

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

На правах рукопису

СТАРОВА ОЛЕНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 821.161.2–1.09

**ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ СМЕРТІ-ВОСКРЕСІННЯ
В УКРАЇНСЬКІЙ МІФОСОФСЬКІЙ ЛІРИЦІ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

10.01.01 — українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Борзенко Олександр Іванович,
доктор філологічних наук, професор

Харків – 2011

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 УКРАЇНСЬКА МІФОСОФСЬКА ЛІРИКА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ОСМИСЛЕННІ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ	10
1.1 Художня концепція смерті-воскресіння в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст.: досвід літературознавчих студій.....	10
1.2 Міф як культурний феномен: досвід науково-філософського осмислення та художньої актуалізації.....	25
Висновки до РОЗДІЛУ 1.....	47
РОЗДІЛ 2 УЯВЛЕННЯ ПРО СМЕРТЬ-ВОСКРЕСІННЯ ЯК КОНСТРУКТ МОДЕЛІ СВІТОБУДОВИ	50
2.1 Реконструкція циклічної моделі буття в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст.	50
2.2 Есхатологічні та апокаліптичні мотиви: візії Б. І. Антонича, В. Свідзінського, М. Ореста.....	63
2.3 Месіанський міф у творчості П. Тичини, М. Зерова, М. Драй-Хмари та Ю. Клена.....	81
Висновки до РОЗДІЛУ 2.....	99
РОЗДІЛ 3 СМЕРТЬ-ВОСКРЕСІННЯ: ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР	103
3.1 Ліричний герой української міфософської лірики першої половини ХХ ст. у своєму бутті «тут-і-тепер».....	103
3.2 Ініціація через дотик до сакрального: ієрофанії в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст.	113
3.3 Мотиви метаморфози та реінкарнації в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст.	130
3.4 Міфічний <i>quest</i> і мотив переправи у творчості В. Свідзінського, Б. І. Антонича і М. Ореста.....	161
Висновки до РОЗДІЛУ 3.....	179
ВИСНОВКИ	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	192

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. За умови кризи позитивізму й реалістичних прийомів художнього відображення дійсності для культури, насамперед літератури, першої половини ХХ ст. стає характерною реміфологізація як спосіб доповнення раціонального пізнання інтуїтивним та побудови цілісної картини світу, яка б відповідала модерністичним інтенціям: передусім настановам на оновлення, створення якісно нових художніх проєкцій дійсності, пильну увагу до психічного, духовного життя окремої особистості, її ірраціональних, підсвідомих засад.

Окрім того, пафос актуалізації міфічних моделей у літературі модернізму, загалом позначений у своєму зрілому вияві мотивами екзистенційної самотності, відчуження, абсурдності існування, полягав у спробі письменників повернути індивіда до його витоків, поновити цілісне, первинне світовідчуття, яке могло б претендувати на універсальність, і запропонувати новий ракурс осмислення буття (макрокосму) та пізнання людини (мікрокосму).

Окреслені неоміфологічні інтенції віднайшли багатогранну реалізацію і в українській ліриці доби модернізму. Досить органічне міфософське світосприйняття та художнє осмислення дійсності, на думку дослідників (М. Борецький, В. Гасанова, М. Жулинський, М. Ільницький, Г. Кернер, Н. Кирієнко, В. Моренець, М. Моклиця, О. Ніколенко, М. Новикова, Л. Новиченко, С. Павличко, Г. Райбедюк, І. Родіонова, Е. Соловей, Л. Таран, Ю. Тітаренко, А. Тимченко, О. Томчук, Т. Шестопалова та ін.), були властиві П. Тичині (передусім збірка «Сонячні кларнети»), В. Свідзінському, Б. І. Антоничу, М. Оресту (творчість 1930-х рр.) і почасти, спорадично поетам-неокласикам М. Зерову, М. Рильському, П. Филиповичу, М. Драй-Хмарі, Ю. Клену (О. Бургардту). Окрім того, близькість світоглядних, естетичних

та стильових (своєрідний синтез елементів символізму, акмеїзму, неокласицизму) домінант цих авторів були відзначені в багатьох порівняльних літературознавчих студіях (зокрема Г. Кернера, Н. Кирієнко, Л. Таран, В. Моренця, Н. Плахотнік, Я. Рубан, Е. Соловей та ін.), логічним узагальненням для яких можна вважати концепцію Е. Соловей. Дослідниця обґрунтувала доцільність визначення Б. І. Антонича, П. Тичини, В. Свідзінського як представників міфософської типологічної лінії філософської лірики ХХ ст., а М. Ореста й київських неокласиків — як досить близьких до неї в певних художніх пошуках та експериментах.

Це робить правомірним та актуальним подальше більш докладне вивчення творчості окресленого кола авторів саме в рамках напряму «українська міфософська лірика модернізму», який хронологічно фактично охоплює першу половину ХХ ст. Таке дослідження дозволить вийти на більш загальний рівень осягнення художніх світів названих поетів через проведення паралелей і виокремлення в них характерних рис «українського поетичного неоміфологізму».

Зокрема, значний потенціал для студії, на нашу думку, має розгляд на матеріалі текстів цієї лірики художньої реалізації концепції смерті-воскресіння, — багатогранного комплексу уявлень про циклічну безперервність буття, що має потужне архетипово-міфологемне ядро, — яка з огляду на свій онтологічний статус є засадничою для індивідуально-авторських поетичних міфів, що їх створили Б. І. Антонич, В. Свідзінський, П. Тичина, а також М. Орест і київські неокласики. На сьогодні спеціальне, цілісне дослідження цього смислового компонента української міфософської лірики відсутнє, хоча окремі зауваги щодо нього наявні в працях В. Державина, М. Жулинського, Г. Кернера, Ю. Коваліва, М. Ільницького, Н. Кирієнко, К. Козачук, Ю. Лавріненка, М. Ласло-Куцюк, М. Моклиці, В. Моренця, К. Москальця, А. Ніковського, М. Новикової, Д. Павличка, С. Павличко, Г. Райбедюк, І. Родіонової, Я. Рубан, Е. Соловей, Л. Стефановської, С. Тельнюка, О. Томчука та ін.

Отже, звернення до розгляду художньої концепції смерті-воскресіння в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст. дозволяє розкрити новий аспект актуалізації неоміфологічних інтенцій в українській поезії модернізму, глибше простежити її культурні коди (насамперед міфічний і біблійний), висвітлити низку мотивів та образів, які раніше не розглядалися або розглядалися фрагментарно. Водночас студія має потенціал до кращого розуміння міфософської лірики модернізму як феномена, оскільки намічає «точки дотику» художніх міфосвітів авторів на рівні мотивної системи лірики. Усе відзначене дає нам підстави вважати таке дослідження актуальним.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження художньої концепції смерті-воскресіння в українській міфософській ліриці здійснено в рамках комплексного плану науково-дослідницької роботи кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури ХVIII—ХХІ століть». Тему затверджено на засіданні кафедри історії української літератури філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 5 від 20 листопада 2008 року), на засіданні Вченої ради філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 4 від 21 листопада 2008 року) і на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 19 лютого 2009 року).

Мета й завдання дослідження. Метою дисертації є розкриття художньої концепції смерті-воскресіння у творчості представників української міфософської лірики першої половини ХХ ст. — Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини, а також близьких до неї в деяких художніх експериментах М. Ореста й київських неокласиків.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

– розглянути феномен української міфософської лірики модернізму та художню концепцію смерті-воскресіння як один із її аспектів у літературознавчому осмисленні;

– зробити огляд витоків, філософських та естетичних засад неоміфологічної літератури європейського й українського модернізму; висвітлити сутність архетипово-міфологічного методу в літературознавстві, а також уточнити провідні в роботі поняття *мотив, концепт, міфологема, архетип*;

– виокремити основні аспекти реалізації художньої концепції смерті-воскресіння в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст.;

– визначити особливості індивідуально-авторської художньої реалізації (через залучення міфічного й біблійного кодів) концептів, які репрезентують художню концепцію смерті-воскресіння на рівні системи мотивів в українській міфософській ліриці модернізму;

– схарактеризувати роль художньої концепції смерті-воскресіння в розкритті індивідуально-авторської картини світу, реалізованої у творчості поетів-модерністів, які представляють міфософську типологічну лінію;

– простежити спільність між названими авторами у творенні художньої концепції смерті-воскресіння на рівні мотивної системи лірики.

Об'єкт дослідження — поетичні твори П. Тичини (насамперед збірки «Сонячні кларнети», «Замість сонетів і октав», «Плуг»), В. Свідзінського (збірки «Ліричні поезії», «Вересень», «Медобір», «Поезії»), Б. І. Антонича (збірки «Привітання життя», «Велика гармонія», «Три перстені», «Книга Лева», «Зелена євангелія», «Ротації»), М. Зерова (збірка «Камена»), М. Рильського (збірки «На білих островах», «Під осінніми зорями», «Синя далечінь», «Крізь бурю й сніг», «Тринадцята весна», «Де сходяться дороги», «Гомін і відгомін»), М. Драй-Хмари (збірки «Проростень», «Сонячні марші»), П. Филиповича (збірки «Земля і вітер», «Простір»), Ю. Клена (збірка «Каравели», насамперед розділ «Серед озер ясних») та М. Ореста (збірки «Луни літ», «Душа і доля»).

Предмет дослідження — художня концепція смерті-воскресіння в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст.

Методи дослідження. Визначальними для написання роботи стали студії дослідників міфології, обрядовості і фольклору (зокрема українських) А. ван Геннепа, Л. Леві-Брюля, К. Леві-Стросса, О. Лосева, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, А. Нямцу, С. Неклюдова, Я. Поліщука, С. Стоян та ін. Значну роль у розкритті специфіки архетипово-міфологемного коду української міфософської лірики відіграли праці Ю. Доманського, К. Г. Юнга та М. Еліаде. Представлене в дисертаційній роботі розуміння мотиву й мотивного аналізу спирається передусім на праці О. Веселовського, Б. Гаспарова, Ю. Доманського, С. Неклюдова, І. Силантьєва, Н. Тamarченка й Б. Томашевського, а визначення терміна «концепт» — на студії С. Аскольдова, Д. Лихачова, Г. Слишкіна, Ю. Степанова.

Допоміжними в дослідженні є праці зі східнослов'янських (зокрема українських) міфології та фольклору Г. Войтовича, В. Давидюка, О. Дея, М. Костомарова, І. Нечуя-Левицького, І. Огієнка, В. Проппа та ін.

Відповідно до мети й завдань дисертації використано такі методи дослідження, як описовий, порівняльний, культурно-історичний, біографічний, архетипово-міфологічний, а також мотивний аналіз.

Провідним у дослідженні є мотивний аналіз, оскільки саме він дозволяє систематизовано, а отже, наочно й виразно окреслити й представити основні аспекти реалізації художньої концепції смерті-воскресіння у «тканині» поетичних текстів представників української міфософської лірики першої половини ХХ ст. При цьому застосування архетипово-міфологічного метода дозволяє виокремити глибинне архетипове ядро окреслюваних мотивів, простежити їхній зв'язок із національною картиною світу, продемонструвати актуалізацію та авторське переосмислення архаїчного міфічного й біблійного кодів у річищі інтенцій модернізму.

Культурно-історичний та біографічний методи дають змогу простежити витоки творчості досліджуваних авторів, її зв'язки з дійсністю, зокрема, вплив історичної ситуації та особистого життя й діяльності на формування світогляду. Порівняльний та описовий методи допомагають повніше схарактеризувати українську міфософську лірику як феномен через проведення паралелей між художніми світами окремих авторів в ракурсі спільних інтенцій, концептів, мотивів.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що в роботі вперше:

- схарактеризовано загальні засади та основні риси міфософської лірики першої половини XX ст. як феномена в українській літературі доби модернізму;
- запропоновано поняття художньої концепції смерті-воскресіння й виокремлено основні аспекти її реалізації в українській міфософській ліриці першої половини XX ст.;
- визначено особливості індивідуально-авторської художньої реалізації концептів, які репрезентують уявлення про смерть-воскресіння, у системі мотивів української міфософської лірики модернізму;
- з'ясована роль художньої концепції смерті-воскресіння в розкритті індивідуально-авторської картини світу, реалізованої у творчості українських поетів-модерністів, які представляють міфософську типологічну лінію;
- на рівні мотивної системи лірики простежено виразну спільність між досліджуваними авторами у «міфософському» творенні художньої концепції смерті-воскресіння.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані у вузівських курсах історії української літератури XX ст., спецсемінарах та спецкурсах, під час написання студентських курсових, бакалаврських та магістерських робіт, а також для викладання курсу української літератури в середній школі. Результатами роботи можуть скористатися дослідники для подальшого вивчення поезії Б. І. Антонича, В. Свідзінського,

П. Тичини, київських неокласиків і М. Ореста, розробки поняття «українська міфософська лірика» й розгляду української літератури першої половини XX ст. у цілому.

Особистий внесок здобувача. Усі праці виконані самостійно, без участі співавторів.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Результати дослідження доповідалися на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Творчість В. Свідзінського: доба і контекст» (м. Кам'янець-Подільський, 18—20 жовтня 2006 р.), Підсумковій конференції аспірантів філологічного факультету (м. Харків, 27 березня 2009 р.), X Міжнародній науковій конференції молодих учених (м. Київ, 23—25 червня 2009 р.), Міжнародній науковій конференції «Місто-як-текст: літературні проєкції» (м. Бердянськ, 10—11 вересня 2009 р.), Підсумковій конференції аспірантів та здобувачів філологічного факультету (м. Харків, 26 березня 2010 р.), Міжнародній науковій конференції «Поетика містичного» (м. Чернівці, 7—8 жовтня 2010 р.), Міжнародній науковій конференції «Наукова спадщина О. О. Потебні в контексті розвитку європейської філологічної думки XIX—XXI ст. (до 175-річчя від дня народження О. О. Потебні)» (м. Харків, 5—7 жовтня 2010 р.).

Публікації. За темою роботи опубліковано 6 статей у фахових виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Зміст студії визначається її метою та завданнями. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 226 сторінок, із них 191 сторінка основного тексту та 35 сторінок списку використаних джерел, який налічує 343 позиції.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКА МІФОСОФСЬКА ЛІРИКА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ОСМИСЛЕННІ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ

1.1 Художня концепція смерті-воскресіння в українській міфософській ліриці першої половини XX ст.: досвід літературознавчих студій

Творчість П. Тичини, В. Свідзінського, Б. І. Антонича, а також київських неокласиків та М. Ореста завжди була об'єктом зацікавлення літературознавців. Значну увагу дослідники приділили й оприявленій у доробку поетів художній концепції смерті-воскресіння, осмислюючи її у двох ракурсах — крізь призму *міфічного* та *біблійного* (насамперед євангельського) кодів. Міфічний код пов'язувався із засадничим для міфу принципом циклічності, на підставі якого антиномія *життя — смерть* перетворюється на тріаду *життя — смерть — відродження життя*, що реалізується через концепти метаморфози та реінкарнації. Разом із тим літературознавці звернули увагу на актуалізацію в ліриці поетів елементів ініціального комплексу, до якого належить, зокрема, мотив подорожі до потойбічного світу. Біблійний код концепції смерті-воскресіння в представників міфософської лірики й близьких до неї поетів дослідники розкривали через мотиви й образи, пов'язані з євангельським життєписом Ісуса Христа, «Апокаліпсисом» Івана Богослова та концептом ієрофанії.

У рецензіях та статтях 1910—1930-х рр., присвячених творчості окресленого кола поетів, концепція смерті-воскресіння майже не розглядалася. Наявні лише окремі зауваги щодо лірики П. Тичини та Б. І. Антонича. Так, А. Ніковський, розглядаючи лірику П. Тичини, приділяє увагу образу Ісуса Христа в його

творчості у зв'язку з ідеями національного месіанства. Дослідник зауважує: «Тільки глибокий націоналізм, а не тулумбасний і поверховий, може зважитися на такий сміливий, експансивний образ: другі народини і смерть Христа на Україні» [187, с. 788]. Це питання привертає увагу й І. Майдана (Д. Загула), який також спостерігає в П. Тичини зв'язок християнської символіки з ідеєю національного відродження: «Колись українська нація увижалася Тичині як „Марія”, що ходить по рідних ланах і чекає воскресіння народу („Скорбна мати”))» [141, с. 192]. Ці спостереження дістають розвиток у праці В. Юринця. Літературознавець також розглядає образ Христа в ліриці П. Тичини в ракурсі «українського месіанізму» [339, с. 88], відзначаючи поширеність цієї ідеї в тогочасних Італії, Польщі, Німеччині. На його думку, у П. Тичини месіанізм набуває своєрідного звучання через зневіру поета в можливості воскресіння народу: «Українська нація — Христос народів, умирає, замучена, як Христос <...> Власне кажучи, коли Тичина думає про революцію в зв'язку з своїми христологічними ідеями, він несвідомо має на увазі дикий молох Голготи, що вимагав Христової крові...» [339, с. 89—90].

Стосовно лірики Б. І. Антонича С. Гординський розглядає міфологічний аспект, відзначаючи як особливу рису художнього світобачення поета своєрідний «біологізм», який полягає в пантеїстичному утвердженні вічного кругообігу й «незнищеності матерії» [45, с. 71].

У радянському літературознавстві 1940—1980-х рр. концепцію смерті-воскресіння в міфософській ліриці також розглянуто досить фрагментарно й тенденційно. Так, окремі зауваги щодо метаморфози як способу злиття з природою в ліриці Б. І. Антонича наявні в О. Зілинського. Дослідник вказує на прагнення поета таким чином «потонути в природу, злитися з її стихійним рухом, покірно солідаризуватись з законами всього живого, щоб одержати великий дар стихійного щастя» [92, с. 103]. На думку О. Зілинського, природа загалом постає в поета як вічний рух трансформацій: «Ціла жива й мертва природа уявляється Антоничеві як вічний рух, вічна переміна форм» [92, с. 103].

Ідея смерті-воскресіння в радянській рецепції лірики П. Тичини представлена, як і в студіях 1920-х рр., крізь призму євангельського коду, однак із певним зміщенням акцентів. Так, Л. Новиченко характеризує образ Месії в збірці «Плуг» як знак відродження української нації: «...революцію поет ще сприймав головним чином як національне відродження (звідси і характерні згадки про Месію і Мойсея)» [192, с. 63]. При цьому дослідник негативно оцінює цей факт, відзначаючи, що П. Тичина на той час не усвідомлював «класового, соціалістичного змісту» [192, с. 63] революції. Подібну трактовку євангельського коду в ліриці поета пропонує Б. Корсунська [117]. У відмінному сенсі висвітлює це питання В. Стус. На його думку, революція для П. Тичини — «це доба розпінання Христа, випалювання залізом людської доброти і справедливості» [273, с. 31], тобто у сприйнятті П. Тичини в ній відсутній потенціал воскресіння для українського народу, що найяскравіше, з точки зору В. Стуса, виявляється в збірці «Замість сонетів і октав».

Важливі зауваження В. Стус подає також і щодо реконструкції міфософського світосприйняття в ліриці В. Свідзінського, зокрема відтворення в нього буття як вічної трансформації енергії: «Тут усе міниться безнапрямково, власне, напрямки зміни не викликають суб'єктивного зацікавлення — народжуватися чи померати, спрощуватися чи ускладнюватись, більшати чи маліти — байдуже або навіть усе одно: зміна стану не порушує тотожності. Мало не так, що мертвий і живий — одне і те ж» [272, с. 10].

Наприкінці 1960-х рр. М. Ільницький [98] та Д. Павличко [201] окреслюють циклічну модель часу та ідею взаємоперетікання різних форм матерії в ліриці Б. І. Антонича. Причому точка зору Д. Павличка на той час відзначається тенденційністю: він вказує на перемогу в поета «матеріалістичного погляду» [201, с. 27], хоча згодом, доопрацювавши свою статтю вже в середині 1980-х рр., знімає це твердження. Загалом дослідник відзначає, що «невпинний рух матерії у формах живого і мертвого, свідомого і несвідомого, безконечна перебудова цих форм на основі їхньої взаємопроникності, спільності в найменших частинах

будівельного матеріалу — атомах — забезпечує людині „матеріальне безсмертя”» [201, с. 37]. Отже, «гіркоту мислі про тлінність окремого людського життя Б. І. Антонич намагається побороти терпкою вірою в невмирущість усього сущого» [201, с. 37]. Тому, на думку Д. Павличка, «поезія Антонича — це розпізнання активного «потойбічного» буття людини через її перетворення в рослину і, таким чином, включення її життєдайних сил у сили насіння, пилку, білого кільчика, не скореного асфальтами зародка дерева» [201, с. 38]. Витоки такої концепції літературознавець вбачає в поганських «поетичних міфах перетворень», які ґрунтуються на «законі метаморфози» [201, с. 41].

Думку Д. Павличка про те, що в поезії Б. І. Антонича, зокрема в «Пісні про незнищенність матерії», виявляється матеріалістичний світогляд, заперечує румунська дослідниця М. Ласло-Куцюк, відзначаючи, що «твір Антонича говорить не про матеріальність людини, а, навпаки, про одухотвореність природи, в якій продовжують інше існування люди, які жили на цій землі» [128, с. 120]. Саме це, на її думку, становить «основу пантеїстичної філософії, яка пронизує всю творчість Антонича» [128, с. 120].

Так само тенденційне «матеріалістичне» бачення циклічного розвитку Всесвіту пропонує Б. Корсунська стосовно лірики П. Тичини, розглядаючи цикл «В космічному оркестрі»: «Незмінній застиглій картині релігійної космогонії він протиставляє образи вічного кругообігу матерії, минулості її форм. У створеній ним поетичній картині космосу пульсує життя — безмежне й вічне, як безмежні й вічні матерія і спосіб її існування — рух. <...> Так виникає грандіозна поетична картина єдності світу, який перебуває у процесі безнастанного оновлення» [117, с. 56—57].

Протягом 1980-х рр. ідеї Д. Павличка, М. Ільницького та М. Ласло-Куцюк щодо реалізації концепту метаморфози в ліриці Б. І. Антонича дістають подальшу розробку. Так, Ф. Неуважний відзначає, що характерною тенденцією для збірки поета «Книга Лева» є те, що «ліричне підґрунтя щораз сильніше зливається з тваринним і рослинним світом. Здається, що Антонич досягнув той стан „зеленої

розкоші”, про який Тувім писав у „Лісовій справі”, і фізично перестав бути людиною, стаючи істотою тієї рослиноподібної природи, циклічність якої добре розуміє, як розуміє протяжність людського життя, що є часткою цієї вічної природи» [182, с. 196]. На думку дослідника, «стан язичницького зачарування світом природи створює безболісність переходу і метаморфоз людини в рослину» [182, с. 196—197].

Окремі зауваги щодо концепції смерті-воскресіння в поетів міфософської лірики пропонують також літературознавці діаспори.

Розглядаючи лірику Ю. Клена, Ю. Шерех віднаходить у ній подібне до тичинівського конструювання національного месіанського міфу з ключовим концептом смерті-відродження: «У цьому світі справжніх сутей, який є водночас світом помсти і оновлення, який одкривається в грозі і бурі і здобувається боєм, — у цьому світі встане нова Україна, що недаремно зріла сторіччями, як зерно справжньої суті» [323, с. 101].

Ю. Лавріненко крізь призму «вітаїзму» — визначального, на його думку, для П. Тичини принципу світосприйняття, що актуалізує й міфологему смерті-воскресіння, — зауважує поетове бачення революції як «визволення, новонародження» [126, с. 944]. З погляду дослідника, воно найяскравіше відобразилося в поемі «Золотий гомін», де «маємо неперевершений образ відродження людини і нації як духовного організму» [126, с. 945].

Трактуючи лірику М. Ореста в контексті міфічного пантеїзму, В. Державин вбачає в тяжінні ліричного героя поета до перевтілення в рослину прагнення поєднатися з «духом природи» [55, с. 353]. Саме тому метаморфоза, на думку літературознавця, не стає для М. Ореста «пасивним саморозчиненням у макрокосмі чи поворотом до глибин підсвідомого, що, прозріваючи, стає причетним до втілених у природі й символізованих її красою вічних первнів добра та істини. Культ природи в М. Ореста є вільний від усяких мотивів хаотичної стихійності... Не гльорифікація суб'єктивних ідей та емоцій людських через увічнення їх у макрокосмі, а навпаки — самознайдення людини як духовної

істоти через вільний і гармонійний вступ її до макрокосму одуховленої природи — така є образна тематика Орестова...» [55, с. 356—357].

Наприкінці XIX — на початку XX ст. дослідники надзвичайно активно звертаються до творчості Б. І. Антонича, В. Свідзінського, київських неокласиків і М. Ореста, розглядаючи її з позицій різноманітних філософських, релігійних парадигм та методологій, виділяючи провідні образи й мотиви. Багатогранніше відображення в літературознавчих студіях віднаходить і концепція смерті-воскресіння в ліриці цих авторів.

Так, ґрунтовно розглядаючи ранню творчість П. Тичини у своїй монографії, С. Тельнюк вказує на мотив посмертного перевтілення у вірші поета «Я хотів би, коли я умру...», пов'язуючи його не лише зі слов'янськими язичницькими віруваннями, а й з індійською філософією, зокрема раджа-йогою, якою захоплювався П. Тичини. На думку літературознавця, ліричний герой цієї поезії — «язичник, що мріє перетворитися на вітер, вогонь, світло далеких зірок, у світанки...» [280, с. 392]. Подібне трактування твору у зв'язку з філософсько-релігійними концепціями Сходу здійснює згодом І. Ольшевський [197]. Вічну мінливість як домінанту міфосвіту «Сонячних кларнетів» П. Тичини відзначає В. Моренець, вказуючи на «метаморфічне перетікання часопростору, матерії й енергії (у тому числі духовної, психоемоційної)» [167, с. 119], що найяскравіше виявляється в поезії «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...».

Цікаві думки висловлює Ю. Ковалів, вказуючи на наявність у ліриці П. Тичини мотиву духовної ініціації ліричного героя під час ієрофанії: «Лише вирвавшись за межі конкретно-чуттєвого існування рефлексивної, неявленої свідомості, замкненої жорсткими рамками народження та смерті, переживаючи інтимну посвяту духовного прозріння, своєрідної ініціації, воно здатне пізнати в собі нову, вищу істоту через Іншого, власне через Бога в собі: „Прокинувся я — і я вже Ти”» [110, с. 101].

На міфічному коді художньої концепції смерті-воскресіння в поетичному світі Б. І. Антонича докладно зупиняється у своїй монографії М. Ільницький,

розглядаючи насамперед концепт метаморфози, який, на його думку, найповніше виявляється в поетовій збірці «Зелена Євангелія». Дослідник відзначає: «Захоплення природою, гімн їй є таким, що поет наче зростається з природою, стає її елементом...» [96, с. 63]. Оскільки Б. І. Антонича «хвилювала постійна загадка життя і всього живого, вічні зміни і перетворення» [96, с. 63], він і свого ліричного героя бачить «ланкою у нерозривному кільці метаморфоз природи» [96, с. 64]. При цьому М. Ільницький вбачає джерела такого світобачення поета в слов'янському язичництві, «уїтменівській ідеї „вічної трансформації матерії”» [96, с. 67], давньоіндійській «концепції вічних метаморфоз природи» [96, с. 67], а також вказує на світоглядну близькість Б. І. Антонича та Омара Хайяма [96].

Такий погляд на концепт метаморфози в ліриці поета розвиває Б. Рубчак, пов'язуючи тяжіння ліричного героя Б. І. Антонича до перевтілень із тим, що «в циклічності природи <...> поет знаходить відповідь на смерть» [235, с. 687]. Адже «циклічність народження, життя і смерті, а щонайголовніше — переображення матерії, запевняє людину, що хоч її „я”, її свідомість помре — її надособове буття буде вічним» [227, с. 688]. Окрім того, Б. Рубчак також уперше вводить в обіг стосовно лірики Б. І. Антонича поняття реінкарнації: «Погляди його на вічність у такому, наприклад, прекрасному творі, як „Дім за зорею”, можна порівняти до інтерпретації вічності буддистів: після шістьох реінкарнацій в рослинні і тваринні форми людська душа стає зорею в якомусь „занебесному” сузір'ї» [235, с. 689].

Надалі концепцію циклічної моделі буття та ідею перевтілення в ліриці Б. І. Антонича, що їх окреслили М. Ільницький та Б. Рубчак, використовують у своїх працях А. Бондаренко [24], О. Буряк [33], Г. Витрикуш [38], Г. Кернер [102], Я. Ключковська [108], В. Моренець [168], М. Новикова [190], Я. Рубан [233; 234], І. Руснак [237], Л. Стефановська [267], виокремлюючи нові нюанси, простежуючи певні мотиви, образи та проводячи різноманітні паралелі до творчості поета. Так, Я. Ключковська віднаходить у концепції перевтілень Б. І. Антонича суголосність з уявленнями французьких письменників-унанімістів,

вважаючи, що поет «розглядав ідею про єдність усього суцього як містичне явище, яке людина не здатна досягнути раціонально» [108, с. 44]. О. Буряк, окреслюючи художньо-філософську концепцію людини у текстах Б. І. Антонича, відзначає, що сприйняття циклічності в ліриці поета «наснажується ідеєю наближення до Абсолюту» [108, с. 45], у ролі якого виступає природа, та пафосом «утвердження людини у вічності» [108, с. 45]. З цієї причини людина в поета «зазнає безкінечних метаморфоз», які повинні, на думку автора, врятувати її від смерті. Але насправді «це призводить до спотворення тілесного і духовного начал, і зрештою, до останньої руйнації особистості» [108, с. 46]. Саме тому, на думку дослідниці, Б. І. Антонич усвідомлює нежиттєздатність такої концепції і в його останніх збірках «ліричний герой <...> повертається у світ цивілізації», де « гине, але зберігає свою автентичність» [108, с. 47].

Г. Кернер, окреслюючи спільність та відмінність у підходах до міфу В. Свідзінського та Б. І. Антонича, відзначає, зокрема, що останній «як правило, зматеріалізовує себе у природі» [102, с. 131], на що вказують численні метаморфози. Натомість В. Свідзінський, на думку дослідника, «схильніший до суб'єктивізації, одухотворення природи» [102, с. 131], тому мотив метаморфози в нього відсутній.

Циклічність як домінанта міфосвіту Б. І. Антонича надає своєрідного смислового наповнення й концепту катастрофізму в його ліриці, позбавляючи апокаліптичні візії «трагічного смислу» [168, с. 267], що влучно спостерігає В. Моренець. Подібну думку щодо Антоничевого сприйняття апокаліптичних катаклізмів як шляху до оновлення світу пропонує І. Руснак, вказуючи на спорідненість цих ідей поета з поглядами Р.-М. Рільке [237].

Додаткове ініціальне смислове навантаження дістає концепт метаморфози в ліриці Б. І. Антонича в інтерпретації М. Жулинського. Літературознавець зауважує: «Випробування пригодою в царстві прапервісного лісу, заселеного міфічними, магічними силами, таїною перетворень в іншу істоту, дерево чи

рослину, є своєрідним ритуалом набуття нової якості людини» [79, с. 537], зокрема відновлення пам'яті про прапервісне.

Протистояння циклічного та лінійного часу як одну з провідних антиномій у ліриці Б. І. Антонича розглядає Л. Стефановська. Дослідниця відзначає, що «природа найкраще доводить людині правдивість думки про вічне коло змін, вічний кругообіг матерії. Адже циклічний час вегетації — це водночас і мітичний час вічного повернення. Його оприявлює нескінченне коло відродження природи, даючи людині надію та силу подолати час історичний — надію впоратися з власною фізичною смертю» [257, с. 181]. Саме тому ліричний герой поета прагне приєднатися до цього світу. Окрім того, Л. Стефановська мотивує тяжіння людини в міфосвіті Б. І. Антонича до метаморфоз тим, що, «що тварини та рослини — на думку поета — більше наближені до суті буття» [267, с. 187], а також тим, що «природа криє велику таємницю: в ній заховане Праслово...» [267, с. 187], віднайти яке повсякчас прагне ліричний герой. Важливим для заперечення смерті в міфосвіті Б. І. Антонича дослідниця вважає, подібно до Б. Рубчака, «мотив космічного дому», який засвідчує, що «життя триває поза землею, хоч і в іншій «системі координат»: «Отже, не смерть — а відхід в іншу дійсність. Регресія обертається трансгресією, міт початку злучений із мітом кінця — і це є замикання драми екзистенції у вічне коло змін» [267, с. 235].

Своєрідну актуалізацію концепту метаморфози та інших міфологем, пов'язаних зі смертю-воскресінням, літературознавці відзначають і в інших досліджуваних авторів, однак уже не так докладно, як у випадку Б. І. Антонича.

Так, Г. Райбедюк, розглядаючи лірику П. Филиповича, зауважує, що він «чутливий до традицій змалювання природних метаморфоз. В ототожненні ліричного героя чи його коханої з природою <...> поет узагальнює думку про незнищенність людської любові. Вона вічна, як вічне буття людини (типологічна спільність з „Лісовою піснею” Лесі Українки). Поет оспівує життя в гармонії з природою (аж до розчинення в ній). Аспект пантеїзму (він більше виявився в зб. „Простір”) засвідчує зв'язок Филиповича з естетичними шуканнями його

сучасників (В. Сосюра: „Може, ми квітками, може, васильками / Станем, я і ти”)» [223, с. 72].

Так само, на думку С. Павличко, концепти метаморфози та реінкарнації домінують у ліриці М. Ореста. Дослідниця (подібно до зауваг С. Тельнюка щодо лірики П. Тичини та М. Ільницького, Б. Рубчака щодо текстів Б. І. Антонича) пов’язує це з поетовим зацікавленням індійською філософією. Так, вона відзначає: «У вірші „До вас, ліси, в побожному мовчанні...” зустрічається майже вітменівська пантеїстична картина перетворення-проростання, тільки не листям трави, а листям дерева, дуба. Поет у радісному екстазі заявляє, що ніколи вже не житиме в образі людини, що скоро почнеться його неземне буття» [203, с. 9]. На думку С. Павличко, це стає для ліричного героя М. Ореста порятунком від жорстокого світу цивілізації.

Така точка зору знаходить розвиток у студії Н. Кирієнко. Утверджуючи «концепцію гармонійної єдності людини з природою як умови людського безсмертя» [104, с. 115] однією з домінант лірики М. Ореста, дослідниця вважає злиття ліричного героя поета з природою через метаморфозу. На її думку, «у Михайла Ореста людина і природа перебувають у взаємодоповненні, взаємопроникненні, у постійному самопізнанні» [104, с. 115]. Вияви подібного утвердження єдності людини з природою через трансформацію Н. Кирієнко простежує в ліриці М. Рильського, Ю. Клена, а також спостерігає близькість усіх авторів до поетичної системи збірки Б. І. Антонича «Зелена Євангелія» [103; 104].

Досить фрагментарно відзначає усвідомлення спорідненості людини зі світом природи через метаморфозу в ліриці М. Рильського Л. Талалай: «Природа для нього була непересихаючим джерелом радості, краси, гармонії і рівноваги. <...> І красу, яка має порятувати світ, митець намагався відкривати для нас і в людині, і в квітці. Тільки поет, який відчуває, що він і сам „огудинням прослався по землі”, міг писати лист до волошки, як до своєї сестри» [274, с. 170].

Так само побіжними є зауваження щодо циклічної часової моделі в ліриці М. Драй-Хмари, наявні в студії І. Родіонової: «...рух у часі й просторі

репрезентований поетом як фатальний рух по колу» [223, с. 189], ґрунтований на природному русі в межах чотирьох пір року.

Цікаві коментарі в цьому ракурсі пропонує щодо лірики В. Свідзінського В. Моренець, відзначаючи в художньому світі поета «відсутність уявлення про смерть як перехід у небуття» і «світлий катастрофізм метаморфічних перетворень» [168, с. 283], крізь призму якого смерть «не є трагедією завершення особистого існування, а тільки страшенно бентежною, як усе невідоме, драмою переходу в якісь подальші стани» [168, с. 282].

До семантики метаморфічних трансформацій у ліриці В. Свідзінського звертається й О. Борзенко, вказуючи на те, що «міф Свідзинського розповідає про загублену гармонію, втіленням якої постає природа. Щоб віднайти цей „втрачений рай“, а також розширити власний світогляд, людина має розчинитися в природному потоці, пройти через ряд метаморфоз, відчувати себе рослиною, листком на гілці, влитися у сповнене забуття каміння та підвестися в сонячному вихорі золотою порошинкою» [27, с. 87].

Окреслюючи «тихий модернізм» [171, с. 28] В. Свідзінського, К. Москалець відзначає в його ліриці актуалізацію концепту ініціації з точки зору спроб «символічного переходу через досвід, спроб — варто одразу зазначити, невдалих — другого народження» [171, с. 28]. При цьому «внаслідок численних невдач, пов'язаних зі спробами символічно померти й народитися вдруге, мрія про безболісний, магічний вплив на самість супроводжує поета до останніх років його життя („Як хочеться покинути себе...”)» [171, с. 28].

Різноманітні аспекти художньої концепції смерті-воскресіння крізь призму міфічного коду окреслює в ліриці В. Свідзінського Е. Соловей. Насамперед дослідниця вказує на пов'язаний зі світом природи «суттєвий для поета циклічний відлік», який утверджує «неперервність і переможність життя» [253, с. 180—181]. За цього ритму «життя і смерть як дві опори обрамлюють світобудову, але проминальність людини тільки контрастно відтінена нескінченністю життя» [259, с. 148]. Це зумовлює постання в текстах В. Свідзінського «смерті як

інобуття» [253, с. 123] та реконструкцію міфу про вічне повернення, хоча загалом, на думку Е. Соловей, поету не завжди вдається «примирити полюси буттєвої опозиції „життя — смерть”» [253, с. 123]. Також дослідниця торкається концепту реінкарнації, пояснюючи наявний у творчості поета мотив дежавю як «сум за <...> забутими колишніми існуваннями, минулими втіленнями» [259, с. 157].

Цікаві зауваження пропонують щодо реалізації в ліриці В. Свідзінського міфічного мотиву переправи М. Жуйкова [78], С. Петрова [205], І. Прокоф'єв [218]. Так, М. Жуйкова, розглядаючи поезію «Аби заснув, приходиш крадькома...», проводить паралель із «биличками про обмирання» [78, с. 51], які в ліриці поета набувають нового смислового навантаження, відображаючи прагнення героя втекти від дискомфортного існування у своїй реальності. Подібний погляд зустрічаємо в І. Прокоф'єва [218]. В інтерпретації С. Петрової «мотив блукання у потойбічному світі» в ліриці поета «має на меті, за К. Г. Юнгом, „переживання трансцендентності життя” через <...> розширення обрії людини» [200, с. 176]. Саме для цього герой має пережити символічну смерть.

Виявлення ідеї циклічності людського буття та мотиву ініціації дослідники почасти окреслюють і в ліриці Ю. Клена. Так, В. Чобанюк відзначає: «Митець інтуїтивно дуже сильно відчуває таємничий шлях космічного колообігу, закономірну циклічність нашого життя. У циклі сонетів „Коло життєве” він прагне час конкретний особисто співмірити з вічністю, розгорнути у ретроспективі й перспективі. Останньому сонету циклу Юрій Клен дав назву „Напередодні”, цим самим наголошуючи на тому, що старість — не кінець життя людини, бо вона знову стоїть напередодні нового пізнання, тої таїни, що несе віру і надію у невмирущість її духу, у те, що „все в житті — повторний біг, І прагнений кінець лиш є початком”» [317, с. 145]. Схожих висновків доходять, розглядаючи цей цикл, О. Ляшенко [140] і К. Козачук [113].

Багатогранне висвітлення дістає в літературознавчих працях кінця ХХ — початку ХХІ ст. й оприявлення в представників міфософської лірики біблійного коду, пов'язаного з концепцією смерті-воскресіння.

Цікаву думку щодо синтезу міфообрядової та релігійної свідомості в різдвяних поезіях Б. І. Антонича пропонує В. Маринчак. Дослідник відзначає, що через залучення семантики народження Христа поет актуалізує концепт оновлення «історичного буття людства, людини, що відпала від Бога, розраховуючи на свої сили, вичерпала їх і виявилася без втручання Бога приреченою, тому й потребувала Його оновлювальної дії» [148, с. 61]. Водночас залучення міфообрядового компонента вносить у ці твори також архаїчний мотив «подолання смерті, перетворення її на життя» [148, с. 61] на початку нового сонячного року. У цьому ж ракурсі розглядають «різдвяний цикл» Б. І. Антонича М. Новикова [190] і Д. Дроздовський [69].

Важливий аспект євангельського коду художньої концепції смерті-воскресіння вбачає в збірці Б. І. Антонича «Велика гармонія» Г. Токмань. Дослідниця розглядає семантику духовного воскресіння ліричного героя поета через ієрофанію — «чудо об'явлення» [290, с. 47], яке, на її думку, пов'язано в збірці насамперед з образами Ісуса Христа та Божої Матері. Так, Г. Токмань відзначає: «У вірші „Зелені свята” <...> споглядання весняного відродження трави викликає асоціацію з Христовим Воскресінням і переноситься на власну історичність: „Моя душа була розп'ята, / сьогодні знов жива”» [290, с. 48].

Досить ґрунтовно розглянуто біблійний код у дослідженнях лірики П. Тичини, що їх здійснили Є. Сверстюк [242], Ю. Ковалів [110], Т. Шестопалова [324; 325], С. Ленська [135], Ю. Тітаренко [288]. Розвиваючи думки А. Ніковського, В. Юринця, Ю. Лавріненка, літературознавці відзначають, що через євангельські образи — зокрема Месії та Скорбної Матері — П. Тичина окреслює міф національного відродження та його поразку, що реалізується передусім у тетраптиху «Скорбна мати». Цей міф «сягає есхатологічних масштабів» [325, с. 102]. С. Ленська подає таке його трактування: «Якщо ідея

святості, чистоти національно-визвольних змагань у Тичини асоціювалась із образами Христа і Марії, то поразка цих ідей художньо втілилася в образі хресної загибелі Богородиці» [135, с. 88]. При цьому, на думку Ю. Ковалева, мотив неможливості воскресіння пов'язаний із кризою в революційній дійсності, як її бачив на той час П. Тичина, «кордоцентричної етики» [104, с. 104].

Мотив неможливості воскресіння, реалізований через образ Ісуса Христа, дослідники віднаходять також у ліриці М. Зерова, розглядаючи насамперед його поезію «Страсна п'ятниця» з циклу «Lucrosa». Так, Я. Дмитрів відзначає: «Основне навантаження, ідейне і смислове, сонета „Страсна п'ятниця” несуть слова: „...спустилась ніч” і „синя мла”. І в цій страшній моральній темряві ідуть жінки, „мов ряд примар” — уже до мертвого (!) Ісуса. Цей сонет є логічним завершенням цілого циклу „Lucrosa”, де все починалося з тридцяти тиранів, мертвої природи, наруги над людським тілом катів і кустодіїв і, нарешті, завершилося смертю всього найсвятішого, вгорнутого у плащаницю й покладеного до гробу...» [59, с. 49]. Схожі думки висловлює щодо семантики євангельського коду в цьому тексті Т. Філатьєва: «...автор виводить головний образ біблійної міфології — Ісуса — носителя духовної святості, чистоти. Але помер Ісус, і людство поховало разом із ним усі найкращі якості справжньої особистості» [301, с. 159].

Дуже близьке до тичинівського трактування євангельських мотивів літературознавці О. Астаф'єв [8] і Л. Борецький [25] простежують і в ліриці Ю. Клена. Як важливу складову творчості поета окреслюють християнське світосприйняття, що найповніше, на думку дослідників, постає через образи-домінанти Ісуса Христа та Божої Матері. Л. Борецький так окреслює їхню семантику: «У сонеті «Христос» <...> Освальд Бурггардт змальовує Ісуса Христа під час його багатостраждальної Хресної дороги, дороги на Голгофу, дороги до смерті. Та не про муки й смерть думає поетів Христос, а про життя, жіночу красу, весільні веселощі та біле вино... Завдяки такому переосмисленню образу Ісуса Христа <...> сонет сповнюється життєрадісної віри, а пожертва Христа

сприймається як пожертва в ім'я людського щастя та втіх» [25, с. 65]. А в диптиху «Божа Матір» поет звертається до образу Богородиці, яка шукає свого сина. Тому «весь твір просякнутий материнським болем і тугою за втраченим сином, які наштовхуються на жорстоку байдужість людей. <...> У прикінцевій частині першого вірша й другому вірші диптиха звучить мотив далечіні, віддалення Богоматері. Образ далечіні для поета — символ духовного очищення, але шлях туди забули люди...» [25, с. 67—68].

Своєрідну актуалізацію біблійного коду для осмислення революції відзначає в ліриці М. Драй-Хмари І. Родіонова: «...революція осмислювалася через образ катастрофи — всесвітнього потопу... Поет проектує свої переживання на легенду про потоп, переосмислюючи водночас і саму легенду. Негативні емоції, породжені масштабною трагедією, плавно змінюються... Передостання строфа вірша містить візійне видиво, перейняте ідеєю воскресіння, оновлення світу, — ним автор декларує свій відхід від усякого насилля. Вірш незавершений, бо герой, подібно Ноеві, сподівається на повернення голубки з оливою, що символізувало б угамування розбурханих стихій у його душі» [229, с. 83]. Розглядаючи символіку поезії «Я полюбив тебе на п'яту, голодну весну...», авторка також виходить на євангельський код: на її думку, у творі така образність як «путь проклята, Голгота», зокрема «вимога „розпни її, розпни!“», що в Новому Заповіті стала актом колективної зради Христа, акцентує тотожність Христа і жаданої свободи. Так само шлях країни на Голгофу постає як невідворотний і невіддільний від долі ліричного героя, відповідно самого М. Драй-Хмари...» [229, с. 83].

Такими є провідні літературознавчі підходи до інтерпретації художньої концепції смерті-воскресіння в ліриці П. Тичини, В. Свідзінського, Б. І. Антонича, київських неокласиків та М. Ореста. Розглянувши їх, ми дійшли висновку, що на сьогодні цей аспект лишається не висвітленим ґрунтовно. Незважаючи на наявність значного літературознавчого досвіду, цілісна розробка художньої концепції смерті-воскресіння в рамках української міфософської лірики першої

половини ХХ ст. відсутня. Творчість окресленого кола авторів у цьому ракурсі розглянуто досить фрагментарно. Більш ґрунтовну інтерпретацію дістає окреслена концепція в ліриці Б. І. Антонича, хоча фактично дослідники звертаються переважно до її міфічного коду, тоді як біблійний (зокрема євангельський) лишається на рівні побіжних згадок. Майже не приділено уваги художній концепції смерті-воскресіння в поезії М. Зерова, М. Драй-Хмари, Ю. Клена, М. Рильського, П. Тичини, П. Филиповича, а у творчості В. Свідзінського та М. Ореста її елементи окреслюються надзвичайно поверхово й побіжно.

1.2 Міф як культурний феномен: досвід науково-філософського осмислення та художньої актуалізації

Дослідження української міфософської лірики першої половини ХХ ст. передбачає попереднє з'ясування низки теоретико-методологічних питань, що стосуються осмислення міфу як феномена культури та його зв'язку з художньою творчістю; розгляду неоміфологічних інтенцій у європейській, зокрема й українській, літературі модернізму; осягнення прийомів архетипово-міфологічного методу в літературознавчих студіях. Також ми вважаємо за необхідне чітко окреслити поняття *українська міфософська лірика* і встановити робочу систему дефініцій для ключових у нашому дослідженні понять *міфологізм, реміфологізація, архетип, міфологема (міфема), концепт, ліричний мотив*.

Осягнення міфу як специфічного суспільно-культурного явища і його відношення до літератури має тривалу історію. Зацікавлення міфами та перші спроби їх інтерпретації реалізуються вже в античності (Феаген із Регія, Евгемер Мессенський, Епікур, Платон, Аристотель) і поглиблюються в епохи Середньовіччя й Відродження (Дж. Віко, Дж. Піко делла Мірандола, Ф. Бекон), Просвітництва (Вольтер, Д. Дідро, Ш. Монтеск'є, Ж. Ф. Лафіто, Б. Фонтенель)

[7; 151]. При цьому домінує задане ще в елліністично-римській традиції трактування **міфів** як *поетичних морально-етичних алегорій* [151]. Однак водночас деякі дослідники, зокрема Дж. Віко, Вольтер, Б. Фонтенель, відзначають, що ці алегорії мають значний потенціал для використання в оригінальній літературній творчості [7; 151].

Суттєвий крок на шляху глибшого наукового й філософського осмислення міфу у його зв'язку з літературою здійснюють представники німецького романтизму Й. Гердер, Й. Гете, Г. Гейне, К. Моріц, брати А. та Ф. Шлегелі, долаючи традицію алегоричної інтерпретації міфу на користь символічної. Романтики сприймають **міф** як «естетичний феномен особливого значення, символ вічних начал, прототип художньої творчості» [151, с. 17]. Відчуті та ретранслювати міф, на їхню думку, могла тільки поетична свідомість.

Найповнішу реалізацію ці ідеї дістають в об'ємному курсі лекцій Ф. Шеллінга «Філософія міфології» (1827). Мислитель стверджує, що **міфологія**, яка являє собою «релігію природи» й «існує з прадавніх часів» [320, с. 367], відноситься до «будь-якої пізнішої вільної творчості» як «первинна поезія» [320, с. 363]. **Міфи**, на думку філософа, це унікальний світ «першообразів» [320 с. 208], який, з одного боку, «належить вищій історії й іншому порядку речей, ніж місцевому випадковому й перехідному», а з другого, — «перебуває у внутрішньому, сутнісному зв'язку з природою» [320, с. 364].

Відштовхуючись від того, що міфологія акумулює «принципи, загальні й вічні поняття» [320, с. 364], Ф. Шеллінг вважає, що міфотворчість триває в мистецтві, особливо в поезії доби романтизму й фактично може набути вигляду індивідуальної творчої міфології, якщо митець зможе «осягнути істинну глибину прадавньої епохи» [320, с. 365].

Загалом митці-романтики «ставили задачу створення нової, художньої, міфології, яка б виразила глибоку єдність, споконвічну тотожність природи і людського духу, природи та історії» [151, с. 284]. Отже, саме в їхніх філософських концепціях вже досить повно окреслено засади **міфологізму** як

специфічного методу оприявлення міфу у творах оригінальної літератури через актуалізацію архайчної міфології та творення індивідуально-авторських міфоподібних конструктів, що мислилося як засіб вираження вічних начал національного духу [7; 158].

У другій половині XIX ст. міфологічні студії здійснюють у межах двох основних напрямів: *натуристичного* (А. Кун, М. Міллер, О. Афанасьєв, Ф. Буслаєв, М. Костомаров), представники якого не поривали з романтичною традицією й робили акцент на символічності міфічних образів, зводили казкові та епічні сюжети до міфології; та *антропологічного* (Е. Тейлор, Е. Ленг), у якому **міф** розглянуто як *своєрідну первісну науку, побудовану суто раціональним, логічним шляхом із метою пояснення незрозумілих явищ дійсності [158].* У цей час багато уваги міфу приділяв у своїх працях видатний український філолог О. Потебня, розглядаючи його як початкову стадію еволюції мовних форм, зокрема метафори [217].

Значну роль у якісно новому осмисленні міфу та його зв'язку з оригінальною літературою відіграли ідеї німецького філософа Ф. Ніцше. Розглядаючи в трактаті «Народження трагедії з духу музики» (1872) античну трагедію та своєрідний творчий досвід Р. Вагнера, музичні драми якого стали перехідною ланкою між романтичним і модерністським міфологізмом, Ф. Ніцше висуває теорію взаємодії *діонісійського* (екстатичного, оргіастичного) та *аполлонівського* (раціонального, врівноваженого, естетизованого) начал як рушійної сили розвитку мистецтва і в її рамках трактує **міф** як «носій діонісійської мудрості» [186, с. 113], інстинктивного, ірраціонального, хаотичного начала. На думку філософа, підкорена «еллінській „волі”» [186, с. 79], замкнена в стриманому аполлонізмі європейська культура кінця XIX ст. потребує оновлення «екстатичним тоном Діонісова свята», тобто «безмірного надлишку природи — її радостей, страждань і пізнання» [186, с. 82], одним зі шляхів якого може стати звернення митців до міфу, що давав можливість «зануритися в ледь помітні таємниці неусвідомлюваних порухів душі» [186, с. 196].

Тому Ф. Ніцше підтримує та розвиває романтичну ідею митця як творця новітнього індивідуально-авторського міфу. Це був вагомий перегляд відношення міфу до художньої творчості. Окрім того, Ф. Ніцше також широко актуалізує та інтерпретує міфічні концепти. Так, наскрізними для його праць стають ідеї протиставлення міфу історії й становлення світу як вічного повернення того самого [185; 181], що було суголосним до ключового для міфічного світосприйняття принципу циклічності. Загалом такі погляди Ф. Ніцше великою мірою визначили основні засади культури модернізму.

Наприкінці XIX — у першій половині XX ст. також виникає та розвивається кілька різноспрямованих науково-філософських теорій міфу — символістична, ритуальна, соціологічна, психоаналітична й архетипова.

Символістичну інтерпретацію міфу пропонує у праці «Міфологічне мислення» (1925) німецький філософ Е. Кассіер. Основою його теорії став погляд на **міфологію** як *автономну, замкнену форму культури* поряд із мовою та мистецтвом, яка мала здатність до *особливої символічної об'єктивації почуттів, різноманітних відомостей*, [100]. Е. Кассіер відзначив також співвіднесеність міфологічної та поетичної символіки, вважаючи, що мистецтво має загалом таку саму символічну структуру, яка властива міфу [100].

З точки зору зв'язку з давньою обрядовістю розглядають у своїх працях міфологію представники *ритуальної* школи, зокрема Дж. Фрезер [306] та А. ван Геннеп [44], обстоюючи думку про постання **міфу** як *словесного вираження первісного магічного обряду* [306]. Близькими до концепції цього напрямку були ідеї російського вченого О. Веселовського, який у своїх працях висунув думку про важливу роль ритуалу й міфу в генезі літератури, зокрема «мандрівних сюжетів», традиційних жанрів, мотивів і стилістичних прийомів [37].

У рамках *соціологічної* теорії (Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль) **міфологія** ототожнюється з *колективними уявленнями, які відображають соціальну реальність* [131].

Інтенсивне осмислення феномена міфу відбувається в першій половині ХХ ст. і в російській філософській думці. Великої ваги з цієї точки зору набувають насамперед студії В. І. Іванова [94] та О. Лосєва [138].

Філософ і поет-символіст В. І. Іванов створює у своїх працях цілісну концепцію авторської художньої міфотворчості, розглядаючи міф у тісному взаємозв'язку із символом, трактованим як «ознаменування» [94, с. 536]: «У кожній точці перетину символу, як спадного променя, зі сферою свідомості він є знаменням, сенс якого образно й повно розкривається у відповідному міфі» [94, с. 536]. Відповідно до цього філософ визначає **міфотворчість** як «наближення до мети найповнішого символічного розкриття дійсності» [94, с. 553], адже **міф**, на його думку, є «об'єктивною правдою про сутнє» [94, с. 553]. З огляду на це В. І. Іванов проголошує міф «найчистішою формою ознаменувальної поезії» [94, с. 553]. Реалізація міфу в тексті літератури, згідно з його трактовкою, відбувається передусім через символ, адже «міф уже міститься в символі, він іманентний до нього; споглядання символу розкриває в символі міф» [94, с. 553].

Прагнучи подати «чисте» визначення «міфу як міфу» [138], цілісну *діалектику міфу* пропонує у своїх студіях філософ і філолог О. Лосєв. Долаючи метафізично-натуралістичний дуалізм у розумінні цього поняття, він пропонує визначення *міфу* як «такої діалектично необхідної категорії свідомості й буття, що подається як речовинно-життєва реальність суб'єкт-об'єктного, структурно виконаного (у певному образі) взаємного спілкування, у якому відмежоване від ізольовано-абстрактної речовинності життя символічно перетворене на дорефлексивно-інстинктивний, розумово-енергійний образ, усвідомлюваний інтуїтивно» [138]. Спрощуючи це визначення, О. Лосєв відзначає, що міф загалом виступає як «подана у словах чудесна особистісна історія» [138], що розгортається в особливій часово-просторовій площині.

Отже, в О. Лосєва міф постає як синтез чотирьох понять — *особистості, історії, чуда і слова*. Поєднуючи першу й останню з цих категорій, дослідник

вказує на те, що «міф є слово про особистість, слово особистості і слово, яке виражає та виявляє особистість» [138], тобто в такому розумінні міф є *ім'ям*. Додаючи ще дві категорії (історію та чудо), філософ доходить кінцевого розуміння **міфу** як *розгорнутого магічного імені*. На думку філософа, міф не може зникнути, він є вічним становленням і постійно присутній у житті людства [138].

Якісно нове осмислення міфу в першій половині XX ст. відбувається в рамках психоаналізу З. Фрейда [307] та теорії архетипів К. Г. Юнга [331; 334]. Фройдівська концепція індивідуального несвідомого людини, в основі якого лежать два первісні потяги — сексуальність (*Ерос*) і прагнення до смерті (*Танатос*) — дає початок ґрунтовному психоаналітичному вивченню міфу. На думку З. Фрейда, саме два окреслені потяги вмотивовують поведінку людини, виявляючись тією чи іншою мірою в усіх формах та продуктах її діяльності, навіть у творах мистецтва [307]. Зокрема, згідно з фройдівською теорією «тотема й табу», обґрунтованою в однойменній праці (1913), витіснені в несвідоме суспільно небезпечні «еротичні потяги, провина синів за вбивство батька, прагнення до інцесту й заборона на ці деструктивні начала лежать в основі культури й сублімуються в міфи» [307, с. 341]. Отже, у концепції психоаналітика **міфологія** постає як «колективне сновидіння, яке матеріалізується в різноманітних фантазійних формах» [307, с. 376].

Ґрунтовніше осягнення глибинної сутності міфу та його реалізації в мистецтві здійснює у своїх студіях К. Г. Юнг. У його інтерпретації художній твір представлено як віддзеркалення не так індивідуальної, як загальнолюдської моделі уявлень. На основі вивчення мотивації вчинків окремих індивідів та груп людей дослідник висуває ідею **архетипу** як певного *глибинного, несвідомого фактору*, своєрідної «колективної проформи» поведінки, що становить «утворення *архаїчного характеру*» [334]. Власне поняття **архетип**, за свідченням самого К. Г. Юнга, він запозичив в Августина Блаженного, який використовував

цей термін на позначення «споконвічного, наявного в основі пізнання образу» [337].

На думку дослідника, людська психіка має чотири складові: особиста свідомість, колективна свідомість, особисте несвідоме, колективне несвідоме. Відповідно до концепції К. Г. Юнга, в основі культури лежить колективне несвідоме, завдяки якому кожна людина причетна до історії колективної психіки, тобто досвіду найдавніших предків. **Архетипи** як *первообрази, відомі практично від моменту появи цивілізації*, становлять зміст колективного несвідомого і є невід'ємною складовою людської особистості. Вони проєктуються спочатку в міфах, а потім і в усіх сферах духовного буття [334]. Відповідно К. Г. Юнг надає архетипам виняткового значення, вважаючи, що саме вони є витокom сновидінь, міфології, релігії, філософії, мистецтва, оскільки утворюють *найдавніші універсалії*, зринаючи у свідомості особистості у вигляді *колективних образів та символів, які являють закодовані, формалізовані взірці, моделі поведінки людей*, і постаючи рушійною силою розвитку особистості й суспільства в цілому [334].

У рамках цієї концепції **міф** виступає як «сховище символів і образів, що виражають осмислення людиною законів Космосу і свого місця в ньому» [335]. У праці «Вступ до сутності міфології» (1941) К. Г. Юнг у співавторстві з літературознавцем К. Керенї вводить поняття **міфологеми**, визначаючи її як міфічний образ або мотив, що є продовженням архетипу, його безпосередньою реалізацією в міфі [335]. Саме через міфологеми, на думку дослідника, архетипи оприявлюються в культурі.

На підставі концепції колективного несвідомого К. Г. Юнг будує і своє бачення взаємозв'язку міфології й художньої творчості, яке викладає в праці «Феномен духа в мистецтві й науці» (1939). На його думку, міф існує в мистецтві в трьох виявах: 1) митець може просто свідомо використовувати міфічний матеріал; 2) митець включає у свій твір міфічні сюжети чи персонажів, щоб виразити за їх допомогою власні переживання; 3) митець-«візіонер» сягає під час інтуїтивного прозріння глибин колективного несвідомого й відображає у своєму

творі закодовані в ньому архетипи. Загалом же творчий процес в останньому випадку «складається з несвідомого одухотворення архетипу, з його розгортання й пластичного оформлення аж до завершеності витвору мистецтва» [335]. А «художнє розгортання праобразу в певному сенсі є його переклад мовою сучасності, після чого кожен дістає можливість, так би мовити, знову віднайти доступ до найглибших джерел життя» [334].

На тлі активного наукового й філософського осмислення міфу як унікального коду, що відкриває нові можливості для пізнання й визначення глибин людської психіки, наприкінці XIX — у першій половині XX ст. відбувається масштабна **реміфологізація**, тобто актуалізація міфу, у мистецтві (зокрема літературі) модернізму [151]. Неоміфологічні інтенції багатогранно реалізуються в поезії (В. Вітмен, Т. С. Еліот, В. Б. Єйтс, Е. Паунд, та ін.), драматургії (Ж. Ануй, А. Жироду, К. О'Ніл тощо) й прозі (Дж. Апдайк, М. Булгаков, Дж. Джойс, Дж. Карпентер, Х. Кортасар, Ф. Кафка, Т. Манн, Г. Маркес, М. Фріш та ін.) цього періоду. Активне звернення митців до міфу було зумовлене прагненням знайти нове розв'язання для таких філософсько-естетичних проблем, як «побудова цілісної картини світобуття», що «могла б претендувати на універсальність», і «прорив до трансісторичного» [114], здійснити який дозволяло досягнення «закодованих у міфах інваріантних моделей» [114].

Водночас реконструкція міфу дозволяла повернути індивіда до його витоків, відновлюючи таким чином «цілісність, самоцінність, космічне значення» [114] людини. Це відповідало прагненням митців-модерністів, які апелювали передусім до «недосяжного внутрішнього світу особистості, зокрема його тіньових, містичних, підсвідомих первнів» [211]. Крім того, звернення до міфу надавало можливість підключити до раціонального пізнання інтуїтивно-почуттєве, що уможливлювало вихід за межі «наслідувального» відтворення дійсності, за соціальні та історичні рамки, а отже, було суголосним до настанови модерністського мистецтва на неміметичну творчість.

Загалом визначальними засадами процесу **реміфологізації** в літературі модернізму стали: 1) усвідомлення філософами й митцями міфу як важливого, незнищеного джерела творчості; 2) окреслення зв'язку міфу з ритуалом та ідеєю вічного повернення; 3) максимальне зближення й навіть фактичне «ототожнення міфу й ритуалу з ідеологією й психологією, а також мистецтвом» через визнання того, що міф «у якості певного „рівня” чи „фрагмента” може бути наявним у найрізноманітніших культурах, особливо в літературі й мистецтві, які багато чим зобов'язані міфу генетично й почасти мають із ним спільні риси» [151, с. 153]. На основі створених у той час філософсько-наукових концепцій усталилося розуміння **міфу** як *специфічного «тотального або домінантного способу мислення», що володіє «своєрідною символічною „мовою”, у термінах якої людина моделювала, класифікувала та інтерпретувала світ, суспільство і саму себе»* [211].

Шляхами об'єктивації міфу у творах неоміфологічної літератури стають насамперед «образні й сюжетні алюзії, інтерпретація міфологічних мотивів, образів і характерів, сюжетних колізій і конфлікту, створення варіанта класичного міфу, використання міфологічного матеріалу в якості символів, знаків і емблем, а також створення нових сигніфікативних репрезентацій міфологем» [269], відображення й переосмислення «уламків» давніх ритуалів і магічних дійств, конструювання індивідуально-авторських неоміфів. Таким чином «образи давніх міфів трансформуються в більш нові, осучаснені форми, які все одно залишаються носіями вічних архетипів» [269].

Також письменники-модерністи актуалізують засадничі закони й принципи міфотворення, завдяки чому архаїчний міф трансформується в міфологізм літератури першої половини XX ст. Так, автори часто намагаються привнести у твори загальну зорієнтованість міфу на «такий цілісний підхід до світу, при якому не допускаються навіть найменші елементи хаотичності та невпорядкованості», адже «перетворення хаосу на космос становить основний

зміст міфології» [151, с. 169], вона прагне гармонізувати «стосунки соціальної групи з природним оточенням» [151, с. 170].

Окрім того, у літературі модернізму досить широко актуалізується така специфічна функція міфу, як *модельовання*, тобто творення «певної нової фантастичної „вищої реальності”» [151, с. 171]. Письменники проектують у своїх текстах різноманітні можливі світи. Подібне конструювання в літературі модернізму продиктовано насамперед прагненням авторів відійти від реалістичних домінант відображення дійсності та «увійти в принципово іншу містико-міфологічну» [269] сферу. Загалом містицизм також є однією з важливих ознак, які споріднюють новітню міфотворчість з архаїчною, що зумовлено спробою митців-модерністів реалізувати «вічне прагнення людини до пізнання трансцендентального світу та єдності з ним» [269].

Іншим важливим параметром архаїчного міфу, який актуалізується в неоміфологічній літературі, виступає *циклічна часова модель*. Модернізм обстоює «особливу свідомість часу, за взірць якої править міфічний принцип „вічного повернення”, циклічного руху по колу» [211]. Її «реставрує» у своїх філософських творах передусім Ф. Ніцше. Актуалізація цього концепту в текстах авторів-модерністів пов'язана насамперед зі своєрідним «бунтом проти історичного часу» [74], бажанням митців віднайти альтернативні буттєві ритми. При цьому «основною „метафорою” циклічної концепції історії» [269] у літературі модернізму стає міфологема смерті-воскресіння, яка поновлює «архаїчне відчуття часу» — постійне «гойдання між двома полюсами — життям і смертю, ніччю і днем тощо» [151, с. 176].

За законами міфічного світосприйняття митці також часто намагаються організувати художній простір своїх творів. Так, характерною ознакою неоміфологічних текстів є наявність **бінарних опозицій**. У модерністичній художній свідомості ці контрасти виразно «семантизуються, ідеологізуються, стаючи різноманітними способами вираження фундаментальних антиномій на кшталт *життя / смерть* тощо» [74].

Водночас міфотворчість ХХ ст. значно відрізняється від архаїчної. Насамперед міфологізм у модерній культурі, на відміну від архаїчного міфу, «має не наївно-безсвідомий, а глибоко рефлексивний характер, що забезпечує його докорінний зв'язок із філософською творчістю» [269], а інтуїтивно-чуттєве часто поєднується в неоміфологічних творах з інтелектуальним підходом. Разом із тим літературний міф ХХ ст. не несе в собі тієї сакральності, яка властива міфу архаїчному. Тобто «неоміфологічні твори не сприймаються як щось безсумнівне» [269], причому дистанцію, яка відділяє модерніста-міфотворця від «істинних» первісних міфів, він сам нерідко підкреслює за допомогою іронії та самоіронії [151; 258].

Також письменники-модерністи часто порушують основне смислове спрямування та засадничі принципи архаїчного міфу, використовуючи у своїх творах лише його оболонку. Це пов'язано з тим, що неоміфологічний твір на протигагу первісному міфу постає «не в надрах архаїчної спільноти, а в ситуації відокремленості та самозаглибленої самотності персонажа та суверенності його внутрішнього світу» [269] і зрештою саме на розкриття глибинних засад психіки цієї особистості орієнтований. У результаті на тлі панування в модернізмі ідей психоаналізу, інтуїтивізму та «філософії життя» відбувається складне «поєднання міфологізму з психологізмом, внутрішнім монологом, літературою потоку свідомості» [269].

Окрім того, з огляду на «націленість» модернізму на особистість, яка переживає екзистенційну самотність, відчуження та екзистенційний страх за умови абсурдності буття, «у більшості міфологізованих творів ХХ ст. порушується основний пафос давнього міфу, спрямований на усунення Хаосу і створення моделі достатньо впорядкованого, доцільного і „затишного” Космосу» [155]. Тому «давні міфи, що виникли фактично до виокремлення особистості із соціуму, митці-модерністи використовують для опису ситуації самотнього, покинутого індивіда, жертви соціального відчуження в суспільстві ХХ століття» [163, с. 422—423]. При цьому «трансцендентною силою, яка панує

над людиною» [269], виступає не зовнішня природа, а створена нею самою цивілізація, а також «повсякденність з її рутинним соціальним та життєвим досвідом», через що міфологічне світовідчуття «набуває переважно не героїчного, а трагічного або трагіфарсового, гротескного характеру» [269]. Подібне зміщення полюсів засвідчує радикальну відмінність модерністського міфологізму від «суперсоціального та гармонізувального первісного й давнього міфу» [163, с. 422–423].

Окреслені тенденції почасти виявляються і в українській літературі кінця XIX — першої половини XX ст. Уже в дискурсі раннього українського модернізму (творчість Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Олеса, М. Вороного, поетів «Молодої музи») міфу належить особливе місце «як унікальному способу трансформації образності й реінтерпретації культурної спадщини — як національної, так і європейської та світової» [211]. Неоміфологічні інтенції реалізуються у творах цього періоду насамперед на таких рівнях: 1) міфологізація історії, що «утверджує нові модуси фіктивно-історичних сюжетів у літературі» [211], серед яких найтиповішими стають «ідилія минулого, поєднана з міфом Аркадії — омріяного раю» [211]; 2) «культ доісторичного, відкриття доти невідомої минувшини» [211]; 3) активне використання образів античної, біблійної та язичницької міфології [156; 211].

Більш багатогранну реалізацію неоміфологічні інтенції дістають у літературі зрілого українського модернізму 1920—1930-х рр., що тією чи іншою мірою засвідчує творчість А. Головка, Д. Загула, Г. Косинки, Г. Михайличенка, Т. Осьмачки, Я. Савченка та ін. Естетика цього часу «активно використовує міфологію й фольклор як своєрідний генетичний код української культури» [163, с. 52]. Загалом у 1920—1930-ті рр. виразно окреслюються два напрями оприявлення міфу в художніх творах — через актуалізацію українського фольклору та через звернення до загальноєвропейських (зокрема античного міфічного й біблійного) кодів. Причому у випадку неофольклоризму йдеться насамперед про «трансформацію модернізмом первісних мистецьких імпульсів

українського етносу, оприявлення його екзистенціальної сутності, світовідчуття в модерних умовах і змістах», тоді як «зовнішні атрибути фольклору, міфології в нових текстах могли бути умовними або ж зовсім прихованими» [163, с. 53].

На підставі такого звернення авторів до джерел архаїчного міфу у філософській поезії українського модернізму, як справедливо зауважує Е. Соловей [259], формується специфічна течія — *українська міфософська лірика*, у якій онтологічна проблематика реалізується через призму «вічної параболи міфу», «у міфопоетичній світобудові» [259, с. 227]. Надзвичайно яскраво неоміфологічні інтенції виявляються у творчості українських поетів-модерністів П. Тичини, В. Свідзінського, Б. І. Антонича, менш послідовно — у М. Ореста, почасти — у неокласиків М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмари та Ю. Клена. У ліриці цих авторів більшою чи меншою мірою оприявлюються такі риси міфологізму, як: 1) домінування «міфософського мислення» (насамперед у ліриці П. Тичини, В. Свідзінського, Б. І. Антонича), що виявляється через «потяг до прапервісності» [166, с. 243], пантеїзм, анімізм і «міфологізування природи» [166, с. 243]; реконструкцію архаїчного світобачення, у якому «реальне зливається з ірреальним (уявним), свідоме з підсвідомим» [166, с. 243]; «іманентну зорієнтованість художнього мислення <...> на вічне й неперехідне» [166, с. 243]; візіонеризм (у наведеному вище розумінні К. Г. Юнга); 2) міфологізація історії та творення окремих міфів, зокрема месіанського (П. Тичина, неокласики); 3) тісний зв'язок із міфічною картиною світу — як на рівні актуалізації окремих образів і мотивів (зокрема античної міфології в неокласиків, язичницької праслов'янської — у Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини) та архаїчних ритуалів, в основі яких лежать архетипи (насамперед у творчості Б. І. Антонича, В. Свідзінського); так і на рівні питомо міфічного хронотопу (тричленна чи чотиричленна модель світу, циклічний час, міфологема вічного повернення), організації художнього простору на підставі бінарних опозицій. Митці зазвичай не обмежувалися лише

запозиченням елементів архаїчного міфу, а витворювали на його підставі цілком оригінальну візію.

Однак попри наявність спільних рис міфологізм у творчості названих авторів якісно різниться. Якщо міфотворчість П. Тичини, Б. І. Антонича та В. Свідзінського можна вважати «унікально органічною й природною», «дорефлексивною» [259, с. 149], їхня лірика набуває статусу міфософської саме за рахунок візіонерської, містично-міфологічної домінанти у світовідчутті і вони є насамперед «поетами безпосередньо-спонтанного, часто необ'єктивованого, суб'єктивного <...> світопізнання із сильним пантеїстичним, загалом натурфілософським забарвленням» [259, с. 149], то неокласики йдуть шляхом інтелектуального освоєння міфічних образів і мотивів, осягаючи міф насамперед крізь призму античної традиції, хоча також тяжіють до «неусвідомленого» міфотворення [259, с. 149] в окремих художніх експериментах. При цьому вони не обмежуються зверненням тільки до міфічного коду, а апелюють до «всієї знакової системи культури» [259, с. 149]. Що ж до М. Ореста, то його творчість виразно відрізняється від інтелектуалізму неокласиків «...якимось особливим одухотворенням природи, пантеїстичним сприйняттям її» [259, с. 149], у ній синтезуються обидва підходи до міфотворення — візіонерський та інтелектуальний.

Тож до міфософської типологічної лінії української філософської лірики першої половини ХХ ст. належать Б. І. Антонич, В. Свідзінський та «ранній» П. Тичина, для яких міфологізм є визначальним інструментом конструювання художнього світу, що в результаті постає як міфосвіт. До цієї течії виразно тяжіє у своїх творах 1930—1940-х рр. М. Орест. Водночас почасти (на рівні запозичення окремих міфологем та структурних принципів міфічного хронотопу) неоміфологічні інтенції виявляються у ліриці неокласиків, стаючи визначальними, зокрема, для конструювання окремих міфів, насамперед месіанського. Але й загалом деякі засадничі художні принципи представників «п'ятірного грона» є суголосними до провідних неоміфологічних інтенцій літератури модернізму.

Разом із реміфологізацією в літературі модернізму нові теорії міфу, висунуті на межі XIX—XX ст. (насамперед ритуальна та архетипова), спричиняються й до вироблення в першій половині XX ст. нового методу дослідження художніх текстів — **архетипово-міфологічного**, ключовими для якого стають поняття архетипу та міфологеми і в рамках якого триває з'ясування питання про відношення міфу до літератури.

Масштабну спробу окреслити засади архетипово-міфологічного літературознавчого методу здійснюють у своїх працях представники *ритуально-міфологічного* напрямку в літературознавстві — М. Бодкін, Н. Фрай, Дж. Кемпбелл та ін., які поєднують у своєму підході до дослідження художніх творів ідеї ритуалізму Дж. Фрезера та теорії архетипів К. Г. Юнга [7; 158]. Програмою для цього напрямку стає робота Н. Фрая «Анатомія критики» (1951). Дослідник поєднує міфологію й систему, архетип і структуру як засади нового підходу до історії літератури, висуваючи поняття *архетипової критики* [343]. Н. Фрай розглядає **міф** не як праформу літератури, а як *структурний принцип творчості* [343], визначаючи його як «*мистецтво безумовно метафоричної ідентичності*» [302, с. 114]. Відповідно до цієї концепції літературознавчий аналіз має бути скерований на окреслення нечисленних і простих за формою архаїчних прототипів (архетипів) у художньому творі [343].

Велике значення для з'ясування змісту поняття «архетип» мають студії румунського культуролога М. Еліаде «Міф про вічне повернення. Архетипи і повторення» (1949), «Священне і мирське» (1956), «Аспекти міфу» (1975), у яких дослідник поглиблює та розвиває ідеї К. Г. Юнга. Провідною властивістю міфу, на думку М. Еліаде, є здатність творити *типові моделі* для всього суспільства, вказуючи на загальну тенденцію; виставляти як приклад історію одного людського життя й перетворювати таким чином історичний персонаж на архетип [72; 75].

Дослідник вважає міф як історію космосу та архаїчного людського суспільства прототипом, взірцем для всіх обрядів, відзначаючи архетипову

природу людського менталітету. Згідно з концепцією М. Еліаде, людина все у своєму житті будує за архетипом. Відповідно, **архетип** постає як певна *сакральна модель, неземний прототип діянь* [325]. При цьому, на думку дослідника, основною ознакою архетипу є *повторюваність, постійна відтворюваність* у щоденному житті суспільства. Саме це сприяє перетворенню пересічного поняття чи явища на феномен архетипового гатунку [72].

Важливими для архетипово-міфологічного методу дослідження літератури стають також ідеї структуралістів Р. Барта [10] та К. Леві-Стросса [133; 134], котрі створили оригінальні методику та інструментарій для аналізу міфу як феномена культури.

Р. Барт пропонує цікавий підхід до розуміння міфологізму у своїй праці «Міфології» (1957), виявляючи інтерес як до архаїчних, так і до новітніх міфів. Він розглядає новочасний **міф** як особливий тип висловлювання, повідомлення. На його думку, «міфом може стати все що завгодно» [11, с. 71], якщо буде охоплене дискурсом. З огляду на це визначальним для міфу є не предмет повідомлення, а спосіб, у який воно висловлене. На думку дослідника, провідна риса міфічного полягає в тому, що воно адресується множинності граней і властивостей психічної реальності [10].

Виділяючи в міфі тричленну структуру: те, що означає, означуване і знак, Р. Барт висуває остаточне визначення цього феномена: «Міф є ідеографічна система в чистому вигляді, у ній форми ще мотивовані тим концептом, який вони репрезентують, однак вони аж ніяк не вичерпують усіх можливостей репрезентації» [11, с. 92—93]. При цьому дослідник пропонує методику «прочитання та дешифрування» міфу: «Якщо сприймати означення міфу як певну цілісну єдність змісту та форми, то сприймане значення стає для вас двозначним; у цьому випадку ми відчуваємо дію механіки міфу, його власної динаміки й стаємо його читачами» [11, с. 94].

Неперехідне значення в новому прочитанні міфу має й праця К. Леві-Стросса «Структурна антропологія» (1958). Науковець не визнавав теорії спадкових

архетипів К. Г. Юнга, виявивши зацікавлення символізмом не предметів, а відношень між ними. Він вважав, що саме своєю незмінною структурою міф виконує символічну функцію [133].

Відповідно К. Леві-Стросс схаактеризував **міф** як *систему знаків, подібну до мовних та музикальних структур*, у якій «основне значення передане не послідовними подіями, а <...> „в’язанкою” подій, навіть якщо ці події з’явилися в самій оповіді в різний час» [134, с. 353]. Відповідно міф, на думку дослідника, повинен інтерпретуватися не на підставі стилю, не на підставі способу оповіді, не за будь-якими іншими формальними ознаками, а лише на основі розказаної в ньому історії. Інакше кажучи, міф являє собою своєрідний код, який необхідно розшифрувати. Це розшифровування є успішним лише тоді, коли серед численних варіантів міфу можна віднайти певні постійно повторювані зразки [134].

На підґрунті повторюваності К. Леві-Стросс виокремлює найменшу структурну одиницю міфу — **міфему**, розділяючи текст, який описує міфічні події, на мінімальні єдності на рівні фрази. Отже, міфема є найпростішими описами подій, героїв, їхніх станів і намірів. Комбінація міфем задає значення міфу. Через визначення внутрішнього взаємозв’язку чи протиставлення (*бінарних опозицій*) міфем у межах однієї теми й співвіднесення груп тем дослідник пояснює структуру і зміст міфу [133].

Із середини ХХ ст. зацікавлення архетипово-міфологічним методом у дослідженні літератури стає характерним і для російських та українських науковців. Так, значну увагу міфу як «феномену свідомості» та особливому тексту приділив відомий літературознавець і культуролог Ю. Лотман, докладно розглядаючи процес «руйнування циклічно-часового механізму», «масового перекладу міфологічних текстів мовою дискретно-лінійних систем» [139, с. 285] і реалізації «рудиментів» циклічного міфічного мислення в текстах літератури [139]. Практику аналізу художніх творів крізь призму міфу представляють у численних працях С. Аверінцев [2], Ю. Доманський [64],

Є. Мелетинський [156; 158], С. Неклюдов [180], В. Топоров [296] та ін. Ці дослідники також більшою чи меншою мірою продовжують розробляти принципи та відповідний інструментарій архетипово-міфологічного методу, звертаючись насамперед до визначення літературознавчого змісту поняття «архетип».

Своєрідне, загалом відмінне від юнгівського в плані зорієнтованості передусім на художню творчість розуміння **архетипів** пропонує міфолог і літературознавець Є. Мелетинський, трактуючи їх як «первинні схеми образів і сюжетів, які утворили певний вихідний фонд літературної мови» [155].

На думку дослідника, «на ранніх ступенях розвитку ці оповідні схеми відзначаються винятковою одноманітністю. На більш пізніх етапах вони досить різноманітні, але уважний аналіз дозволяє виявити, що багато з них є своєрідними трансформаціями первинних елементів. Ці первинні елементи можна назвати сюжетними архетипами» [155]. Такі архетипи, згідно з концепцією Є. Мелетинського, можуть бути актуалізовані в літературному тексті. На цих засадах дослідник вводить і поняття **архетипового мотиву**, під власне мотивом розуміючи *мікросюжет, який акумулює в собі уявлення про певну дію* [247]. Як джерело «потужного архетипового змісту» Є. Мелетинський розглядає насамперед міф, героїчний епос, легенду та чарівну казку. З огляду на це в його інтерпретації архетипово-міфологічний метод дослідження літератури полягає насамперед у виявленні в тексті твору глибинних архетипово-міфологічних структур на рівні образів, мікро- (мотив) і макросюжетів (сукупність мотивів) [155].

Культуролог С. Аверінцев також «долучається» до поступового дистанціювання російського літературознавства другої половини XX ст. від юнгівського розуміння **архетипу**, відзначаючи, що цей термін «використовують суто для позначення найбільш загальних, фундаментальних і загальнолюдських міфічних мотивів, первинних схем уявлень, які лежать в основі будь-яких художніх, зокрема й міфологічних, структур» [2, с. 111]. З огляду на це

в інтерпретації дослідника процес художньої творчості (архаїчної чи індивідуально-авторської) є не що інше, як трансформація архетипів в образи й мотиви; «мимовільні висловлювання про позасвідомі душевні події мовою об'єктів зовнішнього світу» [2, с. 110]. Тобто С. Аверінцев фактично також стверджує спадковий зв'язок між архетипом і **міфологемою**, яку трактує як «сюжет або мотив міфу» [2, с. 110].

Досить детальне визначення архетипів як інструмента в дослідженні художньої творчості пропонує у своїй праці «Смислотвірна роль архетипових значень у літературному тексті» (2001) Ю. Доманський, трактуючи їх як «первинні сюжетні схеми, образи або мотиви (зокрема предметні), які виникають у свідомості (підсвідомості) людини на найбільш ранній стадії розвитку людства (і з огляду на це є спільними для всіх людей незалежно від їхньої національної приналежності), що знайшли найбільш адекватну реалізацію в міфах і збереглися донині в підсвідомості людини» [64, с. 13].

Водночас услід за Є. Мелетинським та С. Аверінцевим дослідник відзначає, що найповніше архетипи реалізуються саме через **міфологеми** — «міфічні мотиви» [64, с. 20]. Виходячи з цього, Ю. Доманський виробляє особливий механізм з'ясування сутності архетипу через його оприявлення в конкретних «національних» міфологемах. Для цього, на його думку, необхідно розглянути ту саму міфологему в міфологіях різних етносів, встановити її значення й вичленувати спільне в семантиці всіх «національних» міфологем, що й буде становити значення архетипу, «який знаходився в колективному несвідомому й породив низку міфологічних мотивів» [64, с. 20].

Так само, на думку Ю. Доманського, «з урахуванням архетипового значення» [64, с. 25] можна інтерпретувати й літературні твори, беручи за одиницю такого аналізу **мотив** як повторюваний «стійкий семантичний елемент художнього тексту, виражений у слові» [64, с. 28—29]. Також дослідник виділяє кілька типологічних груп мотивів, у яких «архетипове значення актуалізується завжди, незалежно від ситуації» [64, с. 30]: мотиви, пов'язані з описом природи, стихій;

«безпосередньо співвідносні з циклом людського життя» [64, с. 30]; мотиви, які «характеризують місце людини в просторі» [64, с. 30]. Постулюючи це, Ю. Доманський окреслює кілька способів актуалізації архетипового значення мотиву в текстах художньої літератури: 1) «збереження всього комплексу сем архетипового значення мотиву» [64, с. 31]; 2) «домінування певних сем архетипового значення» [64, с. 31]; 3) інверсія архетипового значення мотиву; 4) «сполучення різних сем архетипового значення в оцінці одного персонажа» [64, с. 31].

Активно архетипово-міфологічний метод використовують для аналізу художніх творів і в сучасному українському літературознавстві. Зокрема, досить успішно це здійснили Г. Грабович [46], О. Забужко [84], Т. Мейзерська [154] для аналізу творчості Т. Шевченка, А. Нямцу [194] для дослідження текстів української та зарубіжної літератури. Масштабно застосовано архетипово-міфологемний інструментарій й у вітчизняних студіях, присвячених літературі модернізму (Р. Мовчан [163], М. Моклиця [165], В. Моренець [166; 163], Я. Поліщук [211], Е. Соловей [259], Т. Шестопалова [324; 325] та ін.). Спираючись на теорії, що їх висунули зарубіжні дослідники, українські літературознавці досить широко трактують поняття *архетип*, виходячи за межі юнгівської класифікації. Основними критеріями виділення архетипів вони вважають *повторюваність образу* та його *етнічну закоріненість*, *зв'язок із національною картиною світу* [45; 78; 158; 203]. Також досить успішно в українському літературознавстві задіяне поняття **міфологема**, під яким розуміють *сюжети, образи й мотиви, що відсилають до певних міфів* [194; 203].

Отже, у філософсько-естетичній думці ХХ ст. — і найперше в культурі модернізму — феномен міфу оприявлюється надзвичайно активно, до нього як до важливого інструмента пізнання глибин людської свідомості й законів світобудови, засобу оновлення культури апелюють філософи й митці. Це дозволяє говорити про масштабну реміфологізацію як одну з невід'ємних рис культури ХХ ст. загалом і літератури модернізму зокрема.

Водночас потенціал міфу до акумулювання первинних, архетипових моделей і структур та тісний генетичний зв'язок із текстами оригінальної літератури робить його важливим концептом літературознавчого аналізу. Саме погляд на художній текст крізь призму міфу дозволяє розкрити в ньому нові, глибинні смислові пласти. Це спричиняє активне звернення сучасних дослідників до архетипово-міфологічного методу студіювання літератури. Особливо актуальним та перспективним цей метод видається для дослідження української міфософської лірики першої половини ХХ ст. Тому у запропонованому дослідженні ми спиратимемося насамперед на теорію архетипу й міфу, що її на основі узагальнення й переосмислення попереднього ґрунтовного науково-філософського досвіду створив К. Г. Юнг і надалі розробили Н. Фрай та М. Еліаде; обґрунтовані й реалізовані на практиці у працях Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, Ю. Доманського принципи архетипово-міфологічного методу літературознавчого дослідження, а також на досвід російських та українських літературознавців.

Зважаючи на те, що об'єктом нашого дослідження виступає поезія, за провідну одиницю такого аналізу ми обираємо **ліричний мотив**, який, враховуючи визначення цього поняття, що їх запропонували О. Веселовський [37], Б. Гаспаров [42], Ю. Доманський [64], С. Неклюдов [178], І. Силантьєв [239], Н. Тамарченко [284], Б. Томашевський [291] та В. Халізов [301], визначаємо як *виражену словом або словосполученням стійку семантичну одиницю ліричного твору, яка акумулює в собі комплекс почуттів, ідей або певних уявлень*. При цьому провідними ознаками мотиву ми вважаємо повторюваність, варіативність та підвищену семантичну значимість.

Окрім того, з огляду на поставлену мету розглянути в рамках української міфософської лірики першої половини ХХ ст. саме певну концепцію, ми, спираючись на праці С. Аскольдова [8], Д. Лихачова [136], Г. Слишкіна [252], Ю. Степанова [265] оперуватимемо й терміном **концепт**, розуміючи під ним *узагальнену мисленнєву одиницю, яка являє собою динамічну сукупність*

суб'єктивних уявлень про дійсність, реалізуючись у знакових системах (передусім у мові). При цьому вважаємо концепт однією з базових ланок культури, керуючись точкою зору Ю. Степанова: «У структурі концепту міститься все те, що й робить його фактом культури — вихідна форма (етимологія), стиснута до основних ознак змісту історія, сучасні асоціації, оцінки тощо» [265].

Співвіднесення запропонованих визначень ліричного мотиву й концепту дозволяє акцентувати на тісному зв'язку між цими поняттями. На нашу думку, можна говорити що *ліричний мотив є одиницею поетичного твору, яка акумулює в собі певний концепт.*

Як визначальні в дослідженні в рамках архетипово-міфологічного методу виокремлюємо також поняття архетипу й міфологеми. Під **архетипом** ми розуміємо, спираючись на досвід дослідників, з одного боку, *глибинні структури людської психіки та первинні схеми й моделі поведінки* (психологічне трактування, з позицій якого архетип постає як «архаїчна» складова концепту), а з другого — *універсальні й фундаментальні, найбільш загальні образи та мотиви, використовувані для позначення цих структур* (літературознавче трактування). Термін **міфологема**, спираючись на концепції К. Г. Юнга, Є. Мелетинського, С. Аверінцева та Ю. Доманського, ми використовуємо на позначення образів, мотивів та сюжетних схем конкретної міфології (наприклад, античної, слов'янської тощо).

При цьому поняття **архетип — міфологема — мотив** ми розглядаємо услід за Ю. Доманським у генетичному взаємозв'язку, що оприявлюється через наявність у конкретному мотиві, з одного боку, його архетипово-міфологемного ядра, а з другого — індивідуально-авторського наповнення, якого він набуває, реалізуючись у певному контексті у взаємозв'язку з іншими мотивами.

На нашу думку, використання окресленого понятійного апарату, інструментарію та методології, оперте на значний літературознавчий досвід, з урахуванням неоміфологічних інтенцій культури модернізму дозволяє досить повно висвітлити художню концепцію смерті-воскресіння

в українській міфософській ліриці першої половини XX ст., розкриваючи її різні смислові пласти.

Висновки до РОЗДІЛУ 1

Одним із важливих аспектів звернення до міфу в рамках української міфософської лірики є інтерес її представників до концепції смерті-воскресіння. Оприявлення цієї концепції у творчості П. Тичини, В. Свідзінського, Б. І. Антонича, почасти М. Ореста та київських неокласиків М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмари та Ю. Клена є об'єктом зацікавлення літературознавців від 1920-х рр. і до сьогодні.

Дослідники виділяють і розглядають передусім два її аспекти: *міфічний* (мотиви метаморфози, реінкарнації, ініціації) і *біблійний* (євангельські та апокаліптичні мотиви). Такий розгляд починається з побіжних зауважень у рецензіях 1920—1930-х рр. (А. Ніковський, І. Майдан, В. Юринець про П. Тичину, С. Гординський про Б. І. Антонича); проходить етап майже цілковитого ігнорування цього аспекту в радянському літературознавстві 1940—1980-х рр. (лише побіжні зауваги Л. Новиченка про П. Тичину, не відомі широкому загалу статті В. Стуса про В. Свідзінського та П. Тичину, дещо заангажовані праці М. Ільницького, М. Ласло-Куцюк та Д. Павличка про Б. І. Антонича) та одночасної його в спільноті літературознавців діаспори (Ю. Шерех про Ю. Клена, Ю. Лавріненко про П. Тичину, В. Державин про М. Ореста) і найбільш повно реалізується в студіях кінця XX — початку XXI ст. (праці М. Жулинського, М. Ільницького, Н. Кирієнко, М. Моклиці, В. Моренця, С. Павличко, Г. Райбедюк, Б. Рубчака, Е. Соловей, Л. Стефановської та ін.). Сучасні літературознавці ґрунтовніше розробляють поняття української міфософської лірики, визначаючи її провідні риси, і докладніше розглядають у її рамках окремі образи й мотиви, пов'язані з концепцією смерті-воскресіння. Однак попри наявність такого значного досвіду цілісний розгляд цієї художньої

концепції в українській міфософській ліриці першої половини XX ст. на сьогодні відсутній. Тож цей аспект потребує подальшого ґрунтовнішого дослідження.

Невід’ємним етапом вивчення української міфософської лірики першої половини XX ст. є з’ясування ракурсів осмислення міфу як феномена культури та його зв’язку з художньою творчістю. Загалом осягнення міфу і його відношення до літератури має тривалу історію — від античності до сьогодні. За цей час було вироблено багато різних підходів до розгляду таких понять, як міф, міфологізм та реміфологізація в мистецтві, зокрема літературі. Найбільш активне та ґрунтовне науково-філософське осягнення цих понять було здійснено у XIX—XX ст. Визначальну роль у цьому відіграли студії Ф. Шеллінга, Е. Кассіра, Ф. Ніцше, З. Фрейда, К. Г. Юнга, Н. Фрая, Р. Барта, К. Леві-Стросса, М. Еліаде; а також В. І. Іванова, О. Лосєва, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського та багатьох інших дослідників, які сформували розуміння сутності як архаїчної, так і новітньої, індивідуально-авторської міфотворчості. У працях окресленого кола авторів також закладено засади *архетипово-міфологічного* методу дослідження літератури, провідними одиницями якого виступають архетип, міфологема, мотив. У літературознавчих студіях XX ст. цей метод стає одним із провідних, його успішно застосовують для дослідження різноманітних текстів, виявляючи в них глибинні смислові пласти. Широко використовують архетипові-міфологічний підхід й українські літературознавці, насамперед Г. Грабович, О. Забужко, Т. Мейзерська, Р. Мовчан, В. Моренець, М. Моклиця, А. Нямцу, Я. Поліщук, Е. Соловей.

На тлі активного наукового й філософського осмислення міфу як унікального коду наприкінці XIX — у першій половині XX ст. відбувається масштабна актуалізація міфічних моделей у літературі модернізму, що було зумовлено прагненням авторів повернути індивіда до його витоків, підключити до раціонального пізнання інтуїтивно-почуттєве. У модерністичній літературі неоміфологічні інтенції реалізуються через алюзії, переосмислення й «осучаснення» елементів класичних міфів (зокрема реконструкцію міфічного

хронотопу), творення нових репрезентацій міфологем, конструювання індивідуально-авторських неоміфів. При цьому помітним є дистанціювання письменників-модерністів від архаїчного міфу через іронічне, «перелицьоване» подання його елементів.

Окреслені тенденції мають місце і в українській літературі кінця XIX — першої половини XX ст., почасти виявляючись уже в дискурсі раннього українського модернізму й досить повно реалізуючись у літературі 1920—1930-х рр. У річищі неоміфологічних інтенцій у філософській поезії українського модернізму й витворюється своєрідна течія — *українська міфософська лірика*, представники якої осмислюють онтологічну проблематику саме крізь призму міфу.

З огляду на специфіку української міфософської лірики першої половини XX ст., на нашу думку, найефективнішим для дослідження втіленої в ній художньої концепції смерті-воскресіння є архетипово-міфологічний метод. Засадничими при цьому ми вважаємо поняття архетипу, міфологеми, концепту й ліричного мотиву.

РОЗДІЛ 2

УЯВЛЕННЯ ПРО СМЕРТЬ-ВОСКРЕСІННЯ ЯК КОНСТРУКТ МОДЕЛІ СВІТОБУДОВИ

Для представників української міфософської лірики першої половини ХХ ст. та близьких до неї авторів більшою чи меншою мірою є характерним своєрідне художнє експериментування з різними буттєвими ритмами, яке фактично відбувається в рамках їхнього прагнення (характерного загалом для багатьох письменників-«міфософів» модернізму) співвіднести та навіть почасти синтезувати два значною мірою суперечливі коди — архаїчного («поганського») міфу й Біблії. Відповідно у творчості Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини, а також київських неокласиків і М. Ореста на підставі класифікації, яку запропонував Ю. Лотман [139], можна виокремити дві моделі буття — *циклічну* й *лінеарну* («історичну»), встановити рівновагу між якими досліджуваним авторам вдається далеко не завжди.

У цьому розділі крізь призму уявлень про смерть-воскресіння ми розглянемо реалізацію циклічного й «історичного» часових ритмів у текстах представників української міфософської лірики, звертаючись насамперед до реалізації концепту вічного повернення, месіанського, есхатологічного та апокаліптичного міфів.

2.1 Реконструкція циклічної моделі буття в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст.

Архаїчні уявлення про циклічний ритм буття всього сущого, які мають потужне архетипове ядро, становлять надзвичайно вагомий за своїм смисловим наповненням аспект концепції *смерть-воскресіння*, пропонуючи рух по колу *життя — смерть — життя*, що виразно протистоїть лінеарному ритму *життя*

— *смерть*. Попри руйнування картини світу «поганського» міфу та її подальшу досить масштабну заміну біблійною з лінеарним сприйняттям часу ці світоглядні компоненти до певної міри лишалися актуальними протягом усієї історії людства, реалізуючись у різноманітних релігійних та філософських побудовах (зокрема в брахманізмі, індуїзмі, буддизмі, ученнях Геракліта, Піфагора, Платона, Плотіна та ін. [7; 151]) і залишаючись у якості своєрідних «архаїчних уламків», які дістали нове смислове наповнення, у фольклорі (насамперед у чарівній казці, почасти в баладі тощо) [151].

У культурі ХХ ст., зокрема в рамках модернізму, ці уявлення зазнають масштабної актуалізації й переосмислення, насамперед завдяки працям Ф. Ніцше («Весела наука» (1882), «Так казав Заратустра» (1883—1887)), який приділив багато уваги запозиченому з архаїчного міфу *концепту вічного повернення* [185; 181]. У сприйнятті філософа цей концепт дістав своєрідну трактовку: історія світу — це вічне повторення замкнутих циклів. Тобто все перебуває в безкінечному кругообігу, а отже, і кожна людина, яка колись існувала, приречена знову й знову повторювати себе [188]. Ф. Ніцше вважав, що така ідея може претендувати на статус універсального пояснення всіх буттєвих процесів. Оцінював її філософ двозначно: з одного боку, як привабливу гарантію вічного життя для людства, а з другого — як своєрідну кару або ж випробування людини на міцність духу постійним повторенням тих самих подій [188].

Як одна з провідних тенденцій європейської літератури модернізму звернення до циклічної буттєвої моделі та «експериментування» з нею стає характерним і для представників української міфософської лірики першої половини ХХ ст., постаючи значною мірою суголосним до естетичних і світоглядних засад їхньої творчості. Однак у ліриці досліджуваних авторів ця модель не витісняє остаточно лінеарну, інтегруючись із нею або виразно протиставляючись їй.

У цьому підрозділі ми спробуємо окреслити особливості «часової організації» моделей світобудови в поезії Б. І. Антонича, В. Свідзінського,

П. Тичини, а також почасти М. Ореста й київських неокласиків, розкриваючи специфіку її реалізації на рівні мотивної системи. При цьому, зважаючи на те, що до розгляду цього аспекту у творчості кожного з досліджуваних авторів вже тією чи іншою мірою зверталися літературознавці, основною метою нашої студії є накреслення «загальної» картини й простеження певних зв'язків між окремими художніми міфосвітами.

Якщо звертатися безпосередньо до «тканини» поетичних текстів, то, на нашу думку, можна говорити, що в ліриці Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини, почасти М. Ореста й київських неокласиків *концепт циклічного буттєвого руху* реалізується в окремих творах через низку мотивів, які мають потужне архетипове ядро. Ключовим серед них є *мотив вічного повернення*.

Окрім цього, у творчості представників української міфософської лірики та близьких до неї поетів наявні два тісно співвідносні й засадничі для їхніх моделей світобудови цикли: *добовий* (ранок — день — вечір — ніч) і *річний* (весна — літо — осінь — зима), які завдяки своєму архетиповому навантаженню нерідко постають символічним вираженням ритму *життя — смерть — відродження життя*. У рамках цих циклів можна виокремити ще кілька мотивів, які реалізують *концепт циклічного буттєвого руху*: *весни-відродження й зими-смерті* (або *зими-сну*), *дня і ночі* (частіше втілений на «речовому» рівні через еквівалентні мотиви *світла (сонця)* і *темряви (морозу, місяця)*). Вони є характерними для лірики всіх досліджуваних авторів.

Спільним для поетів-«міфософів» є й виразно архетиповий *мотив кола / кружляння*, який теж виступає містким символом циклічного руху. Водночас слід відзначити, що в усіх авторів такий буттєвий ритм насамперед властивий сакральному природному простору, тоді як профанний людський світ постає «в'язнем» лінійного плину часу.

Найпослідовніше через таку сукупність мотивів циклічна буттєва модель реалізується в ліриці Б. І. Антонича. Уже в першій збірці — *«Привітання життя»* — поет декларує бачення життя й смерті як нерозривної єдності,

взаємоперехідних категорій у бутті природи. Так, це виразно звучить у поезії «Шум»: «Цей шум — натхненна музика природи / на смерті і життя гучнім весіллі» [4, с. 66]. Відповідно у його творчості *мотиви зими-смерті й весни-відродження*, часто поєднуючись із *мотивом кружляння*, відіграють надзвичайно важливу роль і є одними з найчастотніших.

В Антоничевій картині світу саме в циклічному буттєвому ритмі «крутиться світ весняний і зелений» [4, с. 98], а весна постає як час відродження всього живого, коли після зими-сну пробудився й «закрутився (читай: почав цикл — **О. С.**) світ безкрай, / Зелень на землі й на небі» [4, с. 105]. Згідно з баченням поета в такому ритмі буття світ щоразу ніби твориться наново, відроджується з хаосу, циклічно повторюючи процес першотворення: «Земля, немов народжена ні з чого вперше, / виточується з-поза гір хаосу мрячних... / І кожен квіт відроджується удесяте / і сяє знову безіменний під росю...» [4, с. 126].

Наявні в ліриці Б. І. Антонича на позначення циклічного буттєвого ритму й *мотиви сонця та місяця*, які дістають виразно пантеїстичне звучання: «Та раптом чую: вище, тонше, / стрункіше дзвонить ясна синь. / Драконе місяцю, загинь! / Ось білий Бог ізходить — сонце» [4, с. 263]. У цьому тексті місяць уподібнюється до дракона, а сонце названо «білим Богом» (виразна алюзія на відповідні слов'янські міфологеми [40; 114]), що викликає низку асоціацій із легендами про щовечорове пожирання драконом сонця, яке щоранку народжувалося знову [40]. У такий спосіб актуалізується архетип божества, що помирає й воскресає [306], а отже, і семантика смерті-воскресіння.

Окрім того, *мотив кола* часто виступає в Б. І. Антонича самотійно. Ліричний герой поета часто розмірковує про «коло змін» [4, с. 145], «мудре коло життя» [4, с. 162], у якому «зростання й проминання сплетені суцільно» [4, с. 145]. Саме воно в міфосвіті поета є досконалим образом вічності: «...змінливість вічна і тривка незмінність прав і справ» [4, с. 266]. Тобто в цьому колі можуть змінюватися окремі форми (адже «закони „біосу” однакові для всіх:

народження, страждання й смерть» [4, с. 162], тому цілком можливо, що після смерті людини «з кісток трава зросте» [4, с. 162]), однак незмінними й постійно відтворюваними лишаються закони й ритми буття.

Близькими за своїм смисловим навантаженням до *мотиву кола* постають у творчості Б. І. Антонича наскрізні *мотиви обруча / персня / веретена*, оскільки ці об'єкти також є ключовими архетиповими символами циклічного плину часу, уподібнюючись за своєю формою до диска сонця (обруч і перстень) та ніби відтворюючи його рух по колу (кружляння веретена): «червоним сонця веретеном закрутить молоде хлоп'я» [4, с. 101] в безперервному триванні «звабливого і прекрасного» [4, с. 93] всеіснування.

Стосовно людського життя мотив обруча (а отже, й означуваний ним циклічний рух часу) може мати в поета й негативну конотацію, маркуючи вічне коло незадовільного, дисгармонійного існування в профанному «цивілізованому» просторі міста: «Навіть скрипки срібні жили / не заплачуть серед туч, / хоч на серце наклали / днів твердих тісний обруч» [4, с. 112]. Така символіка стає характерною насамперед для збірки *«Книга Лева»*, у якій із так само негативною конотацією звучить і *мотив кола*. Адже людське життя постає в збірці як «вічне коло пристрастей», з якого люди, що постійно «б'ються за м'ясо, золото і владу» [4, с. 121], неспроможні вирватися.

Водночас у картині світу Б. І. Антонича на кожну окрему людину чекає «вічне проминання»: «Цвісти, горіти й проминати, / лишати все, йдучи в незнане!» [4, с. 132]. Однак на цьому поет ставить своєрідні смислові «крапки», не уточнюючи, що стоїть за цим «незнаним», тобто смерть представлена в його ліриці як «безвість», за якою «нічого більш немає» [4, с. 255]. Загалом же можна говорити, що стосовно людини та її буттєвого ритму в міфосвіті поета так і залишено без остаточної відповіді запитання: «Невже <...> нам не вічно жити? / І де межа життя проходить в попіл смерті?» [4, с. 288].

У такому самому ракурсі, як у Б. І. Антонича, постають мотиви *зими-смерті*, *весни-відродження*, *світла й темряви* в ліриці В. Свідзінського. Зима в його

картині світу несе сон-смерть, що сприймається як тимчасове припинення життєдіяльності: «Холод іде, залізо несе — / Літа гарячий шум замикати» [244, с. 274]. Натомість весна змальована як час відродження, пробудження, розквіту: «Весна. Розкрились небеса. / Збудилось все, що жити здібне» [244, с. 30]. У наведених текстах виразною є заміна концепту *смерть* концептом *сон*, що цілком «логічно» в рамках циклічного буттєвого руху, який ніби стирає притаманну поняттю «смерть» семантику цілковитої кінечності, незворотності. Доповнюють цей ритм мотиви *світла* й *темряви*, які також символічно відтворюють постійне чергування життя й смерті: «Зав'язують, затачують, / Як ряска плесо. / Живущим прогрівом — сонце, / Гірким пилом — полинь, / Миром — тінь» [244, с. 305]. Характерним (однак меншою мірою, ніж для Б. І. Антонича) є для В. Свідзінського і *мотив кола* як маніфестація незмінності, глибинного сенсу буття попри невпинне чергування його форм, котре є лише минущою ілюзією: «Колом обернуться дні, / Люди, літа, країни, / І все те — лиш сон голубий, / Голубоокий, єдиний» [244, с. 88].

Також у поезії В. Свідзінського «*Воріття*» виразно звучить достота ніцшеанський *мотив вічного повернення*, на чому почасти акцентує вже сама назва твору. У цій візії ліричного героя поета, надзвичайно близькій до візій Заратустри й мудреця з «Веселої науки» Ф. Ніцше [185; 181], циклічний рух набуває масштабів буттєвого закону для всього людства в цілому: «В безмежності часу ми прийдемо знов. / Тоді наше серце буде прекрасне: / Не потьмариться наша любов, / І наша радість не згасне. / Минуле покриється вічною тьмою; / Та що нам по скорбному спомині? / Ми вперше станем собою, / Засіяєм, як зоряні промені...» [244, с. 48]. У такій візії *мотив вічного повернення* сповнюється життєствердного пафосу пов'язуючись із вірою в оновлення й удосконалення людини в наступному житті, у можливість людей таким чином «стати собою» [244, с. 48] і досягти якісно вищого рівня розвитку. Відповідно й концепт смерті в такому контексті набуває потужнішої додаткової семантики відродження, оновлення, розвитку. Містким узагальненням такого смислового навантаження у творі виступає *мотив*

«зоряних променів» [244, с. 48], символізуючи вітальну силу Космосу, духовну чистоту й гармонію [40; 208].

Попри це для лірики В. Свідзінського набагато більше, ніж для Б. І. Антонича, є характерним «хитання» між циклічною й лінійною буттєвими моделями. Так, нарівні з окресленими мотивами в його міфосвіті звучить *мотив трагічного вмирання*, яке не позначене надією на відродження навіть у сакральному світі природи: «Засмутилось мале деревце: / „Умру!”» [244, с. 157]. Або ж: «Бідний чортик! Такий-то сумний / Твоїх мудрощів плід! / Умреш — і завіють вітри / Твій поплутаний хід» [244, с. 158], «Я знаю: усе вмирає. / Квітка у полі, / Дерево в лісі, / Дитина в місті» [244, с. 238].

Водночас, подібно до картини світу Б. І. Антонича, стосовно людини виразним у міфосвіті поета є також *мотив смерті-безвісті* після згасання «сіті життьової»: «Ще леліємо, друзі, ще світимось / Хистким тріпотливим огнем. / Сіть здригнеться — і ми посиплемся, і, як бризки в траві, пропадем» [244, с. 114]. Тобто фактично В. Свідзінський ставить (хоча й не так виразно) ті самі запитання, що й Б. І. Антонич, однак відповідей на них також не знаходить.

Суголосно до бачення Б. І. Антонича і В. Свідзінського постають окреслені мотиви і в ліриці М. Ореста, визначальною для якої є теза, що все має «безсмертний кінець» [199, с. 30], тобто перебуває в циклічному буттєвому ритмі. Найяскравіше такі уявлення реалізуються в картині світу поета через мотив *весни-відродження*. Весна в його текстах, як і в Б. І. Антонича, зображена як «щорічне неухильне повертання природи», котра при цьому є «невинна, як і в перший день творіння» [199, с. 83]. Тобто в циклічному русі світ вкотре повторює час першотворення. Тому і «юність» природи в ліриці М. Ореста несе «безсмертя вінок» і «не померкне ніколи» [199, с. 35].

Людину, яка в його системі координат перебуває поза сакральним природним простором, поет також кваліфікує як смертну, минушу. Однак, на відміну від Б. І. Антонича й В. Свідзінського, М. Орест вмотивовує це тим, що «покинули землю правда і диво — / І людське життя тече, / Злочинне і дике» [199, с. 62].

Саме тому воно є «мертвим жнивом» [199, с. 62]. Водночас ліричний герой поета сподівається, що зрештою люди таки досягнуть «суть» [199, с. 83] і «вступлять» у своє «Воскресіння» [199, с. 84]. Найвиразніше таке авторське світосприйняття реалізується в поезії *«Добро безумне»*. Тільки за умови панування «безумства добра» у світі «в ніжних обіймах» зімкнуться «минуле й майбутнє», а отже, встановиться циклічний буттєвий ритм, тобто своєрідне безсмертя всього живого: «Смерть мертва. І всесвіт — життя» [199, с. 85].

Досить послідовно й оригінально конструює циклічну модель буття Ю. Клена — насамперед у циклі *«Коло життєве»* зі збірки *«Каравели»* й у її виразно міфософському розділі *«Серед озер ясних»*. Так, для циклу *«Коло життєве»* стрижневим стає *мотив кола / кружляння*, на що вказує вже його назва. Саме крізь призму цього мотиву поет змальовує життя людини, уподібнюючи його до річного циклу буття природи.

Шість творів, які складають цикл, можна легко співвіднести з певними порами року та їхнім символічним значенням: поезії *«Немовлятко»*, *«Хлопчик»*, *«Підліток»*, *«Юнак»* — весна-народження, розвиток і зростання; поезія *«Муж»* — літо-зрілість і, нарешті, поезія *«Старість»* — осінь-старіння і зима-смерть, сприймана лише як тимчасовий спочинок, сон (як у В. Свідзінського) перед новим народженням: адже в картині світу Ю. Клена цілком вірогідним є те, що «все в житті — повторний біг, / і прагнення кінець лиш є початком / і ти прийдеш у світ чужим нащадком, / щоб знов кохати весни, зорі й сніг» [105, с. 81]. У такий спосіб в останньому творі циклу реалізовано циклічну буттєву модель, згідно з якою кінець, будь-яка смерть у світі рівночасно є початком.

Що ж до розділу збірки *«Серед озер ясних»*, то для представленої в ньому картини світу також є визначальним річний природний кругообіг, який стає символом загальної циклічності буття. При цьому Ю. Клен особливо акцентує на *мотивах осені-зів'явання, зими-смерті й весни-відродження*, які гармонійно поєднуються з *мотивом сонця*: «І зачароване природою, / яка згасає восени, / вже серце дише сном і вродою / прийдешньої весни...» [105, с. 96]. Сталість такої

схеми яскраво підкреслено: «Щороку ліс міняє темні шати, / щороку сонце відновляє путь, / Щоб золото плескуче розілляти / і в синє плесо серце окунуть» [105, с. 104]. Промовистим символом цього ритму виступає в збірці міфологема «яснозорого Діоніса», який «зірчастий ронить дощ у глиб / лісів, де звір дрімає в нетрях» [105, с. 110], пробуджуючи й відроджуючи природу. Адже саме цей давньогрецький бог весняного відродження природи й родючості виступає яскравим втіленням архетипу божества, що помирає й воскресає, який несе потужну семантику смерті-воскресіння. На відміну від Б. І. Антонича, В. Свідзінського та М. Ореста, у картині світу Ю. Клена попри наявність і лінійної моделі відсутнє драматичне «зіткнення» цих двох буттєвих ритмів. Фактично, обидві моделі існують у творчості поета окремо, — у різних збірках, — відображаючи різні етапи його світоглядних пошуків.

Значно менш виразно й «індивідуально» порівняно з розглянутими авторами представлена циклічна буттєва модель у ліриці П. Тичини, М. Рильського, М. Драй-Хмари та П. Филиповича, оскільки ці автори загалом мало уваги приділяють окресленню буттєвого ритму у своїх художніх світах. У них усіх сакральне життя природи також представлене як безсмертне і є циклічним, а ключовими, хоча й не частотними, стають *мотиви весни-відродження, осені-зів'явання й зими-сну*.

Так, у П. Тичини весна-відродження є постійно повторюваною складовою плину життя: «Ріка життя біжить, хлюпоче, грається. / На ній линяють весни, мов убір...» [287, с. 306]. У «координатах» окреслених мотивів описує річний цикл природи і М. Рильський, у ліриці якого світ постає «незмінним» [227, с. 253]: «Все засипа до весни. / „Спокій... і сни... й забуття”. / Вітер сновійно бринить: / „Люлі, спи тихо, життя!..”» [227, с. 57].

В обох авторів наявна й лінійна часова модель, яка стосується насамперед людського життя. П. Тичина, як і М. Орест, намагається зрозуміти, чому люди підпадають під владу «тлі закону священнодійного» [287, с. 295]. Поет доходить висновку, що «людина — звір», тому «до храмів храму (читай: до сакрального,

безсмертного буття — О. С.) стежки загублені» [287, с. 306]. Натомість М. Рильський хитання між цими двома моделями не мотивує, у його картині світу нарівні з відтворенням циклічного ритму просто звучить *мотив зневіри в існуванні безсмертя*, загалом подібний до Антоничевих «законів біосу»: «Безсмертя — так, одно із марних слів, / Ілюзія дитяча. Все минає, / Все міниться. Співців і хробаків / Один загин, єдиний тлін чекає» [227, с. 379].

Натомість у творчості П. Филиповича та М. Драй-Хмари насамперед актуалізується *мотив вічного повернення*. У картині світу П. Филиповича природа постає крізь призму анімістичного світосприйняття, згідно з яким усе суще перебуває в невинному кругообігу форм, у який включена зокрема й людина. Приміром, такий буттєвий ритм досить яскраво реалізовано в поезії «*Нехай архангел у труби трубить...*»: «І зійдуть тихо зелені трави, / Зростуть між ними квітки малі / І перекажуть слова ласкаві / Від тих, що в чорній лежать землі» [300, с. 61]. Цей текст виразно подібний за звучанням до «законів біосу» Б. І. Антонича. Водночас прикметним у творі є те, що ліричний герой поета беззастережно віддає перевагу такому ритмові буття перед лінеарним біблійним, завершенням якого має стати Страшний суд: «Нехай архангел у труби трубить — / Мерці не встануть з одвічних трун / І тільки сонце усе голубить, / Огненноокий німий чаклун» [300, с. 61]. Циклічну модель у цих рядках репрезентує *мотив сонця*, яке маркує вічний рух по колу. Але в загальному підсумку такий ритм у картині світу П. Филиповича лишається, як і в решти досліджуваних авторів, характерним насамперед для сакрального світу «соковитих і мудрих рослин», де «не раз ще зашумить життя» [300, с. 97], адже: «Хто сказав, ніби квітка вмира, / Ніби сонце згасає щоднини?» [300, с. 95].

Так само і в ліриці М. Драй-Хмари у природному просторі все зазнає повернення: «Ще зацвітуть удруге рожі: / Для всього буде вороття» [68, с. 79]. При цьому кожен день, як і в міфічній картині світу, повторює день першотворення: «Серпневий день такий погожий / мов перший день життя» [68, с. 79]. Відповідно, буттєвий ритм, до якого включене все суще, поет, як

і більшість досліджуваних авторів, часто описує, вдаючись до *мотиву кола / кружляння*: «І знов цвітуть черешні, / І зеленіє луг... / Сьогоднішнє, вчорашнє — / Незмінний круг» [68, с. 129]. Однак загалом до конструювання цієї буттєвої моделі М. Драй-Хмара звертається у своїй ліриці лише побіжно.

Виразно індивідуалізованою є реалізація уявлень про циклічність буття у творчості М. Зерова. У його художньому світі з цієї точки зору ключовою, на нашу думку, можна вважати тезу: «Літа минають, не минає міт!» [90, с. 23]. Адже дійсності в картині світу поета притаманний особливий ритм — вічне повернення до тих схем історичного розвитку, які вже існували раніше, а також постійне повторення в житті людства архетипових ситуацій і моделей поведінки. Тому в цілому можна говорити, що М. Зеров також почасти поділяє ніцшеанський погляд на буття.

Найяскравіше це реалізується в сонетах із циклу «*Lucrosa*». Так, саме з *мотиву вічного повернення* починається перша його поезія — «*Oi Triakonta*» («*Тридцять тиранів*»): «Ви пам'ятаєте: в дні тридцяти тиранів / Була та сама навісна пора» [90, с. 62]. Сучасність поет уявляє у своєрідній буттєвій перспективі — як нову видимість суспільно-політичної ситуації, що вже існувала в період Правління Тридцяти у Давній Греції (404—403-ті рр. до н. е.) [305].

У третьому творі цього циклу — «*Обри*» — М. Зеров також вдається до такого бачення дійсності, зображаючи село часів воєнного комунізму, на яке суне ватага новітніх «секвестраторів». В останніх двох строфах сонета автор розкриває образ ватаги: «І в селах плач. Герої саг і рун, / **Воскресли знов** (виділення наше — **О. С.**) аварин, гот і гун, / Орава посіпацька, гадь хоробра...» [90, с. 63]. Отже, через *мотив вічного повернення* процес деградації українського села у творі міфологізується, постаючи як нова версія набігів на руські землі варварських племен. У тексті сонета наявна навіть пряма ремінісценція на оповідь про напади аварів-обрів із «Повісті минулих літ» [210]: «Усюди лемент — крик дулібських жен / Під батогом зневажливого обра» [90, с. 62].

До речі, *мотив вічного повернення* виразно звучить і в першій поезії циклу «*Барышевка*», у якому поет апелює до часів «диких» набігів варварських племен на Римську імперію: «Не те же ль здесь налеты гетские, / Не тот же ли звериный зык?..» [90, с. 121].

Водночас епіграф до твору «*Обри*» — «Секвестратор їде в село за податками...» [90, с. 62], узятий із «козацької хроніки» [90, с. 812], — дозволяє провести паралель і з іншою епохою — часами наїздів на українські села польських реквізиторів. Отже, хоча й змінюється соціальна чи національна приналежність загарбників, однак історична схема в баченні М. Зерова лишається сталою й повторюється в його сучасності. Прикметно, що така варіація *мотиву вічного повернення* звучить і в Ю. Клена, хоча лише побіжно: «З могильних надр мої збілілі кості / хай викине новітній скит чи гун» [90, с. 113].

Інший ракурс розгортання цієї буттєвої моделі М. Зеров пропонує у четвертій і п'ятій поезіях циклу «*Lucrosa*» — «*Чистий четвер*» і «*Страсна п'ятниця*». У них також наявне своєрідне «дежавю» ліричного героя: для нього «темний ряд євангельських історій / Звучить як низка тонких алегорій / Про наші підлі і скупі часи» [90, с. 64]. Тобто в сучасності поет знову вбачає реалізацію певної — цього разу євангельської — культурної моделі з притаманним їй набором ролей: «Навколо нас — кати і кустодії, / Синедріон, і кесар, і претор» [90, с. 64]. Відповідно, циклічний ритм у художньому світі поета постає із негативною конотацією — як своєрідна кара, оскільки людство приречене повторювати ті самі, далеко не завжди задовільні схеми розвитку, і розірвати це коло неможливо, оскільки в картині світу поета відсутня позитивна, месіанська сила, здатна це зробити (реконструкцію месіанського міфу в ліриці М. Зерова ми докладніше розглядатимемо нижче).

Разом із тим життя кожної окремої людини в картині світу поета представлене передусім у лінійному розгортанні, за якого смерть є кінцевою точкою. Яскравим прикладом цього може слугувати поезія «*Kosmos*», у якій людське життя метафорично зображено як «латаття ніжний цвіт» [90, с. 41], що

зринає «на шістдесят земних коротких літ» [90, с. 41], а потім приречений знову повертатися «на мулке і чорне дно» [90, с. 41], яке постає символом небуття. Тобто можна говорити, що загалом для М. Зерова також є характерним *мотив вічного повернення*, який, хоча й стосується насамперед соціального буття, має надособистісний характер: змінюються форми, однак залишаються сталими, постійно відтворюються певні ритми й закономірності.

Загалом на підставі здійсненого розгляду можна зробити висновок, що модель світобудови в ліриці представників української міфософської лірики першої половини XX ст., а також близьких до неї М. Ореста й київських неокласиків постає складною та досить суперечливою, реалізуючись через специфічну інтеграцію на рівні мотивної системи циклічного та лінійного буттєвих ритмів. Тому реконструкція архаїчного міфу про вічне повернення загалом є в ліриці досліджуваних авторів досить фрагментарною й непослідовною, а також, поза деякими винятками, представлена передусім доволі «стандартними» мотивами, які апелюють до добового й річного циклів. При цьому залежно від того, буття якого (сакрального природного чи профанного людського) простору описано, концепт циклічного руху набуває в усіх поетів різної (позитивної чи негативної) конотації.

Однак навіть у такому вияві спроба відтворити коловий ритм буття дозволяє досліджуваним авторам хоча б почасти вийти за рамки лінійної схеми, а отже, в іншій перспективі представити існування світу та окремі явища, вивести певні закономірності, тобто змодельовати якісно іншу систему координат для свого філософування. Тож можна говорити, що циклічна модель стає одним із важливих засобів конструювання особливої (хай навіть подекуди суперечливої й неоднозначної) картини світу в українській міфософській ліриці і значною мірою «пов'язує» авторів, які належать або «дотикаються» до цієї течії.

2.2 Есхатологічні та апокаліптичні мотиви: візії Б. І. Антонича, В. Свідзінського, М. Ореста

Кульмінаційним моментом у циклічній моделі світобудови виступає загибель «старого» світу й знищення людства «в результаті катаклізмів, які мають космічні масштаби» [72, с. 62], повернення макрокосму в первісний хаос і подальше відновлення, відродження в новому (іноді — якісно іншому) форматі. Фіксуванню й інтерпретації цих подій присвячено окремий цикл архаїчних міфів — есхатологічний. Їхньою характерною рисою є те, що «подібний кінець світу не був остаточним: він швидше виявлявся кінцем одного людства, за яким слідувала поява іншого роду людського», а також «виникнення нової землі» [72, с. 62].

Елементи архаїчних есхатологічних уявлень лишаються актуальними у свідомості й культурі людства до сьогодні. З цими «уламками» давнього міфу протягом усієї історії людства в його культурі співіснують характерні для лінійної біблійної моделі буття апокаліптичні уявлення, що позначають «події, які відбудуться перед Другим пришествям Ісуса Христа на землю й супроводжуватися численними катаклізмами й чудесами: (вогонь із неба, воскресіння мертвих, явлення янголів)» [228]. На відміну від архаїчної есхатології, «апокаліптика» декларує конечність історії світу, його остаточну загибель із подальшим встановленням Царства Божого на землі — раю для праведників: «І побачив я нове небо і нову землю, бо перше небо і перша земля минули, і моря вже нема. <...> І почув я гучний голос з неба, який говорив: ось, скинія Бога з людьми, і Він буде жити з ними; вони будуть Його народом, і Сам Бог з ними буде Богом їхнім. І витре Бог усяку сльозу з очей їхніх, і смерти не буде вже, ні плачу, ні крику, ні недуги вже не буде, бо колишнє минуло» (Об'яв. 21).

У свідомості «модерної» людини архаїчна есхатологічна й апокаліптична моделі світобудови часто не розмежовувалися виразно, а навпаки — синтезувалися. Масштабна актуалізація цих уявлень у європейській культурі відбулася наприкінці XIX — у першій половині XX ст. Цьому сприяли

насамперед зміна культурної парадигми й глобальна криза технократичної цивілізації, Перша й Друга світові війни, революційні події в різних країнах. Яскравим прикладом реалізації кінцесвітніх ідей стала філософська праця О. Шпенглера «Занепад Європи» (1918), у якій автор визнавав кризу й приреченість надміру раціоналістичної західноєвропейської цивілізації [326]. Знайшли відображення ці концепти й у творчості російських письменників та філософів Срібного віку, зокрема в есхатологічних та апокаліптичних пророцтвах В. Брюсова, Д. Мережковського, А. Белого, О. Блока, М. Волошина, надалі — у М. Булгакова, А. Ахматової та ін. [193]. Загалом можна говорити, що передчуття «наближення тотальної історичної катастрофи, якій судилося змінити обличчя світу» [193, с. 179] стало невід’ємною складовою настроїв, які панували в тогочасному європейському суспільстві.

В українському культурному просторі, окрім окреслених факторів, які визначали «загальноєвропейський клімат», каталізатором актуалізації есхатологічних та апокаліптичних уявлень слугували також революційні події та поразка національно-визвольної боротьби 1917—1922-х рр., «червоний терор» часів Громадянської війни, голодомор 1932—1933-х рр. та репресії 1930-х рр. [46]. Тому есхатологічні та апокаліптичні мотиви були характерні для творчості багатьох українських письменників першої половини ХХ ст. (приміром, М. Хвильового, В. Барки, Є. Плужника, Т. Осьмачки, О. Ольжича). Багатогранну реалізацію віднаходять вони й у текстах представників української міфософської лірики — Б. І. Антонича й В. Свідзінського — та почасти в М. Ореста. У запропонованому підрозділі ми спробуємо окреслити специфіку реалізації цих уявлень на рівні мотивної системи творчості названих поетів.

Насамперед слід відзначити, що основною, специфічною рисою есхатологічних та апокаліптичних візій в окресленого кола авторів є те, що й Б. І. Антонич, і В. Свідзінський, і М. Орест послуговуються символічним кодом як архаїчного міфу, так і Біблії, тому чітко розмежувати ці два типи уявлень у їхній творчості практично неможливо.

Іншою притаманною всім трьом поетам рисою є те, що кінцесвітні проєкції в їхніх міфосвітах тісно пов'язані з протиставленням *світ природи* — *світ людей*. Есхатологічного руйнування й знищення в картині світу Б. І. Антонича, В. Свідзінського, М. Ореста зазнає передусім людська цивілізація, рідше — і світ природи. Це чітко мотивовано сприйняттям світу людей як дисгармонійного, надміру «механістичного», штучного й бездуховного, такого, що переживає своєрідну кризу й потребує «очищення» та оновлення. Зрештою все це досліджувані автори спостерігали у своїй дійсності, що й наштовхувало їх на подібні пророцтва. Натомість світ природи вони сприймають як цілком гармонійний, позбавлений людської недосконалості й суперечностей, подекуди навіть як сакральний (докладніше цей аспект буде висвітлено в *Розділі 3* роботи).

Найяскравіше й найпослідовніше такий зв'язок есхатологічних мотивів із протиставленням сакрального природного й профанного людського реалізується в ліриці Б. І. Антонича (зокрема в збірках *«Книга Лева»* і *«Ротації»*), у яких акумульованим вираженням, символом людського є *образ міста* на противагу образу *прадавнього, «прапервісного» лісу* — як топос, що не підлягає первісним (читай: істинним) законам природи. Образ міста в художньому світі Б. І. Антонича має виразно *ексцентричний* характер (якщо послуговуватися термінологією Ю. Лотмана), тобто воно постає як таке, що перебуває «„на краю” культурного простору», «створене всупереч Природі й перебуває в боротьбі з нею» [139, с. 321]. Саме така «якість» образу міста в Антоничевій ліриці визначає те, що «навколо його імені» концентруються «есхатологічні міфи, провіщення загибелі, ідея приреченості й перемоги стихій» [321]. Водночас це місто суто європейського, «технократичного» й раціоналістичного зразка, що породжує низку асоціацій із «занепадницькими» ідеями О. Шпенглера. Розглянемо, у чому ж полягає протиприродність буття в цьому місті, яка зрештою й призводить до есхатологічної катастрофи урбаністичного топосу.

Так, місто Б. І. Антонича зображене як відформатований і стандартизований простір, у якому блоковано будь-які прояви природної стихійності. Поет

знаходить вдалу формулу для вираження цієї ідеї: «Місто — це сонет з каміння, цегли й скла» [4, с. 256] (щоб зрозуміти метафору, достатньо згадати, що сонет є «раціоналізованою», точною й консервативною строфічною формою [34]). Таку тезу Б. І. Антонич розвиває в багатьох творах, пропонуючи численні варіації «монументального краєвиду» [4, с. 137], у якому все підпорядковане симетрії, вивірено «думки циркулем» [4, с. 137]: і «червоні куби мурів», і чіткі «кола жовтих площ», і «квадрати скверів» [4, с. 137]. Навіть стихія музики в поетових урбаністичних замальовках постає обмеженою й організованою в «алеї звуків, саджених у гами» [4, с. 194]. *Мотиви упорядкованості, обмеженості й механістичної запрограмованості міста* розкриваються й через картини військової муштри, коли «бубон ранку — кругле сонце / до маршу будить вояків» [4, с. 197], через образи «тяжких, прирослих до землі, кам'яностопих тюрем» [4, с. 138] і «полісменської палки» [4, с. 196], що висить «над каруселями летючих площ» [4, с. 196].

Механістична впорядкованість міського життя робить його несправжнім, адже в міфосвіті поета «непомильна лиш одна екстази мудрість» [4, с. 195]. Тож крізь призму антиномії *раціо — екстаза* образ міста дістає в ліриці Б. І. Антонича негативну оцінку. Це загалом суперечить традиційній міфологічній трактовці, у якій урбаністичний простір як символ освоєного, упорядкованого людиною космосу протиставлено хаосу стихійної природи [40]. Натомість у поетовій картині світу саме гармонійний і повноцінний у своєму «зрості, й буянні, і кипінні» [4, с. 264] світ природи постає як ідеальний простір, тоді як буття міста, позбавлене екстази й упорядковане за законами раціо, значно поступається йому за «якістю».

Іншим аспектом реалізації *концепту несправжнього буття* в урбаністичній міфології Б. І. Антонича є категорії *штучності, фальшивості, примарності*, які поет робить визначальними для всеохопної характеристики образу міста — від кам'яних краєвидів до людських життів. Найоб'ємніше ці категорії «виписано» в збірці *«Ротації»*, у якій постає образ химерного міста-привида, створений за

допомогою домінантних мотивів *тіні, туману, диму, мли, присмерку*. Так, типовим пейзажем поетового «Нічгорода» є «примарні камениці і коші подвір'їв, / мов нетрі мороку, вузькі і мокрі сходи...» [4, с. 200]. У межах цього топосу корчму встеляє «кущ димів» [4, с. 198], а біля ліхтарні «колишуться п'яниці й тіні» [4, с. 198]. У сприйнятті ліричного героя поета це «світ недійсний» [4, с. 198], який потопає в «кублі химер, верзінь, наруги» [4, с. 198]. Так само несправжнім, примарним на тлі таких краєвидів постає й життя людей. Адже в місті-привиді «людська доля в дзюбику кривім папуги колишеться шматком дешевого паперу» [4, с. 195], «мужчини в сивих пальтах із кишень виймають зорі / і платять їх паннам за п'ять хвилин кохання» [4, с. 199], що також є фальшивим. Так само несправжніми є в зображенні Б. І. Антонича «мальовані квітчасто кубла чесних сімей» [4, с. 261] із перманентним набором атрибутів — «канарка, ліжко, цуцик і стандарт кохання» [4, с. 261].

Ці провідні для «Ротацій» *мотиви фальшивого щастя й фальшивого кохання* виразно протиставлено природному, стихійному, екстатичному «п'янкому» щастю, яке Б. І. Антонич відтворює в збірці «Зелена Євангелія»: «...сонце вибухає божевільним дзвоном, / в гучні тарелі хмар вдаряє оп'яніло» [4, с. 164]. Натомість у місті навіть показний «щоденний гамір» [4, с. 195] людського виру виявляється штучним і приховує порожнечу й тугу людини за «далеким, вищим» [4, с. 265] і справжнім: «Ждучи рідких окрушин / крихкого щастя, прочуваєм інші цілі. / Мов зонд у рану, розпач грузне в наші душі» [4, с. 194]. У такому трактуванні «міської» теми поет є близьким до П. Верхарна з його «містами-спрутами» [36] і Р.-М. Рільке, чия лірика відзначається картинами міста, у якому людське життя є штучним, неповноцінним і нереалізованим [102].

Доповнює картину протиприродності Антоничевого міста важливий для міфосвіту поета *мотив гріховності*, на якому вже акцентували М. Ільницький [90], М. Новикова [190], Д. Павличко [200] та ін. Адже урбаністичний простір постає і як «форум марнот» [4, с. 138], де панує не «зелений бог буяння й зросту» [4, с. 264], який вчить істинної віри, а «міщанський бог», який щоночі «рахає зорі,

душі і монети» [4, с. 203]. Тож жителі міста кружляють у «вічнім колі пристрастей», «б'ючись за м'ясо, золото і владу, у хвилині кожній / за розкоші шматок віддати все готові» [4, с. 121]. У цьому просторі панує «зле натхнення» [4, с. 199] горлорізів і будинків розпусти, а «лупії і сажотруси / співають гімни над склянками / і славлять ніч і чар спокуси» [4, с. 198].

Так само підтвердженням мертвої штучності й занепаду Антоничевого міста є загибель у цьому топосі рослин: «Мистці рослин — тюльпани, дбаючи за форму, припавши на коліна, барвно й гарно гинуть» [4, с. 194]. Загалом передчуттям поступового старіння й достоту шпенглерівського занепаду позначене все в місті-привиді, навіть його автентичні реалії, що підкреслено через *мотиви руйнування, гниття й цвілі*. Так, невід'ємною характеристикою міського краєвиду стає «і смуток темних брам, і цвілі млосний подих» [4, с. 200], «черва з книжок» [4, с. 202], тут «ржавіють мертві риби у басейнах» [4, с. 203] і, зрештою, «душа гниє» [4, с. 202].

Поступово окреслена мертвість міста в баченні ліричного героя Б. І. Антонича набуває есхатологічного масштабу. На це, на нашу думку, вказує насамперед «поширення» мотивів гниття й руйнації на солярні образи, наприклад: «На зорях, мов на стінах, цвіль, черва, зелінка й вогкість» [4, с. 138]. А рядок з іншої поезії — «На голови міщан злітають зорі, наче листя» [4, с. 202] — є прямою алюзією на одне з апокаліптичних знамень: «І на землю попадали зорі небесні, як фігове дерево ронить свої недозрілі плоди, коли потрясе сильний вітер...» (Об'яв. 6: 13). Отже, міфічне місто-привид у ліриці Б. І. Антонича постає загалом як передесхатологічна реальність.

Тональність зображення урбаністичного простору дещо змінюється в тих творах, у яких поет змальовує прихід у місто весни, що несе надію на відродження. Показовими з цієї точки зору є поезії «Весна» й «Вербель» зі збірки «Ротації». Навесні міський топос оживає й сповнюється барв і звуків, частково позбуваючись своєї штучності: «Тече весна, й бадьорі сажотруси, / мов щиглі, на дахах, і мла зелена» [4, с. 196]. Однак перемога весни над ритмом

міського життя постає досить сумнівною. Попри оптимістичну віру ліричного героя поета в те, що «життя кипучого нікому не зв'язати» [4, с. 197], «радісній крилаті» [4, с. 197] накази весни дуже швидко виявляються впійманими в монументальний краєвид: «Весна тріпочеться, мов спів, / весна тріпочеться, мов птах, / у клітці сірих коридорів» [4, с. 197], — а весняні верблі змінено на «верблі смерті» [4, с. 197].

Саме в такому контексті в ліриці поета актуалізовано *концепт кінця світу*, який постає через есхатологічні візії, сповнені пафосу відродження, притаманного циклічній міфічній моделі буття [72]. Як справедливо відзначає з цього приводу Л. Стефановська, «в Антонича загибель не є остаточним актом світу — вона руйнує світ старий, але тим самим відкриває можливість народження нового. З хаосу загибелі виринає світ упорядкований» [267, с. 198]. І насамперед у поетовій міфології есхатологічного відродження потребує протиприродне місто-привид як уособлення людського світу, де порушено буттєві закони й визначальною є поступова тотальна фізична та духовна загибель. Семантика такого оновлення світу закладається навіть у назві збірки «*Ротації*», що сприймається як метафора кругового руху й періодичного оновлення Всесвіту [34].

Безпосередньо есхатологічні мотиви в ліриці Б. І. Антонича реалізовані в поезіях «*Апокаліпсис*» і «*Зорелев, або сузір'я Лева*» зі збірки «*Книга Лева*» та «*Кінець світу*», «*Мертві авта*» й «*Сурми останнього дня*», які завершують збірку «*Ротації*». Ці твори сповнені міфічних і біблійних алюзій і всебічно представляють картину загибелі міста, а також накреслюють візії подальшої долі оновленого простору під час наступного буттєвого циклу. Загибель урбаністичного світу в них пов'язана з *мотивами потопу* й *поглинання міста землею*, які мають найвиразніший зв'язок насамперед із біблійним кодом, хоча є традиційними й для різноманітних язичницьких міфічних есхатологій [72], зокрема й української [40].

Так, у поезії «*Кінець світу*» Б. І. Антонич змальовує початок Страшного суду, виносячи місту вирок за його гріхи: «Мов бура плахта, хмара круків / сідає на дахах бриластих, / і місяць, звівши сині руки / немов пророк, став місто клясти. / За всі гріхи і всі провини, / за малість, зрадність і підлоту, / за злочини, що повне ними / кубло презирства і голоти» [4, с. 201].

Порівняння місяця з пророком, що проклинає місто, відсилає до біблійного тексту, зокрема Книги пророка Єремії, якого Бог покликав викривати гріхи жителів асирійського міста Ніневії й попередити їх про сувору кару [228]. У цьому творі Б. І. Антонич «укладає» перелік грішників, надаючи логічного завершення *мотиву гріха*, який звучить у зв'язку з образом міста: серед них опиняються гарпагони, гетери, «мерзенні, сороміцькі, мертві люїзи» [4, с. 201], сарданапали. Ця картина грішного урбаністичного простору породжує низку асоціацій і з іншими біблійними топосами — Содомом і Гоморрою (Бт. 13: 13, 24—25), Вавилоном (Іс. 13: 19—20; 14: 22—23).

У такому контексті загибель міста, що западається в землю, у цьому творі постає як виразна алюзія на візію знищення Вавилону, подану в Об'явленні св. Івана Богослова. Так, «розбите в кусні Сонця коло» [4, с. 202] в Антоничевому тексті апелює до четвертого апокаліптичного знамення, коли було «вдарено третину сонця, і третину місяця, і третину зір, щоб затьмилася їхня третина, щоб третина дня не світила, так само ж і ніч...» (Об'яв. 8: 12). А відтак гріховне місто-привид у міфосвіті поета подібно до біблійного Вавилону «котиться в провалля» під час землетрусу (Об'яв. 16: 18—19).

Інші есхатологічні візії поета пов'язані з *мотивом потопу*, який представлено у творах «*Апокаліпсис*» і «*Сурми останнього дня*». В обох поезіях звучить *мотив підземних рік*, які в ліриці Б. І. Антонича загалом сприймаються як «життя колиска перша» і «стихій кубло» [4, с. 123], загадкова, непізнана глибина, образ якої також співвідноситься з глибинами несвідомого, ірраціонального. Це «прадавній хаос землі й води всуміш» [4, с. 124], над яким монументальний краєвид людської цивілізації зі своїм механістичним ритмом здобув лише позірну

й тимчасову перемогу. Адже досі «живуть під містом, наче у казках, кити / дельфіни і тритони / в густій і чорній, мов смола, воді» [4, с. 203]. Отже, саме стихійні «життєтворчі води» [4, с. 163] «мають право» змести новим потопом місто — «пуцу з каменю» [4, с. 204], яка стає в'язницею для душ і тіл.

У поезії «*Сурми останнього дня*» цей мотив не реалізується повністю, а представлений як профетична візія. Нічне місто ніби завмирає в очікуванні потопу, початок якого знаменують краплини дощу «в рудому сьайві ліхтарів» [4, с. 203]. Натомість повну реалізацію картина потопу дістає в поезії «*Апокаліпсис*», уже сама назва якої відсилає до біблійного тексту. У цьому творі *мотив дощу-покари*, що призводить до потопу, звучить дуже виразно, знову-таки постаючи насамперед як алюзія на старозавітній 40-денний дощ (Бт. 7: 12): «Сто днів і сто ночей ідуть руді дощі і вітер віє, / вода підноситься і зорі й тюрми заливає» [4, с. 138]. Вода символізує в поезії повернення до первісного хаосу й очищення природного простору [40] від монументального краєвиду міста. Це очищення є тотальним і поширюється на всю вертикальну вісь світобудови, сягаючи навіть вкритих «цвіллю, червою, зелінкою й вогкістю» [4, с. 138] зірок.

Невід'ємним елементом кінцесвітніх візій ліричного героя Б. І. Антонича виступають також проекції постесхатологічного існування нового світу. Поет пропонує два можливі варіанти — позитивний і негативний. Згідно з негативною проекцією, за логікою вічного повернення урбаністичний простір не зазнає відродження й відновлюється в тому самому вигляді, який мав до есхатологічної катастрофи. Цей варіант представлено в поезії «*Апокаліпсис*»: після очисного потопу там, «де не оставсь на каменю ні камінь, де зрівнялися гори, / знов мулярі нову тюрму будують з брил квітчастих» [4, с. 138], тобто знову виростає місто-в'язниця, яке відмежовує від істинного, природного буття. І в цьому місті для людини смерть є єдиною можливістю звільнитися від несправжності, тому ліричний герой Б. І. Антонича підсумовує цю картину так: «...і мотуз вішальників для живих приносить щастя» [4, с. 138].

Інші, позитивні варіанти постесхатологічного розвитку світу представлені в поезіях «Зорелев, або сузір'я Лева» і «Мертві авта». У першому творі перед нами постає природний простір, що зайняв тепер територію міста, руїни якого «вже іній літ сріблить» [4, с. 139]. Тут «плече в плече заплівшись тісно, йдуть кущі глодини, / джерела зелені із надр земних, де клекотало / хвильне життя базарів, де роїлися хвилини» [4, с. 139]. У цьому просторі замість штучного «метушливого гамору» [4, с. 139] тепер панує екстаза рослинного «буяння, і кипіння, й хмелю» [4, с. 264], і вже ніщо не здатне порушити рослинний спокій «порожньої сцени світу» і збудити «дальні Трої» [4, с. 139]. Це версія нового світу, у якому вже немає людини, тому в баченні ліричного героя вона сповнена дещо трагічного пафосу.

Більш позитивної конотації в міфосвіті поета набуває візія утопічного метрополя, який має постати в далекому майбутньому на «цвинтарях міст наших» [4, с. 203]. Цей простір ліричний герой уявляє як ідеальний — із «площами з блакиті, / де качаються жар-леви», де «пальми родять хліб», де цвіте «зелена рута», а «дівчата з квіттям без наймення» [4, с. 203]. Попри скупість штрихів, якими Б. І. Антонич змальовує топос метрополя, стає зрозуміло, що це цілковита протилежність до передесхатологічного міста-привида: у зв'язку з «містом майбутнього» вже не виступають *мотиви руйнації та смерті*, адже людський і природний простори постають у ньому згармонізованими.

Таке місто виразно наближається до міфічного Чаргороду, який в ліриці Б. І. Антонича виступає як образ раю й водночас прототип ідеального міста — своєрідний «небесний град» [267]. Однак над цим оновленим містом майбутнього все одно тяжіє загроза перетворення на механістичне місто-привид, яку символізують тіні мертвих авт, що «з-під землі стають, / з-під площ, з-під трав» [4, с. 203]. Тому ліричний герой розпачливо застерігає футуристичний метрополь від повторення помилок минулого: «Метрополю, / долонями червоних мурів упокій крилаті душі авт!» [4, с. 203]. Загалом же надії на есхатологічне

відновлення урбаністичного простору не реалізуються в міфосвіті поета цілком і постійно межують зі зневірою в можливості такого відродження цивілізації.

На відміну від міфосвіту Б. І. Антонича, у ліриці В. Свідзінського, як справедливо відзначає Е. Соловей [259], протиставлення природного й людського світів є не таким загостреним і трагічним, а образ міста як «людський» топос не набуває страхітливих ознак «Нічгорода», «міста-привида». Швидше, навпаки, природна й цивілізаційна буттєві площини в поета здебільшого співіснують досить гармонійно й без катаклізмів, а місто він «сприймає як частину природи і як даність» [244, с. 138], часто навіть наділяє його ідилічними рисами: «Кощаво гримлять трамваї, / Ніби падають з висоти, / Огнів — як листя у гаї, / Свічниками горять мости» [244, с. 211]. Або ж: «В колі світла електричного / Сніг вечірній рівно падає, / Убіляє хутро дівчини, / Що читає оголошення» [244, с. 255], «У завулку вузькому / тонко мглиє туман; / Тінь високого дому / Полонила майдан» [244, с. 346].

Тональність таких замальовок у текстах В. Свідзінського здебільшого є м'якою й ліричною, без дисонансів. І навіть більше: об'єкти людського світу часто «оживають», набуваючи зооморфних рис чи уподібнюючись за своєю «поведінкою» до тварин і рослин. Так, поїзд має «залізні лапи», які «підгортають під себе поля» [244, с. 137], а «гудок — / Як дерево розцвітає» [244, с. 202], трамвай «зникає поволі», як «зникає в лісі за кущами / Звір високий з зіркою на чолі» [244, с. 271], або ж «вертає в своє гніздо» [244, с. 273]. Можливо, саме через такий специфічний синтез із сакральним природним простором місто в міфосвіті поета часто постає як «зачакловане» [244, с. 255], чарівне й не має такого виразно ексцентричного характеру, як місто Б. І. Антонича.

Це, вірогідно, пояснюється відмінністю у «відправних точках» урбаністичних мотивів досліджуваних авторів: якщо для Б. І. Антонича прототипом був Львів — місто західноєвропейського зразка, то для В. Свідзінського — насамперед невеликі провінційні містечка на кшталт Кам'янця-Подільського, Чернігова, які дійсно не створювали контрасту з природним тлом, і меншою мірою —

радянський «монументальний» Харків. Прикметно, що з переїздом до Харкова В. Свідзінський приділяє урбаністиці значно менше уваги, звертаючись натомість до «краси землі» [244, с. 97], а образ міста в його ліриці 1930-х рр. частіше дістає похмуре, близьке до Антоничевого трактування: хоч і рідко, але виразно звучать мотиви *примарності, протиприродності, штучності людського «цивілізованого» буття*.

Показовою з цієї точки зору є поезія «*Ти в сонних покоях міщанки...*», у якій чітко виписаний контраст між справжністю життя «зелен-садів», «цвіту черемхи», «ладану ланів ярових» і штучністю міського, яке «скліє, скніє, / Як вишивана (штучна! — О. С.) квітка за склом» [244, с. 258]. Це звучить у творі як звинувачення людині, про яке «бронзовий янгол / Трубить, наче перед судом» [244, с. 258], що породжує асоціацію з янголами з Об'явлення Івана Богослова. Отже, як і Б. І. Антонич, В. Свідзінський трактує штучність, несправжність як своєрідний гріх людського буття.

Найвиразніше *мотив протиприродності міського буття* звучить у поезії «*На вечірніх вулицях і майданах...*», у якій місто постає похмурим і мертвим топосом, де люди «зринають, мов чорне зерно» [244, с. 321]. Протиприродність цього простору для ліричного героя поета виражена в тому, що там гине дитина і ніхто не може (або й не хоче) її врятувати: «І лежить хлопчик, білий, як свічка, / І його пальчики здригаються, / Як лапки косарика-павука, / Що їх одривають діти» [244, с. 321]. Кольоровий контраст *чорного й білого* підкреслює в такому контексті, з одного боку, невинність жертви (білий), а з другого — панування деструктивних, хаотичних сил, зла у міському топосі (чорний) [40; 208].

Ліричний герой цього твору також сприймає місто як «зачакловане», однак уже не добрими, сакральними природними силами, а бездуховністю, деструктивним потенціалом людини: «Вулиці звільна кружляють круг мене, / Чаклюють, кличуть, гримлять...» [244, с. 321]. Тому ліричний герой поета «не хоче бути» [244, с. 321] в цьому просторі, як і «представники» світу природи — рослини. Отже, у такому вияві місто В. Свідзінського являє собою

передесхатологічну реальність подібно до «Нічгорода» Б. І. Антонича. Показовим є датування наведеного твору — 1933 р., тобто час, коли радянська Україна переживала голодомор і справді поставала як кінцесвітня дійсність, що зумовлювало появу відповідних художніх візій і спонукало до переосмислення й переоцінки «людського» буття та поширюваних лозунгів про «світле майбутнє».

Безпосередньо кінцесвітні візії В. Свідзінського є доволі нечисленними, однак надзвичайно місткими й сповненими глибокого трагізму. Вони представлені в поезіях *«Ніч голубая...»*, *«Страшно, кажу я, на думку...»*, *«Падає місто в імлисте море...»*, *«Де не йшов я, одне й те саме...»*, *«Умруть і небо і земля...»*. Спільним для ліричних сюжетів цих творів є те, що поет здебільшого акцентує не на самому моменті есхатологічної катастрофи, а на постесхатологічному бутті світу. Водночас у них не так явно й часто, як у текстах Б. І. Антонича, простежується біблійний код.

Так, у поезіях *«Ніч голубая...»* і *«Страшно, кажу я, на думку...»* представлена (більш і менш розгорнуто) візія загибелі людської цивілізації й приходу їй на зміну більш досконалої, гармонійної, мудрої. Тому за своїм звучанням вони наближаються до поезії «Мертві авта» Б. І. Антонича. В. Свідзінський також зображає «постлюдське» буття досить скупими й фрагментарними штрихами, констатуючи його як хронологічно наступний етап розвитку світу: «Місяця чоло / Дим обволік. / Зникне, як дим той, / Звір-чоловік. / Землю покриють / Інші сади, / Інші істоти / Прийдуть сюди» [244, с. 103]. Цікаво, що образ міста для нової цивілізації заміщено образом саду, який постає як символ ближчого до природи буття [40; 208].

Поет підкреслює найважливіші ознаки, які якісно відрізняють нових жителів світу від людей: вони (як і «нова генерація» Б. І. Антонича) зможуть досягти гармонії з природою, яку втратили (і, ймовірно, так і не змогли знайти) люди, й осягнути таїну природного логосу: «Буде їм чутний / Шелест зірниць. / Зірвуть печать / Всіх таємниць. / Запах тополі / В теплій імлі / Переповість їм сповідь землі» [244, с. 103]. Натомість людей прирівняно в цих творах до «звірів», що

вказує на недосконалість і дикість людства, які, імовірно, і призводять до деградації й вимирання, котрі провіщає зі смутком ліричний герой поета.

Хронологічно наступна поезія *«Падає місто в імлисте море...»*, яка є заключним твором циклу «Балади» й датована «кінцесвітнім» в українській історії 1933 р., на відміну від попередніх, являє саме візію есхатологічної катастрофи — потопу, що знищує місто як осередок людського простору. Через *мотив потопу* виразними у творі є перегуки з Платоновим міфом про Атлантиду [208] і, як і в Б. І. Антонича, — зі старозавітнім міфом про Всесвітній потоп [220]. При цьому в тексті відсутня подана в Книзі Буття мотивація есхатологічного лиха як кари людства за його гріхи. Саме за рахунок цього вже перші рядки твору пройняті трагічним пафосом: *«Падає місто в імлисте море, / Коливаючись, як корабель. / Зловтішно дивиться поповзень-морок / З-поза пустельних скель»* [244, с. 277]. Останні два з процитованих рядків узагалі дозволяють сприймати цю катастрофу не як Божу волю, а як перемогу деструктивних сил «мороку», особливо якщо зважати на те, що в попередньому творі циклу (*«Темними ріками...»*) ідеться про «клятого», який прагнув «стати на вогненного змія», тобто на Бога-сонце, але зазнав поразки: *«Клятий вирячив очі, / Вогнем до скелі та й здимів»* [244, с. 226].

Однак у заключній поезії циклу «силам мороку», імовірно, вдається здобути перемогу, якщо не над сонцем, то бодай над вразливим, дисгармонійним людським простором: *«Тонуть у морі башти, мечеті, / Прадавні брами, рубчасті доми, / І пальм рівностанних високі намети / Никнуть в тумані підводної тьми»* [244, с. 227]. Вода в такому контексті виступає не «життєтворчою», очищувальною, а деструктивною стихією, яка знищує все й не дає надії на подальше відродження.

У наступних рядках твору трагічна тональність посилюється, оскільки жертвою потопу стають не грішники, а насамперед князівна з «нагірних палат» та «друг її вірний» — «голуб безгнівний» [244, с. 227]. Уже епітет «безгнівний» натякає на невинність цих жертв (подібно до хлопчика з поезії «На вечірніх

вулицях і майданах...»), а семантика образу голуба як «символу чистоти», «Божої птиці», «посередника між Богом і людьми», «Святого Духа» [40, с. 402] закріплює цю ознаку й переконує в тому, що така есхатологічна картина дійсно є результатом перемоги сил хаосу, зла, які охопили людський світ (зокрема Україну за часів розгортання репресій і голодомору 1932—1933-х рр.).

Можна також припускати, що князівна виступає у творі уособленням Вічної Жіночності [260; 334], земної краси, гармонії, яка гине під час есхатологічної катастрофи, однак уже без надії на відродження: «От вийшли зорі, — а міста немає, / Лиш води рівно лежать, як став, / І тихо пливле, до місяця грає / Померклим сріблом парчевий рукав» [244, с. 227]. Оскільки *мотив полишання земного (людського) світу Вічною Жіночністю* є доволі характерним для лірики В. Свідзінського (ми окреслимо його докладніше, розглядаючи концепт ієрофанії), можна припустити, що в цій поезії він реалізується саме таким чином — у контексті кінцесвітньої візії. Таке профетичне видіння не передбачає подальшого воскресіння світу, а навпаки, виступає як провіщення його загибелі, неможливості відродження й оновлення. Тож можна говорити, що в цьому творі реалізується *мотив неможливості воскресіння, відродження*.

В інших «картинах» постесхатологічного буття, які створив В. Свідзінський, відбувається подібна «негативна» реалізація концепту смерті-воскресіння. Так, у поезії «*Де не йшов я, одне й те саме...*» постає авторське бачення буття світу без людей, свідком якого стає (імовірно, у стані містичного прозріння) ліричний герой поета. Ця візія досить подібна до представленої у творі «Зорелев, або сузір'я Лева» Б. І. Антонича, однак вона має більш трагічне звучання, представляючи образ збезлюднілого міста: «Древні башти, замовклі фонтани, / золоті наверхники брам. / Але скрізь було пусто» [244, с. 310].

На відміну від творів Б. І. Антонича, «поза кадром» лишається сама есхатологічна катастрофа, хоча зроблено натяк, що вона була пов'язана з холодом: «На всьому / Лід лежав, як ламане скло, / І як місяць, обличчя сонця / Покопане смертю було» [244, с. 310]. Масштабність катаклізму, як і в поезіях

Б. І. Антонича, підкреслено через поширення *мотивів руйнації та смерті* й на сакральне небесне світило.

Окрім того, важливою характеристикою постесхатологічного світу виступає також *мотив тиші*, яка в такому контексті є ознакою смерті: «І ніде не шуміли води, / Ні малий листок не бринів, / Ні вітер пругким перелітом / Не хилив одностайних ланів» [244, с. 310]. У цьому просторі ліричний герой-візіонер відчайдушно намагається знайти хоча б одну живу людину, однак йому це не вдається: «Я кликав — ніхто не озвався; / Я дивився у кожне житло: / Ніде ні рука не майнула, / Ні плече, ні юнацьке чоло» [244, с. 310]. Тому окреслена візія набуває в сприйнятті героя особливого трагізму й безнадії.

Однак водночас неоднозначним для сприйняття є описаний у творі останній «сон» героя, який можна трактувати або як спогад про минуле, «що умерло і що цвіло» [244, с. 310], чи як сподівання на відродження світу: «І снились мені на згасанні, / В сумній непорушній імлі, / Райдуга — радість неба, / Дівчина — радість землі» [244, с. 310]. Веселка (райдуга) виступає символом єднання, гармонізації небесного й земного світів [40], а образ дівчини в контексті лірики В. Свідзінського можна знову ж таки розглядати як уособлення Вічної Жіночності, злагоди, яка потенційно може повернутися в земний світ. На нашу думку, така трактовка є цілком можливою. Хоча образ збезлюднілого міста й настрої смутку та відчаю виступають досить природною реакцією поета на атмосферу страху й передчуття загибелі, які були характерні для часу написання твору — 1935 р., коли в Україні саме набували розмаху репресії.

Свого апогею кінцесвітні профетичні візії В. Свідзінського сягають в одній із його останніх поезій — «Умруть і небо, і земля...», датованій 1940 р. На ній виразно позначилися і «клімат доби», і передчування власної загибелі. Імовірно, саме тому в цьому творі есхатологічна катастрофа, причина якої лишається нез'ясовною, є всеохопною, поширюючись не лише на людський світ, а на весь макрокосм: «Умруть і небо, і земля, / Замовкнуть голоси природи, / І, набігаючи здаля, / Не будуть плюскотати води» [244, с. 350]. Визначальним в авторській

есхатології знову ж таки виступає *мотив холоду*: загине «все, що росте, зоріє, пахне», оскільки його «безмовний холод пожере» [244, с. 350].

Почасти цей катаклізм представлено як очищення світу від усього суцього, насамперед від зла, дисгармонії й навіть смерті: «І злоба без людей зачахне, / І смерть без здобичі умре» [244, с. 350]. Зробивши таке пророцтво, ліричний герой, висловлює сподівання, що після цієї катастрофи у світі все ж таки залишиться щось добре від людини, зокрема «слова поетів прозорливих, / Уболівальників земних» [244, с. 350], котрі навіть у «морочу, серед руїн» повторюватиме «буйний вітер» [244, с. 350]. І, можливо, ці слова, подібно до біблійного логосу, стануть початком нового, більш гармонійного світу. Однак загалом такий оптимістичний пафос є в ліриці В. Свідзінського, як і в Б. І. Антонича, надзвичайно хистким, превалює *мотив неможливості воскресіння* й безповоротність есхатологічних катастроф, що обумовлено суперечливістю й трагізмом доби, до якої належав поет.

До окреслених кінцесвітніх візій можна долучити також «пророцтво-пересторогу» М. Ореста в поезії «У книзі старовинній я знайшов...», датованій 1938 р. Поет виявляє надзвичайну суголосність із Б. І. Антоничем і В. Свідзінським, оскільки також акумулює в цьому тексті *мотиви мертвості, гріховності, примарності людського існування*: саме ці реалії й стають причиною есхатологічної катастрофи. Від страшної долі, за версією М. Ореста, застерігає людство стародавній рукопис, розповідаючи про загибель «цивілізації-попередниці». У творі постає подібна до виписаних у поезіях Б. І. Антонича й В. Свідзінського картина передесхатологічного світу, у якому проявляються «ознаки лиховісні» майбутньої трагедії. До них належить, як і в Б. І. Антонича, загибель у цьому світі природних об'єктів: «Дерева не цвіли, зникали квіти / З лиця землі» [199, с. 18]. Водночас, подібно до біблійної апокаліптики, наближення останньої катастрофи провіщають небесні знаки, зокрема «криваве сонце» [40]: «В пурпурових ризах / Погрозово палали вечори» [199, с. 18]. Нарівні з цими «знаками» у творі виразно звучить *мотив гріховності людства*: «Злоба, порок,

неситі насолоди / Нещадно коротили дні людей» [199, с. 18]. А *мотиви оманливості, примарності* реалізовано у зв'язку з виразними апокаліптичними алюзіями про «жорстоких, владолюбних і підступних лжепророків», які «погнали світ в безодні згуби, / Бо нечестиво славили Безсутнє» [199, с. 18]. Відзначимо, що в євангельському тексті поява лжепророків є першою ознакою наближення Страшного суду (Мт. 24: 5, 11, 24, Об'яв. 16: 13). Так само наявна в поезії М. Ореста й інша питомо біблійна ознака — «голод, чума і мор» (Об'яв. 6 : 8). Індивідуально-авторською прикметою занепаду цього світу є те, що його, передчуваючи близькість катастрофи, покидають «останні мудреці», щоб «в печерах оселившись, день у день / Молитву діючи» [199, с. 18], підготуватися до «Кінця Речей» [199, с. 18].

Однак «останній катаклізм» у цьому творі лишається нереалізованим, постаючи тільки на рівні «грізної перестороги» [199, с. 19] сучасникам, закликом до людства замислитися над своїм буттям. На відміну від поезій В. Свідзінського, візія М. Ореста не містить конкретних «натяків» на добу і впізнаваних реалій, вона є ніби «позачасовою», однак разом із тим надзвичайно актуальною для своєї епохи, коли світове суспільство переживало помітну світоглядну кризу та «знецінення цінностей» перед початком Другої світової війни. Загалом же поза цією поезією в ліриці М. Ореста есхатологічні та апокаліптичні мотиви не дістали розвитку.

Отже, кінцесвітні настрої й уявлення, які були характерними для суспільної свідомості в першій половині XX ст., віднайшли відображення й у творчості представників української міфософської лірики — Б. І. Антонича, В. Свідзінського, а також М. Ореста. У текстах цих авторів есхатологічні та апокаліптичні мотиви, з одного боку, були реакцією на кризові явища їхньої дійсності з її історичними катаклізмами, а з другого — постали як новітня пересторога для людства через змалювання катастрофічних наслідків його протиприродного буття.

2.3 Месіанський міф у творчості П. Тичини, М. Зерова, М. Драй-Хмари та Ю. Клена

Іншим проявом притаманного модернізму пафосу тотального оновлення (людини, системи цінностей, суспільства) на рівні з актуалізацією есхатологічних та апокаліптичних уявлень є масштабна реставрація в культурі ХХ ст. месіанського міфу, опорними й відкритими для модифікацій точками якого були концепти *Спасителя* (від Ісуса Христа до надлюдини Ф. Ніцше, пролетаріату К. Маркса, народів-месій, лідерів-месій), що мав «змінити онтологічний статус світу» [74], і *месіанського царства* (золотий вік, Царство Боже, соціалістичне чи комуністичне суспільство тощо). Це міф також тісно пов'язаний із реалізацією концепту смерті-воскресіння, адже передбачає особливі зміни в бутті світу: із приходом месії «старий» світ має загинути, а потім відродитися з новим, досконалим устроєм. Це є тією точкою, у якій месіанський міф дотикається з апокаліптичними уявленнями про кінець світу, у котрих постать месії (Ісуса Христа) є однією з ключових.

У світовій культурі ХХ ст. актуалізація ідей месіанізму спричинилася як до грандіозних соціально-політичних проектів, так і до різноманітних філософських і мистецьких рефлексій [15; 74]. В Україні початку століття звернення до месіанського міфу було пов'язане насамперед із розгортанням національно-визвольного руху, який давав надію на відродження й постання української нації в ролі «Христа народів» (згодом цей месіанізм почасти реалізувався в концепції «азіатського ренесансу» М. Хвильового [311] та в ідеології націоналізму Д. Донцова [66; 310]). Однак поразка національно-визвольних змагань 1917—1922-х рр., «білий» і «червоний» терор, занепад доби воєнного комунізму принесли розчарування в оновлювальному потенціалі революції й зумовили кризу українського месіанського міфу. Ці процеси віднайшли багатогранне відображення в українській літературі загалом й у міфософській ліриці зокрема.

Актуалізовані насамперед П. Тичиною у 1917 рр., месіанські мотиви стали «симптоматичними» для української міфософської лірики 1920—1930-х рр. Так, виразні відбитки месіанських ідей можна віднайти в ліриці М. Драй-Хмари та М. Зерова, до *мотиву «хресної загибелі Богородиці»* [135, с. 88] слідом за П. Тичиною звернувся у своєму диптиху «Божа Матір» (1935) Ю. Клен. При цьому для всіх поетів з огляду на трагічні історичні колізії визначальною рисою в площині розгортання месіанського міфу було поєднання «відродженських мотивів» із передчуттям загрози «національної та літературної катастрофи» [174, с. 44]. Тож, на нашу думку, цікавим є окреслення у рамках запропонованої студії загальних рис і засад конструювання цього міфу на рівні мотивної системи творчості П. Тичини, М. Зерова, М. Драй-Хмари та Ю. Клена.

Аналізуючи крізь призму цього міфу лірику окресленого кола авторів, можна й доцільно умовно виокремити три періоди розгортання й еволюції месіанських ідей: 1) часи національно-визвольних змагань 1917—1918-х рр. (П. Тичина); 2) пореволюційна доба початку 1920-х рр. (почасти П. Тичина, М. Зеров, М. Драй-Хмара); 3) часи «розстріляного відродження» й репресій 1930-х рр. (почасти М. Драй-Хмара, Ю. Клен).

Твори першого періоду здебільшого позначені життєствердним та героїчним пафосом, який, однак, із часом замінюється хитанням ліричного героя між вірою в перемогу української месіанської ідеї, відродження нації та усвідомленням її приреченості. Поезії другого переважно репрезентують віру в інтелігенцію-месію, здатну відродити, воскресити українську культуру, національні цінності й духовність, однак водночас у них виразно звучать сумніви в можливості такого відродження. Третій (заклучний) період розвитку українського месіанського міфу — засвідчення його остаточного краху. Ми розглянемо тексти названих авторів саме в рамках цієї «періодизації», оскільки так, на нашу думку, буде зручніше простежити в них відзначену еволюцію месіанства.

Попередньо підкреслимо, що і П. Тичина, і М. Зеров, і М. Драй-Хмара, і Ю. Клен для художньої реалізації месіанського міфу широко послуговуються

ключовими образами-символами й мотивами біблійного (зокрема євангельського) тексту, по-різному актуалізуючи та інтерпретуючи їх. Найчастотнішими й значною мірою спільними для поетів є *образи Ісуса Христа, Божої Матері, пророків, Голгофи, хреста*, а також *мотиви розп'яття, хресних мук, воскресіння*. Окрім того, у текстах усіх авторів «приховані» численні біблійні алюзії. Водночас образ Ісуса Христа в їхній ліриці наповнюється оригінальним змістом, постаючи уособленням українського народу-месії. Так само й образ Божої Матері в ліриці П. Тичини та Ю. Клена часто можна трактувати як уособлення України, народ якої під час національно-визвольної боротьби не зміг реалізувати свій месіанський потенціал. Іншою спільною рисою для поетів є те, що сакральним центром відродження, який за знаковістю прирівнюється до біблійного Єрусалима, у їхніх месіанських візіях стає Київ.

П. Тичина, який першим із-поміж названих авторів звертається до месіанського міфу, досить широко репрезентує його у своїй ліриці, здійснюючи це через драматичний рух від сповненої пафосу національного воскресіння поеми *«Золотий гомін»* (1917) до відтворення загибелі української нації, «замученої як Христос» [135, с. 89] у вирі революційних подій, у поемі *«Скорбна мати»* (1918) та картин революції, яка веде не до відродження, а до загибелі українського народу-месії, у поезіях збірок *«Замість сонетів і октав»* (1918—1920), *«Плуг»* (1920). Оскільки мотивну систему цих поем і збірок уже докладно досліджували науковці (Г. Ключек [107], Ю. Лавріненко [126], С. Ленська [135], О. Поляруш [212], Ю. Титаренко [288] та ін.), ми зупинимося на них досить побіжно, щоб розставити необхідні акценти і, таким чином, мати можливість включити П. Тичину в загальну картину розгортання месіанського міфу в українській міфософській ліриці.

У збірці *«Сонячні кларнети»* (1918) месіанський міф найповніше реалізується в поемах *«Золотий гомін»* і *«Скорбна мати»*. У першому творі він пов'язаний насамперед із мотивом *золотого гомону* як символу воскресіння, оживання української нації, пробудження її славного минулого: «Предки встали

з могил; / Пішли по місту... / Човни золотії / Із сивої-сивої Давнини причалюють...» [287, с. 82]. Тобто відбувається відродження колишньої князівської та козацької державницької слави, осередком якого виступає Київ: «Розвивши ясні короговки / (І всі сміються, як вино), / Вогнем схопився Київ / У творчій високості!» [287, с. 83]. *Мотив творчості* виступає в цьому контексті важливою ознакою народу-месії: він є *творцем* і водночас мирним поборником, адже «воюють хотів безкровно» [287, с. 83].

Окрім того, цей «дужий» і «молодий» [287, с. 85] народ набуває у творі інших традиційних рис месії. По-перше, він має благословення свого святого-покровителя — апостола Андрія Первозваного подібно до того, як малий Ісус дістав благословення від старця Симеона (Лк., 2: 28—29). По-друге, цей народ-месія натхненний Святим Духом — духом вольності: «Я — негасимий Огонь Прекрасний, / Одвічний Дух» [287, с. 86]. По-третє, у творі виразно звучать *мотиви розп'яття й воскресіння* українського народу, який «легенько скинув» з грудей «гори каміння» [287, с. 86], аби відродитися й створити новий світ. І зрештою, домінантний у поемі золотий колір закріплює такі алюзії, постаючи як достоту християнський символ «світла, святості», «духовного скарбу Христа» [216].

Разом із відродженським наявний у буттєвій перспективі «Золотого гомону» і настрій тривожності, пов'язаний насамперед із *мотивом «чорного птаха»*, у якого «очі — пазури» і який виймає «із серця віру» [287, с. 85]. В авторському месіанському міфі цей птах персоніфікує деструктивні сили дійсності, зокрема міжусобну боротьбу, що завжди перешкоджала українському народу відродити державність. Так опосередковано у творі звучить ключовий для подальшого розгортання й кризи месіанського міфу в ліриці поета *мотив братовбивчої війни*. Однак загалом картина народного воскресіння-відродження все ж таки постає в «Золотому гомоні» у світлих тонах, основним настроєм є надія на відродження.

Ця тональність змінюється на контрастну в хронологічно пізнішій поемі «Скорбна мати» (1918), яка стає містким відображенням трагічних подій перших

років (1917—1918 рр.) Громадянської війни в Україні та їхнього значення для краху національних месіанських ідей. Центральним у творі постає вже образ не Спасителя, а Марії (Богородиці), який водночас є символом України (на що натякає вже виразно українське пейзажне тло). Саме страждання Божої Матері й «пошуки» сина Христа (тобто борців за незалежність) становлять ліричний сюжет твору.

Ключовими в поемі стають *мотиви братовбивчої війни й кровопролиття*: «Мовчать далекі села / В могилах поле мріє» [287, с. 72]. Український народ-месія, який прагнув мирного поступу, виявився неготовим до кровопролитної боротьби, тож зазнає поразки. Тому його вдруге розпинають. І з *мотивом розп'яття* в цьому випадку не поєднується *мотив воскресіння*, як у євангельському тексті, адже відродження й оновлення української нації не відбувається: «Христос воскрес? — не чула / Не відаю, не знаю» [287, с. 72]. Натомість звучить страшне пророцтво: «Не будь ніколи раю / У цім кривавім краю» [287, с. 72]. Адже, за версією П. Тичини, який дотримувався євангельської системи цінностей [272], «раю» не можна досягти шляхом кровопролиття, зло не може породити добро. Підтвердженням цього стає й загибель Богоматері, яка «не витримала суму, / Не витримала муки» [287, с. 73] у світі, де «людське серце до краю обідніло» [287, с. 73].

Прикметно, що, укладаючи збірку «Сонячні кларнети», П. Тичина, всупереч хронології написання, зробив заключним твором саме «Золотий гомін», а не поему «Скорбна мати» чи якийсь інший твір. Можливо, у такий спосіб поет хотів підкреслити, що попри невтішні реалії доби він іще вірив у можливість реалізації українського національного відродження.

У наступних після «Сонячних кларнетів» збірках П. Тичини «*Замість сонетів і октав*» і «*Плуг*» месіанські мотиви реалізуються вже значно меншою мірою й позбавлені героїчного пафосу: його заступають настрої відчаю й безнадії. Роль месії поет «приміряє» вже не на весь український народ, а на інтелігенцію, зокрема на письменство. Модифікації зазнає й завдання «Спасителя»: він має

подбати про відродження й збереження насамперед духовності українського народу, що мислиться як запорука подальшого національного й державницького воскресіння.

У збірці *«Замість сонетів і октав»* месіанський міф постає більш завуальовано порівняно з розглянутими поемами й реалізується через окремі євангельські алюзії, приховані, зокрема, у символіці ключових у цьому ракурсі *образів чабана і звіра*. Так, образ чабана відсилає до євангельського алегоричного представлення Ісуса Христа як Доброго Пастора для свого заблукалого народу, наголошує на ролі Вчителя, яким був для людей Христос (Лк. 15: 3—7, Мт. 18: 12—14). Саме таку функцію має виконати в українському пореволюційному суспільстві інтелігенція, письменство, головна місія якого — «посадовити культуру» [287, с. 129].

А доки цього не відбудеться, у країні, на думку П. Тичини, пануватиме «жорстокий естетизм» доби, коли «людина, що казала: убивати гріх! — на ранок з простреленою / головою» [287, с. 131], а «звір звіра їсть», тобто відбувається братовбивча війна між людьми, які втратили зв'язок із Богом і вподібнилися до звірів. Представлений у збірці образ звіра можна трактувати з точки зору Об'явлення Івана Богослова як символ диявольського начала (Об'яв. 13), що панує в суспільстві, охопленому громадянською війною. У зв'язку з цим цитовані рядки звучать як прозора біблійна алюзія: «І дано їй [звірині] вкласти духа образів звірини, щоб заговорив образ звірини, і зробити, щоб усі, хто не поклониться образів звірини, побиті були» (Об'яв. 13: 15).

У результаті в Україні панують «злидні — як гудина, як гич!» [287, с. 145], і насамперед це стосується духовності. *Образи гудини, гичі* апелюють до євангельської притчі про сіяча, богонатхненне слово якого в серцях людей витіснили життєві клопоти (Мт. 13: 1—23). Інтеліганція-месія покликана подолати цю духовну кризу й поновити зв'язок людей із євангельськими цінностями. Тому саме до неї звертається ліричний герой збірки, прохаючи: «Без конкурсів, без нагород напишіть ви сучасне / „Христос воскрес”» [287, с. 146], що

можна сприймати як заклик створити щось сутнє й високоморальне, сповнене месіанського потенціалу, що зможе заповнити духовну порожнечу, яку породила в українському суспільстві громадянська війна.

Ці мотиви лишаються домінантними й для збірки *«Плуг»*, однак звучать у ній уже менш виразно. Показовою з точки зору розгортання українського месіанського міфу є поезія *«І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв...»*, у якій постає образ «сторостерзаного Києва» [287, с. 91], на відміну від того сакрального центру, яким він був у поемі *«Золотий гомін»*. Це свідчить про нереалізованість українського месіанського міфу, на відміну від російського. Таке бачення П. Тичина підкреслює, згадуючи в першій строфі твору прізвища митців-апологетів російського месіанізму й подаючи ремінісценцію на рядки поезії А. Белого *«Родине»*: «Россия, Россия, Россия — Мессия грядущего дня» [13], у якому, власне, ідеться про сподівання на те, що «сухие пустыни позора, / Моря неизливные слёз» має «лучом безглагольного взора» зігріти «сошедший Христос» [12]. Перегук із цим твором П. Тичина продовжує в другій строфі поезії, прямо вказуючи на воскресіння Росії в «радянському» вимірі: «Там скрізь уже: сонце! — співають: Месія!» [287, с. 91],— тоді як реаліями України все ще є «тумани, долини, болотная путь», «грім од повстань» [287, с. 91].

На тлі такого глобального руйнування національних відродженських сподівань ліричний герой П. Тичини висловлює надію на те, що зрештою в Україні з'явиться гідний лідер, який поведе її до державності, що реалізується через біблійний образ пророка *Мойсея*, який звільнив свій народ із рабства, дав йому закон і привів у «землю обітовану» (Книги Вихід і Второзаконня): «Воздвигне Вкраїна своего Мойсея, — / не може ж так быть!» [287, с. 91]. Таку месіанську роль поет покладає передусім на письменників: «Під регіт і бурю, під грім од повстань / од всіх своїх нервів у степ посилаю — / поете, устань!» [287, с. 91].

Однак, як засвідчує решта поезій збірки, сподіване для П. Тичини відродження так і не відбувається. І його неможливість знову означено через

мотив кровопролиття, зупините яке своїм словом письменники не спроможні. Це яскраво продемонстровано в поезії «*Месія*», за ліричним сюжетом якої прихід месії «вітають» насиллям і вбивствами: «Хтось кине слово п'яне: / — В розстріл! на тротуар! <...> Каліка, поспішаючи кудись, наступить на дитину / І всі будуть кричать без упину: — Месію! Вітайте Месію! <...> / І кров смертний екстаз перетворить у мрію» [287, с. 101]. Тому для поета це «страшна мить» [287, с. 101], уже небажана, це крах месіанських ідей, оскільки через страждання й смерть невинних не можна досягнути «раю». Деградоване й духовно бідне українське суспільство виявляється неспроможним на воскресіння. Тож П. Тичина остаточно зневіряється в українській національній месіанській ідеї.

У результаті духовної кризи поет схиляється зрештою до соціалістичної риторики й починає послідовно оспівувати її месію — пролетаріат, який має перемогти «тьму прокляту» капіталів і створити новий світ соціальної рівності, у якому „раб” стане „братом”» [287, с. 349], збудувати «вільну родину» з «тисячей тисяч комун» [287, с. 350]. Подібні мотиви наявні вже в окремих творах «*Плугу*» і послідовно реалізуються в збірці «*Вітер з України*» (1924).

Услід за переосмисленням образу месії в міфі П. Тичини зазнає модифікації й трактовка інших елементів біблійного коду, зокрема образу *Великодня*. У новій моделі це вже не свято воскресіння Христа, а свято відродження України в іншому статусі — як радянської держави (поезія «*Великдень*», 1921 р.). Показовою з цієї точки зору є й поезія зі збірки «*Вітер з України*» — «*Перше травня на Великдень*» (1921 р.), уже сама назва якої наголошує на тому, що в новому (радянському) месіанському міфі відбувається заміна опорних хронологічних точок: замість Великодня — Перше травня як свято воскресіння пролетаріату-месії, котрий має змінити світ: «Аж тут враз! враз! / врізався оркестр: / не Христос воскрес — / робітничий клас» [287, с. 216]. До середини 1920-х рр. П. Тичина у своїй творчості остаточно змінює «курс», відмовляючись від національно-визвольного месіанського міфу українського народу на користь конструювання радянського соціалістичного міфу пролетаріату-месії.

Знаковою постаттю в подальшому розвитку українського месіанського міфу стає М. Зеров. У своїй творчості він розвиває ідеї, подібні до тичинівських (часів збірки *«Замість сонетів і октав»*), також приміряючи роль месії на українську інтелігенцію. Однак ця «версія» знаходить у його ліриці набагато детальнішу розробку, ніж у П. Тичини, зокрема й завдяки підключенню, окрім біблійного, інших культурних кодів.

Месіанський міф М. Зеров реалізує насамперед у своєму «баришівському» тексті — 10 творах, пов'язаних між собою топосом Баришівки-Лукрози (від лат. *lucrum* — прибуток, бариш — латинізована М. Зеровим назва Баришівки [90]), а також виразною спільністю образів і мотивів. Це російськомовний цикл *«Барышевка»* (1920) з трьох поезій, україномовний цикл *«Lucrosa»* (1921) з п'яти сонетів, а також сонетоїд *«Баришівка»* (1920) та олександрійський вірш *«Lucrosa»* (1921).

Хоча месіанські ідеї знаходять найповніше вираження саме в циклі *«Lucrosa»*, решта творів виступає необхідним контекстом для його розуміння. Адже в «баришівському» тексті топос Лукрози поступово розростається від конкретного географічного поняття — села Баришівки з відповідним комплексом реалій (в однойменних поезії й циклі 1920 р.) до символу сучасної поету дійсності, у якій сумнівним видається як духовне відродження особистості, так і воскресіння української нації. На користь такого розширення смислу свідчить, зокрема, латинізація назви Баришівка у творах 1921 р.

Ключову, на нашу думку, характеристику Лукрози як символу сучасності М. Зеров подає в однойменній поезії: «Під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі, / Де розум і чуття — все спить в анабіозі, / Живем ми, кинувши не Київ — Баальбек, / Оподаль від розмов, людей, бібліотек...» [90, с. 79]. У цих рядках віднаходимо мотиви, які є визначальними для всього «баришівського» тексту — *сну/анабіозу, пустки* (пор.: «В пустынном и глухом изгнании / Мы дни свои изводим здесь...» [90, с. 121]), *болотяності / безплідної землі* («Ми сіємо пашню на неродюче лоно...» [90, с. 79], «Земля дарит нас пищей скудною, / И скудной

рифмой — Аполлон» [90, с. 122]) та *варварства* (напр.: «Невежество, сужденья детские / И скудный — варварський — язык...» [90, с. 121], «И на стезях, нам уготованных, / Мы видим только, верь — не верь, / Разбойничков, увы! — раскованных / И распоясанную зверь» [90, с. 122]).

Саме ці мотиви виступають знаками кризи месіанського міфу: у просторі Лукрози — української пореволюційної (!) дійсності — не відбувається відродження, не настає «земний рай» і все перебуває тільки в очікуванні воскресіння. Недарма для констатування цього факту М. Зеров використовує місткіше за поняття «сон» визначення «анабіоз», тобто «припинення або пригнічення життєдіяльності організму в несприятливих умовах» [33, с. 18].

Ліричний герой «баришівського» тексту та його адресати — представники тогочасної української інтелігенції, зокрема й письменники, — перебуваючи в цій реальності, намагаються «служити владиці Аполлону» [90, с. 79], почуваячись як «захожі різьбярі» [90, с. 79] або як вигнанець Овідій серед «окружних орд» [90, с. 79] скитів-дикунів. Власне, у «баришівському» тексті М. Зеров ніби випробовує українську інтелігенцію, митців, які «распространяют отблеск знания / На кожемяческую весь» [90, с. 121] і «словами, тонко перевитыми» сповіщають «победу духа» [90, с. 121], у месіанській ролі. Письменники постають у «баришівському» тексті як пророки, що плекають у своїй душі «сон далекої Еллади» [90, с. 79], образ якої можна інтерпретувати як проекцію міфологеми золотого віку. Отже, М. Зеров ніби переймає й розвиває пізні українські месіанські ідеї П. Тичини й водночас опонує його «пролетарсько-месіанській» риториці 1920-х рр.

Сакральним центром відродження у сприйнятті ліричного героя М. Зерова, як і в П. Тичини, виступає насамперед Київ. Однак зрештою в «баришівському» тексті поет піддає сумніву месіанський потенціал й інтелігенції, і столиці України. Ладан національних апостолів лише тліє «на вбогім олтарі» [90, с. 79], а Київ ліричний герой поета порівнює з ліванським містом Баальбеком, що породжує низку асоціацій. З одного боку, назва цього міста походить від імені язичницького

семітського божества Ваала (Баала), культ якого супроводжувався оргіями й людськими жертвами і був засуджений старозавітними пророками як відступництво від істинного Бога (див. Ос. 11: 2; 13: 1; Єр. 7: 9—10).

З другого боку, важливою є й історична перспектива: після завоювання Сирії Олександром Македонським у 332 р. Баальбек був одним із визначних центрів античної культури, який занепав унаслідок нападів арабів [10]. Отже, проведена паралель із Баальбеком вказує на духовний занепад Києва, втрату ним статусу сакрального центру українського національного відродження. Це загалом відповідало дійсності. В. Домонтович у своєму нарисі «Болотяна Лукроза» так писав про спустошений громадянською війною Київ 1920 р.: «Вмирало місто, вмирало культурне життя в місті...» [65, с. 289]. Столиця України на той час справді була «сторостерзаною» й не могла реалізувати свій ренесансний потенціал, хоча, як свідчать сонети циклу «Київ», сподівання на це М. Зеров не полишав і в 1920-ті, і в 1930-ті рр.

Окреслені мотиви стають визначальними і в циклі «*Lucrosa*». Так, *мотив сну-анабіозу* доповнюється в ньому *мотивами безмовності, нерухомості, відсутності розвитку*, і, зрештою, трансформується в *мотив смерті*. Водночас дійсності в сприйнятті ліричного героя М. Зерова притаманний особливий ритм — вічне повернення до тих схем історичного розвитку, які вже існували, що вказує на нереалізованість месіанського переходу України в новий буттєвий статус (цей аспект ми докладно розглядали в першому підрозділі цього розділу).

Водночас слід відзначити, що в першій поезії циклу — «*Oi Triakonta*» («*Тридцять тиранів*») — звучить не просто *мотив вічного повернення*. Автор значно підсилює його звучання: сьогодення в очах ліричного героя постає занепадом навіть порівняно з добою тридцяти тиранів. Адже тоді «часом, мов якась мара, / Ще озивався сміх Арістофанів, / Сократ, як перше, виявляв профанів, / І весело роїлась дітвора» [90, с. 62]. Образ дітей стає у творі промовистим символом розвитку, перспективи. Натомість створена картина України початку 1920-х рр. увиразнюється через *мотив запустіння*, який звучить уже в епіграфі

до поезії, узятому, як свідчать дослідники [90], з розмови М. Зерова з Ю. Кленом: «А кругом пустка, як гудина, як гич...» [90, с. 62]. Цікаво, що ця фраза майже дослівно повторює вже цитований рядок із глави «*Ispit*» збірки П. Тичини «*Замість сонетів і октав*»: «А навколо злидні — як гудина, як гич! А навколо / земля, столочена, руда...» [287, с. 125]. З огляду на подібність образу месії в обох поетів імовірно, що М. Зеров у своєму творі «веде розмову» саме з цим текстом П. Тичини, розвиваючи закладені в ньому думки. Його ліричний герой, як і герой П. Тичини, розпачливо шукає виходу зі становища: «А ми? Де ж заступ нам на нашу гич, / І сапка на бур'ян, і лік на рани? / Дитяча сліпота? Сократів бич? / Чи невтишимий сміх Арістофанів?» [90, с. 62]. Так поет знову повертається до осмислення месіанської ролі інтелігенції: як і в П. Тичини, вона постає у творі розгубленою, не має зброї проти духовного занепаду нації — ані дошкульного сміху Аристофана, ані проникливого розуму Сократа, ані «дитячої сліпоти» (читай: неупередженого, чистого погляду на світ [40]).

Тому суспільство поки що перебуває в стані сну-анабіозу, що пов'язане в поезії «*Oi Triakonta*» з мотивом чекання на *Спасителя*: «Усе заснуло, / Все прилягло в чеканні Трасібула» [90, с. 62]. Як символ визволителя виступає у творі образ давньогрецького політика Трасібула (Фрасібула), який очолив народне повстання в Афінах і поклав кінець Правлінню Тридцяти [296]. У своїй сучасності ліричний герой М. Зерова не бачить такого лідера. Загалом твір «*Oi Triakonta*» можна розглядати як «зав'язку» в композиції циклу «*Lucrosa*», на чому слушно наголошує Т. Філатьєва [301]. Закладені в ньому мотиви й образи знаходять продовження в наступних двох поезіях, які пропонують своєрідний «розвиток дії».

Так, мотиви неродючості, запустіння в другому творі циклу переростають у *мотив мертвої природи, «безплідної землі»*. Вказівка на це закладена вже в назві поезії — «*Nature-morte*», на чому акцентує Я. Дмитрів [59]. Мертвим у творі є не світ природи, а людське суспільство. М. Зеров створює натуралістичну картину сучасності: перед ліричним героєм постає край «скоропостижних арок», де

«над дорогою старий жидівський дім», у якому «грабівник і безсоромний мім / Беруть на жеребок шапки й чумарки» [90, с. 63].

У такий контекст М. Зеров уводить образи К. Маркса та Ф. Лассалю, які на той час сприймалися як ідеологічні символи більшовицької революції: «А над вертепищем Маркс і Лассаль... / В очах у Маркса залягла печаль, / Шляхетне серце тягота притисла: / — Лассалю! Та невже в одвіті ми / За ці брудні й понівечені крісла, / За ці лихі й подерті килими!» [90, с. 63]. Саме у творах К. Маркса спроектовано месіанський міф пролетаріату як рушійної сили відродження світу, революційного переходу з «царства необхідності у царство свободи» [74]. Однак, як засвідчує «замальовка з натури», яку створив М. Зеров, революція, керована соціалістичними й комуністичними ідеями, не змогла сформувати нову людину й нове суспільство, а призвела лише до руйнації, стану «nature-morte». Отже, більшовицький месіанський міф не реалізується в дійсності, не веде до відродження — ані до соціально-економічного чи політичного, ані до духовного. З точки зору цього тексту можна говорити про своєрідну полеміку М. Зерова і з П. Тичиною, який у 1920 р. саме ставав на позиції апологетизації месіанського міфу пролетаріату.

Свої кульмінації криза месіанського міфу сягає в четвертій поезії циклу — «*Чистий четвер*», у якій *мотив лементу / трену* втілено через «спів туги і безнадії» [90, с. 64], що лунає тепер уже в сакральному центрі — церкві. Однак при цьому у творі нехай і через побіжну згадку відсутній образ Месії як носія надії на відродження. І навіть у церкві не відбувається духовне очищення людей, вказівка на яке закладена в назві поезії. Натомість М. Зеров акцентує на євангельському епізоді зречення найвірнішого учня Ісуса Христа Петра (Мт. 26: 69—75). Апелювання до нього здійснено вже через епіграф твору — рядок із Євангелія: «І абіє пітел возгласи...» [90, с. 64]. У сонеті поет розвиває біблійну ремінісценцію: «Це долі нашої смутний узор, / Це нам пересторогу півень піє, / Для нас на дворищі багаття тліє / І слуг гуде архієрейський хор» [90, с. 64]. Отже, виразно звучить *мотив перестороги від зради*. Вірогідно, що

таке попередження стосується створених у поезіях циклу картин «nature-morte» — духовного занепаду нації, терору, анабіозу. Адже зрада ідеалів краси, добра, справедливості (провідним у ліриці М. Зерова) унеможливилює воскресіння особистості й нації. Поет доходить того самого висновку, що й П. Тичина в поемі «Скорбна мати» й збірці *«Замість сонетів і октав»*.

Водночас в останньому терцеті цього сонета М. Зеров різко змінює тональність: «А за дверми, на цвинтарі, в притворі / Весна і дзвін, дитячі голоси / І в вогкому повітрі вогкі зорі» [90, с. 64]. *Мотиви весни й дитячих голосів*, які вже були наявні у творах *«Oi Triakonta»* й *«Обри»*, маркують надію на відродження, потенціал до воскресіння, очищення [40; 208]. Зорі в цій строфі є містким втіленням потягу до морального вдосконалення (достатньо пригадати, що М. Зеров любив повторювати слова І. Канта: «Зоряне небо наді мною і моральний закон в мені» [31, с. 158—159]). У цьому контексті *мотив дзвону* можна «прочитати» як символ гармонії людини з небом, Богом, духовного зцілення й захисту від зла [40]. Отже, устремління до відродження й шанс на нього для української нації в сприйнятті ліричного героя поета ще існує, однак поки що постає примарним, залишаючись «за дверима».

Розв'язка циклу реалізується в сонеті *«Страсна п'ятниця»*, також сповненому перегуків із євангельським текстом. «Невловимі сні» провадять ліричного героя М. Зерова «під чорне сонце Іудеї» [90, с. 64], де розгортається «смутний ексод святої епопеї» [90, с. 65]: Йосиф Аримафейський ховає померлого на хресті Ісуса у своїй гробниці. Ключовим для цього твору є *мотив всеохопного сну*: «Спустилась ніч на Гефсіманський сад, / Горби, і діл, і військовий наряд — / Все спить, все снить під синьою імлою...» [90, с. 65]. Саме через цей мотив цикл замикається в смислове кільце: як і в першій поезії, світ представлений як такий, що перебуває в анабіозі, очікуючи на воскресіння й прихід Месії, який має змінити онтологічний статус буття.

Доповнюють цю картину *мотиви «чорного сонця» й ночі*, які також апелюють до євангельського тексту (Лк. 23: 44—45), вказуючи на перемогу

темряви, хаосу [40; 208]. Разом із тим важливо, що М. Зеров не ставить у цій розв'язці остаточної крапки: він не виводить образу воскреслого Христа як символу відродження, але й не стверджує неможливості воскресіння для суспільства, нації, як це робить П. Тичина в «Скорбній матері». Надію на відродження символізують наявні в останній строфі поезії образи жінок-мироносиць, які, за євангельським текстом (Лк. 24: 1—9), перші дізналися й сповістили людей про Христове воскресіння: «І в синій темряві, мов ряд примар, / Несуть жінки свій вікопомний дар: / Ливан, і нард, і мірру, і алое» [90, с. 65]. *Мотив примарності* вказує на хисткість відродженських сподівань.

Отже, М. Зеров не надає циклу «Lucrosa» остаточного завершення в площині розгортання месіанського міфу. І хоча провідними в ньому, як і в «баришівському» тексті загалом, лишаються *мотиви сну-анабіозу, запустіння, мертвої природи*, а також зазнають розвінчання міфи інтелігенції-месії та пролетаріату-месії, усе ж остаточний «ексод» сучасності лишається для ліричного героя поета нез'ясованим. І в пізнішій ліриці М. Зерова ще виразно звучать сподівання на духовне воскресіння української нації, наймісткішим символом якого, як уже відзначалося, стає образ Києва-Херсонеса.

Більш фрагментарно реалізується месіанський міф у ліриці М. Драй-Хмари. Насамперед для поета, як і для «пізнього» П. Тичини, притаманне художнє відображення трагедії краху національно-визвольних змагань 1917—1922-х рр. і зневіра в можливості відродження української нації. Яскравим прикладом цього є датована 1922 р. поезія «Я полюбив тебе на п'яту, голодну весну...», у якій крізь призму традиційної євангельської символіки, зокрема через *образ Голгофи* та *мотив розп'яття*, представлено трагічну державотворчу поразку України. Причому так само, як і в багатьох поезіях П. Тичини, зовсім відсутній натяк на можливість воскресіння: «І знов горбатіла Голгота / там, де всміхалися лани, / вилазив ворог на ворота, / кричав: розпни її, розпни!» [68, с. 45]. Згідно

з версією М. Драй-Хмари, таки перемагають «вороги» — імовірно, ті самі новітні «кати і кустодії».

У пізніших творах поета, зокрема в сонетах «Київ» і «Поділ» (1930), розгортання месіанських мотивів пов'язано насамперед з образом Києва, який постає, як і в П. Тичини та М. Зерова, символом потенціалу української нації до відродження. Однак М. Драй-Хмара спостерігає Київ уже за часів остаточної «сторостерзаності». Тому у зв'язку з образом міста в нього крізь призму біблійної символіки звучить *мотив неможливості воскресіння*. Адже Київ, який колись був «перлом в Володимировім гроні» [68, с. 120], тобто оплотом державності, у новітні часи замість того, щоб «прокинутись» і «полинати угору в радісному дзвоні (виразний перегук із «золотим гомоном» П. Тичини — О. С.)» [68, с. 120], лишається «непорушним» [68, с. 120], тобто стосовно нього актуалізується відзначений у М. Зерова *мотив сну-анабіозу*. Водночас у подальшому описі також звучать майже зеровські *мотиви зубожіння й безплідної землі*: «Потліли горностаєві кереї, / і шабля, і бунчук, і булава» [68, с. 120], тобто вже вичерпався той месіанський потенціал вольності й державності, який символізують ці клейноди козацької республіки.

Тому ліричний герой поета доходить висновку про неможливість реалізації українського месіанського міфу, адже його сакральний центр зробився «не живою», а «всіченою главою на золотій тарелі Саломеї» [68, с. 120]. Це порівняння відсилає до євангельської оповіді про вбивство пророка Івана Предтечі, який провіщав прихід месії Ісуса Христа (Мк. 6: 21—29). Отже, можна говорити, що через цю алюзію підкреслено втрату Києвом месіанського потенціалу й сакральності.

При цьому, якщо в поемі П. Тичини «Золотий гомін» місто благословляв його святий-заступник Андрій Первозваний, то М. Драй-Хмара змальовує фактично протилежну картину — Київ полишає інший його оборонець — святий Володимир: «„А я... Пощо мені ця височінь? / Померк мій хрест і потемніли гори”. / І, знявшись, він пішов у далечінь» [68, с. 121]. Це стає ще одним

яскравим штрихом, який увиразнює *мотив неможливості українського національного відродження* у ліриці поета.

Найпізніша художня інтерпретація месіанських ідей і, фактично, своєрідний підсумок їхнього розгортання в зіткненні з історичною даністю представлені в диптиху Ю. Клена «Божа Матір» (1935). Цей твір є надзвичайно суголосним до «Скорбної матері» П. Тичини, однак належить уже не до доби національно-визвольних змагань, коли зі зневірою ще межувала надія на реалізацію месіанських ідей, і не до доби месіанства «культури і просвіти», а до зовсім іншого часу, коли радянська Україна перебувала у вирі репресій. Відповідно звучання твору є набагато драматичнішим, він повніше відображає крах месіанських ідей, ніж його «попередники».

Так само, як і П. Тичина, Ю. Клен виводить у центр ліричного сюжету Божу Матір, яка шукає свого сина — месію Ісуса Христа, причому пейзажне тло також є типово українським, що наголошує на «українізованості» цих євангельських образів: «Йшла степами й питала: „Де мій син? Чи не стрівся він вам?“» [105, с. 128]. «Портрет» месії також виразно «українізовано»: він постає «синьоокиим», із волоссям «золотим, як осінній покос» [105, с. 129], тобто виступає як символ українського народу, як і в поемі П. Тичини.

Водночас Ю. Клен вносить нові важливі деталі в розгортання сюжету, які стають знаками нової доби. Так, у його творі у відповідь на розпитування Богородиці зустрічні люди «сахаються вбік», що влучно передає ту атмосферу страху, яка в 1930-ті рр. запанувала в суспільстві, де не тільки християнська релігія, а й узагалі будь-яка свобода думки та слова була небезпечною, а будь-який зв'язок із національними ідеями карався смертю.

Зрештою Божу Матір усе ж таки дізнається, що її Сина в цьому краї не тільки не «стрічали з дарами» й не «вінчали його, як царя, / у високому білому храмі», але розіп'яли «на усіх перехрестях», а потім «біле тіло його шматували. / Загинали над ним матюки. / І вовкам на поталу розкидали куски» [105, с. 129]. Прикметно, що в цьому творі біблійний *мотив розп'яття* увиразнено й підсилено

мотивом наруги. Саме так (через фізичне знищення) було зруйновано в 1930-ті рр. українські національні й державотворчі прагнення. При цьому, природно, у творі не звучить *мотив воскресіння або надії на нього*.

Дізнаючись про цю трагедію, Богородиця Ю. Клена, на відміну від Марії П. Тичини, не гине, а просто полишає цей край і йде до сакрального небесного простору: «Скорбна мати, що плачеш у небі, / і під обрієм грізних років / голубіє, мов спогад про тебе, / синя плахта лісів» [105, с. 130]. Цей перехід можна прочитати і як алюзію на давньогрецький міф про богиню справедливості й гармонію Діке, яка із закінченням золотого віку й настанням доби воєн і розбрату покинула земний світ і стала зорею на небі [155]. Отже, Україна за версією Ю. Клена стає мертвим простором, який покинув Бог і в якому фактично не лишилося месіанського потенціалу, оскільки люди втратили істинні цінності й саму людяність: «Бур'яном заростає дорога, / що крізь заграву днів / нас вела до далекого Бога» [105, с. 130]. Хоча в останніх рядках твору поет усе ж таки лишає надію, натякаючи, що українська земля все одно лишається під опікою Божої Матері, а буяння природи означає примарну надію на відродження цього простору: «...під дощами твого волосся / бідне серце землі. / І росте з нього буйне колосся, / і курличуть над ним журавлі» [105, с. 130].

Саме таке завершення дістає реалізація національного месіанського міфу в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст. Загалом, як можна було переконатися, месіанські ідеї віднайшли у творчості П. Тичини, М. Зерова, М. Драй-Хмари та Ю. Клена досить багатогранну та своєрідну реалізацію, насамперед через євангельський код. Мотивна система їхньої лірики за уважного прочитання дозволяє простежити еволюцію відродженських надій, які певний час панували, а потім були жорстоко викорінені зі свідомості тогочасного українського суспільства. На нашу думку, така можливість є надзвичайно цікавою для глибшого осягнення «клімату доби». Водночас месіанські художні проєкції всіх досліджуваних авторів несуть і важливе «послання», яке має неперехідну

цінність: причинами поразки національного месіанства стали духовна слабкість українського народу, нестабільність і знецінення цінностей.

Висновки до РОЗДІЛУ 2

Філософські засади й естетика модернізму постійно провокували письменників на різноманітні масштабні художні експерименти, — як на рівні форми, так і на рівні змісту, — що були зумовлені прагненням подивитися на світ з іншої точки зору, здійснити його радикальне перетворення, бодай у мистецькій проекції. Відповідно у своїх текстах автори доби модернізму часто репрезентували якісно нові моделі світобудови, які водночас і спиралися на дійсність, розвиваючи, гіперболізуючи, доводячи до крайньої міри вияву певні реалії, і прагнули відійти від неї.

Так, досить характерним для модерністського твору було прагнення до експериментування з часовими ритмами, яке мало на меті представити світ, життя людства в новій буттєвій перспективі. На підставі цього прагнення письменники-модерністи услід за Ф. Ніцше широко актуалізували архетипову циклічну модель буття (*коло життя — смерть — відродження життя*), висували її на противагу лінійному, «історичному» сприйняттю (*створення світу — буття світу — кінець світу*). Такий циклічний рух привносив у художню реальність пафос надії на відновлення й відродження світу, його «безкінечність», що було надзвичайно важливим у першій половині XX ст. з її масштабними соціальними експериментами та катастрофами й водночас закономірним у культурній ситуації, коли, згідно з гаслом Ф. Ніцше, «Бог помер», а значить і біблійна лінійна концепція часу втрачала статус єдино можливої.

Водночас концепт циклічного буття в культурі модернізму аж ніяк не витіснив лінійне сприйняття, часто специфічно синтезуючись із ним у художніх світах письменників. Так само навіть у новітній міфології модерністів міфічний код аж ніяк не заперечував біблійний, а співіснував, синтезувався з ним,

сприяючи творенню оригінального модерністського міфу. Зокрема, міфічні есхатологічні картини часто поєднувалися з біблійними апокаліптичними; у соціальній дійсності й художніх проєкціях першої половини ХХ ст. саме на основі біблійного коду активно конструювався месіанський міф, у якому водночас були помітні й сліди архетипу божества, яке помирає й воскресає, та пов'язані з ним міфологеми (показовий приклад — «діонісійське начало» у працях Ф. Ніцше).

Ці тенденції оприявнилися і в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст. Для її представників більшою чи меншою мірою було характерним експериментування з циклічним і лінеарним часоплином під час конструювання моделі світобудови. На рівні системи мотивів їхньої творчості реалізація *концепту циклічного буття* здійснювалася через *мотив вічного повернення*, а також досить традиційні *мотиви кружляння / кола, весни-відродження й зими-смерті (або зими-сну), дня і ночі* тощо, які мали потужне архетипове ядро й міцний зв'язок із національною картиною світу. Звернення Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини, М. Ореста й почасти київських неокласиків до цього концепту мало на меті насамперед відповісти на продиктоване реаліями доби запитання: «Що ж чекає на людину — вічне повернення чи вічне проминання?»

При цьому надії на вічне повернення, безсмертя пов'язувалися передусім із вороттям людини до сакрального, істинного природного буття, а загибель людства — із надміру раціоналізованим буттям у технократичному, цивілізованому світі. Загалом же жоден із досліджуваних авторів не дав однозначної відповіді на заявлене запитання, а застосування циклічної моделі буття в їхній ліриці було досить непослідовним і фрагментарним. Найбільш оригінальну модель із цієї точки зору, на нашу думку, запропонував М. Зеров, послідовно втілюючи у своїй ліриці думку про те, що хоча й змінюються покоління людей, соціальні й історичні моделі лишаються сталими від часів античності.

Значною мірою саме з буттям людини в профанному технократичному світі, символізованому насамперед образом міста, у Б. І. Антонича, В. Свідзінського та М. Ореста пов'язано на тлі реалій доби комплекс тісно переплечених есхатологічних та апокаліптичних мотивів (*руйнації й смерті, всесвітнього потопу, вбивчого холоду, мертвого сонця* тощо). У міфосвітах поетів людське буття постає неприродним, гріховним, тож світ потребує есхатологічного очищення, яке має призвести до його відродження в новій, більш гармонійній і якісній формі. Однак водночас представлена й інша версія, згідно з якою достоту апокаліптичний «останній катаклізм» призводить до цілковитої загибелі людства, що не передбачає його подальшого відродження. Тож знову ж таки характерним для досліджуваних авторів є хитання від пафосу віри у відродження людства й світу в новій якості до настроїв зневіри й безнадії, які зрештою були природною реакцією на катастрофізм 1930-х рр., коли на зміну модерністському ентузіазму масштабних соціальних проектів стрімко приходили розчарування й зневіра в можливості створення кращого суспільства.

За подібним «алгоритмом» відбувалося й розгортання в рамках української міфософської лірики першої половини ХХ ст. (П. Тичина, М. Зеров, М. Драй-Хмара та Ю. Клен) українського месіанського міфу, яке було пов'язане з національно-визвольними змаганнями зокрема й притаманним модернізму пафосом тотального оновлення в цілому. У ліриці досліджуваних авторів воно здійснювалося насамперед із підключенням біблійного коду (*концепт Спасителя*, що реалізувався передусім через *образи Ісуса Христа й Божої Матері, пророків, мотиви розп'яття, хресних мук, воскресіння* тощо й численні біблійні алюзії, а також індивідуально авторські *образи інтелігенції-месії, пролетаріату-месії*).

Розвиток цієї художньої проекції в окресленого кола поетів пройшов від віри у «воскресіння» української нації, пов'язаної з національно-визвольними змаганнями 1917—1922-х рр. і надалі з «пожвавленням» у культурі 1920-х рр., до цілковитої зневіри в можливості такого «воскресіння» й оновлення, спричиненої утисками й репресіями 1930-х рр.

Отже, як можна переконатися, в українській міфософській ліриці, попри всю її позірну «відірваність від життя», крізь призму міфічного й біблійного кодів знайшли відображення й модерністський пафос оновлення, розширення меж художнього світу, експериментування, і провідні соціальні й історичні реалії першої половини ХХ ст. При цьому, якщо говорити в рамках концепції смерті-воскресіння, основними в ліриці Б. І. Антонича, В. Свідзінського, київських неокласиків і М. Ореста були надії на багаторівневе (соціальне, національне, загальнолюдське) й багатоаспектне (матеріальне, психічне й духовне) відродження через повернення до істинних (часто ототожнюваних із євангельськими) цінностей та екогармонії, які, однак, постійно межували з настроями зневіри в можливостях людського поступу.

РОЗДІЛ 3

СМЕРТЬ-ВОСКРЕСІННЯ: ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР

На тлі розглянутої моделі світобудови в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст. можна виокремити більш вузький, однак не менш важливий ракурс художньої реалізації концепції смерті-воскресіння — екзистенційний, який передбачає фокусування уваги вже не на макрокосмі буття та його законах, а на мікрокосмі існування окремого індивіда, становленні й розвитку його внутрішнього світу. Цей ракурс, на нашу думку, є ще більш доречним, якщо зважати на загострену увагу мистецтва модернізму саме до психічного, духовного життя окремої людини.

Тож у запропонованому розділі ми розглянемо аспекти реалізації уявлень про смерть-воскресіння на рівні мотивної системи творчості Б. І. Антонича, В. Свідзінського, почасти київських неокласиків і М. Ореста саме в рамках виміру особистісної екзистенції.

3.1 Ліричний герой української міфософської лірики першої половини ХХ ст. у своєму бутті «тут-і-тепер»

Правомірно говорити, що екзистенційний вимір художньої концепції смерті-воскресіння в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст. витворюється насамперед через буття ліричного героя, адже саме його образ найповніше втілює в поетичному тексті індивідуально-авторські інтенції та «цементує» сконструйовану художню реальність. Саме закладені в цьому образі смисли, зокрема, визначають змістове наповнення концепції смерті-воскресіння та ракурси її реалізації в міфосвітах, які представляють у своїх текстах Б. І. Антонич, В. Свідзінський, П. Тичина, М. Орест і почасти київські

неокласики. Тому запропоноване дослідження, на нашу думку, найдоцільніше розпочати з окреслення тих інтенцій, які були покладені в основу образу ліричного героя творчості названих авторів. До таких спільних для представників української міфософської лірики та близьких до неї поетів пріоритетів ми насамперед зараховуємо, з одного боку, настанову на свідоме міфологізування життєпису ліричного героя, яка є цілком природною як для «міфічних» текстів модернізму загалом, так і для української міфософської лірики зокрема; а з другого — загальну скерованість авторів на творення особливого типу героя-шукача, який загалом є властивим для філософської лірики й водночас почасти відповідає модерністським запитам (на кшталт актуалізації героя «фаустівського» типу [6]).

У літературі модернізму міфологізування життєпису героя є однією з визначальних настанов, промовистими прикладами чого можуть слугувати передусім художні експерименти Дж. Джойса, Ф. Кафки, Г. Маркеса, Т. Манна та ін. [151], котрі завдяки підключенню до реалістичного плану зображення міфічного, біблійного, легендарного, казкового кодів виводили осмислення буття людини на якісно інший рівень. У такий спосіб реалізувалася спроба письменників-модерністів подивитися на людину під іншим кутом зору, вивести її за рамки історичних і соціальних параметрів.

Закономірно, що в «силове поле» такої трансформації біографії героїв потрапляють передусім ключові універсалії — вітальна й танаталогічна. У рамках міфологізування буття особистості витворюється особливе нове бачення цих універсалій через актуалізацію циклічної моделі, яка перетворює антиномію *життя — смерть* на тріаду *життя — смерть — відродження життя*. У такий архаїчний міфічний ритм автори-модерністи намагалися «вписати» людину ХХ ст., щоб повернути її до витоків, вивести за межі буття «тут-і-тепер» із властивими йому параметрами абсурдності, екзистенційної самотності, розширити буттєві рамки (промовистим прикладом може слугувати новела Ф. Кафки «Перетворення» [151]), щоб віднайти (або поновити) істинний статус

особистості в макрокосмі, встановити її гармонію з ним або ж, навпаки, підкреслити глибину відчуження від світу. Причому така людина, взята для модерністського експерименту, могла як бути цілком пересічною, так і вписуватися у «фаустівський» тип героя-шукача.

Загалом ці інтенції реалізувалися і в українській міфософській ліриці першої половини XX ст., представники якої більшою чи меншою мірою «включали» сучасну їм людину в циклічний буттєвий ритм, пропонуючи таким чином нову інтерпретацію танаталогічної універсальї, засновану на індивідуально-авторській трансформації низки концептів: *метаморфози* (зміна форм буття у світі), *реінкарнації* (посмертні перевтілення душі), *ієрофанії* (духовне відродження чи переродження особистості через досвід осягнення сакрального), *подорожі до потойбіччя та ініціації* (символічна смерть-воскресіння через ритуальні практики посвячення й мандрівки душі до царства мертвих).

Основним суб'єктом, у бутті якого реалізуються ці уявлення, власне стає ліричний герой міфософської лірики, спільною для всіх представників якої (і для близьких до неї авторів) є така його іпостась, як *шукач* (гармонії, самості, сенсу буття, істини) — непересічна особистість із потужними духовними запитами. Варіацією цього типу є іпостась *поета-шукача* (істинного натхнення та істинного слова). Водночас до цього подеколи долучається така характеристика, як *візіонерство*, тобто здатність ліричного героя бачити більше за інших людей, глибше проникати в сутність явищ.

Саме буття такого героя «тут-і-тепер» із характерними смисловими нюансами є своєрідною «відправною точкою» для індивідуально-авторського розгортання окреслених концептів. Тож для кращого розуміння особистісного плану втілення художньої концепції смерті-воскресіння в текстах Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини, М. Ореста і київських неокласиків визначимо основні параметри цієї «точки».

Насамперед ліричний герой-шукач у поезії досліджуваних авторів постає як людина, занурена в об'єктивну реальність і значною мірою обмежена нею.

Топосом життєдіяння героя в його теперішньому виступає переважно «цивілізований», урбаністичний простір — «уособлення, концентроване вираження» [256, с. 229] людської креативної діяльності.

Основними категоріями буття для ліричного героя поетів тією чи іншою мірою стають відчуття дисгармонії та духовного дискомфорту в цій реальності, її обмеженості, що має різний ступінь вияву, реалізуючись через *мотиви самотності, відчуження, безпритульності*, які в декого з авторів виростають навіть у *мотив не-існування* в бутті «тут-і-тепер». Це зумовлено насамперед тим, що з реальністю теперішнього ліричного героя української міфософської лірики першої половини ХХ ст. здебільшого слабо пов'язують або не пов'язують взагалі ані інтереси, ані система життєвих цінностей, ані світогляд та духовні пошуки. Для нього таке буття «тут-і-тепер» часто є неприродним, неістинним, не задовольняє його прагнень. Численні підтвердження цієї загальної картини із привнесенням окремих смислових відтінків знаходимо у творах досліджуваних поетів.

Так, зокрема, для ліричного героя Б. І. Антонича центральним є прагнення до досягнення законів макрокосму й відновлення гармонійної єдності з ним, що звучить у численних бажаннях-варіаціях: «пойняти заплутане природи діло» [4, с. 72], «схопити суть» [4, с. 114] ритму буття, «збагнути все до дна» [4, с. 147], розкрити тайни природи в її «безбожно первісній красі» [4, с. 96] і віднайти відповідні, єдино істинні слова для вираження здобутих знань і для того, щоб «прославляти буйноту життя» [4, с. 164]. У цьому ракурсі першорядною для героя стає рефлексія з приводу «вічного проминання» [4, с. 132] людини, що спричиняє прагнення знайти суть у «колі зміннім, / щоб в зміст незмінний вірить міцно» [4, с. 145]. Такі бажання в цілому можна звести до двох векторів: перший — це «регрес, повернення назад до себе, шукання коренів» [267, с. 191], а другий — «експансія, пошук нового, бажання пізнавати зовнішню дійсність, долаючи всі перешкоди» [267, с. 191].

Щоб уможливити для себе таке пізнання, з точки зору героя, потрібно досягти особливого стану «природної екстази», бо «тільки наглий захват зможе суть розкрити / ввести в сполуку нас, в містичну єдність з світом» [4, с. 127]. Однак поновити контакт із макрокосмом, перебуваючи в рамках «людського» простору, у бутті «тут-і-тепер», для ліричного героя поета неможливо. Тому виразним у творчості Б. І. Антонича стає *мотив незадоволення обмеженою реальністю* і прагнення її подолати, що неодноразово звучить у його творах. Герой поета «мріє вирватись із лона / тяжкої дійсності, із буднів ґрунту» [4, с. 43], «з-під млинового сірих днів каміння» [4, с. 46], бажає подолати «дійсності вузької межі» [4, с. 79], втекти від «суворих» [4, с. 111], «жорстоких та холодних» [4, с. 113] днів, які накладають на його серце «тісний обруч» [4, с. 112], тобто позбавляють життєвої енергії, справжнього натхнення, здатності бачити світ глибше. Таким чином постає у творчості поета ще один важливий мотив — *утрати себе*: ліричний герой Б. І. Антонича відзначає, що губить себе в «пилі щоденщини» [4, с. 43], а її «шалений гніт» [4, с. 43] обмежує його, призводить до духовної деградації.

Фактично ті самі мотиви звучать і в поезії В. Свідзінського. Його ліричний герой зазвичай виступає в іпостасі «мандрівного самотника», «активне духовне буття» якого «не припиняється ні вдень, ні вночі» [198, с. 118] і якому «притаманна потреба бачити більше за видиме і далі за можливе» [244, с. 135]. Прикметними для цього героя, як і для ліричного героя Б. І. Антонича, є бажання «зірвати печаті / всіх таємниць» [244, с. 103] макрокосму буття, пізнати його гармонійність, уявлення про яку реалізується, зокрема, через *мотив тиші* (наприклад, у поезії «*Я буду шукати тиші...*»).

Ліричний герой В. Свідзінського також «шукає чуда в звуках, у світлі, / В старому гаю, на квітчастій болоні. / Мріє з'єднати небо і землю, / Як дві ласкаві долоні» [244, с. 254], тобто прагне пізнати закони світобудови. Окрім того, у текстах поета виразною є вказівка на візіонерський потенціал його героя-шукача: той може «небувале пригадувати», увійшовши в стан небувалого

трансу: «...і ум втрачав свою звичайну владу / над дійсністю, і видава чудні, / Як літні хмари із-за зелен-саду / Зринаючи, являлися мені» [244, с. 287].

При цьому навіть більшою мірою, ніж у текстах Б. І. Антонича, у ліриці В. Свідзінського стосовно ліричного героя є актуальними *мотиви духовного дискомфорту* в «не-своєму абсурдному бутті», і *самотності*, яка «має виразні ознаки екзистенціалістського світовідчування: вона тотальна, на неї нема ради, від неї неможливо порятуватися...» [244, с. 129]. Це особливо характерно для поетової лірики другої половини 1920-х — 1930-х рр. й зумовлено трагічністю його власної долі [244]. У «вирі юрби клопітної» ліричний герой В. Свідзінського завжди відчувається «одиноким в потаєних думках» [244, с. 128]. Відчуженість і «незакоріненість» героя в хронотопі теперішнього зумовлюють появу у творчості поета *мотиву бездомності*: «Живу я в чужому дому / На біднім веретищі міста» [244, с. 337].

У своєму бутті «тут-і-тепер» ліричний герой також важко переживає розлуку з родиною, смерть коханої жінки, що поглиблює його самотність та душевний дискомфорт. Це призводить до втрати натхнення й здатності розуміти світ глибше, спричиняє депресію, затьмарення сенсу життя: «І забув я творити казку. / Так гостро дивлюсь, / А бачу тільки видиме, / Тільки можливе» [244, с. 238].

Поглиблюється в ліриці В. Свідзінського стосовно ліричного героя й відзначений у Б. І. Антонича *мотив втрати себе* в бутті «тут-і-тепер», постаючи через психічну зміну ліричного героя, яку ми визначаємо, згідно з теорією індивідуації К. Г. Юнга, як трансформацію *індивідуальність* — *персона* (Тут маємо на увазі поняття, що його К. Г. Юнг запропонував для визначення моделі поведінки, яка формується на основі пристосування до вимог життя в соціумі, до суспільної думки й не є тотожною до особистості людини, її внутрішнього світу [333].) Герой сприймає таке перетворення через відчуття в собі *чужої* душі замість *своєї* під час перебування серед людей, усвідомлюючи, що це загрожує втратою автентичності, самовідчуженням: «Хто дає мені душу чужу, / Коли я з людьми? Чому їм кажу / Не ті заповітні слова, не ті, / Що

родилися в самоті?.. / Чому ж так трудно / Себе при людях зберегти?..» [244, с. 303]. Фактично, виразним тут є «конфлікт між „маскою” або рольовою суспільною функцією і потаємним „я”» [340, с. 246] ліричного героя, що обертається зрештою на *мотив не-існування особистості* в бутті «тут-і-тепер».

Значно меншою мірою властиві окреслені мотиви творчості П. Тичини, хоча для його ліричного героя також є актуальним статус шукача гармонії з макрокосмом як «засадничої умови буття, чи то ідеалу, без якого буття немислиме» [50, с. 56]. Це виразно виявляється в ранній ліриці поета, зокрема в його збірці «*Сонячні кларнети*».

Ліричний герой П. Тичини, маючи певний візіонерський потенціал, виразно тяжіє до пізнання сенсу буття, трансцендентного: його «душа химерна / Любить сни, лиш сни величні: / Первотворні, неосяжні / Думи Божії одвічні» [287, с. 294], тому герой «над Всесвітом чудовим / Все життя своє гадає» [287, с. 294]. Характерним для нього, як і для ліричних героїв Б. І. Антонича та В. Свідзінського, є прагнення досягнути «шум світів», збагнути «сонячні думи» [287, с. 328] та розгадати інші таємниці Всесвіту. І зрештою у текстах П. Тичини також виразно звучить *мотив обмеженості / дискомфорту* в бутті «тут-і-тепер», де ліричний герой відчувається «сонним» чужинцем, «тінню», якій «говорити.. й думати — лінь» [287, с. 289].

Про близькі до окреслених мотиви й риси особистості ліричного героя можна говорити й стосовно поезії неокласиків, незважаючи на те, що їхня лірика більшою мірою тяжіє до об'єктивованості, «усунення з тексту ліричного «Я» та оповідальної інтонації» [48, с. 110]. Так, ліричний герой М. Зерова також прагне до духовної гармонії й шукає сенсу буття [31]. Характерною для творчості поета є «проблема автентичного буття» [255, с. 466], що звучить на тлі «мотивів минулості і самотності, оманливості і марноти» [255, с. 469].

Виступаючи в різних іпостасях, герой М. Зерова прагне «досягнутись загадок буття» [90, с. 57], однак у своєму житті «тут-і-тепер» він «нидіє в камінній летаргії» [90, с. 53], відчуваючи на своїй пам'яті «тягар / Речей, обставин, люду

і примар», який «лежить нестерпною вагою» і не дає жити «хвилиною легкою» [90, с. 53]. У художньому світі поета також можна виокремити *мотиви духовної деградації і втрати себе*: душу героя поглинає «сірий шал» буденності, позначаючись на ній «смуток і нудьгою» [90, с. 54], тому в нього виникає цілком закономірне бажання «відновитись» [90, с. 54].

Окрім того, як і в ліриці В. Свідзінського, важливе місце в поезії М. Зерова посідає *мотив утрати*, який має автобіографічний характер, — загибель сина, що перетворює героя на людину, яка «жити вже безсила» [90, с. 69], однак все-таки сподівається на духовне відродження на «смутній», «скупій» [90, с. 70] землі: «Чи скоро пролісок прокинеться для мене / І, рястом криючи утрати глибший слід, / Заграє, зацвіте надії тло зелене?» [90, с. 71].

Для ліричного героя М. Рильського, якщо говорити про поетову творчість 1910—1920-х рр., характерними є «бажання заглибитись у себе, зачинитись у собі, відректись довколишнього світу, знайти спокійну рівновагу» [48, с. 118]. Особливо виразно в ній звучать *мотиви марноти марнот й обмеженості буття «тут-і-тепер»*: ліричний герой часто виступає як «стомлений життям» [227, с. 116], пригнічений «гамором, людською суєтою» [227, с. 82], «безнадією» [227, с. 61] світу, тому бажає насамперед «розбити кайдани» [227, с. 117] своєї буденності й віднайти інше, автентичне буття в «нерукотворнім храмі» [227, с. 104] природи, на «чоло» якої «поклала руку» вічність [119, с. 104].

Водночас питомим для ліричного героя поета є й виразне усвідомлення зв'язку з макрокосмом буття: «Хіба я не крапля мала, / Що світ необмежний одбила?..» [227, с. 130]. Або ж: «А серце так: ти ж той листок єдиний / На гілці все земної деревини / Ти ж тільки частка, лінія одна!» [227, с. 219]. Цим зумовлене його прагнення пізнати сутність цілої світобудови, відчувати її в собі, тобто згармонізувати мікрокосм із макрокосмом: «Зумій же чуть, як переходять соки / Крізь дерево плодюче та високе, / Спізнай, яка у цілім глибина!» [227, с. 219]. Однак цю настанову ліричному герою поета досить важко реалізувати у своїй дійсності.

Такі мотиви почасти виявляються й у творчості П. Филиповича, М. Драй-Хмари та Ю. Клена, ліричним героям яких також властиве «заглиблення, бажання пізнати таємниці буття», «розуміння невіддільності і причетності себе й інших до вічних начал Всесвіту» [280, с. 161], прагнення «жити цінностями трансцендентними» [9, с. 59]. Для ліричних героїв поетів певною мірою характерним є пошук гармонії, тяжіння до пізнання таємниць світобудови, що має в їхніх текстах різні варіації.

Для П. Филиповича це пошук у «неозорому світі» «сонячного міту» [300, с. 78] як символу гармонійного існування всього суцього, прагнення спізнати «радість мудрого життя» [300, с. 95], адже він відчуває себе «часточкою малою всесвітнього зв'язку» [300, с. 132]. У М. Драй-Хмари провідним для ліричного героя стає досягнення «струменя биття» [68, с. 51] та істинного слова, щоб змогти, «як перший чоловік», «усім тваринам дати ймення» і наректи «всяку душу живу» по «вподобі» [68, с. 57]. Подібний потяг героя до незвіданого, до пізнання всесвітньої гармонії виразно звучить і в ліриці Ю. Клена: «Крізь полум'яний шум страшних пожеж / Лови ти чуйним слухом дальні дзвони, / Що вітер їх несе з незримих веж» [105, с. 35].

У творчості поетів виникають і *мотиви обмеженості, духовного дискомфорту*: у бутті «тут-і-тепер» ліричний герой П. Филиповича відчувається «тихим і сумним» [300, с. 97], перебуває «із самотою в парі» [300, с. 118] серед юрби, осміяний «голосом залізної доби» [300, с. 99]; герой Ю. Клена подеколи постає у своїй реальності як «в'язень» [105, с. 56] людської суєти, а для героя М. Драй-Хмари таке буття є затісним, тому він прагне «вийти на простір» [68, с. 42].

Досить повно і постає ліричного героя-шукача представлена у творчості М. Ореста, у якій віднаходимо багато перегуків із лірикою Б. І. Антонича й В. Свідзінського. Герой поета виразно виявляє себе як «шукач гармонії» [199, с. 66], «просвітлений, чуткий мандрівник» [199, с. 47] (натяк на візіонерські здібності), для якого визначальним є бажання «прозріти душею», щоб

пізнавати істинний сенс та закони макрокосму: «бачить обрис неземного дня» й «відчуть глибоке серце світу / І чуд обітованих настання» [199, с. 22], пізнати «невпійманне таїнство буття» [199, с. 33], віднайти до нього ключ.

Водночас у своєму бутті «тут-і-тепер» ліричний герой М. Ореста постає як людина, закинута до «безодні убивства і тьми» [199, с. 21], яку «ворожий світ... топтав нещадно» [199, с. 26] і яка спізнала «ганьбу, і глум, і гніт» [199, с. 43]. Його душа «спустошена, отруєна злобою» [199, с. 58], її також гнітять «біль утрат і жалю гострі жала» [199, с. 58]. Адже людський світ у сприйнятті ліричного героя поета є «згубним і підступним» [199, с. 67]. Тому, на його думку, тільки «оподаль від людей, злочинства і пороку» [199, с. 44] можна «плекати душевний мир і тишину глибоку» [45] — саме так виростають в душі «чисті помисли» [199, с. 44]. Тож ліричний герой М. Ореста бажає скинути із себе назавжди «буденних мук біднящу данину», щоб «увійшла прозорість в існування» [199, с. 56].

Загалом наведений текстовий матеріал свідчить, що справді доречно говорити про певну спільність у світовідчутті досліджуваних авторів, яка виявляється насамперед через постання ліричного героя їхньої лірики в ролі шукача, відчуженого від реальності свого буття «тут-і-тепер», дисгармонійність, неістинність, чіткі й обмежені координати якої не є для нього достатнім «контекстом» в осягненні себе і світу, а лише призводять до деградації особистості, втрати життєвих сил й істинного поетичного натхнення, не дозволяють віднайти гармонію між внутрішнім світом і макрокосмом буття.

Відповідно закономірним для такого ліричного героя стає прагнення до відкриття нових вимірів існування й пізнання онтологічної проблематики. Саме з метою розв'язання цих проблем представники української міфософської лірики, а також почасти М. Орест і київські неокласики широко залучають міфічний код, насамперед щодо танаталогічної універсалії.

3.2 Ініціація через дотик до сакрального: ієрофанії в українській міфософській ліриці першої половини XX ст.

Уявлення про сакральне та його проявлення в профанному бутті є засадничими для міфічної, а надалі й релігійної картини світу. Цей концепт віднайшов досить різнобічне й глибоке осмислення в працях дослідників міфу Л. Леві-Брюля [125], Є. Мелетинського [151], К. Г. Юнга [336] та ін., а найбільш повно та цілісно його схарактеризував румунський релігієзнавець М. Еліаде, позначивши «прояви священних реальностей» у «предметах, що становлять невід’ємну частину нашого „звичайного” світу» [325, с. 17], терміном *ієрофанія*. Дослідник запропонував розрізняти *елементарні* (прояви священного в певних об’єктах) і *вищі* (втілення божественних сутностей: явлення давньогрецьких богів, Ісуса Христа, янголів тощо) ієрофанії [325].

Окрім того, К. Г. Юнг і М. Еліаде відзначили прямий зв’язок між «відчуттям трансцендентного» [336], чисельними випадками дотику до сакрального [325] у бутті людини та поняттям ініціації або ж відродження чи навіть переродження («розширення» за визначенням К. Г. Юнга) особистості, що мислиться як зміна її «природи», набуття індивідом іншого онтологічного статусу, «духовне відродження» [325, с. 123].

У символічній мові міфу та релігійних текстів такі зміни завдяки містичному досвіду «зустрічі» із сакральним виражалися, за спостереженням дослідників, насамперед як здобуття нових, надлюдських знань і здібностей чи магічної сили, завдяки чому людина ставала «посвяченою» (культурним героєм, магом, шаманом, пророком та ін.) [336]. Такі спостереження дозволили констатувати, що в міфічній (а надалі — і в релігійній) картині світу концепт ініціації, переродження індивіда через своєрідне долучення до сакрального буття є досить стійким і поширеним.

Цей концепт можна виокремити і в міфосвітах, що їх створили представники української міфософської лірики першої половини XX ст. Уявлення про сакральне та власне поняття ієрофанії віднайшли у творчості окресленого кола авторів

багатогранну реалізацію, актуалізувавшись насамперед через символічні коди архаїчного міфу та Біблії, збагачені індивідуально-авторськими смислами. Найбільш цілісно та яскраво це виявилось в поезії Б. І. Антонича, В. Свідзінського та П. Тичини, почасти — у творчості М. Зерова, М. Рильського, Ю. Клена та М. Ореста.

На рівні мотивної системи лірики названих авторів втілення уявлень про священне та його вплив на переродження індивіда можна, на нашу думку, окреслити як *мотив дотику до сакрального*, у виразно предикативній структурі якого вирізняються кілька основних компонентів: реципієнт ієрофанії, сакральний топос, суб'єкт (вищий рівень) або об'єкт (елементарний рівень) та власне факт прояву сакрального (одкровення, об'явлення, явлення чуда), який спричиняє відродження (тобто відновлення життєвої сили та онтологічного статусу) чи переродження (набуття якісно нового буттєвого статусу) реципієнта. На розгляді цих елементів ми й зупинимось.

Спільним у реалізації мотиву дотику до сакрального для всіх представників української міфософської лірики першої половини XX ст., почасти для М. Ореста й київських неокласиків є те, що в ролі реципієнта проявів священного в їхній творчості виступає передусім ліричний герой, котрий, як уже відзначалося, постає в окресленого кола авторів надчутливим у сприйнятті світу й прагне (а також має певний потенціал) до розкриття його глибин і таїн, виходу за межі буття «тут-і-тепер». Саме він, сприймаючи певні ієрофанії, зазнає бажаного відродження або переродження особистості.

Виразною подібністю позначені в представників української міфософської лірики та близьких до неї авторів й уявлення про сакральний топос. У всіх поетів актуалізується по суті аналогічна до міфічної модель світобудови, виразно структурована за принципом *сакральний — профанний*. Вона розгортається як у горизонтальній, так й у вертикальній площині. За горизонталлю відбувається чіткий поділ простору на *природний* і *«цивілізований»* (тобто освоєний людиною) топоси, які є опозиційними. Часто в рамках реалізації мотиву дотику

до сакрального така модель доповнюється також вертикальним розділенням макрокосму на *небесний (верхній)* і *земний (нижній)* світи.

Розглянемо насамперед горизонтальну площину. Природний простір ліричний герой міфософської поезії сприймає крізь призму пантеїстичних уявлень, тобто як одухотворений, натхненний вищим божественним началом. Відповідно характерним для героя стає уявлення про те, що, за словами М. Рильського, у природі є «душа могутча», «висоти незміримі» і «святі глибини» [227, с. 110]. Таке бачення є суголосним до міфічної картини світу, у якій «вся Природа здатна виявлятися як космічний священний простір» [325, с. 18]. Натомість «цивілізована» територія в сприйнятті ліричного героя міфософської лірики часто постає як позбавлена «космічної священності, що проявляється через світ тварин і рослин» [325, с. 21], а відтак виступає осередком несправжнього, механізованого й десакралізованого буття.

Відповідно закономірним є те, що в пошуках вищої істини, одкровення й відродження ліричні герої окресленого кола авторів свідомо чи несвідомо тяжіють до природного простору як осередку сакрального. У цьому зрештою світосприйняття ліричного героя міфософської поезії знову більшою чи меншою мірою (залежно від індивідуально-авторських настанов) наближається до міфічних уявлень, згідно з якими людина «зазвичай старалася жити, наскільки це було можливо, серед священного, в оточенні освячених предметів» [325, с. 18]. Приклади такої структурованості віднаходимо в досліджуваних текстах.

Так, пошук сакрального є одним із провідних мотивів збірки П. Тичини «*Сонячні кларнети*», ліричний герой якої не бачить проявів божественної сутності в «людському» просторі. Сакральності позбавлений для нього навіть собор — місце, де люди нібито «говорять з Богом»: «Жду я, ждуть всі люди — / І нема його. / Гнутьсся, гнутьсся люди. / Дожидаються його» [287, с. 59]. Натомість герой переживає молитовний екстаз, усамітнюючись на лоні «любої», «щирої» природи: «Стою. Молюсь. / Так тихо-тихо скрізь, / — Мов перед образом Мадонни» [287, с. 50].

Так само творить молитву саме в природному просторі ліричний герой М. Рильського, що засвідчує священність цього топосу в його сприйнятті: «Молюсь і вірю. Вітер грає / І п'яно віє навкруги...» [227, с. 115]. Виразну сакралізацію та пантеїстичне сприйняття природи (що вписується в біблійний, зокрема ранньохристиянський, код) можна відзначити й у творчості Б. І. Антонича, ліричний герой якого «молиться землі», «поганськими устами» виголошуючи «спів Христовий» [4, с. 125]. У В. Свідзінського світ загалом, як і в Б. І. Антонича, постає сповненим сакральної «солодкої тайни» [244, с. 91] творіння божественного начала, уявлення про яке також реалізується крізь призму пантеїстичного бачення: «Як любив я з дитячих літ / Твої памеги, скелі, гаї, / І веселки блискучий зліт, / І зоряні танки Твої» [244, с. 203].

У такій моделі світобудови посиленого смислового навантаження й особливої сакральності для ліричного героя міфософської поезії набувають такі топоси природного простору, як *ліс (або гай, діброви, левади), поле, степ*, які в міфічній картині світу мають питому архетипову кваліфікацію «розімкненого», вільного й віддаленого від людей простору, місця прояву надприродних сил, одкровення (варто згадати віддалення до лісу як місця ініціації в шаманських практиках, євангельський епізод відходу Ісуса Христа до пустелі для здобуття одкровення (Мф. 4 : 1—11) тощо).

Саме ці топоси переважно й стають місцем відродження особистості ліричного героя міфософської поезії, яке відбувається за рахунок очищення й своєрідного зцілення його душі від негативного досвіду буття «тут-і-тепер». Також у їхніх рамках відбувається його посвячення в таємниці сакрального й зумовлене цим переродження. Причому можемо вирізнити два ракурси відображення цього процесу: з одного боку, сакральний топос самодостатньо може мати цілющі властивості й забезпечувати відродження індивіда, надаючи йому певну життєву енергію, а з другого — він стає осередком елементарних чи вищих ієрофанії. Обидві моделі знаходять досить повну реалізацію в текстах української міфософської лірики.

Зупиняючись докладніше на першій з окреслених моделей і поєднуючи в її рамках такі елементи мотиву дотику до сакрального, як сакральний топос (названі вище «опорні пункти» природного простору), реципієнт (ліричний герой) та факт прояву сакрального (цілющі, очищувальні сили природи), що зумовлює оновлення внутрішнього світу реципієнта, дістаємо варіацію цього мотиву через *мотив відродження в природному просторі*. Більшою чи меншою мірою він характерний для всіх представників української міфософської лірики, а також М. Ореста й київських неокласиків. У природному просторі ліричні герої окресленого кола поетів насамперед прагнуть позбутися тягара негативного буттєвого досвіду, поновити життєві сили й творчий потенціал, віднайти самість і розкрити таїну світобудови (останнє прагнення найвиразніше виявляється в поезії Б. І. Антонича та В. Свідзінського).

Так, ліричний герой Б. І. Антонича приходить у природний простір із вірою, що зможе віддати «без болю давню тугу й сум воді, лісам і полю» [4, с. 73] і, зробивши це, нарешті зрозуміє «заплутане природи діло» [4, с. 73]. Саме очищення від «усіх марінь» й «усіх думок» у просторі «прапервісного» лісу дає ліричному герою поета змогу, нахилившись до трави (одразу виникає паралель із «Листям трави» В. Вітмена [299]), почути «найтайніші з всіх слова... / з всіх найдивнішої мови гайової» [4, с. 183], тобто бути посвяченим у сакральні знання цього простору, виражені його власною, особливою мовою, яка у творчості Б. І. Антонича набуває статусу священної та єдино придатної для того, щоб «заспівати гімн життю» [4, с. 183]. Таким ліричний герой бачить шлях до здобуття онтологічного статусу істинного поета. Тому *мотив пізнання сакрального, екстатичного природного «праслова»*, здатного проникнути «у дно, у суть, у корінь речі» [4, с. 174], є одним із ключових в авторській картині світу, що можна простежити й стосовно інших ієрофаній.

Почасти мотив відродження на тлі природи наявний і в поетів-неокласиків — М. Зерова, Ю. Клена та М. Рильського — і М. Ореста. Подібно до ліричного героя Б. І. Антонича здійснює очищення від негативного буттєвого досвіду «стомлений

життям» ліричний герой М. Рильського, який полишає людські доми, «давно порівняні до скринь» [227, с. 219], і вирушає «на взлісся, де медово спіють дині» [227, с. 220], щоб відпочити й навчитися в природи «чистоти і простоти» [227, с. 220] існування. Таке очищення в лісі прирівняно до оновлення, яке дозволяє серцю героя «дати волю <...> нетерплячим крилам», «затріпотіти, розвіятися і полинати» [227, с. 219]. Промовистим у такому контексті є *мотив польоту*, який позначає звільнення духу й розкриття його потенціалу [40]. У М. Рильського ліс також постає простором, у якому до ліричного героя приходить «таємничий екстаз» [227, с. 103] творчого натхнення, що виступає станом особливого містичного прозріння (подібну рослинну «екстазу» прагне пізнати в природному просторі й герой Б. І. Антонича, щоправда, уже через метаморфозу).

У творчості М. Зерова на противагу «чорним дням, прожитим у чаду» і «камінній летаргії» [90, с. 46] людського простору ліс, у якому немає ані брехні, ані підлості, ані тривоги, приносить ліричному герою жаданий спокій: «Отак би тут упасти край дороги, / Примкнувши вії, і хоча б на мить / Од псів гавкучих солодко спочить, / Од нищих душ, підступства і тривоги» [90, с. 46]. Саме це, на думку поета, дозволить «по хвилі набіжного сну» (сон розглядаємо тут як своєрідний знак тимчасової смерті на шляху до нового народження) відродитися душею й «натрапить знов на риму голосну, / На ритми, десть у серці позосталі...» [90, с. 46]. Тобто в результаті перебування в природному просторі відбувається відновлення поетичного дару ліричного героя, втраченого в бутті «тут-і-тепер». Подібна реалізація мотиву відродження душі в сакральному просторі наявна й у творчості М. Ореста, ліричний герой якого звертається до «дібров приязних» і «лагідних левад» насамперед як «шукач гармонії» і повноти буття, адже їхні «дорогі, божественні принади / Серцям і снам дають розкоші повноти» [199, с. 21].

Важливого значення в гармонізації мікрокосму з макрокосмом сакрального буття відіграє відхід до природного простору в ліриці Ю. Клена. Ліричний герой

його поезії прагне «вбирати в себе вітер і простори / і ліс, і лан, і небо неозоре» [105, с. 54] доти, доки в душі не постане гармонізований із макрокосмом, еквівалентний йому «власний світ, / В якому будуть теж сонця і зорі / І тихі води, чисті і прозорі» [105, с. 54]. Таке перетворення хаотичного на гармонійне можна розглядати як здобуття ліричним героєм поета самоті, що є результатом «дотику» до сакрального світу природи.

Через перебування в природному просторі позбувається тягара свого «соціального» буття й гармонізує свій внутрішній світ і ліричний герой П. Тичини: «Гаї шумлять — / Я слухаю. / Хмарки біжать — / Милуюся. / Милуюся-дивуюся, / Чого душі моїй / так весело» [287, с. 39]. Така гармонізація відбувається в міфосвіті поета насамперед за рахунок того, що ліричний герой ніби синхронізує мікрокосм душі з макрокосмом через сприйняття особливого ритму, своєрідної мелодії природного буття: «Слухаю мелодій / Хмар, озер та вітру. / Я бриню, як струни / Степу, хмар та вітру» [287, с. 42].

Отже, можна говорити, що загалом у природному просторі ліричні герої окресленого кола авторів, долучаючись до сакрального, насамперед повертаються до істинного, автентичного для них існування, відновлюють творчий потенціал, здобувають самість і почасти здатність прозирати таїни буття. Однак не менш важливу роль виконує природний простір в українській міфософській ліриці, постаючи особливим тлом для прояву окремих елементарних і вищих ієрофаній.

Основні елементарні ієрофанії, які можна вирізнити в картині світу української міфософської лірики, мають небесне походження, що актуалізує поряд із горизонтальною вертикальну площину світобудови. При цьому ліричні герої окресленого кола авторів сприймають небо також крізь призму міфічної космогонії — як вмістилище та джерело світотворчої божественної енергії, символ трансцендентності [40; 220], тоді як земний світ виступає буттєвим простором для божих творінь і, з огляду на присутність у ньому недосконалої людини, може сприйматися як дисгармонійний, десакралізований.

Ця антиномія найпрозоріше представлена в ранній ліриці М. Рильського через опозицію «не вмиті од сліз» [227, с. 58] землі, яка «спить мертвим сном» в «обіймах суєти й брудних бажань» [227, с. 84], та «країни далекої чар... над ясними зірками» [227, с. 36], яка стає символом трансцендентного буття. Елементарні ієрофанії, джерелом яких є небесний (верхній) світ, представлені в поетів міфософської течії насамперед солярно-лунарним комплексом, що дозволяє виокремити такі варіації мотиву дотику до сакрального, як *мотиви життєдайного сонця / місяця, зірок і блискавки як священного небесного вогню*. Окрім них, у межах небесних ієрофаній постають також *мотиви очищувального дощу та вітру як вісника оновлення*, а в М. Рильського багатогранне втілення дістає *мотив хмар — «білих островів»*. Усі вони в текстах української міфософської лірики несуть потужне архетипове навантаження.

Провідною серед визначених небесних ієрофаній в окресленого кола авторів є сонце (зокрема Б. І. Антонича, В. Свідзінського та П. Тичину деякі дослідники зараховують до «сонцепоклонників» [90; 158; 244; 317]). Воно виступає, як і в міфічній картині світу, джерелом «вищої космічної сили» [40, с. 497], життєдайної енергії, уособленням вищого розуму [216]. Відповідно саме солярна енергія стає символом відродження або переродження ліричного героя міфософської поезії.

Приміром, у творчості В. Свідзінського сонце представлене як «огняне серце» Бога, без якого «тяжко і страшно вночі / У кривавому хаосі світу земного» [244, с. 49]. Саме сонцем ліричний герой поета прагне «одягнути» (читай: наповнити — О. С.) своє серце, щоб зберегти сакральне небесне світло «в долині бідній і понурій» [244, с. 71] свого буття «тут-і-тепер», а також за його допомогою «злюбивий сум омирить» [244, с. 198]. У такому контексті сонячне сяйво виступає як символ віднайденості через солярну ієрофанію душевної гармонії. Саме під впливом сонячної енергії, у пошуках якої герой вирушає до природного простору («виходить на поле» і «стає на взгірку» [244, с. 257], щоб наблизитися до неба), оновлюється його «древо мислі», на ньому нарешті зростає «новітня

парость» [244, с. 257] після важкого переживання смерті коханої жінки. У такому ракурсі образ «оновленого» дерева стає виразним архетиповим символом відродження [40].

Поряд із цим солярним мотивом у поезії *«Обновляється древо мислі моєї...»* актуалізується й *мотив очищувального дощу*: «і вітер бризка дощем в обличчя» [244, с. 257]. Після такого акту відродження безіменний співрозмовник (імовірно, певна надприродна, божественна сутність) підказує герою наступний етап ініціації: «Поринь у племін рай-блискавиці» [244, с. 257]. Блискавка в такому контексті виступає архетиповим символом «небесного вогню», який «може відігнати темні сили» [244, с. 32]. А за архаїчними слов'янськими повір'ями спалах блискавки відкриває погляду людини «справжнє» Небо — вмістилище божественних сил [40]. Тож можна припустити, що подібна «пропозиція» виступає як вказівка на шлях долучення до сакрального буття та пізнання його таїни.

Подібну реалізацію дістає солярний мотив у поезії Ю. Клена *«Покій і буйання»*. Ліричний герой твору звертається до сонця як до божества, прохаючи в нього життєвої сили, й дістає її як «гарячий шал», що вливається в його кров «злотним плином». Завдяки цій солярній енергії герой пізнає «сп'янілості єдину мить», знову «стаючи поетом», здатним «вбирати всесвіт у легені» [105, с. 57].

Найбагатогранніше постає *мотив життєдайного сонця* в ліриці Б. І. Антонича, проявляючись уже в першій його збірці *«Привітання життя»* і виступаючи одним із ключових у подальшій творчості. Показовою для розкриття цього мотиву, на нашу думку, є поезія *«Автобіографія»*, уже сама назва якої наголошує на значущості для ліричного героя описаної в ній ієрофанії. Згідно з ліричним сюжетом твору герой подібно до старозавітніх пророків здійснює сходження на гору, — тобто до найвищої точки земного світу, яка, згідно з міфічними уявленнями, поєднує його з небесним [4, с. 81], — щоб «перший раз приглянутись небу» й дойнятись «ближче сонця» [4, с. 81].

Саме в цей момент герой переживає своєрідний досвід явлення солярної ієрофанії: «...тоді щось дивне і незнане пробудилося у мені, / і піднеслася голова / й слова прийшли до уст зелені» [4, с. 81]. У результаті впливу життєдайного сонця він отримує жаданий дар сакрального природного слова. Згадуваний вище *мотив сакральної прамови* в цьому тексті знаходить досить повну реалізацію: оволодіння природним словом призводить до зміни онтологічного статусу ліричного героя. Тепер він ідентифікує себе як «весни розспіваної князь» [4, с. 102]. В інших творах (зокрема в «Автопортреті») такий статус доповнюють нові самоозначення: «закоханий в життя поганин», «поет весняного похмілля», «хлопчина з сонцем на плечах» [4, с. 81]. Через них і постає нова особистість героя: «п'янкість» є знаком його долучення до «природної екстази» натхнення, дитячість вказує на чистий, не затьмарений досвідом погляд на світ, а також на віднайдення самості [330], «поганство» стає знаком особливого сприйняття природи як одухотвореної; мотиви «весняного похмілля» та «сонця на плечах» відображають віру в життєдайні, цілющі сили природи, а «закоханість у життя» може розглядатися як нове, кордоцентричне сприйняття дійсності. Такими є риси нового буттєвого статусу ліричного героя — істинного поета. Важливо, що його «пісні» також набувають нової якості, стаючи «над рікою часу калиновим мостом» [4, с. 81], тобто чимось непроминальним, сутнім і водночас долученим до вищої істини, адже міст є архетиповим символом зв'язку між земним і небесним світами [40].

Подібне смислове навантаження в ліриці Б. І. Антонича та В. Свідзінського мають також *мотиви життєдайного місяця та зірок, блискавки як священного небесного вогню*. Так, ієрофанія місяця також спричиняє зміну онтологічного статусу ліричних героїв поетів. Приміром, ліричний герой Б. І. Антонича констатує, що раніше «жив звичайно, як усі, / мантачив безтурботно час», але йому захотілося пізнати «незнане» [4, с. 73]. Тож тепер місяць — «лампа поетів і сновид» — веде його «в срібlistих снах / зигзагом мрії та безумства / понад безодню світу» [4, с. 72], піднімаючи на «землі й неба грань» [4, с. 73]. Так уві сні

(тобто в межовому стані, еквівалентному смерті-воскресінню) ліричний герой під впливом ієрофанії місяця зазнає містичного прозріння, і саме місяць стає для нього покровителем натхнення.

Іншою, своєрідною варіацією небесної ієрофанії у творі поета «Об'явлення», назва якого вже вказує на проявлення сакрального, постає *мотив блискавки й небесного вогню*. У Б. І. Антонича він реалізується повніше, ніж у розглянутому вище творі В. Свідзінського, також пов'язуючись із прагненням ліричного героя «врешті зрозуміти життя таємний глузд», «роздерти безвісність, мов плахту» й «пробити прозрінням усе нове й старе» [4, с. 80]. Задля цього він вирушає в межовий топос природного простору — місце, «де поле й ліс суміжні», і там «у свисті бур» споглядає «вогняні стовпи» [4, с. 80] (біблійний символ Божої могутності [Вих. 13: 21—22, 19: 18]). Через осягнення цього чуда герой також долучається до сакрального й у результаті здобуває новий буттєвий статус — поета-пророка: «У блискавок пурпурі стояв на роздоріжжі / заслуханий, задивлений поет — сліпий» [4, с. 80]. Сліпота виступає підтвердженням цього, адже у міфічній картині світу вона є ознакою відкриття внутрішнього зору, знаком пророчого дару (варто лише згадати давньогрецького сліпого провидця Тиресія [155]).

У творчості В. Свідзінського ієрофанії місяця та зірок мають близьку до Антоничевої трактовку. Сакральний вплив місяця виявляється для ліричного героя, який подібно до героїв Б. І. Антонича, П. Тичини та М. Рильського вирушає до природного топосу поля й молиться до неба, насамперед у тому, що ієрофанія допомагає привнести спокій і гармонію в його внутрішній світ, відродитися душею, «освячуючи» його «печаль» і «тугу злобную» [244, с. 213].

У такому контексті актуалізується питома архетипова семантика мотиву місяця як символу відродження, оновлення й уособлення магічної цілющої сили. Через сприйняття цієї ієрофанії ліричний герой поета відроджується до нового буття з новими цінностями — «самотність, труд, мовчання» [244, с. 213]. Указівкою на це стає образ «винограду відновлення» (виноградна лоза вже сама

по собі виступає архетиповим символом відродження й родючості [40]), а знаком сприяння божественної сутності — явлення небесного вогню: «...і будуть зорі біля мене падати» [244, с. 213]. Адже за українськими народними віруваннями зірки виступають як «помічниці» Місяця в зціленні людини [40].

Водночас у міфосвіті В. Свідзінського ієрофанія зорі пов'язана з *мотивом віднайдення сакральних «незайманих слів»*, який є надзвичайно близьким до мотиву пошуків «праслова» в Б. І. Антонича. Одкровення істинної мови ліричний герой поета дістає в стані сну в «таємничий час» [244, с. 320], коли на небі «грає зірка світова» [244, с. 320]. З осягненням цієї таємничої мови він, як і герой Б. І. Антонича, набуває нового онтологічного статусу — істинного поета, чий спів виникає тепер «нетрудно» і який може «дати ім'я» [244, с. 320] кожному колоску в степу. У цьому мотиві вбачаємо алюзію на епізод із Книги Буття, коли Господь дав Адаму право наректи кожную живу істоту в райському саду [Буття 2: 19—20]. Отже, ліричний герой може наново пізнавати світ і давати йому істинне наймення.

Своєрідна небесна ієрофанія реалізується в ліриці М. Рильського через *мотив хмар* — «білих островів», які стають символом чистого, гармонійного, сакрального трансцендентного буття, долучитися до якого прагне ліричний герой поета: «Пливучі острови, неначе з снігу, білі — / На вас лечу... хоч думкою своєю, / Щоб серце чарами спокою ви укрили» [227, с. 58]. Через бодай віртуальне осягнення цього небесного топосу герой позбувається негативного досвіду свого теперішнього: «На крилах шовкових, блакитно-ясних / Я з ними здіймусь, полечу, / І знову не буде у думках моїх / Ні мук, ні страждань, ні плачу...» [227, с. 36]. Споглядаючи небесну ієрофанію, герой отримує життєву енергію сакрального буття. Вітер як вісник оновлення [40; 208] позбавляє його від усіх «недобрих думок», і душа ліричного героя відроджується, «сповнюючись ущертъ» небесною «синявою молодою» [227, с. 36] сакрального небесного простору.

У вимірі світу природи постають в українській міфософській ліриці також вищі ієрофанії (тобто теофанії) — явлення божественних сутностей. Вони характерні для творчості Б. І. Антонича, В. Свідзінського та П. Тичини, реалізуючись у текстах кожного з поетів своєрідно. Константними для всіх індивідуально-авторських трансформацій мотиву дотику до сакрального виступають реципієнт (ліричний герой), сакральний топос (природний простір) і небесна, зокрема солярна, природа божественної сутності, що відкривається ліричному герою.

Так, у ранній ліриці П. Тичини (збірка *«Сонячні кларнети»*) уявлення про сакральну божественну сутність, яка виступає життєдайною для всього макрокосму, реалізується через *мотив Сонячних Кларнетів*, що символізують особливий світлоритм буття, у якому «акордяться планети» [287, с. 37]. Цей сакральний світлоритм, на думку ліричного героя поета, зберігається насамперед у природі, тому він залишає людей із їхніми «божками», стверджуючи, що та божественна сутність, яку він спостерігає у світі, — це «не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух», — / Лиш Сонячні Кларнети» [287, с. 37].

Долучаючись до цієї теофанії, герой переживає своєрідне відродження в стані містичного прозріння: «Я був — не Я. Лиш мрія, сон. / Навколо — дзвонні згуки, / І пільми творчої хітон, / І благовісні руки» [287, с. 37]. У цьому контексті сон знову можна трактувати як стан тимчасового небуття перед новим народженням. А образ «творчої пільми» є прозорою вказівкою на акт божественного першотворення космосу з хаосу (приміром, відображений у Біблії — Бт. 1: 1—13). Іншим знаком переродження, якого зазнає ліричний герой П. Тичини через досвід сакрального, є його «весніння» (читай — *оновлення*). Після такого сну відбувається розширення особистості героя через вміщення досвіду сакрального, трансцендентного буття: «Прокинусь я — і я вже Ти: / Над мною, підо мною / Горять світи, біжать світи / Музичною рікою» [287, с. 37]. У результаті ліричний герой поета отримує священне знання про космогонію та особливу буттєву ритмомелодику макрокосму.

Так само з мотивом світла пов'язані уявлення про вищу божественну сутність й у творчості В. Свідзінського, ліричний герой якого вірить «не в бога смерті і рабства», а в «одвічне буття / творчої сили і радості світлої», відчуючи себе її невід'ємною частинкою — «паростком, листком на гілці, дитям» [244, с. 89]. Саме ця божественна сила «світлом чарує» душу героя, даючи істинну любов до життя й натхнення «співати про світ голубий» [244, с. 89]. У результаті такого «просвітлення» ліричний герой В. Свідзінського, як і герой Б. І. Антонича, набуває статусу поета-пророка. Причому він також стикається з проблемою браку істинного слова, здатного виразити це знання й нове відчуття світу: «О як оповім мою радість, / Земними словами любов мою?» [244, с. 89]. Як свідчить уся творчість В. Свідзінського, сакральної небесної мови для цього ліричний герой так і не знаходить: його «слова неказані» падають у небуття, «як зоряні промені, / Крепом темряви перев'язані» [244, с. 230].

Іншою, специфічною реалізацією теофанії в ранній ліриці В. Свідзінського (збірки *«Ліричні поезії»* й *«Вересень»*) виступає актуалізований у літературі модернізму мотив явлення *Вічної Жіночності*, яка постає в іпостасі коханої, «милої» ліричного героя. Цей образ виступає у творчості поета ніби посередником між божественним, сакральним і профанним вимірами буття, що дозволяє говорити про його близькість до провідного у філософії В. Соловйова концепту Світової Душі, Софії [260] та його численних художніх втілень у поезії младосимволістів (зокрема в ліриці А. Белого, О. Блока, самого В. Соловйова [106]).

Як і в названих російських поетів, у В. Свідзінського образ коханої набуває винятково позаземних рис, ліричний герой свідомий її приналежності до іншого світу: «Весняна розо, любиш ти — / І аромат твого кохання / Я п'ю при блискоті світання, / Як чистий подих краси, / Як невидиме доторкання / Якоїсь тайни неземної, / Моїм очам недосяжної» [244, с. 66]. У цих рядках виразно звучить *мотив ідеальної, неземної краси*. На цих рисах «милої» акцентовано і в багатьох інших творах: образ коханої постає як «знак безмовного привіту / Із-за межі

чужого світу» [244, с. 66], ліричний герой не може «дойнятись» її руки [244, с. 91]. Близький мотив віднаходимо в О. Блока: його Світла Діва з'являється з далеких «белых стран» [22, с. 58].

Сакральну, позаземну природу цієї жіночої сутності В. Свідзінський підкреслює й через описи її вбрання: «Який в тебе плащ химерний! / Вітер, огонь і тьма...» [244, с. 352]. В окремих творах образ коханої ліричного героя може також набувати рис Богоматері: «Біле і тепле її одіння, / І в темно-сірих очах / Повно ніжності журної, / І усміхаються смутно уста» [244, с. 352]. Білий колір акцентує в такому контексті на святості [216], а *мотив смутку / журби* виразно відсилає до образу Скорбної Матері. Також може вирізнитися й небесна «приналежність» образу «милої»: її «невидні одежі» віють «блакиттю» [244, с. 91]. Саме таке явлення Вічної Жіночності дозволяє ліричному герою пізнати істинну красу буття, а також любов як його основний закон: «В очах зірниці світової — / Любов, одна любов» [244, с. 352]. Після зустрічі з коханою в його серці народжується «трепет променистий», з якого виростає «сад пісень» [244, с. 352], тобто поетичне натхнення, істинне слово.

Не менш важливим є в ліриці В. Свідзінського й *мотив відходу сакральної жіночої сутності* «за межі цього світу», до «незнаної країни», у якій струмує «огневої ріки течія» [244, с. 73] (символ межі між світами). Крізь призму цього мотиву також акцентовано дар, який здобуває ліричний герой. Після відходу милої він лишається в «пустині» цього світу (знову виразна паралель із поезією О. Блока, у якій за відсутності Світлої Діви світ постає як «страна одичалая» [22, с. 62]), відчуваючи, що з часом забуде «милий голос, кохане ім'я» [244, с. 73] і вийде з «кола золотого» [244, с. 73] Вічної Жіночності, тобто з-під її покровительства. Однак при цьому ліричний герой оптимістично стверджує: «Не згасять ніколи роки / Зорне світло круг серця мого, / Слід небесний твоєї руки» [244, с. 73] — тобто сподівається зберегти набуту через теофанію здатність до особливого світовідчуття.

Щоправда, у творчості В. Свідзінського наявна й протилежна, «песимістична» варіація цього мотиву. Ліричний герой постає в ній як «померхлої (тобто такої, що покинула цей світ — О. С.) рабині раб» [244, с. 75], який «колись як сонце був» [244, с. 75], а тепер блукає «бездушною тінню» по «світовій пустині» [244, с. 75]. У цій варіації після відходу божественної жіночої сутності герою не вдається зберегти ту життєву силу, яка була йому дарована під час її явлення. «На високім чолі» він знову носить «корону смерті» та «сум неволі» [244, с. 75], лишаючись ув'язненим у суєтному, профанному бутті. Прикметно, що прагнення ліричного героя до відновлення своєї солярної сутності стане одним із провідних мотивів наступних збірок В. Свідзінського *«Медобір»* та *«Поезії»*, але реалізуватиметься вже у зв'язку з актуалізацією міфічного quest'у.

У ліриці Б. І. Антонича — насамперед у його збірці *«Велика гармонія»* — теофанія актуалізується крізь призму біблійного коду, виявляючись через *мотиви явлення Господа Бога та Божої Матері*. Збірка в цілому може сприйматися як своєрідний монолог ліричного героя, звернений до Бога, та фіксація окремих станів, пов'язаних із релігійним досвідом особистості, зокрема й стану одкровення. Звертаючись із молитвою до Господа, герой поета констатує, що люди цього світу, буття яких омивають «осінні сумніву дощі» [4, с. 230], потребують відродження, «вознесення» їхніх «приземних, бідних» [4, с. 230] душ. На його думку, єдиним, що уможливило таке воскресіння, є нове богоявлення, про що ліричний герой і благає Бога: «Боже, нам Об'явлення треба знову... / Хай почуємо ми Полум'яну Мову / в горючій кущі» [4, с. 216]. Через промовисту біблійну алюзію (Вих. 3: 2) автор знову наголошує саме на потребі сакральної божественної мови, яка має явити людям Божу істину.

Сам ліричний герой постає в окремих творах *«Великої гармонії»* в іпостасі поета-пророка, здобуваючи цей онтологічний статус після Божого одкровення. Так, розглянутий в інших збірках Б. І. Антонича *мотив життєдайного сонця* в контексті *«Великої гармонії»* пов'язаний саме з Богом. Ліричний герой отримує дар «сонця» через теофанію, однак трактує його як важку ношу, про що зізнається

в молитві: «Ти поклав мені на плечі — страшний тягар... / Ти поклав мені на плечі — сонце» [4, с. 206]. Таке сприйняття одкровення пов'язане з тим, що ліричному герою бракує істинних «великих слів», щоб «висказати» Боже «всеіснування», якого «повний цілий Всесвіт, повний кожен атом» [4, с. 206], донести це сакральне знання до людей.

У такий спосіб у міфосвіті Б. І. Антонича знову виразно звучить *мотив сакральної мови*, яка лишається для героя недосяжною. Тож перехід у статус пророка не реалізується цілком, герой сприймає себе лише як «мізерного, шепелявого, лихого поета», який не зможе «говорити з прохожим кожним, наче з братом» про розлиті у світі «сліди Його долонь» [4, с. 206]. У цьому вбачаємо перегук з епізодом Книги Буття, у якому Мойсей скаржився Господу на своє невміння доладно говорити (Вих. 3: 6—9). Тож *мотив пошуку сакрального праслова* лишається домінантним і для цієї збірки поета.

Як реалізація теофанії постає в збірці й *мотив Великодня*, маркуючи час, коли світ знову воскресає, а разом із ним зазнає воскресіння й душа ліричного героя, «забуваючи щоденність» і полинаючи «у верхів'я» [4, с. 215]. У цьому мотиві акумульовано міфічну схему постійного циклічного «освячення» світу через ритуальне повторення акту священної історії [325]. Долучаючись до сакрального таким чином, людство, а разом із ним і ліричний герой, зазнає духовного відродження, знаком якого є «Сонячне Слово» [4, с. 215], що символізує відкриття людям Божої істини в цей час. Унаслідок такого одкровення «воскресає весна», «воскресає любов», «гармонійний двоспів» духа й матерії, «щастя, радість, сміхи» [4, с. 223]. Найяскравіше таке долучення до сакрального реалізується, коли ліричний герой уподібнює історію своєї душі до сакральної історії Ісуса Христа: «Моя душа була розп'ята, / сьогодні знов жива» [4, с. 223].

Реалізація концепту відродження/переродження світу та особистості у «Великій гармонії» відбувається також через *мотив явлення Божої Матері*. Саме завдяки цій теофанії зазнає преображення світ і «будиться людська душа із приземних пелюх» [4, с. 234], тобто знову підіймається від суєтного існування

до істинного, сакрального буття. Герой спостерігає таке сходження Богоматері на землю: «Кудюю переїдеш — велика переміна, кудюю переїдеш — життя сміється» [4, с. 234]. У творі це провіщує відродження й для його душі.

Образ Божої Матері в збірці представлено через солярну та рослинну символіку, що вказує на Її сакральну здатність дарувати життя: «Перед Тобою пливуть сонячні хвилі та Янгол-окличник, / перед Тобою пахощі рожі, фіялок та свіжого сіна...» [4, с. 234] Цьому образу в текстах «Великої гармонії» властива й особлива кольорова гамма: біла, синя та золота барви, які є традиційними в зображенні Божої Матері, символізуючи відповідно чистоту, життєдайність та велич. Тож загалом богородичний мотив також подано в контексті надії ліричного героя на відродження.

З огляду на все відзначене вище, на нашу думку, можна говорити, що концепт ієрофанії дійсно дістає досить багатогранну реалізацію в текстах представників міфософської течії української філософської лірики першої половини ХХ ст. та близьких до неї поетів, постаючи через мотив дотику до сакрального, який має виразний зв'язок із мотивами відродження та ініціального переродження особистості. У рамках реалізації цього мотиву у творах досліджуваних авторів на перетині різних кодів формується своєрідне уявлення про природу сакрального, зазнають переосмислення міфічні та релігійні універсалії, а також по-новому звучить проблема пошуку людиною своєї самості, пізнання таїни буття та істинного слова, яке могло б цю таїну охопити та виразити.

3.3 Мотиви метаморфози та реінкарнації в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст.

Надзвичайно вагомий і своєрідний за своїм смисловим наповненням аспект поняття *смерть-воскресіння*, як уже почасти було відзначено в попередньому розділі, представляють архаїчні (зокрема тотемістичні та анімістичні) уявлення

про циклічний ритм буття усього сущого, «плинність» [125] його форм, їхній взаємний перехід. На рівні особистісного буття людини та інших живих істот ці уявлення реалізувалися в архаїчній картині світу насамперед через виразно архетипові й тісно пов'язані між собою концепти *метаморфози* — перетворення одних істот або предметів на інші [155] та *реінкарнації* (*метемпсихози*) — посмертного «перевтілення, трансміграції душі з одного тіла в інше» [150, с. 163]. Саме вони, на думку таких дослідників міфу та ритуалу, як Л. Леві-Брюль [125], Є. Мелетинський [158], Б. Фрезер [306], К. Г. Юнг [336], етнографів і фольклористів В. Давидюка [52], О. Дея [53], М. Костомарова [120], акумулювали в собі архетиповий ритм *життя — смерть — відродження життя* й реалізували його в різних культурних формаціях.

Потужна актуалізація цих концептів, їх активне осягнення й використання через підключення та індивідуально-авторську інтерпретацію міфічного, релігійного, фольклорного кодів широко здійснювалися також у світовій літературі. Зокрема ці комплекси уявлень стали вагомим компонентом світоглядної системи модернізму, «актуалізуючи в художніх текстах» сприйняття всього сущого як «живої динамічної цілісності, що перебуває в стані постійного руху та трансформації» [156, с. 145], і в такий спосіб відкриваючи перед митцями можливість «наново окреслити універсум, його космічні первені <...> ієрархію і віднайти справжнє місце людини в ній» [259, с. 129], «урізноманітнити» й подовжити присутність індивіда у світі за рахунок «проживання» інших форм буття.

У такому ракурсі *концепти метаморфози та реінкарнації* дістають художню інтерпретацію і в українській міфософській ліриці першої половини XX ст. Вони виступають у надзвичайно тісному зв'язку, реалізуючи насамперед прагнення поетів надати ліричному герою можливість розширити межі свого буття «тут-і-тепер», що відбувається як через подолання визначеного «теперішнім» втіленням буттєвого статусу або людської подоби взагалі, так і через звільнення від антиномії *життя — смерть* у цілому.

На нашу думку, найбільш повно та різноманітно ці концепти представлені через однойменні мотиви в ліриці Б. І. Антонича, В. Свідзінського та М. Ореста, набуваючи в їхній творчості своєрідного смислового наповнення та вагомого значення. Більш фрагментарно вони актуалізуються у творчості П. Тичини, М. Рильського, Ю. Клена. При цьому в усіх авторів мотиви метаморфози й реінкарнації, як і мотив дотику до сакрального, мають виразно предикативний характер, що дозволяє вирізнити в їхній структурі такі компоненти, як суб'єкт, об'єкт і власне акт метаморфози/реінкарнації. У ролі суб'єкта виступає ліричний герой, а об'єкти метаморфоз та реінкарнацій у досліджуваних поетів є досить різноманітними, хоча їх можна узагальнити в рамках двох аспектів — *буття в людській подобі* та *буття в подобі інших об'єктів природи*. А надзвичайно близькі уявлення про метаморфози та реінкарнації відповідно досить виразно розмежовуються за часовими площинами.

Так, метаморфоза за своєю сутністю перебуває в рамках «реального» буття ліричного героя, здебільшого залежить від його волі й передбачає можливість повернення у вихідний стан. Тому її загалом можна віднести до «сьогочасного», тобто буття героя «тут-і-тепер». Натомість явище реінкарнації лежить поза «теперішнім» втіленням і волею ліричного героя, має незворотній характер, постаючи як певний закон, ритм існування. Відповідно у творчості представників української міфософської лірики першої половини ХХ ст. можна виокремити дві варіації цього мотиву, які належать до площин «минулого» й «майбутнього»: *«спогад» про попередні інкарнації* й *візія наступного втілення* відповідно.

Усі три окреслені площини представлені в ліриці Б. І. Антонича та В. Свідзінського, утворюючи в їхніх міфосвітах своєрідні досить цілісні моделі, тоді як в інших авторів можна віднайти лише одну або дві з них. З огляду на це ми розглянемо окреслені мотиви у творчості представників української міфософської лірики першої половини ХХ ст. насамперед на основі поезії Б. І. Антонича та В. Свідзінського саме в такій «часовій» послідовності, виділяючи їхні окремі варіації залежно від об'єкта метаморфози/реінкарнації.

Смислове навантаження мотиву, який ми визначасмо як *«спогад» про попередні інкарнації*, полягає передусім у тому, що «пригадування» колишніх втілень, згідно з авторським задумом, покликане поновити зв'язок ліричного героя зі світом, «вписати» його в певний цикл буття. Тому у творчості Б. І. Антонича та В. Свідзінського для героя-шукача «проживання» таких візій стає важливим етапом на шляху віднайдення власної ідентичності, усвідомлення своєї «включеності» у світ, тісного зв'язку з ним.

Обидва поети відносять «спогад» передусім до оніричного простору: можна говорити, що їхні ліричні герої пізнають («згадують») свої попередні інкарнації або уві сні, або в стані містичного прозріння, «екстази», тобто на межі свідомого й несвідомого буття. При цьому й у Б. І. Антонича, й у В. Свідзінського окреслений мотив розвивається як у ракурсі *існування в людській подобі*, так і в ракурсі *існування в подобі об'єктів природи*. Але загалом в обох випадках актуальною для поетів лишається сакралізація природного простору, на тлі якого насамперед і відбуваються подібні «пригадування» ліричного героя.

Перша варіація мотиву — *«спогад» про інкарнації в людській подобі* — набуває у творчості обох поетів обрисів своєрідного дежавю ліричного героя. Тому загалом й у В. Свідзінського, і в Б. І. Антонича її можна трактувати як актуалізацію згадуваного універсального *концепту циклічного часового руху*, який бере початок в архаїчному міфі. Адже оскільки історія світу представлена вічним повторенням замкнутих циклів, то й кожна людина, яка колись існувала, як і всі інші елементи світобудови, повторює себе в циклічному часовому русі [72]. Саме через нього в літературі модернізму багато письменників, зокрема Т. Манн, Дж. Джойс, Г. Г. Маркес, Х. Л. Борхес та ін., намагалися повернути індивіда до витоків задля «оновлення та відродження його існування» [268]. Подібну реконструкцію можемо спостерігати й в українській міфософській ліриці першої половини XX ст.

Так, ліричний герой поезії Б. І. Антонича з промовистою назвою *«Затерті сліди»*, потрапляючи в екзотичний природний простір Півдня, де «одне на одному

шарами сплять століття» [4, с. 141], переживає стан своєрідного екстатичного дежавю (вказівка на це — згадка про «тривожний серця токіт» [4, с. 190]) і зрештою «пригадує» одну зі своїх попередніх інкарнацій: «Я жив тут. В неоліті... може, ще давніше... / Мої малюнки буйволів замазав місяць» [4, с. 190]. Такий факт є для ліричного героя безсумнівною даністю, що дозволяє йому пізнати «сліди» своєї більш ранньої присутності у світі, а отже, віднайти власне місце в безперервному плині буття. Прикметно, що в цьому творі наявна також ключова для міфосвіту Б. І. Антонича елементарна *ієрофанія місяця*, який у такому контексті постає як «володар часу» [40, с. 305].

Більш повно реалізується окреслений мотив у ліриці В. Свідзінського, набуваючи якісно іншого смислового навантаження через зв'язок із провідним для його творчості *мотивом втраченого раю*, варіаціями якого стають насамперед *мотиви втраченого кохання / відсутності коханої жінки / втрати близьких людей та свого простору*. Відповідно попередня інкарнація виступає в сприйнятті ліричного героя поета найчастіше як пригадування більш гармонійного буття, «золотого віку» перебування душі в цьому світі. Водночас для ліричного героя В. Свідзінського таке «пригадування», як і для героя Б. І. Антонича, стає важливою «віхою» в осягненні таїни буття.

Наприклад, у поезії «Коли я був у цій країні?..» постає близька до Антоничевої картина мандрів ліричного героя в новому, екзотичному просторі, під час чого він зустрічає на своєму «первісному шляху» «знайомий острів» і переживає відчуття колишньої присутності в цьому топосі: «Коли я був у цій країні? / Коли ці пасма круглих гір / Над краєм водної пустині / Як нині вабили мій зір?» [244, с. 93] Однак «праспогад» для ліричного героя В. Свідзінського є не таким виразним, як у Б. І. Антонича, лишається для нього «неуловимим», перебуваючи тільки на рівні інтуїтивного осягнення. При цьому у творі акцентовано *мотив вічної таїни існування*: «О тінь життя неуловима, / Кружляння маревних тремтінь» [244, с. 93].

Набагато чіткіше виписаний мотив «пригадування» попереднього життя в людській подобі в іншій поезії В. Свідзінського — *«Знову в душі моїй знайомий сум замрів...»*, у якій постає вже більш конкретний і детальний «спогад» ліричного героя про одну з «прожитих» інкарнацій. На відміну від досить схематичного констатування факту попереднього буття в Б. І. Антонича, у цьому творі виразно звучить додаткове компенсаторне смислове навантаження «пригадування»: воно слугує відповіддю на незбагнений ностальгійний сум героя за «далекими країнами», де «все інакове: життя і річ людини, / Земля і небеса, поля і цвіт гаїв» [244, с. 298]. Вказівку на цю ностальгію віднаходимо вже в перших рядках твору через згадку героя про «знайомий сум» [244, с. 298]. У стані своєрідного містичного прозріння, маркером якого слугує в поезії *мотив «марення»*, ліричний герой В. Свідзінського осягає причину свого неспокою.

Він «пригадує», що саме в цьому просторі жив під час попередньої інкарнації: «Там, мариться мені, жив у віках минулих, / Коли лягав туман серед степів поснулих, / І місяць осрібляв безмовний караван, — / Тоді в моїм шатрі солодкий морок ночі / До вуст моїх схиляв уста дівочі, / А поблизу шумів безмежний океан» [244, с. 298]. Прикметно, що якщо для Б. І. Антонича через такий «спогад» важливо насамперед ствердити «давність» присутності ліричного героя у світі («у неоліті... може, ще давніше» [244, с. 190]), то у В. Свідзінського на перший план виступає підкреслення автентичності, гармонійності життя за попередньої інкарнації, яке протікає в безпосередньому контакті із сакральним природним простором, є неквапливим і спокійним, на відміну від існування героя «тут-і-тепер». Окрім того, найважливішою деталлю цієї візії є *мотив єднання з коханою жінкою*, яке стає для ліричного героя поета визначальним параметром бажаного простору. Тож можна говорити, що через такий «спогад» у ліриці В. Свідзінського реалізовано насамперед своєрідне бачення «золотого віку» буття душі героя у світі.

Друга варіація окресленого мотиву — *«спогад» про інкарнацію в подобі об'єктів природи* — загалом має в обох авторів близьке до першої смислове

навантаження. Таким самим є в них і характер зображення «пригадувань». Приміром, у поезії Б. І. Антонича «Змія» знову постає «безапеляційна» й досить схематична констатація факту «прапервісного» буття ліричного героя в подібі *каменя, рослини*, «спогад» про яке раптово (як своєрідне осяяння) зринає в його свідомості під час перебування в природному просторі: «Мов папороть, перед очами / стає прапервісність твоя. / Ти ще рослина, ти ще камінь, / тебе обкручує змія» [4, с. 107]. Таке занурення в передпам'ять являє ліричному герою його глибинну, «прадавнію» сутність, насамперед стверджуючи «первозданну» єдність із життєвими ритмами світу природи, зокрема плинністю форм природного буття, адже майже одночасно герой перебуває і в подібі рослини, і в подібі каміння.

Важливим є смислове навантаження таких об'єктів реінкарнації. Вони виступають антиномічними як репрезентанти руху та розвитку й застиглості відповідно. Тобто в такий спосіб ліричний герой Б. І. Антонича ніби «проживає» якісно відмінні стани існування. Тож сенс наведеної інкарнації полягає в міфосвіті поета знову ж таки передусім у засвідченні «тривалості» існування ліричного героя у світі та автентичності його органічного зв'язку із сакральним природним простором, маркованим архетиповими образами *каміння* (символ землі, першоелемент буття [216]) і *рослин* (символ росту, розвитку [216]).

У ліриці В. Свідзінського характерне для Б. І. Антонича смислове наповнення «спогадів» про інкарнації в подібі об'єктів природи знову відступає на другий план, тоді як більш актуальним та яскраво вираженим стає зв'язок із *мотивом втраченого раю* в окреслених вище модифікаціях. Тому інкарнація в подібі природних об'єктів виступає в сприйнятті ліричного героя поета як автентичне буття у світі природи, виразно протиставлене негативно оцінюваному існуванню в реальності «теперішнього». При цьому В. Свідзінський, на відміну від Б. І. Антонича, дуже докладно змальовує процес занурення ліричного героя в «передпам'ять». Ці художні засади представлені, зокрема, у поезії «Пливуть мої дні...».

У творі входження ліричного героя в стан своєрідного містичного прозріння, осяяння марковано згадками про те, що в нього «серце холоне», «склепляються очі» [244, с. 92]. Саме так відбувається пригадування «небувального» — однієї з попередніх форм «долюдського» буття — у подібі «огневих пилинок»: «Пливуть мої дні / І ночі мої / За сонцем, за зорями, / Пливуть за землею; / Пливуть — і серце моє, / І очі, і пам'ять мою / Обвивають імлою туманною, / Безгранною. / Огневими пилинками / Зустрічалися ми / В безмежному сяйві, / В єдиному світі...» [244, с. 92].

Образ «огневих пилинок» у цьому контексті виступає як проекція *архетипу вогню* — знаку духовної енергії, невичерпності життєвих сил [216] — і водночас відсилає до вчення Геракліта про полум'я як праоснову всього сущого [11]. «Праспогад» про таку інкарнацію ніби повертає ліричному герою В. Свідзінського, так само як і герою Б. І. Антонича, знання про сакральний час першотворення, а також про колишню «первісну» гармонію. Адже буття в «єдиному світі» в подібі «огневих пилинок» він оцінює як ідеальне, гармонійне, природне.

Різні припущення можна робити щодо того, з ким у попередньому бутті «зустрічався» ліричний герой. З огляду на вагому роль у творчості В. Свідзінського *мотиву єднання з коханою жінкою*, можна вважати, що в наведеному тексті згадано саме образ коханої героя. На користь цього припущення свідчить і те, що окреслений мотив стає невід'ємним елементом й інших «спогадів». А в контексті цієї візії через отримання знання про колишню гармонію герой ще гостріше сприймає існування в реальності свого буття в людській подібі «тут-і-тепер» (у профанному часі й профанному просторі) як не своє, не автентичне, відчувається в ньому самотнім і загубленим, втративши власну ідентичність: «А тепер... я не знаю... / Зором мірю безмір'я, / Хто я, де я? — питаю» [244, с. 92].

Інший варіант пригадування ліричним героєм В. Свідзінського свого попереднього буття у світі природи разом із коханою жінкою представлений

у поезії «*Були квітами*». У цьому творі перехід до передпам'яті ніяк спеціально не марковано, загалом можна припускати, що це відбувається уві сні або в стані містичного прозріння: «Я став біля пагорку, / Ти оддалі, біля рову, / Я здійняв золоту чашу, / Ти — сапфірову. / Заклекотіло в сонячній горні, / Двигнула тілом ріка. / Твій подих пахущий / Торкнувся мене, як рука» [244, с. 176]. У такому вияві мотив реінкарнації постає співзвучним до поширеного баладного сюжету, в основі якого лежить перетворення брата й сестри на квіти [52]. Однак якщо у фольклорі важливою передумовою переродження є трагічна вина героїв (інцест), а набуття подоби квітів відповідно зображено як покарання [52], то в наведеному творі В.Свідзінського причинно-наслідкові зв'язки між формами перевтілення відсутні, а «пригадувана» інкарнація, навпаки, представлена як ідилічне існування у світі природи, узгоджене з її життєвими ритмами. Указівкою на це є забарвлення квітів, у подібі яких існують ліричний герой і його кохана. Воно дозволяє пов'язати таку інкарнацію з прадавніми уявленнями про живильну силу *вогню* (чоловічого начала) й *води* (жіночого начала), символізованих у народній творчості золотаво-жовтим і синім кольорами відповідно. Єдність цих протилежних стихій утверджує гармонію буття [40]. Отже, у наведеному творі В. Свідзінського також виразно звучить *мотив автентичного буття* ліричного героя в сакральному природному просторі.

Набагато ширше та докладніше, ніж розглянутий *мотив «спогаду» про попередні інкарнації*, представлений у творчості поетів української міфософської лірики першої половини ХХ ст. *мотив метаморфози*, який має низку варіацій з огляду на об'єкт трансформації. Спільним і типовим для більшості досліджуваних авторів постає *мотив перетворення на об'єкти світу природи*, провідною модифікацією якого є перетворення на рослини, зокрема дерева. Таку трансформацію ліричний герой української міфософської лірики першої половини ХХ ст. сприймає як спосіб поновлення зв'язку із сакральним природним простором у реальності теперішнього, повноцінного й цілковитого входження в нього, долучення до «електрики зеленої землі» [190] з метою

відродження або переродження особистості. Тобто через подібні «проекти» поети здійснюють спробу поновити давню свідомість, коли людина відчувала себе інтегральною, гармонійною частинкою світу.

Найвиразніше та найбагатогранніше таке змістове наповнення *мотиву перетворення на об'єкти світу природи* реалізується в ліриці Б. І. Антонича, В. Свідзінського та М. Ореста, хоча в кожного з них він збагачується своєрідними смисловими нюансами. Загалом спільним для всіх авторів лишається топос такої метаморфози — сакральний природний простір (зокрема ліс). При цьому суттєво різняться мотивація ліричних героїв до перетворення та характер метаморфоз, що можна пояснювати різними світоглядними засадами поетів.

У ліриці В. Свідзінського мотив метаморфози загалом, як і *мотив «спогаду» про попередні інкарнації*, досить тісно пов'язаний із *мотивом втраченого раю*. Тому трансформації в природні об'єкти ліричний герой поета сприймає насамперед як спосіб очищення свідомості від негативного досвіду буття «тут-і-тепер» через пізнання альтернативних форм існування, як шлях долучення до більш гармонійного природного простору, у якому він зможе віднайти автентичне буття, поновити свою душевну цілісність, самість, втрачену в «людському» просторі.

Такого смислового навантаження набуває в ліриці поета насамперед метаморфоза *людина — дерево*, яка загалом стає стрижневою для всієї його творчості, зберігаючи досить виразний зв'язок із міфічною й фольклорною інтерпретаціями. Провідною ознакою такої метаморфози у творчості В. Свідзінського є те, що перетворення лишаються для його ліричного героя нереалізованими, перебуваючи тільки на рівні декларованого бажання, мрії.

Тяжіння ліричного героя поета до метаморфози *людина — дерево* представлене, зокрема, у поезії «*Я хотів би бути кленом молодим...*»: «Я хотів би бути кленом молодим, / Юним кленом, що я бачив нині / Там, край скелі, на долині. / Я хотів би бути кленом молодим» [244, с. 125]. Герой мотивує своє бажання тим, що «милий світ» клена «незмінно з ним», це сталий і непорушний,

гармонійний і сповнений спокою природний простір: «Світ його — то береги зелені, / Світ його — дерева нечисленні / Над потоком гомінким» [244, с. 125]. Цій реальності не відомий біль розставань та втрат, клен знає «тільки те, що близько», «зір його не тоне в небосхилі, / Він не тужить по далекій милій» [244, с. 125].

У цьому творі наявні ті самі смислові компоненти, які були характерні для візій-«спогадів» про попередні інкарнації: *мотиви втраченого кохання, відсутності коханої жінки, тяжіння героя до сталого буттєвого ритму й гармонійного природного простору*. З огляду на це трактування метаморфози *людина — дерево* в наведеній поезії значною мірою постає співзвучним до фольклорного *мотиву перетворення на рослину* з метою віднайти спокій, забути своє горе, тугу за коханою людиною, що його, зокрема, актуалізували поети-романтики (показовими прикладами є народна балада «Ой чие ж то жито, чий ж то покоси?..» і балада «Тополя» Т. Шевченка).

Водночас, на нашу думку, можна говорити й про глибше значення такого перетворення, якщо розглядати образ клена як проекцію *архетипу світового дерева* — вітальної універсалії, знаку безсмертя, вічного відновлення та відродження [40; 208]. Цей архетип повертає до прадавніх уявлень про здатність людей перетворюватися на рослини, що сприймалося як досягнення єдності з Космосом, було запорукою отримання життєвої сили [40; 114; 208]. Окрім того, згідно з концепцією К. Г. Юнга, образ дерева є символом *самості, цілісної особистості* [338]. Це дозволяє говорити про бажання ліричного героя В. Свідзінського через таку метаморфозу віднайти духовну гармонію, долучитися до вічного тривання Всесвіту.

Виразний перегук із фольклорними мотивами й подібне смислове навантаження наявні і в реалізації метаморфози *людина — дерево* в дев'ятій поезії циклу В. Свідзінського «Зрада» — «Під вікном моїм жовтий буркун...». У цьому творі трансформація ліричного героя пов'язана з втручанням чарівного помічника, у ролі якого виступає сусід-чаклун — «величний приязний дід» [244, с. 193]. Його поява стає цілком закономірним сюжетним елементом із точки зору казкової

та баладної логіки [52], адже ліричний герой В. Свідзінського не має магічних здібностей, тому не здатен самотійно здійснити перетворення.

Водночас у творі актуалізується й інший обов'язковий елемент чарівних казок — вказано «чесноту» героя, за яку він отримує право на «дар» метаморфози. В інтерпретації В. Свідзінського це «мирність», якою захоплений незвичайний сусід. Загалом постать чаклуна в поета можна розглядати як проекцію *архетипу першопредка, провідника*, який має допомагати герою [227, с. 149]. Як медіатор між двома реальностями — сакральною природною та профанною людською — чаклун пропонує ліричному герою за допомогою метаморфози *людина — дерево* змінити форму існування й таким чином «угамувати чадну печаль», долучившись до життєдайних сил природи: «Коли хочеш, над цим вікном / Колихнешся квітущою вітою, / І не буде нічого жаль» [244, с. 193]. *Мотив «квітущої віти»* в такому контексті можна розглядати як своєрідну модифікацію *архетипу світового дерева* [40]. Тобто чаклун надає ліричному герою можливість посісти належне місце в стрункій і гармонійній моделі буття, яку репрезентує сакральний світ природи, і віднайти в такий спосіб душевну рівновагу.

Для повнішого розкриття сенсу наведеної метаморфози важливим стає з'ясування причин «печалі» героя. У цілому її можна трактувати в контексті актуального для художнього світу поета *мотиву втраченого раю*. На нашу думку, глибше розуміння дає звернення до ключового у творі образу «жовтого буркуна», який перед візитом чаклуна «сумував / Що вечір прийшов, / Що день віддає ключі» [244, с. 193] під вікном ліричного героя. В українському фольклорі це зілля є символом вірності. Також існують повір'я, що воно має чарівну силу з'єднувати розлучене подружжя [40]. Та обставина, що буркун «сумує», на наш погляд, підкреслює в поезії тугу героя за коханою жінкою, з якою він не може бути разом. Важливим для підтвердження такої трактовки стає датування поезії. Адже саме в 1932 р. В. Свідзінський переживав розлуку з дружиною Зінаїдою Сулковською та донькою Мирославою й намагався знову налагодити сімейне життя [244]. Отже, можна говорити, що у творі опосередковано наявний *мотив відсутності коханої*

жінки. Відповідно метаморфоза *людина — дерево* в такому контексті знову набуває виразного баладного звучання, постаючи як магічне перетворення на рослину з метою забути горе, тугу за коханою жінкою, віднайти спокій.

Однак у наведеній поезії В. Свідзінський відступає від традиційної сюжетної схеми балад, пов'язаних із подібними метаморфозами. Ліричний герой не приймає пропозиції чаклуна, можливо, сподіваючись на віднайдення втраченого щастя: «Я склонився чолом — не одвітую» [244, с. 193]. Заспокоєння, розраду герою дає магічна трансформація, якої зазнає буркун: «Буркун засвітився в вікні, / Буркун. / Буркун надо мною, як дерево, став, / Широко гілля розметав. / От над правим моїм плечем / Линув золотавим дощем / І на ліве плече / Стікає мені гаряче. / Впливають зірничі в вікно, / Стають на цвіті тонкім. / О як же давно, давно / Був я у блиску таким!» [244, с. 193]. Метаморфозу зілля в цій поезії також можна трактувати як дар чарівника. Являючи диво, він допомагає герою пережити своєрідне очищення від негативного досвіду теперішнього, а відтак зазнати душевного відродження. Це дає підстави говорити, що в наведеному творі мотив метаморфози через образ чаклуна поєднується з *мотивом дотику до сакрального*.

Нового звучання та складнішої мотивації набуває тяжіння героя В. Свідзінського до метаморфози *людина — дерево* в поезії «Довіку б тут...», у якій стрижнем ліричного сюжету також виступає поєднання мотиву метаморфози з мотивом дотику до сакрального: «Довіку б тут, / На полі юності моєї, / На сугорбі, стояти самотою / І бачити круг себе тільки ніч, / Надихану земною теплотою! / Але стояти не живому / І не бездумному, а так, / Як дерево у темряві стоїть, / Звелівши всім листочкам: „Тихо!”, / І слухати в самотині, / Як там, в височині, / Де з зор насипана дорога, / Проходять вічні каравани Бога» [244, с. 344]. У контексті цього твору ліричний герой сприймає уподібнення дереву в сакральному природному просторі як спосіб долучення до макрокосму вічності, здобуття самоті та усвідомлення вищого сенсу буття через *теофанію* — Боже одкровення. Лише вночі, у час «вивільнення від чужої метушні» [244, с. 96], на межі між буттям і небуттям, уподібнившись дереву в «замисленому

й неквапному спогляданні» [244, с. 96] світу герой В. Свідзінського дістає можливість найповніше пізнати «глибинне, незмінне і сутнє» [244, с. 96], «духовним зором осягнути» й назавжди зберегти в профанному просторі людського існування знання про «верховини одвічної цілі» [244, с. 49] Творця.

Відповідно, на думку ліричного героя поета, таку близькість до сакральної сутності й сакрального буття може дарувати лише «рослинна» форма існування, тож після пізнання ієрофанії в нього виникає закономірне бажання не повертатися до людського життя, а долучитися до світу природи через метаморфозу: «А на світанку не коритись днів / І не вертатись до життя, / А обертатися в листочки тополеві, / В каміння, повне забуття» [244, с. 344]. Сутність такого прагнення героя стає більш зрозумілою, якщо звернутися до архетипового значення об'єктів наведеної трансформації. Так, образ *тополі* виступає проекцією *архетипу світового дерева*, що у творі постає як зримий образ життєвого начала, котре Творець явив у природі [216]. Образ *каміння* в цій поезії актуалізується як символ спокою, сили, вічності, примирення із собою [338]. Водночас слушною для наведеного твору є юнгівська трактовка образів дерева та каменя як ключових символів самості, духовної цілісності [338].

Отже, за допомогою окреслених метаморфоз ліричний герой В. Свідзінського бажає «вписати» мікрокосм власного життя в макрокосм вічного буття Всесвіту й зберегти віднайдену самість у сакральному світі природи, який, на відміну від профанного людського, не втратив первинно закладеної вищою божественною сутністю гармонії. Своє прагнення герой чітко мотивує: «Щоб не приймати в слух / Ні гуркоту, ні голосу, ні шуму, / Ні пісню виливаного суму / Над приреченням на загибель цвітом, / Над цим прекрасним і печальним світом» [244, с. 344]. На нашу думку, у такому вияві мотив метаморфози постає значною мірою суголосним із ранньохристиянською ідеєю злиття людини з природою як способу пізнання божественної сутності та духовного єднання з нею [196].

Подібно до В. Свідзінського представляє метаморфозу *людина — дерево* М. Орест, у ранній творчості якого цей мотив також є одним із визначальних. Така

схожість виявляється у двох аспектах: з одного боку, у М. Ореста *мотив метаморфози* також тісно пов'язаний із *мотивом втраченого раю*, тому й обґрунтування трансформації є в нього близьким до наявного в ліриці В. Свідзінського; а з другого — метаморфоза в обох поетів перебуває здебільшого на рівні бажаного. Так, перетворення на дерево ліричний герой М. Ореста трактує як спосіб долучення (поет декларує це як «повернення») до сакрального природного простору, повноцінного й повноправного входження в нього. Тож для героя ця форма буття виступає як істинна, на відміну від суєтного, профанного людського існування, адже в його сприйнятті саме дерева є «радісним буття прологом» [199, с. 118], «праотцями» [199, с. 120].

Окрім того, у текстах М. Ореста, як й у В. Свідзінського, наявне (хоча й більш опосередковано) поєднання *мотиву метаморфози* з *мотивом дотику до сакрального*. Ліричний герой поета вірить, що «з усіх істот земних» саме деревам «дано говорити з Богом / І знати мудрість янголиних книг» [199, с. 118]. Отже, долучившись до їхнього буття, він сподівається в такий спосіб пізнати Боже одкровення.

Приміром, у поезії «*Лісові*» герой стверджує, що його душа прагне «злитися» з душею лісу, щоб віднайти «світлий захват» та відновити істинну любов до життя після того, як «ворожий світ топтав <...> нещадно» [199, с. 26]. Водночас важливою мотивацією до метаморфози для ліричного героя М. Ореста стає прагнення розгадати «таїну глибин» [199, с. 26] природного простору. Тож за ліричним сюжетом наведеного твору він просить у лісу дозволу стати частиною цього сакрального топосу через незворотну метаморфозу: «Хай буду в кронах думати високих / І говорити в лепеті листків, / В квітках радити і в могутніх соках / Дріматися тихо до кінця віків!» [199, с. 26]. У цьому випадку так само, як і стосовно подібних метаморфоз у текстах В. Свідзінського, можна говорити про актуалізацію *архетипу світового дерева* з притаманним йому смисловим навантаженням. Водночас споріднює поетів і те, що в наведеному тексті М. Ореста

перетворення лишається на рівні бажання, мрії. Однак у деяких творах ліричний герой поета все ж таки виступає й повноцінним суб'єктом метаморфози.

Зокрема, у поезії *«Сьогодні знов я думав про ліси...»*, яка за своїм змістовим наповненням загалом є подібною до твору *«Довіку б тут...»* В. Свідзінського, ліричний герой М. Ореста дістає одкровення від духа лісів і пізнає «невпійманне таїнство буття», що дозволяє йому зазнати метаморфози *людина — дерево* й віднайти в такий спосіб більш гармонійну форму існування: «В єдинім пориві моє єство злинуло, / І розпустилось тіло, наче піна, / Без знаку жодного. Я ріс корою, / Я соком верховіття був співучим, / І в міріадах листу я тремтів, / Блаженства сповнений» [199, с. 33]. Тобто можна говорити, що результатом такої пантеїстичної ієрофанії в цьому тексті стає набування здатності змінити форму існування.

У такий спосіб ліричний герой М. Ореста пізнає гармонійне буття, яке вважає єдино істинним і сприймає як справжню благодать, явлення чуда. Однак така трансформація є тимчасовою, оскільки через «відхід» лісів герой втрачає зв'язок із їхньою сакральною життєвою силою, тож змушений повернутися до свого буття в людській подобі: «І від'єдналися ліси від мене, / І відійшли за місто, в безмір ночі» [199, с. 33]. Унаслідок цього ліричного героя М. Ореста, як і героя В. Свідзінського, охоплює «глибока, невимовна самота» [199, с. 33], однак у нього все ж таки залишається «ключ до буття» лісів [199, с. 33] — дубовий листок. У контексті твору цей образ постає як символ надії на відновлення єдності з природою.

Близькою за своїм ліричним сюжетом до цього твору є й поезія *«До вас, ліси, в побожному мовчанні...»*, у якій метаморфоза *людина — дерево* реалізується з дещо відмінними акцентами, хоча характерний набір загальних смислів зберігається. Так, її ліричний герой, почувуючись «окраденим дитям» у «згубному» й «підступному» людському світі, повертається до лісів, щоб знайти в цьому просторі прихисток від реалій свого дисгармонійного людського існування. Адже в його сприйнятті для людського світу «зелений храм»

є «непрístupним», оскільки «в заказаній росте він далині» (знову маємо прозорий натяк на сакральність цього простору, а отже, його непрístupність для представників профанного). Саме повернувшись до лісу, ліричний герой М. Ореста хоче, щоб «довершилося несказанне чудо» перетворення на рослину, процес якого він докладно описує: «Я стану листям, міцно окує / Кора, як панцир, — голову і груди, / І в дубі серце скриється моє» [199, с. 67]. Він прагне, щоб тепер ця метаморфоза набула незворотного характеру, оскільки не бажає більше повертатися до людської подоби й людського існування, а воліє очиститися від досвіду свого буття «тут-і-тепер», пізнати таємниці природи й відтак дістати душевну гармонію та просвітлення: «Ніколи більше в образі людини / Не буду я: почнеться інший круг / мого життя; нові чуття і чини / Навіки просвітлять мій скорбний дух» [199, с. 67].

Разом із тим у творі яскраво відображено архаїчне анімістичне світосприйняття: ліричний герой М. Ореста уявляє ліс як вмістилище душ інших людей, які потрапили сюди по завершенні існування в людській подоби [120]. Тому він не відчувається самотнім у цьому просторі: «І душ розмови тихі ми поновим / В місцях, де серцем виростали ми» [199, с. 68]. Так, мотив метаморфози тісно поєднаний у цьому тексті з мотивом реінкарнації. Водночас герой чекає на «прихід»-метаморфозу в цей топос «сестер і братів» — тих, хто був йому любим у «людському» житті: «Коли ж нестерпна вам розлука стане, / Тоді приходьте, рідні, до узлісь, / Де знав я рай, — і будьте, як ліани, / І будьте чуйні, — як і я колись» [199, с. 68].

Вагомою в цьому контексті є згадка про «чуйність» — це та необхідна умова (подібно до «мирності» В. Свідзінського), яка у сприйнятті ліричного героя М. Ореста дозволяє стати посвяченим, тобто пізнати таємницю сакрального природного буття й долучитися до нього. У просторі природи герой поета, навіть у разі долучення до нього через метаморфозу, ідентифікує себе винятково як смиренного «учня», що прагне пізнати «сущого незнаний первовік» [199, с. 120],

«суворо-мудрий повів прабуття» [199, с. 156], тож у тісному зв'язку з мотивом перетворення на об'єкти світу природи в поета виступає *мотив навчання в рослин*.

Якісно відмінно представлена метаморфоза *людина — дерево (кущ)* у ліриці Б. І. Антонича. Точкою, у якій починається його розходження в трактовці цього мотиву з В. Свідзінським та М. Орестом, є насамперед питання реалізованості/нереалізованості метаморфози. Адже Антоничів ліричний герой вільно й без дотримання жодних умов стає повноцінним суб'єктом метаморфози, що зумовлено особливими засадами міфотворчості поета: схильний до безперервної саморефлексії, він постійно «ніби «екстраполює» себе на весь світ» [96, с. 131], «зматеріалізовує себе в природі» [96, с. 129]. Метаморфози ліричного героя Б. І. Антонича якраз є засобом такого «зматеріалізовування», інтеграції до світу природи через перетворення на його об'єкти — рослини (передусім дерева та куші).

Прагнення до такого поновлення зв'язку із сакральним природним простором виразно звучить уже в численних самоозначеннях ліричного героя: «До гордої рослини, цебто до себе самого» [4, с. 189], «Я не людина, я рослина, / а часом я мале листя» [4, с. 289] — або ж деклароване через ствердження тотожності його буттєвого ритму з буттєвим ритмом природи: «Росте Антонич і росте трава» [4, с. 182]. Адже «звірята й зорі, люди і рослини — / у всіх одна праматір, / природа вічна, невичерпна і невтомна» [4, с. 289]. Поет намагається актуалізувати це твердження для свого ліричного героя, дозволяючи йому вільно набувати іншої подоби і в такий спосіб пізнавати таємниці сакрального природного простору, закони його буття. Саме ця мотивація до перетворення значною мірою споріднює ліричного героя Б. І. Антонича з героями В. Свідзінського та М. Ореста. Він так само прагне «збагнути все до дна» [4, с. 147], «схопити суть світу» [4, с. 114], віднайти самість, духовну цілісність через осягнення «рослинної мудрості» [4, с. 180] й «прадавньої глибини» [4, с. 106]. Однак при цьому в Б. І. Антонича не актуалізовано настільки виразно, як у В. Свідзінського та М. Ореста, *мотив утраченого раю*.

Показовий приклад такої трансформації віднаходимо у поезії «*Черемховий віриш*»: «Стіл обростає буйним листям, / І разом з кріслом я вже кущ. / З черемх читаю — з книг столистих — / Рослинну мудрість вічних пущ» [4, с. 180]. У контексті такої метаморфози особливої ваги набуває образ «книг столистих», який породжує досить складний асоціативний ряд. З одного боку, його можна трактувати як маркер наявності у творі домінантного для лірики поета *мотиву навчання в рослин / пізнання «рослинної мудрості»*, подібного до *мотиву навчання в природи* в М. Ореста. Тобто таким чином засвідчено відзначене прагнення героя Б. І. Антонича через метаморфозу досягнути до «прапервісного» знання про істинне буття, носіями якого в картині світу поета (як і в М. Ореста) є рослини. Тому він бажає навчатися в них «зросту, буянню, і кипінню, й хмелю», «тиші», «щастя» [4, с. 264]. Це надає ліричному герою поета можливість, пізнавши стан рослинної екстази, «роздерти вглиб свідомості запону» [4, с. 174] і зрештою збагнути «незмінну суть» [4, с. 145] речей, розкрити таїну «первісної краси» [4, с. 96] світу.

З другого боку, образ «книг столистих» дозволяє припускати, *що* має стати «вінцем» такого навчання — осягнення *праслова* з Книги Природи, її «Зеленої Євангелії», яке у творчості поета почасти являє своєрідний аналог біблійного логосу. Саме це слово «лісової мови» [4, с. 107], «струнке, закохане й сп'яніле» [4, с. 181], є «найпростішим» [4, с. 107] і водночас «найтайнішим», найбільш сутнім, тож дозволить ліричному герою-шукачу Б. І. Антонича (однією з іпостасей якого є *істинний поет*) виразити правдиве, сакральне знання про макрокосм. Загалом подібні смислові нюанси дають право трактувати таку трансформацію Антоничевого ліричного героя-шукача як своєрідну *ініціацію* на шляху духовного розвитку, пізнання істини.

У ліриці Б. І. Антонича *мотив перетворення на об'єкти природи* також може поєднуватися з *мотивом кохання*. На відміну від В. Свідзінського, у творчості якого ідилічна візія єднання закоханих реалізується тільки на рівні «праспогаду» і неможлива в бутті ліричного героя «тут-і-тепер», для якого визначальним стає

мотив втраченого кохання, у міфосвіті Б. І. Антонича єдність героя з коханою жінкою є однією з реалій і тільки посилюється через спільне проживання перетворення на об'єкти природи, що в такому контексті постає як спосіб відкидання «всього несутнього» [4, с. 106] заради повернення в «прапервісний природи морок», у її «прадавні глибину» [4, с. 106], «у землю, як в колиску» [4, с. 177], тобто до сакрального природного буття, яке є найбільш повноцінним. Тож у такому контексті можна говорити про метаморфозу і як про спосіб віднайдення істинного кохання.

У такому ракурсі мотив метаморфози найповніше реалізується в кількох близьких за своїм смисловим навантаженням творах поета — *«Праліто»*, *«Дует»* і *«Сад»*, у яких представлені дещо відмінні трансформації героїв. Приміром, у поезії *«Праліто»* Б. І. Антонич детально змальовує двоступеневе перетворення закоханих у сакральному просторі прапервісного лісу — спочатку на дерева, коли «корінням вгрузнуть ноги в глину, / долоні листям обростуть», а кров заміниться на «млосний рослинний сік» і «важку олію», потім одного — на «кущ черлений» [4, с. 106], а іншого — на оленя. У такий спосіб закохані реалізують свою «солодку, пристрасну й п'янку» [4, с. 106] мрію про спільне пізнання різних форм існування в природному просторі. Подібне перетворення на дерева, коли «кров» замінюється «у зелень і музику» [4, с. 178], описане в поезії *«Дует»*, за ліричним сюжетом якої закохані через метаморфозу досягають стан рослинної «екстази чистої» [4, с. 178] у світі природи.

Найповніше ці мотиви реалізуються в «біологічному» (за визначенням самого автора) вірші *«Сад»*, ліричний герой якого разом із коханою жінкою зазнає перетворення на кущі й таким чином досягає цілковитої єдності з нею: «Кімната нам заміниться в квітчастий сад, / і сплетемось, обнявшись кучерявим листям. / Вросту, мов корінь, в тебе, й спалахне роса / на наших ясних снах, омаєних сріблито. / Нас двоє — два кошлаті й сплетені кущі» [4, с. 178].

Загалом у цих творах також відбувається актуалізація *архетипу світового дерева*, але вже в дещо новому аспекті — як гармонійне поєднання чоловічого

й жіночого начал під владою «рослинного бога кохання, первісного і чистого» [4, с. 178]. Отже, такі метаморфози в ліриці Б. І. Антонича так само постають як пізнання повноцінного буття в природному просторі, віднайдення «прапервісної» сутності.

Мотив перетворення на об'єкти природи можна виявити і в ліриці декого з неокласиків, котрі в окремих творах також намагаються через нього наново «включити» людину в гармонійне буття природи, «поширити» її присутність на весь світ.

Так, надзвичайно близьким за своїм смисловим навантаженням до поезії В. Свідзінського «*Були квітами*» є твір М. Рильського «*Ти пішла широкими шляхами...*», у якому автор апелює до того самого баладного сюжету. Однак, на відміну від «*спогаду*» про попередню інкарнацію у В. Свідзінського, у цьому тексті реалізується швидше метаморфоза — тимчасове перетворення закоханих на квіти, змальоване надзвичайно фрагментарно, лише на рівні окремої згадки в контексті переживання ліричним героєм розставання з коханою: «Ти пішла широкими шляхами, / Я іду полями, по межі. / Ах, ще вчора ми були квітками, / А сьогодні люди і... чужі» [227, с. 91]. Водночас навіть за такої фрагментарності можна говорити, що в М. Рильського, як і у В. Свідзінського, виразним є протиставлення попереднього рослинного й теперішнього людського буття як гармонійного й дисгармонійного відповідно.

Відмінне смислове навантаження дістає *мотив перетворення на об'єкти природи* в іншому творі поета — «*Опівдні*», ліричний герой якого, споглядаючи ідилічне видовище гармонійного буття природи, усвідомлює свій нерозривний зв'язок із нею, що реалізується через реконструкцію архаїчного уявлення про «плинність» форм: «Це ж сам ти вколо зеленню розлився, / огудинням прослався по землі. / Це ти гудеш роями бджіл брунатних, / на ясенових гілках сидючи, / ти по житах літаєш тонким пилом, / запліднюючи теплі колоски» [227, с. 262]. Однак таке світосприйняття ліричного героя є в художньому світі М. Рильського досить обмеженим і не знаходить розвитку на рівні мотивної системи його лірики.

Так само частково постає досліджуваний мотив й у творчості Ю. Клена, реалізуючись тільки в поезії «*Серед озер ясних...*», ліричний герой якої внаслідок метаморфози зливається з водними просторами озера: «В мені спочила височінь, / Я сонним озером синію» [105, с. 58]. У такому контексті можна говорити про актуалізацію *архетипу води* як одного з першоелементів буття, символу «морального й духовного очищення» [40, с. 83], відродження життя. Це дозволяє трактувати наведену метаморфозу ліричного героя поета як спосіб долучення до витоків макрокосму, очищення від суєтного існування в бутті «тут-і-тепер» і віднайдення гармонії. Важливим смисловим компонентом трансформації є те, що озеро, на яке перетворюється ліричний герой Ю. Клена, відображає «височінь». Це можна розцінювати як натяк на своєрідне долучення героя через метаморфозу до сакрального небесного простору та його життєвої енергії. Отже, у творі, як і в поезіях інших досліджуваних авторів, відбувається, хоча й опосередковано (на рівні архетипових смислів), поєднання *мотиву перетворення на об'єкти природи* з *мотивом дотику до сакрального*.

Поза розглянутим ракурсом реалізації мотиву метаморфози кілька його своєрідних, «індивідуальних» варіацій можна виокремити в ліриці В. Свідзінського. Об'єктом таких перетворень стає існування ліричного героя в «людській» подобі, однак у зміненому буттєвому статусі. Ці трансформації в міфосвіті поета ми окреслюємо як: *доросла людина — дитина, доросла людина — юнак, я — інша людина*. Їх ліричний герой В. Свідзінського також загалом сприймає як спосіб відкинути негативний досвід свого сьогочасного життя й вийти за його межі, як можливість глибше пізнати світ. Водночас ці метаморфози подібно до перетворення *людина — дерево* лишаються в художньому світі поета винятково на рівні прагнення, фантазії, належать насамперед до оніричного простору, а не до реальності. Автор підкреслює неможливість їхньої реалізації в реальності «тут-і-тепер» і марність сподівань ліричного героя щодо досягнення ідеального існування. Ця думка звучить із різними нюансами відносно окремих трансформацій.

Так, бажання регресивної метаморфози *доросла людина — дитина*, яке в цілому «пронизує» художній світ В. Свідзінського, ліричний герой поета мотивує передусім прагненням знову віднайти щастя й спокій у родинному колі, повернутися до рідного краю, первинного життєвого простору — «наскельного саду», який виразно протистоїть «недружньому» урбаністичному топосу його теперішнього «як прихисток і укриття», постає сакралізованим топосом [244, с. 128]. Відповідно таке перетворення герой сприймає як віднайдення втраченого раю, втеча з дисгармонійного профанного простору, де немає «ані матері край постелі, / Ані сонця у порогу, / Ані меду на зелині» [244, с. 139].

Водночас у поезії В. Свідзінського ця трансформація пов'язана з актуалізацією *архетипу дитини* як символу чистоти, щирості, відкритості до світу та наявності безлічі потенційних можливостей, душевної цілісності [334], тож може виступати і як спосіб поновлення первісного апріорного сприйняття дійсності. Адже «дитинство людини й дитинство людства однаково позначені безпосередністю, необтяженістю досвідом, до складу якого входять і стереотипи, і упередження, забобони, хибні «знання» та помилкові уявлення» [244, с. 116].

Отже, повернення дитинності надає ліричному герою поета можливість знову пережити почуття подиву, захвату, наново відкрити світ, звільнившись від тягара знань та уявлень — не тільки власного, а й загальнолюдського. Відповідно можемо говорити про поєднання в тяжінні ліричного героя до метаморфози *доросла людина — дитина* власне авторського бажання повернутися до «золотого віку» свого життя й загального зацікавлення культури модернізму первісною свідомістю, до чого «схиляло прагнення радикального, парадигматичного оновлення <...> світорозуміння, самої картини світу» [244, с. 115].

Як повернення до «втраченого раю» й можливість духовного оновлення ліричний герой В. Свідзінського сприймає також метаморфозу *зріла, літня людина — юнак*: «О, коли б мені промінь, або птаха, / Або дальній грім повістили нині, / Що до мене знов молодість вітає / І кохання» [244, с. 325]. Відновлення молодості може дозволити герою повернути собі повноту буття, життєві сили,

творчий потенціал, але насамперед — утрачене кохання. Адже в сприйнятті героя така метаморфоза стає способом подолання самотності, віднайдення щастя в єднанні з коханою жінкою. Саме тому суб'єктом цієї метаморфози в ліриці В. Свідзінського разом із героєм може виступати також його кохана: «І знову мила мені назустріч, / І знов ми юні, — і знову любим, / І несвідомі свого кохання» [244, с. 87]. Отже, мотив метаморфози в такому вияві знову поєднується з *мотивами втраченого кохання, відсутності коханої жінки*, а основним обґрунтуванням перетворення стає бажання ліричного героя віднайти втрачене щастя.

Загалом же метаморфози *дорослий — дитина, зріла, літня людина — юнак* стають для ліричного героя В. Свідзінського єдиним способом протистояти «безодні», у якій «углибає час» [244, с. 325], мисляться як «опір забуттю і небуттю» [244, с. 99]. Однак із прагненням до таких трансформацій у творчості поета межують песимістичні настрої, зневіра ліричного героя в можливості подібних перетворень. Герой усвідомлює, що бажає «відновити те, що на землі відновлення не знає» [244, с. 329]. Адже в інтерпретації В. Свідзінського в реальності профанного буття «тут-і-тепер» неможливо протидіяти часу. Уже немає сакрального саду дитинства, і «скоріше дуб вийде на оболони, скорше тихий сніг стане другом літа, / Аніж прийде хто одвести занепад», старість та самотність [244, с. 325]. Відповідно метаморфози стають можливими лише в «снах глибоких» [244, с. 130].

Із бажанням відчути себе щасливою, вільною та цілісною особистістю, що живе в гармонії зі світом, пов'язане в поезії В. Свідзінського також тяжіння ліричного героя до метаморфози, яку ми умовно визначаємо як перетворення *я — інша людина*. На нашу думку, вона значною мірою перегукується за своїм смисловим навантаженням та настроєвістю зі «спогадом» героя про попередню інкарнації в людській подобі у творі «Знову в душі моїй знайомий сум замрів...». Поет окреслює ще один спосіб порятунку від теперішнього, пошуку людиною себе справжньої — ліричний герой розмірковує про можливість цілковитої зміни рис

характеру, укладу життя й буттєвого простору: «Як хочеться покинути себе, / Свої гризоти, спогади, бажання... / На березі морським знаходять діти / Камінчики блискучі — може, я / Знайду собі де-небудь іншу вдачу / І стану інший — безтурботний, владний, / Привабливий, упевнений себе. / Або купатись буду — і приплине / До ніг мені щербата горошинка. / Я проковтну її та й стану враз / Рибалкою в південнім місті» [244, с. 247].

Таку метаморфозу, на нашу думку, можна співвіднести з фольклорним (передусім із казковим) *мотивом пошуків іншої долі*. Адже, за українськими народними уявленнями, людина, яку не влаштовує дана від народження доля, може спробувати «перемінити» її на нову [120]. Відповідно фантастичними, питомо казковими в наведеній поезії є способи й засоби трансформації — випадкове «віднайдення» нової вдачі на морському узбережжі та чарівна «щербата горошинка», яка здатна перетворити героя на рибалку з південного міста. Віднайдення «нової вдачі» у перспективі може цілком позбавити ліричного героя від смутку, «гризот», спогадів, нездійснених бажань, зробити його безжурним, упевненим у собі, щоб він зміг повноцінно існувати у своєму теперішньому.

Перетворення на рибалку є радикальнішою та суттєвішою трансформацією, оскільки передбачає цілковиту зміну життєвого простору, відкидаючи потребу пристосовуватися до укладу життя, оточення в бутті «тут-і-тепер», а тому є для ліричного героя бажанішим. Перспективу життя в новій іпостасі він докладно уявляє: «Буду / Свій човен мати, неводи плести, / На теплім морі ночувати часто, / Вертатися, коли в волоссі хмар / Горять рожеві уплітки, — а потім, / Коло стола в маленькій кухні сівши, / Дивитися, як мати чистить рибу / І як луска, спорснувши з-під ножа, / До пальчиків пошерхлих прилипає» [244, с. 247]. Ця ідилічна замальовка дозволяє говорити, що герой віднаходить таким чином омріяний спокій у самотійно обраному життєвому просторі й у самотійно обраному буттєвому статусі. Такою для ліричного героя В. Свідзінського є досконала модель життя в людській подобі в його теперішньому — відокремленого від метушні та марноти, сповненого спокою, у гармонійному

ритмі, який пропонує сакральний природний простір. У зв'язку з цим потужне смислове навантаження дістає в наведеній поезії *образ моря*: актуалізується його архетипове значення як першоджерела життя [216]. Через акцентування безмежності й неозорості морських просторів у творі передано відчуття прадавності, часової циклічності — ритму, у якому сприймали життя давні люди. Отже, цю метаморфозу ліричний герой В. Свідзінського уявляє як повернення до першопочатку сущого, автентичної екзистенції, однак також лишається нездійсненою в його реальності.

Останнім компонентом запропонованої «часової» моделі актуалізації мотивів метаморфози та реінкарнації в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст. є *візії наступної інкарнації*, які насамперед пов'язані зі спробою митців осмислити посмертну долю людини, долаючи таким чином екзистенційний страх перед небуттям. Ці візії найповніше представлені знову ж таки в ліриці Б. І. Антонича та В. Свідзінського і лише почасти — у творчості П. Тичини й М. Ореста. Щодо цього мотиву також є актуальними два загальні плани реалізації залежно від об'єкта — *буття в людській подобі* та *буття в подобі об'єктів природи*.

Перший ракурс представлений у ранній творчості П. Тичини. Його ліричний герой «прозирає» свою посмертну долю як тимчасовий відхід душі до інших світів із подальшим новим втіленням у людській подобі: «Зі смутком на серці, з вінком на чолі / Скажу своє слово і зникну з землі. / І буду блукать я світами / Над вами, / І буду століття я думати думу — / Без сміху, без суму. / З плачем на вустах, з жахом смерті і тлі / З'явлюся я знову на бідній землі» [287, с. 276]. Просторова вказівка «над вами» дозволяє говорити, що згідно з цією візією душа ліричного героя має по смерті перейти до більш гармонійного сакрального небесного простору, що суголосне архаїчним уявленням про небо як місце перебування (тимчасового або постійного) душ померлих людей [120].

У такому вияві мотив реінкарнації поєднується в ліриці П. Тичини з *мотивом переправи до іншого світу*. Наступне втілення герой уявляє як більш гармонійне

людське існування, сповнене діяльності й творчості. Однак водночас він не ідеалізує своє нове буття на землі, відзначаючи, що воно не буде позбавлене ані болю, ані смутку, ані страху смерті: «І буду я знову радіти, / Горіти, / Й так буде багато в житті моїм шуму — / І сміху, і суму» [287, с. 276].

Другий ракурс — наступна інкарнація в подобі об'єктів природи — представлений у досліджуваних поетів набагато ширше та різноманітніше, з різними індивідуально-авторськими смисловими відтінками. Так, у текстах П. Тичини віднаходимо альтернативну версію посмертної долі його ліричного героя, яка є більш суголосною до архаїчних анімістичних уявлень, згідно з якими після смерті людини її душа переходить до природного простору, «розливаючись» у ньому [120]. Така варіація мотиву представлена в поезії «*Й тоді, як умру я...*»: «Й тоді, як умру я, / Й тоді, як істлію, — / Красою затчу я / Зоставлену мрію. / Сам скапаю сонцем, / В блакиті розтану. / Сам стану віконцем, / У вічність загляну... / Й зі смутком згадаю / Я вас над землею: / Які ви без краю / Раби всі душею!» [287, с. 323].

У цьому творі подальша інкарнація постає для ліричного героя поета як злиття із сакральним світом природи, поновлення гармонійної єдності з ним, яка в «людському» бутті була недосяжною. Окрім того, таке перевтілення дозволяє ліричному герою пізнати справжню красу й таїну сакрального буття Всесвіту. У цьому тексті також можемо констатувати опосередковане поєднання *мотиву реінкарнації з мотивом дотику до сакрального*. Адже душа ліричного героя насамперед долучається до священного небесного простору, ключовою ієрофанією якого виступає в поета *життєдайне сонце*. Саме часткою енергії цього світу й бажає стати по смерті ліричний герой П. Тичини. Водночас вагомим стає підкреслюваний у творі контраст між цим буттям і дисгармонійним існуванням профанного «земного світу»: після пізнання небесної ієрофанії та масштабів макрокосму ліричний герой сприймає людське життя як «рабське» і суєтне.

Так само як ідеальне й істинне уявляє посмертне буття у світі природи ліричний герой М. Ореста. У творчості поета ця візія також реалізується через актуалізацію анімістичних уявлень. Це найвиразніше звучить у творі *«Я вернувся до тебе, отчизно моя...»*, в основу ліричного сюжету якого покладено осмислення явища посмертного переходу душ померлих людей у рослини, зокрема у квіти чебрецю й полину. Відповідно аромат цих квітів ліричний герой сприймає як «таємну вістку», «привітання любовні» від «відійшлих», які ніби закликають «примиритись» і «по втомі життєвих доріг» долучитись до більш гармонійної форми існування, щоб «навік прояснитись» [199, с. 14]. Тобто наступна інкарнація в подобі рослин у сприйнятті ліричного героя стає запорукою особливого, «просвітленого» буття, воскресіння, очищення й відновлення душі. Тому існування в подобі квітів набуває для нього рис ідеального: його душа в такому бутті, «заквітчавшись в невинні вінки», буде «усміхатися завжди долинам / І задумливо пахнуть в наступні віки / Чебрецем і полином» [199, с. 14].

Складнішими й більш суперечливими порівняно з ідилічними візіями П. Тичини й М. Ореста постають уявлення про посмертне буття в подобі об'єктів світу природи в ліриці Б. І. Антонича й В. Свідзінського. Загалом у розкритті цього аспекту виявляється значна близькість поглядів цих авторів. В обох представлені ті самі об'єкти можливої інкарнації — *каміння/вугілля* та *рослини*. Також поетів об'єднує бажання через відновлення циклічної моделі ствердити незнищенність вітальної енергії. З цього «вирастає» характерне для обох виразне розрізнення «активної» (рослинної) та «пасивної» (у подобі каміння, вугілля) форм існування у світі природи.

У поезії В. Свідзінського *«Настане день мій сумний...»* через профетичну візію ліричного героя виразно окреслено протиставлення цих форм як бажаної й небажаної відповідно: «Настане день мій сумний — / Одлечу, одімкнусь од багаття живого, / Що так високо зметнуло, / Так розквітчало чудовно / Свій співний, поривний вогонь... / Не буду як лист деревний, / Ні як травинка, позбавлена слова, / А буду як сонний граніт / Над гомоном вод непокійних. /

Замкнуся в мовчанні важкім. / Зіллюсь з невиразною мислю / В великім усім... / Буду як сонний граніт» [244, с. 109]. Наступну інкарнацію ліричний герой поета асоціює насамперед із буттям у подібі каміння («сонного граніту»). Цей об'єкт переселення душі є досить характерним, звичайним в архаїчних анімістичних уявленнях, що відобразилося в міфі й фольклорі [40; 114]. Однак для ліричного героя В. Свідзінського таке існування постає небажаним. Це підкреслено вже контрастністю образів «сонного граніту» й «живого багаття», «вод непокійних» [244, с. 109], які виступають у наведеному творі як проекції базових *архетипів вогню, води*, що позначають повноту життя [40; 114; 208]. Позитивною альтернативою до наведеної реінкарнації у сприйнятті ліричного героя є можливість посмертного входження до світу *живої* природи, зокрема існування в подібі «листу деревного», «травинки, позбавленої слова» [244, с.109].

Архетиповий образ каміння в такому контексті актуалізується як знак не тільки вічного буття [40], але й абсолютної застигlosti, на що вказує вже епітет *сонний*. Нову інкарнацію ліричний герой дійсно трактує як досягнення вічності, однак це не дає йому заспокоєння. Адже людина легше приймає продовження існування в «органічному» світі, де її життєві сили будуть включені в рух, розвиток, діяльність. Натомість замкненість у «мовчанні важкім» і злиття з «невиразною мислю» [244, с.109] лякають, можливість саме такої посмертної долі ліричний герой трактує як кару.

У Б. І. Антонича сприйняття подібної реінкарнації є дещо інакшим і менш однозначним, що найяскравіше засвідчує поезія *«Пісня про незнищенність матерії»*. Ліричний герой поета намагається уявити свою посмертну долю: «Рослинних рік підноситься зелена повінь, / годин, комет і листя безперервний лопіт. / Залле мене потоп, розчавить білим сонцем, / і тіло стане вуглем, з пісні буде попіл. / Прокотяться, як лава, тисячні століття, / де ми жили, ростимуть без наймення пальми, / І вугіль з наших тіл цвістиме чорним квіттям, / задзвонять в моє серце джагани в копальні» [4, с. 142]. Сміслові навантаження описаної візії

є досить суперечливим, що, зокрема, зумовлює неоднозначність літературознавчих оцінок.

Так, на перший погляд, на що вказує Д. Павличко [200], поет декларує суто матеріальне безсмертя через посмертне перетворення тіла на вугілля або, як це, приміром, відбувається в іншому творі, — на поживу для рослин: «Зелений бог буяння й зросту / зітре на попіл мої кості, / щоб виростало, щоб кипіло / п'яних рослин зелене тіло» [4, с. 264]. Однак з огляду на відзначене вище анімістичне зображення природи в ліриці Б. І. Антонича, на нашу думку, не можна характеризувати його як «матеріаліста». У міфосвіті поета, як у В. Вітмена й В. Свідзінського, швидше превалює пантеїзм, позначений вірою в посмертний перехід духу людини, її вітальної енергії до світу природи. Людина в поезії Б. І. Антонича, так само як й у В. Свідзінського, тяжіє до продовження життя в ближчому рослинному світі. Натомість «замкненість» у подібі вугілля його ліричний герой сприймає як рівнозначну відходу в небуття.

Дещо осібно постає в наведеній моделі модифікація візії наступної інкарнації в контексті *мотивів втраченого кохання й відсутності коханої жінки*, репрезентована у творі В. Свідзінського «Аби заснув, приходиш крадькома...», що його поет написав у рік смерті дружини (1933 р.). Переродження в цій поезії представлено як єдину можливість подолати «Велику розлуку» [244, с. 293] з коханою. Такий спосіб пропонує ліричному герою сама померла жінка, являючись йому уві сні (прикметно, що подібна з'ява описана як нічний жах у поезії «*Ти увійшла нечутно, як русалка...*», датованій тим самим роком). Кохана намагається вмовити героя вирушити разом із нею до бору, що, відповідно до архаїчних уявлень про ліс як житло духів [120], можна трактувати як подорож до потойбіччя: «Аби заснув, приходиш крадькома / І починаєш надити словами: / „А йдім же, любий, в темне муравище, / що серед бору, в виярку дрімучім, / під соснами. Коли б ти тільки знав, / Якого в нім печерок та яскинь! / А вже вони давно стоять нежиті”» [244, с. 243]. Жінка обіцяє ліричному герою існування, позбавлене душевних ураз, яких завдає перебування в людському світі:

«Ні огидних слів, / Ні погляду ворожого! Де глянеш, / Подушечки атласові лежать. / Обійме сон — і мирно ти заснеш» [244, с. 243]. Окрім того, вона ніби прагне захистити спокій ліричного героя від турбот і переживань, вдаючись до магічних дій, які мають забезпечити недоторканість цього локусу: «Тобі спочинок, а мені турбота. / Тебе обійду, обчеркну. Кругом / Осиковий поставлю частокіл. / Пристрітища, урочища, уроки / Нас будуть сторожити од людей» [244, с. 243]. У ролі ворогів у творі виступають саме люди, а не інфернальні істоти, захист від яких, згідно з народними віруваннями [40], дають «обчеркнення» колом та «осиковий частокіл». Для міфосвіту В. Свідзінського це є цілком природнім, адже його ліричний герой, як уже було відзначено, втрачає себе саме в соціумі.

У наведеному контексті «мирний» сон героя в «темнім муравищі» можна розглядати як еквівалент смерті. Засинаючи (імовірно, також під впливом магії), ліричний герой має померти й перевтілитися в *білого мураха*: «Я в головах у тебе заспіваю: / — Не вийдеш більше, мій мурашку / білий!» [244, с. 243]. Ця форма реінкарнації має виразний зв'язок із національною картиною світу, у котрій мурахи виступають як символ смерті. Згідно з давніми віруваннями українців, таке переродження є одним з етапів у циклі реінкарнацій душі [40]. Зв'язок із цими уявленнями підкреслено у творі незвичайним забарвленням мурахи: *білий* актуалізовано в наведеному контексті як колір смерті [40; 208]. Тобто «жінка, яка відійшла за межу» прагне через перевтілення «з'єднатися з коханим і вже не відпускати його у світ людей» [218, с. 163]. Те, як сприймає й оцінює таку пропозицію сам ліричний герой, у творі не розкрито. Однак у цитованому останньому рядку ми відчитуємо *мотиви ув'язнення й обмеження*, що мають негативну конотацію й навіюють сумніви в бажаності для героя запропонованого магічного перевтілення. Окрім того, образ померлої коханої набуває в цьому тексті виразно інфернальних рис (володіння «чорною» магією, зокрема здатністю насилати «пристрітища, урочища, уроки») і постає вже уособленням не Вічної Жіночності, а радше Морани-Смерті [40].

У цілому розглянуті вище мотиви та їхні численні варіації дозволяють нам зробити висновок, що у творчості представників української міфософської лірики першої половини ХХ ст. і близьких до неї поетів концепти метаморфози та реінкарнації посідають важливе місце, багатогранно реалізуючись у мотивній системі їхньої поезії. Ці концепти, з одного боку, стали для поетів зручним засобом для експериментування з реконструкцією архаїчного світовідчуття, що дозволило глибше осягнути вітальну й танатологічну універсалії, а з другого — виступили в авторській інтерпретації як спосіб розширення меж екзистенції людини, «обріїв особистості» за рахунок нового «життєвого досвіду» [336] — пізнання різних форм буття, та поновлення зв'язку мікрокосму з макрокосмом.

3.4 Міфічний *quest* і мотив переправи у творчості В. Свідзінського, Б. І. Антонича і М. Ореста

У контексті розгляду «особистісного» виміру художньої концепції смерті-воскресіння в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст., на нашу думку, доцільно приділити увагу й оприявленій у ній міфологеми подорожі-пошуку, тобто міфічному *quest*'у. Цілісна та різнобічна модель реалізації цієї міфологеми представлена у творчості В. Свідзінського, окремі елементи *quest*'у наявні в мотивній системі лірики Б. І. Антонича та М. Ореста. Однак «версії» розгортання міфічної подорожі-пошуку в усіх поетів є досить співзвучними. Тож ми схарактеризуємо ракурси та особливості індивідуально-авторської актуалізації цієї міфологеми крізь призму концепту смерті-воскресіння передусім у ліриці В. Свідзінського, принагідно проводячи паралелі з творчістю Б. І. Антонича та М. Ореста.

На думку таких дослідників, як Дж. Кемпбелл [101], Є. Мелетинський [151], Н. Фрай [343], міфологема подорожі-пошуку є однією із засадничих для архаїчного міфу, позначаючи мандри, випробування та подвиги культурного героя, що мають на меті відновлення космічної гармонії. У баченні Х.-Л. Борхеса

quest (подорож-пошук героя) узагалі набув статусу архетипу, оскільки, на думку письменника, належав до однієї з тих сюжетних схем, які люди «ретранслюватимуть» вічно [28]. З розпадом архаїчної картини світу міфологема подорожі-пошуку в модифікованому та редукованому вигляді (відбулася профанація подорожі та постаті культурного героя) «перейшла» у фольклор (зокрема у чарівну казку) та літературу (яскравий приклад — лицарський роман) [151].

Багатоаспектну актуалізацію цієї міфологеми було здійснено в неоміфологічній традиції модернізму задля опису ситуації закоріненого в механістичному світі ХХ ст. індивіда, який намагається подолати соціальне відчуження, прагне «трансцендентного звільнення» [312] й гармонії зі своєю реальністю (варто згадати, наприклад, подорожі-пошуки персонажів романів «Улісс» Дж. Джойса, «Замок» Ф. Кафки). У творчості В. Свідзінського, Б. І. Антонича та М. Ореста *quest* у цілому дістає саме таке смислове навантаження. Адже, як уже відзначалося, питомою для ліричного героя цих авторів є іпостась шукача — гармонії, істини, натхнення, «праслова»; він постійно переживає відчуття незадоволеності своїм онтологічним статусом, тому перебуває в безперервному русі-пошуку, русі-пізнанні.

Безпосередній стосунок до концепції смерті-воскресіння має кульмінаційний момент *quest*'у — перехід до іншого («потойбічного») світу, який реалізується в ліриці названих поетів через *мотив переправи (переходу)*, що зберігає своє архетипове ядро й набуває характеру ініціації та звільнення від одновимірності буття через пізнання альтернативних реальностей [44; 130]. Цей мотив має виразно предикативну структуру, і, відповідно, його суб'єктом є ліричний герой. Так само, як і мотиви метаморфози та реінкарнації, у ліриці В. Свідзінського, Б. І. Антонича та М. Ореста він розгортається у двох площинах: «теперішнє» — *переправи до «замежних» світів, які перебувають у рамках «сьогочасного» буття ліричного героя*, і «майбутнього» — *візії посмертного існування*. Розглянемо мотивні варіації саме в такій «часовій» послідовності.

У рамках «сьогочасного» буття ліричного героя мотив переправи позначає припинення існування в одному хронотопі (небажане буття «тут-і-зараз») і початок існування в іншому (бажаному), який перебуває поза «об'єктивною» досяжністю героя й де відбувається оновлення та відродження його особистості, остаточна реалізація його прагнень. Відповідно простір, до якого тяжіє ліричний герой, умовно можна окреслити як *утрачений рай*. Така переправа, як і метаморфози, залежить передусім від бажання й волі героя й передбачає можливість його повернення до звичного, буденного буття. Найчастіше вона реалізується тільки на рівні бажаного, мрії або належить до оніричного простору — сфери сновидінь.

У ліриці В. Свідзінського в такому вияві мотив переправи насичується казковою семантикою та атрибутикою. Як і в сюжеті чарівної казки, відправною точкою подорожі ліричного героя поета до «замежного» світу стає конкретна особиста біда, завдана шкода чи певна нестача, які потрібно ліквідувати, компенсувати [219, с. 34—35]. У міфосвіті В. Свідзінського такою «бідою» стає загальна незадоволеність ліричного героя своїм буттям, «опорними пунктами» якої є *мотиви нереалізованості творчого потенціалу, втраченого кохання / відсутності коханої жінки / втрати близьких людей та дому як свого простору*. Усе це герой прагне «відшкодувати» через «переправу» до альтернативної реальності. При цьому, якщо розглядати кінцеву точку — мету подорожі-пошуку, то загалом можна виокремити два ракурси реалізації мотиву, як і в міфах та чарівних казках [179; 212]. Це, з одного боку, *перебування в «замежному» світі як самоціль*, а з другого — *пошук в іншій реальності певного «скарбу»*. Однак в обох випадках «надрезультатом» є зміна буттєвого статусу героя, його відродження, здобуття самості й гармонії чи пізнання істини. Розглянемо докладно реалізацію цих моделей.

Переправи з метою відродження й оновлення в іншому просторі представлені в міфосвіті В. Свідзінського досить широко. «Альтернативна реальність» постає як ідеальний, подекуди навіть сакральний простір, що протистоїть дисгармонійному,

профанному буттю «тут-і-зараз». Часто її також кваліфіковано як «дім». Така подорож «додому» представлена в поезії *«Безпритульний»*, ліричний герой якої прагне повернутися з дисгармонійного урбаністичного світу до сакрального простору лісу, що перебуває «за безвістю ночі» [244, с. 130] (маркер недосяжності). Цей простір у творі набуває виразних рис казкового теріоморфного царства [219, с. 265—266], що підкріплено антропоморфізацією його мешканців через використання для їх найменування особливих казкових формул — «вовк-сіроманець», «медвідь-набрідь», «рак-неборак». Ліричний герой сприймає цей топос як місце відновлення душевної гармонії, тому й бажає «вернути додому» [244, с. 130]. У поезії В. Свідзінського такий перехід загалом можна трактувати, згідно з ідеями К. Г. Юнга, як прагнення людини повернутися до світу тотемних предків, що є поновленням архаїчного «символічного єднання з природою» [336], шляхом осягнення своєї глибинної сутності, яке дозволяє віднайти душевну цілісність, вийти на новий рівень духовного розвитку.

Відповідно до традиційної казкової моделі в цій поезії наявний і чарівний засіб переправи [219, с. 184], у ролі якого виступає трамвай — «корабель вогнеокий», що «не боїться ні тьми, ні зими / Ще й сипле з похилої щогли / Тріскотющі зірки» [244, с. 130]. Однак, незважаючи на наявність магічного засобу, перехід до світу казкового лісу в наведеному творі лишається нереалізованим, оскільки за версією В. Свідзінського неможливо подолати таку перепону, як «завала снігу, завала часу, / Завала літ і смертей» [244, с. 130]. Герой не здатен відкинути існування в теперішньому, цілком звільнитися від негативного досвіду свого життя.

Відмінну за смисловим наповненням трактовку мотиву переправи як подорожі до ідеального простору зустрічаємо в іншій поезії В. Свідзінського — *«Коли пізній бродяга-трамвай...»*. У цьому творі локус переходу вже конкретизовано як «автобіографічний» — це батьківський дім, де минули дитинство та юність ліричного героя. Тож *quest* набуває додаткового відтінку — своєрідної подорожі в часі до індивідуального «золотого віку». При цьому майже

тотожною до «*Безпритульного*» є казкова атрибутка мотиву, однак розроблена вона набагато докладніше. Відправним пунктом подорожі ліричного героя так само виступає його буття «тут-і-тепер», уособленням якого є дисгармонійний урбаністичний простір. Фактично тією самою лишається й перешкода на шляху героя до ідеального світу — «завали снігу, опалі літа» [244, с. 335], — що символізує недосяжність, безповоротність минулого. Засобом переправи героя знову є «вогнеокий» корабель-трамвай, однак він постає вже як антропоморфізований помічник-порадник. Отже, «бродяга-трамвай» поєднує в собі характеристики й функції двох традиційних казкових образів, пов'язаних із подорожжю героя до іншого світу, — засобу переправи та медіатора між двома реальностями, провідника в інший світ [219, с. 184].

Разом із тим у цій поезії мотив переправи реалізовано набагато складніше порівняно з «*Безпритульним*», де наявна лише констатація бажання перейти до іншої реальності. Так, із ним пов'язується характерний для міфів і чарівних казок *мотив випробування сном* [219, с. 201], ототожнюваним зі смертю, небуттям. Трамвай-помічник застерігає героя: «Не спи! / Нехай праворуч, ліворуч, / Вінчаючи мертві стовпи, / Ув'язнені світла пливуть / І поволі, за рядом ряд, / Зникають, одходять назад, / А ми продовжимо путь / І вийдем на темні степи» [244, с. 335]. За логікою казки така вимога є цілком природною й надзвичайно важливою: герой, який подорожує до іншого світу, має бути пильним та обережним, щоб не потрапити в пастку й досягти своєї мети [219, с. 66—68].

Поряд із заборонаю сну виступає ще одне табу: «Лиш не слова не треба казати» [244, с. 335], пов'язане в міфах і казках зі збереженням таємниці, бажанням оминати «сторожу» іншого світу й успішно подолати межу [44; 211]. Разом із тим у міфосвіті В. Свідзінського мотиви *мовчання* й *тиші* набувають особливого смислового навантаження. Для ліричного героя поета це також маркери стану особливого медитативного зосередження, максимальної відкритості до сприйняття трансцендентного, сакрального, осягнення таїни буття

(така реалізація цих мотивів наявна, зокрема, у поезіях *«Холодна тиша. Місяцю надламаний...»*, *«Я буду шукати тиші...»*). Дотримання наведених заборон дозволяє героєві повернутися «до бідної хати», яка була йому «першим гніздом» [244, с. 336].

Однак мотив переправи в цьому творі ускладнений своєрідним подвоєнням, що відповідає казковій наративній стратегії [219, с. 40]. «Бродяга-трамвай» повертає героя додому, але батьківський дім постає пусткою, де «гніздиться холод і тьма, / І людського сліду нема» [244, с. 336], тож герой-шукач, як і в *«Безпритульному»*, має подолати не тільки велику відстань, а й руйнівну дію часу. Здійснити остаточне повернення до «милої облади», «сподіваної втіхи й відроди» [244, с. 336] як своєрідну подорож у часі герою допомагає в цій поезії інший питомо казковий помічник-медіатор — жар-птиця [40; 211]. У творі актуалізується й архетипова природа образу птаха, який, згідно з концепцією послідовника К. Г. Юнга Дж. Хендерсона, є ключовим символом згадуваного «трансцендентного звільнення» [312] особистості.

Саме за допомогою жар-птиці герой остаточно здійснює перехід до реальності минулого, первинного життєвого простору й зустрічається з рідними, а отже, компенсує свою нестачу й позбувається тягара буття «тут-і-тепер»: «Коли раптом високо в гілках / Стрепенеться на груші птах, / Пломенисте посиплеться пір'я, / І освітить і сад, і подвір'я, / І всі, кого ти любив, / З ким радість дитинства ділив, / Тобі молоді вийдуть устріч, / Ти милих побачиш увіч, / І буде весела їх річ...» [244, с. 339]. У цьому контексті мотив переправи тісно пов'язується з уже згадуваним стосовно метаморфози *доросла людина — дитина* мотивом *дитинства як утраченого раю*, ідеальної «моделі буттєвої цілісності» [27, с. 87], до якої ліричний герой постійно тяжіє у своїх снах та уявних подорожах, намагаючись у такий спосіб компенсувати дисгармонійність буття в теперішньому.

Подібного «компенсаторного» звучання набуває мотив переправи і в поезії *«Блукаю вдень то в луках, то в гаю...»*. Концепт утраченого раю реалізується

в цьому творі передусім як туга за померлими близькими. Саме це є бідою, що мотивує оніричну подорож ліричного героя В. Свідзінського до потойбічного світу, визначальними параметрами якого, як і в міфі, є темрява, холод, пустельність: «Ніч владною рукою / Мій осяйний переминає світ. / Тоді іду блукати в інші луки. / Там холодом північної роси / Торкаються мене невидні руки / І з темряви, з Великої розлуки / Звучать давно безмовні голоси [244, с. 293].

У такому вияві мотив переправи постає співзвучним не з казковою, а з міфічною моделлю реалізації, уподібнюючись до подорожей до потойбічного світу культурних героїв і шаманів, які могли спілкуватися з душами померлих [44; 95]. При цьому порівняно з наведеними вище поезіями, у яких відбувається перехід до ідеального, бажаного простору, у цьому творі різко змінюється тональність сприйняття героєм переправи. Через неї він не поновлює втрачену гармонію, а лише поглиблює свою душевну кризу. Адже в інтерпретації В. Свідзінського «Велика розлука» з близькими людьми є неподоланною [244, с. 293].

Переправи до «заможних» світів як віднайдення ідеального буттєвого простору, істинного «дому» почасти представлені також у ліриці Б. І. Антонича, зокрема в останній главі збірки *«Зелена Євангелія»*, однак набувають у нього дещо відмінного звучання порівняно з версією В. Свідзінського, поєднуючись із *мотивом дотику до сакрального*. Ліричний герой збірки ніби остаточно «переконується», що насправді не належить своєму профанному буттю «тут-і-тепер», його справжній дім — сакральний небесний простір.

Так само, як у В. Свідзінського, у Б. І. Антонича наявні персонажі-посередники між світами й чарівний засіб переправи. Виразно цей мотив звучить у поезії *«Посли ночі»*. Саме безіменні медіатори — «посли ночі» [4, с. 189] — пропонують ліричному герою здійснити перехід до сакрального царства місяця-«ідола» (виразне відсилання до поезії *«Ідольські ночі»*), «де соковиті грона зір» у «винницях на хмарах» і де «світла кручі» немов «музики дверей» [4, с. 189]. У творі також наявний і традиційний для чарівних казок засіб переправи — кінь,

образ якого має виразно гіперболізовані інфернальні риси: він «мов чорне полум'я, мов вітер спійманий», «гребе ногою, як веслом, й на зов шляхів далеких / ширяє ніздря» [4, с. с. 189].

Ідеальний для ліричного героя простір змальовано за допомогою провідних у міфосвіті поета елементарних ієрофаній — місяця й зірок. Через долучення до них завдяки переправі герой сподівається здобути здібність «прочитати» вирізьблені на «безодні» неба «закони ладу» [4, с. 189], тобто пізнати таїну світової гармонії. Однак ліричний герой Б. І. Антонича, як і герой В. Свідзінського, не здійснює переправу, оскільки прив'язаний до свого буття «тут-і-тепер» через обмеженість мислення, на яке спроможні «жовті квіти людські — мозки» [4, с. 189], хоча серце «вічно рветься і двоїть» [4, с. 189], прагнучи до іншої реальності.

Подібних послів зі «щасливої сторони» [199, с. 37], куди ведуть «дороги сонячні» [199, с. 37], зустрічає й ліричний герой М. Ореста у творі з промовистою назвою «Казка». Вони оповідають про ідеальний — «благоносний» — світ, який за поданим описом постає надзвичайно подібним до казкового «тридесятого царства» [219, с. 260—266] і має виразну солярну природу, що вказує на його сакральність [40]. Причому бажаність цього топосу для героя зумовлена насамперед присутністю в ньому наділеної ідеальними рисами діви-«владарки», образ якої також позначений солярною символікою й виступає уособленням Вічної Жіночності: «Там славна діва царствує всевладної краси» [199, с. 37]. Або ж: «Глибокий мир, незайманий, пойняв її красу, / І промінь сонця златного заплівся у косу» [199, с. 37]. Саме вона кличе у свій світ ліричного героя, і він погоджується на це. У ліричному сюжеті твору переправа стає розв'язкою, тож фінал лишається відкритим, а подальший розвиток цього *quest*'у героя відсутній.

І у В. Свідзінського, і в Б. І. Антонича ідеальним простором, до якого прагнуть ліричні герої, також стає підводний світ як символ вільного буття, таїни. У такому вияві мотив переправи позначений у їхній ліриці виразною співзвучністю. У творчості Б. І. Антонича бажаний топос набуває виразно

казкових рис, постаючи в образі «золотоморя» — «підводного царства, де ночує сонце в білих віллах у зливі світла» [4, с. 187]. Завдяки наявності ієрофанії сонця він сакралізується. Ліричний герой поета, прагнучи до цього світу, шукає в ньому «просторів, і волі, і пригод» [4, с. 180]. Його «принаджує» насамперед «глибина» [4, с. 180], пізнати яку пропонує владар цього світу — «кораловий бог з морського дна» [4, с. 180]. Однак для ліричного героя поета такий перехід лишається на рівні бажаного.

Подібно у В. Свідзінського підводний світ виступає передусім як еталон спокійного, гармонійного існування та вмістилище див: «І сонний блиск ласкавої блакиті / Під хмарами ясніє в глибині, / І чашечки латаття пів розкриті / Про дива дна розказують мені» [244, с. 278]. Ліричний герой поета боїться не витримати такої спокуси спокоєм і таїною й податися до «замежного» світу, щоб спізнавати його таємничу глибину, яка водночас відображає в собі небесний сакральний простір: «І я боюсь, що встану і піду, / Плесканий лист руками розведу, / І в глибину спокусливу порину, / І, покіль віку, тихо, без упину, Все буду занурятися туди, / Де хмари стали в безмірі води» [244, с. 278]. Однак так само, як і в Б. І. Антонича, така переправа в міфосвіті В. Свідзінського лишається нереалізованою. Загалом же таке бажання ліричних героїв пізнати глибину можна трактувати як інакомовлення, що кодує прагнення самих поетів розкрити глибинну сутність світобудови загалом і людської психіки зокрема.

Водночас, на відміну від Б. І. Антонича та М. Ореста, у ліриці В. Свідзінського в численних варіаціях представлений *мотив переправи задля здобуття в «замежному» світі певного «скарбу»*. Шуканий скарб також покликаний ліквідувати або ж компенсувати певну біду-нестачу героя. Зокрема, у такому вияві мотив переправи у творчості поета тісно поєднується з *мотивами нереалізованого кохання, втрати коханої жінки*. Тобто перехід до іншої реальності зумовлений передусім прагненням героя повернути кохану до світу живих.

У міфосвіті В. Свідзінського така реалізація мотиву представлена насамперед через переосмислення традиційної казкової подорожі до потойбічного світу

в пошуках живої води. Показовою в цьому ракурсі є поезія «*І довго шукав я живущої води...*». Потойбіччя у творі, як і в чарівних казках, виступає як «світ сонця» [219, с. 271—274], до якого героя веде долання також цілком традиційних перешкод і випробувань — тривале блукання «неходженими дорогами» та переправа «за гори голубими верхами» [244, с. 239], що є маркером межі між світами. Помічником і порадником при цьому виступає антропоморфізована «дуплинаста верба», яка радить герою «попитати» живої води в сонця.

Опис сонцевого світу у творі так само є цілком звичайним у казковому вимірі [219, с. 262—264, 271—274]: «І вийшов на долину, де з кожної скелі, / З кожного каменя журкотіло світло» [244, с. 239]. Це сповнений світла простір, представлений природними явищами, які набувають ботано-, зоо- та антропоморфних рис. Тобто образ такої реальності витворюється через реконструкцію анімістичного світосприйняття, представленого в архаїчних міфах і почасти збереженого в казках: «Там бавилися молоді веселки, / Єднаючи семиполум'яним поясом / Праві руки, піднесені вгору. / Осторонь лежав кострубатий грім, / Схожий на викорчуваний зглибока пень. / Мужні грози нахилялися, як жінці, В'яжучи перевеслами жмутки блискавиць...» [244, с. 239].

Ліричний герой звертається до сонця з проханням «уділити» живої води, що також є типовим сюжетним елементом чарівних казок [219, с. 179—181]. Персонажі казок здебільшого завжди здобувають живу воду, але в міфосвіті В. Свідзінського така логіка порушується через втручання логіки дисгармонійної дійсності. Герой не здобуває жаданої «живущої води», однак не через те, що він не пройшов, подібно до казкових персонажів, усіх випробувань, щоб довести своє право на «скарб», а тому, що «живої води нема на землі, / Та нема ж її і в великому світі» [244, с. 240]. Навіть сонцеві діти, які шукали цю воду в «глибоких небесах» [244, с. 240], тобто в сакральному небесному просторі, не знайшли її й загинули.

Традиційний для чарівної казки щасливий фінал не реалізується в цьому творі, змінюючись розчаруванням, яке постає із зіткнення казки з негативним

досвідом буття героя в його реальності. Це зумовлює руйнування разом зі сподіваннями героя й образу гармонійного сонцевого світу, що показано через есхатологічну візію сонця: «Уже ж бо і я не в початку цвітіння, / Уже й мені невеликий час красувати, / Тепер жовтію, далі зчервонію, / А тоді умру, і стане тихо в світі. / Вернися ж додому, не шукай пусто, / Милої дружини не сподівайся оживити» [244, с. 240]. Отже, трагедію непоправної втрати ліричний герой В. Свідзінського проектує назовні, і вона набуває масштабу відчуття безповоротності, минулості всього живого, що суперечить циклічній міфічно-казковій моделі. *Quest* закінчується поразкою, і казка перетворюється на антиказку, що в цілому характерно для лірики В. Свідзінського і співзвучно з модерністичною тенденцією конструювати «міф навиворіт» [157].

Подібного звучання набувають пошуки «скарбу» і в більш герметичних поезіях циклу В. Свідзінського «*Зрада*», в основі ліричного сюжету якого також лежить *quest* героя. Концепт біди в цьому циклі так само акумульовано в *мотивах втраченого кохання* й «*незадовільного*» існування в *бутті «тут-і-тепер»*, тож мотив переправи в ньому можна розглядати як втілення прагнення героя до віднайдення кохання, щастя, здобуття сакрального знання, яке допоможе протистояти дисгармонійній реальності. В окремих творах така загальна мотивація набуває чіткіших обрисів. Ми розглянемо три поезії циклу, у яких мотив переправи виявляється найвиразніше.

Відкриває цикл «*Зрада*» твір «*Їду-поїду на бистрім коні...*». Ліричний герой разом з одинадцятьма друзями — «молодими місяцями» — вирушає в путь «крізь попіл ночі, крізь полум'я днів» [244, с. 184] до антисвіту, означеного, як підземний, щоб урятувати зачаровану князівну-ящірку. Шлях персонажів пролягає через «велику скелю» (саме камінь є традиційним маркером межі між світами в міфах і казках [219, с. 267—268]). Герой та його помічники успішно долають цю грань і визволяють із терема «князівну-полонянку», яка постає перед ними «як квіточка біла, / Тільки несміла, несміла» [244, с. 184].

Однак цей позірний тріумф є лише початком шляху ліричного героя. «Дивна князівна» влаштовує йому традиційне для казок трикратне випробування, просячи в ім'я кохання віддати всю силу, радість і мужність. Відібравши таким чином могутність героя, вона застосовує власну магію й через метаморфозу позбавляє сили та ув'язнює в підземному світі його друзів: «Тоді повела / Проти себе рукою, Я дивлюсь, — А моїх одинадцяти друзів нема, / Тільки вечір та падає тьма, / Та стоїть одинадцять стовпчиків, / Одні порохняві, другі криві...» [244, с. 185].

Самого ж героя, забравши в нього коня (засіб переправи), чаклунка закликає «день у день, / Рік у рік, / Повік, / Біля стовпчиків походжати / Та співати жальливих пісень» [244, с. 185]. Після цього князівна виявляє свою справжню, демонічну сутність: «Показала зуби як ікла, / Засміялася, свиснула, зникла...» [244, с. 185]. Отже, герой не проходить випробування й потрапляє в пастку через самозречення в коханні й нездатність повірити, що «несміла» князівна може бути *недоброю* та відплатити своєму визволителю зрадою. Цей *quest*, як і подорож-пошук у поезії «*І довго шукав я живущої води...*», закінчується поразкою та завданням шкоди всупереч традиційній казковій розв'язці.

Виразно ситуація невдалої подорожі до «замежного» світу реалізується і в другій поезії циклу — «*На західних полях, у намерку...*», — хоча казкова атрибутика виражена в ній менш яскраво. У цьому творі з потойбіччям співвідноситься образ «західних полів» [244, с. 186], де панують морок і холод (так само, як у поезії «*Блукаю вдень то в луках, то в гаю...*»). Їхню інакшість порівняно зі звичною героєві реальністю підкреслено вже в перших рядках поезії: там «і ясен не так шумить, / І ясин не так пахне, як на ранній, поранній зорі» [244, с. 186].

Дорога до цього топосу так само, як і в міфічно-казковій картині світу, веде за обрій, що виступає маркером просторової грані. Ліричний герой вирушає в подорож сам і долає межу цього світу знову подібно до казкових персонажів — дотримуючись вимоги бути «тихим» (як і в поезії «*Коли пізній бродяга-*

трамвай...») і «добрим», що за сюжетом твору, як і в міфосвіті В. Свідзінського в цілому, виступає передумовою для пізнання таємниці. Об'єктом пошуків є «темна фіалка» — наскрізний для лірики В. Свідзінського образ, який символізує втрачене кохання (зокрема в поезії «*Темну осінню фіалку ти дала мені на прощання...*»), а в наведеному творі ще й співвідноситься з мотивом пошуку чарівної квітки папороті як запоруки щастя.

У цьому *quest'i* на героя знову чекає поразка: він потрапляє в полон, загубивши дорогу: «Там, на галяві, темна фіалка. / Ти ступиш до неї — еге! / Заламлеться під тобою, / Захрустить, як жовтневий лід. / І засміється фіалка. / Ти почнеш оглядатися за тропою, / І зуздриш купу купинок, / Мов зграю сидух на базарі...» [244, с. 186]. Опинившись у пастці, ліричний герой знову зазнає глузування з боку представників іншої реальності: фіалка «сміється» з нього так само, як і князівна-ящірка, зауважуючи, що його «ображає хто хоче» [244, с. 186].

Окрім того, подібною до «*Їду-поїду на бистрім коні...*» в цьому творі є спроба інфернальних істот залишити героя в потойбічному світі, яка реалізується через своєрідне ініціальне «перевдягання»: «І згукають до тебе: „Сюди, сюди! / Ми тебе обіймем іржавцями, / Мокряками, багнами ненатлими, / Обмотаємо трав'яними патлами!”» [244, с. 186]. Водночас йому пропонують одруження з представницею антисвіту: «Ми тобі дівчину дамо: / Зелені плечі, слизький живіт, / Пулькаті очі... краса боліт!» [244, с. 186]. Ці дії в міфі є основними елементами процесу агрегації — долучення до іншої (у нашому випадку — до інферальної) спільноти, після чого герой уже не зможе повернутися до своєї реальності [44]. Водночас їх можна трактувати і як реалізацію мотивів глузування та омани / зради: замість бажаної фіалки герой отримує «красу боліт».

Досить неоднозначним є несподіване завершення цієї подорожі: «І раптом тиша сумна, / І якась статечна жона. / Ти руки до неї: „Ноче!”» [244, с. 186]. Такий фінал можна розуміти або як вибавлення героя від наведеної інфернальними істотами мари (цей мотив часто супроводжує мотив пошуку квітки папороті у фольклорі [216]), або як пробудження від нічного жаху, що оприявлює

оніричний код. Однак незалежно від цього *quest* героя у творі марковано як невдалий.

Близька за смисловим наповненням подорож до іншого світу представлена в поезії «*Смутно дзвонить зима...*», написаній того ж року, що й «*На західних полях, у намерку...*». У цьому творі В. Свідзінського метою переправи для ліричного героя, замкненого в теперішньому «посивілих днів», стає пошук красиворонки. Образ птаха має в тексті кілька значеннєвих рівнів. У сприйнятті ліричного героя він постає уособленням молодості, а отже, радості, любові, наявності безлічі потенційних можливостей (смислове поле концепту *молодість* у творчості В. Свідзінського ми вже розглядали стосовно мотиву метаморфози). Водночас у цій поезії красиворонка є модифікацією образу казкової жар-птиці (символу щастя, добробуту), на що вказує її «сонячна» природа: із крилами пташки, яка «освіщала» молодість ліричного героя, порівняно «обрій навзаході» [244, с. 268].

Тож загалом красиворонка виступає символом усвідомлених і неусвідомлених прагнень ліричного героя В. Свідзінського. Саме тому герой вирушає в пошуках своєї жар-птиці в «далекі поля»: «А я піду в далекі поля, / Буду глядіти, буду дивитись: / Де веселчин дім височіє, / Там буде моя красиворонка» [244, с. 268]. У наведених рядках маємо важливий маркер переправи — прихід до веселчиного дому. У міфах та казках веселка, як ми вже відзначали, виступає передусім як своєрідний міст, що єднає посей- і потойбічний світи [40]. Отже, цей локус у поезії В. Свідзінського, на нашу думку, символізує саме досягнення межі іншого світу, водночас нагадуючи «таємний лісовий дім», у якому, згідно з фабулою чарівної казки, персонажі здобувають магичні здібності, предмети чи незвичайних помічників [с. 97—101].

Однак попри те, що ліричний герой В. Свідзінського без перешкод долає межу й дістається іншого світу, на нього, як й у випадку з живою водою та фіалкою, чекає лише розчарування: «От сіяє веселчин дім, / А красиворонки немає» [244, с. 268]. Натомість герой знову потрапляє в пастку й опиняється

в «льодовій темниці» [244, с. 268]. Саме тут мають «погаснути» всі його «жадання» [с. 268], надія на диво та жага пошуку, що є рівнозначним небуттю, духовній загибелі. У пастці ліричний герой В. Свідзінського проходить уже згадуване у зв'язку з поезією «Коли пізній бродяга-трамвай...» найнебезпечніше в потойбічному світі випробування — сном. Саме через те, що герой засинає, його ошукують — в образі красиворонки перед ним постає смерть: «Я схопився — аж то горбата! / В покарлючених пальцях ковінька. / Гунявий рот — як поцвіла твань. / По тій твані здригає сміх: / „А вітай же свою красиворонку!”» [244, с. 269].

У цій поезії знову виразно звучать *мотиви омани, глузування* інфернальних істот із ліричного героя, а його подорож закінчується цілковитою поразкою. Отже, як і в більшості наведених вище творів, В. Свідзінський знову конструює «казку «навиворіт», яка замість щасливого завершення пропонує таке ж абсурдне існування, як і реальність. Ця трансформація казкових мотивів, зокрема й мотиву переправи, у художньому світі В. Свідзінського вказує на неможливість ліричного героя цілком звільнитися від переживань, фобій і болю теперішнього, які проявляються в його подорожах.

Протилежного, загалом нехарактерного для творчості поета звучання набуває мотив переправи задля здобуття «скарбу» в сьомій поезії циклу «Зрада» — «*Десь ти з чарами став до бою...*». Цей твір на перший погляд являє собою герметичний діалог, який, на нашу думку, є модифікацією міфічно-казкового «вихваляння», що передує битві героя з антагоністом [219, с. 197]. Із першої репліки, яка, вочевидь, належить антагоністу, стає зрозуміло, що герой здобув чари, проти яких шкідник є безсилим: «— Десь ти з чарами став до бою, / Що не владні тепер над тобою / Ні недобра моя красота, / Ні олживі уста» [244, с. 191]. Тут знову фігурують мотиви недоброї краси та омани, які в першій поезії циклу пов'язувалися з князівною-ящіркою, однак тепер вони не сигналізують про поразку героя, а навпаки — анулюються.

З відповіді героя стає відомо, що «чари» він здобув, пройшовши випробування в іншому світі. Це дозволяє співвіднести *quest* у творі з мотивом

переправи й *концептом ініціації*. Подорож розпочинається в «потаємному домі», куди героя переносить «сніжний дим» [244, с. 191]. Цей «дім» асоціюється з хаткою на курячих ніжках, яка в чарівних казках виступає основним місцем випробування перед переправою до іншого світу. Мешкають у ньому «три жаденних жури» — інфернальні істоти, для яких герой як представник живих — «милий гість»: «Біле ж тіло, / Кров червона, / Жовта кість» [244, с. 191]. Образ «жур» актуалізує ще два мотиви, закладені в першій поезії циклу, — *трикратного випробування та смутку*.

Відповідно ініціацію героя можна потрактувати як спробу подолання туги та душевного болю на шляху до нового етапу духовного розвитку. У «потаємному домі» він приносить і необхідну жертву — дає «ізв'ялити й спити» [244, с. 191] себе, що символізує загибель і водночас стає заporукою воскресіння. Проходження випробування дозволяє герою продовжити путь до іншого світу, який марковано як бажаний, «улюблений» простір: «Та навесні морелевий цвіт / Полонив мене у свій літ, / І склонили мене вітри / До оселі моєї сестри» [244, с. 191]. Засобом переправи також виступає вітер, але вже весняний (актуалізує семантику відродження так само, як і образ «морелевого цвіту»), що переносить героя до дому «сестри», який можна співвіднести з казковим «сонцевим домом» з огляду на наявність у його описі солярної образності: «А в оселі сестри — / Там горицвітом розгоряє, / Там зірниці лежать на траві» [244, с. 191]. Постать сестри, що є найменш однозначною у творі, загалом можна, на нашу думку, трактувати як уособлення Вічної Жіночності [312], яка виступає провідником-покровителем ліричного героя В. Свідзінського під час його подорожі (подібно до «діви» з «Казки» М. Ореста). Саме в «оселі сестри» герой здобуває «чари», необхідні для протистояння безіменному антагоністу, який втілює деструктивні сили буття.

Отже, реалізація мотиву переправи в наведеному творі має досить нетипову для міфосвіту В. Свідзінського маркованість вдалої подорожі, відображенням

слабкої надії на перемогу людини над абсурдністю буття та віднайдення душевної гармонії.

Кількісно меншу групу в ліриці В. Свідзінського становлять твори, у яких мотив переправи реалізовано через *візії посмертного буття* ліричного героя. Найяскравіше така варіація мотиву представлена в тісно пов'язаних за своїм смисловим навантаженням поезіях «*Вже з дерева життя могого...*» та «*Висхли, висхли ранні роси...*». Смерть людини в цих творах постає як долання «тайних меж» [244, с. 27], що є суголосним до міфічної трактовки [40; 120].

Ліричний герой у стані містичного прозріння бачить, як «прийде в країну мертва» [244, с. 27], що являтиме собою «пустелю без країв», де «не буде день, і ніч не буде, / А присмерки і сум» [244, с. 27]. Цей образ є надзвичайно близьким до бачення потойбіччя, виведеного в поезіях «*Блукаю вдень то в луках, то в гаю...*», «*На західних полях, у намерку...*». Герой опиняється серед «холодних тіней», які несуть на собі «страшний тягар віків» [244, с. 27], однак тепер уже не має права повернутися назад. Його «остання путь» у «безвість» потойбічного світу відбувається на традиційному для міфу (зокрема давньогрецького) засобі переправи — «човні невільнім» [244, с. 27] (виразна алюзія на човен Харона [162]).

Відмінного звучання набуває така варіація мотиву переправи у творчості Б. І. Антонича та М. Ореста. Ліричні герої обох авторів сприймають смерть-переправу до іншого світу як непорушний буттєвий закон і значною мірою навіть як своєрідне повернення «додому».

Так, Б. І. Антонич знову звертається до образу сакрального небесного простору, розробляючи мотив переправи у двох заключних поезіях збірки «*Зелена Євангелія*» — «*Дзвінкова пані*» й «*Дім за зорею*». Ліричний герой поета чітко усвідомлює, що у своєму бутті «тут-і-тепер» на землі він «тільки принагідний гість» [4, с. 191], а його справжній дім — це «дім за третьою зорею» [4, с. 190], куди він повернеться по смерті й де «до інших зір молитиметься» і буде «інших ждати ранків» [4, с. 191]. Ключовою позитивною ознакою цього простору

є присутність у ньому таємничої коханої героя — «стрункої княгині» [4, с. 190], «рожевої пані» [4, с. 191], образ якої, як і образ «владарки» в М. Ореста або «сестри» у В. Свідзінського, постає уособленням Вічної Жіночності: вона стає провідником ліричного героя в сакральному просторі. Відповідно свою майбутню смерть-переправу герой сприймає як радісну, спокійну подорож: «Від'їду вже з долонями на лірі сонця сходу, / співаючи хвалу надлюдським і рослинним бурям» [4, с. 192].

Так само як долучення до «святої таїни» буття сприймає відхід до «замежного» світу й ліричний герой М. Ореста в поезії «*У ложах камінних прозорчасті струмені...*». Він також трактує смерть-переправу як даність, у «радості свіжій» [199, с. 40] чекаючи на «безсмертя послів» [199, с. 40] — «двох білих, двох лагідних оленів» [199, с. 40], які виступають медіаторами між двома світами.

Отже, мотив переправи як ключовий елемент міфічного *quest* у представлений у поезії В. Свідзінського складною та багатогранною моделлю реалізації, постаючи в різних модифікаціях та тісно переплітаючись з іншими мотивами й образами. Вагому роль відіграє він і в ліриці Б. І. Антонича та М. Ореста. Через цей мотив у їхній творчості більшою чи меншою мірою актуалізуються традиційні міфічно-казкові схеми *quest* у, виступаючи засобом реконструкції буття людини в дисгармонійному світі ХХ ст. зокрема і творення модерністського неоміфу загалом. На такому підґрунті названі поети «вибудовують» історію особистісного пошуку втраченого раю, духовної цілісності та гармонії з дійсністю. При цьому мотив переправи в їхній ліриці є спорідненим із мотивами ієрофанії, метаморфози та реінкарнації, так само виступаючи маркером духовного воскресіння-оновлення людини, розширення її екзистенції за рахунок досвіду існування в альтернативних реальностях.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Однією з визначальних засад модернізму є увага до окремого індивіда, його фізичного, соціального, психічного, духовного буття. Письменники-модерністи намагалися максимально поглибити відображення людської екзистенції на рівні художнього світу, подивитися на людину під різними кутами зору. З цією метою автори часто послуговувалися широким підключенням до реалістичного плану міфічного, біблійного, легендарного, казкового кодів, завдяки чому осмислення життя людини першої половини XX ст. виходило на якісно інший рівень, набуваючи різних буттєвих перспектив.

У такий спосіб у літературі модернізму сформувалася схильність до новітньої міфологізації «життєпису» героїв. Одним із провідних напрямків такої трансформації можна вважати вилучення людини з рамок лінійного буттєвого ритму й включення до циклічного, у якому антиномія *життя — смерть* перетворюється на тріаду *життя — смерть — відродження життя*. Таке включення надало письменникам-модерністам простір для масштабних художніх експериментів, дозволяючи повернути людину до її витоків (природного ритму життя), вивести за межі буття «тут-і-тепер» із властивими йому параметрами абсурдності й екзистенційної самотності, розширити її буттєві рамки.

Ці інтенції своєрідно й багатогранно реалізувалися в українській міфософській ліриці першої половини XX ст. В. Свідзінський, Б. І. Антонич, П. Тичина, а також почасти М. Орест і київські неокласики більш чи менш послідовно намагалися «вписати» сучасну їм людину в циклічний буттєвий ритм, пропонуючи нову інтерпретацію танаталогічної універсалії, засновану на індивідуально-авторській трансформації концептів *ієрофанії*, *метаморфози*, *реінкарнації*, *подорожі до потойбіччя та ініціації*, які мають потужне архетипове ядро.

Суб'єктом, буття якого зазнало міфологізації в такому «форматі», у творчості окресленого кола авторів став передусім ліричний герой. Відповідно він дістав

особливі характерні риси, постаючи насамперед в іпостасях шукача гармонії, самоті, сенсу буття, істини чи поета-шукача істинного натхнення та істинного слова («праслова», що стає аналогом біблійного логосу), а також візійнера, здатного бачити й розуміти більше за інших людей, глибше проникати в сутність явищ.

Водночас особливі параметри дістало й буття такого ліричного героя «тут-і-тепер», ставши акумульованим художнім відображенням властивих добі катастрофізму й світоглядної кризи. В авторських художніх світах воно постає як дисгармонійне й неістинне, не задовольняє духовних запитів ліричного героя, обмежує його творчість, що реалізується в поетичних текстах насамперед через мотиви *самотності, відчуження, безпритульності*, які подекуди «виростають» навіть у *мотиви не-існування, втрати себе*, загалом характерні для літератури модернізму. Тож ліричний герой прагне вийти за межі цієї дійсності, такого існування, потребує духовного оновлення й відродження. Саме ця «відправна точка» визначила індивідуально-авторські ракурси розгортання авторської міфологізації його «життєпису» в рамках циклічної моделі буття.

Відповідно концепти ієрофанії, метаморфози, реінкарнації, подорожі до потойбіччя та інціпації, які більшою чи меншою мірою реалізуються в представників української міфософської лірики першої половини ХХ ст. та близьких до неї поетів через складний комплекс мотивів (*дотику до сакрального, метаморфози, реінкарнації, переправи* та їхні численні варіації) виконують досить подібні «функції» в міфосвітах Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини, а також почасти М. Ореста й київських неокласиків, дозволяючи розширити просторові й часові рамки присутності ліричного героя у світі, а також діапазон його форм буття.

Так, мотиви метаморфози (у ракурсі перетворення на об'єкти світу природи), дотику до сакрального (елементарні ієрофанії), реінкарнації (візії буття в подібні об'єктів природи) і переправи (перехід до світу природи) дали досліджуваним авторам можливість «перевести» ліричного героя в інший, природний простір

(який набуває рис гармонійного, сакрального на протигагу профанному людському) або навіть «вивести» його за рамки буття в людській подобі. Через подібні «проекти» поети здійснили спробу поновити давню свідомість, коли людина відчувала себе інтегральною, гармонійною часткою світу.

В інших ракурсах (візії буття в людській подобі) мотиви реінкарнації й метаморфози дозволили ліричному герою «приміряти» на себе різні «долі», фактично осягаючи досвід буття іншою особистістю. А мотив дотику до сакрального в аспекті теофаній дав йому змогу віднайти істинні знання й згармонізувати мікрокосм із макрокосмом.

Загалом такі «експерименти» сприяли тому, що людина в українській міфософській ліриці набувала нового буттєвого досвіду, сакральних знань (зокрема істинного, природного «праслова»), компенсувала свої душевні урази, поверталася до автентичного буття, віднаходила самість і почасти здатність прозирати таїни світобудови, розкривала свій творчий потенціал. Усе це загалом забезпечувало духовне відродження або переродження особистості, поновлення її зв'язків зі світом, масштабне розширення рамок її присутності в макрокосмі і, зрештою, стверджувало безсмертя вітальних сил.

Водночас ці мотиви в Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини, а також почасти М. Ореста й київських неокласиків часто були позначені пафосом нереалізованості, нездійсненності, що загалом виражало зневіру ліричного героя (людини першої половини ХХ ст.) у можливості подолати рамки дисгармонійної дійсності, суголосну загальній зневірі авторів-модерністів 1920—1930-х рр. у можливості якісно змінити людство.

З огляду на все відзначене можна говорити, що розглянуті концепти, реалізуючись через відповідні мотиви, виступають у художніх світах досліджуваних авторів тісно поєднаними за своїм смисловим навантаженням, дійсно утворюючи «екзистенційний вимір» художньої концепції смерті-воскресіння в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст.

ВИСНОВКИ

Квінтесенцією модернізму як типу культури, що склався на межі XIX—XX ст. і проіснував приблизно до середини XX ст., була настанова на тотальне концептуальне оновлення буття людства в усій його багатогранності. Глобальні зміни відбулися в економічному й суспільно-політичному розвитку, ідеології, сфері науки, естетичних уподобаннях, духовних пошуках та запитах, мавши на меті творення нової, більш гармонійної та «якісної» цивілізації. Відповідно особливе місце у світоглядній парадигмі раннього модернізму посідав експеримент, поняття якого на початку XX ст. мало позитивну конотацію. Однак оскільки подібне «переформатування» світу відзначалося й досить трагічними наслідками, а «досягнення» часто відверто суперечили заявленим цілям, у 1920—1930-х рр. (зрілий модернізм) пафос оновлення та сміливого експерименту почав помалу поступатися місцем екзистенційному скепсису та трагічному, антиутопічному світовідчуттю, зневірі у всемогутності людини-творця й можливості змінити світ на краще.

Еволюція модерністського світосприйняття й пов'язані з нею масштабні перетворення в житті людства віднайшли виразне й багатогранне відображення у світовій літературі першої половини XX ст., зокрема повною мірою реалізувалася настанова на експеримент — як на рівні форми, так і на рівні змісту. Це було продиктовано прагненням авторів подивитися на світ і людину в ньому з максимально відмінної від попередньої точки зору, розкрити макрокосм світобудови й мікрокосм особистості, здійснити їхнє радикальне трансформування — бодай у мистецькій проекції. Однак у зрілому модернізмі таке прагнення до оновлення вже доволі часто межувало зі скепсисом, моделі гармонійної, «відродженої» світобудови — з антиутопічними та кінцесвітніми

візіями, образ людини-творця, шукача та експериментатора — з образом зневіреної, «загубленої», «розколотої» особистості.

Одним із досить зручних інструментів художньої реалізації окреслених інтенцій у літературі модернізму став міф, інтерес до якого значно поживався завдяки «маніфестам» Ф. Ніцше, працям З. Фрейда, К. Г. Юнга та їхніх послідовників, різноплановим дослідженням цього феномена, які здійснили А. ван Геннеп, В. І. Іванов, Е. Касіер, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, О. Лосєв, Дж. Фрезер та ін., а також через загальне «міфологізаторське» спрямування тогочасної ідеології. На такому потужному науково-філософсько-ідеологічному підґрунті відбулося осягнення міфу як унікального коду, що призвело до масштабної актуалізації міфічних моделей в оригінальній художній творчості. Неоміфічні інтенції оригінально оприявнилися в ліриці (В. Вітмен, Т. С. Еліот, В. Б. Єйтс, Е. Паунд, російські младосимволісти й акмеїсти та ін.), драматургії (Ж. Ануй, А. Жироду, К. О'Ніл тощо) та епосі (Дж. Апдайк, М. Булгаков, Дж. Джойс, Дж. Карпентер, Ф. Кафка, Х. Кортасар, Т. Манн, Г. Г. Маркес, М. Фріш та ін.) цього періоду.

Письменники-модерністи більш чи менш послідовно освоювали, переосмислювали й «осучаснювали» міфічне світосприйняття, вводячи його у твори через численні алюзії, реконструюючи міфічний хронотоп, творячи нові репрезентації міфологем і навіть вибудовуючи індивідуально-авторські неоміфи. Автори водночас виразно дистанціювалися від архаїчного міфу, що виявлялося в «інтелектуалізації» та переосмисленні міфологем, їх іронічному, «травестійному» представленні, у результаті чого за позірного збереження традиційної форми міф наповнювався протилежним, суперечливим до архаїчного «світогляду» змістом.

В українській літературі модернізму неоміфічні експерименти реалізувалися також досить масштабно, ґрунтуючись як на осягненні національної міфології через фольклор, так і на засвоєнні інших міфічних кодів (передусім античного). Окрім того, автори широко запозичували та використовували для творення

оригінальних текстів загальні засади та моделі конструювання міфу. Такі «нововведення» були характерні вже для раннього українського модернізму (творчість Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Олеся, М. Вороного, поетів «Молодої музи»), але максимально реалізувалися в зрілій модерністичній літературі (творчість А. Головка, Д. Загула, Г. Косинки, Г. Михайличенка, Т. Осьмачки, Я. Савченка та ін.).

Найбільш послідовним утіленням провідних інтенцій модернізму крізь призму міфу в українській літературі першої половини XX ст. стало формування своєрідної течії — української міфософської лірики, у якій розробка онтологічної проблематики здійснювалася на основі активного осягнення міфічного світосприйняття й архетипово-міфологемного коду. До цієї течії з огляду на максимально повну реалізацію засад модерністського неоміфологізму через «неусвідомлене» міфотворення належали Б. І. Антонич, В. Свідзінський, а також П. Тичина в ранній творчості. Надзвичайно близьким до них (передусім у своїй ліриці «українського» періоду) був М. Орест. Також неоміфологічні «настанови» реалізувалися, хоча й меншою мірою, у ліриці київських неокласиків М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмари та Ю. Клена, які активно зверталися до міфу як невід'ємної складової світової культури, однак, на відміну від Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини й М. Ореста, ішли здебільшого шляхом його інтелектуального осягнення (передусім М. Зеров).

Названі автори були вельми близькими й у художній манері, й у світоглядних «опорах» творчості. На рівні естетичних засад та вподобань це виявлялося в наявності в їхній ліриці елементів неокласицизму, символізму, імпресіонізму, сюрреалізму. Водночас для всіх поетів були характерними споглядальність, прагнення відійти від суєтного та минушого й розглянути свою реальність і людину в ширшій буттєвій перспективі, своєрідна закоханість у старовину та «ретроградство», які парадоксально поєднувалися із суто модерністським тяжінням до експерименту, оригінального художнього втілення власних

профетичних візій або ж нових умоглядних побудов, часто здійснюваних якраз на підставі вдумливого спостереження явищ дійсності.

Відповідно однією із засадничих художніх проекцій, яку представники української міфософської лірики першої половини ХХ ст. та близькі до неї поети досить послідовно реалізували у своїй творчості саме на основі активного залучення міфічного коду, стала художня концепція смерті-воскресіння. Вона акумулювала в собі уявлення митців про базові універсалиї «життя» і «смерть», а на підставі цього — про сучасність, людину в ній та перспективи людства з точки зору вічності. «Розбудовуючи» цю концепцію, Б. І. Антонич, В. Свідзінський, П. Тичина, М. Орест та почасти київські неокласики змогли здійснити різноманітні суто модерністські експерименти, ламаючи пересічні уявлення про простір і час, людину і світ й активно відгукуючись на знакові реалії своєї доби. При цьому поети широко послуговувалися елементами міфічного (зокрема античного й українського) та біблійного кодів, а також загальними «принципами» міфотворення.

Конструювання художньої концепції смерті-воскресіння в текстах представників української міфософської лірики першої половини ХХ ст., а також почасти в М. Ореста й київських неокласиків відбувалося відповідно до провідних модерністських настанов на двох взаємопов'язаних рівнях — «макрокосмічному» (буття світу — як у масштабах сучасності, так і з точки зору вічності) і «мікрокосмічному» (буття окремої особистості — «речника» свого часу й водночас людини в максимально загальному розумінні).

На «макрокосмічному» рівні таке концептуальне наповнення української міфософської лірики полягає в більш чи менш послідовному експериментуванні поетів із часовими ритмами. Це загалом було досить характерним для письменників-модерністів, які услід за Ф. Ніцше широко актуалізували архетипову циклічну модель буття (*коло життя — смерть — відродження життя*), висуваючи її на протигагу лінійному сприйняттю (*створення світу — буття світу — кінець світу*). Такий циклічний рух привносив у художню

реальність пафос надії на відновлення й відродження світу, його безкінечність, що було надзвичайно важливим у першій половині XX ст. з її масштабними й ризикованими соціальними, політичними, науковими експериментами.

Водночас в українській міфософській ліриці, як і в європейській модерністській міфотворчості, циклічна модель не заперечувала лінеарне сприйняття часоплину, своєрідно синтезуючись і співіснуючи з ним, що сприяло творенню оригінального модерного міфу. Це яскраво виявилось на рівні поєднання міфічних есхатологічних проєкцій (циклічність) із біблійними апокаліптичними (лінеарність) та в конструюванні месіанського міфу, у якому біблійні образи й мотиви неможливо відмежувати від архаїчних міфологем, ґрунтованих на архетипі божества, що помирає й воскресає.

Безпосередньо в мотивній системі творчості представників української міфософської лірики та та близьких до неї поетів *концепт циклічного буття* реалізувався насамперед через *мотив вічного повернення*, а також досить традиційні *мотиви кружляння / кола, весни-відродження й зими-смерті (або зими-сну), дня й ночі* тощо, які містять потужне архетипове ядро й відзначаються міцним зв'язком із національною картиною світу. Звернення Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини, М. Ореста й почасти київських неокласиків до цього концепту мало на меті насамперед відповісти на продиктоване реаліями доби запитання: «Що ж чекає на людську цивілізацію — вічне повернення чи вічне проминання?» Представлені в ліриці поетів надії на ніцшеанське «вічне повернення» (що прирівнювалося до безсмертя, а тому було бажаним) пов'язувалися передусім із вороттям людини до сакрального, істинного буття в межах природного простору, а картини загибелі людства — з надто раціоналізованим, механістичним буттям у технократичному, цивілізованому світі. Однак у загальному підсумку жоден із названих авторів не зміг послідовно та однозначно відповісти на поставлене запитання, а реалізація в їхній ліриці циклічної моделі буття відзначається фрагментарністю й неповнотою. Найбільш оригінальне бачення цієї проблеми запропонував М. Зеров, послідовно

реалізувавши у своєму художньому світі уявлення про сталість моделей соціального устрою й поведінки людей від часів античності. На його думку, змінюються лише покоління та історичні «декорації», тобто форма.

У ліриці Б. І. Антонича, В. Свідзінського та М. Ореста 1930-х рр. у рамках окресленого запитання та представлення світу через бінарну опозицію *сакральний природний простір — профанний, технократичний людський простір* витворюється цілий комплекс тісно переплечених есхатологічних та апокаліптичних мотивів (*руйнації й смерті, всесвітнього потопу, вбивчого холоду, мертвого сонця* тощо). Ці мотиви були реакцією авторів на тогочасні реалії — як українські, так і загальноєвропейські — і породжене ними кризове, катастрофічне світосприйняття. У контексті своєї доби поети цілком закономірно трактували буття людської цивілізації як неприродне, часто навіть гріховне, бездуховне й надміру механістичне. Тож у їхніх міфосвітах неминучим згідно із застосовуваною «логікою» міфу й Біблії є або есхатологічне очищення й оновлення, яке має сприяти формуванню нового, більш гармонійного суспільства, чи апокаліптичний «катаклізм», який має призвести до остаточного винищення людства без подальшого відродження на Землі. Для Б. І. Антонича, В. Свідзінського та М. Ореста загалом було характерним хитання між двома такими «розв'язками», а отже, між пафосом віри у відродження людства й світу в новій якості та настроями безнадії, що зрештою відповідало окресленому світогляду зрілого модернізму.

Так само в тісному зв'язку з історичними реаліями у творчості П. Тичини, М. Зерова, М. Драй-Хмари та Ю. Клена актуалізується інший вагомий компонент «макрокосмічного» рівня художньої концепції смерті-воскресіння — український месіанський міф. Його актуалізація в українській міфософській ліриці зумовлювалася передусім розгортанням у 1910—1920-ті рр. українського державотворчого руху та панівними на той час ідеями активного національного поступу (зокрема «азіатського ренесансу» М. Хвильового, націоналізму й українського месіанізму Д. Донцова). У ліриці досліджуваних авторів це

відбувалося завдяки масштабному підключенню біблійного коду через *концепт Спасителя* (із відзначеним архетиповим ядром божества, що помирає й воскресає), який реалізувався передусім через *образи Ісуса Христа й Божої Матері, пророків, мотиви розп'яття, хресних мук, воскресіння* тощо й численні євангельські алюзії, а також індивідуально-авторські міфологеми *інтелігенції-месії, пролетаріату-месії*.

У ліриці названих поетів побудований на таких «опорних точках» український месіанський міф пройшов своєрідну еволюцію. Перший етап його розгортання охоплював творчість П. Тичини кінця 1910-х — початку 1920-х рр. і був пов'язаний із національно-визвольним рухом 1917—1922-х рр., а також певним «пожвавленням» української культури за часів непу. На цьому етапі в українському месіанському міфі домінував героїчний пафос та віра у воскресіння української нації через мирне виборювання державності, однак вони вже були досить хисткими й часто межували з візіями національної катастрофи.

Другий етап еволюції цього міфу, пов'язаний із творчістю П. Тичини, М. Зерова та М. Драй-Хмари 1920-х рр., позначений розчаруванням у національно-визвольній боротьбі, скепсисом та реальною оцінкою «здобутків» революції, зневірою в спроможності української нації реалізувати свій месіанський потенціал. Однак попри подібні настрої в тогочасній творчості поетів подекуди ще звучав пафос віри в національне відродження, шлях до якого вони вбачали в насадженні культури. Однак П. Тичина у другій половині 1920-х рр. «зрікся» українського месіанізму на користь міфу пролетаріату-месії, натомість М. Зеров і М. Драй-Хмара не полишали остаточно відродженських надій до початку 1930-х рр.

Третім, підсумковим етапом в «історії» українського месіанського міфу в рамках міфософської лірики стала творчість Ю. Клена 1930-х рр., на якій позначилася загальна суспільна зневіра в можливості «національного відродження», що було спричинено утисками та репресіями національно-свідомої

інтелігенції в Україні, а також певною мірою передчуттям катастрофи насправду макрокосмічного масштабу — Другої світової війни. Саме тому поет змушений був констатувати крах національного месіанізму в рамках реалій доби.

Отже, навіть під новим кутом зору — крізь призму циклічної моделі — представникам української міфософської лірики та близьким до неї поетам далеко не завжди вдавалося успішно вирішити важливі онтологічні питання, а надії на оновлення, відродження світу (й України зокрема) через модерністичне перетворення є в їхній творчості надзвичайно хисткими, натомість превалюють антиутопічні візії.

У рамки такого «макрокосмічного» плану реалізації художньої концепції смерті-воскресіння в текстах Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини, а також почасти М. Ореста й київських неокласиків цілком послідовно вписується «мікрокосмічний». Основним об'єктом міфологізування в цьому ракурсі стає «життєпис» їхніх ліричних героїв, які попри окремі «автобіографічні» відмінності, відзначаються виразною спільністю, постаючи передусім в іпостасях *експериментатора*, *шукача* гармонії, самоті, сенсу буття, істини чи *поета-шукача* істинного натхнення та істинного слова (часто — «праслова», що стає аналогом біблійного логосу), а також *візіонера*, здатного бачити й розуміти більше за інших людей, глибше проникати в сутність явищ.

Водночас особливі параметри має й буття такого ліричного героя «тут-і-тепер», яке стає акумульованим художнім відображенням властивих добі катастрофізму й світоглядної кризи, а тому виступає «відправною точкою» експериментів та пошуків героя, чітко вмотивовуючи їх. В авторських художніх світах таке первинне буття є дисгармонійним і неістинним, не задовольняє духовних запитів ліричного героя, обмежує його творчість, що реалізується в поетичних текстах досліджуваних авторів насамперед через *мотиви самотності, відчуження, безпритульності*, які подекуди трансформуються в *мотиви не-існування, втрати себе*, загалом характерні для європейської літератури зрілого модернізму. Тому ліричний герой української міфософської

лірики прагне вийти за межі цієї дійсності, потребує духовного оновлення й відродження.

Вилучити наділеного такими «вихідними даними» ліричного героя — фактично людину першої половини ХХ ст. — з рамок його значною мірою катастрофічної реальності й антиномії *життя — смерть* узагалі з подальшим включенням у циклічний часовий ритм українським поетам-«міфософам» дозволила актуалізація *концептів ієрофанії, метаморфози, реінкарнації, подорожі до потойбіччя та ініціації*, які мають потужне архетипове ядро. Це надавало авторам простір для різноманітних художніх експериментів, дозволивши розширити просторові й часові рамки присутності ліричного героя у світі, а також діапазон його форм буття.

Відповідно концепти ієрофанії, метаморфози, реінкарнації, подорожі до потойбіччя та ініціації, які більшою чи меншою мірою реалізуються в міфосвітах Б. І. Антонича, В. Свідзінського, П. Тичини, а також почасти М. Ореста й київських неокласиків через складний комплекс мотивів (*дотику до сакрального, метаморфози, реінкарнації, переправи* та їхні численні варіації) виконують у ліриці поетів досить подібні «функції».

Так, мотиви метаморфози (в аспекті перетворення на об'єкти світу природи), дотику до сакрального (елементарні ієрофанії), реінкарнації (візії буття в подібі об'єктів природи) й переправи (перехід до світу природи) дають досліджуваним авторам можливість «перевести» ліричного героя в інший, природний простір, який набуває рис гармонійного, сакрального на протигагу профанному людському, або навіть «вивести» його за рамки буття в людській подібі.

В інших ракурсах (візії буття в людській подібі) мотиви реінкарнації й метаморфози дозволяють ліричному герою приміряти на себе різні «долі», фактично осягаючи досвід буття іншою особистістю. А мотив дотику до сакрального в аспекті теофаній дає йому змогу згармонізувати мікрокосм із макрокосмом через долучення до божественної сутності.

Усі ці «експерименти» сприяли тому, що в українській міфософській ліриці людина набувала нового буттєвого досвіду, сакральних знань (зокрема істинного, природного «праслова»), дозволяють їй компенсувати свої душевні урази, повернутися до автентичного буття, віднайти самість і почасти здатність прозирати таїни світобудови, розкрити свій творчий потенціал (здобуття статусу поета-пророка). Усе це загалом призводить до духовного відродження або переродження особистості, поновлення її зв'язків зі світом, масштабного розширення рамок її присутності у макрокосмі. Таким чином поети фактично стверджували безсмертя людини, її вітальних сил та творчого потенціалу, долаючи одвічний екзистенційний страх перед небуттям. Однак і на цьому рівні творення художньої концепції смерті-воскресіння Б. І. Антоничу, В. Свідзінському, М. Оресту й почасти київським неокласикам були властиві настрої скепсису й зневіри, що стосувалися спроможності людини віднайти внутрішню гармонію, пізнати закони світобудови й подолати свою минущість.

Загалом в українській міфософській ліриці першої половини ХХ ст. попри її позірну «немодерність» крізь призму міфічного й біблійного кодів повною мірою реалізувалися й модерністський пафос оновлення, експериментування, і ґрунтовне осмислення реалій першої половини ХХ ст. та закономірностей буття світу, і багатопланове зображення людини — представника своєї доби зокрема (автобіографічний план) і людської цивілізації в цілому, який прагнув віднайти гармонію й істину, подолати свою внутрішню суперечливість, соціальну визначеність і минущість. При цьому в рамках концепції смерті-воскресіння основними в ліриці Б. І. Антонича, В. Свідзінського, київських неокласиків і М. Ореста були надії на багаторівневе (соціальне, національне, загальнолюдське) й багатоаспектне (матеріальне, психічне й духовне) відродження людства через повернення до істинних (часто ототожнюваних із євангельськими) цінностей і природного буття, які, проте, постійно межували з характерними для зрілого модернізму настроями зневіри в можливостях людського поступу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авакумов С. В. Мотив инициации в сновидениях и психотерапевтическом процессе [Электронный ресурс] / С. В. Авакумов. — Режим доступа : <http://psyjournal.ru/j3p/pap.php?id=20030410>.
2. Аверинцев С. Архетипы // Мифы народов мира : энциклопедия : у 2-х т. — [2-е изд.] / Под ред. С. А. Токарева. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1998 — Т. 1. — 671 с. — С. 110—111.
3. Андрухович Ю. І. Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Юрій Ігорович Андрухович. — Івано-Франківськ, 1996. — 24 с.
4. Антонич Б.-І. Велика гармонія : (Модерністична поезія ХХ ст.) : для ст. шк. віку / Богдан-Ігор Антонич ; упоряд., передм., прим. Д. В. Павличка ; [худож. оформ. М. С. Пшінки, А. О. Лівня]. — 2-ге вид., доповн. і перероб. — К. : Веселка, 2003. — 350 с. — (Шкільна бібліотека).
5. Антонов Д. Концовки волшебных сказок [Электронный ресурс] / Д. Антонов. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/antonov1.htm>.
6. Апинян Т. А. Aesthesis et mythos : эстетика перед лицом неомифологизма : [Электронный ресурс] / Т. А. Апинян. — Режим доступа : http://anthropology.ru/ru/texts/apinyan/aestt_03.html.
7. Апинян Т. А. Мифология : теория и событие : Учеб. / Т. А. Апинян. — СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2005. — 281 с.
8. Аскольдов С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология / Под ред. проф. В. П. Нерознака. — М. : Academia, 1997. — С. 26—279.

9. Астаф'єв О. Неокласицизм : гармонія як дискурс // Астаф'єв О. Лірика української еміграції : еволюція стильових систем : монографія / Олександр Астаф'єв. — К. : Смолоскип, 1998. — 313 с. — С. 53—72.
10. Баальбек [Електронний ресурс] // Режим доступа : <http://www.krugosvet.ru/enc/istoriya/BAALBEK.html>.
11. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
12. Беккер К. Ф. Мифы древнего мира : Всемирная история / Карл Фридрих Беккер ; обработка и науч. ред. Л. М. Лукьяновой ; [худ. оформл. В. К. Бутенко]. — Саратов : Надежда, 1995. — 720 с.
13. Белый А. Родине [Электронный ресурс] / Андрей Белый // Антология русской поэзии. — Режим доступа : <http://www.stihi-rus.ru/1/Belyiy/80.htm>.
14. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый ; сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. — М. : Республика, 1994. — 528 с. — (Мыслители XX в.).
15. Бердяев Н. Русская идея : Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века ; Судьба России : сб. / Николай Александрович Бердяев. — М. : Изд-во В. Шевчук, 2000. — 541 с.
16. Бетко І. Лірика Б.-І. Антонича у дзеркалі аналітичної психології К. Г. Юнга / І. Бетко // Слово і час. — 2003. — № 2. — С. 7—13.
17. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : [Із мови давньоєврейської та грецької на українську дослівно наново перекладена проф. І. І. Огієнком — митрополитом Іларіоном]. — К. : Укр. біблійне т-во, 2002. — 1375 с.
18. Білецький О. І. [Рец. на кн. : Зеров М. Камена. — К. : Слово, 1924. — 80 с.] // Червоний шлях. — 1924. — № 6. — С. 271—272.

19. Білецький О. Творчість Максима Рильського [Електронний ресурс] / Олександр Білецький. — Режим доступу : http://ukrcenter.com/library/read.asp?id=291&page=1#text_top.
20. Білик Г. «Камена» Миколи Зерова : спроба наближення до смислів / Галина Білик // Слово і час. — 1999. — № 8. — С. 82—85.
21. Білокінь С. І. Закоханий у вроду слів : М. Зеров — доля і книги / С. І. Білокінь. — К. : Час, 1990. — 56 с.
22. Блок А. Лирика / Александр Блок ; вступ. ст. К. И. Чуковского ; сост. и коммент. В. Г. Фридлянд. — М. : Правда, 1985. — 416 с.
23. Бойко В. Г. Народнопоетичні традиції у творчості М. Рильського 1910—1932 рр. // Рад. літ-во. — 1962. — № 6. — С. 107—116.
24. Бондаренко А. Словесні маски «дитини буття» в художньому мовленні Б.-І. Антонича / А. Бондаренко // Слово і час. — 2001. — № 12. — С. 43—48.
25. Борецький Л. Порятунком всього людства від зла : [Біблійні образи в поезії Юрія Клена] / Любомир Борецький // Укр. мова й літ. в серед. шк., гімн., ліц. та колег. — 2001. — № 3. — С. 63—68.
26. Борецький М. І. Античні образи і мотиви в поезії Миколи Зерова / Мирон Іванович Борецький // Методичні проблеми гуманітарних наук : [Наук. зап. ДДПІ ім. Івана Франка]. — 1998. — Вип. 1. — С. 190—200.
27. Борзенко О. І. Людина і природа в поезії В. Свідзінського / О. І. Борзенко // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філол. — 2003. — № 583. — Вип. 37 : Філологічні дослідження тексту. — С. 85—88.
28. Борхес Х. Л. Четыре цикла / Пер. с исп. Б. Дубина // Борхес Х. Л. Проза разных лет : сб. / Хорхе Луис Борхес ; сост. и предисл. И. Тертерян ; коммент. Б. Дубина. — М. : Радуга, 1984. — С. 280—281.
29. Бреславська С. Вплив творчості Уолта Уїтмена на поезію Богдана-Ігоря Антонича [Електронний ресурс] / С. Бреславська. — Режим доступу : <http://www.mesogaia-sarmatia.narod.ru/mesogaia/breslau01.htm>.
30. Бровко О. О. Міфологізм лірики В. Свідзінського / О. О. Бровко //

Наук. пр. Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Сер.: Філол. науки. — 2006. — Вип. 13. — С. 237—241.

31. Брюховецький В. С. Микола Зеров: літературно-критичний нарис / В. С. Брюховецький. — К.: Рад. письменник, 1990. — 309 с.

32. Буревій К. Боротьба за радість (творчий шлях П. Тичини) / Кость Буревій // Червоний шлях. — 1929. — № 7. — С. 89—105.

33. Буряк О. «У дно, у суть, у корінь речі...»: художньо-філософська концепція людини в поезії Б.-І. Антонича // Слово і час. — 2000. — № 11. — С. 44—47.

34. Великий тлумачний словник української мови / [упоряд. Т. В. Ковальова]. — Х.: Фоліо, 2005. — 767 с. — (Б-ка держ. мови).

35. Веретенченко О. Поет і його доля: [В. Свідзінський] / Олекса Веретенченко // Свідзінський В. Медобір / Володимир Свідзінський; [ред.-вид. О. Веретенченко; упоряд. і прим. Б. Кравцева]. — [Б. м.]: Сучасність, 1975. — С. 143—150.

36. Верхарн Еміль Вибране: поезії / Еміль Верхарн; пер. М. Терещенко. — К.: Дніпро, 1966. — 219 с. — (Перлини світової лірики).

37. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский; [вступ. ст. И. К. Горского; сост., коммент. В. В. Мочаловой]. — М.: Высш. шк., 1989. — 404, [4] с. — (Классика литературной науки).

38. Витрикуш Г. Колова модель єдності світу в художній інтерпретації Б.-І. Антонича і поетів-шістдесятників / Галина Витрикуш // Вітчизна. — 2006. — № 9/10. — С. 149—159.

39. Вихлянцев В. П. Библиейский словарь: к русской канонической Библии Синодального перевода 1816—76 гг. [Электронный ресурс] / В. П. Вихлянцев. — Режим доступа: <http://www.superbook.org/ DICTIONARY/VIH/a.htm>.

40. Войтович В. М. Українська міфологія / Валерій Миколайович Войтович. — 2-ге вид., стереотип. — К.: Либідь, 2005. — 664 с.

41. Гасанова В. Т. Міфологічно-релігійні образи неокласика Освальда Бургардта [Електронний ресурс] / В. Т. Гасанова. — Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/Articles/KultNarknp37knp37_257-261.pdf.

42. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы : Очерки по русской литературе XX века / Борис Михайлович Гаспаров. — М. : Наука, 1993. — 303, [1] с.

43. Генік-Березовська З. Павло Филипович // Грані культур : Бароко. Романтизм. Модернізм / Зіна Генік-Березовська. — К. : Геліон, 2000. — С. 244—250.

44. Геннеп А. ван Обряды перехода : Систематическое изучение обрядов / Арнольд ван Геннеп ; [пер. с фр. Ю. Е. Иванова, А. В. Покровская, послесл. Ю. Е. Ивановой, под ред. С. В. Весниной]. — М. : Восточная лит., 1999. — 198 с. — (Этнографическая библиотека).

45. Гординський С. Поет, що любив життя // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича : Статті, есе, спогади, листи, поезії / Упор. М. М. Ільницький, Р. М. Лубківський. — Львів : Каменяр, 1989. — С. 70—73.

46. Грабович Г. Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості поета / Григорій Грабович ; пер. з англ. С. Павличко. — К. : Рад. письменник, 1991. — 212 с.

47. Грицак Я. Нарис історії України : Формування модерної української нації XIX—XX ст. / Ярослав Грицак. — К. : Генеза, 1996. — 360 с.

48. Громова В. Неокласики / Валентина Громова // Сильові тенденції української літератури XX століття : Зб. / Наук. ред. В. Г. Дончик, упор. Н. М. Шумило. — К. : Фоліант, 2004. — 284 с. — С. 107—135.

49. Губар О. Павло Тичина : літературно-критичний нарис / О. Губар. — К. : Рад. письменник, 1981. — 257 с.

50. Гуменюк В. Творчість Павла Тичини в контексті мистецьких віянь його доби / В. Гуменюк // Дивослово. — 2005. — № 5 (578). — С. 56—60.

51. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива) / Тамара Гундорова // Слово і час. — 1995. — № 2. — С. 28—31.
52. Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда / В. Ф. Давидюк. — Львів : Світ, 1992. — 174, [2] с.
53. Дей О. І. Поезія Максима Рильського і народна пісня / О. І. Дей // Нар. тв. та етнографія. — 1974. — № 2. — С. 5—21.
54. Дей О. І. Українська народна баллада / Олексій Іванович Дей. — К. : Наук. думка, 1986. — 263 с.
55. Державин В. [Рец. на кн. : Свідзінський В. Вересень. — Харків : Суми-друк, 1927. — 80 с.] / В. Державин // Червоний шлях. — 1928. — № 5—6. — С. 249—250.
56. Державин В. М. Поезія Михайла Ореста і неокласицизм / В. М. Державин // Українське слово : Хрестом. укр. літ. та літ. крит. XX ст. : у 3-х кн. / За заг. ред. В. Яременка, Є. Федоренка. — К. : Рось, 1994. — Кн. 2. — С. 347—365.
57. Дзюба І. Володимир Свідзинський / Іван Дзюба // Письменники Радянської України. — 1987. — № 13. — С. 113—141.
58. Дзюба І. М. Він хотів «жити, творити на своїй землі...» / Іван Дзюба // Драй-Хмара М. Вибране / Михайло Драй-Хмара ; упоряд. Д. Паламарчук, Г. Кочур, передм. І. Дзюби, приміт. Г. Кочура. — К. : Дніпро, 1989. — С. 5—39.
59. Дмитрів Я. Сонетарій Миколи Зерова / Ярослав Дмитрів // Слово і час. — 1994. — № 7. — С. 47—53.
60. Довгань К. [Рец. на кн. : Драй-Хмара М. Проростень. — К. : Слово, 1926. — 51 с.] / К. Довгань // Життя й революція. — 1926. — № 10. — С. 121—122.
61. Доленго М. В. [Рец. на кн. : Драй-Хмара М. Проростень : Поезії. — К. : Слово, 1926. — 51 с.] / М. В. Доленго // Культура і побут. — 1926. — №. 37. — С. 7—9.

62. Доленго М. В. [Рец. на кн.: Рильський М. Кризь бурю й сніг. — К. : Слово, 1925. — 80 с.] / М. Доленго // Червоний шлях. — 1925. — № 9. — С. 230—233.

63. Доленго М. [Рец. на кн.: Тичина П. Вітер з України. — Х. : Червоний шлях, 1924. — 86 с.] / М. Доленго // Нова книга. — 1924. — № 1. — С. 40—41.

64. Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте : пособ. по спецкурсу / Ю. В. Доманский. — 2-е изд., испр. и дополн. — Тверь : Тверской гос. ун-т, 2001. — 94 с.

65. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза : роман, оповідання та нариси / В. Домонтович ; [передм. В. Агеєвої]. — К. : Критика, 2000. — 415 с.

66. Донцов Д. Від містики до політики / Дмитро Донцов. — Торонто : Спілка Визволення України, 1957. — 61 с.

67. Дорошенко В. А. Принципы подхода и методы воздействия на личность, обеспечивающие переживание «смерти-возрождения» [Электронный ресурс] / В. А. Дорошенко, А. Г. Левченко. — Режим доступа : <http://anthropology.ru/ru/texts/doroshenko/tanatos5.html>.

68. Драй-Хмара М. П. Вибране / М. П. Драй-Хмара ; [упоряд. Д. Паламарчук, Г. Кочур, передм. І. Дзюби, приміт. Г. Кочура]. — К. : Дніпро, 1989. — 542 с.

69. Дроздовський Д. Міфосвіт Антонича — вічне повернення [Електронний ресурс] / Дмитро Дроздовський. — Режим доступу : <http://artvertep.com/print?cont=7288>.

70. Дроздовський Д. У контексті міфу про Христа в Україні / Дмитро Дроздовський // Укр. культура. — 2008. — № 5. — С. 10—11.

71. Дудченко А. Реинкарнация [Электронный ресурс] / А. Дудченко. — Режим доступа : <http://www.kiev-orthodox.org/site/cults/619/>.

72. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде ; [пер. В. Большакова ;

вступ. ст. и коммент. Е. Строгановой]. — М. : Инвест-ППП, 1995. — 240 с.

73. Элиаде М. Миф о вечном возвращении : Архетипы и повторяемость / Мирча Элиаде ; [пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой]. — СПб. : Алетейя, 1998. — 250 с. — (Миф, религия, культура).

74. Элиаде М. Мифы современного мира [Электронный ресурс] // Мирча Элиаде. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Eliade/Mif_SovrMir.php.

75. Элиаде М. Священное и мирское / Мирча Элиаде ; [пер. , предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского]. — М. : Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.

76. Элиаде М. Трактат по истории религии : [Электронный ресурс] / Мирча Элиаде ; пер. с франц. А. А. Васильева. — Режим доступа : <http://www.eliade.ru/traktat-po-istorii-religij>.

77. Єфремов С. О. За пять літ (1919—1923) // Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Олександрович Єфремов ; [вступ ст. М. К. Наєнка]. — К. : Femina, 1995. — С. 608—632.

78. Жуйкова М. Слова і міфологеми в поетичному тексті Володимира Свідзінського / Маргарита Жуйкова // Творчість Володимира Свідзінського : зб. наук. пр. / Упор. Л. Бублейник, М. Мірченко, М. Моклиця та ін. — Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. ун-ту ім. Лесі Українки, 2003. — С. 42—51.

79. Жулинський М. Богдан-Ігор Антонич // Жулинський М. Слово і доля : навч. посіб. / Микола Жулинський ; [худ. оформ. П. В. Кузь]. — К. : А.С.К., 2002. — С. 529—545.

80. Жулинський М. Михайло Драї-Хмара // Жулинський М. Слово і доля : навч. посіб. / Микола Жулинський ; [худ. оформ. П. В. Кузя]. — К. : А.С.К., 2002. — С. 311—321.

81. Жулинський М. Павло Тичина // Жулинський М. Слово і доля : навч. посіб. / Микола Жулинський ; [худ. оформ. П. В. Кузя]. — К. : А.С.К., 2002. — С. 267—275.

82. Жулинський М. Павло Филипович // Жулинський М. Слово і доля : навч. посіб. / Микола Жулинський ; [худ. оформ. П. В. Кузя]. — К. : А.С.К., 2002. — С. 302—306.

83. Жулинський М. «Хто ж потребує слів твоїх?» / Микола Жулинський // Дивослово. — 1998. — № 11. — С. 56—61.

84. Забужко О. С. Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу / Оксана Стефанівна Забужко. — 2-ге вид., випр. — К. : Факт, 2001. — 159 с.

85. Заславський І. Поет, брат поета / Ісай Заславський // Дивослово. — 1997. — № 5—6. — С. 12—15.

86. Зварич В. З. Поетичне осмислення образу «втраченого раю» у М. Зерова / В. З. Зварич // Вісн. Черкас. ун-ту. Сер. : Філол. науки. — 1999. — Вип. 11. — С. 137—141.

87. Зеров М. «Вітер з України» : Третя книжка Тичини // Зеров М. До джерел : літ.-крит. ст. / Микола Зеров. — К. : Слово, 1926. — С. 7—23.

88. Зеров М. Нова збірка Тичини [Рец. на кн. : Тичина П. Вітер з України : Поезії. — Х. : Червоний шлях, 1924. — 86 с.] // Зеров М. Українське письменство : [зб. пр. з літ-ва та істор. письменства] / Микола Зеров ; упор. М. Сулима ; [післям. М. Москаленко]. — К. : Вид-во С. Павличко «Основи», 2003. — С. 417—421.

89. Зеров М. [Рец. на кн. : Рильський М. Під осінніми зорями. — К. : Ґрунт, 1918. — 128 с.] // Зеров М. Українське письменство : [зб. пр. з літ-ва та істор. письменства] / Микола Зеров ; упор. М. Сулима ; [післям. М. Москаленко]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 262—265.

90. Зеров М. Твори : у 2-х т. / М. К. Зеров ; упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко ; [худ. оформ. Є. І. Муштенка]. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 1 : Поезії. Переклади. — 843 с.

91. Зеров М. Українське письменство в 1918 році // Зеров М. Українське письменство : [зб. пр. з літ-ва та істор. письменства] / Микола Зеров ; упор. М. Сулима ; [післям. М. Москаленко]. — К. : Вид-во С. Павличко «Основи», 2003. — С. 249—262.

92. Зілінський О. «Дім за зорею» / Орест Зілінський // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича : Статті, есе, спогади, листи, поезії / Упор. М. М. Ільницький, Р. М. Лубківський. — Львів : Каменярь, 1989. — С. 102—103.

93. Зусман В. Концепт в системі гуманитарного знання [Електронний ресурс] / В. Зусман. — Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html>.

94. Иванов В. И. Две стихии в современном символизме // Иванов В. И. Собр. сочин. : у 2-х т. / Вячеслав Иванович Иванов. — Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1974. — Т. 2. — С. 536—561.

95. Іванисенко В. Михайло Драй-Хмара : Про творчість поета / В. Іванисенко // Дніпро. — 1989. — № 10. — С. 93—106.

96. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич : Нарис життя і творчості / Микола Ільницький. — К. : Рад. письменник, 1991. — 207 с.

97. Ільницький М. М. Образ нічного неба : архетип місяця у поезії Б.-І. Антонича, Ф. Гарсія Лорки та І. Калинця // Ільницький М. М. У фокусі віддзеркалень : Статті. Портрети. Спогади. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. — С. 304—314.

98. Ільницький М. Незнищенність поезії [Про творчість Б.-І. Антонича] / Микола Ільницький // Вітчизна. — 1968. — № 6. — С. 194—199.

99. Іщук А. Павло Тичина : критико-біографічний нарис / А. Іщук. — К. : Держ. вид-во худ. літ., 1954. — 163 с.

100. Кассирер Э. Философия символических форм : / Эрнст Кассирер, [пер. с нем. С. А. Ромашко]. — СПб. : Университетская книга, 2002. — Т. 2 : Мифологическое мышление. — 280 с. — (Книга света).

101. Кемпбелл Дж. Тысячеликий герой / Джозеф Кемпбелл ; [пер. с англ. А. П. Хомик, под. ред. С. Н. Иващенко]. — М. : Ваклер, 1997. — 384 с. — (Astrum Sapientiae).

102. Кернер Г. Міфотворчість у поезії Богдана-Ігоря Антонича і Володимира Свідзинського / Габор Кернер // Сучасність. — 2001. —

№ 12. — С. 125—139.

103. Кирієнко Н. М. Естетична система Михайла Ореста : генеза, творча реалізація : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Наталія Миколаївна Кирієнко. — К. , 2006. — 192 с.

104. Кирієнко Н. Проблема екогармонії в ліриці Михайла Ореста // Наталія Кирієнко // Рідний край. — 2004. — № 1. — С. 112—117.

105. Клен Ю. Вибране / Юрій Клен ; [упор., авт. передм. та приміт. Ю. Ковалів ; ред. М. Н. Москаленко, худ. оформ. Є. Муштенко]. — К. : Дніпро, 1991. — 461 с.

106. Клинг О. Мифологема «Ewige Weiblichkeit» (Вечная Женственность) в гендерном дискурсе русских символистов и постсимволистов / О. Клинг // Пол. Гендер. Культура : Немецкие и русские исследования / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер, Г. Зверевой. — М. : РГГУ, 2009. — С. 438—452.

107. Клочек Г. Павло Тичина / Г. Клочек // Укр. мова та літ. — 2003. — № 313. — С. 1—36.

108. Ключковська Я. Французькі паралелі Богдана-Ігоря Антонича / Я. Ключковська // Слово і час. — 1998. — № 7. — С. 43—46.

109. Коваленко Л. М. До слов'янських витоків поезії П. Г. Тичини / Л. М. Коваленко // Рад. літ-во. — 1981. — № 1. — С. 44—55.

110. Ковалів Ю. Кларнетизм П. Тичини — нереалізована естетична концепція / Юрій Ковалів // Сильові тенденції української літератури ХХ століття : зб. / [Наук. ред. В. Г. Дончик, упор. Н. М. Шумило]. — К. : Фоліант, 2004. — 284 с. — С. 98—106.

111. Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена // Клен Ю. Вибране / Юрій Клен ; [упор., автор передм. та прим. Ю. І. Ковалів, ред. М. Н. Москаленко, худ. оформ. Є. Муштенко]. — К. : Дніпро, 1991. — С. 3—23.

112. Ковбасенко Ю. Михайло Драї-Хмара // Гроно нездоланих співців : [Літературні портрети українських письменників ХХ сторіччя, твори яких увійшли до оновлених шкільних програм] : навч. посіб. / За заг. ред.

В. І. Кузьменка. — К. : Укр. письменник, 1997. — С. 61—72.

113. Козачук К. О. Вірш Юрія Клена «Коло життєве» (1936) : естетичні традиції та енергетика тексту // Наук. пр. Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Сер. : Філол. науки. — 2006. — Вип. 13. — С. 61—64.

114. Колесник О. С. Міфопоетичне відтворення архетипу : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Олена Сергіївна Колесник. — К., 2002. — 16 с.

115. Корєпова К. Е. Сюжет «Царевна-лягушка» в восточнославянской сказочной традиции / К. Е. Корєпова // Вопросы сюжета и композиции : межвуз. сб. / [Горьк. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского]. — Горький, 1980. — С. 97—112.

116. Корсунська Б. Л. Поезія нового світу : Ідеї та образи української радянської лірики 20—30 років / Б. Л. Корсунська. — К. : Наук. думка, 1967. — 331 с.

117. Корсунська Б. Філософські мотиви у творчості Павла Тичини / Б. Корсунська. — К. : Наук. думка, 1977. — 225 с.

118. Костенко Н. В. «Врятує вроду і себе людина...» / Н. В. Костенко // Филипович П. П. Поезії / Павло Петрович Филипович ; [упор. та вступ. ст. Н. В. Костенко]. — К. : Рад. письменник, 1989. — С. 5—45.

119. Костецький І. Мій Юрій Клен / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 141. — С. 118—136.

120. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : [вибр. пр. з фольклор. й літ-ва] / М. І. Костомаров ; [упор. і прим. І. П. Бетко, А. М. Полотай ; вступ. ст. М. Т. Яценка]. — К. : Либідь, 1994. — 384 с. — (Бібліотека «Літературні пам'ятки України»).

121. Кошелівець І. Подвійний портрет з постскриптомом : Михайло Орест і Володимир Державин / Іван Кошелівець // Березіль. — 1993. — № 3—4. — С. 20—27.

122. Кривчикова О. В. Національний міф та його трансформація в українській еміграційній поезії (на прикладі «Празької школи») : автореф.

дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Оксана Вікторівна Кривчикова. — К., 2002. — 20 с.

123. Кухар О. О. Міф у художньому світі Євгена Маланюка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Оксана Олександрівна Кухар. — Кіровоград, 2002. — 19 с.

124. Лавріненко Ю. Володимир Свідзінський (літературна силуета) / Юрій Лавріненко // Розстріляне відродження : [антолог. 1917—1933] : Поезія — проза — драма — есей / [упор., передм., післям. Ю. Лавріненка ; післям. Є. Сверстюка]. — [3-тє вид.]. — К. : Смолоскип, 2004. — С. 189—193.

125. Лавріненко Ю. Лірика і ліричний епос Максима Рильського // Лавріненко Ю. Зруб і парости : літературно-критичні статті, есеї, рефлексії / Юрій Лавріненко. — Мюнхен : Сучасність, 1971. — С. 82—96.

126. Лавріненко Ю. Література вітаїзму 1917—1933 // Розстріляне відродження : [антолог. 1917—1933] : Поезія — проза — драма — есей / [упор., передм., післям. Ю. Лавріненка ; післям. Є. Сверстюка]. — [3-тє вид.]. — К. : Смолоскип, 2004. — С. 939—967.

127. Лавріненко Ю. Освальд Бурггардт — Юрій Клен // Лавріненко Ю. Зруб і парости : літературно-критичні статті, есеї, рефлексії / Юрій Лавріненко. — Мюнхен : Сучасність, 1971. — С. 217—227.

128. Ласло-Куцюк М. Б.-І. Антонич // Ласло-Куцюк М. Українська радянська література. — Бухарест : Вид-во Бухарест. ун-ту, 1975. — С. 112—123.

129. Лебідь Ан. [Рец. на кн. : Рильський М. Крізь бурю й сніг. — К. : Слово, 1925. — 80 с.] / Ан. Лебідь // Життя й революція. — 1925. — № 8. — С. 84—85.

130. Лебідь Ан. [Рец. на кн. : Филипович П. Простір. — К. : Слово, 1924. — 54 с.] // Життя й революція. — 1925. — № 6—7. — С. 123—124.

131. Леви-Брюль Л. Мифический мир [Электронный ресурс] // Сверхъестественное в первобытном мышлении / Люсьен Леви-Брюль. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/levibrul1.htm>.

132. Левинтон Г. А. Фольклоризм и «мифологизм» в литературе [Электронный ресурс] / Г. А. Левинтон. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/levinton2.htm>.

133. Леви-Строс К. Структура мифов // Структурная антропология / Клод Леви-Строс ; [пер. с фр. В. В. Иванова]. — М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. — С. 212—241.

134. Леві-Стросс К. Міт та значення / Клод Леві-Стросс // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За заг. ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 1996. — С. 345—356.

135. Ленська С. «Хай звіра в собі не плекають...» : Історіософська концепція «національної трилогії» Павла Тичини / Світлана Ленська // Рідний край. — 2007. — № 2. — С. 87—92.

136. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка [Электронный ресурс] / Д. С. Лихачев. — Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/izvest/1993/01/931-003.htm>.

137. Лич Э. Обряды перехода [Электронный ресурс] / Э. Лич. — Режим доступа : <http://culture.niv.ru/doc/culture/communication/index.htm>.

138. Лосев А. Ф. Диалектика мифа [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. — Режим доступа : http://www.philosophy.ru/library/lofef/dial_myth.html.

139. Лотман Ю. М. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман ; [сост. М. Ю. Лотман]. — СПб. : Иск-во СПб, 2000. — 704 с.

140. Ляшенко О. Поетичний цикл Юрія Клена «Коло життєве» як явище монолітного типу цілісності / Олена Ляшенко // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму : зб. наук. пр. / За заг. ред. Л. Кравченко. — Дрогобич : Відродження, 2004. — С. 99—106.

141. Майдан І. Зріст і сила творчості Павла Тичини : [Рец. на кн. : Тичина П. Вітер з України : Поезії. — Харків : Червоний шлях. — 86 с.] / І. Майдан // Червоний шлях. — 1925. — № 3. — С. 189—201.

142. Майдан І. П. [Рец. на кн. : Филипович П. Простір. — К. : Слово, 1924. — 54 с.] / І. П. Майдан // Червоний шлях. — 1925. — № 9. — С. 233—237.

143. Майфет Гр. Матеріали до характеристики творчості П. Тичини / Гр. Майфет // Червоний шлях. — 1926. — № 1. — С. 177—205.

144. Макаров А. У світлі сучасної літературної критики : (Поезія М. Рильського) / Анатолій Макаров // Рад. літ-во. — 1981. — № 1. — С. 18—30.

145. Маланюк Е. Київська Александрія // Маланюк Е. Книга спостережень : Проза / Е. Маланюк. — Торонто : Гомін України, 1962. — Т. 2. — С. 289—297.

146. Маланюк Е. Переборення неокласики : [Поезія Юрія Клена] // Маланюк Е. Книга спостережень : Проза : у 2-х т. / Е. Маланюк. — Торонто : Гомін України, 1966. — Т. 2. — С. 420—427.

147. Маланюк Е. Юрій Клен // Маланюк Е. Книга спостережень : Проза. Проза : у 2-х т. / Е. Маланюк. — Торонто : Гомін України, 1962. — Т. 2. — С. 247—260.

148. Маринчак В. Різдвяний цикл Богдана-Ігоря Антонича в контексті діалогу міфообрядної і релігійної свідомості / В. Маринчак // 36. Харк. іст.-філол. т-ва. — 1994. — Т. 3. — С. 57—66.

149. Маркова М. В. Мотив метаморфози в поезії європейських романтиків : погляд крізь призму натурфілософії (на матеріалі творчості С. Т. Колриджа та М. Лермонтова) [Електронний ресурс] / М. В. Маркова // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. Сер. : Філол. науки. — 2010. — Вип. 49. — С. 145—149. — Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/VZhDU/2010_49/Vip_49_29.pdf.

150. Матвеев В. А. Идея реинкарнации в мировой культуре / В. А. Матвеев // Философский век : Альманах. — 2001. — Вып. 18. : История идей как методология гуманитарных исследований. — Ч. 2. — С. 163—169.

151. Матіяш Б. Сюжет для Свідзінського / Богдана Матіяш // Критика. — 2007. — Ч. 5 (115). — С. 26—27.

152. Мафтин Н. На березі вічності : модель художнього світу Богдана-Ігоря Антонича / Н. Мафтин // Слово і час. — 2008. — № 6. — С. 51—56.

153. Махно В. Специфіка художнього мислення Богдана-Ігоря Антонича // Наук. зап. Терноп. держ. пед. ін-ту. Сер.: Літ-во. — 1997. — Вип. 1. — С. 128—142.

154. Мейзерська Т. С. Проблеми індивідуальної міфології : міфотворчість Шевченка : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Тетяна Северинівна Мейзерська. — Одеса, 1997. — 128 с.

155. Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский. — Режим доступа : <http://aquarun.ru/psih/tvor/default.htm>.

156. Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания / Елеазар Моисеевич Мелетинский. — М. : Изд-во Рос. гуманитар. ун-та, 1998. — 456 с.

157. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе : учеб. пособ. по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Елеазар Моисеевич Мелетинский. — М. : Изд-во Рос. гуманитар. ун-та, 2001. — 167, [5] с.

158. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Елеазар Моисеевич Мелетинский. — М. : Наука, 1976. — 407 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

159. Мельників Р. Свідзінський / Ростислав Мельників // Мандрівник і риболов : Природа у творчості В. Свідзінського й М. Рильського / [упор. І. Андрусак]. — К. : Факт, 2003. — С. 277—294.

160. Мень А. Тайна жизни и смерти / Александр Мень ; [ред. В. В. Бойко]. — М. : Знание, 1992. — 61, [3] с. — (Культура и религия).

161. Мирская Л. А. Миф в современной западной философии и литературе [Электронный ресурс] / Л. А. Мирская // Мир культуры. — 2002. — № 1. — Режим доступа : <http://www.m-kultura.ru/sovremennyi-mif/>.

162. Мифологический словарь / Е. М. Мелетинский, С. С. Аверинцев, В. В. Иванов и др. ; [под ред. Е. М. Мелетинского]. — М. : Сов. энцикл., 1991. — 736 с.

163. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі : Монографія / Раїса Валентинівна Мовчан ; [за наук. ред. М. Г. Жулинського]. — К. : Стилос, 2008. — 544 с.

164. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. : [навч. посіб.] / Марія Моклиця. — Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. — Ч. 1. : Укр. літ. — 154 с.

165. Моклиця М. Основи літературознавства : посіб. для студ. філол. ф-тів / Марія Моклиця. — Тернопіль : Підручники & Посібники, 2002. — 191, [1] с.

166. Моренець В. Міфологічна течія в українській поезії другої половини ХХ ст. / Володимир Моренець // Слово і час. — № 9 — С. 43—51.

167. Моренець В. П. Без Тичини // Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ століття : Україна і Польща / Володимир Пилипович Моренець. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 89—127.

168. Моренець В. П. Катастрофізм, візіонеризм, міфологізм // Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ століття : Україна і Польща / Володимир Пилипович Моренець. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 260—301.

169. Моренець В. П. Неокласицизм // Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ століття : Україна і Польща / Володимир Пилипович Моренець. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 219—257.

170. Моренець В. П. Про модернізм і модерність // Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ століття : Україна і Польща /

Володимир Пилипович Моренець. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 13—25.

171. Москалець К. Тихий модернізм Свідзінського / Костянтин Москалець // Критика. — 2005. — Ч. 93—94. — С. 26—28.

172. Музичка А. Журнальна українська лірика 1926 р. / Андрій Музичка // Червоний шлях. — 1927. — № 2. — С. 156—184.

173. Мунтян І. Варіант «неокласики» Михайла Драй-Хмари // Слово і час. — 1997. — № 8. — С. 57—61.

174. Наєнко М. Микола Зеров і питання неокласицизму / Михайло Наєнко. — Слово і час. — 2008. — № 11. — С. 38—48.

175. Неборак В. В. Смерть і вічність у поезії Володимира Свідзінського (натурфілософський аспект) / Віктор Володимирович Неборак // Українська література сьогодні; [авт. проекту та упор. В. Медвідь]. — К., 2005. — С. 153—163.

176. Неврлий М. Етапи формування західноукраїнської модерної поезії / М. Неврлий // Сучасність. — 1993. — № 5. — С. 123—127.

177. Неділько В. Материк поезії Максима Рильського / Всеволод Неділько, Леонід Монастирський // Дивослово. — 1995. — № 3. — С. 11—23.

178. Неклюдов С. Ю. Мотив и текст [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov16.htm>.

179. Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm>.

180. Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov4.htm>

181. Нетичук О. Особливості міфосвіту Володимира Свідзинського / Оксана Нетичук // Творчість Володимира Свідзинського : зб. наук. пр. / Упор.

Л. Бублейник, М. Мірченко, М. Моклиця та ін. — Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. ун-ту ім. Лесі Українки, 2003. — С. 82—97.

182. Неуважний Ф. Закоханий в житті поганин // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича : статті, есе, спогади, листи, поезії / Упор. М. М. Ільницький, Р. М. Лубківський. — Львів : Каменяр, 1989. — С. 192—202.

183. Нечуй-Левицький І. С. Світогляд українського народу : ескіз української міфології / І. С. Нечуй-Левицький. — К. : Обереги, 1992. — 87 с.

184. Николенко О. Н. Античность в творчестве О. Мандельштама и Н. Зерова / О. Н. Николенко // Крымский пушкинский научный сборник. — 2001. — Вып. 1 : [Русская культура и античность]. — С. 234—240.

185. Ницше Ф. Весёлая наука / Ницше Фридрих ; [пер. с нем. К. А. Свасьяна]. — М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. — 574 с. — (Антология мудрости).

186. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Фридрих Ницше ; пер. с нем. А. Михайлова // Ницше Ф. Рождение трагедии / Фридрих Ницше ; сост., общ. ред., коммент. и вступ. ст. А. А. Россиуса. — М. : Ad Marginem, 2001. — С. 47—215. — (Коллекция «Философия по краям»).

187. Ніковський А. Vita nova (Уривки з книжки) / Андрій Ніковський // Розстріляне відродження : [антолог. 1917—1933] : Поезія — проза — драма — есей / [упор., передм., післям. Ю. Лавріненка ; післям. Є. Сверстюка]. — [3-тє вид.]. — К. : Смолоскип, 2004. — С. 787—791.

188. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Фрідріх Ніцше ; [пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука]. — К. : Вид-во С. Павличко «Основи» ; «Дніпро», 1993. — 415 с.

189. Новак В. Фольклор у творчій долі Максима Рильського / Валентина Новак // Дивослово. — 1999. — № 3. — С. 18—22.

190. Новикова М. О. Міфосвіт Антонича / Марина Новикова // Антонич Б.-І. Вибране / Богдан-Ігор Антонич ; [за ред. М. Н. Москаленка ; передм. М. О. Новикової]. — К. : Київська правда, 2003. — С. 5—18.

191. Новиченко Л. М. Поетичний світ Максима Рильського (1910—1941) /

Л. М. Новиченко ; [за ред. В. І. Горбик, худ. оформ. В. Б. Бродського]. — К. : Наук. думка, 1980. — 406 с.

192. Новиченко Л. Поезія і революція. Книга про Павла Тичину / Л. Новиченко. — К. : Дніпро, 1979. — 365 с.

193. Носов С. Н. Исторический катастрофизм в общественно-литературном сознании середины XIX — начала XX в. : А. С. Хомяков, В. В. Розанов) / С. Н. Носов // Лит. и ист. — 1992. — С. 179—190.

194. Нямцу А. Е. Миф и литература (теоретические аспекты функционирования) / Анатолий Евгеньевич Нямцу. — Черновцы : Рута, 2005. — 80 с.

195. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века : Учеб. пособ. / Анатолий Евгеньевич Нямцу. — К. : УМК ВО, 1998. — 82 с.

196. Огієнко І. (Митрополит Іларіон) Дохристиянські вірування українського народу [Електронний ресурс] / Іван Огієнко. — Режим доступу : <http://hram.kiev.ua/index.php?mode=books&cat=13&parent=457&id=463>.

197. Ольшевський І. «Молюсь не самому духові — та й не матерії...» : (вплив світових релігійно-філософських систем на духовну еволюцію Павла Тичини) / Ігор Ольшевський // Слово і час. — 2002. — № 7. — С. 32—38.

198. Онікієнко І. М. Образ мандрівного самотника у віршах В. Свідзінського та В. Стус / І. М. Онікієнко // Наук. пр. Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Сер. : Філол. науки. — 2006. — Вип. 13. — С. 117—123.

199. Орест М. Держава слова : Вірші та переклади / Михайло Орест ; [упор. та авт. передм. С. Павличко]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1995. — 526 с.

200. Павличко Д. Незгасаючий перстень життя / Д. Павличко // Антонич Б.-І. Велика гармонія (Модерністична поезія XX століття) : для ст. шк. віку. / Богдан Ігор Антонич ; упор., передм., прим. Д. В. Павличка ; [худ. оформ.

М. С. Пшінки, А. О. Лівня]. — 2-ге вид., доповн. і перероб. — К. : Веселка, 2003. — С. 5—40.

201. Павличко. Д. В. Пісня про незнищенність матерії // Антонич Б.-І. Пісня про незнищенність матерії : Поезії / Антонич Богдан-Ігор ; [упор. та авт. передм. Д. В. Павличко]. — К. : Рад. письменник, 1967. — С. 7—46.

202. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Дмитрівна Павличко. — К. : Либідь, 1997. — 360 с.

203. Павличко С. Д. Михайло Орест, поет лісу // Орест М. Держава слова : вірші та переклади / Михайло Орест ; [упор. та авт. передм. С. Павличко]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1995. — С. 3—12.

204. Панченко В. Від «Білих островів» до «Знака терезів» : (Поезія Максима Рильського 1910—1932 рр.) / Володимир Панченко // Слово і час. — 2006. — № 1. — С. 3—15.

205. Петрова С. М. Дохристиянські міфологеми у творчості В. Свідзінського / С. М. Петрова // Наук. пр. Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Сер : Філол. науки. — 2006. — Вип. 13. — С. 173—180.

206. Петров В. Микола Зеров [Електронний ресурс] / Віктор Петров. — Режим доступу : <http://memorial.org.ua/education/write/zerov/5.htm>.

207. Петров В. Про спаленого поета : Володимир Свідзинський // Укр. засів. — 1993. — № 3. — С. 61—62.

208. Платон. Филеб ; Государство ; Тимей ; Критий / Платон ; [под. ред. А. Ф. Лосева ; пер. с древнегреч. С. С. Аверинцева]. — М. : Мысль, 1999. — 656 с. — (Классическая философская мысль).

209. Плахотнік Н. Згорання як профетичний мотив у поезії Володимира Свідзінського / Наталія Плахотнік // Київ. старовина. — 2005. — № 2. — С. 125—132.

210. Повість минулих літ : Літопис руський за Іпатським списком [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://izbornyk.org.ua/litop/lit01.htm>.

211. Поліщук Я. О. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму [Електронний ресурс] : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ярослав Олексійович Поліщук. — К., 2000. — 32 с. — Режим доступу : <http://www.lib.ua-ru.net/inode/3608.html>.

212. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезії модернізму / Ярослав Поліщук // Слово і час. — 2001. — № 2. — С. 35—45.

213. Поляруш О. Вслухався я в той гомін золотий... (Поема Павла Тичини «Золотий гомін») // Дивослово. — 2005. — № 2 (564). — С. 5—9.

214. Поляруш О. Поетика Апокаліпсису Павла Тичини і Тодося Осьмачки / О. Поляруш // Укр. мова та літ. — 2006. — № 3—4. — С. 23—28.

215. Пономаренко О. Б. Національний міфосвіт поезії Б.-І. Антонича : аспект художнього образу-символу : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Олеся Борисівна Пономаренко. — К., 2007. — 198 с.

216. Потапенко О. І. Словник символів [Електронний ресурс] / О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко та ін. — Режим доступу : <http://ukrlife.org/main/evshan/symbol.htm>.

217. Потебня А. А. Миф и слово // Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Александр Афанасьевич Потебня ; [сост., прим. А. Б. Муратов]. — М. : Высш. шк., 1990. — С. 300—311.

218. Прокоф'єв І. П. Модерністичні інтенції в поезії Володимира Свідзінського / І. П. Прокоф'єв // Наук. пр. Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Сер. : Філол. науки. — 2006. — Вип. 13. — С. 160—166.

219. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп ; [под ред. проф. И. М. Тронского]. — Л. : Изд-во Ленинград. Ордена Ленина ун-та, 1946. — 337, [2] с.

220. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. / Владимир Яковлевич Пропп. — [2-е изд.]. — М. : Наука, 1969. — 166, [2] с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

221. Райбедюк Г. Б. Павло Филипович // Гроно нездоланих співців : [Літературні портрети українських письменників ХХ сторіччя, твори яких увійшли до оновлених шкільних програм] : навч. посіб. / За заг. ред. В. І. Кузьменка. — К. : Укр. письменник, 1997. — С. 83—94.

222. Райбедюк Г. Європеїзм Павла Филиповича / Галина Райбедюк // Перспективи. — 1998. — № 3—4. — С. 55—61.

223. Райбедюк Г. Інтимна лірика Павла Филиповича / Галина Райбедюк // Слово і час. — 1993. — № 7. — С. 68—72.

224. Райс Е. Володимир Свідзинський / Емануїл Райс // Сучасність. — 1961. — № 4. — С. 82—92.

225. Рильський М. Микола Зеров — поет і перекладач / Максим Рильський // Зеров М. Вибране / Микола Зеров ; [упор. С. Ф. Зерової, прим. Г. П. Кочура, В. П. Петрова, ред. і вступ. ст. М. Рильського]. — К. : Дніпро, 1966. — С. 5—17.

226. Рильський М. Про двох поетів / Максим Рильський // Життя й революція. — 1926. — № 8. — С. 84—89.

227. Рильський М. Т. Твори : у 10-ти т. / Максим Тадейович Рильський ; [упор. та ком. О. І. Білецький, В. І. Касіян, К. С. Козловський ; передм. О. І. Білецького]. — К. : Держлітвидав України, 1960. — Т. 1 : Лірика. — 350 с.

228. Ринекер Ф. Библийская энциклопедия Брокгауза [Электронный ресурс] / Фритц Ринекер, Герхард Майер. — Режим доступа : <http://www.agape-biblia.org/books/Book03/>.

229. Родіонова І. Елементи «позараціональної» поетичної мови, підсвідомості й інтуїції у творчості М. Драй-Хмари / Інна Родіонова // Наук. пр. Миколай. держ. гуманіт. ун-ту ім. П. Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». — 2004. — Т. 29. — Вип. 16. — С. 81—85.

230. Родіонова І. Митець і антиномія «свобода — неволя» у поезії М. Драй-Хмари / Інна Родіонова // Укр. літ. в загальноосвіт. шк. — 2007. — № 2. — С. 11—14.

231. Родіонова І. Числовий символічний код у поетичному просторі М. Драй-Хмари / Інна Родіонова // Укр. мова й літ. в серед. шк., гімн., ліц. та колег. — 2004. — № 3. — С. 186—191.

232. Ротач П. «Я буду боротись за своє письменство...» : [Михайло Орест : життя і творчість] / Петро Ротач. — Укр. засів. — 1997. — № 10/12. — С. 31—39.

233. Рубан Я. Г. Особливості хронотопу збірки Б.-І. Антонича «Три перстені» / Я. Г. Рубан // Вісн. Запоріз. держ. ун-ту. Сер. : Філол. науки. — 2001. — № 2. — С. 99—102.

234. Рубан Я. Г. Просторові та часові образи у поезії Володимира Свідзінського та Богдана-Ігоря Антонича / Я. Г. Рубан // Наук. пр. Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Сер. : Філол. науки. — 2006. — Вип. 13. — С. 263—270.

235. Рубчак Б. Богдан-Ігор Антонич / Богдан Рубчак // Укр. літ. : Хрестомат. : для учнів 10—11 кл. загальноосвіт. навч. закл. / За ред. П. П. Кононенка, Є. В. Федоренка. — К. : Міленіум, 2005. — С. 683—689.

236. Руднев В. П. Мотивный анализ // Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / Вадим Петрович Руднев. — М. : Аграф, 2001. — С. 256—258.

237. Руснак І. Поезія Б.-І. Антонича : від українських джерел до світової культури / І. Русак // Укр. літ. в загальноосвіт. шк. — 2003. — № 6. — С. 6—9.

238. Савченко Я. Занепадництво в українській поезії / Я. Савченко // Життя й революція. — 1927. — № 2. — С. 160—174.

239. Савченко Я. З поточної художньої літератури : [Закінчення] / Яків Савченко // Життя й революція. — 1928. — № 10. — С. 83—103.

240. Сацик І. К. Естетична концепція Миколи Зерова : калокагатія / І. К. Сацик // Гуманіт. часопис. — 2007. — № 3. — С. 61—69.

241. Сверстюк Є. О. Гострої розпуки гострий біль : [Про Миколу Зерова] // Сверстюк Є. Собор у риштованні / Євген Сверстюк ; [передм.

Марка Антоновича]. — Париж — Балтимор : Перша укр. друкарня у Франції. — Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1970. — С. 113—124.

242. Сверстюк Є. О. Павло Тичина : Прощання з Мадонною // Сверстюк Є. На святі надії : Вибране : [літературознавчі статті й есеї] / Євген Олександрович Сверстюк ; [упор. В. Андрієвська, Р. Лиша]. — К. : Наша віра, 1999. — С. 383—399.

243. Свідзинський А. «Я виноград відновлення у ніч несу...» : Життя і творчість Володимира Свідзинського // Київ. — 2000. — № 11/12. — С. 107—126.

244. Свідзінський В. Є. Твори : у 2-х т. / Володимир Свідзінський ; [вид. підгот. Елеонора Соловей]. — К. : Критика, 2004. — Т. 1 : Поетичні твори. — 581, [3] с. — (Відкритий архів).

245. Свідзінський В. Є. Твори : у 2-х т. / Володимир Свідзінський ; [вид. підгот. Елеонора Соловей]. — К. : Критика, 2004. — Т. 2 : Переклади. Статті. Листи. — 509, [3] с. — фронтиспіс. — (Відкритий архів).

246. Сегеда Ю. «Я хотів би бути кленом молодим...» : Образ дерева в поезії Володимира Свідзінського [Електронний ресурс] / Юрій Сегеда. — Режим доступу : <http://www.ezos.iatp.org.ua/Pole/articles/US1.html>.

247. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике : очерк историографии / И. В. Силантьев ; [отв. ред. чл.-кор. РАН Е. К. Ромодановская]. — Новосибирск : Изд-во ИДМИ, 1999. — 104 с. — (Науч. изд.).

248. Славутич Я. Володимир Свідзинський / Яр Славутич // Вибрані поезії / В. Свідзінський ; [вступ. ст. Я. Славутича]. — Едмонтон : Славута, 1961. — С. 5—10.

249. Славутич Я. Микола Зеров // Славутич Я. Розстріляна муза / Яр Славутич. — К. : Либідь, 1992. — С. 31—35.

250. Славутич Я. Михайло Драї-Хмара // Славутич Я. Розстріляна муза / Яр Славутич. — К. : Либідь, 1992. — С. 43—45.

251. Славутич Я. Павло Филипович // Славутич Я. Розстріляна муза / Яр Славутич. — К. : Либідь, 1992. — С. 38—40.

252. Слышкин Г. Г. Концептологический анализ институционального дискурса / Г. Г. Слышкин // Филология и культура : материалы Междунар. науч. конф. — Ч. 1. — Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2001. — С. 34—36.

253. Соловей Е. Невпізнаний гість : Доля і спадщина Володимира Свідзінського / Елеонора Соловей (Гончарик). — К. : Наук. думка, 2006. — 221, [3] с.

254. Соловей Е. Неканонічна традиційність : Володимир Свідзинський / Елеонора Соловей // Сучасність. — 1996. — № 2. — С. 98—113.

255. Соловей Е. Парадигма буття в поезії неокласиків (Микола Зеров) / Елеонора Соловей // Літературознавство : Матер. III конгр. Міжнар. асоц. українців (Харків, 26—29 серпня 1996 р.) : зб. / Відп. ред. О. Мишанич. — К. : ОБЕРЕГИ, 1996. — С. 460—470.

256. Соловей Е. Поезія і духовний клімат доби (Р.-М. Рільке, О. Мандельштам, В. Свідзінський, Б.-І. Антонич) / Елеонора Соловей // Наук. пр. Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Сер. : Філол. науки. — 2006. — Вип. 13. — С. 226—231.

257. Соловей Е. «Роботи і дні» поета / Е. Соловей // Твори : у 2-х т. / В. Є. Свідзінський ; вид. підгот. Е. Соловей. — К. : Критика, 2004. — Т. 1 : Поетичні твори. — С. 447—516.

258. Соловей Е. Співзвучність поетичних світів (Болеслав Лесьмян і Володимир Свідзинський) / Елеонора Соловей // Слово і час. — 2001. — № 9. — 40—44.

259. Соловей Е. Українська філософська лірика : навч. посіб. зі спецкурсу / Елеонора Степанівна Соловей-Гончарик. — К. : Юніверс, 1999. — 366, [2] с. — (Трансформ. гуманіт. освіти в Україні).

260. Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве : Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров» : Краткая повесть об Антихристе : сб. /

Владимир Сергеевич Соловьев ; [сост., вступ. ст., примеч. А. Б. Муратова]. — СПб. : Худ. лит, 1994. — 526 с. — (Лук и лира).

261. Солодько П. Ремінісценції з грецької та латини в оригінальній поезії Миколи Зерова / П. Солодько // Дивослово. — 1994. — № 12. — С. 9—11.

262. Сонцвіт В. [Рец. на кн. : Свідзінський В. Ліричні поезії. — Кам'янець : ДВУ, 1922 — 54 с.] / Василь Сонцвіт // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 301—303.

263. Соснюк К. О. Поезія Володимира Свідзинського та євангельський текст [Електронний ресурс] / К. О. Соснюк. — Режим доступу : http://www.library.ukma.kiev.ua/elib/Mahisterium/MAG_ISSUE21_2005_literaturozn/12_sosnyuk_ko.pdf.

264. Сподарець М. П. Семантика міського простору в ліриці В. Свідзінського / М. П. Сподарець // Наук. пр. Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Сер. : Філол. науки. — 2006. — Вип. 13. — С. 152—160.

265. Степанов Ю. С. Концепт [Электронный ресурс] / Ю. С. Степанов. — Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/concept/stepanov-concept.htm>.

266. Степняк М. [Рец. на кн. : М. Рильський. Де сходяться дороги. — К. : Слово, 1929. — 100 с.] / М. Степняк // Червоний шлях. — 1929. — № 7. — С. 228—231.

267. Стефановська Л. Антонич. Антиномії / Лідія Стефановська. — К. : Критика, 2006. — 312 с. — (Критичні студії).

268. Стоян С. П. Ідея вічної повторюваності та циклічності в неоміфологічній літературі ХХ століття [Електронний ресурс] / С. П. Стоян. — Режим доступу : <http://www.newacropolis.org.ua/ru/mif2003.htm>.

269. Стоян С. П. Міфологічна традиція в літературній творчості ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» [Електронний ресурс] / Світлана Петрівна Стоян. — К., 2002. — 18 с. — Режим доступу : <http://disser.com.ua/contents/4488.html>.

270. Стрингалюк Л. *Ars poetica* Михайла Ореста / Любомир Стрингалюк // Перевал. — 1993. — № 1. — С. 71—73.

271. Струк Д. Максим Рильський — неокласик / Д. Струк // Північне сяйво : альманах / Упор. Яр Славутич. — Едмонтон : Славута, 1965. — № 2. — С. 141—144.

272. Стус В. ЗникOME розцвітання / Василь Стус // Слово і час. — 1991. — № 5. — С. 3—13.

273. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави) / Василь Стус ; [текст підгот. С. Гальченко, Д. Стус ; за ред. Л. Паламарчук]. — К. : Знання, 1993. — 96 с.

274. Талалай Л. Уроки Максима Рильського / Леонід Талалай // Березіль. — 2001. — № 5—6. — С. 162—171.

275. Таран Л. Неокласики Микола Зеров і Максим Рильський / Людмила Таран // Сучасність. — 1995. — № 3. — С. 107—116.

276. Таран Л. «Цвіте прозорий вертоград...» / Людмила Таран // Слово і час. — 1994. — № 9—10. — С. 52—54.

277. Тарнавський О. Максим Рильський — поет-гуманіст / Тарнавський О. Туга за мітом : Есеї. / Остап Тарнавський. — Нью-Йорк : Ключі, 1966. — С. 113—120.

278. Тарнавський О. Поезія — це правда // Тарнавський О. Туга за мітом : Есеї. / Остап Тарнавський. — Нью-Йорк : Ключі, 1966. — С. 90—97.

279. Тарнавський О. Три поети еміграції // Тарнавський О. Туга за мітом : Есеї / Остап Тарнавський. — Нью-Йорк : Ключі, 1966. — С. 105—112.

280. Тельнюк С. В. Молодий я, молодий... : Поетичний світ П. Тичини (1906—1925) / Станіслав Володимирович Тельнюк. — К. : Дніпро, 1990. — 418 с.

281. Тельнюк С. Містифікація генія в тоталітарному пеклі / Станіслав Тельнюк // Дніпро. — 1991. — № 1. — С. 181—191.

282. Тельнюк С. Червоних сонць протуберанці : [До 100-річчя від дня народження П. Г. Тичини] / Станіслав Тельнюк // Початкова шк. — 1991. — № 1. — С. 58—62.

283. Тельнюк С. Червоних сонць протуберанці. Чотири зустрічі з Павлом Тичиною / Станіслав Тельнюк. — К. : Рад. письменник, 1968. — 188 с.

284. Теория литературы : учеб. пос. в 2-х т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко ; [отв. ред. Т. В. Кузьмина, техн. ред. Е. Ф. Коржцева]. — Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. — 2-е изд., испр. — М. : Изд. центр «Академия», 2007. — 504 с.

285. Терещук В. Поетичне євангеліє від Богдана-Ігоря Антонича [Електронний ресурс] / В. Терещук. — Режим доступу : <http://www.gazeta.lviv.ua/articles/2007/10/05/26710/>.

286. Тимченко А. О. Мотивна структура поезії Володимира Свідзінського [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Тимченко Антоніна Олександрівна. — Х., 2010. — 209 с.

287. Тичина П. Зібрання творів : у 12-ти т. / Павло Тичина ; упор. та прим. О. І. Кудіна ; за ред. О. Т. Гончара та ін. — К. : Наук. думка, 1983. — Т. 1 : Поезії. 1906—1934. — 735 с.

288. Тітаренко Ю. О. Збірка П. Тичини «Замість сонетів і октав» : семантика і поетика [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Юлія Олегівна Тітаренко. — Х., 2007. — 184 с.

289. Ткачук В. М. Традиції Ф. Петрарки в сонетописанні М. Драй-Хмари / В. М. Ткачук // Вісн. Запоріз. держ. ун-ту. Сер. : Філол. науки. — 1998. — № 1. — С. 159—163.

290. Токмань Г. Збірка Б.-І. Антонича «Велика гармонія» у діалозі з екзистенціальним богослов'ям / Г. Токмань // Слово і час. — 2002. — № 12. — С. 41—53.

291. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : [учеб. пособ.] / Борис Викторович Томашевский ; [вступ. ст. Н. Д. Тamarченко ; коммент. С. Н. Бройтмана при участ. Н. Д. Тamarченко]. — М. : Аспект Пресс, 2002. — 333, [3] с.

292. Томчук О. Ф. Вітаїстична концепція буття в поезії Михайла Драй-Хмари / Олег Томчук // Перспективи. — 1998. — № 3—4. — С. 61—64.

293. Томчук О. Ф. Естетична система Михайла Драй-Хмари : генеза, творча реалізація : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Олег Федорович Томчук. — Ізмаїл, 2001. — 193 с.

294. Томчук О. Ф. Культурологічний пафос О. Бургардта-неокласика / О. Ф. Томчук // Наук. вісн. Ізмаїл. держ. пед. ін-ту. — 1999. — Вип. 7. — С. 79—84.

295. Топорков А. Л. Мифы и мифология XX века : традиция и современное восприятие [Электронный ресурс] / А. Л. Топорков. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm>.

296. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В. Н. Топоров. — М. : Издат. гр. «Прогресс», «Культура», 1995. — 621, [1] с.

297. Трофимук С. Поет весняного похмілля : Слово про Богдана Ігоря Антонича [До 25-річчя з дня смерті] // Жовтень — 1964. — № 2. — С. 134—144.

298. Турган О. Неокласицистичні тенденції в українській літературі кінця ХХ — початку ХХ ст. / Ольга Турган // Суч. пробл. мовознавства та літературознавства. — 2005. — Вип. 9 : Укр. літ. у загальноєвропейському контексті : матер. Міжнар. наук. конф. — С. 294—299.

299. Уитмен У. Листья травы / Уолт Уитмен ; [пер. К. И. Чуковский, М. Мендельсон]. — М. : Гослитиздат, 1955. — 355 с.

300. Филипович П. П. Поезії / Павло Петрович Филипович ; [вступ. ст. і прим. Н. В. Костенко]. — К. : Рад. письменник, 1989. — 196 с. — (Бібліотека поета).

301. Філатьєва Т. В. Міжтекстова компетенція сонетів М. Зерова : Біблія як інтертекст / Т. В. Філатьєва // Наука. Релігія. Суспільство. — 2004. — № 1. — С. 157—160.

302. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія міфів / Нортроп Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 1996. — С. 109—133.

303. Франц М.-Л., фон. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке [Электронный ресурс] / М.-Л. фон Франц. — Режим доступа : <http://proekt-psi.narod.ru/biblio/bibl.htm>.

304. Франц М.-Л., фон. Толкование волшебных сказок [Электронный ресурс] / М.-Л. фон Франц. — Режим доступа : <http://proekt-psi.narod.ru/biblio/bibl.htm>.

305. Фрасибул [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.hrono.info/biograf/bio_f/frasibul.html.

306. Фрезер Дж. Золотая ветвь : исследование магии и религии / Джеймс Джордж Фрэзер ; [пер. с англ. М. К. Рыклина ; ред., послесл. и коммент. проф. С. А. Токарева]. — М. : АСТ, 1998. — 782 с. — (Классическая философская мысль).

307. Фрейд З. Психология бессознательного : сб. тр. / Зигмунд Фрейд, [пер. с нем. М. Г. Ярошевского]. — М. : Просвещение, 1990. — 448 с.

308. Хавкіна Л. М. Міфопоетична картина світу ранніх українських романтиків (співіснування елементів християнського та язичницького світогляду) / Л. М. Хавкіна // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філол. — 2002. — № 538. — Вип. 34. — С. 381—387.

309. Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. для вузов / Валентин Евгеньевич Хализев. — М. : Высш. шк., 1999. — 397, [3] с.

310. Хархаліс У. М. Світоглядне відображення взаємодії життя і смерті

в народній обрядовості [Електронний ресурс] / У. М. Хархаліс. — Режим доступу : http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_46/Harhalis.htm.

311. Хвильовий М. Г. Твори : у 5-ти т. / Микола Григорович Хвильовий ; [упор. Г. Костюк, П. Голубенко, Ю. Шевельов]. — Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто : Смолоскип : Об'єднання українських письменників «Слово», 1983. — Т. 4 : Памфлети (1925—1932). — 662 с. — (Бібліотека «Смолоскипа» ; Ч. 41).

312. Хендерсон Дж. Л. Древние мифы и современный человек / Джозеф Л. Хендерсон. — Режим доступа : <http://www.jungland.ru/Library/ChelISimvol.htm#vop>.

313. Чамата Н. П. Павло Тичина і світ музики (Нові матеріали) / Н. П. Чамата // Рад. літ-во. — 1985. — № 3. — С. 33—47.

314. Черіпко С. Дуалізм естетики поезії Михайла Драй-Хмари / С. Черіпко // Укр. література в загальноосвіт. шк. — 2007. — № 5. — С. 8—11.

315. Чернишов А. Поет неповторний, своєрідний, тонкий : До 100-річчя Володимира Свідзінського / А. Чернишов // Прапор. — 1985. — № 10. — С. 169—171.

316. Чернишов А. Харківські силуети : Володимир Свідзінський / Андрій Чернишов // Прапор. — 1981. — № 9. — С. 121—127.

317. Чобанюк В. Особливості неокласичної моделі художнього світу Юрія Клена / Вікторія Чобанюк // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму : зб. наук. пр. / За заг. ред. Л. Кравченко. — Дрогобич : Відродження, 2004. — С. 141—147.

318. Чугуєнко М. В. Формування та розвиток ідеології Дмитра Донцова : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.12 «Філософія» / Михайло Віталійович Чугуєнко. — Х., 1998. — 16 с.

319. Шевчук В. Образ поета : До сторіччя від дня народження Володимира Свідзінського / Валерій Шевчук // Вітчизна. — 1985. — № 9. — С. 12—29.

320. Шеллинг Ф. В. Сочинения : в 2-х т. : [науч.-исслед. изд.] / Фридрих

Вильгельм Йозеф Шеллинг ; [под. общ. ред. Е. Д. Вьюник]. — М. : Мысль, 1989. — Т. 2. — 637 с. — (Философское наследие ; Т. 108).

321. Шеремет М. В. [Рец. на кн. : Свідзінський В. Поезії. — К. : Рад. письменник, 1940. — 120 с.] / М. Шеремет // Рад. літ. — 1941. — № 4—5. — С. 335—337.

322. Шерех Ю. На риштованнях історії літератури // Ю. Шерех Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3-х т. / Юрій Шерех. — Х. : Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 361—378.

323. Шерех Ю. Пам'яті поета / Юрій Шерех // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 85—86. — С. 99—102.

324. Шестопалова Т. Міфологемний код поезій Павла Тичини / Т. Шестопалова // Слово і час. — 2001. — № 1. — С. 59—64.

325. Шестопалова Т. Міф степу (міфопоетика П. Тичини в контексті національно-ідейної доби) / Т. Шестопалова // Вісн. Луган. держ. пед. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Сер. : Філол. науки. — 2001. — № 2. — С. 97—104.

326. Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории : в 2-х т. / Освальд Шпенглер ; [пер. К. А. Свасьяна]. — М. : Мысль, 1998. — Т. 1 : Гештальт и действительность. — 664 с.

327. Шудря М. Зацвіте надії тло зелене... [Про творчість Миколи Зерова] / М. Шудря // Дніпро. — 2001. — № 9/10. — С. 59—62.

328. Шум-Стебельська А. Максим Рильський — неокласик : Рання поезія / Аріадна Шум-Стебельська // Ювілейний зб. наук. пр. з нагоди 125-ліття НТШ і 50-ліття НТШ у Канаді / [За ред. Д. Даревич, І. Гузар, В. Вериги]. — Торонто : Наук. тов. ім. Шевченка, 1999. — Т. 36. — С. 80—87.

329. Шум-Стебельська А. Поет високого духу і величної краси : (Юрій Клен) : [Доповідь виголошена на Літературному вечорі в честь Юрія Клена в місті Клівленд, Огайо, ЗСА, влаштованому Об'єднанням Жінок ОЧСУ 15 листопада 1992 р.] / Аріадна Шум-Стебельська // Новий шлях :

Календар-альманах / Упор. і ред. Ю. Карманін. — Торонто : Друкарня о. Василян. — 1997. — С. 75—86.

330. Юлтимирова С. А. Различные подходы к трактовке термина «концепт» [Электронный ресурс] / С. А. Юлтимирова. — Режим доступа : http://www.rusnauka.com/NPM_2006/Philologia/3_jultimirova.doc.htm.

331. Юнг К. Г. Архетип и символ [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. — Режим доступа : http://www.wanderer.org.ua/book/psy/jung/arch_sym.htm.

332. Юнг К. Г., Кереньи К. Введение в сущность мифологии // Душа и миф : шесть архетипов // Карл Густав Юнг ; [сост. В. И. Менжулина ; пер. В. В. Наукманова ; под общ. ред. А. А. Юдина]. — К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. — С. 11—37.

333. Юнг К. Г. Нераскрытая самость (настоящее и будущее) [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. — Режим доступа : <http://jungland.ru/node/1589>.

334. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. — Режим доступа : <http://jungland.ru/node/1596>.

335. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг ; [пер. с нем. В. В. Биbihина]. — Режим доступа : <http://www.jungland.ru/node/542>.

336. Юнг К. Г. О перерождении [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. — Режим доступа : <http://jungland.ru/node/1591>.

337. Юнг К. Г. Психология и литература [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. — Режим доступа : <http://www.jungland.ru/node/1564>.

338. Юнг К. Г. Человек и его символы / Карл Густав Юнг, Мария Луиза Франц, Джозеф Хендерсен, Иоланда Якоби, Аниела Яффе ; [пер. и ред. В. Зеленский]. — СПб. : Б.С.К., 1996. — 454 с. — (Библиотека аналитической психологии).

339. Юринець В. Павло Тичина. Спроба критичної аналізи / В. Юринець. — Х. : Книгоспілка, 1928. — 116 с.

340. Ямчук П. М. Християнсько-консервативне осмислення В. Свідзінським

соціально-історичного дискурсу ХХ ст. : архетипно-міфологічний та філософський аспекти // Наук. пр. Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Сер. : Філол. науки. — 2006. — Вип. 13. — С. 245—254.

341. Яременко В. Лірика Володимира Свідзинського / В. Яременко // Свідзінський В. Ю. Поезії / Володимир Юхимович Свідзинський ; [упор., вступ. ст. та прим. В. В. Яременка]. — К. : Рад. письменник, 1986. — С. 3—24.

342. Яременко В. Над прочитанням нових сторінок життя й творчості Володимира Свідзинського / Василь Яременко // Березіль. — 1996. — № 7/8. — С. 12—28.

343. Frye N. Anatomy of Criticism, Four Essays / Frye Northrop. — Princeton, NJ : Princeton University Press, 1957. — 404 p.