie, / zielone gaje, brzozy srebrnopienne, / bładych róż wieńce i maków korale» – К. Тетмайер).

Ница, сіра буденщина зумовлює Олександра Олесь, Г. Чупринку абстрагуватися від боротьби з лиховісними силами («А ви, лиходії, а ви, лицеміри / Шукайте для себе нової офіри» – Олександр Олесь) і злитися з сонцем – символом незнищенності життя на землі, його постійного відродження («Великому сонцю молюся... / І з сонцем навіки зіллюся» – в Олександра Олесь; «Сонця промінь золотий /

Стрину зачарований. / Буду падать з висоти, / Сонцем коронований» – у Г. Чупринки; «Лик Солнца восстает в безличьи кругозора / И весь различный мир скрепляет он в одно» – у К. Бальмонта).

Олександр Олень з надзвичайною художньою виразністю передає своє життєве кредо – «напитися сонця і краси» в небуденній миті творчого осяяння як незгасного вогника джерела оптимізму, яке народжується від «тихого відблиску» небесного світила. Душа ліричного героя Олександра Олеся постала віддзеркаленням земного життя рослин, які повсякчас вмирають у безконечному буттєвому вирі («Життя – це все! З життям зникає / І небо, й сонце, і земля, / І все вмирає, / Коли вмираю я»).

Образ землі в художньому мовленні Олександра Олеся має архетипну основу: це символ всього суцього, його зародження і розквіту від поєднання з «дужим», «творчим», «чистим» світлом («Сонце закохано в землю / Квітки в коси шовкові влітає»). «У рослин світ і матерія, – за слушним визначенням В. Соловійова, – вступають в міцну, нерозривну єдність, вперше проникають один в одного, стають одним неділимим життям, це життя піднімає догори земну стихію, змушує її тягнутися до неба та сонця» [270, с. 15].

У животворному сонячному нектарі («Сонце – Бог, що лле проміння» – Олександр Олень), яке проймає «кожну клітину» живої істоти та рослини, крилося, на думку українського та російського поетів, «золоте джерело» ясної радості, спокою, вічності та краси («Бог входить в существа, как Солнце сквозь окно, / Когда оно встает за гранью кругозора, / Откроем занавес, нам всем светить дано, / Быть жгучими, любить, быть частию узора» – К. Бальмонт).

Серед визначальних чинників творчої індивідуальності Лесі Українки, Олександра Олеся, М. Вороного, Г. Чупринки та К. Бальмонта провідна художня функція належала вогню як «сонячному символу» («Ты от солнца идешь и, как солнечный свет, / Согревательно входишь в растения / И, будя и меня в них тайную влагу, / То засветишься алой гвоздикой, / То зашепчешь, как колос пушистый, / То протянешься пьяной лозой...» – вірш «Гимн огню» К. Бальмонта [17, с. 208]). Проте для митців першочерговою є метафорична концептуалізація вогню, пов'язана з бінарними концептами світло й темрява, які тісно взаємо-

діють у формуванні поетичних образів. Як вважає дослідник поетики вогню французький філософ Г. Башляр, аби показати значення вогню для ментальної сфери людини, треба розмовляти якоюсь особливою мовою, відмінною від «мови користі» у світі невігластва й марноти: «Необхідно спілкуватися чимось подібним до «інфра-мови» за допомогою цінностей емоційного життя. Наші внутрішні органи – це вогнища. Саме цілісна мова марення передає усі наші інстинкти. Екзистенціалізм чутливості – а чи існують інші? – потребує цієї інфра-мови. Треба усвідомити, що вогонь – це добро, яке жевріє під попелом. Тисячі мрій про внутрішній жар вказують на прихильність до прихованого вогню. Знайдений скарб обпікає, ми жадаємо оволодіти ним. Якась упевненість пожвавлює наші прометеївські мрії, переконує нас у тому, що вогонь знаходиться в нас самих...» [22, с. 106].

У палітрі вогняних барв поетичного слова образ вогню мав значення внутрішньої енергії, породженої сильним всепоглинаючим почуттям, конструктивною творчою силою («В огні горить душа моя, / Згорю і сам я, – знаю я, / Бо весь палаю я в огні, – / Не жаль себе, не жаль мені. / Дивись, любуйся, не гаси, / І попіл вітру віднеси» – вірш «В огні горить душа моя...» Олександра Олеса; «Творить акти одживання / Для нового будування – / Діє творчості процес» – вірш «Цар-огонь» Г. Чупринки; «Вездесущий Огонь, я тебе посвятил все мечты, / Я такой же, как ты. / О, ты светишь, ты греешь, ты жжешь, / Ты живешь, ты живешь!» – вірш «Гимн огню» К. Бальмонта).

З площини вогню вирізняється ще один наскрізний мотив жертвоприношення, як найвищий прояв духовної сили людини, що окреслюється в поезіях митців («Вона б ще жевріти могла, / Та більше жевріть не хотіла, – / Ураз всю міць свою взяла, / Всю ніч осяяла і – стліла...» – «Іскра» Олександра Олеса; «Ты как искра встаешь / Из глухой темноты, / Долго ждешь, стережешь. / Кто пришел? Это ты! / Через миг ты умрешь, / Но пока ты живешь, / Нет сильней, нет страшней, нет светлей красоты!» – «Гимн огню» К. Бальмонта). Творча специфікація вогню, за Г. Башляром, засвідчує, що предметом руху думки стає сила, силу примножує фантазія, вона шукає абсолюту як у житті, так і у слові. Коли вогонь сам себе поглинає, коли міць спрямовує зброю проти самої себе,

тоді життя, здається, досягає тотальної концентрації в мить загибелі, й грандіозність руйнації стає останнім свідоцтвом буття [22, с. 124].

Іпостась вогняної стихії («Огонь очистительный, / Огонь роковой, / Красивый, властительный, / Блестящий, живой!» – К. Бальмонт) виявляється і в метафоріці її смертоносної природи («Палало сонце. Лютувало – / Горіла нива, ліс горів. – / Палало сонце. Все мовчало, / Ніхто і дихати не смів» – вірш «Т. Шевченкові» Олександра Олеся; «Палали в пожежах садиби і села, / Валились ліси, пустошилися од граду поля, / І квіти пов'яли, і вилягли зела – / Стогнала земля...» – вірш «Dies irae» М. Вороного; «Многошумный в пожаре, / Глухой для мольбы, многоликий, / Многоцветный при гибели зданий...» – вірш «Гимн огню» К. Бальмонта).

Вогонь в інтерпретації Лесі Українки та Г. Чупринки реалізується в романтизованій постаті співця, що продовжує власне життя у вогняному палахкотінні своїх пісень («І прийде той, чий образ я носила / З піснями вкупі в серденьку свому. / «Вона для тебе сей вогонь лишила», – / Його пізнавши, скажуть всі йому» – вірш «Як я умру, на світі запалає...» Лесі Українки; «Огнем палаючого слова / Будить людей, живить серця: / Святе завдання, і основа, / І вічна місія співця» – вірш «Метеор» Г. Чупринки).

Перемога світла над мороком складає основу метафоричного образу зірки, що реалізується через розгорнутий ланцюг: творча свобода – сонце – вогонь. Краса неба, де зорі вже не падають, а «горять, миготять [...] – свічі святі в голубому ефірі» (Г. Чупринка), символізує спокій, тишу, в той же час таємничість, містичність, загадковість («Тиха гармонія ночі. / Лагідно в височині / Сяють ласкаві, ясні / Зорі, мов янголів очі, / Мрійно-сумні» – вірш «Музика неба» М. Вороного; «Мгновенья нежной красоты / Соткал я в звездный хоровод. / Но неисчерпанность мечты / Меня зовет – вперед» – вірш «Звездный хоровод» К. Бальмонта). Своєрідне спілкування із зоряним небом ґрунтується на одухотворенні небесного світила з метою експлікації надії на порятунок («Як сонце весною, як зірка вночі, / Цвітеш ти і єшеш, проміння лючи. / І очі скорботні сумної землі / П'ють роси-надії, усмішки твої» – вірш «Як сонце весною, як зірка вночі...» Олександра Олеся [210, с. 326]; «Ви щасливі, холодні зорі, / Ясні, тверді, неначе з кришталю; / Якби я була зіркою в небі, / Я б не знала ні тути, ні жалю» – вірш «Ви

щасливі, пречистії зорі...» Лесі Українки [303, с. 199]; «Wolności, kto mnie twego nauczył imienia, / Rozerwał me okowy i dał sercu skrzydła, / Których swobody żadne nie spętają sidła, / Albowiem gwiazdy widzieć mogę i z więzienia» – вірш «Сонет про свободу» Л. Стаффа [221, с. 223].

Зіркове світло, що упокорює розум, пронизує всесвіт, надаючи всевладдя інтуїтивному світовідчуттю. Душі ліричних героїв Олександра Олеся та Лесі Українки, що мріють зорями, й водночас, приречені на страждання, прагнуть визволення, прориву з глибин до неба – духовного абсолюту («Вам сняться все сніги глибокі / І самоцвіти на снігах. / На небі зорі синьоокі ... // Це дух Ваш, томлячись безкрає, / Прикутий тілом до землі, / Вночі кайдани одмикає / І нишком кидає її» – вірш «Вам сняться всі сніги глибокі» Олександра Олеся [210, с. 111]; «Але есть на світі люди / Необачні, безпорадні, / Що й при світлі сонця бачать / І хаос, і ясні зорі, / Кращі зорі, ніж небесні, / І хаос, темніший пекла...» – вірш «Часто кажуть: ясні зорі...» Лесі Українки [303, с. 256]).

Краса природи захоплювала Олександра Олеся, дарувала йому душевну рівновагу та викликала поетичне натхнення. Поєднання різнопланових споминів і вражень засвідчує інтертекстуальне багатство поетичних асоціацій українського поета. Найближчим прикладом рецепції творчості співця краси й багатства людського серця К. Тетмайера є лірика Олександра Олеся. У нього знайдемо чимало творчих парафраз із польського поета, а іноді – переспівів та перекладів. Вірші К. Тетмайера в перекладі Олександра Олеся («Що сонце блискуче, як сонця усміх його...», «Чом ви пахучії квіти не квітнете...») характерні поєднанням гармонії буття з полісемантичними знаками внутрішніх порухів людської душі. Настрій згубної туги, що огортає серце ліричного героя, засвідчує наявність в естетичній системі як молодопольського, так і українського поетів двох світів: буденній дійсності, наповненій стражданням та кривдою, протистоїть вимріяний гармонійний світ, де перемагають любов, краса, правда:

Що сонце блискуче, як сонця усміх його  
Тебе не розбуркує вранці.  
Що зорі, як сяєво їх,  
Чола не цілує коханці.



Що квіти, як кольори їх  
Що люди, коли серед їх  
Не має жодного друга  
Що пуста, як чорні думки  
Вона навіває на ніч [61].

З найулюбленішими образами Олександра Олеся та К. Тетмайера – сонцем, зорями, лісом, степом, гірськими струмками, морем пов’язані мрії, надії, сподівання, що виникли ще в дитинстві («Ще не доказані казки, / А вже юнацтво на порозі... / Замість річок, степів – книжки, / Гіркі науки порошки, / І замість сміху часто сльози. // Пройшло юнацтво. Казка знов, / Знов наче казка, тільки друга... // Родина, тисячі думок... / І громадянські обов’язки. / Від них до себе – ні на крок! / І дні без сонця, без квіток, / І цілі роки йдуть без казки» [210, с. 160], – у Олександра Олеся та «Ото мені той шум, завжди той самий, однозвучний та вічний, багато літ, з найранішого дитинства, знаний-бо тільки – й лину думкою в пройдешність, скільки ж то разів бачу себе над сим гірським струмком, так саме з заплющеними очима в нього вслуханого, з таким же жалем, з такою ж самою журбою безмірною в душі. Проходили літа мого дитинства, йшли роки моєї весняної молодості, і зараз линуть роки життя щораз далі й безповоротно, – і знову стою сьогодні над тим струмком, з тим самим жалем в душі, з тим самим безкраїм смутком» – у К. Тетмайера) [288, с. 20]). Ліричні герої, як молодопольського, так і українського поетів, шукають миттєвості щастя на лоні природи («Бо щастя є, як світличко в хмарах: прогляне на хвилю, замигоче, але так легко назад ховається» – К. Тетмайер [289, с. 21]), що постає життєдайним джерелом внутрішньої сили та краси. «Естетизація природи, – за слушним спостереженням М. Яценка, – як аналога душі, втечі від жорстокості й пошлості земного буття в кінцевому підсумку були формою, хоч і пасивного, протесту проти дійсності; поза самотності, світова скорбота теж були нічим іншим, як вираженням суспільного змісту внутрішнього світу особистості і разом з тим ненастанного пошуку гармонії, возз’єднання зі світом» [401, с. 34].

Переплетіння сумних настроїв, тяжкий стан душі, відчуття самотності колоритно розкривається в поетичному творі Олександра Олеся «Чом ви пахучії квіти не квітнете...» з підзаголовком «З Тетмайера»:

Чом ви пахучії квіти не квітнете,  
Чом не всміхаєтесь небу блакитному,  
Вітам, повітрю, собі?!  
Чом до сирій землі ви схилилися,  
Губите з келихів сльози безгучні,  
В'янете, сохнете в тихій журбі [61].

Заголовковий образ-символ «пахучії квіти» осмислюється як паралель до метафоричного образу «долі-недолі», у тематичному ключі якого розгортається твір. Окресливши основну думку вірша, яка втілена в запитанні «Чом ви пахучії квіти не квітнете?», ліричний герой зосереджується на долі народу, точніше на долі, персоніфікувавши долю за зразками народнопоетичних творів. Образ «пахучих квіток» стає уособленням народної душі, що існує в жорстоких реаліях буденності. Квіти відчувають себе самотніми та розгубленими у світі, що здається їм сумним, слізьми облитим:

Жадібно квіти до мене поглянули  
Тихо зітхнули і кажуть мені –  
Хочеш ти знати чому ми не квітнемо,  
Чом не всміхаємось небу й весні  
Виросли ми на безлюдному каменю,  
Пишно розквітли ми миттю холодною,  
Вранці мороз нас побив... [61].

Індивідуальні переживання Олександра Олеся, французьких, польських та російських символістів втілюються в символах квітів, що дали поштовх до народження ряду нових, наповнених іншим змістом, образних модифікацій. Йдеться передусім про органічну єдність світлого ефірного начала (сонця), душ рослин

та митця як уособлення творчого розквіту від віталістичного буяння сил природи:

Poranek wniebowzięty, natchniony zachwytem,  
Wznosi z barwnych kadzielnic ziół wonie ofiarne...  
Słodko w krag jak w dzieciństwa dniach, gdy pod  
Rozkosz niewinna była, a szczęście bezkarne  
(«Czar ranka», Л. Стафф) [221, s. 242].

Образи польових квітів, що в повній мірі передають неземну красу луків, гаїв, садів, лісів, полів, символізують пробуджений творчий дух поетів, що черпає своє натхнення з вічного джерела – Природи («... Так славмо ж [ми] / безсмертного творця – Природу...» – М. Філянський).

Завдяки образам квітів в поезії Олександра Олеся зображуються болючі рефлексії й осмислення всезагальної байдужості народу («І вгледіли айстри, що вколо – тюрма ... / І вгледіли айстри, що жити дарма»), страдницька доля співця («Очі розкрила конвалія біла / І в дивуванні застигла, зомліла... / Бо понад нею мовчки кімната пустельна сіріла»), весняний розквіт рідного довкілля («І всі розкоші весняні, / Всю вроду, всю красу безкраю, / Як втілити її»), освідчення в коханні («Де в'ються й стеляться барвінки / І обгортають рути стан, / Де в'януть трави смарагдові, / З квіток не зводячи очей»), ніжність юнацьких почуттів, овіяних внутрішньою атмосферою теплоти («Зелено, любо, і сіється сніг... / Зимно становиться... Трави й квітки хутко вбираються в білі свитки, / В хустках всміхаються личка жоржин, / В смушки сховались коралі шипшин, / В ряднах нап'ятих стоять нагідки, / Всі чорнобривці наділи шапки»), душевний смуток («В дзвіночки сині обернуло / Зітхання змучених грудей»), що уособлювалися в образах айстр, конвалії білої, нарцисів, тюльпанів, фіалок, білих бегоній, кульбаб, жита з волошками, герані, червоних та рожевих левкоїв, барвінку, рути, купав, жоржин, шипшини, нагідків, чорнобривців, дзвіночків. Різнобарвність квітів відтіняла не тільки власне окрилене серце під час споглядання природи як антитези реальному світу, втіленню апокаліптичних жахів і страхів («Щасливі ж, природо, ті

вільні мешканці, / Що тільки знаходять розвагу в тобі: / Вони твої діти, щасливі обранці, / Ти мати їм в щасті і мати в журбі...» – вірш «В гаю» Г. Чупринки [373, с. 76]), не тільки страдницьку долю України, але і віру ліричного героя у визволення свого народу:

Хтось зірвав фіалку й кинув,  
Умирає... баче смерть,  
.....  
З небуття вона родилась,  
Чула, бачила, жила,  
І з надією вмирає  
Знову вгледіти життя [210, с. 353].

Символічний підтекст флористичної системи французьких, польських та російських символістів найвиразніше уособлював той смисловий ореол, що навіював за допомогою квітів певні асоціації, чия загадкова символіка створювала визначену стильову палітру:

Ranek promienny, ciepły, pogodny, radosny,  
rozkosz ziemi, powietrza, wody i błękitu,  
pełen woni róż, lilii, heliotropu, sosny,  
upajający ranek pierwszego dnia wiosny,  
budzący bezmiar marzeń, tęsknot i zachwyty  
(«Она», К. Тетмайер) [483, s. 123].

Фіксація почуттів в образах польових квітів – «les fleurs des champs» («trèfle» – «конюшини», «luzerne» – «люцерни», «blancs gazon» – «білих газонів», «muguet» – «конвалій», «campanule» – «дзвоника», «dahlia – fleur grasse et riche» – «жоржини – м'якої та розкішної квітки» П. Верлена; «hyacinthe» – «гіацинта», «glaïeul fauve» – «дикого глідіолуса» Ст. Маллярме; «renoncule» – «жовтця» Ш. Бодлер; «букету небувало-го сталевого кольору квітів», «живих айстр», «хризантем», «кульбаб», «рожевих тюльпанів» А. Белого; «незабудок» Ф. Сологуба; «маргариток», «гліциній», «магнолій» В. Брюсова; «лісових фіалок, конвалій»,

«гвоздик», «рожевих кашок», «нарцисів» К. Бальмонта; «червоногарячих піонів» В. Іванова) сприяла створенню візії-тиші, у якій ліричний герой опинявся за межею людського світу, заглиблюючись у свої враження («Les wagon filent en silence / Parmi ces sites araisés» («Вагони мчать у тиші / Серед заспокійливих ландшафтів») – П. Верлен), мінливі відчуття («Полусон, полусознанье, / Грусть, но без воспоминанья / И всему простит душа...» – І. Анненський) та мрії («Вдыхая воздух чистый, / Я по траве росистой / Мечты мои несусь» – Ф. Сологуб).

Структуру свого світу Олександр Олесь збудував на бінарних опозиціях, що окреслили два кола його переживань, у основі яких постали складність і багатогранність людини й природи. Невипадково українському митцеві краса навколишнього середовища стала виразником власної душі, яка занурювалася в динаміку життєстановлення, яке є любов'ю, надією та вірою («Тюльпани червоні, злотисті, рожеві, / Як келихи-чари з пахучим вином, / За мурами в квітах вінчальних дерева, / І сам Молодий наш, наш Май за вікном») і водночас людським стражданням, приниженням, безнадією та ненавистю («А тут, у лікарні, тут стогони, крики, / Прощання, і сльози, і зведення рук, / І чуть, як комусь вже заграла музики, / І жах на обличчя сідає, як крук»).

Олександр Олесь засвідчив тонке відчуття природи, розуміння семантичної поліфонії квіткової символіки («Стануть волошки в сльозах над тобою»), що уособлювала те вічне джерело натхнення («Але ти для мене – сонце і тепло»), що здатне передавати чутливість, ліризм української душі у віковичних визвольних змаганнях нації. Сакральний зв'язок поета як співця степу зі втраченою рідною землею символізував український віночок. Тому не випадково використання різних квітів у віночку вважалося, зокрема у слов'ян, цвітом нації. За народними повір'ями, віночки були символами сонця та пов'язувалися з ідеєю плодючості й добра.

Представниці прекрасної статі виявляли свої почуття та переживання мовою символів («незабудки із блакиті» – справжнє кохання, «ромашка» – дівоча цнота і чистота, жіноче лоно, «волошки» – ніжність, «лавр» – слава, «дзвіночки» – вдячність, «мак» – розкішність, «барвінок» – молодість, «жовтець» – симпатія, «калина» – краса та жіноча врода, символ України, «маргаритки» – надія):

Для краси та для оздоби  
 .....  
 Щоб було з чого сплітати  
 Запашні вінки на коси  
 І пускати їх на воду  
 На Івана, на Купала [210, с. 39].

У поетичних рефлексіях О. Блока, Олександра Олеся, М. Філянського, Г. Чупринки, Ф. Сологуба, Л. Стаффа нерідко поставали небачені далі широкого чистого поля або степу («Розкішний степ... Убогі села... / Це ти, мій краю чарівний? / Мій рідний край такий веселий, / Мій рідний край такий сумний!» – Г. Чупринка; «Teraz jestem bezbrzeżnym, wolnym, dzikim stepem!» – Л. Стафф; «Куди звернусь, / кому скажу, / кого я пісню збуджу, / До кого крикну, / в серце кину: / “В степу, в степу, на Україні...”» – М. Філянський) з «пишною конюшиною», «невинними волошками», «жовтенькими, червоними квіточками», що уособлювали волю («Я стремлюсь к роскошной воле, / Мчусь к прекрасной стороне, / Где в широком чистом поле / Хорошо, как в чудном сне» – О. Блок) та безмежний простір («Степь моя! / Ширь моя!» – Ф. Сологуб), до якого поривалася душа митців:

Ходім з тобою в ліс, в поля –  
 Там жде нас вся рідня твоя:  
 Бджілки, метелики, комахки,  
 Чебрець, дзвінки, свати і свашки [210, с. 325].

Поезії «Le lethe» Ш. Бодлера, «Безсмертники», «Чому ж стривожились Ви так?» Олександра Олеся, «Цветы» В. Иванова, «Как цветок», «Остров цветов», «Цветок» К. Бальмонта, «Успокоение», «Друзьям», «Жизнь, шепчет он, остановись» А. Белого, «Неділя» Л. Стаффа актуалізують світоглядну знаковість людської долі, що перебуває в безпосередньому зв'язку із рослинним світом:

Zawróć tam, gdzie zielono,  
 Do źródła,

Nad którym kwitną niebem  
Dziecinne niezapominajki  
I pamięć w ciszy szuka ustami  
Twojego imienia («Неділя», Л. Стафф) [221, s. 256].

У творах, що побудовані як образно-мотивні варіації й утворюють конструкцію обрамлення, зів'ялі та могильні квіти («червоний мак», «безсмертники-імортелі», «златооки», «колючий чортополох», «порцелянові незабудки») знаково репрезентують минуле кохання («Et respirer, comme une fleur flétrie / Le doux relent de mon amour défunt» («І дихати, як змарніла квітка, / Приємний затхлий запах моєї померлої любові»), Ш. Бодлер), історичну пам'ять нації («Безмежний степ червонить мак, / Немов згадать про давнє хоче, / Що не один упав козак / За матір, батька й степ співочий», О. Олесь), душевну втіху, розраду («Как цветок, я хочу расцвести / И угаснуть без слова упрека, / И в душе я сумею найти / Бесконечный расцвет златоока», К. Бальмонт), вічну божественну красу («И когда, разлюбивши мечты, / Я забудусь в могильной постели, / Надо мной, в торжестве Красоты, / Навсегда расцветут иммортели», К. Бальмонт), емоційне сприйняття страждань знедолених («Лише безсмертники синіли / На їх могилах мовчазних», Олександр Олесь), мучеництво («Вот приложил к челу пучок / Колючего чертополоха», А. Белий), усвідомлення невідворотності руху людського життя в часі («Не тронь нас. Мы унылы: / Мы ваших весн цветы, / Вам на гробах лишь милы, / Мы вам – цветы могилы», В. Иванов) та нагадування про неминуче, що чатує над життям кожного («Пред взором неживым меня / Охватывает трепет жуткий / И бьются на венках, звеня / Фарфоровые незабудки», А. Белий).

У поезіях Олександр Олесь, М. Вороний, Г. Чупринка, П. Карманський, М. Філянський, французькі, польські та російські символісти відтворили притаманний для їх індивідуального світосприйняття букет квітів із різноманітними відтінками кольорів та специфічними запахами, що сугестували певний настрій, винятково співзвучний з душею майстра поетичного слова:

Слова в поезії – квітки  
І щоб сплітати з їх вінки,  
І щоб давати перли-штуки,  
Потрібні час і майстра руки [208, с. 590].

Перечитуючи твори Олександра Олесь, Г. Чупринки, П. Карманського, бачимо, що найпоширенішою серед квітів є рожа/троянда. Через її образ, який домінує серед квітів та посідає в людській свідомості досить важливе місце, поети передавали найрізноманітніші людські почуття і поривання. У поезіях українських митців ця тендітна квітка «рожа-троянда» уособлювала не тільки дівочу вроду («Цвітуть троянди, повні вроди!» – Олександр Олесь), ніжність («Хочу я троянди, що цвіте в саду, / Скільки я для неї дивних слів знайду» – Олександр Олесь; «Гей, пристроїв я образ твій в гірлянди / Блідих конвалій, ірисів і рожі, / І враз з тоскою влив я в черти гожі / Ніжну принаду гордої троянди» – П. Карманський), образ коханої-королівни («І погляд твій впивається стрілою, / Коли я думкою легкою / Торкнувся твоїх очей-квіток» – Олександр Олесь), але й душі померлих («Підтяти людською рукою, / Стоять троянди на столі, / І скільки душ прозоро-чистих / Довчасно скошено життям», «Ти ж мене звав королівною» – Г. Чупринка), страждання митця («Як падають влітку з троянд пелюстки, / Так падала кров з мого серця» – Олександр Олесь), народ, його жагу до омріяної волі («Дайте нам дихати грудьми вільніш... / Наші гарячі уста остудіть, / Нас напоїть, напоїть, напоїть» – Олександр Олесь).

З української міфології відомо, що «цар-квітка» – троянда – асоціювалася з кров'ю і поставала символом Тільця-Тура, тобто неба («Небо, неначе в трояндах, цвіло, / Хмари від жару займались / І починали горіти» – Олександр Олесь).

Своєрідна інтерпретація «троянди» віддзеркалена і в поезії французьких, польських та російських символістів, які прагнули створити через флористику особливий емоційний візерунок, знаково репрезентований як мотив служіння красі Природи та потягу до абсолютного ідеалу. Оспівування омріяного квіткового символу свідчило про пошук ірреального світу, що наближало поетів до одвічних сфер символіст-



ської поезії – любові та гармонії в образній паралелі душа – квітка. У російських символістів троянда поставала символом потойбічного світу («Муза в уборе весны постучалась к поэту, / С первой денницей взлетев, положила, она отлетая, / Желтую розу на темных кудрях чело- века» – О. Блок; «И гирлянду пылающих роз / Я доброшу до тайны миров» – В. Брюсов; «Не есть ли мне напоминанье / О вечной Розе, об одной?» – Д. Мережковский; «А вокруг горят мистические розы» – В. Иванов), смерті («Что буря жизни, если розы / Твои цветут мне и горят! / Прими, Владычица вселенной, / Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба / Последней страсти кубок пенный / От недостойного раба!» – О. Блок; «Розы битв жестоких на полях далеких» – Ф. Сологуб; «Если розы тихо осыпаются, / Это смерть, но без борьбы мучительной» – Д. Мережковский), мрії («И с розами лились его мечты» – О. Блок), земних пристрастей, палких почуттів, безнадійної любові («Дыши и упивайся ты / С их страстной, с их истомной ленью» – О. Блок; «Две розы раскрылись... И ветер промчался, / Он сблизил их пышные чаши» – К. Бальмонт; «Дыханьем роз дышала здесь весна, / Расцвет любви безумной, безнадежной» – В. Иванов; «И, влюбленных дев увидя / “С чем сравнимо ваше счастье?” – их спросил; / Они ж, потупясь: “С розой утренней” – шепнули» – В. Иванов), щастя та раю («Где роза дышит, место свято» – В. Иванов), цнотливості («Белая роза дышала на тонком стебле, / Девушка долго и долго ждала у окна» – В. Брюсов), чистоти людських взаємин («Вот здесь у меня куст белых роз» – О. Блок), тихої тути в душі, спокою («И розы, осенние розы / Мне снятся на каждом шагу» – О. Блок; «И розы небесные... / Поникшие, скорбные, безответные...» – К. Бальмонт; «Среди измен, среди могил / Он, улыбаясь, сыпал розы / И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы» – І. Анненський; «Я лик завидел твой... / И принял нас покой опочивален / Дыханьем роз» – В. Иванов) та образом містичної коханої («В синем утреннем небе найдешь Купину расцветающих роз» – О. Блок).

Елегійний смуток у символістів, асоційований зі швидкоплинністю розквіту природи («На западе сиял, смарагдом окаймленный, / Мне палевый привет потухшей чайной розы» – А. Белый), із жалем за нездійсненими мріями у визвольній боротьбі («Як зграї хмар, нас вітер гнав, /

Нас, переможених, розбитих, / І блиск пожеж нас оточав вінком, трояндами повитих» – Олександр Олесь), з ідеєю скінченності земного буття («Если розы тихо осыпаются, / Это смерть, пленяя красотой, / Обещает отдых упоительный / Лучший дар природы всеблагой» – Д. Мережковский; «I opada róža blada, / Rozsyrała listki swe...» – К. Тетмайер), з захищеністю людини («И розы небесные, облака бестелесные / На доли печальные, на селения бедные / Глядят с состраданием» – К. Бальмонт) та тугою за ідеалом («roses fanées» – «зів'ялі троянди» – Ш. Бодлер), акцентується знаковою семантикою образу зів'ялих троянд.

У поетичному творі «Весна» В. Брюсова символ вінка з «темнокрасных роз», схожого на «дивный нимб света», уособлює вірність коханої музи поета («В венце, как на веселом пире, / Ты мученица на кресте! / Но будь верна в неверном мире»). Російським символістом акцентується наявність у троянд таємних шпичаків, які ще з християнських часів уособлювали неминучість розплати за гріхи в людському світі.

Вінок зі сплетених троянд у творі «О трояндо, пишна квітко!» Олександра Олесь є символом омріяного щасливого життя, що обумовлений міцним духовним зв'язком поета з батьківщиною («З моєю мрією ясною сплелось життя в один вінок / І слізьми, вилитими мною, кропило усміхи квіток»).

Прикметною рисою лірики Ф. Сологуба став вінок із «Кипридиных роз», що сприймався як знак скорботи, печалі та горя:

Когда растворишь свою душу  
 В радостной чаше слез,  
 Выбросит море на сушу  
 Венок из Кипридиных роз  
 [272, с. 275].

Цікавим у творах російського поета постає втілення образу Михайла Кузьміна в такій рослині зі специфічним запахом, як «роза Жакмино» («Как томен запах розы Жакмино, / Который любит Михаил Кузмин»), та образу В'ячеслава Іванова в кущі троянди, якому при-  
 таманна «алая радость святого куста» і «яркая кровь полдня рдяного»,

що сягають до оспіваного ним культу Діоніса. «Багряний бутон, грудка, куля, – на думку М. Епштейна, – свого роду втілення івановського світоустрою, що набуває вигляд троянди, сонця, виноградного грона, полум'яніючого серця [...]» [388, с. 136].

Розы Вячеслава Иванова  
Солнцем лобызаемые уста  
(Ф. Сологуб) [272, с. 260].

У системі поетичного пейзажу французьких та польських символістів троянда репрезентована як символ поезії, творчого натхнення («Ce père nourricier, ennemi des chloroses / Eveille dans les champs les vers comme les roses» («Цей живильний батько, ворог хлорозу, / Викохує в полі рими, як купи троянд», Ш. Бодлер), хворобливого стану митця, вираженого мотивами усамітнення, зневіри, нудьги та розчарування в навколишньому світі («Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées» («Я – старий будуар, повний збляклих троянд»), Ш. Бодлер; «A między zielska i wykroty, / Jak lek, jak zal, jak dech tesknoty, / Wtulil sie krzak dzikiej rozy...», Л. Стафф), дівочої вроди («Le sais-tu? Oui! / Pour moi voici des ans / Voici toujours que ton sourire éblouissant prolonge la même rose...» («Про це ти знаєш? Так! – Ось для мене після стількох років завжди твоя посмішка сяє трояндою»), Ст. Маллярме), жіночого єства, мучеництва («Et, pareille à la chair de la femme, la rose Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair / Celle qu'un sang faroche et radieu arrose!» («Як жінки плоть, жорстока троянда, Іродіяда в квіту осяяного саду, / Та, чия дика і промениста кров зрошує», Ст. Маллярме), тиші («Si tu veux nous nous aimerons / Avec tes lèvres sans le dire / Cette rose ne l'interromps / Qu'à verser un silence pire» («Кохаймось якщо ти хочеш / Твоїми змовклими устами / Ділити рожу цю могти, / Лиш повна тиша ладна з нами», Ст. Маллярме), цнотливості та жіночої досконалості («Son cher corps rare, harmonieux / Suave, blanc comme une rose» («Її миле тіло рідкісне, гармонійне, струнке / Приємне, біле, як роза біла», П. Верлен), слави («Mais moi j'ai gardé la mémoire / De votre rose, et c'est ma gloire» («Але я зберігав в пам'яті спомин / Про вашу розу, і це моя слава», П. Верлен).

Із провідною художньою функцією образу троянди в поезіях Олександра Олесь, російських, французьких та польських символістів пов'язана відтінкова своєрідність його кольорової гами («рожева троянда», «червона троянда», «бліді пелюстки троянд» – Олександр Олесь; «желтая роза», «белая роза» – О. Блок, П. Верлен; «blada róża» – К. Тетмайєр; «les roses livides» («мертво-бліда роза»), «les roses étaient toutes rouges» («червоні повні рожі») – П. Верлен; «свіжі та яскраві троянди», «темно-красная роза» – В. Брюсов; «алая роза» – Ф. Сологуб; «махрово-алчные раскрывшиеся розы» – К. Бальмонт; «роза крови», «роза амброзийных нег», «роза – багряный сок живительных ключей», «багряные розы», «рдяные розы» – В. Иванов). Кольорова семантика образу троянди у поетів-символістів ускладнена настроєвим нюансуванням («осінні троянди» – В. Брюсов; «la rose cruelle» («жорстока троянда») – П. Верлен; «а розы сыпались на бедного поэта» – О. Блок; «Две розы раскрылись и вспыхнули грезой усталой, / Одна – озаренная жизнью, с окраской алой, / Другая – горящая снежной немой белизной» – К. Бальмонт; «Сердце просит роз поблеклых, / Но не надо сердцу алых» – І. Анненський; «И из роз, алой жизнью налитых, / Жадно пьет она жаркую кровь» – В. Иванов) та запаховими асоціаціями («В вазі в кімнаті троянди стоять, / Дивляться ясно, цвітуть і пахнуть» – Олександр Олесь; «Розы – это рыжая ночь твоих кос» – О. Блок; «Как томен запах розы Жакмино» – Ф. Сологуб; «Так дольних роз благоуханье, / Увядших в краткий миг земной» – Д. Мережковський; «Негу льет родного мира роза» – В. Иванов), що набувають широкого метафоричного діапазону.

Цікаво, що у творах Олександра Олесь переважає червоний, рожевий, блідий колір троянд, які, з одного боку, символізують красу, радість та любов, а з другого – гнів, що роздмухував у поета дух непокори рабської психології («І може б, умер я, коли б не мій гнів / Припік, як огонь, мої рани»). У тонкому нюансуванні символу троянди в поезії російських символістів простежується посилення емоційної маркованості епітетів («горные розы», «страстные розы», «властные розы», «ядовитые розы», «лунные розы», «поникшие, скорбные, безответные розы»), акцентованих настроєм тривожної таємничості («Я вдыхаю зной отравный благовоной тесноты» – В. Иванов), відчуттям тимчасовості буття, недосяж-

ності ідеалу та прагнення в надреальний світ «неизведанных творческих грез» і «несказанных таинственных слов» (В. Брюсов). Визначальною складовою у змалюванні квітки троянди у творах французьких та польських символістів є пошук істинного буття в творчому саморозкритті, естетизація настроїв безнадійного смутку та усамітнення, спровокованого відчуттям марності існування митця в бездуховному суспільстві.

Поряд із трояндою, поети-символісти майстерно змалювали й образ культової рослини – лавра, що, наприклад, Олександром Олесем сприймався як символом любові до Батьківщини та весни («Скільки лавра розцвіло навесні, / Стільки пісень в моїм серці лігає, / Всі тобі думи мої і пісні»), а у Ст. Маллярме («Et ce divin laurier des âmes exiles / Vermeil comme le pur orteil du séraphin que rougit») («Цей божественний лавр, засланих душ, / Мов палець янгола рожево-плімінкй») та В. Іванова («Роза, лиру под лавром певца, крест над могилой обвей») був символом пригноблених суспільством людей та знаком скорботи.

У поетичних творах «Пісня» Олександра Олеся, «Соловейко» М. Вороного, «Роза обручення» В. Іванова, «И нет разлуки тяжелей...» О. Блока, «Le rossignol» П. Верлена, «Хто знав любов?» Л. Стаффа визначальним став мотив кохання «дівчини-троянди» та «поета-солов'я», розроблений у любовній поезії Сходу. Прикметною в цьому контексті є поезія «Cor ardens rosa» В. Іванова:

Всех нежной Персии даров  
Ты сладостней, цветов царица!  
Ты – неги, песен и пиров  
Наперсница. Ты – чаровница  
Любви. Тобой цветет гробница.  
Земля и твердь – одна твоя  
А ты... ты – сердце бытия! [124, с. 126].

Через метафоричну пісню солов'я, що символізував душу, присвячену троянді, поетизуються почуття любові як світової творчої сили («Хто знав любов?», Л. Стафф):

Kto w przepaść rzucił się bez den, bez den,  
 A wpadł w róż obłok na zawrotny sen,  
 Którym odurza woń upojna, miękka? [221, s. 230].

У відповідному контексті спів пташки символізував не тільки пробудження природи навесні, але й щасливу дівочу любов («Зеленіла рутонька у саду, / Цілували промені молоду, / Щебетали рутоньці солов'ї» – Олександр Олесь; «Цвіте, буяє рідний край, / Немов казковий тихий рай, / Фантазії і спів! / Ось чую... Що то ляскотить, / В яснім повітрі аж дзвенить? / То соловейків спів ...» – М. Вороний; «А царь певцов поет – и под наитьем / Предутренним росу уронит роза, / О женихе поет он, о влюбленном, / Лелеет плен и чар не гонит роза» – В. Иванов), урочисту хвалу коханій («Чье ты солнце, соловей, славишь / От заката до зари? – Розы» – В. Иванов), розлуку («И нет разлуки тяжелей, / Тебе, как роза, безответной, / Пою я, серый соловей, / В моей темнице многоцветной» – О. Блок) та муку кохання («Plus rien que la voix – ô si languissante! / De l'oiseau que fut mon Premier Amour / Et qui chante encore comme au premier jour» («Більше нічого, окрім голосу, – о настільки безсильний! / Птаха, що було моє перше кохання, / І який співає, як в перший незабутній день») – П. Верлен).

Із емблематикою троянди пов'язана квітка лілеї, що співставлена з лотосом у символічній традиції Сходу. Для образотворчої індивідуальності поезії «Сентябрь» І. Анненського характерний образ лотоса в знаковій функції, інспірований ідеєю забуття та блаженства душі:

Но сердцу чудится лишь красота утрат,  
 Лишь упоение в замороженной силе;  
 И тех, которые уж лотоса вкусили,  
 Волнует вкрадчивый осенний аромат [7, с. 246].

У поезії «Les fleurs» А. Рембо увиразнюється образ «водяної лілії» – «la rose d'eau», що уподібнюється космічному лотосу – образу виникнення світу з первісних вод та взаємодії творчих сил сонця і місяця як джерела життя на землі: «Des pieces d'or jaune semées sur l'agate, des pilier d'acajou

supportant un dome d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau» («Часточки жовтого золота розсипані по агату, колонада червоного дерева під куполом смарагдовим, білі атласні букети та тонкі рубінові лози навколо водяної лілії») [240, с. 265].

Квітка лілеї, яка постала в різних народів неоднозначним символом, проступала в уяві символістів у настроєво-нюансованих відтінках емоційно-сислового ряду, розширюючи образну картину-видіння митців, суголосну їхній світоглядно-естетичній системі. У поезіях Олександра Олеся, Л. Стаффа та російських символістів полівалентний символ лілеї синтезує пам'ять про давні почуття («Всю ночь потом уста лилей / Там дышат ладаном разлуки» – І. Анненський), відчуття покинутості та самотності («I jak błękitnych lilij wysmukłe kielichy, / Kędyś się w toni nieba rozwiewają cichej, / Niby modlitwy ludzkich serc w próżni milczenia» – Л. Стафф), смерть («Мне лилии о смерти говорят, / О времени, когда меня не станет» – З. Гіппіус), нездоланну силу кохання, що перетворилася крізь нашарування буднів в опадання білих лілей омертвілих мрій («Трепетно падают лилии белые / В бездну забвенья, черную мгlistую» – Ф. Сологуб), долю обездологого й нещасного люду («О, прости, візьми на спомин цю лілею» – Олександр Олесь), надію на визволення («Хай зацвітуть в серцях лілеї, / Братерство, воля і любов» – Олександр Олесь).

Згідно з прадавньою міфологією лілея була популярною в усій Європі, а у Франції Флер-де-Лис (від фр. «fleur-de-lys» – «квітка лілеї») була емблемою королів, невід'ємним елементом прапорів, гербів. У гербі Людовика IX Святого вона фігурувала разом з маргариткою. Три лілії були зображені на його прапорах під час хрестових походів. Вони означали співчуття, правосуддя, милосердя, три добродієвості царювання цього «найдобрішого короля» [265, с. 137]. Квітка лілії в поезії французьких символістів розкривається переважно як символ чистоти та непорочної краси («Le lys naît blanc» – «Лілія народжується білою» – Ст. Маллярме; «purs comme un lys» – «чисті, як лілія» – П. Верлен), смерті («La blanche Ophélie flotte comme un grand lys» – «Бліда Офелія пливе, як велика лілія» – А. Рембо), Пресвятої Діви («Comme un lys sous de pourpres cieux» – «Як лілія під пурпурними небесами» – П. Вер-

лен), вишуканості, розкоші («Les grands lys orgueilleux se balancent au vent» – «Великі горді лілії гойдалися на вітрі» – П. Верлен), містико-екстатичного осягнення божественного абсолюту («Et tu fis la blancheur sanglotante des lys / Qui, roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure / A travers l'encens bleu des horizons pâlis / Monte rêveusement vers la lune qui pleure» – «Ти явила страдницьку білизну лілій, / Що повільно плили над морями зітхань, / Легко торкаючись блакитного фіміаму горизонтів блідих, / Мріючи піднятися до сяїв заплаканого місяця» – Ст. Маллярме).

На відміну від Олександра Олесья, французьких та польських символістів, у К. Бальмонта найчастіше з'являвся образ болотяних лілей, які несли в собі натяк на контрасти людської душі («И не манят их страсти преступные, / Их волненья к себе не зовут») і нюансування таємничої закодованої мови безпристрасних почуттів в уявному світі («Распустились в болотной глуши / Белых лилий цветы молчаливые / И вокруг них шелестят камыши»). У поезіях О. Блока, В. Іванова й В. Брюсова спостерігаються складні візерунки метафоричного образу лілеї, як-от «лилия долины», «лилия небес», які передавали ідею споглядання краси природи як імпульсу до творчості («Заповеданных лилий / Прохожу я леса, / Полны ангельских крыл / Надо мной небеса» – О. Блок) та осягнення абсолютної духовності, що навіювалися відчуттям чистоти та переливами білого кольору («Встань на лазури стройных скал / Души, белея и зыбля девственный финал, / Моя лилея» – В. Брюсов).

Характерні риси образу лілеї збагачують епітети, яким притаманна підкреслена емоційна маркованість, метафоризація: «среди нежно белеющих лилий», «ей под ноги луна атласную лилию бросает из окна» (А. Белый); «побледневшие, нежно стыдливые болотные лилии», «белых лилий цветы серебристые» (К. Бальмонт); «и лилий полны объятия» (О. Блок); «спят дуга бледноликих лилий», «округлых облаков лилейные толпы», «белизна стройных лилий» (В. Иванов); «błękitnych lilij» (Л. Стафф); «ніжний цвіт душі-лілеї», «лілея зів'яла, бліда», «дивні лілеї стоять, як зомлілі, і руки кудись простягають» (Олександр Олесь).

В атмосфері «благонних» ароматів лілеї І. Анненського («Опрокинув в воздух сонный, / Льют лилеи небывалый / Мне напиток



благовонный») відчувається найвищий рівень психологічної напруги ліричного героя («И из кубка их живого / В поэтической оправе / Рад я сладостной отраве / Напряженья мозгового...»), що увиразнюється прийомом роздвоєння свідомості («И от яда на мгновенье / Знаньем кажется незнанье»), коли на мить душа покидає тіло, опиняючись в орелі недосяжної поетичності («А ты, волшебница, налей / Мне капель чуткого забвенья»). Але дивовижні пахощі лілеї нагадують І. Анненському тлінність земного існування («Аромат лилеи мне тяжел, / Потому что в нем таится тленье»), З. Гіппіус – неминучу скінченність життя як закону природи («Полуувядших лилий аромат / Мои мечтанья легкие туманят»), водночас породжуючи ілюзорність почуття кохання на тлі мотивів самотності та втоми від життя («Я знаю, ты придешь опять / Благоуханьем нильских лилий / Меня пленяют и опьяняют» – О. Блок; «Я влюблюсь в ее миражи в дыме... / И огней нетленные цветы / Я один увижу голубыми» – І. Анненський). У поезії «Аромат лилеи мне тяжел» образ диму в розбурханій уяві І. Анненського уособлював власні роздуми митця про життя, у яких відбувається самотрансцендентування творчого «Я». «В цьому образі, – на думку Епштейна, – відчувається спорідненість тому художньому методу зображення природи, який у живопис ввели французькі імпресіоністи, “розмивчасті” різьблені обриси предмету коливанням сонячних відблисків, що розчинили їх в коливаннях повітряного середовища» [388, с. 18].

Мотив емоційної співзвучності інтимного почуття й краси природи розкривається в поетичних творах «Чом не виросли в степу Ви туберозою в траві...» Олександра Олеса, «Балада моря» М. Вороного, «Ночные цветы», «Отцвели» К. Бальмонта та «Паралели» І. Анненського в образі-символі туберози. У символістів ця квітка – повноцінний символ, у творенні якого важливу роль відіграє різнопланове нанизування значень, що дає митцеві змогу, за словами І. Франка, «добирати таких асоціацій, які б заспокоювали, заколисували уяву» [318, с. 67]. У фантастичному цвітінні запашної туберози – «королеви ночі» – поети відчували солодкий, чуттєвий, п'яний аромат, що, згідно з прадавнім повір'ям, символізував любов та жіночу красу в поєднанні з привавами ліричних героїв до бажаного, ідеального, духовного

світу («... Чути голос туберози. / Ніжна квітенька зітхає / І крізь пахощі і сльози, / Пелюстки розкривши білі, / Промовляє...» – М. Вороний). Емоційна асоціативність ліричного вислову відобразилася в «душистом восторге» та квітучих магічних властивостях туберози, що допомогло осмислити переживання миттєвостей кохання митця, «напливаючих у його власній заспокоєній уяві» («...как мертвенный цвет туберозы, / Чуть скользят очертанья поблеклых разлюбленных лиц» – К. Бальмонт), ностальгійну тугу за своїм питомим світом («Золота заката розы, / Клонит солнце лик усталый / И глядятся туберозы / В позлащенные кристаллы» – І. Анненський) та сум від тривалої розлуки з милою («Как цветок, что еще не растратил в душе аромата / Я с тобою – я люблю – я с тобой – разлучен навсегда» – К. Бальмонт), домальовуючи в душах героїв поезій К. Бальмонта та І. Анненського щось невимовлене та затамоване.

Реалії українського краєвиду (степ, коники, дзвіночки степові, шелестіння квітів, трав, хвилі ясні, перші промені сонця) у Олександра Олеся змальовуються з незрівнянною щирістю, в контексті схилення поета перед коханою дамою його серця, що постала в уяві туберозою й дивом зацвіла «серед мурів та димарів». Незвичайна квітка, якою захопився митець, віддзеркалює сакралізований, таємничий зв'язок великої жіночої душі та її творчого генія. Буйство пахощів квітки «несвідомо в людській нервовій системі породжує сонні візії та галюцинації» (І. Франко), виступаючи душевною розрадою для поета:

Та родилась тубероза  
Серед мурів, димарів,  
Щоб над нею, нахилившись,  
Я учадів і здурів [210, с. 484].

Заслуговує на увагу твір «Ce qu'on dit au poète a propos de fleurs...» («Що поетові кажуть про квіти...») А. Рембо, присвячений панові Теодору де Банвилю, який змалював поетичне світовідчуття митця на межі 60–70-х років (франко-пруська війна, 1870 р.; буржуазна революція, 1870 р.; комуна, 1871 р.). У декларованому творі А. Рембо, за

визначенням російського літературознавця Л. Андреева, «посягав на традиційно-романтичне», але при цьому підкреслював, що «вперше таке посягання виражено безпосередньо – у формі осміяння і носія визначеної поетичної традиції, і саме цій традиції вперше протиставлено інше розуміння поезії» [6, с. 27]. Французький символіст у доволі різкій формі висміює романтичну традицію у творчості парнасців, акцентуючи на пошуку різноманітних засобів поетичного вираження («Toujours les végétaux Français / Hargneux, phtistique, ridicules / Où le ventre des chiens bassets / Navigue en paix, aux crepuscules» – «Усі французькі рослини / Сварливі, сухотні, смішні / Де дерево такси / Просувається поміж них у сутінках...») та вказуючи на те, що митець має бути перш за все ясновидцем у досягненні невідомого, ірраціонального. Основу твору становить висміювання старовинних поетичних символів квітів («les lys, ces clystère d'extases» – «лілеї, о клістир екстазів», «les myosotis immondes» – «незабудки ниці», «les Lilas – ô balançoires» – «бузкові квітки-гойдалки», «les roses soufflés, roges sur tiges de lauriers / et de mille octaves enflées» – «троянди кучеряві, прищеплені до лаврових кущів, / розбухлих в тисячних октавах», «lotos bleu» – «лотос синій», «hélianthe» – «соняшник», «l'amarante» – «амарант», «romarin» – «розмарин», «râquerette» – «маргаритка», «croquignoles végétales» – «рослинні сухарики»), які в поезії А. Рембо співвіднесені із застарілим уявленням про Прекрасне. Комічний ефект зумовлюється запропонованою тематикою, як-от: «exotique récoltes» – «нечуваний врожай», «les tabacs» – «тютюн», «les cotonniers» – «бавовна», співзвучною світовідчуттю французького символіста у вирі революційних подій («Ton quatrain plonge aux bois sanglants / Et revient proposer aux Hommes / Divers sujet de sucres blanc / De pectoraires et gommés» – «Катрен занурюй в кривавий ліс, / Запропонуй людям / Різноманітні сюжети про білий цукор, / Про грудоперих рибок та гумки»). Вивільнення творчої енергії задля осягнення чогось «іншого» протиставляється образу поета, що уособлює негативне відношення до природи та життя («Et j'ai dit ce que je voulais! / Toi, meme assis là-bas, dans une cabane de bambous / Volets clos, tentures de perse brune... / Tu torcherais des floraisons» – «Я все сказав, що захотів, / А ти в бамбуковім сараї, / Де закриті ставні, де

від коричневих шпалер нудьга, / Витоптав би всі цвітіння»). Емоційна напруга поетичного твору створюється виразними образними засобами («Le lys boira les bleus dégoûts / Dans tes Prose religieuses» – «Лілея ж п'є гидотну синь / В твоїй релігійній прозі», «Et les violettes du bois / Crachats sucré des Nymphes noires!» – «Фіалки лісові / Чорнявих німф плювки солодкі», «la nature en pantalons» – «природа в панталонах», «La flore est diverse à peu près / Comme des bouchons de carafes» – «Флора майже різноманітна, / Як пробки на графинах», «des fleurs presque pierres» – «квіти майже як камені»).

П'янки пахощі квітів в поезії Олександра Олеся, М. Філянського, російських та французьких символістів відтворюють настрої філософського споглядання та порив до злиття з божеством. Тут основне психологічне навантаження несе аромат, під дією якого «поети творять несвідомо, аби вдихнути торжество життя» (І. Франко). Сприймаючи світ у поєднанні звуків, барв, ароматів, поет, на думку І. Франка, «є тільки знярядом божого об'явлення; він не є одвічальний за свої пісні, бо творить їх в непритомнім стані» [318, с. 55]. Приміром, запашні квіти («des jasmins agaçants» – «збуджені жасмини» П. Верлена, «amarant» – «амарант» А. Рембо, «lavande» – «лаванда», «thym» – «чабрець», «myrte» – «мирт» Ст. Маллярме, Ш. Бодлера) зумовлюють створення власного світу – світу неповторних почуттів і думок, де пахощі та звуки зливаються («Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir / Les sons et les parfum tournent dans l'air du soir / Valse mélancolique et langoureux vertige!» – «Кожна квітка димує, немов кадилиць дим / Звуки й пахощі потрапляють у повітря вечірньої години, / Меланхолійний вальс та очманіння млосне» – Ш. Бодлер), створюючи неповторну музику втомленої душі («De grandes fleurs avec la balsamique Mort / Pour le poete las que la vie étiole» – «Хай смерті леться з них духмяна чистота / Поету, що в житті зустрів болючу втому» – Ст. Маллярме [178, с. 37]).

Сповна віддаючи належне наркотичним ароматам («запашного чабру», «сонних амарантів, нарцисів, маків», «сонячних крокусів», «п'янкх плющів» В. Іванова, «нічних квітів», «беладони» К. Бальмонта, «левкоя» Ф. Сологуба, «м'яти» О. Блока), російські символісти у творчій фантазії народжували ті діонісійські почування, які сприяли

виникненню тремтливих вражень та відчуття повного самозабуття («Быть, как цветок полусонный, / В блеске и шуме дневном, / Внутренним светом светиться, / Все позабыть, и забыться, / Тихо, но жадно упиться тающим сном» – К. Бальмонт). У поезіях Олександра Олеся магічний мак уособлював «жалобу на житах», «червону, людську кров», тоді як у снодійній квітці О. Блока та І. Анненського відчувається безсилля («Все маки пятнами – как жадное бессилье» – І. Анненський) та тягар земного існування («Золотые и красные маки / Надо мной тяготеют во сне» – О. Блок). М. Філянський фантазує з такою магічною рослиною, як мандрагора («До коріння мандрагір / Раптом іноді торкнеться – / Весь оазис стрепенеться»).

Екзотичні квіти, що жили творчу фантазію Олександра Олеся, М. Вороного, Г. Чупринки, Ст. Маллярме, І. Анненського, В. Іванова, К. Бальмонта, створювали виразну візуальну картину флористичної краси: цинерарія (квітка із яскравим суцвіттям), чародійна квітка огнецвіту, бромелія (яскрава квітка зі світло-зеленим листям), анемона (отруйна рослина з квітками різного кольору), тубероза (біла, духмяна квітка). Через квітку генціану ніваліс, що «розцвіла в пустелі білій», Олександр Олесь розкриває зворушливий образ О. Кобилянської, тоді як у М. Вороного квітка саксіфрага уособлювала Лесю Українку.

Усвідомлення власного духовного покликання змушує Олександра Олеся, Г. Чупринку, В. Брюсова, та К. Бальмонта шукати фантастичну квітку папороті та огнецвіту, що обертається «чарівною зорею» та втілює ідею творчого натхнення («В нічку темну жду я менту / Блиску Цвіту-Огнецвіту, / Щоб чудовую легенду / Показать реально світу...» – Г. Чупринка [373, с. 111]). Величезною є для митців її притягальна та цілюща сила, що уособлює «ником незримий свет» та здатність наближення до таємниць істинного знання («Мне понятны будут строки / Ненаписанных страниц, / И небесные намеки, / И язык зверей и птиц» – К. Бальмонт). Контраст між золотоцвітною квіткою та чорною птьмою – «холодною», «мертвою» і «мовчазною» – підсилює емоційну напругу в поетичних творах «На небі родилась зоря чарівна...» Олександра Олеся, «Папоротник» К. Бальмонта, «Папоротник» В. Брюсова. Образами «людей, що не бачать світла», «розлюченого натовпу», «страш-

них звірів» протистоїть ліричний герой з палким бажанням неодмінно досягти поставленої мети – здобути ключ до пізнання омріяного світу, осяяти все навколо вогнем любові, як «ясної папороті» (Олександр Олесь), щастя («Перший я щасливий, бо у мене в серці папороть цвіте» – Олександр Олесь), істини («В этих листьях слишком внешних / В их точеном очертаньи / Что-то есть миров нездешних» – В. Брюсов).

Порядізцвітом папороті в поезії «Едельвейс» К. Бальмонта з'являється образ екзотичної квітки, що формує основу символічної паралелі пошуку квітів неземної краси й життєвого шляху митця як порівняння за недосяжним ідеалом («Я на землю смотрю с голубой высоты, / Я люблю эдельвейс, неземные цветы, / Что растут далеко от обычных оков, / Как застенчивый сон заповедных снегов» – К. Бальмонт [17, с. 248]).

На тлі екзотичної образності виразно постає символ «проліску блакитного» Олександра Олеся, що уособлював вісточку з далекої країни («Хай тебе він привітає / З сонцем, з ласкою, з теплом / І розкаже, що він слухав, / Нахилившись над струмком»), засвідчуючи незнищенну любов поета до Вітчизни та повсякчасний сум за нею.

Пізнання світу здійснювалося через символіку дерев, у якій поети вбачали центр світобудови та вияв божественного буття. На відміну від французьких символістів, у художньому доробку Олександра Олеся, польських та російських митців приділялося значно більше уваги образам дерев, що мали певний міфічний чи сакральний зміст.

У ментальності народів носієм надприродного начала вважався образ світового дерева, у основу якого був покладений хрест, що уособлював життя, безсмертя та плодотворне начало. Згідно з прадавнім уявленням, по вертикалі світове дерево членувалося на три частини: нижню, коріння (підземний світ), середню, стовбур (земний світ) та верхню, крону (небесний світ) [265, с. 73]. Усе це свідчило про тісний взаємозв'язок у просторовому континуумі між землею та духовною сферами. Подібна міфологічна концепція зустрічається в поезії з циклу «Nokturny» Л. Стаффа:

Pod srebnym snem błękitów,  
Pod gwiazd zakłęciami,

Drzewa smukleją szczytów  
Swych wniebowzięciem [476, s. 271].

Варто звернути увагу на класичний вірш «Високі дерева» Л. Стаффа, в якому відображено красу природи. Його зачарування не стосується екзотичних краєвидів, а має своє джерело в звичайних явищах: поет захоплюється деревами, які виглядають чарівливо в блиску сонця. Метафора «у бронзі заходу ковани» підкреслює відчуття спокою ліричного героя.

Шум дерев у творчій візії Л. Стаффа пробуджує поетичні переживання, виступаючи джерелом натхнення його емоційного стану душі («Miłość»):

Jak kocham drzew rozkołysanych szumy,  
Płynące z mrocznej gęstwy głuchej puszczy leśnej,  
Bo niosą wieści, co się rodzą w ciszy,  
Wieści nikomu nie opowiedane [221, s. 214].

Світове дерево як символ життя й Космосу в художньому світі К. Бальмонта («Мировое дерево») та В. Іванова («Друиды») втілювало вітальний порив («Открой уста души и – пей, как в смутном сне, / Наитье сумрачной отрады» – В. Іванов) та усі творчі сили митця («В дуплистом небе круговом / Поем судьбе свой стих» – К. Бальмонт). В уяві К. Бальмонта гімн «Славянському дереву» впливав з прадавніх міфологічних згадок про світове дерево – велетенського ясеня (Ігдрасиля). У скандинавській міфології воно мало три корені в трьох сферах, що означали земне життя людей («И знает веселье / И знает печаль»), духовний світ богів («Вершиной восходит высоко-высоко, теряясь светло в вышине») та підземний, потойбічний світ («Корнями гнездится глубоко в земле и в бессмертном подземном огне»). Крона вічнозеленого дерева Ігдрасиля символізувала невичерпну силу, що відтворювала все живе, вічне, оновлене («Зеленые ветви уводит широко в безмерную синюю даль»). У поетичному творі російського символіста спостерігаємо умовно-символічну картину різновидів рослинності, притаманну

слов'янській ментальності, народам, що з сивої давнини обожнювали стихійні явища й сили природи («Все запутай, перепутай, / Наш славянський цвет воспой, / Будь певучею минутой, / Будь веснянкой голубой» – К. Бальмонт). Символічне поле художнього мислення К. Бальмонта, у якому людська душа резонувала із кожною билінкою («И все растет зеленый звон, / И сон в душе поет»), відзначалося тонкою спостережливістю, вишуканістю образних означень у зображенні пантеїстичного настрою злиття людини з природою. У час умиротворення й радісного споглядання за квітучою рослинністю («пышные орхидеи», «водяные лилии», «красивая калина», «горькая рябина», «люб-трава», «папороть-цветок», «перелет-трава», «синий василек», «подорожник», «дрема», «ландыш», «первоцвет», «ромашек нежный цвет», «сладких кашек расцвет», «плакун-трава», «пленительник долин – светящий, нежный жасмин») спостерігається медитативна заглибленість ліричного героя К. Бальмонта, яка відтворює інтонаційну експресію:

Не забудь, что возле Древа  
Есть кусты и есть цветки,  
В зыбь свирельного напева  
Все запутай огоньки [17, с. 156].

Як бачимо, російський символіст передав надзвичайно багату та різноманітну картину дерев зі своєрідними властивостями («взнесется упорно дуб вековой», «растянется лапчатой зеленью ели», «осиною тонкой, как дух, затрепещет», «как тополь, как факел пахучий, восстанет», «как липа июльская, ум затуманит», «шепнет звездоцветно в ночах, как сирень», «и яблонью цвет свой рассыплет по саду», «и вишеньем ластится к детскому взгляду», «черемухой нежит душистую тень», «на березе белоствольной / бьются липкие листки», «ива, ива так красива, / тонким кружевом дрожит»), що доповнювали одне одного, розширюючи емоційно-настроєву гаму психологічного самовираження ліричного героя, адже дерево було втіленням самої природи («Но лишь не забудем, что круглый нам год / От ивы к березе, от вишен к ели / Зеленое Древо цветет»).



Образ світового дерева посідав у свідомості слов'ян досить важливе місце, виконуючи функцію єдності душевного світу людини з метонімічним образом небес, уособленням яких стає Бог («Тylko drzewa, choć zachód od dołu je skraca, / Ognistymi szczytami mocno wierzą w Boga» – Л. Стафф; «Но Дерево есть терем, и этим хоромам / Нет гибели, вечен их час» – К. Бальмонт) на основі актуалізації традиції народного мислення:

Девически вспыхнет красивой калиной,  
На кладбище горькой зажжется рябиной  
Березой засветит, березой заблещет,  
Серебряной ивой заплачет листвою [17, с. 156].

У В. Іванова та К. Бальмонта в образах світового дерева розкрилася діонісійська стихія – «первісність буття», що виявила себе в повному злитті з космогонічним началом. Саме символічною мовою шелесту В. Іванов метафорично відтворив діалог митця з Дриадами – покровительками священних дерев, які дали початок народженню життя на землі («Прислушайся, один, в смарагдної тишині / К пустынним шелестам Дриады!»). Проникнення в закони світобудови, що недоступні раціональному пізнанню, свідчило водночас про вічну віддаленість, а разом із тим, – і близькість людини та дерева життя, що з'єднувало різні світи:

Так Дерево тайное растет душой одной  
Из влажной вечности глубокой,  
Одетое миров всечувственной весной,  
Вселенской листвою звездноокой:  
Дерево Жизни так цветет душой одной [124, с. 125].

Серед різних видів дерев, які органічно впліталися в поетичну традицію давніх слов'ян, образу дуба як дереву життя надавали первинне значення. В Олександра Олеся, М. Вороного дуб виступав сакральним знаком Сонця, яке уособлювало красу та потяг душі ліричного

героя до відкритого, незамкненого простору – естетико-центричної надреальності:

Коли б був я дубом пишним,  
Простягав би я галуззя  
до проміння золотого  
І тягнувся б вгору, вгору [208, с. 147].

Хоча дуб поставав символом життєвої сили («Дуби, зіпнувшись догори, / Красують мовчазні» – М. Вороний), проте в шумі його крони іноді чулося притишене ридання, що створювало навколо відчуття небезпеки та перешкоди на шляху до омріяної волі («Дуб передчуттям грози зашумів»). Темряві, що панує в навколишній буденності, Олександр Олесь протиставив могутність столітніх велетнів-дубів:

Столітні велетні-дуби,  
Бувало, в бурю і негоду  
Шумлять, дивуючи природу,  
І ждуть з піснями боротьби [208, с. 157].

Найпоширенішою у композиційній структурі його поетичних творів є образна паралель між «похиленими дубами» та народом із його трагічно-небуденною долею («Дуби хилилися, ламалися без змагання»). Усеохопна ідея довговічності, міці дуба створила картину вічно оновленої природи, духовна енергія котрої спрямована на втілення божественного творчого духу («І тільки дуб, міцний і пишний, / Не скине лист пожовклий свій, / Поки весна не дасть другий – / Зелений, свіжий і розкішний») й репрезентує настроєву еволюцію внутрішнього стану ліричного героя:

Так інший шлях собі наміте  
І ним до тих пір буде йти,  
Аж поки кращої мети  
Життя в туманах не засвіте [208, с. 168].

У поезії Олександра Олеся зловісні пейзажні обриси негоди («шаліла буря», «чорні хмари шпурляли в землю блискавки», «лунав могутній регіт грому») експліцитно корелюють із суспільними реаліями доби. А образ велетенського дуба уособлює ідею непереможності в боротьбі з долею, темними силами («А він стояв, як скеля в морі, / Чоло високо й гордо звів»). Градація поетичної думки увиразнюється обрамленням з образними варіаціями:

І тільки дуб один не спав  
І думав він: «Чому на світі  
Нема ні одного плеча,  
Щоб, впавши виплакав я сльози,  
Як безпорадне дитинча?!» [210, с. 156].

В І. Анненського та Олександра Олеся образ дуба уособлює також вічність життя в поєднанні з сонцем – вищою космогонічною силою, що протистоїть «тяжким метелям», «кошмарам ночі», «ветру, который рыщет, рвет и также свищет» («Солнечный сонет» І. Анненського):

Таких порывов не терпели  
Наш дуб и тополь месяца,  
Но солнце брызнуло с постели  
Снопом огня и багреца,  
И в миг у моря просветлели  
Морщины древнего лица... [7, с. 248].

Збагачення асоціативного спектру образу дуба у В. Брюсова, К. Бальмонта та О. Блока відбувається шляхом метафоризації: «золотая ткань дубов», «дуб вековой», «как четки, как отточены верхи дубов», «и бедный дубовый посох заблестит слезой самоцветной», – що позначає вишуканість, гордість та гідність цих велетнів-дерев.

У В. Іванова та Л. Стаффа дуб ототожнюється з панівною всевладністю природи, оповитою загадковістю («И пусть дубов рыжеет сушь / Вот, вот младенец-лист» – В. Іванов) та таємничістю («Вещий, зашепчет

древний дуб» – В. Иванов; «Gdy dąb wojenny z sosną kapłańską szeleści / O ciemnych żądź odwiecznej, świętej tajemnicy...» – Л. Стафф), що наближає до гармонії вищих сфер буття з метою індивідуально-неповторного вияву «у первісному бутті» («Взропчет она и вздохнет над вами: / Жив ли мой Бог? Кто жив – живет!» – В. Иванов). Водночас момент внутрішньої стривоженості, передчуття смерті охоплює ество ліричного героя В. Иванова й зумовлює руйнацію внутрішньої життєвої сили:

И крест, и дверь – в конце тропы нагорной,  
Где каменных дубов сомкнутый стан  
Над кручей скал листвою поникнул черной  
(«Монастырь в Субиако», В. Иванов) [124, с. 356].

Протистояння світу буденності переживає й ліричний герой П. Верлена, душа якого марить серед сірих хмар («les nuées gris»), схожих на дуби – «les chênes», що актуалізують ідею тимчасовості, минулості, скінченності земного існування.

У поезіях Олександра Олеся та російських символістів образ берізки в системі індивідуально-психологічного бачення світу виступає в узагальненому значенні оновлення життя («В саду, подальше, – там березки, / Такие светлые стоят, / От веток их порой полоски / По телу моему скользят» – Ф. Сологуб) та конкретизується особистісно-психологічними мотивами («Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья / Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез» – К. Бальмонт), маркованими персоніфікацією жалю, страждання, екзистенційної тривоги («душа сполохана тремтит листком берези» – Олександр Олесь; «на бледной зелени березы...» – Д. Мережковський; «в жемчугах горят березки, / черно-голые вечера», «поле, ряд берез, / много смутных грез / мчимся, мчимся, мчимся» – В. Брюсов).

У поетичному світі Олександра Олеся, Б. Лепкого, К. Тетмайера, на відміну від російських символістів, поруч із берізкою з'являється образ смерек, що маркують меланхолійний стан душі, мовчазні струни чистого й прекрасного («В імлу, в прорізану смугу дерев ішла дорога, а смереки та ялини гнулися рівно й випростувались під вітром, як збіжжя...

А навкруги морок, дощеві хмари та безкрайні, втікаючі кудись імли, а в мороку – безодні та прірви тагрянські» – К. Тетмайер; «І притулилась до смереки, / І задивилась у далеке, / І через мряку у долині / Вірлом пустила очі сині...» – Б. Лепкий), смуток за Батьківщиною на чужині («Шумить, шумить мені смереки / Про сни, про образи далекі, / Про мрію сонячну мою, / Що кинув я в своїм краю» – Олександр Олесь). В українського митця це маніфестується відчуттям трагізму, викликаним неможливістю спілкування з рідним краєм («Та берізка мовчки терпить, вірить в сонце, кращі дні, / Все з-за них знести готова, / Всі тортури вогняні. / Так і ти, моя Вкраїно, / Все терпи, і вір, і жди – після бур, громів, недолі “Вийде доля із води”»). Образ «плакучої берізки» у світоглядній системі А. Белого означав втрачений зв'язок з рідною домівкою та дитинством («...Созерцая минувшие грезы, / Близ лесного ручья, / Великан отдыхал у березы, / Над печальной страной, / Протянулись ненастные тучи, / Бесприютной главой, / Он прижался к березе плакучей»). Олександр Олесь та І. Анненський надали елегійного забарвлення зображенню берізки, пов'язавши її з образом коханої дівчини («Де ясен з ніжною журбою / Стрункій березі щось шумить» – у Олександра Олеся й «И на ветку березы смеясь, / Он цветистую шляпу надел» – у І. Анненського).

Літературно-романтична образна паралель «жіноча доля – кохання» синтезується у творах Олександра Олеся з фольклорними мотивами та символами («Ой скажіть, берези, де мій легінь любий? / Та мовчать берези, опускають віти. / Ой скажіть, смереки, де хоч його тіло? / І смереки сумно вітами хитають»). Символ зеленої смереки на тлі революційних подій набуває у творчості українського митця конотативної семантики віталістичної енергії визвольних змагань, що розгортають градацію елегійних асоціацій, пов'язаних із тривожним відчуттям скінченності людського життя заради омріяної волі («Віщувала мені долю зелена смерека, / Все гіллям мені махала, кликала здалека. / І послухала, прийшла я, на травичку сіла, / І смерека нахилилась, стиха зашуміла: // “Я скажу тобі всю правду, бачу твою долю» / Серед поля ти загинеш за народ, за волю...» [210, с. 226]).

В О. Блока та І. Анненського берізка, що майстерно передає часопросторову динаміку людського життя, уособлює тугу за далекою

молодістю («Улыбається осень сквозь слезы, / В небеса улетает мольба, / И за кружевом тонкой березы / Золотая запела труба» – О. Блок) та постає в образі пізньої осені, яка віддала всі свої щедрі дари («А к рассвету в молочном тумане повис / На березе искривленно-жуткий / И мучительно-черный стручок» – І. Анненський).

У широкому спектрі фольклорних символів природи, наявних у поезії Олександра Олесь, французьких, польських та російських символістів, – також емблематичні образи тополі, верби, сосни, платана, акації та осики. Поети тонко відчували можливість багатоасоціативного розгортання образів-символів дерев, що були атрибутами їхнього національного міфосвіту. Так, неповторні краєвиди коханої вітчизни, у яких відчувалося омріяне нове життя, поставали у вигляді ніжних акацій («Цвітуть акації, залиті білим цвітом, / Хвилюється зелене море їх, / А білий цвіт, як білий шум на хвилях, / Шумить-шумує, як вино, // Подібно я до келиха припав устами, / І п'ю нектар, мов усміх сонця того» – Олександр Олесь). Прикметно, що акація в поезії В. Брюсова, Ф. Сологуба та А. Белого символізує ніжність почуттів, що посилювалися функцією місяця, за допомогою якого відтворюється настроєвий малюнок чарівної природи («Выходит месяц, / Нежит ветки акаций, / Нежит робость струй» – В. Брюсов; «Сплетают тени на песочке, / И в тенях много красоты, / Акаций узкие листочки» – Ф. Сологуб) та гармонії почуттів («На лошади взмыленно нежной, красавец наездник промчался / Он, ветку акации нежной сорвав на скаку, улыбался» – А. Белый).

Туга за безповоротно втраченими дитячими літами уособлювалася в образі верби («Не зашумлят столітні верби, / Не вернем ми літа дитячі / Повік, повік...» – Олександр Олесь). Образ верби слугував естетизації печалі поета-вигнанця, вирваного із рідного ґрунту («...Може, й ти вдариш в вербу недобиту, / В ту, що жила, не радіючи світу?!»), передавав елегійний смуток за радісним пробудженням природи, весною («Вербы – это весенняя таль, / Чего-то нам светлого жаль» – О. Блок; «Dreszcz wiosny. Wierzba puszcza już kosmate baize / Woń ostra i upojna tchnie z brunatnej skiby, / Pachnąc niby pot pracy i wilgotne grzyby. / Ciepłe, deszczowe niebo śpi na krajobrazie... //... Miękką i czułą tkliwość, podobnie zarazie, / Wnika z powietrza w ludzkie serca i

sadybu» – Л. Стафф; «И на голой, зябкой вербе / Шелестит увядший лист» – Д. Мережковский).

Символіка тополі пов'язувалася зі стрункістю дівчини («Струнка, як тополя, весела, як день, / Прийшла і спинилась під цвітом вишень» – Олександр Олесь), з Україною, її трагічною історією («Ой чого ти, тополенько, не цвітеш, / Чом поживклу головоньку хилиш-гнеш?» – Олександр Олесь), доблесними вояками-козаками («Як вояки, стоять тополі / Із гордо піднятим чолом» – Олександр Олесь). А. Бєлий та В. Іванов через тремтіння листя тополі актуалізували ідею двоїстості життя, сповненого, з одного боку, відчуттям душевної розради, краси мрій, спомину, туги за ідеальним («Листвой своей поблеклой / Шушукнут тополя, / Луна алмазит стекла, / Прохладный свет лия, // Припоминает младость / Над нотами: “Любовь, мечта, весна и сладость” / Не возвратятся вновь» – А. Бєлий), а з іншого – усвідомленням незворотності руху часу («Словно в гробу, остывая, Земля / Пышною скорбию солнц убирается, / Стройно дрожат тополя» – В. Іванов). У поезіях «L'heure du berger» П. Верлена та «La mémoire» А. Рембо відчуття безмежної свободи та мрії про високий Ідеал метафорично означені через образ високих тополь.

У творчості Олександра Олеся, французьких, польських та російських символістів хвойні дерева, на відміну від листяних, передавали спокій, оповитий сном, що сприяло абстрагуванню ліричного героя від конкретного буття та злиттю з макрокосмосом вічного Духа («Призрак ели с призраком луны / Тихо ткнут меж небом и землею сны» – І. Анненський), уособлювали проймаючу тугу за батьківщиною як глухою, закинутою рідною домівкою («Вот она долинка, / Глуше нет угла, / Ель моя, елинка! / Долго ж ты жила... / Долго ж ты тянулась к своему оконцу, / Чтоб поближе к солнцу» – І. Анненський та «І сосни не несить на зелені луги, / Бо вона засумує в долині / І засохне в воді від палкої жаги / І нудьги по далекій вершині» – Олександр Олесь), символізували глибоку задуму («Сосны, сонно онемелые, / В бледном небе встали четко, / И над ними тени белые / Молча гаснут, тают кротко» – В. Брюсов), таємниче мовчання («И между сосен тонкоствольных / На фоне тайны голубой...» – В. Брюсов). У поетичному творі «Сосни» З. Гіппіус та «Ялина» К. Тетмайє-

ра актуалізується психологічний паралелізм вічної зелені («Качаемся, беспечные, / Нет лета, нет зимы... / Мы мертвые, мы вечные» – З. Гіппіус) і байдужості, холоду душі, позбавленої мирських радостей і тривоги («Оперта на галуззя одної ялини, звисала верхів'ям з височини до землі друга, хуртовинами й завірюхами зламана колись у своєму корінні. Вона жила ще, але зав'ядала, й з усієї тієї стіни дерев, немов живих і колихаючих, вона одна похилилася головою, подібна до дівчини, що чекає смерті в обіймах своєї подруги...» – К. Тетмайер; «Твоя душа, в мятежности свершений не дала, / Твоя душа без нежности, а сердце – как игла» – З. Гіппіус). Візуальні ефекти від «світлотекучої смоли», що виникли під час сну ліричного героя Д. Мережковського, відтворили психологічний стан хиткості й туманності («И снилось мне: заря туманная, / В полях густеющая мгла»). В українського митця самотність ліричного героя уособлювала сосна, що кожного дня потерпала від зневаги вітрів, що «гоготали» та «насміхались над нею згори» («В проваллі темнім, десь на дні, / Сосна чорніє на граніті... / Ніхто з живих не зна її, / Не зна й вона нікого в світі...» – Олександр Олесь). Глибока тиша («le silence profond») сосен (les pins), що відтворювала найтонші переживання ліричного героя П. Верлена та Л. Стаффа серед хвиль млості – «parmi les vague langueurs», символізувала заглиблення у таємниці душі («Aleją białą ośnieżoną bieży / Jodeł, zielenią młodych, rząd podwójny: / Każdej gałęzi wachlarz wonny, świeży / Obarczony w śniegów osiadłych puch bujny: / Czekają jodły dziewicze i młode, / Miłości mojej dzierzążki kwiaty białe...» [221, s. 208]).

В Олександра Олесь, К. Бальмонта та О. Блока стрункість соснових стовбурів («Ворон каркнул на сосну, / Тронул сонную струну») ототожнюється зі струнами музичних інструментів, які з дивовижною майстерністю відтворюють спад напруги почуття та передають відчуття безсмертя («Бігає вітер, кричить... / Сосни хотів би топтати / Сосни ж шумлять сміючись / Що для їх вітер якийсь?! Сосен ніщо не ляка» – Олександр Олесь), чистоту та ясність поетичного образу сосен («Ни о чем не вспоминая, ничего не проклиная» – К. Бальмонт), озвучених вітром («И роптанью ветра внемлет... / Ветви стройные склоняя, / Звукам полночи внимать» – К. Бальмонт).



Метафоричний зміст образу платанів у Олександра Олеся та В. Іванова, інспірованих красою природи, позначав легку замріяність митців («Сонні шепочуть платани, / Хвилі колишуть піски, / Ходять по горах тумани, / Слухають гірні казки» – Олександр Олесь; «Ночь – роящи-ся станы, / Озаренные платаны» – В. Иванов), тоді як дерево осика в творчій свідомості українського поета породило асоціації, пов'язані з швидкоплинністю людського щастя («Шелестять казки осики / У тім садку, де ми колись сиділи» – Олександр Олесь). У руслі вказаних асоціацій художнє осмислення символіки схожих дерев у російських та французьких символістів набуває іншого змістового значення із властивими рисами їх індивідуального втілення. Наприклад, за народними уявленнями дерево осика вважалося «проклятим деревом». Мотив людської зради у Ф. Сологуба та І. Анненського передається через тремтіння та страх листя осики, на якій повісився «христородавець та злодій» Юда («И если есть средь нас Иуда, / Бродящий в шорохе осин, / То и над ним всевластно чудо / И он мучительно один» – І. Анненський). Непримиренність ліричного героя П. Верлена з ницістю земного існування («шум кабаре» – «le bruit des cabarets», «бруд тротуарів» – «la fange du trottoir») актуалізує символіку опалого листя платана («les platanes déchus») як асоціативну паралель вмирання природи та спустошення людської душі («Le bruit des cabarets, la fange du trottoir»).

У творчості Олександра Олеся, М. Вороного, Л. Стаффа та російських митців (В. Іванова, І. Анненського, О. Блока) символіка пісенної душі («Де ясен з ніжною журбою» – Олександр Олесь), віковічного потягу до волі, краси природи («Ставні, поважні явори» – М. Вороний; «Złote klony, miedziane buki, rude dęby, / Jak dymów bursztynowe i siarczane kłęby, / Lśnię w sprzeczce pojednanej i w zgodnej rozterce: // Zda się że w pogłębione szafirem niebiosy / Wznoszą się rozżagwione złotym ogniem stosy, / A w każdym piękno spala swoje boskie serce» – Л. Стафф), гармонії, правди («Земля вбереться, як калина, / Умре навек кри-вавий звір, / Воскресне в людях знов людина / І зверне очі знов до гір!» – Олександр Олесь), страждання козака у вихорі кровопролиття та смертей («... Явори високі над воду гнуться з берегів» – Олександр Олесь), скорботи та жалоби («Квітнуть яблуні і груші / В світлі

місячним тремтять... / Наче ... мертвих скорбні душі / В білих саванах стоять» – Олександр Олесь; «В тенях траурной ольхи ... / В листьях матовых шурша, / Шелестит еще душа» – О. Блок), гніву та пекельної боротьби («Затріщали буки, / Щоб навіки в ката / Затрусилась руки» – Олександр Олесь), смерті, знищення, горя («Тихо, пусто на Україні. / Осінь, ніч ... легкий туман. / Скрізь пожарища, руїни, / Чорний стовбур – це каштан» – Олександр Олесь), дівочої вроди («Я видел: ива молодая / Томилась, в озеро клонясь» – О. Блок), закоханості («Я и молод, и свеж, и влюблен, / Я в тревоге, в тоске, и в мольбе / Зеленею, таинственный клен, / Неизменно склоненный к тебе» – О. Блок; «Полюбила солнце апреля / Молодая и нежная ива» – І. Анненський), дрімотності та нудьги («В сумраке сонном ив», «Мы снова, – где встанет, что было, / Причалим под ивой плакучей» – В. Иванов), самотності душі, резонуваючою в унісон з плачем вітру («Profond miroir / La silhouette du saule noir / Où le vent pleure» («Глибоке дзеркало, / Обрис чорної верби, / Де вітер плаче» – П. Верлен), утілена у сакральних образах ясеня, явора, калини, яблунь, груш, буків, каштанів, кленів, верб, що виявляють рецепцію слов'янської міфології та характерну для поезики символізму виокремлену персоніфікацію абстрактних понять – життя і смерті, нудьги і тривоги, ідеалу й відчаю, кохання і ненависті, віри й зневіри.

Функціонування образів дерев у творчості французьких символістів, як і в Олександра Олеся та російських митців, співвідносне з концепцією природи як джерела натхнення та інтуїтивного пошуку краси й гармонії буття. Для світоглядно-естетичної системи поезій П. Верлена, А. Рембо, В. Брюсова, А. Белого, К. Бальмонта характерне акцентування образу липи, її аромату в червневі вечори («Les tilleuls sentent bon dans les bons soirs de juin»). Тиністість липи («L'ombre des tilleuls») сприяє спогадам («Все как было: тихо веющие липы слабо шелестят» – В. Брюсов) та заглибленню у світ власних думок і вражень, безмежних у своїх проявах («Липы душистой цветы распускаются... / Спи, моя радость, усни!» – К. Бальмонт). У поетичному творі «A la musique» А. Рембо образ «зелених каштанів» («les marronniers verts») уособлює пробудження природи та передає повноту життя закоханих і гармонію сердець:

Я, мов студент, неохайно одягнений,  
Слідкую під зеленими каштанами  
за жвавими дівчатами.  
Вони знають все; і повертаються сміючись  
До мене, їхній погляд сповнений нескромними речами  
[240, с. 82] (підрядковий переклад).

На тлі незвичної краси Ш. Бодлер оспівував пахощі «зелених тамариндових дерев» – «les verts tamariniers», що в емоційно-настрійовому плані викликали певні асоціації та спогади, овіяні орієнтальною екзотикою («Le parfum exotique»). Характерним є також образ екзотичного кипариса у знаковій функції, інспірованої ідеєю смерті в поетичних творах «Un voyage a Cithere» Ш. Бодлера та «Под дровом кипарисным» В. Іванова. Конотативна семантика червоного та чорного кольорів підсилюють емоційну маркованість образного вислову «семь точатся капель алой крови», «noir comme un sursès» – «чорний як кипарис». У поезії «Вийди, о вийди!» Олександра Олеся, «Круг сонця спускаюсь» Г. Чупринки, «Над сапфіровим плесом, у затишнім лимані...» П. Карманського кипарис символізує візію-забуття ліричного героя («Над морем дримають струнки кипариси... / ... Так тихо, спокійно! Природа, здається, / Кладеться на тайнеє ложе. / Усьо засипляє, – а серце так б'ється... / Так гарно, так тужно – мій боже!» – Г. Чупринка; «І до душі приходить рій споминів кохання, / А кипариси шепчуть про наші поцілуї...» – П. Карманський) під «сріблястими шатами ночі» («Я жду тебе, жду! / Тихо, і ясно, і пусто в саду, / Сплять кипариси, дримають гранати» – Олександр Олесь).

У свідомості митців кінця XIX – початку XX століття асоціативна ускладненість солярної та рослинної символіки найвиразніше ілюструвала пантеїстичне бачення краси й гармонії природи як земного вияву абсолютного ідеалу, недосяжного для профанної свідомості, душевну рівновагу в творчому самовираженні та діалектику інтимних почуттів.

### 3.4. Орнітоморфні образи-символи

У європейській поезії другої половини XIX століття відбулася глобальна переоцінка цінностей через перевагу раціоналістичних явищ у житті суспільства, що втратило віру в непохитні ідеали духовності й віддало перевагу матеріальним цінностям. Доли багатьох поетів Франції (Ш. Бодлера, П. Верлена, Т. Корб'єра, Ш. Кро, Ж. Лафорга, Ст. Маллярме, Ж. Нуво, А. Рембо) стали прикладом аутсайдерства, відчуженості внаслідок естетичного виклику, який вони кинули суспільству. Символісти порушували питання дисгармонії особистості, співвідношення юрби й Поета (типовий романтичний конфлікт, творчо розвинутий модерністами), життя і смерті, демонструючи протест проти міщанського життя, яке породжувало страждання, що спонукало особистість не сприймати недосконалу сучасну їй дійсність. Поезія зуміла символічно передати відповідні настрої та емоції доби, створити узагальнений образ переживань людини *fin de siècle*. Типологічною характеристикою образу символістського «проклятого поета» кінця століття стає нонконформізм, неприйняття ницості існування, відчуженість та визнання своєї непотрібності народові.

Тема прокляття розробляється в засновника французького символізму Ш. Бодлера, зокрема, у його вірші «Благословення» (1856), що відкриває «Сплін і ідеал» – перший цикл поезій збірки «Квіти зла» (1857). У цьому поетичному творі зображено трагічну долю митця, народження якого супроводжується гнівними прокльонами матері:

Коли з'являється Поет на цьому світі,  
Його родителька від розпачу й журби  
На Бога кидає прокльони ядовиті,  
І співчутливо Бог сприймає ті клятьби  
[36, с. 35].

Поет постає в образі «поглума», «блязня», що відчуває приниження не тільки з боку натовпу, але й від найдорожчої у світі людини – матері, яка позбавила його ще з дитинства материнської ніжності й тепла. Таким свідомо загостреним сюжетом автор увиразнює трагізм ситуації «проклятого поета»:

Чом народила я цей поглум? Чи не краще  
На світ спровадити гадюк ціле кубло?  
Будь прокляте моє кохання негодяще,  
І лоно трепетне, що блязня зачало [36, с. 35].

Усвідомлюючи свою приреченість як вигнанця в натовпі й сім'ї, ліричний герой самовіддано зберігає вірність своїм непохитним ідеалам у меркантильному суспільстві. Нехтуючи презирством натовпу, він убачає своє місце поряд із Богом, досягаючи його шляхом страждання на землі:

Поетові в рядах священних Легіонів  
Ти місце бережеш; поета просиш ти  
На вічне торжество ясных Чеснот і Тронів,  
На свято Людськості, на учту Доброти [36, с. 37].

Тема протиставлення поета натовпу розвивається у вірші «Альбатрос» (1859) Ш. Бодлера. Поет ототожнює себе з альбатросом, сильним та могутнім морським птахом, над яким чинять наругу матроси, що спіймали його під час подорожі. Звертаючись до основних топосних категорій, Ш. Бодлер констатує той факт, що альбатрос у небі – це величний птах, «ясних висот владики», а на землі «володар блакиті» стає «незграбним та смішним» для матросів. Емоційна атмосфера, яка передає його душевний та фізичний стан, створюється за допомогою влучних порівнянь:

На палубу несуть ясных висот владику.  
І сумно тягне він приборкане крило,  
Що втратило свою колишню міць велику,  
Мов серед буйних вод поламане весло [36, с. 288].

Незважаючи на кумедний вигляд птаха, що почуввається зацькованим у ворожому середовищі, справжніми потворами виступають матроси, які знущаються над альбатросом. Вони позбавлені почуття жалю до його душевного страждання:

Той тютюновий дим у дзьоб йому пускає,  
А цей, дратуючи, кульгає, мов кривий [36, с. 288].

Ліричний герой, як і птах, відчуває себе в небі володарем блакиті й духовно сильною особистістю, а на землі його високі моральні принципи та ідеали стають непотрібними деградованому суспільству, де панує жага до влади й багатства. Так, Поет в інтерпретації Бодлера – духовно могутня особистість, яку нехтує жорстоке людство за його неординарність:

Поет подібний теж до владаря блакиті,  
Що серед хмар летить, мов блискавка в імлі.  
Але, мов у тюрмі, в юрбі несамовитій  
Він крила велетня волочить по землі [36, с. 288].

Типологічно близькими є поетичні твори «Альбатрос» Ш. Бодлера, «Альбатрос» К. Тетмайера, «Альбатрос» К. Бальмонта, «В болоті жаби рай знайшли...» Олександра Олеся та «Сердце к солнцу тяготеет...» Ф. Сологуба. У поезіях представлено вертикальну систему образів: «височінь» – як символ духовної свободи, сфера життєдіяльності великих птахів (альбатросів, орлів) та «земля», яка уособлює царство глупоти та ницості. Символічні образи орла й альбатроса в поезіях К. Тетмайера, Олександра Олеся, К. Бальмонта, Ф. Сологуба є уособленням високої духовності («О, блаженство быть сильным и гордым и вечно свободным» – К. Бальмонт; «Cisza na okeanie, nie drgnie jedna fala, / ciemno-modra płaszczyzna nieruchomo leży; / na fali, skąd już nie znać sinych wstąg wybrzeży, / siadł albatross od łądów i ludnych wysp z dala...» – К. Тетмайер), на відміну від сірої маси – «жаб», «сірих мишей», які забезпечили собі безтурботне існування в соціумі – «болоті»: «В болоті жаби рай знайшли / І там плоди-

лись, згнівали, / А десь над ними клекотали / В повітрі чистому орли» – Олександр Олесь; «Люди серые, как мыши, / Что-то тащат по дворам / Восходи же выше, выше / Высота нужна орлам» – Ф. Сологуб. Задоволеність жаб та сірих мишей своїм життям відображає людство, яке втрачає духовні цінності. Площина нищого існування сконцентрована в топосі «болота» (Олександр Олесь) та «долини» (Ф. Сологуб) з їх характерними ознаками: «туркіт жаб», «дух гнилий», «смердюче багно», «маленький флюгер з жерсті». Експресивні дієслова («плодитися», «зневажати», «приплутатися», «згнивати») оприсутнюють сферу буття його мешканців. В Олександра Олеся, на відміну від Ш. Бодлера, К. Тетмайера, К. Бальмонта та Ф. Сологуба, у образі орла, що «спускається до болота», імплікується поет-патріот, який виливає палкий гнів на бездуховне суспільство, та відкрито заявляє, що він не є слугою народу, бо не бачить можливості змін у затхлій та статичній буденності. У поетичному творі «Альбатрос» К. Тетмайер зумів змалювати романтичні почування, поривання у світ гармонії та краси («*Wówczas na wielkich skrzydłach z szumem się podniesie, / wrzący ocean muśnie po spienionej grzywie, / rzuci się w pierś orkanom huczącym straszliwie / i ponad burzą w cichym zawiśnie bezkresie...*»), глибокі розмисли над сенсом буття («*A gdy burza ucichnie, gdzieś na skale dzikiej / usiądzie suszyć pióra od deszczu wilgotne / i patrząc w słońce, jak on, dumne I samotne, / słuchać w skałę bijących fal sennej muzyki*»), які переповнювали несамовиту, пристрасну, «байронівську» душу ліричного героя. Безмежна влада та служіння альбатросів, орлів небесним ідеалам уособлюють в Олександра Олеся, К. Тетмайера, Ш. Бодлера, К. Бальмонта та Ф. Сологуба дух свободи та світло небесної краси, недосяжні для земних істот. Відстороненість від профанного середовища, де митці відчують свою недосконалість та духовну неповноцінність, можна кваліфікувати як їх умовну «проклятість».

Митці-символісти намагалися досягнути духовної сфери, співвідносно з творчими інтенціями буття особистості. Дуальність світоглядної концепції Олександра Олеся, А. Міцкевича, К. Тетмайера, Л. Стаффа та Ф. Сологуба увиразнилася в образі «курного», «босого», «хворого» поета-паломника – пілігрима, чий роздуми акцентували ідею шляху в країну мрій – країну прекрасного, у місто «вічної вес-

ни» («Тільки б іти пілігримом / В небо, де світишся ти» – Олександр Олесь; «Є в далях місто, сховане в імлі, / Де у садах буяють вічні весни... / До нього йду крізь дощ і бурі злі, / І крок легкий мій, і мій спів чудесний...» – Л. Стафф) у контексті маніфестування вольової позиції шукача свободи («То шаг назад, то два вперед / И чередуясь мерно, дали / Встают все новые пред ним / Неистошмы, как печали, / И все далек Ерусалим» – Ф. Сологуб), який протистоїть конформізму.

Властивий символізму концепт естетико-центричної надреальності увиразнюється в образах «Божих птахів» – голуба та журавля, що набули в поезіях Олександра Олеся, Б. Лепкого, В. Пачовського, К. Тетмайера, Л. Стаффа, О. Блока, К. Бальмонта, В. Брюсова характерної для художнього мислення митців означеності. У символі журавля та «ніжної голубки» Олександр Олесь відтворює ідею неприйняття потворного ліричним героєм («І журавлі кричать сльозами: “Умру, умру”») та муки («Стану я в своїй крові, наче голуб білий»). У поетичній моделі світу борються дві протилежні сили: «свобода духу» («Підбиті голуби знімались / З землі до променів ясних») і кайдани духовного рабства («І знов на землю обривались / І червоніли груди їх»). Прикметно, що для російських та польських символістів ці птахи (голуб та журавель) уособлювали певну семантику, були співвідносні зі щирим коханням («Девушка плакала ночью в тиши, – но о ком? / Голуби утром мелькнули и кинулись прочь» – В. Брюсов), їхній відліт корелює із невимовною тугою за красою рідних просторів («А в небе журавлей летит толпа / И криком шлет “прости в места родные”» – К. Бальмонт; «...Które o cichej godzinie zmirzchów wieczornych / Leća w dal siną żurawianym kluczem / I, zawisnąwszy pod niebem, / Patrzą w dal ona, o której mi mówisz, / I powracają, kiedy sen mnie zmorzy, / I przyniesione powiny mi gwarzą...» – Л. Стафф; «Бачив раз журавлів, що одлітали на схід великими таборами. Був то осінній вечір, повний фіалкового смутку й тиші, як взагалі о ту пору в Татрах. Летіли кудись у безодню повітря, у далечінь, – такі похмурі, ніби й вони чули, що летять туди в останнє, що не повернуться ніколи, вже ніколи» – К. Тетмайер; «...Відлітають сірим шнурком / Журавлі в вирій. / Чути: кру! кру! кру! / В чужині умру...» – Б. Лепкий). Ці птахи також



символізують наближенням зими («...Дни отлетевших журавлей / И, словно строгий счет мгновений» – В. Брюсов; «...Попід хмари сумно лине / Ключ відлітних журавлів...» – В. Пачовський) та усвідомленням вічного змагання радощів і болю на роздоріжжях людської долі («Как от страницы до страницы / Вдаль потянули журавли» – О. Блок).

У контексті настроїв весни експресивну динаміку поетичних творів Олександра Олеся, В. Пачовського, французьких та російських символістів визначив образ солов'я – співця весни та кохання. Його спів передавав миттеві настрої та враження закоханих і відзначався легкістю, у якій відчувався вогник бажаної гармонії та ніжності почуттів («Nos deux coeurs, exhalant leur tendresse paisible / Seront deux rossignols qui chantent dans le soir» («Наші два серця, що ллють спокійну ніжність, / Як два солов'я, які співають увечері») – П. Верлен; «Як хожу я з тобою, / Як хожу я ніч і день; / Нам щебечуть соловії...» – В. Пачовський). Символіка весняного оновлення («Нас прежнею ласкою встречают / Долины, цветы и ручьи, / И звезды все так же сияют» – Д. Мережковський) створила у творчій фантазії митців відповідний психологічно-асоціативний контекст на означення збереження кохання в мізерії буденного: «о лунный свет, всегда необычайный», «о, любовь в начале мая» – В. Брюсов; «напевы звонкие пернатых соловьев» – О. Блок; «вновь спешу в любви сгореть» – К. Бальмонт; «певец волшебнo-сладострастный нас жег в безмолвии ночей» – І. Анненський.

Безмежна, вічна країна духовної свободи та нестримний політ думок на лоні спокою, тиші та краси інтерпретується в образах ластівок («Я как ласточка крылат» – В. Брюсов; «Pożegnany jaskółek przedwieczornym świrem, / Padł dzień martwy na skrzepłych obłoków wezgłowia...» – Л. Стафф; «Les blés encore verts, les seigles déjà blonds / Accueillient l'hirondelle en fleur flot pacifique» («Пшениця ще зелена, жито вже світло-жовте / Зустрічали ластівку у своєму тихому морі») – П. Верлен; «Порою перед мной толпа воспоминаний, / Порою ласточка над небом пронесется» – К. Бальмонт), жайворонків («Ce lui dont les pensers comme des alouettes / Vers les cieux le matin prennent un libre essor» («Ті думки, як жайворонки, / До небес зранку вільно літають» – Ш. Бодлер; «Я молодой, веселый птах, / Лечу, як вітер в

небесах, / З пісень моїх все ллється сміх, – / Весняний спів для всіх!» – В. Пачовський; «Вспыхни, Солнце! Бог, воскресни! / Ярче жаворонка песни / Лейтесь в золото небес!» – В. Иванов). Життєпростір людської істоти в безкінечному буттєвому вирі з душевними переживаннями ототожнювався в К. Бальмонта з «плачем сірої чайки», що створювало мальовниче гло природи:

Серая чайка плачет над морем,  
 В небе свинцовом тусклая мгла,  
 Ах, не расстанься с тягостным горем!  
 Где же мы были? Ночь уж прошла [17, с. 368].

Символічні птахи (чайка, зозуля, ластівка, жайворонок) були для Олександра Олеся, внутрішньому єству якого притаманне ніжне людське почуття до всього покривдженого та зневаженого в природі, товаришами, друзями, братами, спільниками в щасті і тузі. Тому жорстокі реалії доби визначили своєрідне символічне тлумачення пташиного світу українським митцем, сповнене глибоким патріотичним почуттям. Так, душу Олександра Олеся («Чужина – могила, чужина – труна, / Душа на чужині, як чайка, сумна») та обездолену вітчизну, заковану в кайдани й ув'язнену, уособлювала чайка («Пісню б заспівати та гірку, як сльози / Неньки-України, чайки при дорозі»), омріяну волю – жайворонок («Жайворонком стати б! / Знятись над ланами»), щастя – пісня зозулі («Слухаєм пісню зозулі, / Щастя в серцях куємо»), воскреслу надію («Та пташка щебече – співає мені, / Вже сонце, вже сонце в твоїй стороні, / Сам дух, дух народу прокинувся вже»).

Особливого акцентування в поезіях Олександра Олеся, Л. Стаффа та російських і французьких символістів набуває образ вороння, сов, круків, яструбів, кондорів, коршаків, як деструктивного, демонічного начала людського єства. У творчій уяві митців зловісні птахи створюють ворожий світ, у якому ліричні герої відчувають занепокоєння («А поруч з нею кондор розправив крила» – Олександр Олесь), небезпеку («Як чорний ворон ніч літає» – Олександр Олесь), біль та самотність («И, откликаясь, ворон черный качает мертвую сосну» –

О. Блок; «Стая воронов черных, что кружилась всю жизнь надо мной» – А. Белый), горе («Кондором хижим, темнокрилим кружляло горе в вишині» – Олександр Олесь). Горлатість до нестями («*les cris sévères*» А. Рембо) нічних, надгробних птахів – воронів, круків, коршаків («*o notre funèbre oiseau noir*» А. Рембо) – увиразнює їхній пророчий дар передбачати смерть («Кругом кричатъ кра-кра, кра-кра, / Лягай, вмирай, вмирай – і край» – Олександр Олесь). Нашестя ворогів та інших птахів («Каркайте, черные вороны! / Выкрики здавна слажены: / Нивы страданием ораны, / Потом кровавым увлажнены» – В. Брюсов) символізувало загибель близької людини («Над сонным лугом коршун тужит / И смотрит на пустынный луг, / В избушке мать над сыном тужит» – О. Блок) та асоціювалося з могилами померлих («*Par milliers, sur les champs de France / Où dormant des morts d'avant-hier / Tournoyer...*» («Тисячами над полями Франції, / Де сплять вчорашні вояки, / Кружляйте знову ж») – А. Рембо).

Композиція поетичних творів «*Les hiboux*» («Совы») Ш. Бодлера, «*Les corbeaux*» («Вороння») А. Рембо, «У дорозі» Л. Стаффа, «Державные боги, властители радостных стран...» Ф. Сологуба, «На сухой осине серая ворона...» В. Брюсова знаково репрезентує душевну втому («*Nierokój płodny, jak twórcozy dreszcz ziemi, / Codziennie nowej szuka we mnie zmiany. / Idąc gościńcem o kiju pańniczym, / Tłukę dni przeszłe, jak gliniane dzbany...*» – Л. Стафф), самотність, спокій, на противагу людській метушні («*le tumulte*»). Птахи темряви (сови та вороння) створюють атмосферу відчуженості («Или я чужой здесь, в этой дикой шири, / Одинок, как эта птица на суку» – В. Брюсов), холоду, схожого на омертвілу природу зимою («*la nature déflourie en hiver*» А. Рембо), тиші, яка у свідомості митців асоціативно пов'язується з нерухомістю та мовчазливістю сов («*Sous les ifs noirs les abritent / Les hiboux se tiennent rangés / Ainsi que des dieux étrangers / Dardant leur oeil rouge. Ils méditent*» («Під чорними тисами, які їх покривають, / Сови тримаються одне одного / Так само, як ідоли чужі, / Спрямовуючи в сутінь свій червоний погляд, / Вони розмірковують») – Ш. Бодлер; «*Wszystkim pozorom złudom towarzyszę, / Którymi wabi słoneczna godzina. / Zbyt szybko minie dzień. Sowa Minerwy / Lot swój dopiero o zmierzchu*

zaczyna» – Л. Стафф). У німій задумі сови та ворони створюють відтінок тужливого настрою («Sans remuer ils se tiendront / Jusqu'à l'heure mélancolique» («Не поворушившись, вони так і будуть триматися / До сумовитої години») – Ш. Бодлер), відчуття покарання, співзвучного світу смерті, страху та темряви («Устал я от трудной дороги, / Так надо, надо, – мне вещей ваш ворон твердит» – Ф. Сологуб).

В Олександра Олеся та А. Рембо перемагає вічне поривання до незнаной країни щастя («...А я іду в крові і ранах, / Сліпий іду... / Дурна надія мене тернами кудись веде...» – А. Рембо) та радісне оновлення життєвих сил від співу «травневої кропив'янки» («les fauvettes de mai») «у чарівній вечір» («dans le soir charmé»), незважаючи на переслідування хижих птахів як вияву панування світових сил зла.

До семантичного кола творчості Олександра Олеся, К. Бальмонта та В. Іванова долучаються образи вогню та сонця, що контрастують з античною символікою птаха Фенікса з вогненно-червоним та золотим кольором. Міфічна істота в російських символістів утверджувала ідею вічного відродження з попелу та безсмертя душі («Как феникс, я хочу сгореть, / Чтобы восстать преображенным / И для мадонны умереть, / И для мадонны жить влюбленным» – у К. Бальмонта; «Вечно жив, в ком вечен жизни голод / О, учитесь Фениксом сгорать» – у В. Іванова), тоді як український митець акцентує відчуття повноцінного життя із мрією та вірою у звільнення рідного краю, обплутаного ланцюгами рабства («Минули навіки дні чорних негоди, / Живе Україна! І вільний народ, / Як з попелу Фенікс ожив і злетів / І поглядом зміряв він простір степів»).

Цікаво простежити, які екзотичні та дивовижні птахи активізували творчу свідомість Олександра Олеся, О. Блока, К. Бальмонта та інших поетів-символістів. Характерний для світогляду символістів трагізм буття творчої особистості розкривається в образі фламінго («Де, може, в цей же час фламінго / Дрімає – журиться самотній / І в снах тебе над морем баче» – Олександр Олесь), журливого чибісу («Где-то там тоскливый чибис / Пролетает ввысь» – А. Белий). А наперед визначеність долі виявляється в таємничій мові посланця богів – птаха «гамаюна» («Гамаюн – птица вещая, / Она вещает иго злых татар, / Вещает казней ряд кровавых, / И трус, и голод, и пожар,

/ Злодеев силу, гибель правых» – О. Блок). Сонце, силу та мудрість символізує дивовижний птах «стратим з вогнем у погляді» («И когда она протянет / Два могучие крыла, / Солнце встанет, море грянет, / Правда, правда в мир пришла» – К. Бальмонт). В уяві В. Іванова птахи стали символами творців, що перетворювали поезію в могутню енергію творчого екстазу, семантично спорідненого із їх знаковою роллю в проповідуванні ідеалів («Будь жаворонок нив и пажитей Вергилий / Иль альбатрос Бодлер, иль соловей Верлен»).

В індивідуальних художніх системах Олександра Олеся, французьких та російських поетів під час інтерпретації фауністичних образів наскрізним став символ лебедя, що постав на основі уподібнення «людина – птах» й увійшов у свідомість митців перехідної епохи відповідно до особливостей розвитку їхнього світовідчуження як значенневої домінанта в осмисленні та відтворенні дійсності. Багатозначність символіки лебедя вказує на її архетипні прадавні джерела, що стали віддзеркаленням культурної свідомості етносу на історичних етапах його розвитку.

Слово «лебідь» стало невід'ємною складовою міфопоетичної парадигми «птах». У порівняльному словнику міфологічної символіки в індоєвропейських мовах під загальною редакцією М. Маковсько-го подано таке визначення: «Поняття птаха в язичницькій свідомості пов'язувалося з периферією щодо центру, де знаходився всесвіт і де панував лад, на відміну від хаосу на периферії [...]. Птах вважався вмістилищем душ померлих та тих, які ще не народилися [...]. Назва птаха найчастіше співвідноситься зі здійсненням сакрального акту, а отже, з чаруванням, з таїнством [...]» [172, с. 108–109]. За давніми повір'ями народів арійського походження, на думку фольклориста О. Афанасьєва, птах поставав поетичним образом, що уособлював символи вітру, хмар, блискавок та сонячного світла. У зв'язку з цим первісні міфічні уявлення етносу про навколишній світ формувалися завдяки специфічним властивостям птахів, ототожнених із природними стихіями [12].

У міфопоетичній традиції образ лебедя пов'язаний з Афродитою – богинею кохання та краси, Апполоном – богом сонця, світу, культури, мистецтва та поезії, покровителем муз, Зевсом – верховним богом, володарем неба та землі, Брахмою – творцем всесвіту, Орфеєм – пое-

том та музикантом, що зачаровував своєю грою на лірі диких хижаків і неживу природу [184].

Особливого значення в давній греко-римській міфології набув мотив перевтілення громовержця Зевса – вихідця з Гіпербореї, захопленого красою Леди, – у Лебедя – символ волелюбності, що постав варіантом та трансформацією міфологеми про космічне яйце, пов'язане із зародженням життя на Землі [184].

В індійській космогонії пара птахів «Хам» та «Са» під загальною назвою «Хамса» (чи «Калаханса») символізували «Лебедя у Просторі та часі», від світового яйця якого з'явився творець усього живого Праджапаті, якого пізніше почали ототожнювати з Брахмою [184]. Це божественне створіння живилося лише нектаром квітучого лотоса знань (саундарья лахари) та уособлювало ідеальний союз, до якого прагнули всі небесні істоти. Водночас у слов'ян лебедина пара поставала втіленням подружньої вірності, краси та спорідненості.

Китайська міфологія визначила лебедя сонячним птахом «ян». Так, за легендою у «Тайттірія-брахмані», якийсь мудрець силою свого знання перетворився в золотого лебедя та полетів у небо з метою єднання з символом Вищої космічної сили – Сонцем [184]. У мистецтві етрусків найчастіше траплялося зображення сонця як колеса, рух якого по небу здійснювали лебеді, тоді як у слов'ян ці небесні божества супроводжували Бога Сонця. У кельтів поширене було також уявлення, що ці величні створіння із золотими та сріблястими ланцюжками мали солярну природу та виконували роль заступників людей, володіючи цілющою силою та символізуючи щедрість, кохання та чистоту.

Згідно з повір'ями давніх німців, душі юних дівчат перевтілювалися в пророчих лебідок («Пісня про Нібелунгів») [184]. Одним із найпоширеніших мотивів у стародавньому слов'янському фольклорі було також перетворення лебідки-королівни в дівчину-красуню. За давньоруським переказом могутня Біла Лебідка – володарка таємного знання безсмертя – володіла живою водою та молодильними яблуками. Варто відмітити, що лебедині діви, які поставали символом особливої краси та пророчої сили, ототожнювалися з дощовими весняними хмарами та вважалися дочками Окіян-моря, що мешкали у

водоймищах та колодязях [184]. Фольклорну основу царівни-лебідки творчо переосмислив О. Пушкін в «Казці про царя Салтана», а слідом за російським поетом, у музиці – М. Римський-Корсаков у однойменній опері, у живописі – М. Врубель в картині «Царівна-лебідь».

У праукраїнській легенді про заснування Києва, окрім трьох братів (Кия, Щека та Хорива), згадувалася ще їхня сестра Либідь (її ім'я означало «світла, блискуча»), що стала віддзеркаленням прекрасного образу дів-лебідок. Цікавим виявився історичний факт з Хроніки Козьми Празького (XII ст.), у якій повідомлялося про наймудрішу та вірну помічницю Крака – засновника града Кракова, що звалася Либуше (Либідь). За легендою, після смерті батька народ довірив їй правління та судочинство. Саме вона вказала на князя-пахаря Пшемисла та провщиала заснування Златої Праги [184].

Лебідь виступав також священним птахом-тотемом. Так, якути вважали себе потомками дівчини-Лебеда, тоді як бурятський рід Шарят та Харят брав свій початок від шлюбу шамана з такою красунею. Небесний владика австралійських аборигенів Байаме походив з роду чорних лебедів [184]. Один із найголовніших язичницьких богів Білобог, за повір'ями, міг перевтілюватися в білого лебеда, тому волхви під страхом смертної кари забороняли полювання на нього [265, с. 135]. У бурятів лебідь був символом вічного материнства та вірності моральним цінностям, його вбивство вважалося тяжким гріхом, що призводило до втрати одного ока чи пропажі жінки. За слов'янськими віруваннями, кара за вбитого на полюванні лебеда падала не тільки на винуватця, але й на весь його рід [184].

У буддійській традиції Бодхисаттва був царем птахів у подобі білого лебеда. Християнська іконографія репрезентувала лебеда як птаха Діви Марії, що символізувало ідеал жінки-матері, повноту життя, самодостатність, мудрість, милосердя, звільнення від всього гріховного через осяяння, просвітлення, трансформацію [184], тоді як у середньовічних бестіаріях лебідь вважався уособленням лицемірної душі та облудної вдачі, оскільки його біле пір'я приховувало чорне м'ясо. Звідси в багатьох міфах та казках виникає протиставлення білого та чорного лебедів (життя – смерть, добро – зло), що реалізувалося в орнітологічному коді [184].

Зауважимо, що однією з найголовніших міфологем у літературі є Лебідь, що вмирає – символ поета, який у хвилину смерті, здіймаючись крилами угору, назустріч небу та сонцю, виконував свою прощальну «лебедину пісню» неземної краси. Варто зазначити, що це поняття сягає корінням часів Есхіла (525–456 рр. до н. е.), який згадує пророцтво птаха про свою передчасну загибель. Звідси ототожнення Лебедя не тільки із символом незаплямованої білизни, цнотливої наготи, краси, вірного кохання, вродливої дівчини, щасливого дитинства, гордої самотності, страждання та християнської покори, але й смерті, про що свідчить розповсюджений в античній традиції образ двох лебедів біля кипариса, до якого прикута ліра. За стародавніми уявленнями, зокрема в античній та середньовічній традиціях, вважалося, що поетова душа мандрує небом як Лебідь – символ відродження [184].

На підставі діалогічних зв'язків між французькими, російськими символістами та Олександром Олесем значущим є оригінальне моделювання поетичних образів-символів у творах митців, що корелювало з особливостями національно-культурної свідомості представників тієї чи іншої країни.

У французькій символістській літературі (твори «Лебідь», 1859 р. Ш. Бодлера та «Лебідь», 1885 р. Ст. Маллярме) спостерігаємо індивідуально-авторське змістовне наповнення поетичного символу лебедя відповідно до їхніх власних відчуттів та уявлень. У поетичному творі «Лебідь» Ш. Бодлера, присвяченому В. Гюго, змальовано трагічну долю вигнанця-страдника. Естетика страждання, що надала звучанню поезії ще більшої трагічності та виразності, підсилена зверненням французького символіста до одного з центральних жіночих образів в античній міфології – Андромахи, вірної та люблячої дружини троянського героя Гектора, який загинув у боротьбі за Трою в поєдинку з Ахіллом біля Скейських воріт. Автор поезії намагався із достатньою повнотою відтворити відданість коханої, полонянки Ахіллового сина Неоптолема (Пірра), не тільки своєму чоловікові після його трагічної загибелі, але й її вірність ідеалам нездолених. Домінуючим образом поезії французького символіста став малий струмочок, руслу якого полонена Андромаха надала форми справжнього Сімоента – річки,



що текла біля мурів Трої на честь пам'яті про Гектора [36, с. 260]. За прадавніми повір'ями, стихія води ототожнювалася з жіночим началом в світобудові. У Ш. Бодлера річка Сімоент уособлювала жорстоку, смертельну битву біля Трої, увиразнюючи невимовну жіночу тугу та одностайний сум за загиблими:

Я нині думаю про тебе, Андромахо!  
Новітній Сімоент, цей повен сліз ручай,  
Свічадо плинне, де не стала й досі прахом  
Гірка твоя судьба, вдовиний гордий пай [36, с. 127].

В інтерпретації французького символіста річка відтворювала мотив двоїстості «віддзеркалення» та «прозорості», що сприяло проникненню в потаємні глибини людської підсвідомості. Із цього погляду річка символізувала початок і закінчення життя, вічний плин часу, водночас виконуючи функцію «нешасного та журливого» дзеркала («le miroir rauvre et triste»), здатного відтворити ілюзію, візіонерський спомин минулого в безкінечній круговерті світу. Символ річки постав своєрідною межею між земним та потойбічним буттям, що спонукало людину до самозаглиблення у свій внутрішній світ. Таким чином, підсвідомість ліричного суб'єкта під впливом метаморфозних процесів уможливила його подорож до країни найдорожчих споминів за допомогою «річки забуття». Візійні картини з життя давнього Парижа («Le vieux Paris»): «le camp de baraques» – «табір бараків», «le bric-à-brac» – «старий хлам», «ces tas de chapiteau ébauchés et de fûts» – «купа поламаних карнизів та колон», «les gros blocs verdis par l'eau des flaques» – «запліснявілі товсті брили в калюжах», «brillant aux carreaux» – «блиск кам'яних плит», спродуковані уявою героя, засвідчили його депресивний стан (*mélancolie*). Низка страшних наслідків спустошливих діянь Наполеона III та його соратників під час липневих подій 1848 року руйнує психіку та особистий мікросвіт ліричного героя, сповнений відчуттями самотності та душевного болю («Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs» – «І мої найдорожчі спомини такі важкі як скелі»). У цьому випадку спомин несе в собі деструктивізм, що на аксі-

ологічному рівні утворює амбівалентну опозицію: страждання героя за безповоротно втраченим минулим («Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)» – «Давнього нема Парижа (архітектура міста змінюється швидше, на жаль, ніж людське серце)») та відчай від неспроможності жити в сучасному світі:

Париж міняється! А я в депресії  
Незмінний! Нові палаці, споруди помостів, брили  
Давні передмістя, все для мене стає алегорією [36, с. 137]  
(підрядковий переклад).

Процес спогадів, що виникає з глибин підсвідомості, продукує невимовну тугу, жалобу ліричного героя та створює мінорне за своєю тональністю настроєво-емоційне тло через спостереження рабства в усіх його проявах, що втілюється в образах матросів, забутих на острові («les matelots oubliés dans une île»), полонених («captifs»), жертв («captifs»), змучених сиріток, в'янутих, наче квіти («les maigres orphelins séchant comme des fleurs»), сухотної і змарнілої негритянки («la négresse amaigrie et phtisique»). Принцип подвійності світу в Ш. Бодлера полягає в чіткому розмежуванні повсякденної реальності з духовною сферою Вищих ідей. «Почуття ідеалу, що визначає двоїстість бодлерівської творчості, – на думку дослідника французького символізму Д. Обломівського, – виявляється у нього, насамперед, через спомини людини про інший світ, світ дитинства чи мандрювань, який уявляється йому принципово відмінним від навколишнього» [204, с. 93].

Хворобливість світовідчуття ліричного героя французький символіст зображує через фауністичний символ лебедя, який утік із звіринця («в'язниці»), замкненої, жорстко упорядкованої, обмеженої системи, яка перебувала в постійному протистоянні з його внутрішнім світом та поглиблювала його трагічне усвідомлення ущербності в неволі. Її ієрархізована визначеність не дозволила митцеві уникнути меркантилізму та ницості буржуазного суспільства для досягнення абсолютної гармонії і краси. Тому втеча лебедя з клітки – місця його обмеженого, примусового перебування – й пошук Ідеалу («le beau lac

natal» – «чарівного, рідного озера»), стала своєрідним викликом Поета жахливому світу («le ruisseau sans eau» – «висохлому струмку»).

У поетичному творі «Лебідь» Ш. Бодлера символ «висохлого струмка» в негативно-деструктивному аспекті означав небезпеку, жах, смерть та перешкоду на шляху до трансцендентальної сфери буття, звільненої від болю та страждань. Зневірений та духовно знищений лебідь, що конвульсивно борсався крилами в пилу, прагнучи угамувати спрагу, постав водночас кумедним («ridicule»), величним («sublime») та нещасним («malheureux») птахом, який у підсвідомості з еруптивною силою створив ілюзорний макрокосмос озера – проєкцію власних уявлень про світ Прекрасного. Мотив омріяного купання лебеда в озері, що мало животворні, цілющі властивості для внутрішнього очищення від гріховних пут земного життя, символізував його воскресіння та духовне відродження. Поет перед очима неблаганної, жорстокої дійсності опанував свій панічний стан, спровокований крахом його надій та відчуттям жаху і безпорадності, звернувшись із сакральною молитвою до неба в надії на його милість:

Зливо, коли ти проллешся?  
Коли загуркочеш, блискавко? [36, с. 137]  
(підрядковий переклад).

Тому цілком умотивованим виявилось звертання лебеда – страдника-вигнанця, неспроможного примиритися з безкінечним ланцюгом людських страждань, – зі своїми докорами до Всевишнього – іронічного («le ciel ironique») до жорстокості («cruellement»), який, на його думку, здатний був зменшити негаразди знедоленого людства.

Душевний стан бодлерівського ліричного суб'єкту, навіяний зоривими («un matin» – «ранок», «le ciel froid et clair» – «небо холодне та ясне», «un sombre ouragan» – «похмурий ураган»), запаховими («la voirie – смітник») та слуховими («l'air silencieux» – «мовчазне повітря») образами, спродукував завдяки грі людської уяви виникнення перед ним «в огні гризьких страждань» символу лебеда, що втікає – римсько-вигнанця Овідія («l'homme d'Ovide») як химерно-фатального міфу

(«*mythe étrange et fatale*»). Мандрівний дух митця у вигнанні в стані відчуженості, покинутості та загубленості знайшов душевне умиротворення в лісі, що постав у Ш. Бодлера божественною, одухотвореною субстанцією, місцем перебування зневірених людських душ. Поступово заглиблюючись у лісове лоно природи – ірреальне буття панівної абсолютної краси та гармонії, ліричний герой виявився неспроможним звільнитися від земних пут життя, до якого його повертала подумки велика міць луни рогу, сповненої прикрої гіркоти трагізму буденності.

В інтерпретації Ш. Бодлера лебідь із трагічною долею, що протистоїть ворожій дійсності, уособлював бунтівника, виразника інтересів беспорядного людства, нездатного кинути виклик Богові за свої страждання в огидному буржуазному соціумі, який втілювався в символі «засохлого струмка».

На творчості Ст. Маллярме позначилися естетико-філософські засади Ш. Бодлера, які віддзеркалились у програмовому творі «Лебідь» та відповідали його естетичному кредо – «відображати не саму річ, а справляти нею враження» [51, с. 130]. Сонет побудований на внутрішньому асоціативному зв'язку мотиву смерті з вічним прагненням митця до творчої самореалізації у світі, сповненому сумом, стражданням, самотністю. На початку твору автор відтворив картину «незайманого, палкого, чарівного дня» – («*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*»), що майстерно втілювала ідею забуття, уповільнюючи рух людського життя в часовому та просторовому вимірі. Спільний з Ш. Бодлером поетичний світ ліричного героя Ст. Маллярме, представленого в образі лебедя, відображав психологічно-настророві розгалуження, що ґрунтувалися на його декадентському світовідчутті, позначеному песимістичним, трагічним пафосом, роздвоєністю особистості та дисгармонією. Лебеді, представлені у творах двох французьких символістів, намагалися подолати пута жорстокої реалії дійсності – «засохлого струмка» та «покритого снігом озера», мріючи про неосяжний світ Прекрасного. Але обидва йшли до своєї мети різними шляхами, в залежності від свого життєстверджуючого кредо. Так, ліричний герой в образі лебедя Ш. Бодлера не підкорився депресивному настрою, усвідомлено тікаючи зі звіринця вже нещасною калікою, але в пошу-

ках рідного озера. У цьому випадку митець, уособлюючи величного білого птаха – символ відродження, зайняв активну, дієву позицію у відповідності з особистим внутрішнім прагненням досягти гармонії в осяній Всевишнім блакиті. Проте жорстока дійсність з безкінечним ланцюгом людських страждань примусила його докоряти Богові за нездійснення своєї мрії – перетворення «висохлого струмка» на «чарівне озеро», тим самим визнаючи вже свою неминучу загибель на шляху до вічного, неземного, надсвідомого.

У сонеті Ст. Маллярме виразно простежувався контраст між космічним простором («l'espace») – ірреальним буттям, пронизаним мрією, щастям, радістю, волею («le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui»), та крижаним озером («le lac dur»), що уособлювало страх відчуження героя та втрату ним свого власного «Я» через покору розуму «порожнечій» дійсності. У свідомості лебедя розуміння приреченості на страждання та загибель («Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui / Magnifique mais qui sans espoir se délivre» – «О, лебедю, згадай, який ти був раніше / Прекрасний, але без надії визволитися») переплелось з почуттями покинутості та самотності («Il s'immobilise au songe froid de mépris / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne» – «Він скував себе холодним сном зневаг, / О, лебедю, в своїм вигнанні непотрібним») [178, с. 138]. У цьому ракурсі поет виступив аутсайдером, який вже заздалегідь, на підсвідомому рівні, визнав себе безсилим у фатальній для нього боротьбі із зимовою стихією, що перетворила його на примару в невимушеному вигнанні. Песимістично-настрійний тон у Ст. Маллярме створила символіка зими, що відобразила гіркоту нездійснених мрій героя – лебедя, який власноруч прирік себе на невблаганну, неминучу смерть у крижаних прозорих путах льодовика («le transparent glacier»). У ліриці французького символіста переважав прийом акцентування білого кольору, який мав протилежну символіку, втілюючи ідею збайдужіння, забуття, порожнечі, безтілесності, мовчання та смерті через зорові («le lac dur» – «мертве озеро», «le givre» – «іній», «le transparent glacier» – «прозорий льодовик», «la blanche agonie» – «біла агонія») та дотикові образи («un coup d'aile ivre» – «удар п'яного крила», «un cygne» – «лебідь», «l'oiseau» – «птиця», «le plumage» – «пір'я»). В аналізованому творі Ст. Маллярме

створив символ лебедя-аутсайдера, що дало йому можливість розкрити настроєве тло приреченості ліричного героя на самотність, втрати ним індивідуальності, сили та міці, життєвої та творчої реалізації, ілюзії пошуку чогось ірреального через неспроможність власним голосом виспівувати про омріяну країну («la region où vivre») в полоні мертвої зими («l'hiver sterile»), осяяної нудьгою («l'ennui a resplendi»).

Отже, міфологема лебедя в однойменних творах Ш. Бодлера та Ст. Маллярме представлена в образі трагічного поета, чії емоційно-настроєві внутрішні переживання в умовах навколишньої жорстокої дійсності зумовили його еволюцію від бунтівника до аутсайдера.

Вплив французького письменства на російську та українську літературу кінця XIX – початку XX століття засвідчив функціонування домінантних образів фауністичного світу в ліриці символістів, що визначили основні принципи світотворення митців через їхнє суб'єктивне переживання.

Символіка лебедя в різних художніх текстах речників російського та українського символізму створила необхідне тло для її подальшої модифікації у формально-сміслових варіаціях на архетипному рівні. Славнозвісний на той час поетичний твір «Лебідь» Ст. Маллярме, що став своєрідним літературним маніфестом французького символізму, захоплював перекладачів не тільки своїм глибоким змістом, але й новими засобами поетичної виразності. Одним із перших вірш «Лебідь» переклав у 1913 році В. Брюсов, а українська інтерпретація першотвору була репрезентована М. Драй-Хмарою та М. Терещенком. У передмові до збірки перекладів «Поезії» Ст. Маллярме літературознавець О. Зуєвський відмітив змістовні відхилення від основної думки французького оригіналу, звернувши увагу на заміну підмета в першому катрені сонету. Керуючись особистою внутрішньою цензурою, підкреслював він, перекладачі першотвору неадекватно передали перший рядок («le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» – «краси пречистої безсмертний гордий син» (М. Драй-Хмара); «бессмертный, девственный властитель красоты» (В. Брюсов); «безсмертний, чарівний, скажи, невинний ти» (М. Терещенко)) замість («пречистого, радісного і неповторного дня»), надаючи дієву, активну роль саме лебедю, представленою «якимсь “борцем” та

“дерзальником”» [178, с. 7]. Щодо цього варто зазначити, що саме під впливом твору «Лебідь» Ст. Маллярме, який передав його песимістично-настрійний лейтмотив, пронизаний трагічним відчуттям власної приреченості поета до долі аутсайдера-страдника, М. Драй-Хмара створив сонет «Лебеді» (1928). Український лірик, виступаючи передусім за розвиток та збереження духовних цінностей та культурних здобутків нації, окреслив першорядну роль митця в заідеологізованому суспільстві, присвятивши маніфестаційний вірш своїм товаришам – поетам-неокласикам (М. Рильському, М. Зерову, П. Филиповичу, Освальду Бургарту, який друкувався під псевдонімом Ю. Клен), що сповідували, як і він, загальнолюдські ідеали.

У центрі сонетів «Лебеді» Ст. Маллярме та М. Драй-Хмари поставав складний внутрішній світ ліричного героя, представленого в образі лебедя. Так, французький символіст при відтворенні протистояння між птахом та дійсністю – крижаним озером («le lac dur») – передав глибоке почуття невимовного суму поета-лебедя, спровоковане тяжкими роздумами над безвихідністю та гіркотою долі в путях зимової стихії. Його розпач та власне приречення на вигнання, замість пошуку щастя в омріяній країні світла та тепла, перетворили його на привид нездійснених ілюзій та вічної самотності «під холодним сном зневаг». На відміну від Ст. Маллярме, у М. Драй-Хмари спостерігається піднесено-радісна настроєва тональність, що пов’язана з вірою митців-однодумців на визволення від політичної неволи, національного гніту та морального приниження. У сонеті «Лебідь» українського лірика магічний світ природи втілюється в образі «тихого озера», що постав символом Батьківщини, випромінюючи надію поетів на духовне відродження суспільства замість деградації [95, с. 146]. Душевний біль «давно приборканих і влітку, й восени» митців, змальованих М. Драй-Хмарою, у хвилину розпуки вплився в символ верболозу, що в українській літературі асоціювався з нелегким життєвим шляхом, втратами, трагічною долею народу [265, с. 36]. У сонеті зорові імпресії створили наскрізний образ «трона п’ятірного нездоланих співців», що уособлювали величезних лебедів, чий вічний волелюбний дух був незнищений навіть тоді, коли їхні шиї гнулися, «як буйні лози», під важким

тягарем фізичного та духовного рабства. Все це якраз і відповідало їх незламній вірі в майбутнє, незважаючи на страшні моральні езекуції з боку влади, що надходила в персоніфікованому образі «дзвінкого, як скло, морозу»:

Плавці ламали враз ті крижані лани,  
і не страшні для них були зими погрози [95, с. 146].

У змертвілій країні лебединий переможний спів поетів, лунаючи «крізь бурю і сніг», розбивав «лід одчаю та зневіри» химерного профанного соціуму та вказував його заблудлим душам на ніким не вторований шлях у сакральні світи до «ясного сузір'я Ліри» – символу нового щасливого життя, звільненого від пекельних мук і страждань.

Маніфестаційний заклик М. Драй-Хмари до митців («Дерзайте, лебеді, з неволі, з забуття»), спровокований їхнім розчаруванням політикою влади, став поштовхом до громадянської боротьби під знаком національного відродження самобутньої української літератури.

Отже, у образі лебедя М. Драй-Хмара спільно з Ш. Бодлером, на відміну від Ст. Маллярме, представив поета-борця, який виборював своє право на національну та політичну волю, «де пінить океан кипучого життя», у протистоянні з наявними деструктивними силами, що вели до надмірної деградації суспільства, передчасно позбавленого прагнення до духовного відродження, до трансцендентальної сфери Прекрасного та Вічних ідей.

Міфологема лебедя, що уособлюється в образі митця, виразно продовжує втілюватися в таких художніх творах, як «Лебедина зграя» (1904), «Лебідь» (1917) Олександра Олеся та «Лебедь» (1895), «Все мне грезится Море да Небо глубокое...» (1895) К. Бальмонта, «Эго-Рондола» (1911) І. Северяніна (хоча він був егофутуристом), «Октябрьский снег первоначальный...» (1899) Д. Мережковського та «Поёт печальный голос...» (1908) Ф. Сологуба.

Поет, представлений Олександром Олесем в образі білого лебедя, «тихо сходить кров'ю своїх ран», спровокованих саме рабською свідомістю лебединої зграї – нищого та бездуховного суспільства («Лебідь»,



1917) [208, с. 272]. Топос «болота» в Олександра Олеся, що виявляє спорідненість із «висохлим струмком» Ш. Бодлера, становить своєрідну руйнацію небесного, омріяного світу митця повсякденним життям його пересічних мешканців в атмосфері дріб'язкових буднів, що поглинають їхнє внутрішнє ество матеріальними цінностями, змушуючи людей не замислюватися над сенсом життя в полоні «вічної чорної ночі» й «туману». У момент внутрішньої стривоженості та напруги ліричний герой Олександра Олеся, як і Ш. Бодлера, на відміну від Ст. Маллярме, споглядаючи за марно втраченим людським життям, зайняв активну позицію борця, який приніс себе в жертву, вимагаючи від народу свідомого морального вибору й визволення від мізерності людських потреб заради досягнення найвищого ідеалу, оспіваного ним у своїй лебединій пісні:

І співав він пісню, пісню лебедину,  
Про озера сині, про красу степів,  
Про велике сонце, про вітри і хмари,  
І далеко нісся лебединий спів.  
.....  
Кликав він проснутися, розгорнути крила  
Полетіти небом в золоті краї [208, с. 272].

Але зусилля митця лише поглибили в його уяві переконання щодо неминучої загибелі поневоленого суспільства, якого «навік до себе прикував їх став» в умовах химерного земного існування, сповненого минутих утіх. У полоні єдиної ідеї – саможертвовного служіння українському народові – поет в образі лебедя, гостро й болісно відчуваючи холод та самоту у своїй страдницькій, поступово вмираючій душі, прирік себе на фізичне каліцтво («закричав від муки», «вдарився об камінь», «зранив собі груди», «крила поламав»), бо не в змозі був більше стерпіти людську байдужість щодо долі України в умовах соціального та національного гніту. Незважаючи на свої пекельні муки та страждання, митець не зрікся віри та надії у справдження мрії про духовне просвітлення народу у «віковому рабському ярмі». І підтвердженням

цього стала національна революція 1917 року, яка сприяла пробудженню нації, що уособлювала собою «рай навік глухих рабів», та відкривала шляхи до відновлення і розбудови української державності:

Стрепенулась згряя, закричала біла:  
“Тут гниле повітря, тут вода гнила!...  
А над нами сонце, небо, простір, воля!”  
І ганебно спати більше не змогла [208, с. 272].

Навіть у дні національної перемоги лебедина згряя, що «летіла, наче біла хмара», неспроможна була виявити людяність до скривдженого поета. Лебідь, мовчки страждаючи, «бився в знесиллі» від неможливості піднятися до бажаної небесної краси – до ясних обріїв такої довгоочікуваної волі. Але, незважаючи на глум та знущання лебединої зграї, митець самовіддано плекав в душі любов до них.

Варто зазначити, що розв’язання проблеми взаємин поета та юрби яскраво було відображено ще в маніфестаційному вірші «Лебедина згряя» (1904) Олександра Олеся. Український лірик на перший план висунув образ лебединої зграї, що ототожнювалася з масою, яка мріяла позбутися реалій жорстокої дійсності. У поетичному творі зовнішня повсякденність пересічних мешканців створила атмосферу всепоглинаючого суму та нудьги, навіяної «туманною сірістю». Самотність та страждання від усвідомлення людського буденного ества спонукало митця до розмежування двох світів – земного й небесного, тим самим звільняючи людей з юрби від інертного існування заради поринання в гармонію вищих сфер буття:

Ви в ірій линете від сірого туману,  
Від сірих днів, від суму і нудьги  
На срібло чистее спокійного лиману,  
На пишні береги [208, с. 126].

В умовах «сірих днів» лебедина згряя ціною відчайдушних зусиль вірила «крізь сльози» в омріяну волю – «злотокрилу орлицю», що від-

криває шлях до світової краси та гармонії. Олександр Олесь, виступивши поборником людських інтересів, увиразнив у поетичному творі «Лебедина зграя» їх вільний дух та омріяний в душі народу жагучий потяг до волі:

І скільки вас в борні розбилось об граніти,  
І скільки вас сконало серед мук, –  
Але і смерть була безсила вас спинити  
І вбить ваш вільний дух [208, с. 126].

У заключних словах «лебединої зграї» звучить послання нащадкам не забувати тих, хто віддав своє життя заради майбутнього процвітання української землі, ідея вшанування вічної пам'яті співвітчизників:

Летіть!... Коли ж ви будете бенкет справляти,  
Згадайте мертвих словом жалібним...  
І наперед, ніж келих сповнений підняти,  
Ударте в дзвін по ним! [208, с. 126].

Прикметною рисою поетичних творів «Лебідь» та «Лебедина зграя» Олександра Олеся, де поет-борець постає в образі лебедя, є їхнє соціально-національне забарвлення, притаманне ідейно-інтелектуальній атмосфері політичного життя того часу.

Сполучною ланкою поезій українського лірика з «Лебедем» Ш. Бодлера, на відміну від Ст. Маллярме, є проблематика взаємовідносин поета – представника духовної сфери, покликаного служити божественним ідеалам, та юрби – нищого бездуховного суспільства. На тлі глибоких конфліктів і непримиренних протиріч обидва митці не спиняються на шляху у своєму пориві до вищої сфери буття. Ліричні герої Олександра Олеся і Ш. Бодлера, чії духовні світи протистоять брутальній дійсності, виступають у двох нерозривних іпостасях – саможертвних борців та бунтівників.

Відрив від жорстоких реалій повсякденності, породжених соціальними й моральними суперечностями в суспільстві напередодні

революцій та війн, безупинне самозаглиблення у світ власних ілюзій та пошук одвічних ідей – Краси, Істини, Гармонії в поезіях російських символістів зумовили їхню індивідуально-неповторну інтерпретацію міфологеми «лебідь» в душі декадентського песимізму. У творах «Лебедь» К. Бальмонта, «Эго-Рондола» І. Северяніна, «Октябрьский снег первоначальный...» Д. Мережковського, «Поёт печальный голос...» Ф. Сологуба поет уособлює білосніжного птаха – лебедя, з вуст якого лунає «дивна лебедина пісня».

Метафоризація природи в поетичних системах Ш. Бодлера, Ст. Малларме, Олександра Олеся та російських символістів як таємнича, закодована мова чуття віддзеркалює мимовільні враження митців, створюючи контрастні паралелі між душевним станом – глибинними ніжно-мрійливими переживаннями ліричного «я» – та незвичною красою пейзажів.

У творі «Лебедь» К. Бальмонта починає проступати образ духовної субстанції (Вічності), здатної звільнити людину від ілюзійного замкнутого простору – скороминущого світу земних задовольень та насолоди. Потоїбічне буття проєкційно відображає певну ступінь відчуженості ліричного героя, свідомість якого обмежена власними уявленнями про мирське життя, що стало передумовою його саморуїнування як духовної особистості. Ницість та пустота існування ліричного героя промайнула перед ним сновидінням – швидким деструктивним повтором його внутрішнього падіння та краху без надії на воскресіння минулого, що негативно позначилося на душевному стані:

Все, чем жил с тревогой, с наслаждением,  
Все, на что надеялась любовь,  
Проскользнуло быстрым сновидением  
Никогда не вспыхнет вновь [17, с. 89].

Звернення ліричного героя до архетипу води – рідного озера – з молитвою прощення та каяття («Точно он у озера родимого / О прощени молил») набуває ознак сакралізованої сповіді – пісні поета в образі вмираючого лебедя, що містить в собі його останнє бажання духовного просвітлення та очищення від кайданів гріховності у світі-в'язниці:

Не живой он пел, а умирающий,  
Оттого он пел в предсмертный час,  
Что пред смертью, вечной, примиряющей,  
Видел правду в первый раз [17, с. 89].

«Лебеді» К. Бальмонта й Ст. Маллярме мають деяку спорідненість через пасивну життєву позицію ліричних героїв, на відміну від одноіменних поезій «Лебідь» Олександра Олеса та Ш. Бодлера, які залишаються вірними ідеалам Краси та Правди, демонструючи життєдайну силу освітлювати духовним світлом навколишню дійсність. У К. Бальмонта і Ст. Маллярме трагізм ліричних героїв (лебедів) полягає в підкоренні оманливій формулі «життя, як сон» та неспроможності до свого самоствердження в миттєвих реаліях буденності на шляху до Прекрасного.

У душі декадентського світовідчуття, притаманному Ст. Маллярме, російський символіст Д. Мережковський змалював завдяки образу зимової стихії атмосферу замирання та умиротворення, акцентуючи ідею про неспівмірність мрії та дійсності («Октябрьский снег первоначальный...», 1899). В обох митців представлена картина «темного дзеркала ставка» та «озера в крижаних путах льодовика», яка найповніше змальовує те неминуче зло, що панує в невблаганному та нещадному світі («И там, у солнечного берега, / Как в первый раз побеждена / Сей мертвой белизною снега / Живая крыльев белизна!» (Д. Мережковський).

Тривожний драматичний настрій з мінорним відтінком відтворює «біла агонія» величних створінь – лебедів, що нагадує про їхню передчасну невідворотну загибель у сніговому просторі. Дзеркальна поверхня ставка в символічному змісті відображає мовчання, відчай та смерть. Але ліричний герой Д. Мережковського, на відміну від ліричного героя Ст. Маллярме, не підкоряється ідеї збайдужіння та забуття, а навпаки, замість констатування власного безсилля, демонструє свій розпач у вічному пошуку Істини.

Ліричний герой І. Северяніна, як і Д. Мережковського – поет, що постає в образі «білого лебедя» з «бірюзовими очима», силою своєї творчої уяви створює світ омріяної гармонії («Эго-Рондола» І. Севе-

рянін) [252, с. 96]. У реальному житті йому суспільство уявляється незрячим, позбавленим ідеалів, віри та оптимізму. І тому він, як і герої Ш. Бодлера та Олександра Олеся, намагається знищити огидні пута нищості, декларуючи своє високе призначення – бути митцем, і саме цим, випромінюючи з внутрішнього свого ества дух волі та світло краси, він ототожнюється з непорочною чистотою «білої лілеї».

Чинником подолання приземленості в ліричного героя І. Северяніна є нестримний порив його творчої фантазії до блакитного неба – символу недосяжної височини та гармонійного буття, з яким митець встановлює сакральний зв'язок у моменти свого божественного осяяння.

У поетичному творі «Поёт печальный голос...» Ф. Сологуба митець з'являється в образі «гірського лебедя», що свідчить про духовне злиття ліричного «я» з «небесним світом». Пошук недосяжного Ідеалу для інтуїтивного пізнання таємничої сфери людських почуттів і природи та проникливий погляд униз – «на лілію земну» («Глядит небесный лебедь / На лилию земную») як уособлення ніжних мрій – найточніше передають світ почувань поета, віддзеркалюючи в його душі невимовну журбу та загострене відчуття власного безсилля у вічному коловороті буденності:

Поет печальный голос  
О чем-то непонятном.  
Пред смертью ль горный лебедь.  
В пути ли невозвратном? [272, с. 286].

Ностальгійну тугу за омріяною красою («Все мне грезится Море да Небо глубокое, / Бесконечная грусть, безграничная даль») в роздумах-видіннях ліричного героя К. Бальмонта певною мірою передають космічні зрушення, що відтворюють таємне небесне дійство у Всесвіті («мерехтіння зірок», «німий смуток догораючих хмарок»), вирізняючись своєю неясністю, безтілесністю та химерністю («Все мне грезится Море да Небо глубокое...»). Природа, яка втілює єдність минушого і вічного, відтворює душевний порив митця до Прекрасного у своїй загадковій незбагненності, що реа-

лізується через поетову лебедину пісню – «точно сердца несмелого жалобный стон».

Лебединий спів ліричних героїв К. Бальмонта та Ф. Сологуба втілює їхнє бажання осягнути світ нерозгаданих таємниць, пошук ще не знаного щастя, яке стає недосяжною мрією для їх песимістично налаштованих та відчужених від суспільства героїв. Трагічне світосприймання ліричних героїв лише поглиблює усвідомлення ними власної приреченості та відчуття примирення з неминучістю смерті в царині буденщини.

Лебедина пісня Олександра Олеся, на відміну від російських символістів, виконує різноманітну функцію в поетичних творах («Пісне, ще одна година...», «Остання пісня жалібна...», «Серед примар і з гір в долину...», «Над чим задумалась ти так...», «Хто щасливий бачив...», «Як засне гаряче сонце...», «Серце моє знає...», «Смертельно ранене у серце...»), у яких змальовано його незнищенна любов до свого народу, Батьківщини та повсякчасний сум за нею співця свободи та краси, відірваного від рідного ґрунту та приреченого на самотність. Серед розбрату та невільництва «на Україні милій» Олександр Олесь намагався передати своєю останньою лебединою піснею безмежну закоханість у простори рідної землі, перед якою він побожно схилявся протягом усього життя в поривах творчого натхнення («Пісне, ще одна година», 1917):

Слухай! Слухай! Я кохаю,  
Я тебе люблю, люблю...  
І з любов'ю умираю  
О, убий любов мою [208, с. 117].

Хвилини розпачу та зневіри «ріжуть гострим бодем серце» українського митця, який не зміг стерпіти зради та ганьби в філістерському болоті брехні й лицемірства:

Чому так сталось? Хто розняв  
Навік до суду наші руки,  
Хто захотів, щоб я прокляв  
Сей Божий день, сей день розлуки? [208, с. 124]

Звук розірваної струни, що лине зі страдницької душі, з усією глибиною та щирістю засвідчив відданість Олександра Олеся рідному краю, який перебував під залізним ярмом невільництва та покори. Лебедина пісня поета, що постає в образі самотнього пророка, віддзеркалює незнищений дух свободи та вічний смуток за щасливою долею матері – України в день розлуки з нею («Остання пісня жалібна...», 1917):

Прощай! Я душу напоїв,  
Налив на цілий вік журбою,  
І кожний мій і плач, –  
І спів віки дзвенітиме тобою [208, с. 124].

У поетичному творі «Серед примар і з гір в долину...» (1917) лебедина пісня Олександра Олеся набуває ознак внутрішнього віщого голосу, який спонукає поета до усвідомлення трагізму власного життя:

Життя пройшло,  
пройшли бажання,  
Надії, пориви – в труні.  
Замість пісень – одні зітхання,  
Одні подзвіння жалібні [208, с. 127].

Трагізм підкреслено контрастним протистоянням на рівні семантичних рядів: життя-бажання-надії-пориви-пісні, – з одного боку, та труна-зітхання-подзвіння жалібні, – з іншого.

Раптово у свідомості ліричного героя відбуваються зміни, коли на тлі весняної днини він чує «грім» з «grimучим сонячним потоком» – символом відродження втраченої віри та надії. У буденних хвилях самотнього життя поета саме сп'янілий промінь «з вина, чаду і квіток» «окрилив його безкрилу мрію» про визволення поневоленої України від залізних кайданів рабства й пробудження національної свідомості задурманеного гнобителями народу:

Ударив він, як вихор в груди,  
В могилі молодість згубив [208, с. 127].



Розмірковуючи над багатостраждальною долею своєї батьківщини, ліричний герой закликає поринути у світ незвичайної природної чистоти й краси. Палаюча іскра надії в душі поета перетворює його на вільного сокола, що сповнений духовної й творчої енергії для досягнення найзаповітнішої мети. У цьому контексті лебедина пісня в повній мірі стає вже порятунком ліричного героя від суб'єктивного почуття вини та невимовних мук зраненого серця:

Я не дивлюсь уже в долину,  
Я не боюсь уже примар.  
Співайте пісню лебедину.  
Лечу я соколом до хмар [208, с. 127].

Саме палка любов Олександра Олеся до рідної землі, що постає в образі дівчини-України, виявилася здатною звільнити його від полону печучого жалю та страждань, породжених реаліями жорстокої дійсності («Над чим задумалась ти так...», 1915). У стані найвищої напруги всіх душевних сил митець намагався відшукати її «блукаючий дух» та зрозуміти «думки дівочі» через інтуїтивне наближення до зачарованого світу краси, втіленого «в степах», «лугах», «сяйві ночі голубої» та «хвилях пісні чарівної». Особливого значення набуває звернення поета до коханої, у якому найповніше розкривається індивідуальність його ліричного «я» в молитовно-творчому екстазі серед місячного безмежного моря краси:

Пригляньсь: в душі моїй – квітки,  
Квітки любові розцвітають  
І в снах розквітлі головки  
У морі місячним купають [208, с. 137].

Лірична симфонія серця митця «в безодні мук» та «в пустелі ночі», що уособлює птаха, сприймається як омріяний прорив у інший світ вічного саява, звільненого від душевних мук, внутрішнього неспокою та дисгармонії. І тому лебедина пісня ліричного героя відтворює не

тільки втаємничену мову його серця, але й сугестує відчуття нестримного радісного пробудження поета до життя завдяки благоговійному спогляданню краси світу в пориві творчого натхнення:

Це серце, кинуте, як птах,  
В безодні мук, в пустелю ночі,  
Летить і дивиться в сльозах,  
І в щасті крилами тріпоче.  
Співа, співа...  
Лови слова  
Схились ти ж вперше в сю хвилину, –  
Почуєш пісню лебедину [208, с. 156].

Продовження цього мотиву в поезії «Хто щасливий бачив...» (1915) Олександра Олеся виявляє емоційну і творчу схвильованість митця, в уяві котрого відбувається повне злиття з природою. Пануючому розпачу, суму від тривіальної дійсності поет, з його трагічно-небуденною долею, протиставляє ліс з квіткою папороті як уособлення краси та могутності природи, що постає водночас співучасником магічного дійства з носієм переживання. Сприймаючи світ у його нерозгаданості, що контрастує зі страдницьким земним життям творчої особистості, ліричний герой, у серці якого квітне папороть, намагається відтворити бурхливу, пристрасну душу, сповнену чарівного кохання, через свій лебединий спів на тлі таємниці буття й небуття.

Митець, перебуваючи в тузі та розпачі через усвідомлення трагізму долі України, прагнув забуття на лоні природи для того, щоб опинитися хоч на єдину мить в омріяному далекому світі. Заспокоєння душі митця відбувається лише в духовному єднанні з космічним, трансцендентальним простором – небом, що втілює в собі недосяжність, величність та вічність. Образ дивного лицаря ночі, що не випадково виникає у вірші «Як засне гаряче сонце...» (1915) Олександра Олеся, увиразнює умовно-символічний світ, створений у гармонійній цілості. Магічний діалог митця з космічним буттям, що відбувається в полі, осяяному «срібною зливою стріл блискучих», набуває музич-

но-звукової образної конкретизації через «пісню дивну, лебедину». Образи зелених верб, що схилилися над озером, постають символом України. Згідно з народним повір'ям, культ верби зумовлений особливостями її деревини. У давнину її вважали священним деревом поетів та співців і відзначали її дзвінки та голосисті властивості, що надавали змогу їй оживати, возвеличуючи при цьому гордий дух українця та його волелюбність [265, с. 34–35].

Із дивовижною майстерністю Олександр Олесь передає сакралізований зв'язок між вербою та озером – безмежним первісним першопочатком усього живого, що створюється завдяки мінімалізації звукових ефектів:

І піду далеко в поле,  
Де стоять зелені верби  
І над озером схилившись,  
Щось йому шепочуть тихо [208, с. 164].

Хвилини, сповнені щастям життя на лоні природи, визначили мажорно-мінорну тональність поетичного твору, увиразнену грою поета на арфі, що є символом світової гармонії та своєрідним містком між земним та космічним буттям. Лебедина пісня митця передає найвиразніше його палку пристрасть до своєї батьківщини, що народжується та лине зі втомленого та облитого безсилями сльозами серця:

Я співатиму про неї,  
Кожний згук про неї буде,  
Кожний згук її відіб'є,  
В кожному згуку любий образ  
Відбиватиметься ясно [208, с. 164].

Голос розпачу та зневіри відтворює надлюдський порив туги поета, що спалює його душу, з «якої, як з вулкана лава», летиться останній пророчий спів – лебединий, сповнений прощальними акордами до України, оточеної безнадією в глухій, німій тиші:

Як з вулкана лава ллється,  
Полетить із серця пісня  
І заплаче криком крові  
Про моє велике горе,  
Про любов мою розбиту,  
Про твою красу могучу [208, с. 289].

Драма митця – виразника душі свого народу – продовжує створювати загальний настрій трагізму, що все більше заповнює його серце, яке «наче пташка, рветься і летить з землі» в пошуках омріяного щастя. Становище поневоленої України та згасання надій на її духовне воскресіння утворює страшну порожнечу в душі співця, у лебединій пісні якого скорбота та безнадія передає складну гаму його внутрішніх переживань у залізнім ярмі неволі – на чужині («Серце моє знає...», 1919):

Серце моє знає,  
Пісню чарівну,  
Тільки не співає  
Пісню цю одну [208, с. 298].

Нестримні ридання над поневоленим українським народом та протест проти його рабської сліпої покори, що є неприйнятним для Олександра Олеся, посилюють зневіру митця в химерну, здається, надію на пробудження його національної самосвідомості. І тому поет – пророк свободи – прагне вічного забуття – смерті, яка здатна звільнити його душу від земного тюремного ув'язнення («Смертельно ранене у серце...», 1924):

Прощай, прощай, недобре небо,  
Холодне сонце і земля [208, с. 276].

Вибух страждань у душі митця на чужині та внутрішня дисгармонія, що породжена непоборною тугою за рідним краєм та прире-

ченістю на самотні блукання, увиразнює трагічний момент розлуки Олександра Олеся з вітчизною, викликаючи в нього цвинтарні асоціації («Пісень бадьорих, молодих», 1926):

Мій гасне вечір золотий,  
І серце тихо кров'ю сходить,  
І з мене ніч очей не зводить,  
Лаштує похід жалібний [208, с. 378].

Отруєне серце поета розпачливим відчаєм та невичерпним смутком виявляється неспроможним заспівати «милим друзям» свою «дивну лебедину пісню» про «ясний майбутній день». Гіркота душевних мук немовби вихоплює Олександра Олеся із самого життя та перетворює його на мерця, що йде дорогою чужини, сповненою жалю та розбитих надій:

Пісень бадьорих, молодих,  
Як ваші душі буйнокрилі,  
Не заспіваю, друзі милі,  
На струнах тихих і сумних [208, с. 366].

У поетичних творах «Белый лебедь» К. Бальмонта та «Вечереющий сумрак, поверь...» О. Блока образ лебедя уособлює душу митця, який прагне осягнути таємниці Універсуму. Загадковість душі ліричних героїв К. Бальмонта та О. Блока безпосередньо розкривається у візійному світі мрій, що перебуває в опозиції до раціональної повсякденності («Белый лебедь» та «Вечереющий сумрак, поверь...»). Трансцендентний світ омріяних ілюзій, що виник у підсвідомості митців, засвідчив їх поступове згасання та трансформацію у площині власного самовираження під знаком «Я – інший».

Хвилинні імпресії, створені поетами, дають вираз яскравій картини найглибших інтимних переживань ліричних героїв, душа яких опиняється в безмежному просторі вічності та звільняється з-під влади земних пут, переходячи у сакральну сферу тиші.

У К. Бальмонта висока емоційна напруга чуття навіюється за допомогою образів морського («глубь немая») та астрального світів («эфир бездонный», «яркая утренняя звезда»), що створюють між собою ірраціональний зв'язок інтуїтивного наближення душі поета, втіленої в образі чистого, білого лебедя, до сакрального буття.

Душа ліричного героя О. Блока, на відміну від К. Бальмонта, прагне піднятися до містичного Ідеалу, у образі якого поєднані краса і таємниця. Його емоційна і творча схвильованість віддзеркалює народження в серці почуття кохання та надію на можливість особистого щастя. В уяві митця відбувається дивовижне перевтілення його душі – «живой ладьи» на «белую лебедь», що засвідчує нестримне очікування бажаної зустрічі з небесною жінкою:

За тобою – живая ладья  
Словно белая лебедь, плыла,  
За ладьей – огневые струи –  
Беспокойные песни мои... [32, с. 86].

У поезії «Вечереющий сумрак, поверь...» О. Блока образ дверей – символу входу в рай – втілює пристрасні роздуми поета про прихід із сакрального вирію коханої, яка вабить його притягальною силою своєї чарівності та загадковості:

Вечереющий сумрак, поверь,  
Мне напомнил неясный ответ,  
Жду – внезапно отворится дверь,  
Набежит исчезающий свет [32, с. 86].

Мандри ліричного героя К. Бальмонта лабіринтами ілюзорного світу, створеного підсвідомістю, відтворили його вивільнення з полону власного «Я» та зумовили занурення поетової душі в морський простір, віддзеркалюючи її одночасне прагнення поринути також у космічні глибини всесвіту:

Под тобою – глубь немая,  
Без привета, без ответа,  
Но скользишь ты, утопая  
В бездне воздуха и света [17, с. 96].

Саме у творчих осяяннях він вбачає єдиний шлях для пізнання невидимих таємниць природи. Сфери матеріального світу та небесного сяйва акумулюються в образі всепоглинальної безодні «повітря та світла», звідкіля все виникає та зникає в небуття, уповільнюючи рух часопросторових площин до повної статичності на порозі вічності.

Перехід душі митця з реального виміру в космічне безмежне буття, мовчазну сутність якого віддзеркалює місячно-солярний кондомініум, культивує в нього відчуття безпристрасності у створеному уявному світі:

Символ нежности бесстрастной,  
Недосказанной, несмелой,  
Призрак женственно-прекрасный  
Лебедь чистый, лебедь белый! [17, с. 98].

Блукання ліричного героя К. Бальмонта нетрями власної душі – «німої тіні», що постає в образі «лебедя, осліпленого білизнаю», – обумовлює його вихід за межі об'єктивної реальності у сферу позасвідомого через самоусвідомлення швидкоплинності людського життя («Немая тень») [17, с. 105].

Ліричний твір «Черный лебедь» К. Бальмонт писав під час подорожі в 1912 р. до Австралії, яка уявлялася йому екзотичним раєм у просторах Тихого океану. Але материк, що вабив російського поета своєю загадковістю, мальовничістю та чарівністю, залишився в його пам'яті лише ілюзорним видінням:

Нет Австралии тех детских наших дней:  
Вся сгорела между дымов и огней [17, с. 112].

Колонізаторська політика англійців – «білолицих волопасів» – перетворила Австралію не тільки в територію для фабрик, але й на пасовище для овець. І тому образ чорного лебедя у творчій уяві митця постає в ореолі люті, підступності та лукавства, символізуючи деструктивне, демонічне начало людського ества.

Тривожні пророчі візії поета відтворюють у прощальному співі чорного лебедя жахливу атмосферу насильства та рабства в романтичному закутку на землі, навкруги якого панує відчай, біль та безнадія:

Обездолили весь край своей гурьбой.  
Черный лебедь, песнь прощальную пропой [17, с. 112].

Художній простір у творах «Влага» К. Бальмонта, «Когда я уйду на покой от времен...», «Она молода и прекрасна была...», «Снова иду я над этой пустынной равниной...» О. Блока, що поєднаний із символами водної стихії буття (хвили, море, шум прибою) та сферою космосу (небо, сутінки, хмари, синя далечінь), відтворює ілюзію щастя у свідомості митців. У вимірі невпинного руху життєвих хвиль їх земного існування виразно проступає візуальна картина болісних душевних переживань, пов'язаних із виникненням у творчих фантазіях ліричних героїв образу білого лебедя, що уособлював романтичний ідеал ніжності та вічної жіночності.

У поезії «Влага» К. Бальмонта звуковий образ невимовної туги створюється завдяки алітерованому сонорному [л], що емоційно точно відтворює незгасність палкого бажання митця досягнути таємничу сутність людських почуттів. Окрилене серце ліричного героя впадає в меланхолійний стан, споглядаючи за миттєвим зникненням «білого лебедя» – омріяного світу пристрасної ніжності в місячному сяйві напівімлі. Символи лагідних хвиль, місяця, квітки лілеї уособлюють сакральний простір буття, куди потрапляє митець у хвилини свого інтуїтивного прозріння:

Лебедь уплыл в полумглу  
Вдаль под луною белея.



Ластятся волны к веслу,  
Ластится к влаге лилея [17, с. 105].

У контексті символічного світобачення О. Блок змальовує таємничий шлях ліричного героя крізь терни приземленої буденності до небесного ідеалу жінки чарівної краси, що уособлювався в образі лебедя («Снова иду я над пустынной равниной...»):

Что полюбил я в твоей красоте лебединой –  
Вечно прекрасно, но сердце несчастно [32, с. 146].

Образ похмурого неба віддзеркалює прихований страх у глибині щасливого серця митця, яке б'ється неповторними ритмами від магичного неземного кохання до таємничої Діви у створеному ним ілюзорному вимірі трансцендентного буття:

Снова нахмурилось небо, и будет ненастье.  
Сердцу влюбленному негде укрыться от боли.  
Так и счастливому страшно, что кончится счастье  
Так и свободный боится неволи [32, с. 147].

Ідеалом жінки російського символіста є образ мадонни, що уособлює цноту та божественну вроду:

Она молода и прекрасна была  
И чистой мадонной осталась [32, с. 156].

Ліричний герой в особливу мить душевного одкровення напоєний безмежною вдячністю містичній Діві за «ніжність» і «лагідний сон», котрим «він цвів та дихав» поруч із нею:

Я знаю, не вспомнишь Ты, Светлая, зла,  
Которое билось во мне,  
Когда подходила Ты, стройно бела,  
Как лебедь, к моей глубине [32, с. 157].

Образ лебедя, що є символом незаплямованої білизни та величної краси, Олександр Олесь розглядав, на відміну від російських символістів, крізь призму національно-визвольної ідеї. Душевні переживання поета окреслили його трагічне світосприйняття, пов'язане з рецепцією того жахливого світу, де замість віри, надії та любові панували горе, біль, страх та смерть.

Так, у творі українського митця «Ніжніша від ночі, миліша від ранку...» (1911) сакрального значення набуває символ «лебідки» – в «білім убранні та серпанку», що асоціативно викликає в уяві образ дівчини – України, водночас «стрункої» та «вічно смутної». Намагаючись відобразити всю глибину її страждань, митець схвилювано оповідає «казку-легенду», створюючи особливе відчуття внутрішньої спорідненості. На тлі «висохлого срібного озера», що уособлювало смерть та нездійсненність мрій, «біла лебідка», «біліше лілеї», постає символом ніжності, чистоти та непорочної краси.

У поетичній системі Олександра Олеся архетипні символи невідворотної біди та мук (сіре каміння, безсилі струнки комиші) увиразнюють мотив жіночої туги, яка ввібрала в себе одвічні страждання рідного народу, невіддільні від особистого горя та втрат митця. «Прокинувшись нагло від довгого сну», дівчина – Українаа зусиллям волі виявляє життєдайну силу для подолання межі людського земного терпіння:

І вирвалось дике, страшне голосіння  
З лебідки – лілеї, з лілеї – душі [208, с. 116].

Жахлива картина одвічного блукання «білої лебідки» в «полі» – живому втіленні волі – та в пошуку озера – духовного просторового континууму – посилює авторську ідею чудотворної сили води, як символу життя і воскресіння з мертвих. Тернистий шлях поета, як і «білої лебідки», позначений семантикою тривоги, що виникає від передчуття можливої загибелі українського народу в умовах віковичного сну й цілковитої байдужості. І тому його власна душа, як і дівчини – України, є символом світової скорботи, що оживає в безкінечному ланцюгу земних поневірянь лише за допомогою неповторного звучання арфи, здатної передати всю гіркоту страждань:

І кажуть, що бідна лебідка блукає  
І озера в полі щоночі шука,  
Як арфа, зачеплена вітром, зітхає,  
Як біла снохода, сновія блука... [208, с. 116].

Особливу роль у відтворенні душевного стану митця відіграє пророчий погляд «бідної лебідки» в його «очі – тихі озера», що постає як трансцендентне сакральне дійство в момент внутрішньої напруги та занепокоєння автора, не спроможного відчутти всю повноту життя в поневоленому краї:

О бідна лебідка! Ти глянула в очі,  
Ти глянула в тихі озера мої,  
А в мене душа, як в негоду, тріпоче, –  
Навік скаламучені води її! [208, с. 116].

У творах «Я люблю тебе и небо...» В. Брюсова, «Если только она подойдет...» О. Блока, «Прилети, мій лебідь білий...» Олександра Олеся лебідь співвідноситься з мрією, що надавала поетам можливість проникати в символічний, візійний світ.

Символіка водної стихії у В. Брюсова відтворює плин чуття лебедя, який динамічним поступовим рухом народжує хвилі, потопаючи в безодні неба («Я люблю тебе и небо...») [42, с. 131]. Через виявлену велич та могутність птаха в безмежних морських та небесних просторах простежується інтуїтивний зв'язок свідомості ліричного «я» з космічним всесвітом, який вабить його незнанною таємною силою («Я люблю тебе и небо...»):

Бездна взора, бездна неба!  
Я как лебедь на волнах,  
Меж двойною бездной рею,  
Отражен в своих мечях [42, с. 131].

Довгоочікуваний приліт лебедів створює в уяві ліричного героя О. Блока миттєву ілюзію приходу його коханої як небесної «Зорі» («Если только она подойдет»):

Кто прикликал моих лебедей?  
Кто над озером бродит, смеясь?  
Неужели среди этих людей  
Незаметно Заря занялась [32, с. 157].

Віра в земне щастя найвиразніше розкриває духовний простір душі поета, який осягає «блакитний небосхил» та споглядає «блакитну спокійну гладь», схожу на лебедину красу омріяної Діви:

Если только она подойдет –  
Буду ждать, буду ждать... [32, с. 157].

Тривожно-настроєва гама вірша «Прилети, мій лебідь білий...» (1924) відображає найпалкіше бажання Олександра Олеся досягти хоч на мить душевного зцілення від втраченої ним назавжди свободи та омріяного щастя. І тому в цьому контексті радісне очікування прильоту «білого лебедя» – найзаповітнішої крилатої мрії – «на озера його сліз» та звуки прощальної лебединої пісні, що відлунює «стобарвним самоцвітом», відтворюють нестримний політ фантазії у свідомості митця, викликані навколишньою похмурою дійсністю. У передсмертному співі «білого лебедя»-«мрії» поет відчуває той нескорений вільний дух, що надає сили звільнитися від невидимих кайданів на змученому від життєвих бур серці:

Хай солодкою стрілою  
Ранить все живе вона.  
Хай цілющою росою  
Скропить змучені серця [208, с. 184].

Емоційний стан Олександра Олеся засвідчив його душевну втому та самотність, що втілена в журбі за рідним краєм. Разом із тим, у поезії митця відбувається органічне злиття з «білим лебедем», очікуваний приліт якого вабить його своєю життєдайною енергетикою та єдиною змогою подумки поринути в безмежні простори Вітчизни:

Прилети, мій білий лебідь,  
Бо вже в мене сліз нема.  
І давно вже через вінця  
Вони ллються навкруги [208, с. 278].

Трагічне усвідомлення Олександром Олесем національної неволі створює в його свідомості, на відміну від російських символістів, образ «пораненого лебедя», що є втіленням нездійсненої мрії поета. Тужливий мотив лебединої пісні митця в «передсмертну останню годину» співзвучний душі вигнанця-страдника, який невтримно лле сльози на чужині («То не лебідь на озері пісню співав...», 1919). Неможливість примирення з рабським становищем рідної землі та згасання віри в духовне воскресіння нації, що перебувала в кривавому ярмі покірливості та пасивності, відтворює страшний зойк розпачу, муки та гніву з душі митця-патріота:

І невтримано плакали очі мої,  
І безкрилі думки умирали  
І червоні квітки, як підбиті орли  
Криком гніву і муки кричали [208, с. 456].

Затамований біль у серці українського поета, що не уявляв своє життя без рідної неньки – України, змушує його щиро звернутися до співвітчизників із благанням поховати так і не розквітлу через нелюдський тягар душевного відчаю – мрію:

Наче лебідь поранений, мрія моя  
Тихо сходила піснею-кров'ю  
О, схиліться над нею, мої дорогі,  
І покрийте її хоругов'ю [208, с. 457].

Індивідуальне бачення символу лебедя спостерігаємо у творах А. Белого «Серенада» та «Любов», де образ божественного птаха символізує розлуку. Песимістична тональність творів досягається настро-

свою єдністю прощальних «криків чайок», шуму морського прибою, «плескотінням зграї білих, німих лебедів», які передають душевний стан ліричних героїв, сповнений меланхолією та смутком.

У поезії «Любов» А. Белого провідним став образ корабля, що мигтів, як «білий лебідь з розпластаними крилами», на «смаргдово-пінявих хвилях», відображаючи дивовижно розмаїту картину морського пейзажу. На тлі «блідо-золотистого неба» хмара з відблиском яскравого аметисту передає хвилювання та неспокій ліричного героя, що думкою лине до коханої, втілюючи святість своїх почуттів до неї. Рух корабля відтворив у візуальних видіннях героя, перейнятого ліричним переживанням, швидкоплинність людського щастя:

Я вдаль смотрел, щемящей грусти полн.  
Мелькал корабль, с зарею уплывавший  
Средь нежных, изумрудно-пенных волн,  
Как лебедь белый, крылья распластавший [252, с. 246].

Зворушлива елегійно-сентиментальна картина піднесеного кохання відображена також у творі російського символіста «Серенада», у основу якого покладена легенда про лебедя Лоенгріна. Під час жорстоких та кровопролитних війн із саксами лицар Святого Келиха Грааля, ставши захисником доньки герцогині Бульйонської Беатріси, нагадав їй про те, що вона ніколи не повинна запитувати його ім'я. Але, нехтуючи своєю обіцянкою, Беатріса не дотрималася домовленостей між ними. Трагічною стає кінцівка легенди, згідно з якою Лоенгрін вирушив у далеку подорож на срібному візку, запряженому сімома лебедями, і вже ніколи не повернувся до королівства Брабант.

У поезії А. Белого, побудованій на історико-легендарній основі, автор дає відчутти пристрасну любов ліричного героя до своєї коханої, оповитої стражданням та душевним болем. Тихий сум у душі героїні переривається «ніжним плескотінням лебедів» та «смаргдовим блиском світляків між квітами», що ненастанно палять її вже змертвіле серце гіркими споминами про прощання з коханим. Розлука з ним засвідчує драматизм її жіночої долі, що пов'язана з магічною приро-

дою числа сім. У числовій символіці воно означає таємницю світобудови, проникнення в сутність якої унеможлиблює досягнення особистого щастя:

Очерк белых грудей  
На струях точно льдина:  
Это семь лебедей,  
Это семь лебедей Лоэнгринна [252, с. 306].

Пророчий дар лебедів простежується у творах «Лебеди» В. Іванова, «Облака» І. Анненського та «Лебеді плавають! Лебеді плавають...» Олександра Олеся.

Наростання внутрішньої напруги почуттів ліричного героя В. Іванова обумовлює лебединий крик величних істот над імлою, що відчують згасання людського життя в хаотичному русі буденності. Уявлення про нестійкість особистості, усвідомлення нею власної слабкості та неповноцінності російський символіст передає через передсмертне тремтіння листя, що є уособленням гнучкості та покірності стихії природи. На тлі яскраво-палаючого заходу образ ставка символізує звужений, замкнутий простір, де смерть перемагає творчий душевний порив поета в безмежний космічний простір:

Лебеди белые кличут и плещутся...  
Пруд – как могила, а запад – в пыланьях...  
Дрожью предсмертною листья трепещутся  
Сердце в последних стораеет желаньях [124, с. 565].

У чарівній настроєво-пейзажній замальовці («Краски воздушные, повечерелье / К солнцу в невиданных льнут окрылениях...») образ сонця постає символом центру світобудови та інтуїтивного знання, у життєдайних променях якого народжується істинне світло духовності та краси.

Остання пісня поета, представленого російським символістом в образі «сивого лебедя», наближується до сакралізованої передостан-

ньої сповіді ліричного героя, чия свідомість наприкінці життя прагне підвестися над емпіричним рівнем буття та заглибитися у світ незнамого, таємного.

Означене коло поетичного настрою трагізму та стану душі реалізується й у творі «Облака» І. Анненського, де ліричний герой, споглядаючи журливо за розпливчастими хмарами в образі «ніжних лебедів», згадує безповоротно втрачену молодість («Как тогда вы мне кажетесь молоды, / Облака, мои лебеди нежные!»). Життя в образному сприйнятті поета – це спалах «дівочого серця в рожевій хмарі» у вічному плині віків.

Невтомне прагнення ліричного героя відчути людське щастя та радість («Разойдусь я, так вы затуманитесь») не приносить утіхи в розмаїтому всесвіті, який віддзеркалює невимовний сум людської душі («В сердце радость сменилась раскаянием»). В І. Анненського пророчий плач лебедів символізував тлінність людського існування та примирення з неминучістю сумної долі ліричного героя:

А вы все надо мною, ревнивые,  
Будто плачете дымчатым таяньем [7, с. 653].

Переповнена болем душа Олександра Олеся, навпаки, перебуває в трепетному очікуванні священної лебединої пісні, здатної визволити його від страдницьких пут земного буття на шляху до омріяного щастя («Лебеді плавають! Лебеді плавають...», 1913):

Жду я на березі, жду лебединої,  
Дивної пісні я жду [208, с. 235].

На тлі неначе застиглої тиші місячного сяйва, митець створює образ «срібного саду» – «раю», що є символом душевного спокою та вічного блаженства. У поетичному творі українського митця саме цей топос постає сакральним місцем перебування величних створінь – лебедів, що виступають медіумами між двома світами – ірреальним та реальним. Лебединий спів божественних істот є магічним зціленням душі поета від пекельних мук та страждань у ріднім, але водночас



далекім для нього краю невольництва. Момент спілкування між митцем та лебедями уособлює сповідальний діалог з відтінком відчаю та приреченості на самотність:

О, проспівайте нечувано солодко,  
Я ж проспівую свою  
Слізьми невітшними, кров'ю гарячою  
В ріднім, далекому краю [208, с. 467].

Домінантний у поетичній системі Олександра Олеся символ «лебідоньки», що уособлений в образі Батьківщини, мав виразно індивідуальне забарвлення («Лебідонько, що плаваєш в пустині...», 1911). У полоні нестерпних мук митець, чий «крик жалю і каяття» лунає з безодні, звертається схвильовано до лебідоньки – України в надії на спасіння від жорстоких ланцюгів невольництва та покори:

Лебідонько... Дай сили перегризти  
Залізо гостре ланцюгів,  
Гадюк од серця одірвати,  
Забути друзів, ворогів [208, с. 478].

Український лірик виступає як борець та співець свободи, зі «струн золотих» якого випромінюється віра в перемогу та звільнення від рабського ярма. Гостре відчуття непримиренності, що живить волелюбний дух Олександра Олеся в прагненні до внутрішньої гармонії та щасливого життя, перетворює його на чарівного «білого витязя» на «білосніжному коні», надаючи значення лицаря волі, сповненого невечерпної сили, здатного перетворити нестерпне земне життя на вічний світлий рай:

І силу ту, що буде в грудях,  
В твої я груди перелю,  
Розів'ю ніч понад тобою  
І світлий ранок запалю [208, с. 478].

Усвідомлюючи духовну прірву між поетом та підступними поневолювачами України, Олександр Олесь пом'якшує настроєву тональність поетичного твору й актуалізує мотив всепрощення, що обумовлено його великою любов'ю до Батьківщини в путях одвічного смутку:

Розкрию я всі рани серця,  
Все зрозумію, всім прощу,  
Але уже ніколи в світі  
Руки твоєї не пущу [208, с. 479].

Під час Другої світової війни трагічне світовідчуття Олександра Олеся, викликане водночас поневоленням України німецько-фашистськими загарбниками та згасанням надій і сподівань на відродження рідного краю, створює виразний образ «білого срібнокрилого лебедя» на «склі дзеркальних вод», що постає символом «вістуна негод» на землі («Сирена... Місто стрепенулось...», 1944). Відчуття безвихідності та приреченості увиразнює безмежну тугу митця, його усвідомлення неминучого горя від брутального окупаційного режиму:

Сирена... Місто стрепенулось.  
У вікнах блимнули огні...  
І зразу згасли. Ворухнулось  
Холодне щось в душі на дні [208, с. 546].

Душевний стан ліричного героя, як і поета, передається завдяки образу-символу листочка з дерева, що втілює в собі ідею смерті та людського безсилля перед невідворотним страшним лихом. Драматизм оповіді Олександра Олеся, сповнений неспокоєм та виразними звуками, асоційованими зі злом, що наближається («поспішні кроки», «гарчить», «гуде», «схопить враз»), відтворює муки людини в нерівній сутичці зі жорстокою дійсністю:

Зірветься зойк: поллються сльози,  
Оглушить грім – і світ погас [208, с. 546].

Панування моторошної атмосфери («Ножем в повітря врізавсь світ... / Розлігся стріл, за першим – другий...») наповнює людську душу жахом у пільмі безодні, яка, наче лист, намагається сховатися в єдиному затишному куточку – своєрідному притулку від переслідувань божевільного вихору зла:

В куток припав – забився лист...  
В нім серце тріснуло з напруги [208, с. 546].

Отже, ідентифікація й семантика символічних образів-птахів відобразила в поетичній традиції європейських митців складний емоційно-інтелектуальний стан межі століть й репрезентувала напружені естетичні пошуки літератури як в загальносвітовому контексті, так і в контексті історично обумовленої національно-культурної рефлексії.

## ВИСНОВКИ

Літературно-мистецька епоха кінця XIX – початку XX століття сприяла виокремленню модерної мистецької парадигми, наповненої новим змістом, що передбачала вихід за рамки емпіричної дійсності, реалістичної правдоподібності та позитивне засвоєння європейських віянь (насамперед французького символізму). Це обумовило прагнення Олександра Олеся звернутися до індивідуалістичної інтерпретації дійсності, розкриття рефлектуючої душі особистості, актуалізації естетичного начала, аксіологічних чинників у творах та символічної репрезентації суб'єктивних вражень.

У розвитку української літератури символізм переконливо зайняв ключову позицію, розвиваючись у контексті загальноєвропейських засад. Олександр Олесь був одним із перших, хто разом із плеядою митців (М. Вороний, Г. Чупринка, С. Черкасенко, М. Чернявський, В. Самійленко) розпочав вивільнення української літератури з рамок ідеологічної заангажованості, провінціалізму, мистецької трафаретності та бездумного наслідування з метою звернення найбільшої уваги на естетичний бік творів. Формування світоглядних орієнтирів у поетичних текстах ліриків, які зростали на питомо національному ґрунті, було пов'язано з пантеїзмом, філософією серця, християнською релігійністю, з відчуттям єдності зі світом природи.

Прагнення символістів проникнути у внутрішній, ірраціональний світ, досягнути таємниці трансцендентної реальності зумовило їх звертання до символу. Запозичуючи досвід французьких попередників (передавати відчуття через музику, надавати перевагу невловимим відтінкам, сприймати природу як живу гармонійну субстанцію – «символ лісів густих»), українські символісти творять особливу образну систему та мову, актуалізуючи її інтенційну та сугестивну природу. Цього досягають за допомогою ритму, рим, звуконаслідувань, звукопису, асонансів, алітерацій, різноманітнос-

ті фоностильових фігур, які, об'єднуючись, ставали виразниками суб'єктивних вражень.

Вагому роль у розповсюдженні європейських ідей в українській літературно-критичній думці початку ХХ століття відігравали не тільки модерністські угруповання, але й журнали, як-от: «Літературно-науковий вісник» та «Українська хата». Розмаїття мотивів, образів, тропів, жанрових форм в українській літературі було обумовлене активними творчими пошуками митців, які творчо засвоювали досвід європейських символістів, вивчали їхні твори, переймалися їхніми ідейно-естетичними концептами, що були співзвучними власним прагненням і творчості, яка потребувала нової поетичної мови для осягнення духовного буття, світу людини з усіма її болями, незгодами, темними та світлими сторонами душі.

Ініційована рецензією І. Франка на збірку «З журбою радість обнялась» полеміка щодо визначеності творчих пошуків та уподобань Олександра Олеся триває й до сьогодні. Її більш або менш активними учасниками в різний час були Л. Пахаревський, О. Білоусенко, В. Пачовський, О. Луцький, М. Євшан, О. Грицай, П. Филипович, М. Зеров, Г. Костюк, В. Петров, М. Неврлий, Р. Радішевський, О. Чепелик, Ю. Ковалів, С. Романов та ін. Попри широкий та різноаспектний спектр оцінок творчості Олександра Олеся літературною критикою, його постать одностайно визнана однією з ключових у становленні ідейно-естетичних засад українського модернізму й, зокрема, символізму.

Спільність естетичної платформи французьких, польських та російських символістів із філософсько-світоглядною позицією Олександра Олеся обумовило співзвучність образної системи, що вибудовувалася через рецепцію краси природи (море, степ, ліс, земля, небо, космос), вивершену поетикальну досконалість із потужно вираженою національно-визвольною ідеєю, системою аксіологічних цінностей та прагненням до пошуку власної сутності й Бога як уособлення Абсолюту.

У поетичній творчості Олександра Олеся знайшли відображення притаманні художнім настановам загальноєвропейського модернізму

декадентсько-песимістичні настрої, але загалом мотиви розпачу та розчарування не стали домінантними для його художньо-стильової манери. Натомість, у поезії Олександра Олеся виразно прозвучали прометеївські мотиви непокори та тираноборства, пов'язані передусім із щирим і палким уболіванням митця за покривджену долю його рідної землі та її пригнобленого люду. Проблематика трагізму національної неволі, плекання ідей самостійної і вільної України у творчості Олександра Олеся окреслені в широкому контексті екзистенційно маркованої художньої символіки, головними концептами якої виступають біблійні образи, поняття краси, гармонії, людини, свободи, нації, держави тощо.

Як і більшість європейських поетів-модерністів, Олександр Олесь значну увагу надавав художнім авторефлексіям власної лірики, її провідним мотивам та засобам творчого образотворення. Спектр авторецептивних символістських візій поезії Олександра Олеся загалом може бути окреслено трьома головними тематичними сферами його художніх зацікавлень: 1) процес творчої діяльності та його рушійні складники (розуміння творчості як животворного джерела наснаги й розради в житті людини, життєвих радощів, краси й натхнення й, водночас, постійних душевних мук, які завдають митцеві невимовних страждань та болю); 2) митець як головний суб'єкт творчості (символічна інтерпретація образу поета в тематичних ракурсах звернень до античної міфології, власної творчості, а також творчості сучасників і попередників); 3) творчий інструментарій, яким послуговується митець у своїй діяльності (концепти на означення елементів ритмомелодики та художньої семантики поетичного твору: ритму, рими, звукового оформлення вірша, специфіки та ролі художнього слова).

Провідними творчими компонентами лірики Олександра Олеся та французьких, російських, польських модерністів є сугестія та мелодійність вірша, що задекларовано тезою «Найперше – музика у слові!» (П. Верлен). На початку ХХ століття сугестивна сила мистецтва була спрямована на відтворення митцем невольовимих порухів душі ліричних героїв за допомогою відповідного настрою у творах, у яких домінантну роль відігравали асоціативні зв'язки (між кольора-

ми, запахами, звуками, явищами, предметами) та інтонаційні відтінки. Інноваційність поетичних моделей забезпечувалася зверненням до прийомів імпресіоністичного письма, спрямованого на передачу тонів, напівтонів, звукової інструментовки, що дозволяло поетам досягти підвищеної сутєвності тексту.

Властиві поезії Олександра Олеся, польських та російських символістів нюансування, семантична нечіткість, неокресленість образу суголосні з художніми принципами П. Верлена («люби відтінок і півтон», «про неясне говорити неясно»). Органічна єдність з емоційно-настроевим станом природи створила особливу музичну атмосферу творів митців, у яких мелодія складалася із співзвуччя, інтонації, пауз, недомовленостей, символізуючи водночас «гармонію відтінків і звуків, душ і світів».

Важливе місце в художньо-образній системі символіки Олександра Олеся займають його мариністичні візії, що спираються на традиції попередньої – романтичної, а також сучасної йому модерністської європейської поезії. У творчій уяві символістів образ моря поставав як жива субстанція, що здатна відчувати, радіти, сумувати так само, як і людська душа. У своїх поетичних творах митці інтерпретували море як першооснову буття, надавали йому інтимних тонів та напівтонів, що відкривало поетичній фантазії реципієнта відчуття його ніжного, лагідного подиху з первісною красою і цнотою. Образ моря через свою здатність контрастувати та гармонізувати зі внутрішнім світом людини тонко резонував із багатострунною душею Олександра Олеся, вносячи, окрім заспокійливої омріяності, дух творчої непокори та непогамовних пристрастей, поглиблених жорстокими реаліями доби.

Пошуки життєвого ідеалу і неможливість його досягнення в реальності переслідувало Олександра Олеся впродовж усього життєвого шляху, але він завжди був сповнений світлими мріями в перемогу правди та краси мистецтва. Загальним у творчій парадигмі європейського символізму та світогляді українського митця виявилось уявлення про дуалістичну структуру світобуття, що створювало феномен паралелізму існування духовних та матеріальних площин.

Важливим виміром художньої поетики Олександра Олеся є відображена у його поетичній творчості солярна та флористична символіка. Як і для європейських символістів, для творчості Олександра Олеся притаманною є символічна репрезентація образу сонця – життєдайного світила, символу волі та духовної свободи. Різноманітний світ рослин та дерев у художній свідомості символістів утверджував ідею пізнання прекрасного у його загадковій незбагненності через творчі осяяння, шляхом духовного наближення до божественних начал буття, уособлених у сакралізованому образі сонця – центра світобудови.

Широкою та різноманітною у поетичній творчості Олександра Олеся є символічна палітра квітів. Серед них велика кількість польових квітів: айстри, конвалії, фіалки, кульбаби, волошки, дзвіночки та ін. До числа найбільш уживаних квіткових символів у поезії Олександра Олеся відносяться образи рожі-троянди, лілії, туберози, папороті, проліска, які уособлюють широкий спектр почуттів ліричного героя.

Художня парадигма символіки дерев у поетичній творчості Олександра Олеся представлена образами берізки, смереки, верби, сосни, тополі, акації, платану, що виражають різні екзистенційні стани душі поета. Підкреслено значимою в Олександра Олеся є символіка дуба, у якій акцентовано образну паралель між «похиленими дубами» та трагічною долею народу.

У поезіях європейських символістів широко репрезентовано образи птахів, що виступають своєрідними посередниками між небом – символом духовного начала, життєдіяльності володарів блакиті – та землею, що ототожнюється з матеріальною й бездуховною сферою. У художньому світі митців-модерністів першорядну роль відігравали образи лебедя, альбатросів та орлів, що уособлювали комплекс естетичних переконань про трагічну долю «проклятого поета», його протистояння реальній дійсності через неприйняття усталених цінностей.

Орнітоморфна парадигма поетичної символіки Олександра Олеся продовжує традиції його попередників й водночас художньо інтерпретує їх у контексті актуальних для тогочасної України питань соціально-політичної та національно-культурної проблематики життя. Позитивне, світлоносне начало життя в поезії Олександра Олеся



символізують образи солов'я, чайки, жайворонка, ластівки, журавля, голубки, а також дивовижного Фенікса, що уособлює відродження і вивільнення з пут багатовікового гніту його рідного краю. Натомість образи вороння, сов, круків, яструбів, кондорів, коршаків символізують вияв деструктивних, демонічних начал людського ества. Наскрізним у поезії Олександра Олеся є образ лебедя, який у творчості українського поета, на відміну від його попередників та сучасників – представників європейського модернізму, отримує яскраве соціально-національне забарвлення, суголосне колізіям тогочасного суспільно-політичного життя України.

Олександр Олесь, засвідчивши своєю творчістю інтегрованість у контекст європейського символізму, зумів вивести українську літературу на світовий рівень, зберігши самобутньо-національний колорит своєї поезії.

Серед розглянутих у роботі питань поетики символізму Олександра Олеся залишається багато таких, які потребують подальшого скрупульозного опрацювання й аналізу. Видається перспективним дослідження художніх особливостей, ритміки й строфіки поезії Олександра Олеся в контексті її зіставлення із суголосними його літературно-історичній добі жанрово-стильовими та версифікаційними пошуками окремих представників європейського та вітчизняного модернізму, а також простеження характеру та форм художнього впливу Олесевого вірша на подальші етапи розвитку української поезії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Символ / Сергей Сергеевич Аверинцев // *Философский энциклопедический словарь*. – М. : Сов. энциклопедия, 1989. – С. 581–582.
2. Агеева В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агеева. – К. : Либідь, 1999. – 259 с.
3. Алчевська Х. Майстри слова / Христя Алчевська // *Українська хата*. – 1910. – № 7–8. – С. 475–484.
4. Алчевська Х. О. Олесь. Поезії. Кн. II / Христя Алчевська // *Будуччина*. – Львів, 1909. – Ч. 1. – Т. 2.
5. Андреев Л. Г. Импрессионизм / Леонид Григорьевич Андреев. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 249 с.
6. Андреев Л. Г. Феномен Рембо / Леонид Григорьевич Андреев // *Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе: [сборник]*. – М.: Радуга, 1988. – С. 5–45.
7. Анненский И. Избранные произведения / Иннокентий Анненский. – Л. : Худож. лит., 1988. – 736 с.
8. Антологія польської поезії : У 2-х т. / [перекл. з польськ., упоряд. Ю. Булаховська]. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 2. – 1979. – 503 с.
9. Антонович М. О. Олесь (Олександр Іванович Кандиба) / Михайло Антонович // *Самостійна Україна*. – 1999. – Жовтень-грудень. – Ч. 4/ 474. – С. 3–10.
10. Анцыферова О. Літературна саморефлексія і проблеми її изучения / Ольга Юрьевна Анцыферова // *Вестник ИВГУ*. – Вып. 1. – 2000. – Серия «Филология». – С. 5–16.
11. Арнаудов М. Психология литературного творчества / Михаил Арнаудов. – Москва : Прогресс, 1970. – 656 с.
12. Афанасьев А. Дерево жизни: Избранные статьи / Александр Николаевич Афанасьев; подготовка текста и коммент. Ю. М. Медведева, вступ. статья Б. П. Кирдана. – М. : Современник, 1982. – 464 с.
13. Бабій О. Микола Євшан (Федюшка). Життя і творчість. В десятиліття його смерті / Олесь Бабій. – Львів, 1929. – С. 14–26.
14. Бабишкін О. До питання про місце Олесья в історії української літератури / Олег Кіндратович Бабишкін // *Літературна газета*. – 1958. – 10 жовтня. – С. 2–3.
15. Бабишкін О. Олександр Олесь / Олег Кіндратович Бабишкін // *Радянське літературознавство*. – 1958. – № 1. – С. 88–105.
16. Байрон Дж. Вірші / Джордж Байрон // *Зарубіжна література: хрестоматія*, пер. Д. Паламарчук. – К. : Освіта, 1992. – 189 с.

17. Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Константин Бальмонт; сост., вступ. ст., ком. Д. Г. Макогоненко. – М. : Правда, 1990. – 606 с.
18. Бальмонт К. Собрание сочинений: В 7-ми т. / Константин Бальмонт. – М.: Книжный Клуб Книговек. – 2010. – Т. 1. – 2010. – 504 с.
19. Барт Р. Риторика образа / Ролан Барт // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – С. 297–318.
20. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр; [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
21. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Гастон Башляр; [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.
22. Башляр Г. Фрагменты поэтики вогню / Гастон Башляр; [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 344 с.
23. Белый А. Символизм как миропонимание: сборник статей / Андрей Белый; сост., вступ. ст., примеч. Л. А. Сугай. – М. : Республика (Мыслители XX века), 1994. – 528 с.
24. Бергсон А. Вступ до метафізики / Анрі Бергсон // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; за ред. М. Зубрицької, 2-е вид. – Львів : Літопис, 2002. – С. 73–86.
25. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття: дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Ірина Павлівна Бетко. – Київ, 1992. – 211 с.
26. Біла А. Символізм: Наукове видання / Анна Біла. – К. : Темпора, 2010. – 272 с.
27. Білецький О. Двадцять років нової української лірики (1903 – 1923) / Олександр Іванович Білецький // О. Білецький. Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1990. – С. 17–44.
28. Білецький О. Вибрані праці в двох томах [Текст]: збірник праць з української літератури: у 2 т. / О. Білецький. – К. : Видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 2 : Від давнини до сучасності. – 454 с.
29. Білецький Л. О. Олень. З нагоди 20-літнього ювілею / Леонід Білецький // Нова Україна. – 1923. – Ч. 12. – С. 1–10.
30. Білоусенко О. Нова поетична сила / Олександр Білоусенко // ЛНВ. – 1909. – Т. XLVII. – Кн. VII. – С. 4–16.
31. Блок А. Поэзия. Драммы. Проза / Александр Блок. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 415 с.
32. Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова / Александр Блок. – М.-Л. : Худож. лит., 1962. – Т. 3: Стихотворения и поэмы (1907–1916) / Подг. текста и прим. В. Орлова. – 544 с.
33. Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова / Александр Блок. – М.-Л. : Худож. лит., 1962. – Т. 7: Автобиография. Дневники / Подг. текста и прим. В. Орлова. – 544 с.

34. Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце / Шарль Бодлер. – Лимбус Пресс, Издательство К. Тублина, 2013. – 420 с.
35. Бодлер Ш. Об искусстве / Шарль Бодлер. – М. : Искусство, 1986. – 421 с.
36. Бодлер Ш. Поезії / Шарль Бодлер; [пер. з франц. Д. Павличко, М. Москаленко]; ред.-упоряд. М. Москаленко; авт. вступ. слова Д. Павличко; авт. післям. Д. Павличко. – К. : Дніпро, 1999. – 272 с.
37. Бодлер Ш. Поезії / Шарль Бодлер. Пер. з фр. / Передм. Д. С. Наливайка. Післямова І. І. Карабутенка. – К. : Дніпро, 1989 – 357 с.
38. Бодлер Ш. Проза / Шарль Бодлер. – Харьков : Фолио, 2001. – 527 с.
39. Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе. Дневники. Статьи об искусстве / Шарль Бодлер; [пер. с франц.]; пред. Г. Мосешвили, сост. О. Дорофеев. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1997. – 960 с.
40. Божович В. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века / Виктор Ильич Божович; отв. ред. А. В. Бартошевич. – М. : Наука, 1987. – 319 с.
41. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Юрий Борисович Боров. – М. : Астрель, 2003. – 575 с.
42. Брюсов В. Собр. соч.: В 7-х т. / Валерий Брюсов. – М. : Худ. лит. – 1973. – Т. 1: Стихотворения (1892–1909). – 1973. – 651 с.
43. Брюсов В. Среди стихов (1894–1924). Манифесты, статьи, рецензии / Валерий Яковлевич Брюсов. – М. : Сов. писатель, 1990. – 715 с.
44. Брюховецький В. До проблеми самоусвідомлення української літератури / В'ячеслав Брюховецький // Радянське літературознавство. – 1989. – № 9. – С. 22–26.
45. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
46. Булаховська Ю. Творчість Леопольда Стаффа і стильові пошуки польської поезії першої половини XX ст. / Юлія Булаховська. – К. : Наукова думка, 1970. – 180 с.
47. Вагнер Р. Статьи и материалы: пер. с нем. / Рихард Вагнер; ред., сост., авт. ком. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек. – М. : Музыка, 1974. – 199 с.
48. Вайнштейн О. Грамматика ароматов / Ольга Вайнштейн // Ароматы и запахи в культуре. – [2-е изд., испр.] / [сост. О. Б. Вайнштейн]. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 5–13.
49. Валери П. Об искусстве / Поль Валери. – М. : Искусство, 1976. – 622 с.
50. Валери П. Об искусстве: Сборник / Поль Валери. – М. : Искусство, 1993. – 506 с.
51. Великовский С. В скрещенье лучей: Групповой портрет с Полем Елюаром / Самарий Израилевич Великовский – М. : Советский писатель, 1987. – 399 с.
52. Вервес Г. Поет повертається на Батьківщину / Григорій Вервес // Вороний М. Твори. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 5–22.
53. Верлен П. Лірика / Поль Верлен; [пер. з франц. М. Рильський, М. Лукаш, Г. Кочур]; вступ. ст., Г. Кочур. – К. : Дніпро, 1968. – 174 с.

54. Верлен, Рембо, Малларме. Стихотворения. Проза / [пер. с франц.]; сост., предисл. О. А. Дорофеев. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – 736 с.
55. Веселовский А. Историческая поэтика / Александр Николаевич Веселовский. – М. : Высш. школа, 1989. – 648 с.
56. Веселовский А. Миф и символ / Александр Николаевич Веселовский // Русский фольклор. – Л. : Наука, 1979. – Т. XIX: Вопросы теории фольклора. – С. 186–199.
57. Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – Ф. XV, од. зб. № 1102.
58. Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – Ф. XV, од. зб. № 1133.
59. Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – Ф. XV, од. зб. № 1154.
60. Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – Ф. XV, од. зб. № 1234.
61. Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – Ф. XV, од. зб. № 1294.
62. Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – Ф. XV, од. зб. № 1372.
63. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Кіндратович Вороний; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорова; автор вступ. ст. і ред. т. Г. Д. Вервес. – К. : Наук. думка, 1996. – 698 с.
64. Воронин С. Синестезия и звукосимволизм / Сергей Владимирович Воронин // Психолінгвістическіе проблемы семантики. – М. : Наука, 1983. – С. 120–131.
65. Выка К. Статьи и портреты / Казимеж Выка; сост. и предисл.: С. И. Ларин; под ред. Б. Ф. Стахеева. – М. : Прогресс, 1982. – 220 с.
66. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха / Михаил Леонович Гаспаров; отв. ред. Н. К. Гей. – М. : Наука, 1989. – 304 с.
67. Гатальська С. Філософія культури. Підручник / Стелла Миколаївна Гатальська. – К. : Либідь, 2005. – 328 с.
68. Генералюк Л. Синестезійність світосприйняття Шевченка-малюра та поета / Леся Станіславівна Генералюк // Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць. – Вип. 7. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2005. – С. 29–35.
69. Генік-Березовська З. Початки українського модернізму / Зіна Генік-Березовська // З. Генік-Березовська. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм. – К. : Гелікон, 2000. – С. 231–233.
70. Гиппиус З. Живые лица: В 2-х т. / Зинаида Гиппиус; сост., пред., ком. Е. Я. Курганева / под общ. ред. Е. П. Енишерова. – Тбилиси : Мерани, 1991. – Т. 1 : Стихи. Дневники. – 1991. – 398 с.
71. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків / Володимир Михайлович Гнатюк // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К. : Либідь, 1991. – С. 383–406.

72. Голенищев-Кутузов И. Реформа французского стихосложения: Свободный стих символистов / Илья Николаевич Голенищев-Кутузов // Романские литературы: статьи и исследования. – М. : Наука, 1975. – С. 381–403.
73. Головкин Б. О чём говорят названия растений / Борис Головкин. – Ташкент : Мехнат, 1988. – 168 с.
74. Голомб Л. Из спостережень над українською поезією XIX–XX століть / Лідія Голомб // Збірник статей. – Ужгород : Гражда, 2005. – 380 с.
75. Голомб Л. Три поети раннього українського модернізму: Олександр Олесь, Грицько Чупринка, Микола Філянський: Монографія / Лідія Голомб. – Ужгород : Ліра, 2011. – 184 с.
76. Горещкий П. О. Олесь. Твори. Кн. III / Петро Олексійович Горещкий // Книгар. – К., 1919. – № 25–26. – С. 1768–1769.
77. Гофман В. Язык символистов / Владимир Гофман // Литературное наследство. – Т. 27–28. – М. : Журнально-газетное объединение, 1937. – С. 54–106.
78. Гречанюк С. Примітки / Сергій Гречанюк // Филипович П. Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1991. – 270 с.
79. Грицай О. О. Олесь. З приводу 15-літніх роковин появи книги «З журбою радість обнялась» / Остап Олександрович Грицай // Український прапор. – 1923. – № 1., № 2.
80. Грицай О. О. Олесь. «Чужиною» / Остап Олександрович Грицай // Воля. – Відень, 1919. – Т. 3. – Ч.2. – С. 58–63.
81. Грушевський М. Поезія Олеся / Михайло Грушевський // Українське слово: хрестоматія укр. літ-ри та літ. критики ХХ ст.: у 3 кн. / [упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко]. – К. : Рось, 1994. – Кн. 1. – 1994. – С. 257–265.
82. Грушевський М. Поезія Олеся / Михайло Грушевський // Олесь О. Вибір поезій: 1903–1923. – Прага, 1923.
83. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова; Центр гуманітарних досліджень Львівського державного університету ім. Івана Франка. – Львів : Літопис, – 1997. – 299 с.
84. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ) / Тамара Гундорова, Наталя Шумило // Слово і час. – 1993. – №1. – С. 55–66.
85. Гундорова Т. Фрідріх Ніцше й український модернізм / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1997. – №4. – С. 29–33.
86. Гура А. Демонологические свойства животных в славянских мифологических представлениях / Александр Викторович Гура // Славянский и балканский фольклор: Народная демонология. – М. : Индрик, 2000. – С. 303–313.
87. Гура А. Символика животных в славянской народной традиции / Александр Викторович Гура. – М. : Индрик, 1997. – 912 с.
88. Давыдова А. Музыкальные образы в русской лирике начала ХХ века: дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – Русская литература / Давыдова Алена Владимировна. – Архангельск, 2006. – 200 с.

89. Данилюк Н. Національно-мовна картина світу в українській народній пісні / Ніна Данилюк // Мовознавство: Тези та повідом. III Міжнародного конгресу українців. – Х. : Око, 1996. – С. 219–224.
90. Державин В. Вибране у 2-х книгах. Кн. 1 / Володимир Державин / Упор. Хороб С. І. – Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. – 416 с.
91. Державин В. Поезія П. Верлена / Володимир Державин // Всесвіт. – 1975. – № 8. – С. 22–23.
92. Димитренко М. Мифологема «поэт» в русском поэтическом дискурсе XIX–XX вв.: рефлексивно-коммуникативный потенциал и особенности вербализации: автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 – Русский язык / Мария Владимировна Димитренко. – Волгоград, 2009. – 28 с.
93. Дмитриев А. Гейне в воспоминаниях современников / Андрей Дмитриев. – М. : Худож. лит., 1988. – 575 с.
94. Донцов Д. Поетика українського рісорджіменто / Дмитро Донцов // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. : у 3 кн. / [упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко]. – К. : Рось, 1994. – Кн. 1. – 1994. – С. 149–183.
95. Драй-Хмара М. Вибране / Микола Драй-Хмара. – К. : Радянський письменник, 1989. – 529 с.
96. Дяченко Л. Фольклорна символіка як засіб відображення національного світобачення / Людмила Миколаївна Дяченко // Мовознавство. – 1997. – № 2–3. – С. 67–71.
97. Еліот Т.С. Музика поезії / Томас Стернз Еліот // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів : Літопис, 2002. – С. 95–109.
98. Еллан В. Поезії / Василь Еллан (Блакитний). – К. : Радянський письменник, 1967. – 180 с.
99. Еремеев Л. Французский литературный модернизм : Традиции и современность / Леонид Андреевич Еремеев. – К. : Наук. думка, 1991. – 120 с.
100. Євшан М. Грицько Чупринка / Микола Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 224–234.
101. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика; упорядкув. Н. Шумило / Микола Євшан. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
102. Євшан М. Куди ми прийшли?... Річ про українську літературу 1910 року / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 247–275.
103. Євшан М. Проблеми творчості / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 12–17.
104. Євшан М. Релігія Шевченка / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 25–30.
105. Євшан М. Червоні маки (рец. на кн. «По дорозі в казку») / Микола Євшан // Українська хата. – К., 1910. – № 9.

106. Єрмоленко С. Нариси з української словесності / Світлана Яківна Єрмоленко. – К. : Довіра, 1999. – 431 с.
107. Єрмоленко С. Я. Скарбниця народного слова / Світлана Яківна Єрмоленко // Мовознавство. – 1982. – № 6. – С. 58–69.
108. Єфремов С. О. В поисках новой красоты / Сергій Олександрович Єфремов // Киевская старовина. – 1902. – № 10. – С. 100–140.
109. Єфремов С. В пошуках нової краси / Сергій Єфремов // Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1993. – С. 48–120.
110. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К., 1972. – С. 4.
111. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К.-Лейпціг, 1919. – Т. II. – С. 303–308.
112. Єфремов С. Муза гніву та зневір'я / Сергій Олександрович Єфремов // Єфремов С. Літературно-критичні статті – К. : Дніпро, 1993. – С. 153–172.
113. Єфремов С. На мертвій точці / Сергій Олександрович Єфремов // Киевская старина. – 1904. – № 5. – С. 319–325.
114. Затонський Д. Про модернізм і модерністів / Дмитро Володимирович Затонський. – К. : Дніпро, 1972. – 272 с.
115. Зеленин Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов / Дмитрий Константинович Зеленин. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937. – 79 с.
116. Зенкин С. Писатель в маске монстра / Сергей Зенкин // Иностранная литература. – 1993. – № 1. – С. 138–149.
117. Зеров М. О. Олесь. Вибір поезій / Микола Зеров // Червоний шлях. – 1924. – №10. – С. 289–290.
118. Зеров М. Поезія Олеся і спроба нового її трактування // Микола Костянтинович Зеров / Зеров М. Твори: в 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – 1990. – С. 537–547.
119. Зеров М. Твори: У 2-х т. / Микола Костянтинович Зеров; упорядкув. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1: Вибрані поезії. – 1990. – 494 с.
120. Зеров М. Твори: У 2-х т. / Микола Костянтинович Зеров; упорядкув. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – 1990. – 594 с.
121. Зеров М. Три пори українського романтизму / Микола Костянтинович Зеров // Зеров М. Твори: в 2 т. / упорядкув. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – 1990. – С. 74–76.
122. «Зів'яле листя» І. Франка і «Miłość» Я. Каспровича (спроба типології). Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців (Одеса, 26–29 серпня 1999 р.), кн. 1. – Київ, 2000. – С. 530–537.



123. Иванов В. Собр. соч.: В 4-х т. / Вячеслав Иванов / ред. и ком. Д. Иванова, О. Дешарт. – Брюссель : Foyer oriental chretien, 1974. – Т. 2: Статті різних лет. – 1974. – 851 с.
124. Иванов В. Собр. соч.: В 4-х т. / Вячеслав Иванов / ред. и ком. Д. Иванова, О. Дешарт. – Брюссель: Foyer oriental chretien, 1974. – Т. 3 : Стихотворения. – 1979. – 851 с.
125. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / Микола Ільницький. – Львів, 1995. – 210 с.
126. Ільницький М. «Молода Муза» й український модернізм // На перехрестях віку / Микола Ільницький / Кн. 3. – К. : «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 260–281.
127. Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка / под ред. А. Д. Чегодаева и др. – М. : Искусство, 1975. – 319 с.
128. Історія української літератури. У десяти томах. – К. : Видавничий центр «Академія», 2012. – Том перший. У пошуках іманентного сенсу. – 2012. – 512 с.
129. Кабиш М. Звукопис в українській поезії першої половини ХХ століття: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 –Українська мова / Марина Кабиш. – Київ, 2015. – 267 с.
130. Кандинский В. О духовном в искусстве / Василий Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 105 с.
131. Карманський П. Ой люді, смутку / Петро Карманський. – Львів : Накладом Н. Величковського і С-ки, 1906. – 400 с.
132. Карманський П. Поезії / Петро Карманський. – К. : Український письменник, 1992. – 362 с.
133. Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы / Эрнст Кассирер // Культурология. ХХ век: Антология / Сост. С. Я. Левит. – М. : Юрист, 1995. – С. 163–212.
134. Качуровський І. Променисті силуети / Ігор Качуровський. – К. : Видавничий дім «Києво-могилянська академія», 2008. – 777 с.
135. Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки / Климентій Квітка // Спогади про Лесю Українку. – К., 1971. – С. 228–229.
136. Клочек Г. Поетика і психологія / Григорій Дмитрович Клочек. – К. : Т-во «Знання» УРСР, 1990. – 48 с.
137. Кміт Ю. Фрідріх Ніцше / Юрій Кміт // Літературно-науковий вісник, 1901. – Кн. 8. – С. 87–107.
138. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст.: підручник : у 10 т. / Юрій Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – Т. 1 : У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 512 с.

139. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник : у 10 т. / Юрій Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2013 – . Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 624 с.
140. Ковалів Ю. І. Символізм як стильова домінанта лірики Олександра Олеся і її рецептивні колізії / Юрій Іванович Ковалів // Вісник СумДУ. Серія Філологія, 2008. – № 2. – С. 94–99.
141. Ковалів Ю. «...Ходім в мою душу, в мій храм...» Олександр Олесь на тлі критичної рецепції / Юрій Ковалів // Літературна Україна. – 1998. – 17 грудня. – С. 6.
142. Колобаева Л. Русский символизм / Лидия Андреевна Колобаева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 294 с.
143. Копиця Д. Не передавати куті меду / Давид Копиця // Літературна газета. – 10 жовтня. ЦДАМЛІМ України, 124. Ф. 379, оп. 1, од. зб. 82.
144. Корбич Г. Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму: Вибрані аспекти рецепції / Григорій Корбич. – Познань, 2010. – 334 с.
145. Косиков Г. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Георгий Константинович Косиков // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М. : МГУ, 1993. – С. 5–62.
146. Косиков Г. Символисты о символизме / Г. Косиков // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / [под ред. Г. К. Косикова] – М. : МГУ, 1993. – С. 423–459.
147. Костомаров М. Слов'янська міфологія / Микола Іванович Костомаров / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступ. ст. М. Т. Яценко. – К. : Либідь, 1994. – 382 с.
148. Костюк Г. Микола Вороний. 80 років з дня народження / Григорій Костюк // Історія Національної академії України, 1938–1941: Документи і матеріали НАН України, Нац. 6-ки ім. В. І. Вернадського; [відп. ред. О. С. Оніщенко]. – К. : Ін-т архівознавства, 2003. – С. 107–113.
149. Костюк Г. Олесь і підсоветська критика / Григорій Костюк // Наші дні. – Львів, 1944. – №2. – С. 2–5.
150. Костюк Г. Олесь і радянська критика 20-х років / Григорій Костюк // Історія Національної академії України, 1938–1941: Документи і матеріали НАН України, Нац. 6-ки ім. В. І. Вернадського; [відп. ред. О. С. Оніщенко]. – К. : Ін-т архівознавства, 2003. – С. 87–103.
151. Костюк Г. Олесь і радянська критика 20-х років // Григорій Костюк Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі). – Вашингтон; К., 2002. – С. 85–104.
152. Кочерга С. Українська поетична мариністика кінця XIX – початку XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.03 / Світлана Олексіївна Кочерга. – Львів, 1993. – 20 с.
153. Кочур Г. Друге відлуння: переклади / Григорій Порфирівич Кочур. – К. : Дніпро, 1991. – 558 с.

154. Кривуляк О. Трансформація естетики символізму в новелах М. Яцківа, О. Плюща, І. Липи / О. Кривуляк. – Чернігів : ЧДПУ, 2008. – 176 с.
155. Кузіна Н. Роль «Літературно-наукового вісника» в національному відродженні України (Київський період 1907–1919 рр.): дис. канд. істор. наук: 07.00.01 / Кузіна Наталія Вікторівна. – К., 2002. – 212 с.
156. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – XX ст.: Проблеми естетики і поетики / Юрій Борисович Кузнецов. – К. : Зодіак – Еко, 1995. – 303 с.
157. Кун Н. Легенди і мифи Древней Греции / Николай Кун. – Симферополь: Реноме, 1998. – 480 с.
158. Ласло-Куцюк М. Велика традиція. Українська класична література в порівняльному висвітленні / Магдаліна Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1979. – 287 с.
159. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / Магдаліна Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 306 с.
160. Левчик Н. Творчість Олександра Олеся у світоглядно-естетичному контексті художніх систем української поезії кінця XIX – початку XX ст. / Надія Левчик // Матеріали V конгресу МАУ. Літературознавство. Книга 2. – Чернівці : Рута, 2003. – С. 72–75.
161. Лепкий Б. Поезії / Богдан Лепкий. – К. : Радянський письменник, 1990. – 371 с.
162. Лисенко Н. Невідомі автобіографічні записки О. Олеся // Н. Лисенко // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : ПЦ «Фоліант», 2009. – Т. 4. – С. 136–192.
163. Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
164. Література кінця XIX – першої половини XX століття (1890-е роки – 1945 рік) // Історія літератур західних і південних слов'ян. В 3-х томах. – Т. 3. – М. : Індрик, 2001. – 992 с.
165. Літературний енциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
166. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
167. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
168. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
169. Лосев А. Знак. Символ. Миф: Тр. по языкознанию / Алексей Федорович Лосев. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.
170. Луцький О. Молода Муза / Остап Луцький // Діло. – 1907. – 18 листопада. Ч. 249. – С. 1.

171. Луцький О. Молода Муза: [передрук з газети «Діло» від 18 листопада 1907 року Ч. 249] / Остап Луцький // Остап Луцький – молодомузець / зібрав Юрій Луцький; вступ. ст. Б. Рубчака. – Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1968. – С. 55–59.
172. Маковский М. Образ мира и миры образов / Марк Михайлович Маковский // Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М. : Гуманит. изд. центр Владос, 1996. – С. 13–30.
173. Маковский М. Язык – миф – культура: Символы жизни и жизнь символов / Марк Михайлович Маковский // Вопросы языкознания. – 1997. – № 1. – С. 73–95.
174. Максимов Д. Идея пути в поэтическом сознании А. Блока / Дмитрий Максимов // Поэзия и проза А. Блока. – Ленинград : Советский писатель, 1975. – С. 46–64.
175. Маланюк Є. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Євген Маланюк. – Львів : Світ, 2005. – 495 с.
176. Маланюк Є. Франко незнаний / Євген Маланюк // Книга спостережень : у 2 т. – Торонто, 1966. – Т. 2. – С. 67–93.
177. Маллярме С. Вірші та проза / Стефан Маллярме / Упорядкув. та пер. з франц. М. Москаленко, передм. Д. Наливайка. – К. : Юніверс, 2001. – 240 с.
178. Маллярме С. Поезії / Стефан Маллярме / Пер. передм. і прим. О. Зуевсько-го. – Канадський інститут український студій, Альбертський університет, 1990. – 190 с.
179. Мастера искусств об искусстве : В 4-х т. – М. : Искусство. – 1967. – Т. 4. – 1967. – 622 с.
180. Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки ХІХ – поч. ХХ ст. / Володимир Григорович Матвіїшин. – Львів : Вища школа, 1989. – 168 с.
181. Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми творчої поетики письменників «Молодої Музи») / Пер. з польської Лесі Демської-Будзуляк / Агнешка Матусяк. – Львів: ЛА «Піраміда», 2016. – 404 с.
182. Мережковский Д. Эстетика и критика: Сочинения в 2-х т. / Дмитрий Сергеевич Мережковский / редкол.: А. Я. Зись и др.; вступ ст., сост., примеч. Е. А. Андрущенко, Л. Г. Фризмана. – М. : Искусство; Харьков : СП «Фолио», 1994. – Т. 1. – 1994. – 672 с.
183. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : НИ Большая Российская энциклопедия, 2000. – Т. 1: А–Й. – 671 с.
184. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : НИ Большая Российская энциклопедия, 2000. – Т. 2: К–Я. – 719 с.
185. Міцкевич А. У дружньому домі / Адам Міцкевич / [пол. і укр.; упорядк. та вступ. ст. В. А. Моторного, А. Л. Татаренко]. – Львів : Каменяр, 1994. – 191 с.

186. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Пилипович Моренець. – Київ : Основи, 2001. – 327 с.
187. Найдыш В. Мифотворчество и фольклорное сознание / Вячеслав Михайлович Найдыш // Вопросы философии. – 1994. – № 2. – С. 45–53.
188. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Дмитрий Наливайко. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
189. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-могилянська академія», 2006. – 347 с.
190. Наливайко Д. Шарль Бодлер і його «Квіти зла» / Дмитро Наливайко // Бодлер Ш. Поезії [з франц. пер. Дмитро Павличко, Михайло Москаленко]. – К.: Дніпро, 1999. – С. 241–253.
191. Наливайко Д. Французький символізм як зміна метамови європейської поезії / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 1998. – № 7. – С. 23–27.
192. Наєнко М. Музика як модус поетичної еволюції Лесі Українки / Михайло Наєнко // Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – Т. 4, кн. 1. – С. 196–205.
193. Науменко Н. Символіка як стильова домінанта української новелістики ХІХ – початку ХХ ст. / Наталія Науменко. – К.: НУХТ, 2005. – 204 с.
194. Неврлий М. Олександр Олесь: життя і творчість / Мікулаш Неврлий; Асоціація українців Словаччини. – К.: Дніпро, 1994. – 173 с.
195. Незгасимий словосвіт: Збірник наукових праць на пошану професора Володимира Семеновича Калашника. – Х.: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2011. – 694 с.
196. Нечуй-Левицький І. Останні вірші Олеся / Іван Нечуй-Левицький // Дніпрові хвилі. – Катеринослав, 1912. – № 11–12.
197. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології / Іван Нечуй-Левицький. – К.: АТ «Обереги», 1992. – 88 с.
198. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки (Предисловие к Рихарду Вагнеру) / Фридрих Ницше // Ницше Ф. Соч.: в 2 т.; [сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна] – М.: Мысль, 1996. – Т. 1: [пер. с нем. Я. Бермоша, Г. Рачинского, К. Свасьяна, С. Франка] – Т. 1. – 1996. – С. 57–157.
199. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Фрідріх Ніцше / Пер. з нім. А. Онишка та П. Таращука. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
200. Новиченко М. [Неврлий М.] Поезія О. Олеся. (3 нагоди 40-літнього ювілею літературної творчості) / Мікулаш Неврлий // Наші дні. – Львів, 1944. – Ч. 12. – С. 2–3.
201. Нямцу А. «Літературні міфи» у європейському загальнокультурному контексті / Анатолій Євгенович Нямцу // Теорія літератури, компаративістика, україністика. Зб. наук. праць / [упоряд. М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша та ін.] // Studia methodologica. – Вип. 19. – Тернопіль, 2007. – С. 295–307.

202. Нямцу А. Основи теорії традиційних сюжетів / Анатолій Євгеневич Нямцу. – Черновці : Рута, 2003. – 80 с.
203. Нямцу А. Russkaya literatura v kontekste mirovykh traditsiy: uchebnoe posobie / Анатолій Євгеневич Нямцу. – Черновці : Черновицький нац. ун-т, 2009. – 424 с.
204. Обломиевский Д. Французский символизм / Дмитрий Дмитриевич Обломиевский. – М. : Наука, 1973. – 303 с.
205. Одинец П. К вопросу об украинском народничестве: Опыт программных вопросов для изучения украинской национальной идеи / Павел Одинец // Киевская старина. – 1906. – № 7. – С. 338–377.
206. Олесь Олександр. Емігрантська поезія / Олександр Олесь / [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський]. – К., 2011. – 531 с.
207. Олесь Олександр. Мазепа ... Що літа – віки... / Олександр Олесь // Олесь Олександр. Лірика (літературний портрет). – К. : Бібліотека українця. – 1998. – С. 146.
208. Олесь Олександр Твори: У 2-х т. / Олександр Олесь; [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1: Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – 1990. – Т. 1. – 958 с.
209. Олесь Олександр. Твори у двох томах / Олександр Олесь. – К., 2009. – Т. 1. Лірика (еміграційна спадщина). – 2009. – 574 с.
210. Олесь Олександр. Твори у двох томах. / Олександр Олесь. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. – Том I. Лірика (еміграційна спадщина). – Т. I. – 672 с.
211. Олесь Олександр. Твори у двох томах / Олександр Олесь. – К., 2012. – Т. 2. Сатира (еміграційна спадщина). – 2012. – 672 с.
212. Олійник О. Феномен символізму в системі українського модерну / Оксана Олійник // Слово і Час. – 1998. – №6. – С. 63–68.
213. Останнє інтерв'ю Олександра Олеся (Напередодні 65-річчя від дня народження і 40-річчя літературної творчості) // Поет з душою вогняною: О. Олесь у спогадах, листах і матеріалах. – К. : Дніпро; Нью-Йорк; Львів : Коць, 1999. – С. 174–175.
214. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 447 с.
215. Павличко Д. Діамант людської ширості / Дмитро Павличко // Літературна газета. – 1988. – 22 грудня. – С. 1–8.
216. Павличко Д. Твори: У 3-х т. / Дмитро Павличко / Авт. передм. В. П. Моренець. – К. : Дніпро, 1989 – Т. 1 : Поезії. – Т. 1. – 501 с.
217. П[ахарев]ський Л. Олесь. З журбою радисть обнялась. Поезії. – Т. 1. / Леонід Пахаревський. – СПб., 1907 // Україна. – 1907. – Т. 1.
218. Пахаревский Л. Александр Олесь / Леонид Пахаревский // Киевская мысль. – 1918. – 15 сентября.

219. Пачовський В. Зібрані твори: у 2-х т. / Василь Пачовський. – Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1984. – Т. 1. – 743 с.
220. Пачовський В. Поезія переломової хвилі / Василь Пачовський // Діло. – 1907. – Ч. 279. – 26 грудня. – С. 1; Ч. 282. – 30 грудня. – С. 4; Ч. 283. – 31 грудня. – С. 4.
221. Передзвони польської лютні: Поетична антологія; [пер. В. Гуцаленка]; ред.-упоряд. проф. Р. Радишевський; авт. вступ. слова Р. Радишевський. – К. : Варта, 2001. – 592 с.
222. Перехресні стежки Івана Франка і Яна Каспровича (типологія творчості). – Porownanie jako dowod. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890–1999, (Seria) : Literaturoznawstwo Porownawcze nr 2, Poznań, 2001 – С. 136–140.
223. Петров В. Проблема Олеся / Віктор Петров // Українське слово: хрестоматія укр. літ-ри та літ. критики ХХ ст.: у 3 кн. / [упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко]. – К. : Рось, 1994.– Кн. 1. – 1994. – С. 275–285.
224. Петров В. Розвідки / Віктор Петров. – Т. 2. – К. : Темпора, 2013. – 576 с.
225. Петрухіна Л. Зустрічі на межі світів: статті, рецензії, нариси / Людмила Петрухіна. – Львів : «Растр-7», 2011. – 348 с.
226. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів / Роман Володимирович Піхманець // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998. – С. 313–319.
227. По Э. Лирика / Эдгар По. – Л. : Художественная литература, 1976. – 128 с.
228. Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах / [упорядкув, пер. та прим. І. М. Лисенко]. – Нью-Йорк – Київ – Львів : Дніпро, М. П. Коць, 1999. – 220 с.
229. Поети «Молодої Музи» / Упорядник, автор передмови та наукового апарату Микола Ільницький. – Київ : Дніпро, 2006. – 672 с.
230. Поліщук Я. Естетичний досвід декадансу (аспекти модальності й моди) / Ярослав Поліщук // Слово і Час. – 2002. – №4. – С. 20–26.
231. Поліщук Я. Казімеж Пшерва-Тетмайер: відлуння в українській літературі / Ярослав Поліщук // «Варшавські українознавчі записки». – 2002. – Вип. 13–14. – С. 347–348.
232. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 296 с.
233. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія – 2-ге вид., доповнене і перероблене / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
234. Порский В. Поэт недостигнутого счастья / Владимир Порский // Куранты. – 1918. – № 4.
235. Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Связи некоторых представлений в языке. О Купальских огнях и сродных с ними представлениях / Афанасий Афанасьевич Потебня. – Х., 1914. – 158 с.

236. Поезія французського символізму. Лотреамон. Песни Мальдорора / [под ред. Г. К. Косикова]. – М. : МГУ, 1993. – 512 с.
237. Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся / Ростислав Радишевський // *Олеся Олександр. Твори у 2-х т. Т. 1: Поетичні твори. Лірика. Поэа збірками. 3 неопублікованого. Сатира.* – К. : Дніпро, 1990. – С. 5–47.
238. Радишевський Р. Феномен Олександра Олеся / Ростислав Радишевський // *Літературна Україна.* – 2000. – 9 березня. – С. 6.
239. Реймонт В. Вампиры / Владислав Реймонт. – М. : Интербрук, 1991. – 192 с.
240. Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе / Артюр Рембо / Сб. на франц. яз. с парал. рус. текстом / предисл. Л. Г. Андреев. – М. : Радуга, 1988. – 544 с.
241. Рембо А. П'яний корабель / Артюр Рембо. – К. : Дніпро, 1995. – 224 с.
242. Рибчинська З. Конструювання традиції: розгортання символістичного дискурсу в українській поезії (1906–1919 років) / Зоряна Рибчинська // *Модернізм після постмодерну / За ред. Т.І. Гундорової.* – К. : ПЦ «Фоліант», 2008. – С. 147–160.
243. Рильський М. Поезія О. Олеся / Максим Рильський // *Олександр Олеся. Вибране.* – К. : Рад. письм., 1958. – С. 3–11.
244. Рисак О. Теоретичні аспекти синтезу мистецтв / Рисак Олександр // «Найперше – музика у Слові»: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Луцьк, 1999. – 402 с.
245. Розсіпані перли: Поети «Молодої Музи» / Упорядник, автор передмови та приміток Микола Ільницький. – Київ : Дніпро, 1991. – 712 с.
246. Романов С. Інтимна лірика Лесі Українки та Олександра Олеся крізь співмірність приватного досвіду і художньої реконструкції / Сергій Романов // *Слово і Час.* – 2017. – № 4. – С. 67–78.
247. Романов С. Леся Українка і Олександр Олеся: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія / Сергій Романов. – Луцьк : Вежа-Друк, 2017. – 500 с.
248. Рубчак Б. Пробний лет (Тло для книги) / Богдан Рубчак // *Розсіпані перли: Поети «Молодої Музи»* / [упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 18–41.
249. Рубчак Б. Пробний лет / Богдан Рубчак. – Ю. Луцький – молодомузівець. – Нью-Йорк, 1968. – С. 41.
250. Русова С. Новини нашої літератури: О. Олеся, Драматичні етюди / Софія Русова // *Літ.-наук. вістн.* – 1914. – Т. 65. – С. 280–283.
251. Русова С. Олеся. Книжка третя / Софія Русова // *ЛНВ.* – 1911. – Т. LVI. – Кн. XII. – С. 614–616.
252. Русская поэзия XIX – начала XX в. / [сост., вступ. ст. и примеч. Н. Якушина]. – М. : Худож. лит., 1987. – 863 с.
253. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. – М. : Амирус, 1991. – 256 с.



254. Савчук Б. Українська етнологія / Борис Петрович Савчук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 559 с.
255. Салига Т. Від Молодої музи до символізму та інших напрямів / Тарас Юрійович Салига // Українське літературознавство. – 1993. – Вип. 57. – С. 33–41.
256. Самойлов Д. Книга о русской рифме / Давид Самойлов. – М. : Художественная литература, 1973. – 280 с.
257. Самотожність письменника. До методології сучасного літературознавства / [відп. ред. Г. М. Сивокінь]. – К. : Укр. кн., 1999. – 156 с.
258. Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде / Эммануил Сведенборг. – К. : Украина, 1993. – 336 с.
259. Світовий сонет: Антологія / Упоряд., перекл., передм. Д. Павличка. – К. : Дніпро, 1983. – 470 с.
260. Сильман Т. Заметки о лирике / Тамара Исааковна Сильман. – Л. : Сов. писатель, 1977. – 223 с.
261. Силуети [текст]: ст., спогади, щоден. записи / М. М. Шумило; [упорядкув. М. М. Шумило]. – К. : Рад. письм., 1990. – 307 с.
262. Символисты о символизме // Поэзия французского символизма / [сост., общая ред. Г. К. Косиков]. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – С. 423–456.
263. Скворода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. / Григорій Скворода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 1973. – 532 с.
264. Скворода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. / Григорій Скворода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 2. – 576 с.
265. Словник символів культури України / [за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка]. – К. : Міленіум, 2002. – 260 с.
266. Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт / Пер. з англ. П. Тарашук. – К. : Основи, 1994. – 224 с.
267. Соколова З. Культ животных в религиях / Зоя Петровна Соколова. – М. : Наука, 1972. – 215 с.
268. Соколов М. Феникс в апокрифах об Энохе и Варухе / Михаил Соколов // Новый сборник статей по славяноведению, сост. и изд. учениками В. И. Ламанского. – СПб., 1905. – С. 395–405.
269. Соловьев В. Неподвижно лишь солнце любви... : Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников / Владимир Сергеевич Соловьев / Сост., вступ. ст., коммент. А. А. Носова. – М. : Московский Парнас, 1990. – 445 с.
270. Соловьев В. Сочинения : в 2-т. / Владимир Сергеевич Соловьев / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – 1990. – 892 с.
271. Соловьев В. Философия искусства и литературная критика / Владимир Соловьев / Вступ. ст. Р. Гальцевой, И. Роднянской. – М. : Искусство, 1991. – 701 с.

272. Сологуб Ф. Стихотворения / Федор Сологуб / Сост., подг. текста, примеч. М. И. Дикман. – [2-е изд., доп.]. – Л. : Советский писатель, 1978. – 679 с.
273. Спогади про Лесю Українку. – К. : «Наукова думка», 1971. – 247 с.
274. Сріблянський М. Без дороги в казку / Микита Сріблянський (Шаповал) // Діло. – Львів, 1910. – № 37.
275. Сріблянський М. Боротьба за індивідуальність (3 літературного життя) / Микита Сріблянський (Шаповал) // Українська хата. – 1912. – №3–4. – С. 170–185.
276. Сріблянський М. Літературна хвиля (Погляд на літературу українську 1912 р.) / Микита Сріблянський (Шаповал) // Українська хата. – 1913. – № 2. – С. 101–110.
277. Сріблянський М. На великім шляху (Про письменство наше в 1909 р.) / Микита Сріблянський (Шаповал) // Українська хата. – 1910. – Ч. I. – С. 51–58.
278. Сріблянський М. На сучасні теми (Національність і мистецтво) / Микита Сріблянський (Шаповал) // Українська хата. – 1910. – №9. – С. 682–689.
279. Сріблянський М. На сучасні теми (Національність і мистецтво) / Микита Сріблянський (Шаповал) // Українська хата. – 1911. – № 3. – С. 170–186.
280. Стецько Я. Французька та українська поезія першої половини ХХ століття. Семантико-стилістична типізація / Ярина Стецько. – Ужгород: Гражда, 2013. – 288 с.
281. Струни: антологія української поезії від найдавніших до нинішніх часів: в 2 т. / [уклад. Б. Лепкий]. – Берлін : Українське слово, українська народна бібліотека – Українське слово, 1922. – Т. 1. – 296 с.; Т. 2. – 239 с.
282. Сумцов Н. Пoesия О. Олесь / Николай Сумцов // Южный край. – Харьков, 1906. – № 9007.
283. Сумцов Н. Украинская литературная писанка (О. Олесь) / Николай Сумцов // Южный край. – Харьков, 1907. – № 9648.
284. Таран О. Семантика символів природи в поезіях Олександра Олесь: лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01 / Оксана Сергіївна Таран. – Харків, 2002. – 20 с.
285. Таран О. Семантика символів природи в поезіях Олександра Олесь: лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти: дис. канд. філол. наук: 10.02.01 / Оксана Сергіївна Таран. – Харків, 2002. – 215 с.
286. Твердохліб С. В свічаді плеса / Сидір Твердохліб. – Львів : Накладом автора, Загальна друкарня, 1908. – 78 с.
287. Тетмайер К. Арнольд Бьоклін / Казимир Тетмайер // Мелянхолія. Казимир Тетмайер; [пер. В. Висоцького, Є. Ареф'єва]. – К. : Грунт, 1910. – С. 241–271.
288. Тетмайер К. Мелянхолія / Казимир Тетмайер; [пер. М. Лебединець]. – К. : Грунт, 1898. – 61 с.
289. Тетмайер К. Сфінкс / Казимир Тетмайер / [пер. М. Лебединець]. – К. : Грунт, 1898. – 169 с.

290. Ткаченко О. Журлива ліра О. Олеся / Олена Ткаченко // Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність. – Збірник наукових праць. – Суми : Козацький вал, 1999. – С. 60–68.
291. Ткаченко Р. Поклик химери. Декаданс в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / Роман Ткаченко. – К. : Книга, 2011. – 136 с.
292. Товкачевський А. Будинок на піску... / Андрій Товкачевський // Українська хата. – 1912. – № 2. – С. 17–25.
293. Товкачевський А. Григорій Савович Скворода / Андрій Товкачевський // Українська хата. 1913. – Ч. 2. – С. 220–280.
294. Товкачевський А. Григорій Савич Скворода. Світовідчуження Сквороди / Андрій Товкачевський // Українська хата. – 1913. – №4–5. – С. 258–274.
295. Тодоров Ц. Теорії символу / Цветан Тодоров. – М. : Дом інтелектуальної книги, Русское феноменологічне товариство, 1998. – 408 с.
296. Топоров В. О «поетическом» комплексі моря і його психофізіологічних основах / Владимир Николаевич Топоров // Топоров В. Миф, ритуал, символ, образ: дослідження в області міфопоетического: избранное. – М. : ИГ Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.
297. Тресиддер Дж. Словарь символів / Джек Тресиддер. – М. : Фаир-Пресс, 1999. – 430 с.
298. Турышева О. Прагматика художественной словесности как предмет литературной саморефлексии / Ольга Наумовна Турышева // Новый филологический вестник. – 2013. – №1 (24). – С. 25–38.
299. Тхорук Р. Особливості поетики премодерністського вірша початку XX століття: рання лірика Олександра Олеся : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.06 / Тхорук Раїса Леонтіївна. – Київ, 1996. – 20 с.
300. Тюремний сонетарій І. Франка і Я. Каспровича (типологія страждань): матеріали міжнародної славистичної конференції пам'яті професора Костянтина Трофимовича (1–3 квітня 1998 року): У 2-х т., Львів, 1998. – С. 137–141.
301. Українка Леся. Джон Мільтон / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти т.; [редкол.: Шаблійський Є. С. (голова) та ін., упорядкув. та прим. Вишневецька Н. О.]. – К. : Наук. думка, 1979. – Т. 8. – С. 203–214.
302. Українка Леся. Заметки о новейшей польской литературе / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. – К. : Наук. думка, 1979. – Т. 8. – С. 112–113.
303. Українка Леся. Зібрання творів: у 12-ти т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975. – Т. 1 : Поезії. – 1975. – 447 с.
304. Українка Л. Зібрання творів : у 12-ти т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975. – Т. 4. – 1975. – 351 с.
305. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – Т. 10 : Листи (1876–1897). – 543 с.

306. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1979. – Т. 12 : Листи. 1903–1913. – 693 с.
307. Українка Леся. «Міхаель Крамер». Остання драма Герхарта Гауптмана / (переклад українською) / Леся Українка // Всесвіт. – 1976. – №3. – С. 3–15.
308. Українка Леся. «Новейшая общественная драма» / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів : у 12-ти т. – К. : Наук. думка, 1977. – Т. 8. – С. 236–237.
309. Українська хата: Поезії 1909–1914 / [упоряд., вступ. ст., біогр. довідки, приміт. В. О. Шевчук]. – К. : Молодь, 1990. – 264 с.
310. Филипович П. Літературно-критичні статті / Павло Петрович Филипович; [упоряд., авт. передмови і приміт. С. С. Гречанюк]. – К. : Дніпро, 1991. – 268 с.
311. Филипович П. Образ Прометея у творах Лесі Українки / Павло Петрович Филипович // Літературно-критичні статті [упоряд., авт. передмови та приміт. С. С. Гречанюк]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 109–116.
312. Філянський М. Поезії / Микола Філянський / Упор., вступ. ст. та прим. В. О. Шевчука. – К. : Радянський письменник. – 1988. – 278 с.
313. Федів І. XVIII світовий конгрес «Свобідної думки» в Празі / Ігор Федів // Воля. – Відень, 1920. – Т. IV. – Ч. 4. – С. 182–186.
314. Франко І. Доповіді Міріама // Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895); [упорядкув. та комент. В. П. Колосова, Л. М. Полотай / ред. В. Л. Микитась, А. М. Халімончук]. – 1981. – С. 116–121.
315. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / Іван Якович Франко. – К. : Наук. думка, 1976 – 1986.
316. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / Іван Якович Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 50. Листи 1895–1916. – 658 с.
317. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку / Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). – 1984. – С. 471–529.
318. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – 1981. – С. 45–119.
319. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах / Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – 1981. – С. 33–44.
320. Франко І. Маніфест «Молодої Музи» / Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1906–1908). – 1982. – С. 410–417.
321. Франко І. Олесь. З журбою радість обнялась. Поезії / Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1906–1908). – 1982.
322. Франко І. О. Олесь. З журбою радість обнялась / Іван Франко // ЛНВ. – К., 1907. – Т. 37. – Кн. 3. – С. 558–561.

323. Франко І. Поезії // Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 30. – 646 с.
324. Франко І. Принципи і безпринципність / Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 34. Літературно-критичні праці (1902–1905); Упоряд., комент. Олекса Васильович Мишанич, Федір Петрович Погребенник; Редкол.: (голова) Євген Прохорович Кирилюк; Ред. тома Борис Андрійович Деркач; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. – К.: Наук. думка, 1981. – С. 360–365.
325. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.; [редкол. Кирилюк Є. П. (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 35: Літературно-критичні праці (1897–1899); [упорядкув. та комент. Ю. Л. Булаховська, В. П. Ведіна / ред. Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз]. – 1982. – С. 110–156.
326. Франко І. Сучасні польські поети / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899); [упорядкув. та комент. Ю. Л. Булаховська, В. П. Ведіна / ред. Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз]. – 1981. – С. 385–412.
327. Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Джеймс Фрезер / Пер с англ. – М. : Политиздат, 1980. – 831 с.
328. Фрейденберг О. Миф и литература древности / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М. : Наука, 1978. – 604 с.
329. Фройд З. Поет і фантазування / Зигмунд Фройд // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; за ред. М. Зубрицької, 2-е вид. – Львів : Літопис, 2002. – С. 109–119.
330. Ханзен-Леве Оге А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Оге Ханзен-Леве; [пер. с нем. С. Броммерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха]. – Wien, 1989. – 512 с.
331. Хорев В. Польская литература XX века 1890-1990 / Хорев Виктор Александрович. – Индрик, 2009. – 352 с.
332. Хороб С. Діалоги у відсвіті слова (Українська драматургія в типологічних зіставленнях) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – 308 с.
333. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.
334. Циховська Е. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту: монографія / Елліна Циховська. – Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2011. – 344 с.
335. Цуркан І. Архетип дерева в поетичній традиції Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство. Збірник наукових праць / За ред. д. філол. наук Ткачука М. П. – Вип. №45. – Тернопіль : ТНПУ, 2016. – С. 291–305.

336. Цуркан І. Архетип дерева в поетичній традиції Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Міфосвіт української поезії: генеза прочитання. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 17 грудня 2015 року) / Демченко А. В. та ін.; Херсонський держ. ун-т. – Херсон : ХДУ, 2016. – С. 58–60.
337. Цуркан І. Біблійні мотиви та образи у творчості Олександра Олеся (Тези) / Ігор Миколайович Цуркан // Таврійські філологічні наукові читання: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 26-27 січня 2018 р. – Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2018. – С. 63–65.
338. Цуркан І. «Боротьба» як концептуальна метафора поезії Олександра Олеся / Ігор Миколайович Цуркан // Літературознавчі студії (ред. Г. Ф. Семенюк, д. філол. н., проф.). – К. : КНУ імені Тараса Шевченка. ВПЦ «Київський університет». – Вип. 47. – С. 355–365.
339. Цуркан І. Вогняна та солярна символіка у творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Серія: Філологія. – Одеса : МГУ, 2017. – №31. – Т.1. – С. 108–111.
340. Цуркан І. Генеза концепції символізму у творах Олександра Олеся / Ігор Миколайович Цуркан // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. Збірник наукових праць. – Кривий Ріг, 2015. – Вип. 6. – С. 116–129.
341. Цуркан І. Малярські імпресії у творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Серія: Філологія. – Випуск 76. – Харків, 2017. – С. 107–112.
342. Цуркан І. Мариністичні образи в ліриці Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Молодий вчений. – 2018. – №2. – С. 216–219.
343. Цуркан І. Міфологема «сад» та її художнє втілення в поезії Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст. (II Мішуковські читання): матеріали Міжнародної наукової конференції, Херсон, 13–14 жовтня 2017 р. – Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. – С. 135–140.
344. Цуркан І. Мотив сонцепоклонництва у творчості Олександра Олеся та європейських символістів (Тези) / Ігор Миколайович Цуркан // Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку: Міжнародна науково-практична конференція. Одеса, 26–27 січня 2018 року. – Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2018. – С. 22–25.
345. Цуркан І. Музичні імпресії у творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки. – № 1. – Т. 2. – Черкаси, 2016. – С. 72–81.

346. Цуркан І. Національний варіант символізму Олександра Олеся / Ігор Миколайович Цуркан // Наукові праці: науково-методичний журнал. – Вип. 265. – Т. 277. – Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. – С. 86–91.
347. Цуркан І. Образ романтичного поета-мандрівника у творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Київські полоністичні студії. – Том XXVIII. – К. : Університет «Україна», 2016. – С. 106–114.
348. Цуркан І. Олександр Олесь та польські символісти / Ігор Миколайович Цуркан // Київські полоністичні студії. – Том XXVII. – К. : Університет «Україна», 2016. – С. 226–238.
349. Цуркан І. Олександр Олесь як медіум між європейським та українським символізмом / Ігор Миколайович Цуркан // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. пр. (філол. науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: О. Є. Бондарева, О. В. Єременко, С. О. Євтушенко, І. Р. Буніятова та ін. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. – № 8. – С. 107–114.
350. Цуркан І. Орнітоморфні символи у творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Гуманітарні науки: сучасна наукова парадигма: збірник наукових праць. – Полтава: видавець Шевченко Р. В., 2016. – Вип. 2. – С. 139–147.
351. Цуркан І. Програма та методичні рекомендації з курсу «Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст. / Ігор Миколайович Цуркан. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2004. – 60 с.
352. Цуркан І. Прометейзм у ліриці Олександра Олеся (Тези) / Ігор Миколайович Цуркан // Комунікативний дискурс у полікультурному просторі: матеріали Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (6–7 жовтня 2017 р.). – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. – С. 100–101.
353. Цуркан І. Романтичний образ природи в творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової. – № 2 (18), листопад 2016. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. – С. 259–266.
354. Цуркан І. Символи лілії у поетичній творчості Олександра Олеся та європейських символістів (Тези) / Ігор Миколайович Цуркан // Поетика художнього тексту. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016) / Херсонський держ. ун-т. – Херсон : ХДУ, 2016. – С. 83–85.
355. Цуркан І. Символи троянди та лілії у творчій уяві Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Художні модули хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі: збірник матеріалів Міжнародної

- наукової конференції (26-27 травня 2016 р.) / [ред.-упоряд. Н. Ю. Акулова]. – Мелітополь : Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2016. – С. 231–233.
356. Цуркан І. Символи троянди у творчій уяві Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Наукові записки. – Випуск 148. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. – С. 183–191.
357. Цуркан І. Символіка в поемі Олександра Олеся «Щороку» / Ігор Миколайович Цуркан // Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки. – Вип. LXXII, Т. І. Херсон, 2018. – С. 61–68.
358. Цуркан І. Символіка птахів у творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Філологічні трактати. Науковий журнал. – Суми, 2016. – Т. 8. – № 3. – С. 129–137.
359. Цуркан І. Символістські контексти національної ідентичності у творчості Олександра Олеся / Ігор Миколайович Цуркан // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. праць (філол. науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: І. Є. Руснак, О. В. Єременко, С. О. Євтушенко, О. В. Кудряшова та ін. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. – №11. – С. 61–66.
360. Цуркан І. Символістські тенденції у творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство / за ред. д. філол. наук Колощук Н. Г. – № 8 (333). – Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2016. – С. 177–183.
361. Цуркан І. Символічний вимір природи у творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Теоретична і дидактична філологія: збірник наукових праць. – Серія «Філологія». – Переяслав-Хмельницький : ФОП Домбровська Я. М., 2016. – Випуск 23. – С. 177–186.
362. Цуркан І. Система символів у поезії Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. – Ужгород : Говерла, 2016. – Вип. 2(36). – С. 289–294.
363. Цуркан І. Українська література зарубіжжя: навч. метод. рек. до вивч. курсу / Ігор Миколайович Цуркан // Херсон : Видавництво ХДУ, 2003. – 32 с.
364. Цуркан І. Часопросторова міфологема саду в творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової. – №1 (17), травень 2016. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. – С. 278–284.
365. Цуркан І. Часопросторова міфологема саду в творчості Олександра Олеся та європейських символістів / Ігор Миколайович Цуркан // Новітні тенденції розвитку філологічної освіти в контексті інтеграції в європейський



- простір: Збірник наукових праць за матеріалами II Міжнародної науково-практичної конференції / за заг. ред. Ситченко А. Л., Мороз Т. О. – Миколаїв : МНУ, 2016. – С. 148–152.
366. Чаров Н. Молодой украинский Боян / Николай Чаров // Русская Ривьера. – Ялта, 1908. – № 18.
367. Чепелик О. Рецепція естетики західноєвропейського символізму в творчості Олександра Олеся доєміграційного періоду: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.05 / Олександра Анастоліївна Чепелик. – Київ, 2009. – 19 с.
368. Чернова І. Міфопоетика творчості Олександра Олеся: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Ірина Вікторівна Чернова. – Запоріжжя, 1999. – 18 с.
369. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. – 511 с.
370. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський. – Авґсбург-Монреаль, 1978. – 16 с.
371. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський. – Мюнхен : Український вільний університет, 1983. – 175 с.
372. Чуб Д. Поетична творчість як фактор піднесення етнічної свідомості народу. Поезія Олександра Олеся і національне відродження України / Дмитро Чуб // Народна творчість та етнографія. – 1997. – № 5–6. – С. 44–51.
373. Чупринка Г. Поезії / Грицько Чупринка. – К. : Радянський письменник, 1991. – 495 с.
374. Шамрай А. Українська література. Стислий огляд. – 2-ге вид., випр. – 1-ше вид. – 1926 р. / Агапій Шамрай. – Х. : РУХ, 1928. – 220 с.
375. Шаповал М. О. Олесь. Поезії. Книжка друга. Видавництво «Будуччина», С.П.Б. 1909 р. / Микита Шаповал // Українська хата. – К., 1909. – № 2. – С. 112–113.
376. Шевченко Т. Повний збірник творів / Тарас Григорович Шевченко; під заг. ред. Д. Дорошенка. – Катеринослав, 1914. – 276 с.
377. Шевчук В. «Хатяни» і український неоромантизм / Валерій Олександрович Шевчук // Українське літературознавство. Республіканський міжвідомчий збірник. – 1993. – Вип. 57. – С. 18–25.
378. Шеллі П. Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды / Перси Биши Шелли; [пер. с англ. К. Бальмонта]. – М. : Рипол Классик, 1998. – 800 с.
379. Шопенгауэр А. Избранные произведения / Артур Шопенгауэр; сост., авт. вступ. ст. и прим. И. С. Нарский. – М. : Просвещение, 1992. – 479 с.
380. Шумило М. Злотна нитка співця / Микита Михайлович Шумило // Силуети: Ст., спогади, щоденник. записи / [упоряд. Н. М. Шумило]. – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 91–116.
381. Шумило Н. Микола Євшан / Наталя Шумило // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 3–11.

382. Шумило Н. Під знаком національної самотності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. / Наталя Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
383. Шумило Н. Хоткевич проти Сергія Єфремова (До історії відомої полеміки) / Наталя Шумило // Радянське літературознавство. – 1988. – № 10. – С. 40–50.
384. Щурат В. Французький декандентизм в польській і великоруській літературі / Василь Щурат // Зоря. – 1896. – Ч. 9. – С. 179–180.
385. Щурат В. Французький декандентизм в польській і великоруській літературі / Василь Щурат // Зоря. – 1896. – Ч. 10. – С. 197–198.
386. Щурат В. Французький декандентизм в польській і великоруській літературі / Василь Щурат // Зоря. – 1896. – Ч. 11. – С. 216–217.
387. Эллис. Русские символисты / Лев Львович Кобылинский. – Томск : Водолей, 1996. – 228 с.
388. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Эпштейн. – М. : Высш. шк., 1990. – 304 с.
389. Юркевич П. Серце та його значення в духовному житті людини згідно з ученням слова Божого / Памфіл Юркевич // Вибране. – К. : Абрис, 1993. – С. 73–114.
390. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / Карл Густав Юнг; [пер. с англ.]. – К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
391. Юнг К. Г. Психологические типы / Карл Густав Юнг. – Минск : Попурри, 1998. – 656 с.
392. Юнг К. Г. Психологія і поезія / Карл Густав Юнг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; за ред. М. Зубрицької, 2-ге вид. – Львів : Літопис, 2001. – С. 119–142.
393. Юнг К. Г. Психологія і поезія / Карл Юнг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; за ред. М. Зубрицької, 2-ге вид. – Львів : Літопис, 1996. – С. 93–108.
394. Юнг К. Г. Символы трансформации / Карл Густав Юнг. – М. : Пента График, 2000 – 496 с.
395. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: [сборник] / Карл Густав Юнг; [пер. с англ.] – СПб. : Университетская книга, 1997. – 544 с.
396. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці: українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К. : Критика, 2006. – 295 с.
397. Янів В. Нариси до історії української психології / Володимир Янів / Упоряд. М. Шафовал. – К. : Знання, 2006. – 341 с.
398. Янів В. Українська вдача і наш виховний ідеал / Володимир Янів // Нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен, 1993. – С. 196–217.
399. Яременко В. Вогненна журба поета / Василь Яременко // Олександр Олесь. Твори. – К. : Молодь, 1971. – С. 5–28.

400. Яременко В. Трагічний оптимізм: Літературний портрет Олександра Олеся / Василь Васильович Яременко. – К. : Веселка, 2003. – 38 с.
401. Яценко М. Українська романтична поезія 20-60-х років XIX ст. / Михайло Трофимович Яценко // Українські поети-романтики: Поетичні твори. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 5–36.
402. Яцків Н. Творчість Василя Стефаника у контексті українсько-французьких літературних взаємин кінця XIX – початку XX століття (проблема відтворення стилю новеліста): автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.05 / Наталія Яремівна Яцків. – Київ, 2000. – 19 с.
403. Adamowicz-Pośpiech A. Joseph Conrad – spory o biografię / Agnieszka Adamowicz-Pośpiech. – Katowice, 2003. – 160 s.
404. Adamowicz-Pośpiech A. Tadeusz Bobrowski as Conrad's Encouraging Patron and Discouraging Mentor? / Agnieszka Adamowicz-Pośpiech // *Prygląd Humanistyczny*. – Warszawa : Wydaw. Uniwersytetu Warszawskiego, 2000. – (Rok XLIV). – № 1/2 (358/359). – S. 125–136.
405. Adelman G. Heart of Darkness: Search for the Unconscious / Gary Adelman. – Boston : Twayne Publishers, 1987. – 116 p. – (Series : Twayne's Masterwork Studies).
406. Agassi J. Towards a Rational Philosophical Anthropology / Joseph Agassi. – The Hague : Martinus Nijhoff, 1977. – 404 p.
407. A Historical Guide to Joseph Conrad / ed. John G. Peters. – New York : Oxford University Press, 2010. – 264 p.
408. Allen J. The Sea Years of Joseph Conrad / Jerry Allen. – Garden City ; New York : Doubleday & Company, Inc., 1965. – 426 p.
409. Amoia A., Knapp B. L. Introduction / Alba della Fazia Amoia, Bettina Liebowitz Knapp // *Multicultural Writers from Antiquity to 1945 : A Bio-Bibliographical Sourcebook* / ed. by Alba della Fazia Amoia and Bettina Liebowitz Knapp. – Westport, Connecticut ; London : Greenwood Press, 2002. – P. 1–12.
410. Anderson B. R. O'G. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism / Benedict Richard O'Gorman Anderson. – London ; New York : Verso, 1991. – 124 p.
411. Andersen P. Out of Africa: Darkness and Light / Mitzi Andersen // *Under Postcolonial Eyes: Joseph Conrad after Empire* / ed. by Gail Fincham and Myrtle Hooper. – Rondebosch (South Africa) : University of Cape Town Press, 1996. – P. 147–157.
412. Andreas O. Joseph Conrad: a Study in Non-Conformity / Osborn Andreas. – Edinburgh : Archon Books, 1969. – 212 p.
413. A Return to the Roots: Conrad, Poland and East-Central Europe / ed. by Wiesław Krajka // *East European Monographs : Conrad : Eastern and Western perspectives*. – Lublin : Marie Curie-Skłodowska ; New York : Columbia University Press, 2004. – Vol. 8. – VII, 308 p.

414. Armstrong J. A. *Nations Before Nationalism* / John Alexander Armstrong. – Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1982. – VII, 410 p.
415. Armstrong P. «Heart of Darkness» and the Epistemology of Cultural Differences / Paul Armstrong // *Under Postcolonial Eyes: Joseph Conrad after Empire* / ed. by Gail Fincham and Myrtle Hooper. – Rondebosch (South Africa) : University of Cape Town Press, 1996. – P. 21–41.
416. Armstrong P. *The Challenge of Bewilderment Understanding and Representation in James, Conrad, and Ford* / Paul Armstrong. – Ithaca, NY : Cornell University Press, 1987. – XII, 276 p.
417. Artese B. *Testimony on Trial: Conrad, James, and the Contest for Modernism* / Brian Artese. – Toronto, ON. : University of Toronto Press, 2012. – 206 p.
418. Ash B. S. *Writing in Between: Modernity and Psychosocial Dilemma in the Novels of Joseph Conrad* / Beth Sharon Ash. – New York : St. Martin's Press, 1999. – VIII, 339 p.
419. Baines J. *Guilt and Atonement in «Lord Jim»* / Jocelyn Baines // *Twentieth Century Interpretations of «Lord Jim» : A Collection of Critical Essays* / ed. by Robert E. Kuehn. – New York : Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1969. – P. 35–45.
420. Baines J. *Joseph Conrad: A Critical Biography* / Jocelyn Baines. – London : Weidenfeld and Nicolson, 1960. – XIV, 502 p.
421. Baines J. *Joseph Conrad – Raw Material into Art* / Jocelyn Baines // *Kwartalnik Neofilologiczny. Joseph Conrad Korzeniowski : Studia i Szkice*. – Warszawa : Państwowe Wydaw. Nauk., 1958. – № 1–2. – S. 11–18.
422. Baudelaire Ch. *Petits poemes en proses. Oeuvres critiques : Extraits* / Charles Baudelaire ; [notice de Yves Hucher]. – Paris : Librairie Larousse, – 144 p.
423. Baldwin D. R. *Conrad and Gender* / Debra Romanick Baldwin // *The New Cambridge Companion to Joseph Conrad* / ed. by J. H. Stape. – New York : Cambridge University Press, 2015. – P. 132–146.
424. Bancroft W. W. *Joseph Conrad: His Philosophy of Life* / William Wallace Bancroft. – University of Pennsylvania, 1933. – 94 p.
425. Barker E. *Traditions of civility* / Sir Ernest Barker. – Cambridge : University Press, 1948. – VIII, 370 p.
426. Barrows A. *The Cosmic Time of Empire: Modern Britain and World Literature* / Adam Barrows. – Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2011. – 212 p.
427. Batchelor J. *The Life of Joseph Conrad: A Critical Biography* / John Batchelor. – Oxford (UK) ; Cambridge (USA) : Blackwell, 1994. – 335 p.
428. Baugh A. C. *Preface to the First Edition* / Albert C. Baugh // *A Literary History of England* / ed. by Albert C. Baugh. – London : Routledge & Kegan Paul Ltd. – P. V–VII.
429. Baxter K. I. *Chronology of composition and publication* / Ketherine Isobel Baxter // *Joseph Conrad in Context* / ed. by Allan H. Simmons. – New York : Cambridge University Press, 2009. – P. 11–17.

430. Baxter K. I. *Joseph Conrad and the Swan Song of Romance* / Ketherine Isobel Baxter. – London : Routledge, 2009. – 172 p.
431. Benet-Martínez, V. *Bicultural identity integration (BII): Components and psychosocial antecedents* / Verónica Benet-Martínez, Jana Haritatos // *Journal of Personality*. – 2005. – Vol. 73. – P. 1015–1050.
432. Benet-Martínez V. *Multicultural Identity: What It Is and Why It Matters* / Verónica Benet-Martínez, Angela-Minh Tu D. Nguyen // *The psychology of cosial and cultural diversity* / ed. by Richard J. Crisp. – Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 2010. – P. 87–114.
433. Bennett M. J. *Intercultural Communication: A Current Perspective* / Milton J. Bennett // *Basic Concepts of intercultural communication : Selected Readings* / ed. Milton J. Bennet. – Yarmouth, ME : Intercultural Press, 1998. – P. 4–24.
434. Bennett M. J. *Overcoming the Golden Rule* / Milton J. Bennett // *Basic Concepts of intercultural communication : Selected Readings* / ed. Milton J. Bennett. – Yarmouth, ME : Intercultural Press, 1998. – P. 25–43.
435. Brunel P. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* / Brunel P., Pichois C., Rousseau A.-M. – [2-e éd]. – Paris : Colin, 1996. – 172 p.
436. Carelier M. *Baudelaire. 20 poeme expliques* / M. Carelier, J. Dubosclard. – Paris : Hatier, 1992. – 285 p.
437. Chassang A. *Recueil de texts de textes litteraires français : XX siècle* / Chassang A. Scnninger Ch. – Paris : Hachette, 1976. – 624 p
438. Claudel P. *Position et proposition* / Paul Claudel. – Paris : Gallimard, 1934. – 266 p.
439. Clements R. J. *Comparative Literature as Academic Discipline* / Robert John Clements. – New York : Modern Language Association of America, 1978. – 342 p.
440. Curkan Ihor *Symbolika florystyczna w poezji Ołeksandra Ołesia oraz w twórczości francuskich i polskich symbolistów* // *BIBLIOTEKARZ PODLASKI NR 1/2017 (XXXIV)* Białystok, 2017. – S. 225–242.
441. Curkan Ihor *Twórczość Ołeksandra Ołesia w kontekście epoki „Fin de siècle’u”* // *BIBLIOTEKARZ PODLASKI NR 2/2017 (XXXV)* Białystok, 2017. – S. 37–51.
442. *Comparative literature. Matter and Method* / [edited with introduction by A. Owen Aldridge]. – Urbana-Chicago-London : University of Illinois Press, 1969. – 334 p.
443. *Encyclopedie du Symbolisme: Peinture, Gravure et Sculpture. Litterature. Musique* / [J. Cassou avec la collaboration de R. Brunel, F. Claudon, G. Pillement, L. Richard]. – Paris : Aimery Somogy, 1979. – 429 p.
444. Darcos X. *Le XIX – e siècle en litterature* / Darcos X., Agarde B., Boireau M. – Paris : Hachette, 1986. – 544 p.
445. Gazda G. *Modernizm i modernizmy (Uwagi o semantyce i pragmatyce terminu)* // *Dialog. Komparatystyka. Literatura* / G. Gazda. – Warszawa, 2002. – S. 115–135.
446. Gourmont ge R. *Les livres des masque* / Remy de Gourmont. – Paris, 1898. – 365 p.

447. Guillen C. Challenge of Comparative Literature / Claudio Guillen. – Cambridge (Massachusetts) : Harvard Univ. Press, 1993. – 450 p.
448. Hachette Dictionnaire de la langue française / [direction éditoriale P. Amiel]. – Paris: Edition de Hachette, 1994. – 1226 c.
449. Jost F. Introduction to Comparative Literature / François Jost. – Indianapolis, New York : Pegasus, 1974. – 349 p.
450. Kasprowicz J. Aryman I Oromaz. Fantazja. (Z Zend-Avesta), (w:) Pisma zebrane, wydanie krytyczne pod red. J. J. Lipskiego i R. Lotha. – T. 1 : Utwory literackie 1. – Krakow, 1973. – 223 s.
451. Kasprowicz J. Pierwsze poezje [w:] Dzieła, t. I, Krakow, 1930. – 157 s.
452. Kasprowicz J. Poezje / J. Kasprowicz. – Warszawa: Czytelnik, 1957. – 564 s.
453. Kasprowicz J. Chrystus. Poemat społeczno-religijny, (w:) Pisma zebrane, op. cit., t. 2. – S. 21.
454. Lange A. Współcześni poeci polscy (II), op. cit. – S. 22.
455. Lange A. O poezji współczesnej // Glos, 1896, №6.
456. Leśmian B. Rytm jako światopogląd. „Prawda” 1910, nr 43.
457. Leśmian B. U źródeł rytmu. (Studium poetyckie). „Myśl Polska” 1915, z. 2; Z rozmyślań o poezji. „Rocznik PAL” 1937/38 (wyd. 1939).
458. Leśmian B. Z rozmyślań o poezji. „Rocznik PAL” 1937/38 (wyd. 1939).
459. Le Petit Larousse: le dictionnaire encyclopédique / [direction éditoriale P. Maubourguet]. – Paris: Edition de Larousse, 1996. – 1774 c.
460. Literature of the romantic period (1750–1850) ; Ed. By R. T. Davies, B. G. Benthly. – Liverpool, 1976. – 256 s.
461. Litterature / [J. Parpais, C. Parpais, M. Bernard, F. Berthiot, M. Doudard et etc.]. – Paris : Hachette, 1991. – 416 p.
462. Matuszewski I. Słowacki i nowa sztuka (modernizm): Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. – Warszawa: PIW, 1965, – 434 s.
463. Pageaux D.-H. La Littérature générale et comparée / Daniel-Henry Pageaux. – Paris : Colin, 1994. – 192 p.
464. Podraza-Kwiatkowska M. Wolność i transcendencja : studia i eseje o Młodej Polsce / Maria Podraza-Kwiatkowska. – Kraków : Wydaw. Literackie, 2001. – 343 s.
465. Podraza-Kwiatkowska M. Literatura Młodej Polski / Maria Podraza-Kwiatkowska. – Warszawa : Wydaw. Naukowe PWN, 1997. – 351 s.
466. Podraza-Kwiatkowska M. Młodopolskie harmonie i dysonanse / Maria Podraza-Kwiatkowska. – Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1969. – 285 s.
467. Podraza-Kwiatkowska M. Somnambulicy – decadenci – herosi: studia i eseje o literaturze Młodej Polski / Maria Podraza-Kwiatkowska. – Kraków; Wrocław: Wydaw. Literackie, 1985. – 484 s.
468. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski / Maria Podraza-Kwiatkowska. – Kraków : Universitas, 1994. – 323 s.
469. Pompidou G. Anthologie de la poésie française / Georges Pompidou. – Paris : Hachette, 1961. – 576 p.

470. Potocki A. Polska literatura wspolczesna. Warszawa, 1911-1912, t. 2, s. 154.
471. Précis de littérature comparée / [éds P. Brunel, Y. Chevrel]. – Paris : Presses Universitaires de France, 1989. – 1989. – 376 p.
472. Przybylski R. Ogrody romantyków. – Kraków : Biblioteka romantyczna, 1978. – 400 s.
473. Rimbaud A. Poésies. Derniers vers. Une saison en enfer. Illumination / Arthur Rimbaud ; [etablie par Daniel Leuwers]. – Paris : Nouvelle edition, 1972. – 302 p.
474. Słowacki J. Samuel Zborowski, (w:) Dzieła wybrane, wybrali I przedmową opatrzyli M. Bizan i P. Hertz, W-wa 1987, t. 6, S. 252.
475. Staff L. Poezje zebrane: w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – T. 1. – 1033 s.
476. Staff L. Poezje zebrane: w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – T. 2. – 1147 s.
477. Tetmajer K. O Arnoldzie Böcklinie / Kazimierz Przerwa-Tetmajer // Tygodnik ilustrowany. – Warszawa : Czytelnik, 1899. – № 9. – 185 s.
478. Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Warszawa : PIW, 1980. – 1210 s.
479. Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Warszawa : Czytelnik, 1980. – 1105 s.
480. Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Warszawa : Czytelnik, 1898. – T. III. – 234 s.
481. Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Warszawa : Czytelnik, 1898. – T. IV. – 186 s.
482. Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Kraków, 1891. – 126 s.
483. Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Warszawa : PIW, 1974. – 213 c.
484. Valery P. Maitre et amis / Paul Valery. – Paris : Cailaieux de Jacque Beltrand, 1927. – 370 p.
485. Verlaine P. Les poètes maudis : Oeuvres completes: en 2 vol. / Paul Verlaine. – Paris : Club du meilleur livre, 1960.– V.1. – 1960. – 254 p.
486. Wellek R. The Crisis of Comparative Literature / Rene Wellek // Concept of Criticism. – New Haven : Yale University Press, 1964. – 408 p.
487. Jabłońska Z. Tatrzańskich wspomnień K. Tetmajera, “Wierchy”, R. XXXVI, 1967, – S. 162.

Наукове видання

**Цуркан Ігор**

**Лірика Олександра Олеся: поетика символізму**

Монографія

**Відповідальний редактор** — доктор філологічних наук,  
професор, член-кореспондент НАН України Ростислав Радишевський

Редактор: Л. Дорошко, О.Ткачук

Коректура: Ю.Боречко, В.Білотіл

Верстка: В. Жигун

Підписано до друку 19.11.2019

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 23,2.

Фіз. друк. арк. 25. Наклад 300 пр. Зам.

*Видавець і виготовлювач ТОВ «Талком»*

*03115, м. Київ, вул. Львівська, 23, тел./факс (044) 424-40-69, 424-56-26*

*E-mail: [ukraina.vdk@email.ua](mailto:ukraina.vdk@email.ua)*

*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4538 від 07.05.2013*