

СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧУЙ АНДРІЙ ВАЛЕРІЙОВИЧ

УДК 821.161.2'06-1.09(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**УКРАЇНСЬКА ЛЮБОВНА ЛІРИКА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
ФОЛЬКЛОРНІ ІНТЕНЦІЇ МОДЕРНОГО ТЕКСТУ**

10.01.01 – українська література
Філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ А. В. Чуй

Науковий керівник: Яблонська Ольга Василівна, канд. філол. наук, доцент

Тернопіль – 2019

АНОТАЦІЯ

Чуй А. В. Українська любовна лірика початку ХХ століття: фольклорні інтенції модерного тексту. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» (014.01 – Українська мова і література). – Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Міністерство освіти і науки України, Тернопіль, 2019.

У дисертації на матеріалі поетичної творчості авторів «Молодої музи» (Б. Лепкого, В. Пачовського, П. Карманського) та «Української хати» (О. Олеся, С. Черкасенка, Г. Чупринки) досліджено фольклорні інтенції любовної лірики початку ХХ ст.

У роботі вперше у вітчизняному літературознавстві досліджено художні особливості української любовної поезії початку ХХ ст., зокрема, всебічно проаналізовано мотиви, образи та зображально-виражальні засоби, окреслено фольклорні та модерні інтенції любовної лірики, з'ясовано специфіку функціонування фольклорних елементів у модерному тексті. Матеріалом для дисертації стали ті твори, які ввійшли до поетичних збірок, а також ті, що залишилися поза збірками, тому значну частину поезій проаналізовано вперше.

Результати дисертації можуть бути використані як матеріал для лекційних курсів із історії української літератури початку ХХ ст. у ВНЗ, коледжах, гімназіях та загальноосвітніх школах із поглибленим вивченням гуманітарних дисциплін, для підготовки посібників, розробки навчальних програм чи спецкурсів про поезію раннього українського модернізму, при написанні курсових, магістерських або інших кваліфікаційних робіт. Отримані результати сприятимуть подальшому розвитку наукових студій із проблем

українського модернізму загалом та любовної поезії (і фольклорної, і модерної) зокрема.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів (десять підрозділів), загальних висновків, списку використаних джерел (261 позиція). Загальний обсяг дисертації – 217 с., обсяг основного тексту – 175 с.

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, визначено мету і завдання, об'єкт і предмет дослідження, окреслено теоретико-методологічну основу, визначено наукову новизну, теоретичне і практичне значення роботи, наведено відомості щодо апробації отриманих результатів.

У **першому розділі «Теоретичний та літературно-критичний дискурс любовної лірики»** проаналізовано і систематизовано теоретико-методологічні підходи вітчизняних та зарубіжних літературознавців у вивченні жанрової специфіки лірики як роду. З'ясовано, що у сучасній літературознавчій науці любовну лірику трактують як змістовий/тематичний/ідейно-тематичний різновид ліричної поезії (І. Франко, А. Юриняк, І. Безпечний, О. Галич, Ю. Озеров, М. Каган, В. Рагойша, І. Качуровський), тематична група лірики (О. Квятковський), тип лірики за домінантним почуттям (В. Домбровський (на означення лірики кохання вживав термін «еротична лірика»)), вид лірики за змістом і домінантним почуттям (Ц. Тодоров), жанровий різновид ліричної поезії (Б. Томашевський, О. Фрейденберг, Й. Грінберг, Л. Гінзбург, М. Бондар, В. Халізов умістили чи не всю любовну поезію в рамки елегії (любовної чи/та інтимної)), жанровий різновид інтимної лірики (поряд із еротичною (В. Пахаренко, Ю. Ковалів) та родинною і лірикою дружби (Н. Ференц)), підвид (різновид) інтимної лірики (разом із еротичною (С. Чернілевський, А. Ткаченко)), повноправний жанр (поряд із інтимною та еротичною) (О. Мудрак).

Опираючись на традиційну ідейно-тематичну класифікацію ліричної поезії (І. Франко, О. Квятковський, І. Качуровський ін.), а також диференціацію понять любовної, інтимної та еротичної поезії (О. Мудрак), дотримуємося думки, що любовна лірика – різновид інтимної поезії (разом із еротичною)

(А. Ткаченко), в якому головними об'єктами зображення є кохана людина чи/та почуття до неї. На відміну від лірики еротичної, натхненної коханням-пристрастю, любовна є більш стриманою у вираженні бажань (більш сублимованою, платонічною) та більш одуховненою, тоді як еротична тяжіє до відвертості й тілесності в зображенні, сфокусована на статевому потязі. За власне інтимною лірикою залишаємо поезію дружби, приятні та родинних почуттів (С. Чернілевський, А. Ткаченко).

У другому підрозділі досліджено історію критичної та літературознавчої рецепції любовної поезії початку ХХ ст. і виявлено недостатньо вивчені її аспекти. Увагу зосереджено на осмисленні творчості провідних поетів «Молодої музи» (Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Карманський) та «Української хати» (О. Олесь, С. Черкасенко, Г. Чупринка), яких уважають провісниками європейського модернізму на західно- та східноукраїнських землях відповідно.

Проаналізовано праці літературознавців, які комплексно вивчали українську літературу кінця ХІХ – початку ХХ ст. (С. Павличко, Т. Гундорова, В. Моренець, В. Погребенник, Л. Голомб, О. Камінчук, Ю. Ковалів), а також праці найавторитетніших літературних критиків означеного періоду (І. Франка, М. Євшана, С. Єфремова, П. Филиповича, М. Зерова, О. Білецького). Розглянуто найгрунтовніші дослідження творчості О. Олеся, С. Черкасенка, Г. Чупринки, «Молодої музи» як літературно-мистецького угруповання загалом та Б. Лепкого, В. Пачовського і П. Карманського зокрема. Зроблено висновок, що любовна поезія початку ХХ ст. досліджена лише спорадично. Недостатньо вивченими є такі її аспекти, як система мотивів та особливості художньо-образної мови; відкритим залишається й питання взаємодії фольклорних та модерних елементів у поезії кохання.

У другому розділі **«Національний пісенний фольклор як джерело модерної української любовної лірики»** розкрито художню специфіку фольклорних пісенних текстів любовної тематики (пісень та балад). Вважаємо, що саме народні пісні та балади про кохання стали головним джерелом для розвитку авторської любовної поезії початку ХХ ст. Для виявлення в

авторських текстах слідів фольклорної поетики досліджено мотиви, образи та зображально-виражальні засоби любовних пісень та балад. Встановлено, що у пісенній любовній ліриці мають місце мотиви як щасливого кохання, так і нерозділеного (останнє змальовано дуже драматично). Балади, як правило, відтворюють найдраматичніші моменти у стосунках закоханої пари (смерть). Нерідко в любовних піснях та баладах проступають і соціальні мотиви.

Доведено, що образ ліричної героїні є художнім узагальненням, яке, проте, дає досить чітке уявлення про народний ідеал жіночої краси. Вроду ліричної героїні увиразнено фольклорними символами. З'ясовано, що в цілому лірична героїня пісень та балад про кохання є носієм типових ментальних рис українського народу. Її домінантна психологічна риса – підвищена емоційність. Зраджена й покинута дівчина – один із найдраматичніших фольклорних образів.

Показано, що мову народних пісень та балад про кохання увиразнено пестливими словами, метафорами, гіперболами, градаціями, паралелізмами, анафорами, повторами, риторичними запитаннями. Діалог виступає водночас засобом характеристики ліричних героїв і способом експресивного відтворення дійсності.

Третій розділ «Модерністський дискурс любовної лірики “Молодої музи”» присвячено аналізу любовної лірики Б. Лепкого, В. Пачовського та П. Карманського. Вияснено, що у любовній ліриці «молодомузівців» переважають мотиви нещасливого кохання. Любовні мотиви почасти переплітаються з пейзажними, а подекуди і з громадянськими. Показано, що образ коханої залишається імперсональним, проте загалом він відповідає фольклорному ідеалу дівочої вроди. Збережено й традиції фольклорного портретописання – акцент на очах та волоссі. Ліричний герой любовної поезії – чоловік, що страждає від болю нерозділеного кохання. Його душевний стан передано або традиційно описово, або через використання образів-символів із семантикою туги, скорботи, розлуки.

Доведено, що загалом поетика любовної лірики «молодомузівців» має риси як традиційні, так і модерні. Фольклорну основу поезій про кохання вбачаємо у використанні народнопісенних мотивів, образів та засобів зображення; зверненні до народної міфології та традиційної фольклорної символіки; переважанні медитативності, мінорної емоційної тональності. Модернізм проявляється насамперед у екзотизмі; схильності до містицизму; використанні біблійної символіки; авторській інтерпретації фольклорних символів; контекстуальній символізації персонажів античної міфології; творенні незвичайних образів, метафор і порівнянь, підпорядкованих декадентській естетиці страждання; психологізмі (переході на внутрішнє самоспоглядання, занурення в думки, спогади, почуття; увазі до підсвідомого (снів, марень)).

У четвертому розділі «**Любовна лірика “Української хати”: еволюція мотивів та образів**» досліджено мотиви, образи та художньо-стильові доміанти любовної поезії представників «Української хати», зокрема, О. Олесья, С. Черкасенка та Г. Чупринки. Показано, що в любовній ліриці «хатян» охоплено весь життєвий цикл стосунків закоханої пари: від перших зустрічей і зітхань, обожнювання об'єкта пристрасті до глибокого розчарування і тяжкої розлуки, тому у віршах поперемінно звучать мотиви то кохання-щастя, то кохання-муки.

У поезіях про кохання представлено велике різноманіття художніх образів, більшість із яких – традиційні фольклорні символи чи індивідуально-авторські образи-символи / алегорії. В центрі любовної поезії – образ коханої дівчини. Зовнішність обраниці детально не відтворено, наявні тільки окремі штрихи до портрета. Ідеалізація образу ліричної героїні (зокрема, її вроди) зазвичай досягається через звернення до картин квітучої природи (метафоризація) та зіставлення з міфологічними, біблійними й фольклорними образами-символами (символізація). Відчутний акцент фольклорної естетики: найбільше уваги приділено дівочим очам. Водночас, портрет коханої – психологізований, відтворений на рівні символів, емоцій і відчуттів, що є

прикметною особливістю поезики символізму. Характер ліричної героїні вкрай мінливий, тому для закоханого вона була водночас і щастям, і мукою. Позначений психологізмом і образ ліричного героя: його сни, марення та фантазії красномовно свідчать про невтамовану спрагу кохання. Головна причина душевних страждань чоловіка – розлука з обраницею.

Доведено, що поети-«хатяни» послуговувалися художніми засобами, традиційними як для фольклорної, так і для модерної поезики. Народнопісенні мотиви, образи та символи; традиційні акценти у зображенні жіночого портрета (поетичні кліше) і характеру (риси національної вдачі), мінорні інтонації (журливий елегійний тон) – все це стало фольклорним підґрунтям любовної лірики, створеної «хатянами». Модерність поезії вбачаємо найперше у прагненні митців дистанціюватися від реальності і створити власний неповторний художній світ, авторській інтерпретації фольклорних символів, використанні біблійної символіки та спробі індивідуальної символотворчості; зверненні до міфологічних образів; психологізмі; естетизмі; переході від зображення фактів до відтворення їх емоційного сприйняття (асоціативне символістське мислення). Саме символи зайняли особливе місце у художній тканині творів і стали головними індикаторами відходу від фольклорної традиції у напрямку європейського модернізму.

У **висновках** узагальнено результати вирішення кожного із поставлених у дисертації завдань.

Ключові слова: жанр, любовна лірика, пісня про кохання, любовна балада, фольклор, модернізм, символізм, поезика, мотив, ліричний герой, образ, символ, стильова домінанта, «Молода муза», «Українська хата».

SUMMARY

Chui A. V. Ukrainian love lyrics of the early twentieth century: folklore intentions of the Modernist text. – Qualified scientific work. As a manuscript.

Thesis for the Candidate Degree in Philology (PhD), specialty 10.01.01 – Ukrainian literature. – Lesya Ukrainka Eastern European National University.

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ternopil, 2019.

The dissertation investigates artistic features of the love lyrics of the early 20th century on the materials of poetic creativity of the authors of “The Young Muse” (B. Lepkyi, V. Pachovskyi, P. Karmanskyi) and “The Ukrainian House” (O. Oles, S. Cherkasenko, G. Chuprynka).

The scientific novelty of the thesis consists in the fact that the Ukrainian love poetry of the early 20th century is firstly analyzed in it. In particular, motifs, artistic images and figures are analyzed, folklore and modern intensions of love lyrics are differentiated; specific of functioning of folklore elements in modern poetry is clarified.

The practical significance of the received results consists in a possibility of their use as material for lecture courses on History of Ukrainian Literature of the early 20th century in higher educational institutions, colleges, gymnasiums and schools focusing on humanitarian disciplines; for preparation of relevant textbooks, learning programs or special courses on the poetry of early Ukrainian Modernism; for writing coursework, master’s works and other qualification papers. Research materials may be of interest to a wide range of philology specialists. The received results are perspective for further study of problems of Ukrainian Modernism in general and love poetry (both folklore and modern literary) in particular.

The dissertation consists of an introduction, four chapters (eleven subsections), a conclusion, a list of used sources (261 items). Total amount of pages is 217. The main text includes 175 pages.

In the **introduction** the relevance of the topic is motivated, the purpose and tasks, the object and the subject of the research are defined, the theoretical and methodological basis is outlined, the scientific novelty, the theoretical and practical significance of the work are determined, the information about the approbation of the received results is provided.

In the **first chapter** theoretical and methodological approaches of Ukrainian and foreign literary critics in studying of genre specificity of lyrics as a genus of literature are analyzed and systematized. It is found out that in modern literary science love lyrics is interpreted as a content / thematic / ideological and thematic kind of lyrical poetry (I. Franko, A. Yuryniak, I. Bezpechnyi, O. Halych, Yu. Ozerov, M. Kagan, V. Rahoisha, I. Kachurovskiy), as a thematic group of lyrics (A. Kviatkovskiy); as a type of lyrics according to a dominant feeling (V. Dombrovskiy (he used the term “erotic lyrics” for a definition of love lyrics)); as a type of lyrics according to a content and a dominant feeling (C. Todorov); as a kind of genre (B. Tomashevskiy, O. Freidenberh, I. Hrinberh, L. Hinzburh, M. Bondar, V. Khalizev put nearly all love poetry into an elegy genre (love and/or intimate)); as a genre kind of intimate lyrics (along with erotic (V. Pakharenko, Yu. Kovaliv), family and friendship lyrics (N. Ferenc)); as a subspecies (kind) of intimate lyrics (along with erotic lyrics (S. Chernilevskiy, A. Tkachenko)); as a full-fledged genre (along with intimate and erotic lyrics) (O. Mudrak).

In the research we follow the opinion that love lyrics is a type of intimate poetry in which all range of motifs, senses and experiences related to a love feeling (happy or unrequited) between a man and a woman is reproduced. It occupies an intermediate place between intimate and erotic poetry for frankness of figurative representation of lyrical heroes and emotional tension in depicting of their desires.

In the second theoretical subchapter history of critical and literary reception of love poetry of early 20th century is explored and its insufficiently investigated aspects are revealed. The attention is focused on scientific reflection of poetical works of the most talented poets of “The Young Muse” (B. Lepkyi, V. Pachovskiy, P. Karmanskyi) and “The Ukrainian House” (O. Oles, S. Cherkasenko, G. Chuprynka) who are considered to be forerunners of European Modernism in the Western and Eastern Ukrainian lands.

We have analyzed fundamental works of literary critics who comprehensively studied the Ukrainian literature of the late 19th and early 20th centuries (S. Pavlychko, T. Hundorova, V. Morenets, V. Pohrebennyk, L. Golomb,

A. Kaminchuk, Yu. Kuznetsov, A. Galeta) as well as the most authoritative literary critics of this period (I. Franko, M. Yevshan, S. Yefremov, P. Fylypovych, M. Zerov, O. Biletskyi) and folklorists (A. Metlinskyi, M. Kostomarov, I. Franko, F. Kolessa, A. Dei, V. Davydiuk). The works of the most outstanding researchers of creativity of O. Oles, S. Cherkasenko, G. Chuprynka, “The Young Muse” as a literary and art grouping in general and B. Lepkyi, V. Pachovskyi and P. Karmanskyi in particular are considered. As a result, we can claim that despite numerous attempts of theoretical comprehension of lyrics of the early 20th century, love poetry of the mentioned period has not yet become an object of complex studies, but it was considered in a context of literary characteristics of individual authors, groups or art literary styles. The following aspects of the love lyrics of the early 20th century, such as a figurative system, a system of motifs and aesthetics of love poetry’s language remain insufficiently studied.

In the **second chapter** of the thesis art specific of folk love lyrics (both songs and ballads) is revealed. We believe that folk songs and ballads about love have become the main source for development of literary love poetry of the early 20th century. Motifs, images and poetic style dominants of love songs and ballads are investigated for identification of traces of folklore poetics in author’s texts. It is established that in folk love songs there are motifs of both happy and unrequited love (the latter is depicted very dramatically). Ballads, as a rule, represent the most dramatic moments in relationship of loving couple (the death). Social motifs quite often appear in love songs and ballads. It is proved that a figure of a lyrical heroine is an artistic typing which, however, gives rather clear understanding of national ideal of women’s beauty: black eyebrows, black or brown eyes, a blush (or white) face and a long braid (fair- or black-haired), slim shape and sweet lips. The beauty of a lyrical heroine is approved by folk symbols. Songs and ballads about love give also a certain psychological characteristic of a lyrical heroine. She is a bearer of the typical mental traits of the Ukrainians. A dominant psychological feature of Ukrainian girl is high emotionality. Betrayed and abandoned girl is one of the most dramatic folklore figures.

We have investigated that a poetic language of folk love songs and ballads is rich on affectionate words, anaphora, metaphor, hyperbole, gradation, parallelism, dialogues (as means of characteristic and ways of expressing feelings), repetitions and rhetorical questions.

The **third section** of the thesis is devoted to the analysis of love lyrics of poets of “The Young Muse” (B. Lepkyi, V. Pachovskyi and P. Karmanskyi). In love lyrics of “The Young Muse” motifs of unrequited love predominate. Love motifs are partly combined with landscape and, less often, with civic. It is shown that the figure of a beloved girl remains impersonal, but in general it corresponds to the folk ideal of the maiden beauty: white face, black eyes, blush (pink) cheeks, long hair (fair-haired braid). The traditions of folk portrait writing are also preserved: the emphasis is on eyes and hair color. The lyrical hero of love poetry is a man who suffers from pain of unrequited love. His state of mind is transmitted either traditionally descriptively, or by using of symbolic images with semantics of melancholy, grief and separation.

It is concluded that in general poetics of love lyrics of “The Young Muse” have traits both traditional and modern. We perceive a folkloric basis of love poetry in the use of folk-song images and artistic means of representation, the appeal to folk mythology and traditional folklore symbolic, domination of meditation and minor emotional tone. Modernism manifests itself first of all in exoticism, decadence aesthetics of suffering; author's interpretation of traditional symbols; creation of aesthetically unusual images, metaphors and comparisons; contextual symbolization of mythological characters; a transition to internal self-reflection; immersion in thoughts, memories and feelings.

In the **fourth chapter** motifs, images and poetic style dominants of members of “The Ukrainian House” (in particular, O. Oles, S. Cherkasenko and G. Chuprynka) are investigated. In love lyrics of the poets the whole life cycle of the relationship of a loving couple is covered: from the first meetings and sighs, adoration of a passion object to deep disappointment and bitter separation. That's why a number of motifs about love-happiness and love-torment appear in the poems. In “khatiany's” love poetry presented a great variety of images, one of which personifies traditional

folklore symbolic, while others are individual author's symbols. In the centre of love poetry is an image of a beloved girl. Her appearance isn't reproduced in details; there are only some traits to the portrait. It is found out that the most typical way of representing maiden's beauty is a correlation with beauty of magnificent nature (metaphorization) and mythological, bible and folklore symbolic images (symbolization). A notable emphasis of folk aesthetics is that the greatest attention is paid to describing the girl's eyes. The portrait of beloved one is psychologized, reproduced by using symbols, describing of emotions and feelings that is a noticeable feature of poetics of symbolism. The character of the lyrical heroine is extremely changeable, therefore for the man in love she was at the same time both happiness and torment.

It has been proved that the folk-song motifs, images and symbols; traditional emphases in a female portrait (poetic clichés) and character (features of national character), minor intonations (a sad elegiac tone) – all of that became the folk basis of love lyrics created by “khatyans”. Poetic Modernism is manifested primarily in the artists' desire to separate themselves from reality and create their own imaginary world, in author's interpretation of folklore symbols, in using of a bible symbolic, attempts of an individual symbol creation; in appeal to mythological images; psychologism; aestheticism; in the transition from the presentation of facts to the reproduction of their emotional perception (associative symbolist thinking). Symbols have occupied a special place in literary creation's structure and they have become the main indicators of digressing of folk traditions in the direction of European Modernism.

In the **conclusions** the results of solving each of the problems set in the thesis are summarized.

Keywords: a genre, love lyrics, a love song, a love ballad, folklore, Modernism, Symbolism, poetics, motif, lyrical hero, a figure, a symbol, poetic style dominant feature, “The Young Muse”, “The Ukrainian House”.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Чуй А. Мотиви любовної лірики Олександра Олеся. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах* : зб. наук. пр. Київ : Університет «Україна», 2013. Вип. 28. С. 279–295.
2. Чуй А. Образний світ любовної лірики Григорія Чупринки. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства* : зб. наук. пр. Вип. 7 / гол. ред. М. Є. Скиба; відп. за випуск М. М. Торчинський. Хмельницький : ХмЦНП, 2014. С. 200–205.
3. Чуй А. Образ коханої в любовній ліриці Григорія Чупринки. *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)* : зб. наук. пр. / за ред. О. С. Філатової. № 1 (15). Квітень 2015. Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2015. С. 236–239.
4. Чуй А. Дівочі образи народних пісень про кохання. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство*. 2015. № 9 (310). С. 189–193.
5. Чуй А. Народні балади про кохання: поетика образів та символів. *Рідний край : Альманах Полтавського національного педагогічного університету*. 2016. № 1 (34). С. 66–70.
6. Чуй А. Образ коханої в любовній ліриці Спиридона Черкасенка. *Studia Ucrainica Varsoviensia* : praca zbiorowa / red. naczelny dr. hab. Irena Mytnik. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018. V 6. P. 335–348.

Додаткові публікації:

7. Чуй А. Поетика любовної лірики Олександра Олеся. *Поділля. Філологічні студії* : зб. наук. пр. / [відповід. за вип. Н. М. Торчинська]. Хмельницький : ХмЦНП, 2014. Вип. 6. Ч. 1. С. 200–205.
8. Чуй А. Жіноча лірика Григорія Чупринки. *Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХ столітті*: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 27–28 березня 2015 року. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 53–58.

9. Чуй А. Народні балади про кохання: до питання про поетику. *Поетика художнього тексту*: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року) / Херс. держ. ун-т. Херсон : ХДУ, 2016. – С. 90–91.
10. Чуй А. «Розвіялися сни мої рожеві» (до проблеми модерністської парадигми любовної лірики Богдана Лепкого). *Studia Methodologica*. Тернопіль : ТНПУ, 2017. Вип. 44. С. 64–72.
11. Чуй А. Українська любовна лірика початку ХХ ст.: стан та перспективи дослідження. *Молодий вчений* : наук. журн. Херсон : Гельветика, 2017. № 10 (50) (жовтень). С. 665–668.
12. Чуй А. Любовна лірика «Молодої музи»: стан та перспективи дослідження. *Сучасні мово- і літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту*: антологія / упоряд. Л. К. Оляндер, О. В. Богданова, Ю. В. Громик, І. Ф. Штейнер. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. С. 297–306.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ	22
1.1. Жанрова типологія любовної лірики	22
1.2. Любовна поезія початку ХХ століття в літературознавстві та критиці	49
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	81
РОЗДІЛ 2. НАЦІОНАЛЬНИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ДЖЕРЕЛО МОДЕРНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ	86
2.1. Народнопісенні дівочі образи як естетичний орієнтир для любовної поезії початку ХХ ст.	86
2.2. Міфопоетика та образність балад про кохання як підґрунтя містичного сприйняття феномена любові	96
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	105
РОЗДІЛ 3. МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ «МОЛОДОЇ МУЗИ»	107
3.1. Фольклорні та модерні інтенції «поезії розлуки» Б. Лепкого	110
3.2. Структура образів любовної лірики В. Пачовського	120
3.3. Естетика страждання в любовній ліриці П. Карманського	132
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	145
РОЗДІЛ 4. ЛЮБОВНА ЛІРИКА «УКРАЇНСЬКОЇ ХАТИ»: ЕВОЛЮЦІЯ МОТИВІВ ТА ОБРАЗІВ	149
4.1. Образно-стильові домінанти любовної лірики О. Олеся	149
4.2. Модифікації образу коханої в любовній поезії С. Черкасенка	160
4.3. Символістський дискурс любовної лірики Г. Чупринки	170
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4	181
ВИСНОВКИ	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	191
ДОДАТКИ	215

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Ранній український модернізм – явище надзвичайно багатогранне, тому досі вивчене не повністю. Попри це майже не викликає заперечень той факт, що українська поезія початку ХХ ст. стала справжнім естетичним феноменом. Поети-модерністи орієнтувалися на кращі європейські зразки, сповідуючи свободу творчості та самовираження, прагнення до естетично довершеного, неповторного і водночас національно ідентичного. Любовну лірику означеного періоду теж творили за законами краси: митці намагалися знайти «нові слова», відкрити оригінальні способи конструювання художнього образу, виробити специфічний стиль для «мови кохання».

Найпопліднішими творцями модерної української літератури були поети «Молодої Музи» (на західноукраїнських землях) та «Української хати» (на Наддніпрянщині). Саме в їхній творчості найчіткіше простежено симбіоз фольклорної традиції та новочасних модерністських віянь.

Поетичні експерименти ранніх модерністів привернули увагу найавторитетніших тогочасних критиків (І. Франка, М. Євшана, С. Єфремова, П. Филиповича, М. Зерова, О. Білецького та ін.). Серед митців, непересічний художній талант яких було визнано ще за життя, – Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Карманський, О. Олесь, С. Черкасенко та Г. Чупринка. Важливим аспектом їхньої поезії була й любовна тематика, проте в час суспільних потрясінь вона рідко опинялася в центрі уваги і зазвичай розглядалася лише побіжно (за винятком збірок О. Олеся «З журбою радість обнялась» та В. Пачовського «Розсипані перли»).

За роки незалежності було видано чимало досліджень, присвячених проблемам розвитку й художньої специфіки української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. (поетика, стиль, проблематика, світоглядно-естетичні тенденції, художні трансформації, жанрове розмаїття, традиції та новаторство, творчі індивідуальності письменників і літературних угруповань). Чи не найбільша

заслуга в потрактуванні поезії порубіжжя як унікального художньо-естетичного феномена належить О. Камінчук, Л. Голомб та Ю. Коваліву (вчений одним із перших заговорив про «ледь означену» українську еротичну лірику кінця XIX – початку XX ст.). Ґрунтовні праці написано С. Павличко, Т. Гундоровою, В. Моренцем, В. Погребенником, Л. Голомб, О. Камінчук, Ю. Ковалівим, М. Ткачуком, Ю. Джугастрянською, О. Галетою та ін. Окремими штрихами дослідники схарактеризували й любовну лірику означеного періоду, проте спорадичність наукових спостережень не дає змоги сприймати її цілісно.

М. Ільницький на початку 90 рр. першим відновив ґрунтовне дослідження творчості «Молодої Музи». Сецесійний дискурс письменників угруповання вичерпно праналізувала А. Матусяк. Творчий спадок Б. Лепкого найдокладніше розглянуто в монографіях В. Лева, М. Сивіцького, Ф. Погребенника, Н. Білик-Лисої, М. Ткачука, М. Климишина, антології в упорядкуванні Н. Дирди, дисертації Р. Пазюка. З-поміж сучасних досліджень В. Пачовського-поета вирізняються монографія Е. Балли, дисертації І. Хижняк та Н. Мушировської. Значні здобутки у вивченні творчості П. Карманського мають упорядники поетичних зібрань В. Лучук, М. Ільницький, Л. Голомб. Серед найважливіших праць, присвячених творчості митця, – монографія П. Ляшкевича та дисертація Г. Осадко. Вчені звертали увагу і на любовну поезію «молодомузівців» (головно на «Розсипані перли» В. Пачовського), проте вона не стала об’єктом окремого дослідження.

Найвагоміший внесок у вивчення доробку О. Олеся-лірика зробили В. Яременко, Р. Радішевський, М. Неврлий. Різні грані поезії С. Черкасенка відкрили О. Мишанич, О. Бабишкін та Л. Ржепецький. Поетичну творчість Г. Чупринки по-новому осмислено в працях В. Яременка, М. Жулинського, Л. Голомб, О. Кудряшової, М. Моклиці та О. Камінчук. На сьогодні в працях дослідників любовну лірику О. Олеся представлено лише віршами зі збірки «З журбою радість обнялась», а любовна поезія С. Черкасенка та Г. Чупринки й зовсім випала з поля зору літературознавців.

Отже, любовну лірику початку ХХ ст. досліджено лише спорадично. Недостатньо вивчено такі її аспекти, як система мотивів та особливості художньо-образної мови; відкритим залишається й питання взаємодії фольклорних та модерних елементів у поезії кохання. Хоча О. Мудрак переконливо обґрунтувала еротичну лірику як повноправний жанр поряд із інтимною та любовною, значення останньої часто зводиться до лірики інтимної чи навіть еротичної. Тому актуальною є потреба цілісного дослідження, яке б не лише представило любовну лірику як специфічний різновид ліричної поезії, а й відкрило виявлені у вивченні любовної лірики початку ХХ ст. прогалини.

Об'єкт дослідження – любовна лірика поетів «Молодої музи» (Б. Лепкого, В. Пачовського, П. Карманського) та «Української хати» (О. Олеся, С. Черкасенка, Г. Чупринки).

Предмет дослідження – художні особливості любовної лірики, зокрема мотиви, образи, фігури, тропи, ідейно-естетичні доміанти.

Мета дослідження – здійснити цілісний аналіз художньої специфіки любовної лірики початку ХХ ст. та виявити елементи фольклорної поетики в модерному тексті.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- простежити місце любовної лірики в жанрових типологіях ХХ – початку ХХІ ст. та з'ясувати значення терміна;
- дослідити історію критичної та літературознавчої рецепції любовної поезії окресленого періоду та виявити недостатньо досліджені її аспекти;
- розкрити художньо-естетичні особливості народних пісень та балад про кохання як джерел модерної української любовної лірики;
- визначити провідні мотиви поезій про кохання;
- схарактеризувати образну систему любовної лірики;
- проаналізувати фігури та тропи поезії кохання;
- окреслити фольклорні й модерні елементи любовної поезії ранніх модерністів та з'ясувати специфіку їх функціонування.

Теоретико-методологічною основою дисертації стали праці українських та зарубіжних вчених, зокрема, вітчизняних літературознавців, які вивчали проблеми жанрової типології новочасної лірики (І. Франко, В. Домбровський, Й. Грінберг, Л. Гінзбург, Г. Поспелов, А. Юриняк, І. Безпечний, М. Бондар, А. Ткаченко, Е. Соловей, В. Пахаренко, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, І. Качуровський, М. Моклиця, О. Мудрак та ін.), досліджували українську літературу кінця ХІХ – початку ХХ ст. (С. Павличко, Т. Гундорова, В. Моренець, В. Погребенник, Л. Голомб, О. Камінчук, М. Ткачук, Ю. Ковалів), а також найавторитетніших літературних критиків означеного періоду (І. Франко, М. Євшан, С. Єфремов, П. Филипович, М. Зеров, О. Білецький), сучасних теоретиків модернізму (В. Агеєва, М. Ільницький, С. Павличко, Т. Гундорова, М. Моклиця, Я. Поліщук, В. Моренець), відомих фольклористів (М. Костомаров, І. Франко, Ф. Колесса, О. Дей, В. Давидюк, Л. Копаниця, М. Лановик та З. Лановик). Теоретичну основу дисертації склали також праці вчених-психологів / психоаналітиків (З. Фрейд, Г. Г. Юнг, Н. Фрай), культурологів (Г. Бідерманн, О. Потапенко, М. Дмитренко, В. Жайворонок), філософів (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон, Т. С. Еліот) та мовознавців (О. Потебня).

Методи дослідження. Мета та завдання роботи обумовили застосування таких методів: історико-літературний (аналіз культурно-історичного тла літературного процесу початку ХХ ст.), порівняльно-типологічний (зіставлення поезій для виявлення художньої типізації), біографічний (висвітлення впливу життєвих подій на творчість автора), психоаналітичний (відображення зв'язків свідомого та підсвідомого). На різних етапах роботи використано елементи естетичного, герменевтичного та інтертекстуального підходів.

Наукова новизна. У роботі вперше у вітчизняному літературознавстві досліджено художні особливості української *любовної* поезії початку ХХ ст., зокрема, всебічно проаналізовано мотиви, образи та зображально-виражальні засоби, окреслено фольклорні та модерні інтенції любовної лірики, з'ясовано специфіку функціонування фольклорних елементів у модерному тексті.

Матеріалом для дисертації стали ті твори авторів «Молодої музи» та «Української хати», які увійшли до поетичних збірок, а також ті, що залишилися поза збірками, тому значну частину поезій проаналізовано вперше.

Теоретичне значення роботи полягає в узагальненні і систематизації теоретичних засад жанрового визначення любовної лірики, обґрунтуванні української любовної поезії початку ХХ ст. як оригінального національно маркованого модерного явища та комплексному осмисленні її художньої специфіки. В дисертації також уточнено зміст поняття *любовна лірика*.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дисертації можуть бути використані як матеріал для лекційних курсів із історії української літератури початку ХХ ст. у ВНЗ, коледжах, гімназіях та загальноосвітніх школах із поглибленим вивченням гуманітарних дисциплін, для підготовки посібників, розробки навчальних програм чи спецкурсів про поезію раннього українського модернізму, при написанні курсових, магістерських або інших кваліфікаційних робіт. Отримані результати сприятимуть подальшому розвитку наукових студій із проблем українського модернізму загалом та любовної поезії (і фольклорної, і модерної) зокрема.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри української літератури. Основні теоретичні положення і результати роботи висвітлено у доповідях та виступах на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях, зокрема:

- щорічній Міжнародній науково-практичній конференції аспірантів і студентів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (м. Луцьк, травень, 2014-2018 рр.);
- Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХ столітті» (м. Одеса, 27-28 березня 2015 р.);
- Міжнародній науково-практичній конференції, присвяченій 75-річчю Ізмаїльського державного гуманітарного університету «Дунайські

наукові читання: європейський вимір і регіональний контекст» (м. Ізмаїл, 15-17 жовтня, 2015 р.);

- Всеукраїнській науковій конференції «Поетика художнього тексту» (м. Херсон, 20 травня 2016 р.);

Публікації. Основні положення та результати дослідження висвітлені у дванадцяти публікаціях, із них – 5 статей у наукових фахових виданнях України, 1 – у закордонному фаховому виданні, 6 – апробаційного характеру (усі публікації одноосібні).

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів (десять підрозділів), загальних висновків, списку використаних джерел (261 позиція). Загальний обсяг дисертації – 217 с., обсяг основного тексту – 175 с.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ

1.1. Жанрова типологія любовної лірики

У літературознавстві ХХ ст. склалася відносно чітка система жанрів, проте питання окремих жанрових різновидів і на сьогодні залишаються дискусійними. Так, любовну лірику досі часто розглядають як різновид лірики інтимної або ж навіть як синонімічне до неї поняття. В дослідженнях про лірику кінця ХІХ – початку ХХ ст. така асиміляція особливо помітна.

Специфіку лірики як роду вивчав І. Франко. За словами Ф. Пустової, він чітко розмежував два поняття – «поезія» і «лірика», при цьому друге розглядав як частину першого, а поему, баладу та «описові вірші» виносив за родові межі лірики [162, с. 99]. За тематикою І. Франко розрізняв лірику соціального та лірику інтимного змісту [162, с. 107], проте його більше цікавила поезія соціального звучання. Розвиток першої І. Франко розглядав у зв'язку із суспільним життям і суспільними потребами, а другу пов'язував із прагненням особистості до самовираження [162, с. 112]. Ф. Пустова зауважує, що проблема ліричних жанрів не стала об'єктом спеціальних досліджень І. Франка [162, с. 107]. Тим не менше «Словник літературознавчих термінів Івана Франка» [151] засвідчує, що у своїх студіях він визначав такі різновиди ліричної поезії: громадська, інтимна (вона ж – індивідуальна, суб'єктивна), любовна, еротична, філософична, пейзажна [151, с. 121]. При цьому під ліричною поезією загалом розумілася поезія, в якій відтворено думки і настрої поета, ліричного героя [151, с. 121], а суть лірики як одного з трьох родів літературної творчості І. Франко вбачав у відтворенні почуттів, переживань, думок людини, викликаних різними життєвими обставинами [151, с. 120–121]. Очевидно, інтимну, любовну й еротичну поезію І. Франко відносив до лірики інтимного змісту.

Дослідженням специфіки ліричного роду займався Й. Грінберг. У монографії «Лірична поезія» (1955) [48] вчений окреслив специфіку ліричного роду і висловив думку про взаємопроникнення літературних родів [48, с. 24], а згодом, у праці «Три грані лірики. Сучасна балада, ода і елегія» (1975) [49], простежив еволюцію зазначених ліричних жанрів. Автор скептично сприймає визначення «чиста лірика», зауважуючи, що кожна поезія – це цілісне сприйняття дійсності, в якому не може бути «зайвих домішок». Саме елегійну лірику Й. Грінберг називає «лірикою почуттів», яка може розкривати «щастя творчості, щастя кохання, щастя сприйняття природи» та ін. [49, с. 250–253]. При цьому головним детермінантом елегійної лірики дослідник вважає не тематику поезій, а глибину та щирість висловлених почуттів (у справжнього поета «каждая строка – словно доверчиво протянутая рука» [49, с. 251]).

Л. Гінзбург у монографії «О лирике» (1974) [41] частково розкриває питання еволюції любовної поезії: дослідниця вважає, що провідним жанром інтимної лірики початку ХІХ ст. була елегія [41, с. 23], яка уже в 30 рр. втрачає свої чіткі риси й наповнюється новими пісенними образами та романсовими інтонаціями [41, с. 134]. Поряд із інтимними елегіями Л. Гінзбург згадує і про елегії любовні, проте не наголошує на відмінностях між цими жанровими різновидами. Дослідниця розкриває художньо-естетичні особливості любовної лірики поетів «золотого» та «срібного» віку російської літератури, демонструючи різні способи освоєння любовної тематики і трансформацію мови кохання.

Докладніше проблему розвитку любовної поезії простежує Г. Поспелов. У монографії «Лирика среди литературных родов» (1976) [160] вчений виводить зародження лірики ще з періоду античності (VIII–IV ст. до н.е.), зауважуючи, що на той час самого терміна «лірика» не існувало, його не вживав і «перший європейський теоретик літератури» Арістотель [160, с. 3], а ліричні пісні, в яких відображаються любовні переживання, називалися «мелосом» або «мелічною поезією» [160, с. 4]. Становлення терміна дослідник відносить до пізнішого – елліністичного періоду давньогрецької культури (III –

перша пол. II ст. до н.е.). В той час під поняттям «лірика» розуміли всю не епічну поезію [160, с. 4].

За спрямованістю авторської свідомості та за способом її відтворення у тексті Г. Поспелов всю лірику поділяє на такі різновиди: медитативна, медитативно-зображальна, описово-зображальна (власне зображальна), «персонажна», оповідна [160, с. 64]. Перші два різновиди, за словами літературознавця, звернені до самоаналізу (рефлексивно-медитативна) або направлені на відношення і події об'єктивного світу (медитативно-зображальна) [160, с. 64]. Власне зображальна лірика, за Г. Поспеловим, може бути описовою (зокрема, пейзажною) чи оповідною (при цьому розповідь найчастіше набуває символічного чи алегоричного значення) [160, с. 64]. Найбільше, на думку дослідника, риси ліричного роду проявляються в ліриці медитативній. Розрізняє Г. Поспелов і так звану відсторонено-медитативну лірику, яка спрямована вже не на внутрішній світ, а на суспільну свідомість. Така лірика, на думку автора, близька до публіцистики [160, с. 85]. Медитативно-зображальна лірика також може бути описовою [160, с. 102]. «Персонажну» лірику Г. Поспелов розглядає як різновид лірики описової [160, с. 150]. Медитативно-оповідна лірика є перехідною між медитативною та описовою. Між медитативною і описовою лірикою є лірика медитативно-описова [160, с. 159]. Особливістю оповідної лірики, за словами літературознавця, є сюжетність, хоча сюжет зазвичай нерозвинений (з невеликою кількістю «слабо розроблених епізодів») [160, с. 169]. Слушною є думка вченого про симбіоз головних видів лірики, внаслідок якого утворюються «перехідні» її різновиди.

Питання походження і жанрової типології любовної лірики розглянуто у працях із поетики й теорії літературних жанрів.

В. Домбровський, український літературознавець і педагог, в 20-х роках видав праці «Українська стилістика і ритміка» (1923) та «Українська поетика» (1924). В останній автор пише про поділ лірики на три типи «відповідно до походження й природи імпульсів, що діють при постанові ліричного твору, і до

становища, яке поет займає супроти вражень, які діють на його душу» [62, с. 344]: лірика безпосереднього почуття, що послуговується формою пісні, думки та сонету; лірика рефлексійна (описова (пейзажна) та елегія (в тому числі – еротична)); лірика захоплення (ода й релігійна лірика (гімни, псалми, молитви)). «Найголосніше» в ліричній поезії безпосередніх почувань, за словами В. Домбровського, «дзвенять» «пісні кохання, або т. зв. еротична лірика» [62, с. 346]. Найвизначнішими майстрами еротичної лірики дослідник вважає І. Франка («Зів'яле листя»), В. Пачовського («Розсипані перли»), П. Карманського, О. Олесья, М. Філянського, Д. Загула та ін. Однак справедливо зауважує, що «коханням, еротикою не вичерпується зміст пісень»: домінантні переживання і пов'язані з ними почуття зумовлюють появу також віршів релігійних, патріотичних, політичних, товариських тощо [62, с. 348].

О. Фрейденберг ґрунтовно досліджувала літературу античності («Поэтика сюжета и жанра», 1936 [207]) і дійшла висновку, що античність знала лише два жанри – «високий і низький, хвалебний та викривальний». Любовна лірика в такій класифікації належала до високого жанру [207, с. 263]. Дослідниця зауважує, що поезія кохання є дуже давньою за своїм генетичним походженням і має переважно жіночий характер, хоч була рівною мірою звернута як до жінок, так і до чоловіків [207, с. 119–120]. За словами О. Фрейденберг, сусідство в культурі родючості плачу й еротики не минуло даремно: елегія, яка раніше виконувала роль заспіву («заплачки»), стала піснею, що мала всі можливості розвинути в окремий еротичний жанр, адже тематикою любовний елегій переважно була фізична любов і відтворення фізичних любовних відчуттів [207, с. 120]. Мотиви кохання, веселощів і вина поєдналися в гедоністичний мотив насолоди життям аж до самої смерті [207, с. 120].

Зародження любовної лірики О. Фрейденберг пов'язує з іменем давньогрецької поетеси Сафо, від якої до наших днів дійшли уривки пісень про жіночу вроду, вбрання і прикраси, любов, зраду і розлуку, радощі нареченої та печалі дівчини, що спить сама [207, с. 255]. Дослідниця знаходить відгомони античних сюжетів і жанрів у європейській літературі нового часу (XVII–

XIX ст.), проте спостереження літературознавця тенденційні і подані в дусі «антибуржуазної критики».

Окремі розділи на представлення роду і жанру як морфологічних категорій відведено в монографії М. Кагана «Морфология искусства» (1972) [81]. Для окреслення жанру вчений запропонував чотири критерії (відповідно до створеної ним універсальної «чотиригранної» моделі структури мистецтва): тематичний, пізнавальний, аксіологічний та за типом створених образних моделей [81, с. 412–424]. Тематичний (сюжетно-тематичний) критерій М. Каган вважав головним для диференціації жанрів, оскільки тематичне членування, на переконання дослідника, розкриває не лише певні особливості змісту творів, а й зумовлені змістом особливості форми. За таким принципом учений розрізняв, наприклад, жанр пейзажу, натюрморту, портрета й ін. у малярстві; жанри пейзажної, любовної, громадянської лірики в поезії; жанри трудової та обрядової пісні у фольклорі; любовно-психологічний, лицарський, детективний та ін. жанри в прозі [81, с. 413].

У 1981 р. в Канаді вийшла друком монографія А. Юриняка «Літературні жанри малої форми» [245], написана ще на початку 60 рр. До проблеми класифікації літературних жанрів дослідник підходить послідовно, найперше з'ясовуючи багатоплановість вживання терміна «жанр»: на позначення певного ряду літературних явищ (наприклад, жанр повісті, поеми); на позначення прикмети, властивості цього ряду (наприклад, жанр побутової повісті і так само поеми), або ж на позначення цілої певної ділянки літературної творчості (жанр як родове поняття, наприклад, розповідний жанр, ліричний жанр) [245, с. 7].

А. Юриняк вживає поняття «жанр» у найвужчому значенні (як «індивідуальний ряд літературних фактів певної форми» [245, с. 7]). Для позначення певних властивостей жанру дослідник пропонує послуговуватися терміном «жанрова відміна», а для позначення «цілої ділянки або галузі літературної творчості» – терміном «рід»: рід розповідний (або просто «розповідь»), рід ліричний (або просто «лірика»), рід драматичний (або просто «драма») [245, с. 7–8]. Визначальною особливістю лірики як роду А. Юриняк

вважає розмову автора з читачем не через персонажів, а безпосередньо, «виливаючи перед ним свої почуття, настрої, мрії та думи» [245, с. 81].

Відповідно до змістового наповнення (переважаючого почуття) всю масу ліричних поезій автор монографії пропонує розділяти на такі тематичні групи: лірика інтимна, або любовна; «лірика особистої долі»; лірика громадянська, або суспільна; лірика філософсько-релігійна («лірика абстрактних мотивів»); природоспівна лірика («лірика природи»); лірика трудового процесу [245, с. 81]. У змісті монографії подано дещо інший поділ тематичних груп лірики: любовна, лірика особистої долі, ностальгічна поезія, поезія мистецького покликання, громадянська, сатирична, патріотична, філософська і релігійна, природоспівна, лірика праці [245, с. 118]. Літературознавець зауважує, що поділ (класифікація) поезій за змістом – річ умовна, бо є чимало поезій, які «трудно втиснути» в якусь групу. Щодо жанрового поділу лірики дослідник стверджує: в українському письменстві рідко траплялося жанрове означення того чи іншого ліричного твору, натомість використовувався загальний термін «поезія». Найдавнішим жанром ліричної творчості А. Юриняк вважає пісню і стверджує, що саме пісня є провідним жанром «лірики любовних почувань» [245, с. 82]. Інший поширений ліричний жанр – медитацію – автор відносить до лірики філософської («вселенської») та релігійної [245, с. 83].

Інтимна лірика, за А. Юриняком, – це «поетичний спів любови і про любов, у широкому значенні цього слова, але скерованої на особу... Таке поняття любови охоплює не тільки любов у чоловічо-жіночих взаєминах (це звичайно ще називають коханням), але й любов батьків до дітей і навпаки, а також щирю дружбу собі рівних» [245, с. 83]. Попри таке означення, дослідник вважає хибним розуміння інтимної лірики як синоніму лірики кохання [245 с. 83]. А. Юриняк добирає зразки любовної та інтимної лірики Т. Шевченка, С. Руданського, І. Франка (зб. «Зів'яле листя»), Лесі Українки, О. Олеса, Платона Воронька та ін. Найхарактернішою особливістю любовної лірики дослідник вважає «унісонний супровід» природою всіх порухів людської душі (паралелізм «людина – природа») і зауважує, що загалом

образна система такої лірики запозичена з «безіменних народних пісень», які до того ж стали «улюбленою жанровою відміною любовної лірики» [245, с. 88].

У монографії «Литературные жанры» (1982) [216] Л. Чернець також актуалізує порушену А. Юриняком проблему – ототожнення роду з одним із жанрів [216, с. 13]. Дослідниця ґрунтовно розглядає проблему жанрової типології (зокрема, в Г. В. Ф. Гегеля та А. Веселовського) і розвиток теорії жанрів у західноєвропейському літературознавстві (біологічна аналогія Ф. Брюнетьєра про народження, життя і смерть жанрів; інтуїтивна теорія Б. Кроче – художній твір є проявом інтуїції, а поняття жанру як такого не існує; психологічна теорія П. ван Тігема – жанрові різновиди пов'язані із певними типами людських емоцій та ін. [216, с. 49–57]). Головним недоліком цих теорій Л. Чернець вважає їх розрив з історією жанрів [216, с. 61].

Більш детально Л. Чернець аналізує типологію жанрів у радянському літературознавстві. Дослідниця вирізняє дві методології дослідження жанрів: формалістичну (розуміння жанру як сукупності прийомів, формальної структури твору – методологія Ю. Тинянова) та соціологічну (соціально-психологічна зумовленість жанрової форми – методологія Г. Плеханова) [216, с. 67–70]. Л. Чернець розкриває жанрову концепцію М. Бахтіна (ключові ідеї концепції – внутрішня діалогічність літературного твору, взаємозв'язок його змісту і форми, історичний час як головний жанроутворюючий фактор) [216, с. 75–88]. Опираючись на думку тогочасних літературознавців (В. Сквознікова, В. Кожинова, М. Кургіняна та ін.) дослідниця повторює тезу про виникнення на межі ХІХ–ХХ ст. міжжанрових форм, що своїми ознаками виходять за межі якогось одного жанру [216, с. 88–90]. У полі зору Л. Чернець опиняється й типологія жанрів, запропонована Г. Поспеловим. Останній розрізняв чотири групи жанрів, що виникали в історичній послідовності й відображали світоглядно-ідейні домінанти суспільства: міфологічна, національно-історична, етологічна (моральна), романічна [216, с. 96].

Автор монографії «Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів» (1986) [26] М. Бондар у вступі зазначає, що «пошевченківську епоху» він розглядає в часі від початку 60 рр. до першої половини 70 рр. XIX ст. [26, с. 3].

Кожна літературна епоха має свої пануючі жанри і їх систему. Класифікація поетичних жанрів у сучасному для М. Бондаря літературознавстві, як зазначає сам автор, була розроблена слабо: «Кількох загальноживаних найменувань поетичних жанрів (ода, елегія, романс, пісня, медитація, балада) явно недостатньо, щоб вичерпати все багатоманіття поезії навіть обмеженого періоду, хоч існують спроби зведення поетичних творів до строго фіксованого числа жанрів за рахунок розширено-метафоричного тлумачення того чи іншого терміна (наприклад, І. К. Кузьмичов усю сучасну лірику розподіляє за трьома жанрами: ода, пісня, елегія; на баладу, оду й елегію ділить поезію І. Л. Грінберг)» [26, с. 21].

М. Бондар посилаючись на працю В. Белінського «Поділ поезії на роди й види» (1841), зазначає, що до ліричних жанрів, окрім власне пісні, належать сонети, станси, канцони, елегії, послання, сатири та інші вірші, для яких важко підібрати конкретне найменування [26, с. 22]. Підхоплює М. Бондар і думку В. Сквознікова про недосконалість плутаних і «всеїдних» класифікацій, в яких «змішане живе й мертво, залишки жанрів античної доби – і середньовічні форми, вибрані шматочки жанрової системи класицизму – і нововведення останніх століть» [26, с. 23]. Як вихід, М. Бондар пропонує конкретно-історичний підхід до створення жанрової системи кожного літературного періоду [26, с. 24]. За головні і найуніверсальніші ознаки жанру дослідник бере родову ознаку (ліризм, епічність, драматизм) та характер спрямування поетичної свідомості (перевага зображальності або медитативності). Враховуючи різні способи викладу матеріалу («описання», «повістування», «зображення» (як структурно-стильова рівновага перших двох)) і те, що зображальність і медитативність у ліриці порівняно рідко трапляються у «чистому» вигляді, автор (очевидно, відштовхуючись від типології Г. Поспелова) пропонує виділити такі обширні групи лірики: медитативно-

зображальну, медитативно-описову і медитативно-повістувальну [26, с. 28]. Жанрами медитативно-зображальної лірики М. Бондар вважає вірші-емфазі (незначні за обсягом, їх мета – «виплеск почуттів»), медитації (тут автор вирізняє медитації Т. Шевченка із «надзвичайною мірою особистісної інтроспективності»), вірші-роздуми та елегії в різних жанрових варіаціях [26, с. 69]. Саме у віршах-роздумах та елегіях, на думку М. Бондаря, найповніше представлена любовна тематика. До жанрів медитативно-описової лірики М. Бондар відносить портретні вірші (вірші-портрети або автопортрети), ліричні нариси (які «реєструють» усі подробиці дій чи обставин), вірші-пейзажі, вірші анімалістичної та плантативної тематики (зображення тварин чи рослин). Жанрами медитативно-повістувальної лірики М. Бондар вважає «думку» (відрізняється від елегії народнопісенним колоритом і слабо вираженим медитативним началом), романс (його повістувальний різновид), вірш-оповідання, вірш-новела, вірш-діалог [26, с. 177]. Особлива ознака українського романсу, на думку дослідника, – «своєрідний культ страждання, створений літературним романтизмом» [26, с. 181]. Естетичний смисл розвитку романсу, за словами М. Бондаря, «той же, що й поезії на любовну тематику в цілому, оскільки остання є для нього переважаючою» [26, с. 184]. Жанрами «умоглядно-медитативної» лірики М. Бондар із певною умовністю вважає молитви, псалми і ліричні пророцтва.

Аналізуючи мотиви та образи любовної лірики того часу, автор монографії доходить висновку, що «у любовній тематиці яскраво помітним стає загальний процес індивідуалізації центрального персонажа твору..., спостерігається відхід від народнопоетичних сюжетних і образних схем, більш розкваним стає варіювання ситуацій..., точніше окреслення реальної особистості, чутливіша увага до дійсних мотивів її вчинків» [26, с. 101]. Так відбувався відхід любовної лірики від її фольклорних джерел.

Е. Соловей у посібнику «Українська філософська лірика» (1998) [174] обґрунтовує філософську лірику як повноправний жанр, зауважуючи, що застосовувати поняття жанру стосовно філософської лірики варто лише «в

найширшому загальному сенсі, не прагнучи вивести якусь універсальну структуру», а можна й взагалі обійти «дражливе поняття жанру», використовуючи тематичний принцип означення філософської лірики поряд із любовною, релігійною, політичною та патріотичною, як це зробили, наприклад, автори «Начерку теорії літератури» (1967) М. Гловінський, А. Окопень-Славінська та Я. Славінський [174, с. 23]. Вони ж запропонували формальний поділ лірики за способом вираження емоцій та почуттів на посередню й безпосередню [89, с. 226].

Проблемам жанру присвячена монографія Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (2005) [101]. У праці проаналізовано різні аспекти вивчення жанру, подано авторську концепцію жанру і жанрової системи (вчена розрізняє жанрову систему літератури; жанрову систему літературної епохи, наприклад; жанрову систему національної літератури; жанрову систему у творчості окремого письменника [101, с. 63–78]). В полі зору дослідниці – ліро-епічні поеми, балади та баладна проза, фольклорна та літературна казка, а також різні типи роману 20–30 рр. ХХ ст.

Окремі питання теорії літературних жанрів розкрито в монографії Т. Бовсунівської («Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману», 2009) [19]. Дослідниця аналізує європейські та вітчизняні жанрові теорії, сформовані впродовж доби постмодернізму (ХХ–ХХІ ст.), докладно розглядає сучасні літературні жанри, серед яких багато малодосліджених, як-от філософська меніппея, псевдоісторичний роман і роман альтернативної історії, фентезі, детектив, епістолярні жанри, вставні жанри тощо. На місце любовної лірики в жанрових класифікаціях Т. Бовсунівська не вказує, але пише про специфіку потрактування любовного почуття в різні епохи: Середньовіччя («теологічна версія високої любові» та «зведена до безвиході» куртуазна любов), Ренесанс (трансцендентне розуміння почуття в сонетах Ф. Петрарки та «іронічне виправлення донкіхотської любові» в метафізичній поезії), Просвітництво (морально-етичне осмислення феномена любові в байках П. Білецького-Носенка) [19, с. 36–215]. При цьому

Т. Бовсунівська слушно зауважує, що у кожної епохи був свій улюблений жанр [19, с. 156].

Друга частина монографії І. Качуровського «Генерика і архітектоніка» («Жанри нового письменства», 2008) [89] – це огляд історії жанрів від епохи Відродження до наших днів. Потрапляє в поле зору дослідника й українська література доби «розстріляного відродження», коли «наша література, з погляду жанрового різноманіття, була майже повною» (див. анотацію). Чи не найдокладнішою літературознавець вважає жанрову класифікацію В. Рагойші. І. Качуровський наводить цитату з «Поетичного словника» [164] білоруського дослідника: «Так, серед творів ліричних виділяються вірші філософсько-медитаційні (медитація, послання, станси, ямби, філософський вірш, елегія), величальні (ода, дитирамб, панегірик, аполог, мадригал, гімн, епітафія, епіталама), пісенні (романс, пісня, серенада, марш, псалом, кантата, альба, баркарола, канцона), сатирично-викривальні (епіграма, пародія, сатира). До ліричних жанрів належать також деякі фолклорні твори (загадки, замовляння, приказки і примовки, голосіння)» [89, с. 225]. У словниковій статті «Лірика» В. Рагойша пише про змістовий (тематичний) поділ лірики на громадянську, філософську, медитативну, інтимну, пейзажну і сугестивну [164, с. 48]. При цьому відразу зауважує, що поділ лірики на жанри і різновиди є досить умовним.

Увагу І. Качуровського привернула жанрова класифікація аргентинського теоретика літератури доктора Хорхе Іск'ердо, який всі ліричні твори поділяв на три групи: лірика інтелектуальна, лірика почуттів, лірика емоцій [89, с. 225]. Окремо, за словами І. Качуровського, Х. Іск'ердо виділяє три жанри «більшої» лірики (гімн, ода (священна, героїчна, філософська, любовна), елегія (в т.ч. плачі за померлими) та чотири жанри «малої лірики» (мадригал, летрілья, анакреонтика (вірші на честь кохання, вина, доброї їжі) та куплети народних пісень) [89, с. 226].

Будучи прихильником «простого тематичного поділу» [89, с. 228], І. Качуровський розрізняє лірику пейзажну (крайобразну), мариністичну,

екзотичну, екологічну, рустикальну, хуторну, кладовищенську, урбаністичну, в'язничну (тюремну), ностальгійну, лірику спогадів, медитативно-філософську, еротичну, мадригал (любовно-розважальну – «віршований комплімент»), ситуаційну, трудову (лірику праці), геронтологічну, транспозитивну, про поета і поезію, про книжку [89, с. 231–291]. Поезію кохання дослідник чомусь окремо не вирізняє, хоча зазначає, що «любовної лірики в нас донедавна було більше, ніж подостатком» [89, с. 272].

Проблемам жанру присвячені статті Р. Сендики, Т. Кушнірової, В. Назарця, А. Ткаченка, Д. Чика та ін.

Сучасна польська дослідниця Р. Сендика докладно розглянула питання жанрової дефініції у розвідці «Про культурологічну теорію жанру» (2008) [170]. Головною проблемою жанрової класифікації, на думку літературознавця, є неоднорідність принципів відокремлення жанрів (подібну думку висловлювала й М. Моклиця). Так, вирішальним критерієм у визначенні жанру може бути спосіб репрезентації (платонівський принцип), строфічна чи версифікативна будова (сонет, елегія), тип героя (шпигунський роман), дії (трилер), тематика (романс), розмір (повість), емоційне забарвлення (сентиментальний роман) та ін. [170, с. 474]. Змішані жанри і багатожанрові тексти вносять ще більший хаос в різноманіття жанрових форм [170, с. 476]. Питання тематичної класифікації жанрових різновидів Р. Сендика залишає відкритим.

Літературознавчому дискурсу навколо жанрової природи лірики присвячені статті Т. Кушнірової «Жанр як структурована категорія сучасного літературознавства» (2010) [105] та «Інтерпретація категорії «жанр» у сучасному літературознавстві» (2009) [106]. Дослідниця детально проаналізувала погляди літературознавців на поняття жанру та його системи і запропонувала умовний поділ жанрів на історичні та філософські (теоретичні), а за ступенем представлення на жанри друкованого та жанри усного слова [106, с. 111]. Дослідниця підхоплює думку про синтетичний характер жанру (співіснування в будь-якому жанрі епічного, драматичного й ліричного начал)

[106, с. 111] і про здатність жанру до еволюції, в процесі якої жанровий зміст може трансформуватися, утворюючи нові жанрові форми [105, с. 173].

В. Назарець, розглядаючи наявні в сучасному літературознавстві концепції жанру та жанрової системи (стаття «Жанрово-родові аспекти лірики в літературознавчому дискурсі» (2012) [135]), акцентує увагу на поглядах С. Артёмової, яка запропонувала чотири головних, на її думку, шляхи вирішення проблеми жанру [135, с. 123]: 1) відмовитись від поняття «жанр» і визнати лірику кінця ХІХ – початку ХХ ст. «позажанровою»; 2) знайти нову основу для нової класифікації; 3) відокремлено розглядати «вцілілі» жанри та новітні позажанрові утворення; 4) ототожнення сучасних «жанрів» із мовленнєвими жанрами.

Дослідник аналізує генеалогічні концепції лірики, розроблені літературознавцями ХХ ст. Причину нехтування на початку ХХ ст. дослідженням жанрів (особливо ліричних) В. Назарець убачає в недогляді критиків, які, прийнявши погляди одного з найавторитетніших тогочасних теоретиків В. Белінського, вважали класичну систему ліричних жанрів безнадійно застарілою, такою, що заважає поету розкрити свою творчу індивідуальність [135, с. 118]. Як альтернативу жанровому принципу поділу ліричних творів було запропоновано тематичну їх класифікацію (за характером проблематики, що домінує у творі) [135, с. 119]. Проте В. Назарець стверджує, що тематичний поділ лірики на громадянську (вірші суспільно-політичного звучання), філософську (вірші-роздуми про найважливіші питання буття), інтимну (вірші про особистісні, пов'язані переважно із коханням, переживанням), пейзажну (вірші, навіяні спогляданням картин природи) і т. ін. не є повним [135, с. 119].

Однією з найбільш вдалих спроб класифікації ліричних творів, на думку В. Назарця, здійснив Г. Поспелов, виділивши п'ять типів лірики: медитативна, медитативно-зображальна, описово-зображальна, «персонажна», розповідна [135, с. 120]. У статті також представлено класифікації Б. Ейхенбаума (поділив ліричні твори за інтонацією на декларативний (риторичний), наспівний і

говірний типи), М. Арешка (виділяє лірику пісенну, маніфестаційну, наративну та медитативну), В. Джонсона (розрізняє чотири типи ліричних жанрів: хорові, сольні, медитативні та розповідні (або драматизовані)) та ін. [135, с. 121]. У цих «позатематичних» класифікаціях про місце інтимної чи любовної лірики можемо лише здогадуватися.

У статті «Генологія в оптиці структуралізму: парадигматика / синтагматика» [181, с. 83–89] А. Ткаченко аналізує пропоновані різними дослідниками три- і чотириступеневі варіанти ієрархізації. Триступенева ієрархізація є традиційною: рід-вид-різновид (підвид). У чотириступеневій ієрархії з'являється термін «жанр» (рід-вид-жанр-жанровий різновид). Проте автор статті доходить висновку, що і чотириступенева ієрархізація далека від універсальної [181, с. 84]. Щоб знайти місце для терміна «жанр», який вклинився в традиційний триступеневий поділ приблизно в 20 рр. ХХ ст., А. Ткаченко пропонує свою структурну модель літературної генерики (див. нижче). Тим не менше, зі слів дослідника, «за будь-яких підходів термін «жанр» має тенденцію «гуляти» по всій шкалі ступенів, означаючи і рід, і вид, і різновид» [181, с. 85].

А. Ткаченко повторює ієрархічний ланцюжок, запропонований С. Чернілевським: лірику інтимну поділяє на підвиди – любовну (духовний аспект) та еротичну (плотський аспект). За власне інтимною лірикою дослідники залишають почуття дружби, приятні та родинні почуття («теплоту родинного інтиму» [181, с. 88]).

Д. Чик розглянув жанрові концепції Ю. Тинянова (концепція системності літератури), Д. Лихачова (ідея про динамізм жанрової системи), М. Кагана (універсальна модель жанрового членування усіх видів мистецтва), Ю. Лотмана (погляд на текст як двовимірну структуру (внутрішня «пам'ять тексту» + зовнішня «позатекстова пам'ять» [218, с. 232])), Н. Копистянської, І. Смірнова (поділив жанри на міметичні та конструктивні), Н. Лейдермана (звернув увагу на взаємопроникнення давніх та нових жанрів), вбачаючи перспективу у

погляді на жанрову систему як на відкриту динамічну структуру, яка постійно трансформується, реагуючи на внутрішні та зовнішні впливи.

Осмисленню жанрової природи, поетики й естетики любовної / інтимної лірики присвячено дисертації Г. Маковей, Г. Канової, О. Мудрак, Г. Юзьків.

Чоловічий та жіночий дискурси інтимної лірики вивчала **Г. Маковей** (дисертація «Інтимна лірика як духовний феномен (чоловічий і жіночий дискурси)» (2003) [114]). Дослідниця заглиблюється в етику, естетику і філософію інтимної поезії: розкриває «різні грані українського кохання», пізнає «таїну слова, таїну духу й кохання», ідеали людських взаємин та образів протилежної статі, розкриває головні мотиви любовної лірики, ідеальне й суперечливе в образі коханої, представляє моральну позицію авторів, простежує динаміку інтимного переживання ліричних героїв та з'ясовує роль інтимної лірики в утвердженні гуманістичних цінностей [114, с. 15–19]. Об'єктом дослідження Г. Маковей обрала інтимну поезію Д. Павличка і Л. Костенко. Дисертантка ґрунтовно дослідила поетичні світи авторів, проте не приділила достатньо уваги жанровому означенню їхньої лірики. Так, вже у постановці мети і завдань знаходимо ряд суперечностей. Мета дослідження – «розкрити художні особливості творення образів ліричних суб'єктів і об'єктів кохання», хоча це почуття, очевидно, відноситься до сфери лірики любовної. Таку саму «термінологічну плутанину» бачимо у формулюванні завдань: Г. Маковей намагається визначити специфіку «платонічного й еротичного» в інтимній ліриці. У дисертації дослідниця вживає як синонімічні поняття «інтимна лірика», «лірика / поезія кохання», «любовна поезія», «лірика любові», пише про тілесність та еротизм в інтимній ліриці Д. Павличка. Очевидно, слабка диференціація понять інтимної, любовної та еротичної поезії є наслідком недостатньої розробленості цієї проблеми у тогочасному літературознавстві.

Вивченню параметрів романтичного еросу присвячена дисертація **Г. Канової** «Феноменологія романтичного еросу (на матеріалі творчості лейкістів та харківської школи романтиків)» (2008) [84]. Через зіставлення з

європейським романтизмом дослідниця намагається увиразнити параметри ідентифікації власне українського романтизму, зокрема його концепцію ліричного героя – «шукача любові, романтичної туги, любовного страждання тощо» [84, с. 3]. Г. Канова пише про естетизацію лейкістами й романтиками любовних страждань, опoетизацію любовної таємниці, що «дозволила романтикам сприймати жінку як надреальну істоту» [84, с. 12], та перешкод, які виникають на шляху любові. Змальовуючи образ коханої, зазначає дисертантка, поети-романтики мінімізували зображення тілесності (іноді, як стверджує Г. Канова, таке зображення відсутнє взагалі), активно послуговуючись невичерпним джерелом національного фольклору та християнською символікою, символікою рослин, небесних світил і стихій [84, с. 10–11]. Найбільше уваги дисертантка приділяє поетиці звертань, які є свідченням благоговіння перед жінкою, проявом «платонічного християнізованого еросу» (йдеться про заборону використання надмірно чуттєвої лексики) [84, с. 13–14]. Так створювався сакральний, божественний образ коханої, риси якої вбачалися поетам в усіх явищах і об'єктах природи. Романтичну модель образотворення згодом перейняли ранні модерністи.

Загалом дослідження Г. Канової є ґрунтовною і вичерпною працею, проте вона не розмежовує лірику любовну та інтимну, а зводить першу до стилістичного різновиду останньої.

Проблемі жанрової дефініції еротичної лірики присвячені статті О. Мудрак «Еротична лірика як літературознавча проблема» (2008) [129] та «Інтимна, любовна та еротична лірика: диференціація понять» (2009) [131]. Ці розвідки сприяли також більш конкретному окресленню понять лірики любовної й інтимної. Остаточо розмежувала поняття інтимної, любовної та еротичної лірики **О. Мудрак** у дисертації «Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостилі» (2010) [132]. Дослідниця не лише диференціювала терміни інтимна, любовна та еротична лірика (що було зроблено ще роком раніше на сторінках журналу «Слово і Час»), а й висвітлила генезу еротичної лірики, розглянула її синтетичні жанрові утворення та

простежила закономірності такої лірики в ідіостилях вибраних поетів (переважно «шістдесятників»). Дисертація О. Мудрак відкрила перспективу для глибокого дослідження специфіки жанрових різновидів особистісної лірики. Для з'ясування специфіки власне еротичної лірики дослідниця розкрила її визначальні зображально-виражальні, жанротворчі та тілесно-душевні компоненти, ключові лібідозні й сублімаційні інтенції. Дисертантка наголошує на розрізненні сексу та еротики, оскільки, на її думку, секс має біологічну природу, пов'язаний із продовженням роду, а еротика поєднує тілесне й душевне, тяжіє до естетичної насолоди [132, с. 8].

Розділяючи любов, еротичну та сексизм, О. Мудрак зазначає: «Любов як діаметрально протилежна сексизму сутність – найбільш сублімована, зазвичай одуховнена, надто в платонічних формах, натомість еротика, сфокусована на статевій пристрасті, поєднує в собі лібідо і сублімацію. Еротика посідає середнє місце між сексом і любов'ю» [132, с. 9].

Розглядаючи еротичну лірику під кутом теорії З. Фрейда (докладно описана в праці «Нариси із психології сексуальності» [206]), дослідниця зауважує, що сублімовані на папері лібідозні фантазії – досить типові для еротичної лірики, адже художнє слово є дієвим захисним механізмом людської психіки, який врівноважує баланс між свідомим (принцип реальності) і підсвідомим (принцип насолоди) [132, с. 11].

Намагаючись показати багатство різновидів еротичної лірики, О. Мудрак користується класифікацією І. Качуровського, однак вважає доцільнішим називати різновиди жанрами (точніше – синтетичними жанровими утвореннями). Таким чином дослідниця розрізняє еротично-пейзажну, еротично-мариністичну, еротично-оронімічну, еротично-екзотичну, еротично-побутову, еротично-рустикальну, еротично-урбаністичну, еротично-психологічну, еротично-медитативну, еротично-філософську, еротично-релігійну, еротично-кладовищенську, еротично-в'язничну тощо [132, с. 12–13].

У дисертації показано спад лібідозної енергії і піднесення сублімації від еротичної лірики до любовної, зокрема, до петраркізму з його ідеалізованими

любовними переживаннями і платонічною символікою. Аналізуючи еротичну лірику обраних авторів, дослідниця звертає увагу на індивідуальний стиль поетів, а також на гендерний аспект письма, щоб довести, що жінка сприймає світ і пише інакше, ніж чоловік (так, чоловіка більше цікавлять причинно-наслідкові зв'язки і загальна сублімована картина; жінку ж приваблюють певні деталі, а не загальна картина чи логіка зображення, бо вона живе радше інтуїцією, а не голосом розуму [132, с. 15]).

Попри розмежування любовної, інтимної та еротичної лірики, О. Мудрак зазначає, що ці жанри «мають спільну основу – «філософію серця», але відрізняються вагомими смисловими нюансами, не підмінюючи одна одну» [132, с. 8]. Так, любовна лірика відтворює насамперед «драму сердечних відносин закоханих – від перших захоплень, пристрасних зустрічей, зізнань до розчарувань і т.д.» аж до сублімованих платонічних ідеалізацій. Натомість інтимна лірика є ширшою за своїм смисловим наповненням, бо торкається також родинних і дружніх стосунків. Еротична ж лірика вирізняється відвертими тілесно-душевними мотивами [132, с. 8].

Дисертація Г. Юзьків «Константа петраркізму в українській любовній ліриці (В. Сосюра, В. Симоненко, М. Вінграновський)» (2012) [243] стала чи не першою в українському літературознавстві спробою осмислення феномена петраркізму в українській любовній поезії ХХ ст. Дослідниця в любовній ліриці В. Сосюри, В. Симоненка, М. Вінграновського виявляє риси, характерні для поетичного стилю Петрарки (ідеалізація коханої жінки, зображення її досконалої краси; недосяжність обраниці; оспівування кохання, яке приносить нескінченне чергування насолоди і страждання; підкреслення жертвності почуття та ін.), і риси, що свідчать про творче засвоєння його традицій. Ю. Ковалів вбачає відгомін стильових тенденцій петраркізму також у творчості В. Свідзінського [110, с. 210].

У статті «Художній дискурс любовної лірики» (2012) [244] Г. Юзьків намагалася розкрити специфіку лірики любовної у порівнянні з інтимною та еротичною. Дослідниця схвально відгукнулася про дисертацію О. Мудрак і

зауважила, що остання лише зазначила відмінність між жанровими різновидами лірики (любовна, інтимна, еротична), але не проаналізувала її [244, с. 199]. На прикладі поезій І. Драча Г. Юзьків показує таку відмінність і зазначає, що найтісніше між собою пов'язана лірика любовна й еротична: «їх об'єднує Ерос, але розводить або до платонізму, тобто чистих душевних переживань... або до тілесності, часто ототожнюваної із сексом, що зумовило розмежування душі і тіла» [244, с. 200]. Насамкінець дослідниця стверджує, що лірика українських поетів переважно була платонічною, а часом траплялися випадки поєднання любовної лірики з громадянською [244, с. 201].

У навчальних і наукових виданнях із теорії літератури також подано авторські бачення генези жанрової системи загалом і лірики кохання зокрема.

Про існування в літературі ХІХ ст. (в ліриці, драмі й епосі) великої кількості перехідних жанрових форм, які не мають чітких жанрових ознак, а тому не піддаються класифікації, одним з перших у радянському літературознавстві заговорив академік В. Жирмунський [71, с. 384–403] (його лекції вперше було видано єдиною книгою у 1928 р.).

Б. Томашевський у посібнику «Теория литературы. Поэтика» (1925 р.) [189] не оминає актуалізованої попередником проблеми, стверджуючи, що логічно класифікувати жанри за однією доміантною ознакою не дає змоги велика різноманітність художніх прийомів, які застосовуються в жанрах (ознак жанру) [189, с. 207]. За обсягом літературознавець розрізняє великі, середні та малі жанри лірики кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. [189, с. 240]. До «великих» ліричних жанрів Б. Томашевський відносить оду (урочисту, риторичну лірику, що рясніє тропами і стилістичними фігурами) та елегію (печальний вірш переважно любовної тематики) [189, с. 241]. До «малих» – епіграму та її різновиди (надписи, мадригали). «Малі» та «великі» ліричні жанри автор праці називає «чистою лірикою» (згодом Й. Грінберг розкритикував це визначення у праці «Лірична поезія» [48, с. 250]), від якої слід відрізнити фабульні вірші. До фабульних віршів Б. Томашевський відносить балади та байки [189, с. 242]. Проміжними між «чистою» та «фабульною» лірикою літературознавець вважає

середні за обсягом ліричні жанри – сатира, послання та ін. [189, с. 243]. Б. Томашевський зазначає, що після занепаду жанру елегії на його місці розвинулася романсова лірика середини XIX ст. [189, с. 242]. Така лірика за формою тяжіла до народної пісні і мала відчутний вплив на розвиток любовної поезії початку XX ст. (найперше творчість О. Олеся та С. Черкасенка).

У посібнику «Введение в литературоведение» (1953) [1] Г. Абрамович зазначає, що теорія літератури традиційно оперує трьома поняттями: роду, виду і жанру. І якщо в розмежуванні родів значних суперечок не виникає, то загальноприйнятого трактування понять виду і жанру немає й досі [1, с. 213]. Літературознавець розкриває два найпоширеніші погляди на співвідношення цих понять [1, с. 213–214]:

- жанр – це тип літературного твору, а вид – це специфічна жанрова форма (жанровий різновид);

- рід – це спосіб зображення (ліричний, епічний, драматичний); вид – це та чи інша форма ліричної, епічної і драматичної поезії (ода, роман, комедія); жанр – це видовий різновид поезії (історичний роман, сатирична поема).

Тематичний принцип розмежування лірики на філософську, громадянську, любовну, пейзажну та ін. Г. Абрамович вважав невдалим і надто спрощеним, адже в одному творі часто звучить декілька мотивів, розкривається декілька тем [1, с. 235].

Найбільш чуттєвим видом ліричної поезії (проте, без прив'язки до теми кохання) Г. Абрамович назвав елегію, зазначаючи, що найбільшого поширення вона набула в сентименталістів і сентиментальних романтиків [1, с. 240].

У 1962–1965 рр. вийшли три томи академічної «Теорії літератури» (гол. ред. Г. Абрамович). Розділ «Лірика» – у другому томі [180]. Головною ознакою ліричного роду В. Сквозніков (автор розділу) називає ліризм, розуміючи під ним не просто емоцію, переживання, а «емоційно напружену думку» [180, с. 175]. Вчений заглиблюється в історію становлення і розвитку окремих жанрів від античності до кінця XIX ст. Слушною є його теза про тяжіння нового змісту до зв'язку зі старим, традиційним жанром, в якому цей зміст

колись досягнув своєї довершеності [180, с. 208]. Схожу тенденцію спостерігаємо в українській любовній поезії початку ХХ ст., яка, наповнюючись новим змістом, довгий час тяжіла до народної пісні, з якої колись розвинулась.

У посібнику «Введение в литературоведение» (1976 р.) [30] Г. Поспелов знаходить пояснення недосконалій класифікації жанрів (тези В. Жирмунського і Б. Томашевського): труднощі класифікації творів за їх жанровими ознаками пов'язані з історичною мінливістю літератури, еволюцією її жанрів [30, с. 398]. Лірика ХІХ–ХХ ст., на думку автора, не піддається однозначній класифікації, бо містить у собі цілу гаму переживань, що переходять одне в одне. Тому доцільніше розглядати тематику чи мотиви цілих циклів творів [30, с. 421].

Власне розуміння родо-видо-жанрової організації літературних творів пропонує І. Безпечний у підручнику «Теорія літератури» (перше вид. – 1984 р., Торонто [9]; в Україні виданий лише у 2009 році [8]). І. Безпечний дотримується традиційного розуміння літературних родів (епос, лірика, драма), зауважуючи, що епічні і драматичні твори мають сюжет, а ліричні вважаються безсюжетними [8, с. 231]. В залежності від предмета зображення І. Безпечний пропонує розрізняти три головних різновиди лірики: громадську, пейзажну та інтимну [8, с. 226].

Загалом І. Безпечний вважає доцільним дотримуватися термінології І. Франка: три роди (епос, лірика, драма), їх види (роман, поема, комедія тощо) та підвиди (різновиди) – жанри (наприклад, лицарський роман) [8, с. 233]. Літературознавець зазначає, що окрім традиційних видів лірики (елегія, псалом, ода та ін.), до неї належать також «усі найрізноманітніші вірші, що розрізняються за тематичним принципом, а саме любовна лірика, політична, пейзажна, філософська тощо» [8, с. 287].

У сучасному літературознавстві питання жанрової і видової класифікації ліричних творів залишається дискусійним. Очевидно, це зумовлено тим, що, як зауважує М. Моклиця у «Вступі до літературознавства» (2011) [122], більшість ліричних творів «не надається до чіткого жанрового визначення: це просто вірш

або поезія» [122, с. 130]. Для визначення жанру ліричного твору, за словами дослідниці, «часто вживаються суміжні поняття: вірш (тобто віршована форма), терцини, катрени, сонети (назви канонізованих строф), ямби (розмір силаботонічного віршування), дольники, акцентні вірші, верлібри (означають належність до певної системи віршування)» [122, с. 130]. Поширений тематичний поділ лірики (пейзажна, інтимна, громадянська, філософська тощо) М. Моклиця вважає не досить конкретним. Перераховуючи критерії розмежування лірики на жанри чи види, дослідниця не схиляє до застосування якогось із них, зауважуючи, що від різноманіття підходів «шкоди не буде», оскільки кожен критерій «дає нам можливість глибше усвідомити якісь риси в жанровій природі творів» [122, с. 131]. Типово ліричними (без прив'язки до якоїсь зовнішньої настанови) літературознавець вважає лише короткі вірші з приводу особистих переживань, які є справді щирими, а не «замовленими», хоча нижче слушно зауважує, що у короткому вірші не завжди можливо відтворити складний душевний стан [122, с. 130–131].

А. Ткаченко в підручнику «Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)» (1998 р.) [182] пише, що поступове розмивання у ХІХ ст. класичних жанрових форм лірики активізувало науковий пошук інших параметрів її розмежування [182, с. 72]. Найпростішим і чи не найпоширенішим, на думку вченого, є тематичний поділ на лірику пейзажну, інтимну, громадянську, філософську. Але такий поділ «не відбиває всього спектру барв та відтінків ліричної виражальності» [182, с. 72]. Поряд із терміном «філософська лірика» літературознавець пропонує термін «лірика медитативна» («лірика думки», спрямована на досягнення закономірностей і загадок світу [182, с. 73]). Загалом А. Ткаченко пропонує триступеневу модель ієрархізації лірики: рід–вид–жанр (кожен має свої різновиди). Нижче, дещо скорочено, подаємо класифікацію дослідника [182, с. 74–75].

Різновидами ліричного роду є:

- з погляду виражального: автопсихологічна / рольова; медитативна / сугестивна;

- з погляду тематики: пейзажна / урбаністична; інтимна / соціальна; міфопоетична / культуральна та ін.;
- з погляду емоційної тональності: мінорна / мажорна; героїчна / комічна; драматична / ідилічна; експресивна / розважлива та ін.

Видами лірики є:

- віршована, або ж поезія;
- драматизована, або ж рольова;
- прозова (мініатюри та більші форми).

Жанрами лірики, за А. Ткаченком, є класичні форми – ода, пісня, молитва та ін.), а також їхні загальнолітературні (жартівливі ідилія, пастораль тощо), національні, стильові та індивідуально-авторські різновиди [182, с. 75].

Попри досить детальну класифікацію, літературознавець не відкидає можливості виділення різновидів за іншими параметрами. Автор надає перевагу визначенню «вірш» («ліричний вірш»), а не «твір» [182, с. 77]. А. Ткаченко зауважує, що проблеми класифікації лірики існували й існуватимуть доти, поки існувала й існуватиме сама лірика: «Скажімо, любовна лірика яскраво постала ще в стародавніх літературах народів Азії та Сходу, в еротичній поезії гречанки Сапфо (IV ст. до н.е.), а теоретичне осмислення здобула тільки на межі XVIII–XIX ст. н.е. у зв'язку з розвитком романтизму» [182, с. 78].

У 1999 р. вийшла друком «Теорія літератури» В. Халізева (останнє перевидання – 2013 р. [208]). Окремий розділ присвячений проблемі родів і жанрів. В. Халізев зауважує, що жанри, на відміну від родів, важко піддаються класифікації, «вперто опираються їй» [208, с. 314]. Літературознавець розглядає процеси канонізації та деканонізації жанрів, пише про їх еволюцію. В. Халізев не простежує розвиток власне любовної лірики, зазначаючи лише, що найдавнішим жанром, який представляв тему любові, була антична (давньоримська) елегія (див. Б. Томашевський [189], О. Фрейденберг [207]). У Новий час (друга половина XVIII – початок XIX ст.), на думку вченого, елегійний жанр набуває характерного настрою печалі, смутку і жалю [208, с. 314].

У підручнику «Введение в литературоведение» (1999) [32] (за ред. Л. Чернець) В. Халізов (автор параграфу «Лірика») пише про два головних різновиди лірики (у класифікації А. Ткаченка – протиставна з виражального погляду пара): автопсихологічну, в якій ліричний герой тісно пов'язаний із автором (переважаючий різновид), та рольову, в якій поет посередництвом ліричного героя відтворює переживання іншої людини [32, с. 138].

С. Зенкін у посібнику «Введение в литературоведение. Теория литературы» (2000) [73] висловлює думку про ілюзорність логіки в класифікаціях видів/жанрів літератури (особливо ліричних) через велику кількість змішаних форм і суто формальних утворень (як-от сонет) [73, с. 30]. Дослідник розмірковує про формування на «нижчому рівні» масової словесності нових нетрадиційних жанрів (типу детективу, дамського роману, фентезі), в тому числі спільних для літератури й аудіовізуальних видів мистецтва (наприклад, вестерн, мелодрама, бойовик та ін.) [73, с. 33].

Автори підручника «Теорія літератури» (2001) [39] О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв заглиблюються в історію літературних жанрів, розглядаючи традиції поділу на роди та жанри від античності до ХХ ст.

Проблемою для жанрової класифікації лірики О. Галич вважає велику кількість творів, які не відповідають жодному з відомих жанрових параметрів. У цьому контексті літературознавець пише про доцільність ідейно-тематичної класифікації ліричних творів, зокрема, про поділ лірики на громадянську (або політичну), філософську, пейзажну, любовну (або інтимну) [39, с. 286]. Дослідник пропонує до уваги й інший поділ лірики – на медитативну (в якій домінують роздуми над вічними темами буття) і сугестивну (в якій основний акцент зроблено на передаванні емоційних станів) [39, с. 286] (у класифікації А. Ткаченка – протиставна з виражального погляду пара).

У навчальному виданні А. Семенова та В. Семенової «Теория литературы: вопросы и задания» (2003) [169] представлені різні погляди на природу лірики та її поділ: за темою і видом виражених почуттів (любовна, патріотична, громадянська, релігійна і т.д.); за відношенням суб'єкта до

зображуваного (особистісна, неособистісна); за способом представлення (персонажна, безперсонажна) і т. ін. [169, с. 209]. Л. Тодоров, читаємо у книзі, розрізняє види лірики в залежності від конкретного змісту і «душевного поруху», вираженого в поезії: політична, пейзажна, філософська, любовна, лірика дружби і т.д. [169, с. 211]. О. Квятковський, зазначають автори видання, лірику XIX і XX ст. умовно розділяє на чотири головні тематичні групи: філософську, громадянську, пейзажну і любовну [169, с. 210] (див. «Поетичний словник» О. Квятковського [90, с. 145]).

У підручнику «Введение в литературоведение» (2005) [31] (за ред. Л. Крупчанова) Ю. Озеров (автор розділу «Родові особливості літератури») розглядає різні форми вираження думок і почуттів ліричного героя. За тематикою вчений розрізняє лірику громадянську, філософську, любовну, пейзажну та ін., зауважуючи проте, що більшість ліричних творів – багатотемні і можуть розкривати відразу кілька мотивів (дружби, любові, патріотизму і т.п.) [31, с. 282]. Ю. Озеров пропонує два шляхи аналізу ліричних творів (у т.ч. й любовної тематики): цілісно (в єдності змісту і форми) – спостерігаючи за рухом авторських переживань, ліричних роздумів від початку і до кінця твору, або ж об'єднуючи ряд творів спільної тематики, зупиняючись на стрижневих ідеях та переживаннях, що в них розкриваються [31, с. 284].

В. Пахаренко у посібнику «Основи теорії літератури» [147] (перше видання – 2005 р.) розглядає традиційну та тематичну жанрові класифікації лірики. Перша актуалізує звичне розуміння жанру як певного типу творів (наприклад, альба, серенада, елегія), а друга за основу поділу бере їхню тематику. До лірики нового часу (XIX–XX ст.) В. Пахаренко найдоцільнішим вважає застосування тематичної класифікації, згідно з якою визначають такі жанри [147, с. 78–80]: громадянська (її жанрові різновиди – суспільно-політична та патріотична); інтимна – «виражає переживання героя, пов'язані з його особистим життям» (її різновиди: любовна – «про кохання як стан душі»; еротична – «про чуттєво-тілесне кохання»; родинна; лірика дружби); філософська; релігійна; пейзажна; сатирична. Одними з найвидатніших творців

інтимної лірики в українській літературі В. Пахаренко вважає І. Франка, О. Олеса та Д. Павличка. Дослідник також зазначає, що межі між різними жанрами лірики невиразні, часто в одному вірші поєднуються кілька жанрів (наприклад, інтимна та громадянська лірика) [147, с. 80].

Думку про недосконалість тематичного розподілу лірики на громадянську, пейзажну, інтимну, філософську актуалізував автор-укладач «Літературознавчої енциклопедії» (2007) [110] Ю. Ковалів, зауважуючи, що в одному творі можуть поєднуватися риси кожного із названих ліричних жанрів. Ще одним недоліком такої класифікації, на думку Ю. Коваліва, є відсутність у ній лірики автопсихологічної та рольової [110, с. 562]. В межах ліричного жанру дослідник виокремлює вузчі різновиди (у філософській ліриці – медитативну, сугестивну, інтелектуальну, наукову; в інтимній – любовну, еротичну) [110, с. 562].

Окремий розділ проблемі жанрології (генології) відводять автори посібника «Порівняльне літературознавство» (2008) [28] В. Будний та М. Ільницький. Літературознавці пишуть про принаймні три «потужних вибухи», які зруйнували усталену жанрову ієрархію: між класицизмом і романтизмом, між позитивізмом і модернізмом, між модернізмом і постмодерном [28, с. 139]. Деканонізація жанрів, на думку вчених, сприяла розширенню творчої свободи і митця, і публіки [28, с. 143]. Автори посібника загалом дотримуються триступеневої класифікації (рід, вид, жанровий різновид), хоча згадують про існування також жанрової форми – варіанту конкретного твору [28, с. 143].

Посібник «Теория литературных жанров» (2011) (за ред. Н. Тамарченко) [179] містить розгорнутий виклад загальних питань теорії жанрів, а також характеристику основних епічних, ліричних і драматичних жанрів. Особливу увагу приділено історичному переходу від фольклору до літератури, від канонічних жанрів до неканонічних. Літературознавець розглядає поняття «жанр» у двох аспектах [179, с. 7]:

1) як історично зумовлений тип творів, що реально існували в певній національній літературі чи ряді літератур, і позначаються тим чи іншим традиційним терміном (наприклад, роман, ода, елегія і ін.);

2) як «ідеальний» тип – логічно сконструйована теоретична модель, яка ґрунтується на зіставленні конкретних літературних творів і розглядається як їх інваріант (наприклад, роман-трагедія, лірична драма, ліричний роман і ін.).

П. Білоус у посібнику «Вступ до літературознавства» (2011) [] оминає питання видів лірики, а до творів, що не мають чітких жанрових ознак, пропонує застосовувати загальну назву – ліричний вірш [, с. 143].

Н. Ференц у підручнику «Основи літературознавства» (2011) [15] розглядає поширені жанрові типології лірики і доходить висновку, що дрібні класифікації (як-от у А. Ткаченка) в сучасній літературі неможливі, адже «чисті» жанри трапляються рідко. Тому, на думку дослідниці, доцільніше виділяти широкі жанрові групи ліричних творів, зокрема, лірику філософську, медитативну, сугестивну, публіцистичну, сатиричну і наукову [15, с. 253–254]. У цьому ж контексті дослідниця наводить тематичну класифікацію [15, с. 260–261], подану в підручнику В. Пахаренка.

Отже, питання жанрової типології любовної лірики досі дискусійне. Її розглядають як тип, вид, підвид, група (за тематичним критерієм або домінантним почуттям), жанровий різновид, жанр ліричної поезії. Значення терміна «любовна лірика» найчастіше асимілюється із поняттям лірики інтимної, подекуди – еротичної. В нашому дослідженні дотримуємося думки А. Ткаченка, що любовна лірика – різновид інтимної поезії (разом із еротичною), в якому головними об'єктами зображення є кохана людина чи/та почуття до неї. За відвертістю змалювання образів ліричних героїв та емоційною напруженістю в зображенні їхніх думок, почуттів і бажань вона займає проміжне місце між поезією власне інтимною (лірикою дружби, приязні та родинних почуттів) та еротичною (відверто тілесною, сфокусованою на сексуальному бажанні).

1.2. Любовна поезія початку ХХ століття в літературознавстві та критиці

Загальноприйнятим є твердження, що українська лірика розвинулася з народної пісні [200, с. 252]. Очевидно, витoki любовної поезії слід шукати в народних піснях про кохання. Вплив фольклорної традиції (пісенної та баладної) на любовний дискурс був доміантним аж до появи перших віань модернізму наприкінці ХІХ ст. Проте і на той час, як слушно зауважила С. Павличко, «любовний вірш, як і любовний дискурс, належав до найбільш нерозвинутих в українській традиції. До «Зів'ялого листя» Івана Франка любов не мала своєї мови, за винятком народницьких, фольклорних кліше» [144, с. 116]. М. Гнатишак у статті «Любовна лірика Франка (з нагоди роковин смерті)» писав: «І письменник, який був послідовним прихильником поезії реалістичної, об'єктивної, що сповнювала соціальні функції, який був ворогом інтимних, ліричних впливів особистого почування, випустив у світ три жмутки віршів, що стали зразком новішої любовної лірики в українській літературі» [42, с. 318]. Поштовхом для написання такої поезії автор статті вважає Франкову нещасливу любов та «зле добране подружжя», розчарування від якого «могло стати приводом до ідеалізації попередніх еротичних переживань та імпульсом до мистецького їх оформлення» [42, с. 320]. «Любовну драму» І. Франка проаналізував Ю. Ковалів у статті «Три жмутки любовних відвертостей І. Франка» [94].

Критичний дискурс модерної любовної лірики найповніше представлений у працях М. Євшана, С. Єфремова, П. Филиповича, М. Зерова, О. Білецького.

М. Євшан упродовж кількох років (1908–1913) друкував ґрунтовні оглядові статті, в яких намагався охопити найголовніші здобутки і втрати тогочасного літературного процесу. Як послідовник естетико-психологічного напрямку в літературознавстві, М. Євшан найперше звертав увагу на твори, що мають високу мистецьку вартість і можуть «потрясти душу» [66, с. 239]. В ряди найдостойніших творців критик поставив небагатьох: «поетів-ліриків маємо ми

двох: Олесь і Чупринку» [66, с. 277]; «найкращий дарунок української поезії послідньої хвилі» – М. Філянський [66, с. 283]. Дослідник розкриває найпримітніші особливості їхньої стильової манери, проте до аналізу любовної лірики не вдається.

М. Євшан уважно спостерігав за творчим зростанням молодих митців, тому у своїх рецензіях, оглядах та літературних характеристиках намагався охопити усі грані їх поетичного таланту. Нерідко критика М. Євшана була розгромною. Особливо гострою була його полеміка із «молодомузівцями». Н. Шумило стверджує, що найбільше літературознавець дорікав їм за «песимістичне світовідчуття, абсолютизацію форми за рахунок змісту, намагання з фальшивості видобути гармонію», а також за слабкість громадянської лірики [66, с. 8].

За розвитком української літератури пильно стежив С. Єфремов. Серед молодих поетів початку ХХ століття чільне місце він відводить С. Черкасенку, О. Олесю, Г. Чупринці та М. Філянському. Критик відзначає легкість вірша, гарні та влучні образи, сильні звороти і домінанту громадянських мотивів у С. Черкасенка [68, с. 579], пише про поступовий перехід О. Олесь від поезії особистих переживань (коли «любив він спинятись на життєвих контрастах, на боротьбі в природі і в душі людській, малюючи „щастя-муку“, „журбу-радість“, сміх мішма з слізьми» [68, с. 585]) до громадянської поезії, яка від часу Шевченка не звучала так сильно й гордо (згодом із настанням розчарування «співець гніву – робиться співцем зневір'я, поетом контрастів» [68, с. 584]). Сила Г. Чупринки – в багатстві звуків, – зазначає С. Єфремов [68, с. 587–588]. М. Філянський, за спостереженнями дослідника, – «байдужий до турбот життя співець природи» [68, с. 589].

У 1919 р. в «Літературно-науковому вістнику» була надрукована стаття П. Филиповича «Молода українська поезія» [201, с. 231–237]. Дослідник розкритикував нездатність тогочасних молодих авторів вийти за межі етнографічних мотивів, переробок народних пісень і переспівів Т. Шевченка та «російських громадянських поетів» [201, с. 232]. За словами критика, «старе,

давно знайоме», яке заважає розвиватися новій українській поезії, – це, найперше, традиційні народні образи і зменшено-пестливі форми слів, від яких не змогли далеко відійти ні «хатяни» (М. Вороний, Г. Чупринка та ін.), ні «модерністи» (як-от М. Семенко). «Нещасна» «сентиментально-народницька традиція» українських поетів, зазначає П. Филипович, «довела до того», що «в той час, коли вольове стремління, динамізм давали новий рух поезії Заходу і Росії, коли зародився футуризм», «у нас – “традиційний сум” та неясні, ніжні мрії... Жіночі душі...» [201, с. 234]. Іронічна критика торкнулася й любовної лірики: «Про яку вже тут боротьбу, героїзм гадати! Сиди собі в куточку, слухай “соловейка”, розмовляй зі своїм “серденьком” або “Цілуй, цілуй, цілуй її...” (Олесь)» [201, с. 234]. «Гордість і відвага, мужність, вольовий стимул» – цього, на думку критика, не вистачало українській ліриці – «ліриці майже виключно “жіночої душі”» [201, с. 236].

Широке коло інтересів М. Зерова засвідчує найповніше на сьогодні зібрання його праць [77], хоча переважно це було українське письменство ХІХ століття. Перший загальний огляд поезії ХХ століття здійснено в статті «Українське письменство в 1918 році» (на сторінках «Літературно-наукового вістника» за 1919 рік [76, с. 331–344]). М. Зеров дає оцінку новій книжковій та журнальній продукції того часу і окремо зупиняється на здобутках молодих авторів, з-поміж яких вирізняє творчу індивідуальність Я. Савченка, В. Ярошенка, Д. Загула, М. Рильського та П. Тичини (двом останнім приділяє найбільше уваги). Як стверджує І. Дзюба, «фактично весь простір нової, ранньорадянської української літератури був у полі його уваги, і все цікаве й талановите або обнадійливе він підтримував» [59, с. 61]. У 1926 р. було видано зібрання літературно-критичних статей М. Зерова «До джерел» (охоплено переважно поезію кінця ХІХ – початку ХХ ст.) [75], а в 1929 – «Від Куліша до Винниченка: нариси з новітнього українського письменства» [74]. У працях історію української літератури подано крізь призму творчості вибраних митців ХІХ – початку ХХ ст. Із новочасних поетів особливу увагу критика «заслужив» О. Олесь – вчений аналізує настрої журби та зневіри в його ліриці

еміграційного періоду і роздумує про причини згасання таланту колись «найбільшого з нині живучих поетів України» (розвідка «Поезія Олеся і спроба нового її трактування» (1925) [75, с. 228–237]).

Стаття О. Білецького «Двадцять років нової української лірики (1903–1923)» (1924) [11, с. 17–44] стала чи не першою в українському літературознавстві спробою аналітичного огляду здобутків української поезії початку ХХ ст. Найвидатніше місце в літературі «російської України» критик віддає М. Філянському, О. Олесю та Г. Чупринці [11, с. 25], відзначаючи їхню особливу ліричність, а з-поміж західноукраїнських митців відзначає талант «найплодовитішого» з «молодомузівців» – П. Карманського [11, с. 24].

Із кінця 20 рр. ХХ ст. одночасно зі зміцненням радянської влади посилюється ідеологічний тиск на всі сфери культурного життя, в тому числі й на літературу. Від початку 30 рр. і аж до кінця 80 рр. вся художня діяльність штучно втискала в рамки соціалістичного реалізму, що був швидше системою контролю над мистецтвом, аніж, як проголошувалося, головним науковим методом і вектором розвитку культури загалом. На думку сучасних дослідників (У. Федорів [199], В. Хархун [209], О. Головій [44]), найширші хронологічні межі історії соціалістичного реалізму – це 1934–1990 рр. (від Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників, на якому було ухвалено статут Спілки Письменників СРСР і дано визначення соціалістичного реалізму як основного методу радянської літератури та літературної критики, до розпаду Радянського Союзу). Оскільки головним критерієм оцінки твору вважався його ідеологічний зміст, то діяльність письменників та літературознавців, які мали свій яскраво індивідуальний голос, потрапляла під заборону, а отже практично випала з поля зору дослідників. Тому подальші дослідження модерної літератури (в тому числі любовної лірики) маємо аж із кінця 80 рр. ХХ ст.

М. Бондар у вступній статті «Поезія початку ХХ ст.» [25, с. 553–578] до «Історії української літератури» (1987) [25] розкриває головні ідейно-естетичні риси нової поезії: оновлення реалізму (інтеграція ним окремих рис романтизму – ідеалізація та метафоризація); неоромантичні віяння (зіткнення «ніжно-

мрійливого лірика» з жорстоким світом; нові мотиви (інтимне спілкування з вищими силами, туга за непізнаним, прагнення до прекрасного); виняткова увага до внутрішнього світу особистості; поява естетсько-символістської течії, основним способом художнього узагальнення в якій був символ (поезія «молодомузівців», зокрема, П. Карманського, В. Пачовського, а також М. Філянського та Г. Чупринки) [25, с. 560–563]. М. Бондар аналізує творчість О. Олеса, М. Вороного, А. Кримського, П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, С. Чарнецького, М. Чернявського, С. Черкасенка, Г. Чупринки М. Філянського, та ін. Переважно увага дослідника зосереджена на мотивах та особливостях поетики (стильові та образні доміанти, особливості поетичної мови). Не обминає увагою й лірику особистісного характеру – любовну та інтимну, зокрема, відмічає «оригінальну розробку любовної тематики В. Пачовським» (власна «філософія любові» – асоціювання її із утіхами, веселощами, грою) [25, с. 575], підкреслює багатство мотивів, надзвичайну чутливість ліричного героя, ліризм і контрастність у змалюванні любові О. Олесем (хоча називає таку його лірику інтимною, а світогляд і стиль поета – неоромантичним [25, с. 567–568]). М. Бондар вказує й на еротичні нотки в поезіях А. Кримського (зб. «Пальмове гілля») – зосередження уваги на «духовних пригодах еротичного змісту» [25, с. 571], в яких ліричний герой прагне відшукати відповіді на філософські питання про душевну цілісність, щастя і красу. Спостереження М. Бондаря мають оглядовий характер, проте є важливими, адже у радянському літературознавстві про інтимну чи любовну поезію кінця XIX – початку XX ст. писали хіба принагідно.

У сучасному літературознавстві проблема української поезії межі XIX–XX ст. все більше привертає увагу науковців. Останніми роками написано низку ґрунтовних праць, в яких зроблено спробу цілісно представити літературний процес цього періоду. С. Павличко у монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997, 1999) [144] на прикладі творчості представників «Молодої Музи», «Української хати» та інших найпомітніших постатей XX ст. (від початку і аж до 60-70 рр.) розкриває конфлікт між

модернізмом та народництвом (переважно із філософсько-естетичних та ідеологічних позицій). Аналіз любовної тематики С. Павличко обмежила окремими спостереженнями. Так, дослідниця розглядає дискусію М. Вороного та І. Франка, в якій перший відстоював право існування поезії, сферою якої є «любов (в широкому значенні), краса і шукання правди (світла, знання, початка чи «бога»))» – символістської поезії [144, с. 102]. При цьому авторка зауважує, що, не зважаючи на гучні декларації, питання про те, як власне писати про красу і про любов, зависало в невизначеності [144, с. 107].

С. Павличко критично оцінює спроби любовної поезії в М. Вороного та О. Олеся, підкреслюючи, що їх гедонізм обмежувався лиш закликами, не зображаючи власне поетичне переживання цього почуття [144, с. 110]. Літературознавець також висловлює суперечливі, на наш погляд, думки про надмірну риторичність любовної поезії М. Вороного, поверховість, непереконливість і декларативність любовної лірики О. Олеся, неможливість зрозуміти її ліричного героя [с. 110], а також про «імпотенцію любовної теми» в поезії «Молодої Музи» [144, с. 114].

Підсумком досліджень С. Павличко стало твердження, що модернізм української поезії поч. ХХ ст. виявився хіба в риторичності («риторичному теоретизуванні на естетичні теми»), а не в поетиці (поетичному стилі), а про модерну любовну поезію цього періоду говорити взагалі не доводиться, оскільки усі її спроби зазнали «мовної поразки» [144, с. 114–115]. Аналізуючи здобутки феміністичної критики 70-80 рр. ХХ ст., С. Павличко пише про подвійні стандарти любовної поезії поч. ХХ ст. – ідеалізацію жінки, за якою ховається зневага до неї [144, с. 158].

У 1997 р. концепцію українського модернізму межі ХІХ–ХХ ст. запропонувала Т. Гундорова (монографія «Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму») [51]. Деконструюючи поняття модернізму, дослідниця пише про існування «інших», «менших» – регіональних, національних, гендерних і т. ін. модернізмів, відмінних від усталеного у ХХ ст. загальноєвропейського модерністського канону [51, с. 28–29]. Т. Гундорова

ззначає, що завдяки праці С. Павличко в Україні постав власний модерністський канон, зауважуючи при цьому, що її концепція побудована на зовсім інакших, ніж у С. Павличко, принципах, бо має об'єктом не низку імен, які можна вписати в канон, а способи переходу між старим і новим художнім мисленням (тобто саму модерністську свідомість) [51, с. 17]. Тим не менше, в монографії Т. Гундорової знаходимо спостереження, що стосуються любовної лірики окремих авторів кінця XIX – початку XX ст. Так, дослідниця прискіпливо розглядає «Зів'яле листя» І. Франка, переосмислюючи «ліричну драму» на різних рівнях (філософському, етичному, психологічному, стильовому, образному та ін.) [51, с. 337–376]. Т. Гундорова розкриває філософське, християнське (морально-етичне), містичне та еротичне (на рівні символів) потрактування почуття любові у творі І. Франка, доводячи, що навіть у цьому аспекті митець був послідовно модерним і вже цим творив нову модель літератури. Потрапляє в поле зору дослідниці й любовна лірика А. Кримського (збірка «Пальмове гілля»). Т. Гундорова вказує на естетизм, екзотизм та еротизм в опоетизуванні «любовної муки» А. Кримським та пише про амбівалентність цього почуття: «це «нечестиве» фізичне кохання і водночас кохання ідеальне «платонічне», що їх – усупереч назвам циклів – важко розділити» [51, с. 238]. Не оминула Т. Гундорова й модерністичних спроб «молодомузівців», зосередивши увагу на «порожньому» любовному дискурсі В. Пачовського, цінність поезії якого, за словами дослідниці, полягала хіба у десакралізації романтичного поетичного вислову, за яким більше не стояв пафос ідеалізації образу коханої жінки [51, с. 250].

Засвоєння українською літературою модерної європейської культури, на думку Т. Гундорової, призвело до «поширення моди» на символізм (творчість М. Яцкова), риторизму («важка поезія» О. Луцького) і продукування високих зразків індивідуальної творчості («вірші в альбом» М. Вороного, любовні поезії В. Пачовського та романтична риторика Г. Чупринки) [51, с. 433]. Від нової модерної літератури «віяло суб'єктивізмом, хитанням між обов'язком і зрадою,

життям і смертю, любов'ю й експериментом, еротикою та молитвою» [51, с. 431].

Передумови поезії українського модернізму досліджував М. Ткачук. У посібнику «Українська поезія останньої третини ХІХ століття: основні тенденції розвитку й естетична стратегія» (1998) [188] вчений висвітлює головні тенденції розвитку лірики 70–90 рр., зокрема, її проблемно-тематичний спектр, жанрову та образну системи. Автор слушно зауважує, що тогочасна поезія, яку вже «не задовольняли тільки заклики й інвективи, дещо одноманітні мотиви й лексеми... образи-повтори... кліше» (очевидно, йдеться про домінування фольклорної та романтичної традиції), «готувала енергію для нових естетичних стрибків, нового етапу й у розвитку поезії» – модернізму [188, с. 74–75].

Проблемі становлення українського літературного модерну присвячена праця В. Моренця «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща» (2001) [128]. Беручись за порівняння поезії «Молодої Польщі» та «Молодої Музи», вчений зауважує, що навмисно звужує об'єкти дослідження, адже творчість поетів Наддніпрянської України, насамперед, О. Олеся, Г. Чупринки, С. Черкасенка та М. Вороного – теж невід'ємний складник поезії українського модернізму [128, с. 27].

У монографії В. Моренець намагається «підтягти» український модернізм під польський не лише хронологічно, а й за тематичною та стильовою ознаками. Пишучи про роль «Молодої Музи» у становленні українського модернізму, дослідник загально погоджується з думкою С. Павличко: «молодомузівці» запровадили деякі нові теми, передусім любові, журби, настроїв самогубства, які не були новими для європейської літератури, проте вони не змогли виробити нової мови для вираження відповідних почуттів [128, с. 38]. Зрештою, В. Моренець підсумовує, що «кричуща безрефлексивність» раннього українського модернізму «однозначно вказує на явну приналежність до контексту народнопісенної, фольклорної культури, на

те, що пуповину між лірикою і фольклором початок ХХ століття не обтинає» [128, с. 74].

Про фольклорне підгрунття поезії раннього українського модернізму писав і В. Погребенник у праці «Фольклоризм української поезії (остання третина ХІХ – перші десятиліття ХХ століття)» (2002) [153]. У посібнику досліджено особливості ідейно-естетичної та емоційної трансформації українського фольклору в поезії понад сотні авторів означеного періоду. Намагаючись досягнути такий широкий поетичний матеріал, автор не оминає й любовної теми, віднаходячи у творах фольклорні символічні образи, аналізуючи фольклорну поетику (засоби пісенної мелодійності). В. Погребенник, на відміну від попередників, не шукав «слабких місць» модерної української літератури, а зосередився власне на її витоках та еволюції. Вчений демонструє, як оригінально засвоюється та стилізується народна лірика кохання в любовній поезії передсимволістів О. Олеся, М. Вороного та символіста С. Черкасенка, як любовна тема може набувати «пристрасного громадського звучання» (поезія М. Вороного, О. Олеся) [153, с. 95–105]. Окремий підрозділ дослідник відводить «Молодій Музі», де розглядає в тому числі й цикли про кохання, стисло характеризуючи образи ліричних героїв, показуючи вплив народнопісенної поетики на способи вираження почуттів закоханих та еволюцію любовних мотивів (на прикладі творчості П. Карманського, Б. Лепкого, В. Пачовського) [153, с. 110–113]. У праці В. Погребенника розкрито чимало художньо-образних та стильових нюансів любовної поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст., проте ці спостереження мають оглядовий характер.

Дослідження М. Томенка «Теорія українського кохання» (2002) [190], за словами автора, – це, насамперед, «історико-публіцистичне есе, де осмислення проблеми кохання здійснене за допомогою філософського, літературного та етнопсихологічного матеріалу» [190, с. 5]. Автор книги пропонує власну концепцію українського кохання, опираючись найперше на етнопсихологію (менталітет) українського народу. Так, дослідник зазначає, що «символом українського кохання завше була душа, точніше – серце. Тіло ж, на відміну від

культур деяких інших народів, ніколи не було ідолом обожнювання» [190, с. 11]. На думку М. Томенка, існувала певна система у відтворенні любовної тематики, а ключовим поняттям у ній були і є серце-душа-кохання-любов [190, с. 12].

М. Томенко розглядає «філософію серця» Г. Сковороди, аналізує бачення кохання-любові Т. Шевченком, І. Франком, В. Винниченком, Лесею Українкою, М. Вілінською-Маркович (Марко Вовчок), М. Вороним та іншими українськими письменниками ХІХ–ХХ ст.

Окреме місце в монографії М. Томенко відводить проблемі символіки і мови українського кохання. Дослідник аналізує найпримітніші «культові слова українського кохання», що стали образами-символами: серце, сонце, квіти, ніч [190, с. 55]. Автор відзначає суттєве значення для лірики кохання природи загалом, що почасти є тлом для «романтичної атмосфери переживань і пристрастей, органічно вплетених у мереживо краси природного довкілля» [190, с. 53]. За традицією, як зазначає М. Томенко, в темі любові-кохання домінує червоний колір – як у фольклорі, так і в пізніших поетичних творах, що стали народними піснями [190, с. 54].

Л. Голомб ґрунтовно досліджувала українську літературу кінця ХІХ – початку ХХ ст. Цьому періоду присвячені видання «Із спостережень над українською поезією ХІХ–ХХ ст.» (2005) [45] та «Новаторські тенденції в українській літературі кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст.» (2006) [46]. Першу книгу складають праці, присвячені мало вивченим проблемам української літератури межі ХІХ–ХХ ст. Основну увагу авторки зосереджено на питаннях специфіки раннього українського модернізму у творчості П. Грабовського, І. Франка, Б. Грінченка, М. Старицького, О. Олеся, Лесі Українки, М. Вороного, А. Кримського, Г. Чупринки, поетів «Молодої музи» (П. Карманського, Б. Лепкого, В. Пачовського) та інших представників тогочасного літературного процесу. Авторка передмови В. Барчан зазначає, що у працях про творчість зазначених поетів Л. Голомб розкриває нові аспекти поетичної свідомості митців: «Підкреслюючи суто індивідуальне, притаманне

лише конкретній творчій особистості, дослідниця разом із тим виділяє і увиразнює те спільне, що єднає їх і як представників однієї доби, і як творців національної культури» [45, с. 8]. На думку В. Барчан, цією працею літературознавець переконливо спростувала думки окремих дослідників про «неповнокровність» і «нежиттєздатність» українського модернізму [45, с. 8]. В розділі «Українська поезія другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: обрії художніх шукань» знаходимо низку загальних зауваг стосовно любовної лірики поетів, чий талант розкрився вже на початку ХХ століття. Дослідниця пише про «нечувану до того ніжність та інтимність» лірики О. Олеся [45, с. 55], високий рівень символізації явищ природи, гру запахів і кольорів, музикальність інтимної лірики М. Вороного («співця інтимного світу душі» [45, с. 160]), сміливу експериментальність «Пальмового гілля» А. Кримського (1901, 1908, 1920) [45, с. 164] та домінуючий мотив єдності і боротьби творчості й кохання в ліриці Г. Чупринки [45, с. 207].

Книгу Л. Голомб «Новаторські тенденції в українській літературі кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст.» (2006) [46] відкриває ґрунтовна стаття «З історії вивчення української лірики кінця ХІХ – початку ХХ ст.» [46, с.4–34]. Дослідниця аналізує критичні праці С. Єфремова, М. Євшана, М. Зерова, П. Филиповича та О. Білецького, зазначаючи, що їхню увагу найчастіше привертала творчість О. Олеся, Г. Чупринки, М. Філянського, М. Вороного та «молодомузівців» (Б. Лепкого, В. Пачовського, П. Карманського). Критики належно оцінили новаторство та індивідуалізм митців, в тому числі й у розробці теми кохання. Загалом же вступна стаття Л. Голомб засвідчила недостатню дослідженість любовної лірики кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Монографія О. Камінчук «Художній дискурс української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст.» (2009) [83] стала першим у вітчизняному літературознавстві дослідженням української поезії порубіжжя як окремого цілісного естетичного явища. За структурно-семантичним принципом дослідниця вирізняє і послідовно розкриває світоглядно-естетичну специфіку головних типів художнього мислення епохи: просвітницького романтизму, неокласицизму,

неоромантизму, символізму і декадансу. Характеристика цих напрямів розвитку поезії відбувається паралельно із аналізом поетичної творчості найпомітніших представників тогочасного літературного процесу: Лесі Українки, І. Франка, О. Олесь, М. Вороного, П. Карманського, В. Пачовського, Г. Чупринки, Б. Лепкого, М. Філянського та ін. У книзі показано тематичне багатство, своєрідність образної системи та ритмомелодійні особливості художніх текстів. Не оминає авторка й особливостей художнього осмислення феномена кохання, хоча не акцентує на відмінностях між лірикою любовною та інтимною, тому, наприклад, мотив страждання закоханих від розлуки відносить до лірики інтимної [83, с. 54].

Більш послідовним у розмежуванні цих понять виявився Ю. Ковалів. У першому томі «Історії української літератури. Кінець XIX – поч. XXI ст.» (2013) [92] вчений з'ясовує передумови виникнення модерного дискурсу та його головні завдання, аналізує стильові течії раннього модернізму (декаданс, неоромантизм, символізм, неореалізм, імпресіонізм), розглядає твори передмодерністів (І. Франко, М. Чернявський, Уляна Кравченко (псевдонім Юлії Шнайдер), С. Черкасенко, О. Козловський ін.) та ранніх модерністів (Леся Українка, А. Кримський, О. Олесь, М. Вороний, Г. Чупринка, М. Філянський, П. Карманський, В. Пачовський, Б. Лепкий ін.). Ю. Ковалів стверджує, що любовна лірика на межі XIX – XX ст. була дееротизована: «поети трактували любов як прояв божественної сили, духовної основи людського буття, що мислиться за законами всесвіту» [92, с. 257]. Еротизація поезії кохання, за словами дослідника, помітна вже у творчості передмодерністів і характерна, наприклад, для ранньої любовної лірики С. Черкасенка (цикл «Кохання», диптих «Еспанка»). При цьому жіночий образ його поезій позбавлений тілесності й обмежений натяком [92, с. 364]. Помічає літературознавець еротичні нотки й у переважно платонічній поезії О. Олесь, зауважуючи, що зазвичай любов у нього постає «в метафізичному сенсі, у значенні сублимованого лібідо, що вгадується за ледь вловимим натяком ... часто на тлі персоніфікованої природи, мариністичної екзотики, яка витворює краєвид

любовних втіх» [92, с. 414]. Щодо образу ліричної героїні дослідник зазначає: «поет часто трактує жінку «як ідеальне, божественне створіння, ефемерну «фею жінку», явлену уві сні» [92, с. 414]. Властивий Г. Чупринці екзистенційний світогляд, на думку Ю. Коваліва, характерний і для його любовної лірики, написаної переважно в дусі петраркізму з поодинокими вкрапленнями еротичних переживань, в яких «любовний шал сповитий в естетичну символіку натяків» [92, с. 430–431].

Сублімована сердечна пристрасть і символістське трактування ідеалізованої жінки, пише Ю. Ковалів, притаманне любовній поезії П. Карманського [92, с. 457–458].

В. Пачовський, стверджує вчений, «одним із перших у ледь означеній українській еротичній ліриці вдався до естетизації сексуальної культури, любовного потягу, коли зливаються воедино закохані тіла й серця» [92, с. 467]. Для збірки В. Пачовського «Розсипані перли» характерна модифікація фольклорної образності, стилізація еротичних за змістом висловлювань під народні образні формули, психологізм та еротизм [92, с. 464]. «Еротична стихія найповніше розкрилася у збірці *“Ладі й Марені – терновий вінок мій...”*» [92, с. 466], – зазначає Ю. Ковалів (підкреслення наше, має бути «огонь»). Поезіями цієї збірки поет «виводив українську лірику з-під традиції сублімованого петраркізму у відкритий простір кохання, сконцентрований в естетичних формах еротичної лірики» [92, с. 468].

Любовній ліриці Б. Лепкого, зазначає Ю. Ковалів, притаманна романтизація кохання в пертрарківському стилі. У порівнянні з пейзажною, вона є більш сублімованою, бо «загіпнотизована жіночим ідеалом, навіть часто тугою за ним» [92, с. 477–478].

Підручник Ю. Коваліва – чи не перше навчальне видання, в якому мовиться про українську еротичну лірику кінця XIX – початку XX ст. і шукаються сліди еротизму у творчості чи не кожного представленого автора.

Спробу цілісно охопити складний літературний процес цілої епохи зроблено у монографії М. Ткачука «Українська література XX століття» (2014)

[187]. Вчений розглядає творчість провідних письменників ХХ ст., не оминаючи й поетів раннього українського символізму: М. Вороного, О. Олеся, Г. Чупринку, М. Філянського, П. Карманського, Б. Лепкого (символізм останнього літературознавець вбачає лише в деяких аспектах). Про любовну лірику вище названих митців початку ХХ ст. у вченого лише окремі згадки.

Предметом наукових зацікавлень М. Ткачука стала і суб'єктно-об'єктна організація української лірики ХІХ–ХХ ст. (творчість М. Шашкевича, Т. Шевченка, І. Франка, Б. Лепкого, А. Малишка) [186]. Так, висвітлюючи взаємодію складних форм наративу («я» як «ти», «я» як «інший», «я» як «ми» тощо), на прикладі громадянської та любовної лірики Б. Лепкого літературознавець показує, що ліричне «я» автора може бути і об'єктом, і суб'єктом водночас [186, с. 142]; можливі також перетворення образу із об'єкта в суб'єкт зображення [186, с. 158].

У монографії «Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.» (2015) [37] О. Галета пише про розвиток однойменного жанру (жанру антології) [37, с. 134]. З 80 рр. ХХ ст., стверджує дослідниця, зростає зацікавлення інтимною лірикою як окремим жанровим різновидом [37, с. 127]. О. Галета аналізує низку любовних антологій із 80 рр. і до нашого часу. Щодо їх змістового наповнення вчена зазначає: «Діапазон представлених у них творів надзвичайно широкий: від найвищих зразків, що виражають ерос творчості, до відвертого кітчю. Подібні збірки містять твори від доби бароко до різнокої сучасності; поділені на «жіноче» й «чоловіче»; порізані на «кохання» й «еротику»; представляють чуття традиційно різностатеві й програмно одностатеві» [37, с. 368]. У любовних віршах, зауважує дослідниця, годі провести абсолютну межу між постатями автора й ліричного героя [37, с. 369].

За спостереженнями О. Галети, перше антологічне видання з'явилося в 1984 р. («Пісні Купідона» в упорядкуванні В. Шевчука). У ньому представлено українську любовну поезію ХVІ–ХІХ ст. [37, с. 375]. Особливістю любовної лірики обраного періоду, стверджує літературознавець, є моралістичний підхід

до зображення любові й любовних стосунків [37, с. 376]. Характеристику любовної лірики XVII – XVIII ст. О. Галета почерпнула з передмови О. Мишанича до «Пісень Купідона»: «Любовну поезію XVII – XVIII ст. якоюсь мірою характеризує егоцентризм; більша увага приділяється суб'єкту, а не об'єкту кохання». Намагання узагальнити стильові риси любовної лірики XIX – початку XX ст. і штучність періодизації, спричинену «вимогою виокремити в інший том «українську радянську» любовну лірику» [37, с. 379] О. Галета побачила в передмові упорядника В. Яременка до антології «Чари кохання» (1985). Відмітила дослідниця й синонімічність понять «любов» і «кохання», передбачену, на її думку, вже самою назвою антології [37, с. 379]. Тим не менше, в передмові неодноразово звучить термін «лірика інтимна», що свідчить про недостатню на той час диференціацію зазначених різновидів ліричної поезії.

Як заключну частину «антологічного проекту» про любовну лірику О. Галета розглядає антологію «Оріон золотий» (1986) в упорядкуванні В. Лучука. На думку дослідниці, ця антологія показує перехід від любові до жінки (що ми мали в «Чарах кохання») до любові до літератури [37, с. 381]. В передмові до книги, зауважує дослідниця, В. Лучук називає кохання «інтимним синонімом» любові, хоча згадує попередньо також про материнську й батьківську любов і любов до Батьківщини [37, с. 381]. Упорядник вважає любов невід'ємною частиною людської природи і прямо пов'язує любов і поезію, стверджуючи, що все, створене з любов'ю, несе відбиток поезії [37, с. 382].

У поле зору дослідниці потрапляють також антології, видані вже на початку XXI ст. Так, своєрідним поверненням до антологічної трилогії 1980 рр. О. Галета вважає видання «Літургія кохання. Антологія української любовної лірики кінця XIX – початку XXI ст.» (2008) І. Лучука [37, с. 383]. Упорядник розширив часові і стильові рамки «Оріону золотого», представивши любовну лірику від ранніх модерністів кінця XIX ст. до постмодерністів кінця XX ст., і провів тонку межу між любовною та еротичною лірикою: «erotична лірика є

відвертішою від лірики любовної та базується не лише на емоційному сприйнятті об'єкта бажань, а й на тілесних відчуттях, переплавлених у слово» [37, с. 388].

У монографії «Еротославія. Перетворення Ероса у слов'янських літературах» (2015) [3] (книга була задумана ще наприкінці 80 рр. як збірник текстів про кохання та еротіку під назвою «Видозміни Ероса» [3, с. 496]) учений-славист Д. Айдачич інтерпретує перетворення любові й еротизму в літературі слов'янських народів, показує художні, історичні та антропологічні чинники у творах про кохання різних епох – від Ренесансу до наших днів. Автор досліджує як прозові, так і віршовані тексти. Зосереджуючись на світі почуттів, мотивах спокушання, сорому, перелюбу, блуду, утримання від кохання, інфантилізму («дитячості») та ювенілізації (продовження дитинства), вчений висвітлює уявні описи кохання й тіла майбутнього у творах наукової фантастики, а також актуалізує уявлення про Іншого в коханні.

Цікавим є погляд вченого на зв'язок іронії й кохання. На його думку, найчастіше за маскою іронії ховається «кохання у своєму похмурому образі»: нерозділене почуття спричиняє іронічний опис піднесення закоханого й незворушності об'єкта його кохання [3, с. 385]. Д. Айдачич стверджує, що за такої «нерівноправності» в коханні завжди з'являються брехня й лицемірство. Таким чином він руйнує уявлення про щирість і взаємність як про органічно притаманні коханню властивості. Кохання без взаємності буде лише «ареною розбіжностей» і непорозумінь, які неможливо пов'язати з утопічним простором любовного щастя [3, с. 386].

Д. Айдачич пише про «повінь еротизації» в слов'янських літературах кінця ХХ ст. В цей час у слов'янських країнах з'являються збірки й твори еротичної та порнографічної літератури, видаються антології еротичної поезії. На українській любовній чи еротичній ліриці Д. Айдачич уваги не загострює.

У 2009 р. Ю. Джугастрянська захистила дисертацію «Сугестивна лірика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: генеза, структура, функціонування» [57]. Дослідження присвячене проблемі сугестивності художнього тексту. В

дисертації запропоновано авторське визначення сугестивної лірики та окреслено її специфічні риси. За об'єкт дослідження Ю. Джугастрянська обрала зразки сугестивної лірики авторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Лесі Українки, П. Тичини, Б.-І. Антонича, В. Свідзінського та М. Вороного). Дослідниця пропонує розділяти сугестивну лірику на три види: аутосугестивну, гетеросугестивну та змішаного типу. Аутосугестивна лірика, як стверджує Ю. Джугастрянська, спрямована на пізнання себе, власної сутності через пізнання своїх почуттів і вражень. У запропонованих зразках такої лірики знаходимо в тому числі й лірику любовну, хоча згодом дослідниця зазначила, що любовна лірика переважно належить до сугестивної лірики змішаного типу [57, с. 17]. Мета гетеросугестивної лірики, за словами Ю. Джугастрянської, полягає в передачі закладених у поетичному тексті емоцій якнайширшому колу реципієнтів (тобто ця лірика спрямована на аудиторію) [57, с. 17].

У статті М. Ткачука «Розмаїття творчих шукань митців кінця ХІХ – початку ХХ століть» [185] розкрито окремі аспекти творчості «молодомузівців» (Б. Лепкого, В. Пачовського, П. Карманського), В. Самійленка, С. Черкасенка та ін. Б. Лепкий як поет-модерніст, пише дослідник, збагатив образну й стильову палітру української лірики. Улюблені образи поета-символіста – зів'ялі квіти, падаюче листя, згасла свічка чи останні іскри від погаслого вогнища, похоронний дзвін [185, с. 19–20]. Смуток П. Карманського, зазначає М. Ткачук, всеохопний. Поет естетизує його, як мистецьку цінність [185, с. 22]. Тематичний діапазон лірики П. Карманського, за спостереженнями вченого, охоплює інтимну і мариністичну тематику; чільне місце займає громадянська лірика. Ліричний герой поета розкривається через свої страждання, сум, меланхолію [185, с. 23]. «Розсипані перли» В. Пачовського, на думку літературознавця, – це символ моральної чистоти і краси [185, с. 24]. М. Ткачук вбачає перегук поезії «Сльози-перли» з однойменним циклом Лесі Українки. Мариністичний цикл В. Пачовського «Над морем», зауважує дослідник, перегукується з поезіями про море О. Олеся, Б. Лепкого, П. Карманського [185, с. 24]. С. Черкасенко, стверджує вчений, ввійшов в українське

письменство як ніжний лірик, що розвивався під впливом О. Олеся [185, с. 28] (проте у статті розглянуто переважно драматургію митця).

Поетична творчість представників «Молодої музи» та «Української хати» була об'єктом і спеціальних досліджень.

Літературна діяльність «Молодої музи» (1906–1909) викликала значний резонанс у культурно-мистецькому житті західної України, проте нові художньо-естетичні ідеали, пропаговані її учасниками, не отримали належної підтримки від авторитетних критиків і не були сприйняті тогочасною літературною молоддю, тому угруповання невдовзі розпалося. До тридцятої річниці від заснування гурту про естетичні засади та європейські витоки його творчості написав М. Рудницький (передмова «Що таке “Молода муза”?» до антології новел [220, с. 5–18]). Проте радянське літературознавство викреслило «молодомузівців» із офіційної науки через їх занепадницькі настрої і декадентство. В рецензії на перше видання, в якому було зібрано поетичний доробок «молодомузівців» («З кола “Молодої Музи”», 1989 [58, с. 548–556]), І. Дзюба зазначає: «У літературному житті радянської України 20-х років були й об'єктивні оцінки доробку молодомузівців. Однак у 30-ті роки, коли вульгарний соціологізм був «запліднений» ще й людиноненависницькими ідеями «загострення класової боротьби», більшість молодомузівців геть викреслили з літератури, точніше, з того, що подавалося як література, з «короткого курсу» української літератури. А декого – як-от Богдана Лепкого, Василя Пачовського – ким тільки не оголошували, яких тільки наліпок не чіпляли, аж до «фашизму» [58, с. 549].

У сучасному літературознавстві творчість «Молодої музи» розглядають як чи не найпомітніше явище раннього українського модернізму, хоча у свій час її «пробний лет» ледь не обірвала «важка рука» І. Франка: жорсткі іронічні рецензії, написані ним невдовзі після того, як новостворене угруповання заявило про себе («Маніфест «Молодої музи», 1906 [204, с. 410–417]) та видало першу «книжечку» поезій («Привезено зілля з трьох гір на весілля. Молода муза», 1907 [204, с. 286–288]), затаврували молодих авторів як безідейних

графоманів, чії вірші «нікого ні гріють, ні студять» [204, с. 286]. Тим не менше творчість раних модерністів привертала увагу критиків, бо була принципово новим явищем в українській літературі, адже пропагувала служіння красі, а не громадським ідеалам.

Творчі експерименти «молодомузівців» (та й інших молодих авторів) не залишилися поза увагою С. Єфремова. Елегійність поезії Б. Лепкого та естетизм М. Вороного [68, с. 553–554], «розпачливе квиління» П. Карманського [68, с. 593], не зовсім вдалі «символістичні спроби» В. Пачовського [68, с. 593] відзначає літературознавець в огляді української літератури кінця XIX – початку XX ст. [68, с. 532–600].

Неоднозначною була оцінка творчого доробку «Молодої Музи» (в тому числі й любовної лірики) М. Євшаном. Досліджуючи творчість В. Пачовського, «поета любові, новочасного її трубадура» [66, с. 181], критик простежує еволюцію змалювання образу коханої жінки – від її возвеличення та ідеалізації, оспівування подарованої нею святої любові (зб. «Розсипані перли») до еротизації і навіть вульгаризації (зб. «На стоці гір»). Таким чином, на думку М. Євшана, поет принизив жінку, «позбавив її тієї гідности, на яку заслужила собі як людина», і, зрештою, любов у В. Пачовського звелася лиш до самого «задоволювання пристрасти», а отже він вичерпав себе як лірик [66, с. 183].

Поетом, в якого «вигасла любов в серці» [66, с. 179], критик називає П. Карманського, адже самотність і відчуженість ліричного героя заглушає усі інші його відчуття, залишивши лиш тугу за нездійсненими надіями. Любов у П. Карманського стає саркофагом, в якому «виводить свої жалі зболена душа поета» [66, с. 177]. Характеризуючи лірику П. Карманського, М. Євшан зауважує, що в ній ми «не знайдемо насичення життям, зойку раненої душі і екстаз любовного шалу, проявів ненависти і дикого, п'яного щастя. Настрій все той самий: поважний, понурий...» [66, с. 177]. Не розуміючи естетики П. Карманського, критик не сприймає його поезії – ані громадянської, ані любовної, приписуючи їй надмірну настроєву «монотонність» (зацикленість на людському болю) і надмірне міркування, яке спрямоване у «будучність» і тому

лише шкодить ліричності. Проте навіть не зважаючи на такі «хиби», він признає у П. Карманському «поета, що переростає цілу фалангу сучасних українських поетів» [66, с. 180].

Характеризуючи творчість Б. Лепкого, М. Євшан зазначає, що вона була найбільш зрівноваженою та гармонійною серед тогочасних українських поетів [66, с. 188]. Відзначаючи особливе місце природи у ліриці Б. Лепкого, його душевне з нею споріднення, критик у своєму огляді залишає поза увагою лірику любовну, хоча в доробку поета є чимало віршів любовної тематики (переважно з мотивами туги за втраченим коханням і, подекуди, оспівування чудесної сили правдивої любові, сподівання на її нежданну з'яву).

У незалежній Україні першим ґрунтовним виданням, що вмістило кращі поетичні твори П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, С. Чарнецького, С. Твердохліба, О. Луцького та М. Рудницького, стала збірка «Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» (1991) [166] в упорядкуванні М. Ільницького. Книгу відкривають вступні статті М. Ільницького («Краси свічадо» [166, с. 5–17]) та Б. Рубчака («Пробний лет» [166, с. 18–41]) (остання вийшла ще в 1968 році у Нью-Брансвіку, Канада). Кілька зауваг у них стосуються й любовної лірики.

М. Ільницький розглядає поетичний доробок молодомузівців на тлі загальноєвропейської літературної панорами кінця XIX – початку XX ст. Літературознавець висвітлює головні художньо-стильові домінанти ранніх модерністів. Так, для П. Карманського, на думку М. Ільницького, найхарактернішими були мотиви смутку й космічного болю. Один з основних мотивів лірики В. Пачовського – «розсипані перли» сліз ліричного героя від нерозділеного кохання, його плач за втраченою милою, що поступово зливається в збірний образ жіночого ідеалу». Щоправда, зазначає дослідник, «сум ліричного героя, його страждання не позначені трагізмом і піднесенням до духовних висот закоханої душі, смуток не раз розряджається іронією, що допомагає скоро загоїти сердечні рани і піддатися новому захопленню» [166, с. 13]. Поезію ж Б. Лепкого, стверджує літературознавець, пронизує меланхолійна туга осені, прощання. Модернізм навіть у тому варіанті, який

практикувала «Молода муза», торкнувся Б. Лепкого найменше від усіх її учасників. Найбільше споріднює поета з іншими представниками групи мотив природи «як того острівця, де людина може відпочити від життєвих турбот і клопотів» [166, с. 14]. М. Ільницький знаходить те, що об'єднувало ранніх модерністів: всі вони намагалися піднести фольклорну символіку до глибини філософських ідей, які мають загальнолюдський характер [166, с. 11].

Б. Рубчак аналізує вплив на українську літературу російського та європейського (французького, німецького, польського) символізму і зауважує, що «наші передсимволісти до символізму як такого не дійшли: він прийшов на Україну значно пізніше. Зарані їх проковтнув цей «суспільний обов'язок», одних втягнувши в свій організм (Лепкий, Луцький, Пачовський, Олесь), інших психічно зламавши (Карманський, Козловський, Яцків, Чарнецький)» [166, с. 31]. Тому громадянські мотиви почасти звучали у творах молодомузівців, подекуди вплітаючись навіть до любовної лірики. Досліджуючи європейські витоки символізму молодомузівців, літературознавець зазначає, що тематично до Бодлера найбільше наближався П. Карманський; В. Пачовський «намагався писати поезію трохи «будуарну», трохи кокетливо-декадентську»; символізм Б. Лепкого – «посередній і дуже роздвоєний сентименталізмом», характерною прикметою його творчості є «осінні мотиви, елегантна меланхолія, часом гострий крик розпачу, певна музичність строф, – але все це не зворушує глибиною, не дивує майстерністю, не вдаряє несподіванкою відкриття» [166, с. 38].

У монографії «Від «Молодої Музи» до «Празької школи» (1995) [79] М. Ільницький повертається до проблеми українського модернізму і цього разу більш докладно розглядає особливості молодомузівської поезії. Так, аналізуючи збірку П. Карманського «Ой люлі, смутку!» (1906), що стала «візитівкою» поета (образ смутку наскрізно проходив через усі цикли збірки, а її назва звучала лейтмотивом усієї ранньої творчості) літературознавець звертає увагу на незвичну екзотичну образність: «замість шуму звичних верб та смерек тут шелестіли мірти й кипариси, замість хвиль Дністра й Черемоша – хвилі

Тібру» [79, с. 32]. Проте навіть серед такої екзотики бачимо традиційні фольклорні образи та вчуваємо народнопісенні інтонації. Любовну лірику молодомузівця М. Ільницький характеризує кількома штрихами: «Це справді осіннє, пізнє кохання, але хіба осіння пора не всміхається людині цвітінням айстр! Почуття ліричного героя має конкретну адресацію – молоду жінку (більш уявним, ніж дійсним приводом до неї, – як вважає С. Ярема, – була молода дівчина Світлана, з сім'єю якої, що приїхала зі Східної України, поет подружився) та водночас у ньому звучить ширший, символічний зміст: торжество життя, всемогутній Ерос, “визов смерті”, прагнення виспівати “пісню лебедину”» [79, с. 42].

Аналізуючи збірку любовних поезій В. Пачовського «Розсипані перли», (1901), М. Ільницький підхоплює думку І. Франка про легковажний характер ліричного героя збірки, «упоеного всіма принадами світу, а передусім дівчатами», додаючи лише, що мінливість чоловіка у відношенні до останніх є не зрадою, а, радше, «весняним похміллям молодості, яке ще не відбродило, не устоялося, не перейшло в тривалість глибокого почуття» [79, с. 49].

Друга й треті збірки поета, на переконання М. Ільницького, поглиблюють мотив першої. У другій – «На стоці гір» (1907) – замість численних красунь-одноденок, не окреслених індивідуально, з'являється одна героїня – «таємнича «таліянка» (італійка)», яка, за спостереженням дослідника, є радше уособленням туги за коханням, або невловимої музи, аніж конкретною людською особистістю. «Вірші книжки «На стоці гір», – зазначає М. Ільницький, – відходять від прямолінійного фольклоризму «Розсипаних перлів» – повторення образних формул, паралелізмів типу «зашуміли густі лози» тощо, образність стає ускладненішою, оркестровка вірша вишуканішою. Символіка творів значно ближча до модерністичної школи як своєю екзотичністю (море, гори), так і мотивами (всесвітня туга, космічне зло)» [79, с. 50].

Еротичні мотиви М. Ільницький знаходить у третій збірці В. Пачовського – «Ладі й Марені – терновий огонь мій...» (1912). Проте літературознавець

відразу застерігає, що нічого аморального у творах В. Пачовського насправді не було: «В ній поєднані безпосередність і щирість почувань «Розсипаних перлів» з витонченою інструментовкою «На стоці гір». Можемо знайти навіть відгомін туги за коханою, яка пішла за нелюба, і тепер страждає, і він, коханий, гасить свій жаль самоіронією» [79, с. 50]. М. Ільницький «виправдовує» еротизм збірки, пояснюючи, що її назва, як і зміст, мають символічне підґрунтя і опираються на слов'янську язичницьку міфологію, тому «тілесність» у зображенні людської пристрасті повинна сприйматися по-філософськи – як вираження мотиву єдності людини й природи [79, с. 51].

Постать Б. Лепкого, зауважує М. Ільницький, була дуже незручна для критиків і літературознавців, бо поет ніяк не вкладався в рамки течій, які тоді існували: одні вважали його представником передсимволізму, а інші це різко заперечували. Дослідник пояснює причину полярності суджень: у поезії Б. Лепкого немає акцентування на певному прийомі (як, наприклад, поєднання розпачу і відчаю з уїдлигим сарказмом у П. Карманського та вишукана музичність строфи разом із підкресленими повторами у В. Пачовського) [79, с. 61–62], проте згодом змінює думку і віднаходить головну стильову особливість молодомузівця: Б. Лепкого «не віднесеш ні до поетів гострого соціального бачення, ні до митців концептуального філософського мислення, натура його радше споглядально-рефлексивна, звернена всередину ліричного героя. Туга – це домінанта поета, яка визначає романтичний тип його почування і мислення, та «перебендівська» основа творчості, що «Заспіває, засміється, А на сльози зверне» [79, с. 69–70]. Джерелом цієї туги, зазначає М. Ільницький, є спогад, в основі якого не лише індивідуальний досвід митця, а й історична пам'ять народу [79, с. 70]. Проте печаль у Лепкого-поета – світла. Попри розуміння плинності і минушості людського життя, митець утверджує невмирущість творчості, поезії, краси [79, с. 77]. У подібному ключі, стверджує М. Ільницький, розгортається й сюжет любовної лірики Б. Лепкого (цикл «Весною») [79, с. 78].

Літературознавець зауважує, що модернізм Б. Лепкого постав не як опозиція реалізму, не як протистояння традиції: його поезія виросла із цієї традиції (найперше – із народної пісні) і збагатила її новими мотивами, образами, формами [79, с. 74]. Ознакою модернізму в поезії Б. Лепкого найперше є те, що М. Степняк свого часу назвав «естетичною переоцінкою цінностей» (як-от культ осені замість культу весни, естетизація потворного, страшного) [79, с. 81].

М. Ільницький стверджує: попри належність до одного літературного угруповання, кожен із названих вище поетів утверджувався у власному творчому стилі, приносив своє коло тем, ідей та поетику [79, с. 49].

У монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» [144] С. Павличко чимало уваги приділяє творчим пробам «молодомузівців». Так, учена зауважує, що як поетичне явище «модернізм» (термін вона пише у лапках) не мав серйозного критичного дискурсу, а до появи журналу «Світ» і видавництва «Молода Муза» (1906) модерністи взагалі не мали своєї «трибуни» [144, с. 106]. Літературознавець досить скептично відгукується про початок дискурсу: риторизм, нарочита декларативність, імперативний тон, «метрика “Лиса Микити”», «напівморалізаторські сентенції», фольклорні кліше – в такому дусі, стверджує С. Павличко, була написана уся молодомузівська поезія (в тому числі й та, в якій ішлося про любов, самотність, самогубчі поривання, нудьгу чи меланхолію) [144, с. 111–114]. В. Пачовського дослідниця й зовсім звинувачує в ненависті до жінок, заперечуючи будь-яку художню та естетичну цінність любовної поезії автора, що, як і любовна поезія «молодомузівців» загалом, нібито «не дістала адекватного слова» і стала лиш виявом «імпотенції самої любовної теми» [144, с. 114]. Краса молодомузівської поезії, на переконання вченої, виявилася хіба що в описах природи [144, с. 112–113].

Т. Гундорова у монографії «Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму» (2009) [51] окреме місце відводить проблемі саморозгортання модерністського дискурсу в творчості «Молодої музи» [51, с. 247–270]. Одним із проявів ранньомодерністської дискурсивної практики

дослідниця вважає процес складання нової образності через руйнування і водночас повторне засвоєння народнопоетичного дискурсу (вкраплення фольклорних образів-кліше, ритміки народної пісні, коломийкових розмірів). Індивідуальне самовираження при цьому коливається між стереотипними фольклорними образами і новоствореними на їх основі міфами. Найголовніше ж, за словами дослідниці, те, що «поети створюють свій храм краси, який є не природним, але штучним, декорованим і стилізованим» [51, с. 258].

Т. Гундорова зауважує, що в поезії молодомузівців проявляється декілька типів (рівнів) ранньомодерністського дискурсу [51, с. 261–271]: а) негативістський (будується на запереченні, відкиданні реальної дійсності і втечі до ідеалу; забарвлений почуттям меланхолії); б) психоаналітичний (характеризується появою в поезії образів, що виростають з підсвідомості – снів, видінь, галюцинацій); в) символічний (символізація реальності завдяки розгортанню знакового поля суб'єкта); г) іронічний (руйнування літературної умовності, життєвої правдоподібності і надмірності жалю). Ці типи, на думку авторки, співіснують, перехрещуються, накладаються, створюючи гетерогенну модель дискурсивної практики ранніх модерністів.

Новий погляд на феномен «Молодої музи» – крізь призму сецесії – пропонує польська дослідниця А. Матусяк (монографія «W kręgu secesji ukraińskiej: wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy «Młodej Muzy», 2006 [257]). В перекладі на українську книга вийшла у 2016 р. [117]. На сьогодні це найохопніше та найгрунтовніше дослідження феномена «Молодої музи». Авторка переконана: найкращим і найповнішим втіленням стилю сецесії в українській культурі межі XIX – XX ст. є творчість молодомузівців [117, с. 11–12]. А. Матусяк розуміє сецесію як стиль перехідної доби, що закликав до звільнення фантазії митця, свободу його самовираження через власні твори, а також розміщення у центрі мистецьких зацікавлень теми людини і природи як «інтегральних елементів цілого космосу» [117, с. 68]. В українському літературознавстві поняття сецесії вживається для позначення *переходу* від одного літературного періоду до іншого [110, с. 384]. Докладно ознаки сецесії в

літературних творах помежів'я подають Я. Поліщук (стаття «Пошук стилю: сецесія в поезії «Молодої музи» [158] і Т. Ільницька (стаття «Сецесія як філософсько-естетична модель модернізму кінця XIX – початку XX ст.» [80]), зауважуючи, що термін «сецесія» часто вживається паралельно з терміном «модерн».

Найважливішими рисами сецесійного стилю у творчості представників «Молодої музи» А. Матусяк називає:

- звернення до музики (настроєве тонування, «музична» назва твору, «музичні цитати») та визнання примату мелодики [117, с. 69–70].

- «танцювальність слова» – використання в поезії не лише «ізольованих» образів танцю, а й танцювальних жестів (мови тіла) [117, с. 155].

- схильність до зображення жінок, переважно оголених [117, с. 208]. Карнавальна атмосфера забави з піснями і танцями часто лежить в основі мотиву любовної зради.

- відшукання джерела натхнення в природі [117, с. 232]. Пейзаж перетворився на «носія настрою» ліричного героя, став не лише виразником, а й символом людських почуттів [117, с. 261].

- звернення до пташиної символіки (письменники «Молодої музи» зазвичай зверталися до образів звичних птахів (соловей, ластівка, журавель орел, лебідь) і надавали їм традиційних символічних значень [117, с. 263].

- використання біблійних образів (головно – ангелів і демонів). Перші найчастіше заспокоюють і забирають сердечний біль ліричного героя, або ж стають для нього символом недосяжного ідеалу [117, с. 280–281]. Другі зазвичай з'являються в образі жінки-улюблениці, що втілює «гріх, одухотворений через красу» [117, с. 286] (еротичний контекст).

Саме образу жінки в поезії «Молодої музи» дослідниця приділяє найбільше уваги. А. Матусяк розрізняє наступні типи жіночих постатей у творах молодомузівців [117, с. 289–327]:

- *Femme fragile* – улюблений тип жінки в добу сецесії. Це «рафінована істота, витончена і піднесена», з красивим тілом, яке сприймалося у

сакралізованій формі. Утвердження ідеалу жіночої краси відбувалось через використання символіки квітів або ж через звернення до найдосконаліших творів античності і розміщення «молодомузівських коханок» серед категорій класичної краси, які вимагають від реципієнта не жадання, а обожнення [117, с. 301–302].

- *Femme inspiratrice* – жінка-натхненниця, жінка-муза, жінка-мудрість.

- *Femme fatale* – фатальна жінка, жінка-демон, яка може «чарівно» перетворитися у спокусницю, русалку неземної краси, мавку чи в іншу водяну богиню (її зв'язок із водною стихією та місячним світлом є реалізацією улюбленої сецесією тріади місяць-вода-жінка) [117, с. 312]. Візуально вони мало чим відрізнялися від прекрасних коханок: «також мають алебастрове тіло чудової вроди, довге волосся, переважно до колін, розпущене або заплетене в косу, яку, на знак вибору перед своїм коханим, символічно розплітають і розчісують, у такий спосіб наче кидаючи на свого обранця магичні обезвольючі чари» [117, с. 313–314]. Жінки-упириці, жінки-вампири, стверджує А. Матусяк, – це ще одні жіночі персоніфікації смерті у творах представників «Молодої музи». Найчастіше вони з'являються в поезіях із виразним еротичним забарвленням (мотив смерті від коханки-кровопивці, жінки-самиці, жінки-бестії) [117, с. 317–318].

На слов'янському ґрунті дуалістична сецесійна концепція фатальної жінки, зазначає А. Матусяк, знайшла втілення в образах-символах двох праслов'янських богинь-антиподів – Лади (богиня краси, любові, всесвітньої гармонії, шлюбу та родючості) й Марени (богиня смерті) (збірка В. Пачовського «Ладі й Марені – терновий огонь мій...», 1912) [117, с. 315].

Про поширеність дендрологічної символіки в молодомузівських текстах свідчить укладений А. Матусяк «каталог» дерев-символів [117, с. 340–344].

Різні аспекти творчості поетів «Молодої музи» висвітлили І. Дзюба [58], Я. Поліщук [158], А. Матусяк [116; 118], С. Бортник [27], Т. Салига [168], О. Шегеда [236; 238–241] та ін. У статтях розкрито стильові риси поезії «молодомузівців», досліджено рецепцію європейського модернізму й античної

міфології, осмислено символічну парадигму та сецесійний дискурс поетів літературно-мистецького угруповання. Більш охопно модернізм «Молодої музи» розглянуто в дисертаціях О. Шегеди [237] та Р. Ткаченка [183].

Про надзвичайно плідну творчу й дослідницьку працю Богдана Лепкого свідчить укладений колективом дослідників (М. Пайонк, О. Сулима, Н. Дирда та ін.) бібліографічний покажчик, що налічує майже 180 позицій лише прижиттєвих видань автора [21]. Найгрунтовнішими дослідженнями постаті Лепкого-поета є монографії В. Лева [108] (окремо схарактеризував «особисті мотиви» та «любовні мотиви», не акцентуючи на їх відмінності), М. Сивіцького [171], Ф. Погребенника [154], Н. Білик-Лисої [12; 14], М. Климишина [91], М. Ткачука [184], антологія в упорядкуванні Н. Дирди [34]. У 2015 році Р. Пазюк захистив дисертацію «Поетика віршованих творів Богдана Лепкого (генерика, тропіка, поетичний синтаксис, фоніка, версифікація)» [145]. Поетичній творчості Б. Лепкого присвячені статті Ф. Погребенника, В. Погребенника, Л. Голомб, Н. Шумило Н. Білик (Білик-Лисої), О. Нахлік, Л. Бурківської, Р. Пазюка, І. Дудар, М. Скорського та ін. Проте любовна лірика автора не стала об'єктом цих досліджень.

Грунтовне дослідження творчості В. Пачовського розпочали науковці з української діаспори (В. Шаян, Ю. Шевельов, В. Бірчак, В. Барка та ін.). У 1984–1985 рр. в США зусиллями родини поета та об'єднання українських письменників «Слово» було видано двотомне видання «Василь Пачовський. Зібрані твори» [149; 150]. Це видання й на сьогодні є найповнішим. Перший том відкриває ґрунтовна передмова О. Тарнавського «Поет Василь Пачовський» [149, с. 11–26]. У передмові залишено окремі спостереження про любовну поезію Б. Лепкого (відзначено «граціозну форму і музикальність» «інтимних ліричних поезій» «Розсипаних перлів», продовження теми особистих переживань з описами весняної природи й «інтимних звірень» у збірці «На стоці гір», поєднання любовних переживань з «натуралістичними рисами» у збірці «Ладі й Марені терновий огонь мій» [149, с. 18–20]). В. Бірчак у спогадах «Лицар-мрійник» [150, с. 23–28] стверджує, що народна пісня, за

словами Б. Лепкого, мала би бути зразком для «сучасного українського поета» [150, с. 26].

З-поміж сучасних досліджень постаті Пачовського-поета найгрунтовнішими є монографія Е. Балли «Поетика лірики Василя Пачовського» (2008) [6], дисертації І. Хижняк (2004) [210] та Н. Мушировської (2011) [133]. Специфіку поетичної творчості В. Пачовського розкрито у статтях Є. Нахліка, М. Ільницького, В. Погребенника, Ю. Коваліва, С. Яреми, В. Мацієвської, М. Медицької, А. Верлати, О. Довган та ін., проте любовна лірика автора не опинилася в центрі дослідницької уваги. Пошукові у любовній поезії В. Пачовського біографічних свідчень присвячена стаття Е. Балли [7]. Інші аспекти любовної лірики поета лишаються практично недослідженими.

У вступних статтях до поетичних зібрань П. Карманського упорядники (В. Лучук, М. Ільницький, С. Ярема, Л. Голомб) відкривають нові горизонти життя і творчості поета, проте майже не згадують про його любовну лірику. П. Ляшкевич, автор монографії «Петро Карманський: Нарис життя і творчості» (1998) [113], зазначає, що саме «молодомузівський» період виявив усю неповторність художнього світу П. Карманського [113, с. 6–7]. Вчений окреслив світоглядно-естетичну еволюцію любовної лірики П. Карманського, проте поза увагою залишив образ коханої. Найновішим ґрунтовним дослідженням творчості П. Карманського є дисертація Г. Осадко «Знакові образи-символи як стильові чинники в поезії та прозі символізму (на матеріалі творчості Петра Карманського)» (2006) [142]. Дисертантка згрупувала символи за належністю до певного семантичного поля (театральні, символи дороги, сну, смерті, мариністичні та екзотичні), оминувши при цьому поле кохання. До осмислення поетичного спадку П. Карманського долучалися М. Ільницький, Л. Демська-Будзуляк, Г. Осадко, О. Шегеда, М. Медицька, Л. Подолей та ін., проте любовну лірику автора вони не розглядали.

Літературно-критичний часопис «Українська хата» виходив у Києві протягом 1909–1914 рр. за редакцією П. Богацького і М. Шаповала. Теоретиком і виразником критичного дискурсу «Української хати» був

М. Євшан. «Хатяни», як і «молодомузівці», прагнули модернізувати українську літературу (та й культуру загалом), наблизити її до європейської. Твори, представлені на сторінках видання, вирізнялися інтересом до проблем психології, сексуальності, екзотики, «відкритістю до тих сторін життя, які завжди обходилися народницькою культурою» [Павличко, с. 128–129]. Принципово новими були й засади творчості: естетизм і свобода самовираження на зміну утилітаризму і служінню інтересам суспільства, символізм та імпресіонізм на противагу реалізму і «селянолюбному народництву» [144, с. 130]. Відповідно до цих завдань змінювалася й мова творів. Критика в «Українській хаті» теж ґрунтувалася на естетичних засадах («головне – не про що писати, а як писати» [144, с. 129]). На сторінках журналу активно друкувались твори молодих поетів. У книзі спогадів «Українська хата» (1955) [20] П. Богацький подає прізвища митців, які «давали, як не до кожного числа свої твори, то зчаста і то цілими циклами», – Г. Чупринка, М. Вороний («автор модерністичного маніфесту (1901)»), О. Олесь, М. Філянський. Дещо рідше, за твердженням П. Богацького, на сторінках журналу з'являлися поезії С. Черкасенка (друкувався під псевдонімом Петро Стах) і «молодомузівців» (Б. Лепкого, В. Пачовського, П. Карманського та ін.) [20, с. 27–28].

Видання «Української хати» було припинене в 1914 р. у зв'язку з початком Першої світової війни. Подальші спроби відновити модерністський дискурс не вдалися [144, с. 162]. Тим не менше «Українська хата» змогла об'єднати найталановитіших представників Наддніпрянської України і цим дати могутній поштовх для розвитку й збагачення національної культури.

Любовну лірику О. Олесь одним із перших оцінив І. Франко (щоправда, досить іронічно: «Олесь з України турбує тільки одно: *Хай щебечуть поцілунки...*» [204, с. 287]). У статті «Муза гніву та зневір'я» [69, с. 153–171]) С. Єфремов чимало місця відвів характеристиці любовної музи автора, зазначаючи, що ранній Олесь – це «поет любові переважно, поет особистих переживань, поет зраненого серця, поет чистої лірики» [69 с. 158], і попри

багатоманітність настроїв «мотив бринить, власне, один – шукання власного щастя, помилки і – як результат їх – зневір'я та почуття важкої самотності на особистому ґрунті» [69, с. 159]. Прихильні відгуки про творчість автора (в тому числі й любовну поезію) залишили О. Білоусенко [16, с. 5]), М. Грушевський [50, с. 225-232]. М. Зеров [75, с. 228-237], Л. Білецький [10, с. 9] та Я. Можейко (псевдонім Я. Савченка) [213, с. 219].

Важливими етапами дослідження творчості О. Олеся стали ґрунтовні вступні статті / передмови В. Яременка, Р. Радишевського та М. Рильського до збірань поетичних творів автора [137–140], монографія М. Неврлого «Олександр Олесь. Життя і творчість» [136]. Про любовну лірику О. Олеся в них лиш окремі згадки (увагу дослідників привернула поезія «Сміються, плачуть солов'ї...»). Світоглядно-психологічне пояснення Олесевим «поезіям інтимного жанру» [с. 256] дав С. Романов у монографії «Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей» [167]. Деякі аспекти інтимної/любовної лірики О. Олеся висвітлили Ю. Герич [52, с. 42–54], О. Сулима [177], П. Хропко [212], Т. Вільчинська [35], К. Буркут [29], Р. Тхорук [192–194], Ю. Чикирисов [219], М. Шудря [242], Ю. Ковалів [93], О. Мудрак [130].

На сьогодні існує не так багато досліджень поетичної спадщини С. Черкасенка: передмова О. Мишанича [215, с. 5–42] (відзначив надзвичайну ліричність та душевну проникливість інтимної лірики автора; порівняв її з любовною поезією О. Олеся [215, с. 9–10]), вступна стаття О. Бабишкіна [214, с. 5–36] до впорядкованих ним збірань творів автора (проаналізовано кілька поезій любовно-пейзажної тематики); посібник Л. Ржепецького [165], в якому розкрито життєвий і творчий шлях автора (зокрема, окреслено тематичні обрії його поезії); стаття у збірнику праць І. Боднарука [22, с. 150–155]; ряд статей у періодиці (О. Мишанич [120], П. Водяна [36], В. Бойченко [23], Л. Чижова [217], Ю. Оришака [141]). Праці присвячено аналізу переважно громадянської лірики та поетико-стильових особливостей авторського письма.

У 1926 р. побачило світ празьке видання творів Г. Чупринки зі вступною статтею В. Дорошенка [233, с. 9–24] (наприкінці згадано про поезію з мотивами нерозділеного кохання). Починаючи з 30 рр. і майже до початку 90 рр. про Г. Чупринку в літературознавчих працях згадували дуже рідко і зазвичай у негативному контексті. М. Жулинський став укладачем першої, виданої в Україні, поетичної добірки Г. Чупринки (у ґрунтовній вступній статті [234, с. 5–32] про любовну лірику поета жодних згадок). На сьогодні найповнішими дослідженнями творчості Г. Чупринки є дисертація О. Кудряшової [104] та монографія Л. Голомб [47]. Чимало уваги творчій манері Г. Чупринки як одного з зачинателів українського символізму присвятили М. Моклиця [123, с. 35–45] та О. Камінчук [83, с. 255–276]. Ряд статей у науковій періодиці (Н. Осьмак [143], Н. Шевель [235], Р. Камберова [82] та ін.) стосуються деяких аспектів художньої мови, присвячені аналізу мотивів, образів та особливостей поетичного стилю Г. Чупринки. Любовна лірика митця на мовно-стилістичному рівні була проаналізована І. Лонською [112].

Отже, творчість поетів початку ХХ ст. критичну оцінку отримала головно завдяки працям М. Євшана, С. Єфремова, П. Филиповича, М. Зерова та О. Білецького. У поле зору критиків потрапляла й поезія любовна, проте у час суспільних потрясінь вона рідко опинялася в центрі їхньої уваги і зазвичай розглядалася лише побіжно (за винятком збірок О. Олеся «З журбою радість обнялась» та В. Пачовського «Розсипані перли»).

Після штучного замовчування в радянський час лірика означеного періоду була осмислена у працях М. Бондаря, С. Павличко, Т. Гундорової, В. Моренця, В. Погребенника, Л. Голомб, О. Камінчук, Ю. Коваліва, М. Ткачука, О. Галети, Ю. Джугастрянської, А. Матусяк. Любовна поезія потрапляла в поле зору літературознавців, проте досліджувалася лише принагідно. Недостатньо вивчені такі її аспекти, як система мотивів та особливості художньо-образної мови; відкритим залишається й питання взаємодії фольклорних та модерних елементів у поезії кохання.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Попри однаковість у розумінні почуттєвої специфіки поезії кохання, питання її жанрової типології залишається дискусійним. У новочасній теорії літератури любовну лірику трактують як *змістовий/тематичний/ідейно-тематичний різновид* ліричної поезії (І. Франко, А. Юриняк, І. Безпечний, О. Галич, Ю. Озеров, М. Каган, В. Рагойша, І. Качуровський), *тематична група* лірики (О. Квятковський), *тип лірики* за домінантним почуттям (В. Домбровський (на означення лірики кохання вживав термін «еротична лірика»)), *вид лірики* за змістом і домінантним почуттям (Ц. Годоров), *жанровий різновид* ліричної поезії (Б. Томашевський, О. Фрейденберг, Й. Грінберг, Л. Гінзбург, М. Бондар, В. Халізов «умістили» чи не всю любовну поезію в рамки елегії (любовної чи/та інтимної)), *жанровий різновид інтимної лірики* (поряд із еротичною (В. Пахаренко, Ю. Ковалів) та родинною і лірикою дружби (Н. Ференц)), *підвид (різновид) інтимної лірики* (поряд із еротичною та власне інтимною (С. Чернілевський, А. Ткаченко)), *повноправний жанр* (поряд із інтимною та еротичною) (О. Мудрак).

Окремі дослідники оминають проблему жанрової типології сучасної лірики через відсутність в окремих її різновидів чітких жанрових ознак (В. Жирмунський, Л. Чернець, А. Ткаченко, О. Галич, П. Білоус), висловлюють думку про ілюзорність логіки в класифікаціях видів/жанрів літератури (особливо ліричних) через велику кількість змішаних форм і суто формальних утворень (С. Зенкін), пропонують взагалі обходити «дражливе поняття жанру», використовуючи тематичний принцип розмежування лірики (Е. Соловей), або ж зазначають, що такий принцип є надто спрощеним і не досить коректним (Г. Абрамович, М. Моклиця, А. Ткаченко, В. Назарець). Г. Поспелов вважає, що *доцільніше розглядати тематику чи мотиви цілих циклів творів.*

У нашому дослідженні дотримуємося думки, що любовна лірика – специфічний різновид інтимної поезії (разом із еротичною), в якому головними об'єктами зображення є кохана людина чи/та почуття до неї. На відміну від

лірики еротичної, натхненної коханням-пристрастю, любовна є більш стриманою у вираженні бажань (більш сублімованою, платонічною) та більш одуховненою, тоді як еротична тяжіє до відвертості й тілесності в зображенні, сфокусована на статевому потязі. За власне інтимною лірикою залишаємо поезію дружби, приятні та родинних почуттів.

Творчість «молодомузівців» була принципово новим явищем в українській літературі, адже вони пропагували служіння красі, а не громадським ідеалам. Художньо-естетичні експерименти поетів «Молодої музи» привертали увагу критиків, проте сприйняті були неоднозначно. С. Єфремов побачив у творчості «молодомузівців» лиш «розпачливе квиління» і невдалі символістичні спроби. М. Євшан дорікав їм за песимістичне світовідчуття і слабкість громадянської лірики. В. Пачовського критик звинувачував у приниженні жінки, а П. Карманського називав поетом, в якого «вигасла любов в серці».

Творчість поетів «Української хати» критичну оцінку отримала головню завдяки працям М. Євшана (як критик-естет в ряди найдостойніших поетів поставив О. Олеся і Г. Чупринку), С. Єфремова (найвище оцінив поетикальну вправність і творчу індивідуальність О. Олеся, С. Черкасенка, Г. Чупринки та М. Філянського), П. Филиповича (виступав із критикою сентиментальної традиції в українській поезії, не оминув і ніжної («жіночої») любовної лірики О. Олеся), М. Зерова (особливу увагу критика заслужив «співець кохання» О. Олесю) та О. Білецького (найвидатніше місце в літературі того часу віддав М. Філянському, О. Олесю та Г. Чупринці, відзначаючи особливу ліричність їхніх творів). У поле зору критиків потрапляла й поезія любовна, проте у час суспільних потрясінь вона рідко опинялася в центрі їхньої уваги і зазвичай розглядалася лише побіжно. Винятком стала збірка «З журбою радість обнялась», яка невдовзі після виходу принесла О. Олесю славу «співця кохання». Любовна поезія збірки була сприйнята неоднозначно. Про неї іронічно відгукнувся І. Франко, з захопленням – М. Зеров, стримано – С. Єфремов, скептично – П. Филипович.

Після штучного замовчування (від початку 30 рр. і аж до кінця 80 рр.) лірика означеного періоду була по-новому осмислена в ґрунтовних працях М. Бондаря (окремо зупинився на мотивах та стильових особливостях любовної поезії В. Пачовського, О. Олеся й А. Кримського), С. Павличко (аналіз модерної любовної лірики обмежила короткими спостереженнями над поезію М. Вороного, О. Олеся, В. Пачовського; дійшла висновку про «імпотенцію любовної теми», неадекватність мовного її вираження), Т. Гундорової (прискіпливо розглянула «Зів'яле листя» І. Франка, «Пальмове гілля» А. Кримського та «альбомні вірші» В. Пачовського), В. Моренця (зосередився на зіставленні українського та польського модернізму; стверджував, услід за С. Павличко, що «молодомузівці» не змогли виробити нової мови для вираження почуття кохання), В. Погребенника (простежив риси фольклорної поетики в любовній ліриці О. Олеся, М. Вороного та С. Черкасенка, а також П. Карманського, Б. Лепкого, В. Пачовського), Л. Голомб (в поле зору дослідниці потрапила любовна поезія О. Олеся, М. Вороного, А. Кримського, Г. Чупринки), О. Камінчук (лишила окремі згадки про любовну лірику О. Олеся, М. Вороного, П. Карманського, В. Пачовського, Г. Чупринки, Б. Лепкого, М. Філянського та ін.), Ю. Коваліва (чи не першим заговорив про українську еротичну лірику кінця ХІХ – початку ХХ ст. (творчість О. Олеся М. Вороного, Г. Чупринки, М. Філянського, П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого та ін.)), М. Ткачука (розглянув творчість провідних письменників ХХ ст., не оминувши і поетів раннього українського модернізму: М. Вороного, О. Олеся, Г. Чупринку, М. Філянського, П. Карманського, Б. Лепкого; про любовну лірику митців учений згадує лише побіжно), О. Галети (проаналізувала найголовніші антологічні видання любовної поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст.) та Ю. Джугастрянської (дослідила проблему сугестивності художнього тексту на матеріалі поезій кінця ХІХ – початку ХХ ст.; любовну лірику віднесла до сугестивної лірики змішаного типу).

М. Ільницький, досліджуючи творчість «молодомузівців», дійшов висновку, що їх об'єднувало намагання піднести фольклорну символіку до

глибини філософських ідей, які мають загальнолюдський характер. У поле зору вченого потрапила й любовна лірика «Молодої музи» (частково розкрито мотиви, образи, символіку та емоційні домінанти). С. Павличко і Т. Гундорова зосередились на модерністському дискурсі молодомузівської поезії, не оминувши і любовної проблематики. Перша дійшла висновку, що модерна любовна поезія початку ХХ ст. взагалі не відбулася, оскільки усі її спроби зазнали «мовної поразки», а друга вважала найголовнішим те, що «молодомузівцям» зрештою вдалося створити власний «храм краси». Сецесійні риси поезії «Молодої музи» вивчала А. Матусяк, найбільше уваги приділивши образу фатальної жінки. О. Шегеда зосередилась на дослідженні символістської парадигми «молодомузівської» лірики.

Найґрунтовнішими дослідженнями постаті Б. Лепкого-поета є монографії В. Лева (окремо схарактеризував «особисті мотиви» та «любовні мотиви», не акцентуючи на їх відмінності), М. Сивіцького, Ф. Погребенника, Н. Білик-Лисої, М. Климишина, М. Ткачука, антологія в упорядкуванні Н. Дирди, дисертація Р. Пазюка. Поетичній творчості Б. Лепкого присвячені статті Ф. Погребенника, В. Погребенника, Л. Голомб, Н. Шумило Н. Білик (Білик-Лисої), О. Нахлік, Л. Бурківської, Р. Пазюка, І. Дудар, М. Скорського та ін. Проте любовна лірика автора не стала об'єктом цих досліджень.

З-поміж сучасних досліджень творчості В. Пачовського найвагомішими є монографія Е. Балли, дисертації І. Хижняк та Н. Мушировської. Поетичній творчості В. Пачовського присвячені статті Є. Нахліка, М. Ільницького, В. Погребенника, Ю. Коваліва, С. Яреми, В. Мацієвської, М. Медицької, А. Верлати, О. Довган, Е. Балли (стаття присвячена пошукові в любовній поезії В. Пачовського біографічних свідчень) та ін. Любовна лірика автора потрапляла в поле зору літературознавців лише зрідка.

Серед найважливіших досліджень поезії П. Карманського – монографія П. Ляшкевича (окреслив світоглядно-естетичну еволюцію любовної лірики), дисертація Г. Осадко, передмови / вступні статті до впорядкованих В. Лучуком, М. Ільницьким, С. Яремою та Л. Голомб поетичних зібрань. Аналізу поезії

П. Карманського присвячено статті М. Ільницького, Л. Демської-Будзуляк, Г. Осадко, О. Шегеди, М. Медицької, Л. Подолей та ін., проте любовна лірика автора випала з поля зору дослідників.

Вагомий внесок у дослідження поезії О. Олеся зробили В. Яременко, Р. Радишевський та М. Неврлий (представлення любовної лірики обмежили поезією «Чари ночі»), С. Романов (дав світоглядно-психологічне пояснення Олесевим віршам про кохання). Окремі аспекти любовної лірики О. Олеся висвітлили Ю. Герич, О. Сулима, П. Хропко, Т. Вільчинська, К. Буркут, Р. Тхорук, Ю. Чикирисов, М. Шудря, Ю. Ковалів, О. Мудрак.

Сучасних досліджень поезії С. Черкасенка небагато: ґрунтовна передмова О. Мишанича (відзначив надзвичайну ліричність та душевну проникливість інтимної лірики автора) та вступна стаття О. Бабишкіна (проаналізував кілька поезій любовно-пейзажної тематики) до впорядкованих зібрань творів, посібник Л. Ржепецького (в якому, зокрема, окреслено тематичні обрії його поезії). Статті І. Боднарука, О. Мишанича, П. Водяної, В. Бойченка, Л. Чижової, Ю. Оришаки присвячено аналізу переважно громадянської лірики та поетико-стильових особливостей авторського письма.

Модернізм Г. Чупринки-поета досліджували М. Жулинський (поезія кохання лишилася поза увагою вченого), Л. Голомб, О. Кудряшова (висвітлили окремі аспекти любовної лірики автора), М. Моклиця та О. Камінчук (зосередились на особливостях символізму поета). Мотиви, образи та поетичний стиль Г. Чупринки проаналізовано у статтях Н. Осьмак, Н. Шевель, Р. Камберової, І. Лонської. Цілісного дослідження поезій про кохання немає.

Отже, українська любовна лірика початку ХХ ст. досліджена спорадично. Недостатньо вивченими є такі її аспекти, як система мотивів та особливості художньо-образної мови; відкритим залишається й питання взаємодії фольклорних та модерних елементів у поезії кохання.

Основні положення розділу викладено в одній публікації [232].

РОЗДІЛ 2. НАЦІОНАЛЬНИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ДЖЕРЕЛО МОДЕРНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ

2.1. Народнопісенні дівочі образи як естетичний орієнтир для любовної поезії початку ХХ ст.

Ліричні пісні є наймолодшим родом пісенного фольклору. Їх становлення відбулося переважно в XVI–XVII ст., а розквіт – у другій половині XVII ст. Тоді великого поширення набувають пісні родинно-побутової тематики, пов'язані з драматичними моментами дівочої долі (перипетіями кохання в тих чи інших його проявах) [61, с. 6]. Термін «жіноча пісня» щодо пісень, ліричною героїнею яких є «девица» або «замужняя женщина», вперше (за словами І. Хілько [211, с. 74]) в українській фольклористиці вживає М. Костомаров у праці «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843) [103, с. 44–200].

Виокремлення пісень про кохання як окремої групи родинно-побутової лірики заклав А. Метлинський, запропонувавши предметно-тематичний принцип класифікації пісенного фольклору у праці «Народные южнорусские песни (Издание Амвросия Метлинского)» (1854) [211, с. 75].

І. Франко, аналізуючи народні пісні з мотивами дівочої долі (розвідка «Жіноча неволя в руських піснях народних», 1883), називає їх «жіночими невольничими псалмами» [202, с. 211]. Проте аналіз любовних пісень в І. Франка соціально забарвлений – проведений з позиції «нових обставин життя суспільного» [202, с. 211], і зовсім мало уваги приділено розгляду чуттєво-емоційної сфери закоханої дівчини, хоча в ліричних піснях на першому плані якраз внутрішній світ людини, її емоції та почуття.

Ф. Колесса у праці «Огляд українсько-руської народної поезії» (1905) [96] називає любовні пісні «найбагатшим відділом» «пісень з життя родинного і особистого» і відмічає їхню особливу чуттєвість та багатство мотивів [96, с. 132].

У зібранні «Українські народні ліричні пісні» (1960) [198] автор вступної статті А. Кінько зауважує, що родинно-побутова лірика в Україні є найбільш поширеною. До такої лірики він традиційно відносить і пісні, в яких відображено дошлюбні відносини [198, с. 45]. А. Кінько розглядає моральні основи стосунків між закоханими, розкриває головні причини нещасливого кохання.

Велике тематичне розмаїття «дівочих» (згідно з власною рецептивною класифікацією жанрових різновидів родинно-побутової лірики) пісень простежує В. Давидюк у виданні «Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі)» [53, с. 228–234]. Значну увагу науковець приділяє генезі дівочих пісень та їх мотивам. Образ ліричної героїні проаналізовано побіжно.

Найгрунтовнішим зібранням народної любовної лірики є «Пісні кохання» в упорядкуванні О. Дея [152]. У структуруванні змісту й у вступній статті («Народна лірика кохання» [152, с. 5–20]) він послідовно виокремлює основні групи мотивів пісень про кохання (зустрічі, освідчення; любові, ревності; перешкоди закоханим; зрада, розлука), окреслює образний світ, стисло характеризує поетику й естетику фольклорних пісенних текстів, проте не зупиняється детально на постаті закоханої дівчини, на символічних її образах-утіленнях, на засобах розкриття мотивів щасливого чи нещасливого кохання.

Специфіку пісні про кохання як жанру народної лірики, генезу пісенних образів-символів, коди архетипних мотивів та семантику міфологем ліричної пісні розкрила у низці ґрунтовних досліджень Л. Копаниця [98–100].

Особливості поетики народних пісень про кохання (мотиви, образи, художньо-поетичні засоби) простежено у підручнику Мар'яни та Зоряни Лановиків [107, с. 323–330]. Дослідниці зауважують, що витoki пісень про кохання (дошлюбні взаємини) слід шукати в календарно-обрядовій поезії. У піснях цієї жанрової групи, на думку вчених, відображено визначальні риси української ментальності та етнопсихології, пріоритетні естичні й естетичні цінності українців [107, с. 329].

Отже, найбільша прогалина в дослідженні народних пісень про кохання – відсутність ґрунтовного дослідження образу закоханої дівчини.

Більшість пісень про кохання є жіночими (дівочими), а ліричним героєм-чоловіком у них часто виступає молодий козаченько, адже часом їх найбільшого поширення стала друга половина XVII ст. – час розквіту козаччини [53, с. 229]. Так, пісня «Ой ти, дівчино, червона калино» є зворушливим діалогом, в якому козаченько висловлює щире замилювання вродою своєї обраниці – дівчини-калини (мотив освідчення): *«Ой ти, дівчино, червона калино, / Як мені на тебе дивитися мило! / Як йдеш, дівчино, ізрання по воду, / Не надивлюся я на твою вроду, / Не так по воду, як ідеш з водою, – / Й сам я не знаю, що буде зо мною»* [152, с. 39]. Таке поетичне звертання – не випадкове, адже калина – традиційний фольклорний символ дівочої чистоти і краси. Іншими атрибутами вроди, які теж стали традиційними для народної пісенності, є чорні брови. Таким чином образ «чорнобривої, пишної» дівчини-калини цілком «вписується» в народнопоетичний ідеал жіночої краси. Попри те, що пісня не рясніє метафорами, традиційні заспівні вигуки («ой»), пестливі слова та постійні епітети надають їй емоційної глибини і художньої виразності, а народнопоетична символіка довершує образ ліричної героїні.

Проте не завжди такі пісні обмежуються висвітленням лиш однієї теми. Трапляються вплітання й соціальних мотивів, як от вага грошей в оцінці дівочої краси: «личко рум'янеє» і «коса русая» не можуть забезпечити вродливиці щастя в особистому житті, бо вона не є багатою. В пісні прихований певний психологічний конфлікт: дівчина, знаючи народні канони жіночої вроди і розуміючи, що вона є вродливою, не може змиритися з тим, що її красу не помічають і не цінують через бідність. Алогізм «зелена калина, червонії дуби» теж опосередковано вказує на порушення звичного стану речей, підкреслює закладений у пісні психологічний конфлікт: *«Зелена калина, / Червонії дуби. / В чім маю догану, / Скажіть, добрі люди? / Личко рум'янеє, / Коса русая, / Тільки доганоньки, / Що не багатая»* («Зелена калина») [152, с. 46].

Мотив очікування зустрічі простежуємо в пісні «Вечір надворі, ніч наступає». Народнопоетичний образ кароокої і чорнобрової дівчини досить вабливий: її стан – тонкий, личко – «біле, чудове», а коса – довга. Традиційним тлом для зустрічі закоханих є зоряний вечір, якого з нетерпінням чекав парубок, малюючи в своїй уяві милий серцю образ. Просто й щиро чоловік опоетизовує вроду своєї обраниці, присягаючись їй у вічному коханні: *«Вийди, дівчино, серденько миле! / Дай подивитись в карії очі, / Стан твої обняти тонкий дівочий, / Глянути в личко біле, чудове, / На косу довгу, на чорні брови. / Вийди до мене, голубко мила, / Буду любити вік до могили!»* [152, с. 65–66]. Ласкаві звертання «серденько милеє», «голубко мила» побудовані на постійних епітетах і мають символіко-метафоричний характер. Метафора серця у пісні подвійна: це емоційний центр закоханого чоловіка і водночас прообраз його обраниці. Такий асоціативний ряд є свідченням кордоцентричності – ментальної детермінанти українського народу, яка актуалізує такі його етнопсихологічні характеристики як емоційність, чутливість та ліризм. Суть українського кордоцентризму влучно розкриває С. Ярмусь: «поняття це означає, що в житті людини, в її світогляді основну роль мотиваційну і рушійну відіграють не розумово-раціональні сили людини, а скоріш сили її емоційного почуття або, образно кажучи, сили людського серця» [247, с. 402]. Тому така «сердечна» образність пісні є органічною для української любовної лірики не лише народнопісенної, а й пізнішої літературно-авторської, яка багато почерпнула з фольклорного джерела. Голубка ж – традиційний образ-символ молодої дівчини, символ вірності і кохання.

Мотив залюбування вродою молодиці звучить у пісні «Ой у полі криниченька». Основу ліричного сюжету становить розмова дівчини із козаком. Пісня дуже яскраво змальовує зовнішність ліричної героїні: *«Там дівчина личко мила, / Чорнявая, молода», «В неї личко – як яблучко, / Як калина з молоком. / Карим оком як погляне, / Бровонькою не моргне, / Слово скаже, засміється, / А в козака серце мре»* [152, с. 83]. Традиційним для поезики народної пісні є використання пестливих слів та порівнянь. При цьому порівняння часто є

метафоризованими. Останні рядки пісні можна вважати психологічним штрихом до характеру ліричної героїні.

У пісні «Ой у полі, в широкім роздолі» драматично звучить соціально-побутовий мотив неможливості одруження. Любощі без шлюбу, за уявленнями творців пісні, – це не стільки щастя, скільки горе. Сама ж пара постає в образах «двох голубочків» – символічних втіленнях закоханих, які *«Крилечками всю долину вкрили, / Голосами луги поглушили, / Головами весь світ закрасили»* [152, с. 85]. Сила почуттів кохання й болю гіперболізовані. Образ серця актуалізує відразу два своїх символічних смисли, адже, окрім позначення власне кохання (почуття), воно ототожнюється також із образом коханої дівчини-голубки. Ліричний настрій пісні створюють сповнені ніжності звертання. Так поетично вимальовується художній портрет милої і вірної обраниці: *«Голубонька моя сивесенька, / Дівчинонька моя вірнесенька, / Голубонька моя сизокрила, / Дівчинонько моя чорнобрива»* [152, с. 85].

Мотив «питання правди» (дізнання про взаємність почуттів) став основою ліричного сюжету пісні «Скажи, скажи, серце, правду» [152, с. 91]. Стійкі традиції відчутні і в цій пісні: пестливі слова та звертання, символіка метафор та порівнянь (образи-символи коханої-серденька та коханої-сивої голубки). Діалогічна форма теж характерна для народної пісенності. При цьому у процесі діалогу розкриваються певні образні характеристики ліричних героїв: дівчина – «з шовку ізвита» (ніжна, покірنا, з м'яким характером), а парубок – викупаний в барвінку (здавна дитину купали у відварі барвінку (любистку), щоб вона росла вродливою і щасливою) [172, с. 401]. В українській міфології барвінок зазвичай є символом кохання, дівочтва, незайманості [64, с. 39]. Але це також і символ вродливого, статного парубка.

Образи дівчини-орлиці та козака-орла постають у пісні «Ой дівчина-орлиця». Орел – фольклорний символ сили, мужності, свободи та краси. Те, що дівчина асоціюється із орлицею (а не, наприклад, із голубкою чи горлицею, як буває зазвичай), не лише данина часу, а й певний психологічний штрих. Почуття закоханих традиційно гіперболізовані. Рибка, рибонька, рибчина –

усталені народнопоетичні звертання до гарної дівчини. Мотив зустрічі і зближення закоханих передано демінутивними формами, зображення любощів-пестоців є цнотливим, позбавленим еротизму. Таку особливість поетики народних любовних пісень можна простежити майже у кожному тексті. *«Ой не гримай, батеньку, / Ой не шукай, матінко, – / Притулилась, прилягла / Вже орлиця до орла»* [152, с. 96].

Мотив пісні *«Ішов милий гіронькою»* – безмірна туга закоханих один за одним. Акцент у творі зроблено на дівочих любовних муках. Відстань, що розділяє люблячі серця, здається їй величезною. Гіперболізація перешкод виливається у докір коханому: *«Ой ти живеш та на горі, / А я під горою, / Чи ти тужиши так за мною, / Як я за тобою? / Ой коли б ти так за мною, / Як я за тобою, / Жили б же ми, серце моє, / Як риба з водою»* [152, с. 103–104].

Психологізовані паралелізми, метафори та порівняння формують образну тканину твору. *«Переродження»* парубка рожею, а дівчини калиною закономірні, адже рожа в українській традиції осмислюється як символ краси і любові, а калина – символ дівочої вроди і чистоти. Тугу ліричних героїв влучно передає народна фразеологія та символіка: *«Рибалочка по бережку / Да рибоньку удить, / А милая по милому / Білим світом нудить. / Рибалочка по бережку / Як ласточка в'ється, / А милая по милому / Як горлиця б'ється»* [152, с. 104]. Птахи, з якими асоціативно пов'язуються закохані, є давніми фольклорними символами. Горлиця (дика голубка) в українській народній пісні – це насамперед символ кохання, майбутньої сім'ї і подружньої вірності. Існує повір'я, нібито горлиці ніколи не літають поодинці, а завжди парами. *«Коли ж одна з них згубить пару, то тужить, не сідає на зелені віти, а на сухі, не п'є чистої води, а каламутну»* [70, с. 145–146]. Таке розуміння почуття кохання є характерною психологічною детермінантою українського народу, а отже – рисою його пісенних героїв. Ластівка ж найчастіше пов'язується із образом матері чи коханої дівчини, а використання символіки цього птаха щодо чоловіка, очевидно, покликане засвідчити його відданість і щирю, наче материнську, любов.

У пісні «Ой ти, дівчино, горда та пишна» [152, с. 176] засобами образної характеристики ліричної героїні стають поетичні звертання парубка («*дівчино, червона калино*», «*дівчино, повная роже*»). Вони вказують на заворожливу та величну красу молодиці, адже і рожа, і калина асоціюються найперше із дівочою вродою та чистотою. Лейтмотив взаємного і щирого кохання ускладнений мотивом людського пересуду, котрий заважає закоханим вповні відчувати своє щастя. Характерним для народної пісенності є те, що зменшено-пестливі форми вживаються навіть у відношенні до ворогів («*вороженьки*»). Очевидно, це пов'язано із ментальними рисами українського народу, зокрема, його лагідною вдачею.

Ідеал жіночої вроди окреслюється у пісні «Віють вітри, віють буйні, аж шумлять байраки». Закоханий парубок опoетизовує та ідеалізує вроду своєї обраниці: «*...вона молоденька: / Очі карі, стан тоненький, голос солов'їний, / Як такої не любити, боже мій єдиний? / Ой ви хлопці-парубочки, станьте подивіться, / Чи єсть краща від Марійки, богом побожіться*» [152, с. 184]. Початок пісні нагадує заспів ліричної балади. Постійні епітети, якими звично означається дівоча краса, а також демінутивні форми малюють тендітний та ніжний образ ліричної героїні, який хоч і персоніфікований іменем Марійка, насправді є художнім узагальненням, що розкриває традиційні народні уявлення про взірць жіночої краси. Риторичні ж запитання парубка, очевидно, покликані утвердити такий «канон» дівочої вроди.

Символічне значення голуба як вісника розкривається у пісні «Летить голуб, голуб сивенький». Проте мотив пісні (зрада милого) має вже не просто печальне, а навіть трагічне звучання, адже покинута дівчина готова померти через своє втрачене кохання: «*Ой земле, земле, ти моя ненько, / Ой земле, земле, ти моя ненько, / Прийми до себе моє серденько. / Прийми серденько і мою душу, / Прийми серденько і мою душу, / Через кохання вмирати мушу*» [152, с. 239]. Проте така емоційність ліричної героїні є радше типовою, а не винятковою для народного характеру: надмірна гіперболізація переживань закоханої жінки трапляється практично у всіх фольклорних текстах.

Матеріалізований у міфології українців архетип землі-матері, яка дає життя всьому живому і приймає його після смерті, у пізнішому християнському світогляді ідентифікується також із Божою Матір'ю – Богородицею, тому цей образ був винятково сакральним. До матері-землі люди зверталися як до найближчої порадиці й розрадиці в найщасливіші і в найтрагічніші хвилини свого життя (що й простежуємо в пісні).

Мотив прощання ліг в основу пісні «Зайшло ясне сонце». Пісня вирізняється тонким психологізмом – проникненням у внутрішній світ людини, розкриттям таємних порухів її душі. Мотив реалізовано в рамках специфічного «психологічного сюжету», який розгортається за ходом думок і почуттів ліричних героїв, за проявами їхніх емоційних реакцій [13, с. 8]: *«Прийшов я до неї, / А вона сидить, / «Добрий вечір!» – кажу, / А вона мовчить. / Покотились сльози / По білім лиці: / «Дай най поцілую, / Хоч раз при кінці». / «Не пора нам, любку, / Цілуватися, / А пора настала / Розлучатися»* [152, с. 254]. Обрамлення пісні (захід сонця і слова прощання) несе певне символічне навантаження (кінець світла (кохання) і настання темряви (безвість, морок)), яке поглиблює відтворення почуттів ліричного героя. «Мовчазні сльози» дівчини теж є елементом психологізму, як і те, що причина розлуки (очевидно, небажаної для обох) лишається невідомою.

У пісні «Скажи, нащо тебе я полюбила» звучить мотив страждання через зраду милого. Пісня розкриває весь діапазон почуттів покинутої дівчини. Про її граничне емоційне напруження свідчать численні окличні речення і риторичні питання. Дівочий монолог дуже щирий і дуже експресивний (особливо наснажені метафори та порівняння): *«Без тебе я, як цвіт без сонця, в'яну, / Без тебе, ох, як тяжко в світі жить! / О, де, скажи, я чарів тих дістану, / Щоб як забудь тебе і розлюбить. / Коли б ти знав, що я переживаю, / Який, бува, охоплює одчай. / Коли б ти знав мою журбу та муку, / Коли б ти знав, що я пережила! / Не раз, не два, піднявши вгору руки, / Тебе, і світ, і долю я кляла. / Кляла я все: і мрії ті дівочі, / Що рано так, ох, рано одцвіли... / Кляла твої веселі, ясні очі, / Що, бач, мене до чого довели»* [152, с. 267–268]. Майже весь

текст пісні побудований на емоційних гіперболах та контрастах, які відтворюють почуття ліричної героїні до та після розлуки. В монолозі розкривається безмірна ліричність та ніжність дівочої душі, прагнення до вічного і вірного кохання, до втілення «квітучих мрій». Драматизм ліричного сюжету досягає вершини своєї градації в останніх рядках пісні, що свідчить про повну розгубленість та відчай ліричної героїні: *«Тепер зосталась я сама без пари, / Сама-одна, навіки я одна»* [152, с. 268].

У пісні «Там на горі сухо-сухо» лірична героїня віддається парубку, зневаживши батьківські настанови. Мотив втрати дівчиною цноти переданий обрядовими мовними формулами: заплетена коса є символом цноти, а розплітання коси – знаком утрати незайманості. Пускання квітів (вінків) у воду (на купальське свято) означало, що дівчина вже готова знайти собі пару і віддатися, адже пущений вінок мав спіймати наречений дівчини. Показовим є те, що пісня не дає етичної оцінки вчинкам ліричної героїні, але робить акцент на наявності високих моральних норм, яких слід дотримуватися, бо їх дотримувалися батьки і діди (мотив застороги від необдуманих вчинків): *«Не дай личка цілувати, / Дівчино молода. / Не дай личка цілувати, / Не дай же ся звести, / Не дай свою косу русу / Без батька розплести»* [152, с. 277]. «Руса коса» традиційно виступає головним атрибутом дівочої вроди. Невміння (чи небажання) жінки протистояти нестримній пристрасті вносить в образ ліричної героїні елемент психологізму.

Мотив голосіння над утраченими надіями на своє щасливе сімейне життя розвивається в пісні «Ти в мене косив». Ліричний сюжет пісні розгортається із монологу розгубленої заміжньої жінки, яка не може змиритися зі своєю долею: *«Ти в мене косив, / Я в тебе громадила; / Ти мене любив, / Я тебе принадила. / Ти мене любив, / Я в тобі кохалася; / Ти сів, поїхав – / Кому я досталася?»* [152, с. 323]. Згадка про калину у пісні не випадкова, адже червона калина – давній фольклорний символ дівочої краси і цнотливості, а цвітіння калини означає, що дівчина вже готова вийти заміж [53, с. 232]. Риторичні запитання наприкінці кожної із двох умовних частин пісні (перша стисла подає події, що

стали причиною дівочої туги, а друга актуалізує суть ліричного конфлікту) акумулюють у собі весь емоційний заряд попередніх рядків. Типовим для народних пісень є те, що їх емоційна тональність не втрачає своєї ніжності й ліричності навіть за найскрутніших життєвих обставин.

Отже, у народних піснях про кохання відтворено усі перипетії дошлюбних стосунків – від перших зустрічей та зізнань до розлуки і голосіння над розбитими надіями. Портрети ліричних героїв пісень про кохання (дівчини-красуні, статного парубка чи козаченька) – типізовані художні узагальнення (фольклорні кліше), а самі герої є носіями характерних ментальних рис українського народу. Постать ліричної героїні увиразнена не лише метафорами та порівняннями, а й фольклорною символікою: образи-символи, в яких постає дівчина, несуть семантику краси, кохання, вірності, ніжності та грації. Народнопоетичні канони дівочої вроди (й окремі засоби її опoетизування) на початку ХХ ст. були актуалізовані ранніми модерністами.

2.2. Міфопоетика та образність балад про кохання як підгрунття містичного сприйняття феномена любові

Найпродуктивнішим періодом українського баладотворення були XV–XVII століття [4, с. 9]. В українській фольклористиці термін «балада» вживається з першої половини XIX ст. (доба романтизму) для означення жанру народних пісень ліро-епічного характеру. Ним послуговувались такі збирачі й дослідники народної творчості як М. Максимович, М. Маркевич, К. Квітка та ін. [60, с. 141]. М. Костомаров у працях «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843) [103, с. 44–200], «Славянская мифология» (1847) [103, с. 201–256] вивчав поетику жанру, походження й еволюцію фантастичних (міфологічних) баладних мотивів.

Першою ґрунтовною розвідкою є праця О. Потебні про найдавніше записану баладу «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?» «Малорусская народная песня по списку XVI века» (1877) [161]. О. Потебня як мовознавець докладно проаналізував мову пісні та по-своєму реконструював її первинний текст.

Ретельно досліджував народні пісні І. Франко (корпус «Студії над українськими народними піснями», 1908–1913 [203]), послідовно розглядаючи їх за сюжетно-тематичним принципом, що стало своєрідною спробою класифікації пісенних текстів (у т.ч. баладних). Згодом на основі цього ж принципу чеський фольклорист К. Медвецький виділив 10 груп балад [107, с. 306], серед яких – любовні та елегійні. І. Франко аналізує генезу мотивів, символіку і стилістику народних балад (у т.ч. й любовних), простежує їх зв'язок із найдавнішими фольклорними традиціями обрядової та історичної пісні.

Ф. Колесса в огляді народної українсько-руської поезії (1905) відносить балади до жанру пісні і подає найпоширеніші теми «вандруючих пісень – баляд» [96, с. 150–157], а згодом у хрестоматії «Українська усна словесність» (1938) [97] вперше в українській фольклористиці опубліковує найбільше баладних текстів із їх варіантами. Аналізуючи поетичну форму та стиль

народних балад, дослідник означає їх як сумовиті ліро-епічні пісні із «фантастичним первнем» (відголосом дохристиянських вірувань про мерців, чари, метаморфози) [97, с. 108], окреслює провідні мотиви та характерні конфлікти цих творів.

О. Дей у ґрунтовній монографії «Українська народна балада» (1987) [55] проаналізував поетику (експресивні засоби), мотиви й головні конфлікти жанру, розробив детальну сюжетно-тематичну класифікацію балад і уклав відповідні тематичні зібрання (про кохання та дошлюбні стосунки; про родинні драматичні взаємини і конфлікти; про викликані соціальними та історичними обставинами людські драми й трагедії [5, с. 5]).

Серед сучасних досліджень вирізняються дисертації В. Козловського про естетику жанру [95] та О. Ганіч про походження народної балади [40]. В дослідженні О. Єременко вперше зроблено спробу подати історію літературної балади ХІХ ст. у класифікаційному аспекті [67].

Недостатньо дослідженими на сьогодні залишаються образи ліричних героїв. Їх найдоцільніше розглядати через призму мотивів, із послідовною зміною яких розгортається напружений ліричний сюжет. Трагедії особистого життя закоханих, загострене переживання морально-етичного конфлікту (реакція на неприпустимі явища в людських відносинах) є психологічним ґрунтом усієї баладної пісенності. Елементи психоаналізу, розкриття символіки художніх образів, аналіз мови творів (зокрема, стилістики і тропіки діалогів) є ключами до розуміння постатей ліричних героїв та водночас етичних ідеалів міжособистісних стосунків та стосунків закоханої пари із батьками.

Одним із найпоширеніших у народних любовних баладах є мотив розлуки із коханим (коханою). Туга дівчини передана метафорично через відстань, яку довелося подолати в пошуках коханого («Темна нічка, темная, да» [5, с. 38]). Переживання поступово загострюється і згодом виплескується риданням над могилою любого чоловіка (градація).

Мотив причарування милого розвивається в баладі «Ой є в полі два дуби». Характерними для народної поетики є так звані «мандруючі строфи»

[4, с. 15], які у творі стали частиною розгорнутої метафори: *«Ой є в полі два дуби, / Схилилися докупи. / Межи тими дубами – / Там вербонька стояла. / Під вербою світлонька, / В тій світлонці дівонька. / По світлонці ходила, / Косу-росу чесала, / Косу-росу чесала, / На молодців моргала»* [5, с. 40].

У баладі проглядається фольклорна символіка, адже дуб – символ молодого хлопця, а верба – зажуреної дівчини. Звичним для народної естетики атрибутом жіночої краси виступає її волосся («коса-руса») та очі (тут – чорні). Деталізація місця дії твору – вияв епічності жанру.

Елементи давніх вірувань та звичаїв, як-от варіння приворотного зілля, повсякчасно проникали в сюжети балад, бо в час їх інтенсивного розвитку вони ще активно існували [5, с. 10]. Дівчина-чарівниця є героїнею багатьох не тільки любовних балад, а й народних пісень про кохання. Характерною для таких звабниць є вдавана невинність та грайливість. У мотив чарування вплітаються й еротичні нотки (*«Іще корінь не скипів, / А вже козак прилетів. / До дівчини Марини / На пухові перини»* («З-під білого туману») [5, с. 43]), проте фольклорна пісенна еротика завжди залишалася досить стриманою, «цнотливою» в зображенні утіх закоханої пари. Ім'я ліричної героїні є художньою типізацією, яка робить баладу реальнішою, ближчою слухачеві.

Цікаво порівняти чоловіче та жіноче сприйняття кохання: чоловік мотивує свою відмову одружуватися тим, що він – військовий (почуття поступаються розуму, розсудливості), в той час як дівчина заради почуттів готова вдатися навіть до чарів (домінанта емоцій). Причому це характерно не лише для дівчат, а й для жінок (матерів), які теж готові на все заради особистого щастя доньки, тому інколи й самі підмовляють до гріха: *«Іди, доню, до гаю / Накопаш розмаю»* («З-під білого туману» [5, с. 43]). Проте це радше були поодинокі випадки, аніж звична дівоча практика (*«Старі люди не скажуть, а молоді не знають»* [5, с. 43]).

Більш драматичні наслідки жіночої «любові» зображено в баладі «А в дівчини заручини, – козак в полі оре». Дівчина не вдовольнилася самою зрадою, а до всього ще й отруїла закоханого в неї козака, сміючись над його

наглою смертю: *«Козаченько молоденький на конику в'ється, / А дівчина заручена у вікно сміється. (2) / – Ой не смійся, дівчинонько, ой не смійся з мене, / Наїв же ся, дівчинонько, трутини у тебе. (2) / А дівчину заручену до шлюбу збирають, / Молодого козаченька до життя вертають»* [5, с. 48].

Прикметно, що жертвами зрадливого кохання частіше виступають чоловіки – «козаченьки», адже в народній уяві вони були чи не ідеальними персонажами – воїнами, вірними і дівчині, і Батьківщині. У баладі «Ой дівчина воду несе, коромисло гнеться» покари за невірність зазнає саме козаченько – чарування зрадженої молодиці звело його в могилу. Проте змалювання козака-гульвіси залишається емоційно теплим, співчутливим. Портрет ліричного героя традиційно імперсональний. Про народну естетику образу молодого козака свідчать постійні епітети («карі очі», «ясная зброя») та порівняння («як барвінок, в'ється»), фольклорна символіка (барвінок – символ вродливого, статного парубка), а також персоніфікація (наділений людським співчуттям «кінь вороний»): *«Помер, помер козаченько і тихая мова, / Зостається кінь вороний і ясная зброя. / Тіло несуть, коня ведуть, кінь голову клонить, / Позад його дівчинонька білі руки ломить»* [5, с. 48].

Психологічним штрихом до характеру звідниці є те, що вона найбільше побивалася за покійним, хоч і сама згубила його через свої ревнощі. Козаченько ж не перестає любити свою обраницю навіть під сирюю землею. Народна мораль виправдовує покарання чоловіка, проте не закликає до нього. Варто зауважити й те, що за своєю емоційною напруженістю балади більше схожі до драми, ніж до поезії.

Три різних кохання одного козаченька постають у баладі «Ой у полі жито копитами збито». Правда, це його і погубило – козака вбила одна із дівчат через ревнощі. Тонким психологічним штрихом до характерів обраниць є змалювання їх прощання із убитим: *«Ой як вийшла мила, голубонька сива, / Як підняла китаєчку та й заголосила. (2) / Ой вийшла другая, та й вже не така, / Як підняла китаєчку та й поцілувала. (2) / Ой як вийшла третя з-під білої хати: / – Було б тобі, вражий сину, нас трьох не кохати! (2)»* [5, с. 107].

Повтори в пісні не тільки нагнітають почуттєву експресію, а й акцентують на ключових психологічних моментах, які самодостатньо і цілком вичерпно розкривають суть «кохання» кожної із молодниць. Очевидно, що справжнім почуттям любила козака перша із його обраниць, яка порівнюється з сивою голубкою – традиційним фольклорним символом кохання, прообразом вірної й терплячої дружини [64, с. 183].

Мотив перевірки відданості розвивається в баладі «Ой чи будеш, мила, за мною тужити». Дівчина прикинулася померлою і відправила брата навздогін милому переказати сумну звістку. Тугу ліричної героїні за коханим передано паралелізмами: *«Як заїхав милий за нові ворота, / Ой не бере дівчиноньку ні сон, ні робота. / Як заїхав милий за зелені лози, / Полилися в дівчиноньки дрібненькіі сльози»* [5, с. 139]. Виразність емоційної градації посилюється поєднанням її з анафорою. Традиційним для фольклорної поезики є також використання пестливих слів та діалогів. Драматизму додає й готовність милого лягти в домовину поряд із обраницею: *«Робіте широку, робіте глибоку, / Вона ляже всередині, а я ляжу збоку!»* [5, с. 140]. Така відданість чоловіка цілком відповідає народній етиці кохання.

Паралелізми використано й у баладі «Ой загуло два голубки в полі». Перші рядки повторюються рефреном через усю пісню: *«Ой загуло два голубки в полі, / Плаче, плаче козак у неволі»* [5, с. 140]. Лиш вірна дівчина кидається на допомогу милому, не думаючи про ціну порятунку. Символ голуба як вісника відомий із християнства (голуб із оливкової гілкою в дзьобі приніс на Ноїв ковчег звістку про те, що вода зійшла із поверхні землі), а його персоніфікація є наслідком давнього міфологічного мислення (анімізм), яке в баладних піснях стало засобом поетичного осмислення довколишнього світу.

Мотив утрати милого звучить у баладі «Ой там на горі стоять два дуби». Закохані постають у символічних образах двох голубів. Картина їхнього єднання змальована дуже зворушливо: *«Ой там на горі стоять два дуби, / Ой схилилися верхи докупи. / А на тих дубах сидять голуби / І цілюються, і милуються, / і крилечками обнімаються»* [5, с. 149]. Характерний для жанру

балади несподіваний поворот сюжету ламає цю ідилію: голуба вбито, голубку забрано до нелюба в полон. Туга голубки за милим передана у формі голосінь, які виражають весь розпач і всю любов згорьованої дружини.

Лебідь із лебідкою – символи величної краси і вірного кохання [64, с. 428]. Лебедина вірність – метафора найвищої відданості й жертвності в коханні, тому не дивно, що закохана пара традиційно зображалася також парою лебедів (балада «Ой на морі та на тихой і воді»), які *«в щасті та в розкоші купались, / Бо вірненько меж собою кохались»* [5, с. 163]. Смерть лебідки від руки мисливця в очах партнера набуває глобального масштабу (гіпербола), адже лебедина любов – єдина на все життя: *«Розлилася кров червона по морях, / Розсипалось біле пір'я по лугах. / Полинув наш лебідь білий у хмари, / Вже не знайде собі друга до пари. / Полинув наш лебідь білий за ріки, / Потеряв він своє щастя навіки»* [5, с. 164].

Зворушливу й трагічну історію кохання оспівано в баладі «Була дівчина така гожа» [5, с. 194]. Порівняння дівчини з рожею – народнопісенна традиція. Портрет ліричної героїні максимально типізований, проте балада акцентує увагу на найпривабливіших нюансах дівочої вроди – підкреслює її «голубі очі» і «лиця рум'яні» (синекдоха). Елементом драматизму є те, що козаченьку не вистачило лиш одного дня, щоб запобігти непоправному.

Мотив покари за невірність звучить у баладі «Ой повій, вітроньку, з поля в долиноньку» [5, с. 246-247]. Очікування на парубка, як на «ангела з неба», є метафорою найвищої його бажаності, адже ангел – це один із найбільш сакральних символів християнської віри, це – вісник волі Божої, помічник і заступник, потрібний кожній людині. Проте такі приготування – для іншого. Ображений зрадою козак топить милу у Дунаї. Для відтворення тривалості дії в баладі використовується давня форма епічної троїстості (*«Проїшли вони поле, пройшли і друге, / На третьому сіли спочивати»* [5, с. 247]). На такий художній прийом як жанрову особливість поезики родинно-побутових та історичних балад звертає увагу О. Дей [5, с. 24].

Дидактична тенденція характерна майже для всіх балад (особливо із мотивами зради і помсти) – так народ у своїй творчості захищав чистоту кохання, відстоював високі моральні рамки дошлюбних стосунків.

Мотив втечі зі спокусником відтворено в баладі «Ой сеї ночі аж до півночі». Незвичним для любовної лірики є звертання до дівчини «сива зозулечко», адже зозуля зазвичай виступає символом суму та вдівства, туги за минулим, а також символом нерозважливої матері [64, с. 295]. Хоча молода Оленочка таки виявилася нерозважливою – повірила словам звабника і подалася з ним туди, де «кернички все медянії», «верби горіхи родять», а дівки «у сріблі ходять». Алогізми, вжиті у творі, покликані підкреслити легковажність дівчини і підвести до логічної розв'язки – розплати за свою нерозсудливість та безпечність. Зовнішність молодиці змальовано через використання метафоризованих порівнянь. Постійні епітети, що входять до їх складу, репрезентують традиційні народноестетичні уявлення про вірець жіночої вроди: «То ж поля ружовії, – / Твої личка рум'янії; / Тото трави шовковії – / Твої коси жовтенькії; / А кернички медовії – / Твої губки солодкії. / А то садки терновії – / Твої очка чорненькії» [5, с. 266].

Н. Данилюк стверджує, що серед постійних епітетів у фольклорній поезії переважають ті, які виникли внаслідок сприйняття людиною доквілля за допомогою зору (тут – «личка рум'янії»), і ті, в основі яких – смакові й тактильні відчуття (у творі – «трави шовковії», «кернички медовії») [54, с. 40]. Очевидно, найхарактернішим для народної поезики є образотворення, яке ґрунтується на наочно-образному мисленні. Дидактизмом позначений заключний монолог ліричної героїні, яка щиро кається, що повірила звіднику і покинула «татечка, як соколика» (сокіл – народнопісенний символ чоловіка (сміливого козака) чи парубка [64, с. 769]) і «матінку, як ластівочку» (ластівка – фольклорний символ ніжної, лагідної матері [64, с. 428]).

Утрату дівчиною цноти символічно передано як утрату віночка («Там дівки рвуть фіалочки / На неділю на віночки, / А я згубила віночок / Під явором зелененьким / Із козаком молоденьким» («Край дороги широкої» [5, с. 295])),

або як розплітання коси («Ой в полі тополя вироста висока» [5, с. 314]). Дівчина, яка до заміжжя «розпустила коси», зазнавала загального осуду й ганьби. Проте якщо причиною цього було кохання, хай навіть заборонене, то замість різкого осуду висловлювалося, швидше, співчуття: *«Горе тому жити, хто пари не має, / А ще тому гірше, хто дві-три кохає»* [5, с. 314].

У баладі «Два братчики траву косили» дівчина топиться, щоб уникнути наруги від гайдамак. У творі виразно простежуються риси антропоморфізму (нероздільність людини і природи, перетворення людини на природні об'єкти – частини ландшафту – мотив безперервності життя): *«Не беріть води йа з синього / моря, / Бо та вода – Ганнина сльоза. / Где тіло впало, там явір виріс, / Где личко впало, там калинов / стало. / Де очі впали, там терном: стали, / Де коси впали, там осоков / стали»* [5, с. 320]. Очевидно, що ці перетворення мають символічне підґрунтя (явір – символ молодого вродливого парубка; калина – символ дівочої вроди, а чорні, наче терен, очі та море сліз – усталені в фольклорній традиції поетичні образи). Загалом же метаморфози, як зауважує М. Качмар, покликані загострити увагу на трагізмі конфлікту, збільшити емоційну напруженість твору, його смислову виразність [88, с. 746].

Еротичні нотки звучать у баладі «Їхав попович да на коничку» (мотив зведення молодої Галочки): *«Аж їй головочка да закудраная, / І красний віночок да ізломаний, / І білява пелена да зокрашена»* [5, с. 320]. Інші атрибути еротики («тисова краваточка», «пухова перинушка») теж наближають баладу до так званої еротичної лірики, яку О. Галета влучно схарактеризувала як «любов на фоні простирадл» [38, с. 116]. Проте закінчення історії – характерне для жанру балади – трагічне: не витримавши ганьби, дівчина закінчує життя самогубством, а її кривдник, дізнавшись про це, зводить рахунки й зі своїм життям.

Балада «Чорні очі маю, та долі не маю» розвиває мотив попереднього тексту, поглиблюючи його ліризм і драматизм через журливий монолог козака та щиру сповідь-розмову із випадковою дівчиною, що стала чоловіковою долею. Щоб образно передати тяжкий душевний стан ліричного героя і його

щирю закоханість, використано фольклорні символічні порівняння: *«Чекав я, стояв я та й не дочекався, / Як соловей в гаю, з жалю заливався. / – Не журишь, козаче, – буду твоя доля, / Нас двох приголубить у полі тополя. / Як соловей в гаю, пташка на калині, / Закохався козак в молодій дівчині. / Пішов козак горю, дівча – долиною, / Козак стався терном, дівча – калиною. / Навік покохались козак з дівчиною, / Навік поєднались терен з калиною»* [5, с. 417]. Образ солов'я не тільки посилює поетичну експресію, а й додає почуттям козака ніжності і глибини, адже соловей – незмінний співець кохання і краси, пристрасті та молодості. У народній пісенності (як і у пізніших авторських зразках любовної лірики) образ солов'я зазвичай невіддільний від іншого, не менш значимого символу – калини, кущ якої, посаджений на могилі, ставав знаком туги, глибокої печалі. Терен у фольклорній поезії найчастіше є символом мук, страждань і терпіння (семантика запозичена із християнства), а також перешкод і забуття. За народними звичаями самогубців ховали за межами кладовища і на могилі садили терен [64, с. 761]. Тому перетворення козака в терновий кущ має не лише звичаєво-традиційне, а й символічне обґрунтування. Образ-символ тополі в баладах теж є досить поширеним, адже тополя – один із символів дівочої та жіночої краси, а тополя край дороги – образ жінки чи дівчини, котрі чекають своєї долі чи свого судженого. У ширшому значенні – це образ нелегкої людської долі, знак самотності і смутку. Проте у творі тополя постає не провісником печалі, а берегинею тихого людського щастя.

Отже, сюжети народних балад про кохання постають на ґрунті анімістичного світогляду, народної міфології та обрядової магії. У баладах відтворено найдраматичніші моменти у стосунках закоханої пари. Образи ліричних героїв, як і в народних піснях, – імперсональні, типізовані, змальовані відповідно до народної естетики. Закохані найчастіше постають в символічних образах пари голубів чи лебедів. Вроду дівчини утверджують фольклорні символи, які несуть семантику краси та душевної чистоти.

Ліричні герої є носіями типових ментальних рис українського народу – емоційності, чутливості, моральності та прагнення жити за покликом серця.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Народні пісні та балади про кохання стали головним джерелом для розвитку авторської любовної поезії початку ХХ ст.

У народних піснях про кохання оживають мотиви зустрічей та зізнань, очікування на коханого, «питання правди» (дізнання про взаємність почуттів), замилювання вродою дівчини, а також мотиви соціальних перешкод закоханим, боротьби за особисте щастя, прощання і розлуки, туги за втраченим коханням, тяжкого переживання зради милого (мотив страждання), голосіння над своїми втраченими надіями на щасливе сімейне життя, мотиви застороги від необдуманих вчинків і позашлюбного кохання.

Ліричним героєм пісень про кохання зазвичай виступає статний парубок або молодий козаченько (переважно чорнобривий, часто в символічних образах дубочка, голуба, орла). Портрет ліричної героїні є художнім узагальненням, яке, проте, дає досить чітке уявлення про народний ідеал жіночої краси: чорні брови (шовкові), карі очі, рум'яне (або ж біле) личко і довга коса (руса або чорнява), тоненький стан, солов'їний голос. Лірична героїня є носієм типових ментальних рис українського народу. Домінантна психологічна риса дівчини – підвищена емоційність. Вона готова на будь-які жертви заради кохання.

Найхарактерніші для народної пісенної традиції засоби образотворення – метафори та порівняння. Особливе місце в художній тканині народних пісень про кохання посідає фольклорна символіка: образи червоної калини, серця, пташки (найчастіше – голубки, горлиці), в яких постає лірична героїня, несуть семантику краси, кохання, вірності, ніжності та грації.

Сюжети народних балад про кохання постають на ґрунті анімістичного світогляду, народної міфології та обрядової магії (приворожування, чарування). У них відтворено найдраматичніші моменти у стосунках закоханої пари: розлуку, чарування, отруєння, перевірку відданості, покару за невірність, розплату за зраду, суперництво, збування нелюба, втрату милого і смерть (самогубство) через тугу за ним, втечу зі спокусником і втрату цноти, а також

соціальні мотиви – протест проти людей та умов, що нівечать кохання, згубна влада грошей, засліплення багатством і втрата через нього людяності.

Образ ліричної героїні, як і в народних піснях, – імперсональний, типізований. Риси її портрета практично незмінні, що вказує на усталене народнопоетичне уявлення про ідеал дівочої вроди: чорне волосся (зрідка – біляве) або ж руса коса, чорні очі (іноді – блакитні), тонкі чорні брови, рум'яне личко, стрункий стан і солодкі уста. Вроду дівчини утверджують флористичні фольклорні символи, які несуть семантику краси та грації: червона ружа, червона калина, струнка тополя, зажурена верба. Душевну красу дівчини означають образи-символи голубки (сивої голубки), горлиці.

Ліричний герой балад про кохання – молодий парубок або козаченько. Образ ліричного героя змальовано у дусі народної естетики: карі очі, чорні брови; з ним – вороний кінь і «ясная зброя» (якщо йдеться про козаченька). Явір і дуб – найпоширеніші символи молодого хлопця чи козака, а барвінок – символ особливо вродливого, статного парубка. Зображення козака-гульвіси теж залишається емоційно теплим, співчутливим.

Закохані найчастіше постають в образах пари голубів чи лебедів. Ліричні герої є носіями типових ментальних рис українського народу – емоційності, чутливості, моральності та прагнення жити за покликом серця.

Традиційним для народної любовної лірики (як пісенної, так і баладної) є образ співця кохання, молодості та краси – солов'я.

Основні положення розділу викладено у трьох публікаціях [221; 225; 226].

РОЗДІЛ 3. МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ «МОЛОДОЇ МУЗИ»

Досі модернізм – термін не усталений. В «Українській літературній енциклопедії» (1995) [197, с. 397], «Літературознавчій енциклопедії» (2007) [110, с. 65] та «Літературознавчому словнику-довіднику» (2007) [111, с. 457] цим поняттям охоплено цілий комплекс різнорідних літературно-мистецьких тенденцій (напрямів/течій) ХХ ст. (М. Моклиця розглядає модернізм як художній метод, методами і напрямками якого у свою чергу є символізм, імпресіонізм і ін. [123, с. 9]). Найзагальнішими типологічними рисами модерністських течій у художній царині названо естетизм (пошук нових естетичних принципів) та заперечення практики реалізму, обґрунтованої позитивістським світоглядом. Песимізм і «культ страждання» А. Шопенгауера, бунтарська «філософія життя» Ф. Ніцше, інтуїтивізм А. Бергсона, містицизм Т. С. Еліота, психосексуальна теорія З. Фрейда (погляд на мистецький продукт як на «наслідок зречення марень і фантазмів» [121, с. 168]), аналітична психологія К. Г. Юнга (зокрема, теорія архетипів – закорінених у колективній підсвідомості людства архаїчних образів та переживань; символічне трактування архетипних структур), архетипна критика Н. Фрая (відрізняв літературний архетип від психологічного; вказував на міфологічне походження архетипів; стверджував, що автор не зовсім контролює повне значення свого тексту; розглядав текст як символізм підсвідомого) сформували філософсько-теоретичне підґрунтя європейського модернізму [173, с. 40–135]. На думку С. Павличко, «модернізм у мистецтві означав передовсім символізм» (144, с.43).

В. Пахаренко у розвитку модернізму умовно виокремлює три етапи: декаданс, власне модернізм, авангардизм. Вчений чітко визначає типологічні риси «напрямку»: намагання проникнути в духовну сутність явищ (передусім, людини); індивідуалізм; психологізм; символізм; ліризм (посилена увага до почуттів, емоційних станів); естетизм; умовність (відхід від

наслідування повсякденної дійсності через метафоричність); «дегуманізація мистецтва» (порушення чинної ієрархії цінностей); волюнтаризм (культ сили волі, активності, боротьби); ідеологічність (як пропагування «власних рецептів» удосконалення світу) [148, с. 198–206]. Основні течії модернізму, за В. Пахаренком, – неоромантизм, неокласицизм та символізм [148, с. 212].

Особливостями розвитку власне українського модернізму дослідник вважає поєднання в ньому романтичного та реалістичного типів свідомості (методів) (раніше цю думку висловила М. Моклиця [123, с. 10]), а також його синкретизм (взаємопроникнення, взаємоперетікання різних течій (символізму, імпресіонізму, експресіонізму, неоромантизму тощо)) та національна і суспільна заангажованість [123, с. 208–212].

Хронологічні етапи українського модернізму найчіткіше окреслив В. Моренець. Першим «антипозитивістським зламом» і провісником українського модернізму, за словами вченого, є цикл І. Франка «Зів'яле листя» (1896) (таку ж думку раніше висловив М. Ільницький), першим «програмним самозаявленням раннього українського модернізму» – лист-звернення М. Вороного в «Літературно-науковий вістник» (1901), а першим задокументованим свідченням – альманах М. Вороного «З-над хмар і долин» (Одеса, 1903). Кінцеві межі модернізму, стверджує літературознавець, – початок Першої світової війни [128, с. 31].

Проблемі українського модернізму присвячено студії сучасних українських літературознавців: **В. Агєвої** [2] (чи не вперше заговорила про існування модернізму в українській літературі, виокремивши такі його течії, як неоромантизм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм), **М. Ільницького** [79] (дослідник не розмежовує поетів Галичини та Наддніпрянщини за географічним принципом, навпаки, об'єднуючи їх за стильовими ознаками та спорідненістю світовідчування), **С. Павличко** [144] (залежно від специфіки «мистецької філософії» розрізняє модернізми межі XIX–XX ст., 10 pp., 40 pp. і модернізм нью-йоркської групи поетів (60–70 pp.), при цьому наголошуючи, що всі ці модернізми послідовно заперечували один одного), **Т. Гундорової** [51],

(обстоює існування власного національного модернізму, відмінного від європейського канону; зв'язок із європейською культурою вбачає насамперед у «поширенні моди» на символізм), **М. Моклиці** [124–126] (обґрунтувала погляд на модернізм як на художній метод; структурувала епоху через виокремлення психологічних типів людей (митців) із суголосними до провідних напрямів модернізму назвами (Символіст, Експресіоніст, Футурист і Сюрреаліст), **Я. Поліщука** [156–157] (автор розглядає міфологізацію літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на рівні образів, символів, архетипів, авторського міфотворення), риси модернізму найперше вбачаючи у драматургії Лесі Українки), **В. Моренця** [128] (через компаративний аналіз польської та української літератур межі ХІХ – ХХ ст. окреслює власні шляхи розвитку українського поетичного модерну).

Дослідники по-різному оцінюють «модерність» української літератури початку ХХ ст., проте сходяться на думці, що український модернізм сформувався під впливом європейських тенденцій (зокрема, французької, бельгійської, австро-німецької та польської літератур) і проявився насамперед у символізмі. Про символістську домінанту раннього українського модернізму писали П. Богацький [115, с. 133], С. Павличко [144, с. 43], Т. Гундорова [51, с. 433], М. Моклиця [123, с. 11], Я. Поліщук [156, с. 9], Н. Мушировська [134], В. Зіневич [78]. Невід'ємними складниками модерністської української поезії дослідники вважають творчість «молодомузівців» і «хатян».

3.1. Фольклорні та модерні інтенції «поезії розлуки» Б. Лепкого

Любовна тематика не була домінантою поетичної творчості Б. Лепкого і найповніше представлена в ранній її період. За спостереженнями Р. Пазюка, частка таких поезій у тематичній площині склала 75% [145, с. 78]. Надалі любовна тематика поступилася пейзажній («натуралістичній», за визначенням дослідника) та соціальною. У площині емоційної тональності відбувся поступовий перехід від ліризму до драматизму [145, с. 181]. «Улюбленими тропами Б. Лепкого були метафора та порівняння у широкому спектрі їх різновидів» [145, с. 181]. Так дослідник коротко окреслив творчу еволюцію поета.

Більшість поезій про кохання зібрані в циклі «Весною», поодинокі трапляються в інших циклах («На позиченій скрипці», «Intermezzo», «Сльота») та поза циклами (Б. Лепкий, систематизуючи поетичні твори, не розташовував їх за хронологічним принципом, а об'єднував у цикли за домінантними мотивами [109, с. 360]). М. Ільницький у вступній статті до впорядкованого ним зібрання поезій «молодомузівця» [109, с. 5–40] критично оцінює спроби окремих дослідників порівняти цикли «Весною» Б. Лепкого та «Зів'яле листя» І. Франка: «Споріднює їх хіба те, що в обох поетів це любов нещаслива. Та коли у Франка розлука з коханою була насильною, її спричинили соціальні, національні чинники, викликавши великі страждання духовно сильної натури, то в Лепкого неможливість єднання веде не до внутрішнього потрясіння, а до тихого смутку, тієї ж туги, яку навіює відхід весни, до туги, що ріднить любовний мотив з іншими мотивами в творчості поета, а найперше – з пейзажним. Туга веде до умиротвореного спомину, до просвітлення, до ідеалу в його недосяжності» [109, с. 27]. Такою ідейно та настроєво, узагальнює М. Ільницький, була поезія Б. Лепкого до 1914 р. Події Першої світової війни стали переламними для світогляду автора – внесли в його творчість нові мотиви, кольори й інтонації, наповнили поезію новими символами [109, с. 28].

Печальні нотки пронизують усю любовну поезію Б. Лепкого. Джерелом туги ліричного героя найчастіше стає нерозділене кохання або ж спогад про кохання, що минуло. Така «поезія розлуки» мала й реальне підґрунтя, адже Б. Лепкий роками боровся з ріднею за право одружитися зі своєю двоюрідною сестрою Олександрою, у яку закохався із першого погляду. Зауважимо, що мотив розлуки – один із найпродуктивніших у фольклорній пісенній поезії.

Душевні муки поет виливав на папір. Так, у вірші «Цить, серце!» [109, с. 119] (цикл «Із записної книжки») ліричний герой намагається заспокоїти змучене серце, яке «... кохало / І раювало, й горювало, / І настраждалося досіть», словами про природну минуцність усього: минає весна, минає літо – минає і кохання. Звичний для фольклорної поетики паралелізм почуттів та пір року в поезії Б. Лепкого стає підґрунтям для філософського узагальнення, в якому осінь символізує підсумок життя: «Весні кінець. / Пора і нам / Зібрати з поля, / Що присудила божя воля, / Як не гуртом, то сам на сам – / Пора і нам!» [109, с. 119]. Всі три строфи вірша обрамлені повторами (кільце, або анепіфора): «Цить, серце, цить!», «Весні кінець» та «Пора і нам». Таким чином автор підводить читача до неминучої (і в певній мірі прогнозованої) розв'язки сердечної драми: ліричному героєві лишається тільки «зібрати» все, що залишилось від кохання, і з тим жити далі (очевидно, чекаючи зими). Образ серця, який у фольклорній традиції побутує найчастіше як поетичне звертання до милої дівчини або ж ототожнюється з нею (персоніфікація), у Б. Лепкого виступає «внутрішнім “Я”» ліричного героя (елемент психологізації).

По-новому в любовній ліриці Б. Лепкого відтворюється образ коханої. Це вже не типізований дівочий образ (що характерно для фольклорної поетики) і не втілення неземної жіночої краси (як, наприклад, в поезії ранніх символістів О. Олесья, Г. Чупринки та С. Черкасенка), а складний асоціативний образ – спроба митця якимось чином передати все те, що він «сказати не вмів»: «Ти – гармонья красок, / Ти – мелодія слів, / Ти – багатство думок, / Джерело вічних снів. / Ти – криниця туги, / Що в безмежний простір / До добра і краси /

Пориває мій зір. / Ти – підойма стремлінь, / Ти – підмога для сил, / Відпочинок і тінь / Для знеможених крил» [109, с. 120]). У цих рядках більше риторики, аніж поезії, хоча їх образність справді оригінальна. Піднесений настрій вірша різко змінює остання строфа, в якій звучить мотив вічного болю від нездійсненності мрій, пов'язаних із обраницею (звична для модерністів опоетизація страждань): *«Ти – на вічний мій біль / І отруя і лік, / Ти – нездійснена ціль, / Будь моєю вівік!»* («Все, що тільки я чув» [109, с. 120]).

Єдиний штрих до портрета обраниці, який відкривається читачу, – сині очі. Мотив цілющого впливу погляду коханої звучить в однойменній поезії: *«Бачу очі твої сині./ Ніби сонце по долині, / Ходять, блудять все по мені. // Над чолом моїм витають, / Над повіками блукають, / Мов слідів своїх шукають. // Очі ж ви мої кохані! / Чую дотик ваш на скрані, / Як бальзам на хорій рани»* («Сині очі») [109, с. 121]. Образ «хорої рани» – данина модерній естетиці болю.

У народних піснях саме очі (традиційно – карі або чорні, зрідка – сині) найчастіше постають символом дівочої вроди, найбільшою її принадою і найбільш опоетизованою деталлю жіночого портрета. Таку ж тенденцію спостерігаємо і в модерній поезії. Проте Б. Лепкий не вдається до опису цих принад: метафора, персоніфікація та порівняння увиразнюють мотив «блукання» «очей коханих» обличчям ліричного героя. Такий відхід від фольклорної традиції не лише збагатив мотивіку любовної поезії, а й надав віршу романсового звучання.

Подумки ліричний герой завжди поряд зі своєю обраницею. Такий мотив звучить у поезії «Ти ідеш». Особливою ніжністю наповнена друга строфа вірша, яка нагадує колискову (стилізація фольклорного жанру): *«Ти заснеш. Ти заснеш, над очима / Мої думи літають, як мушка, / І з вечірніми граються снами, / І про мене шепочуть до вушка»* [109, с. 121].

Спогадами про минуле кохання живе ліричний герой поезії «Соловію малий». Традиційний для народної пісенності образ солов'я в модерній поезії не зазнав суттєвих трансформацій: *«Соловію малий, / Перестань щебетати! / Бо не годен я в хаті своїй / Від твого співу спати. / Бо твої спів голосний, / Це*

твоє щебетання / Розбудило минулі часи / І забуте кохання» [109, с. 122]. Образ-символ «любові ярих цвітів», біблійна образність (згадка про рай) – риси модерної естетики. Проте місце коханої – не на небі (така сакралізація характерна для творчості раннях символістів), а на землі: *«А навкучиться рай, / То знов на землю впáду / І до тебе, найкраща, прийду / На вечірню розраду»* [109, с. 123]. Оптимістичне сподівання на возз'єднання закоханих, висловлене у передостанній строфі (*«Як взористий килим, / Кину думи під ноги. / І по ньому на стрічу судьбі / Підемо без тривоги»* [109, с. 123]), затьмарюється прикінцевим повтором першої (*«Соловію малий...»*).

Поезія «В очах твоїх я небо бачу» – динамічний мариністичний пейзаж, увиразнений розгорнутим метафоризованим порівнянням з украпленнями постійних епітетів і повторів. Картина розкішної зоряної ночі покликана якомога точніше передати красу дівочих очей (один з улюблених прийомів О. Олесея), показати «внутрішній зв'язок» закоханих: *«В очах твоїх я небо бачу, / Горять на нім вечірні зорі / І відбивають світло своє / В моїй душі, неначе в морі. // І поки небо тихе, сине, / І поки ясно сяють зорі, – / Блакитом чистим хвиля лине / В глибокім безконечнім морі. // А хай лиш небо хмари вкриють, / І хай погаснуть ясні зорі, – / То враз і води потемніють / В глибокім безконечнім морі»* [109, с. 125]. Екзотична мариністична образність – розтиражоване модерністами нововведення, яке мало б замінити традиційні «гай зелененький» і «річку невеличку».

У першій строфі вірша «Забути – але як?» відчутний вплив Франкового «Чого являєшся мені у сні?» [205, с. 147]. У цій же строфі розкрито головний конфлікт твору:

Забути?.. А чому ж являєшся у снах?

Чому живеш в моїй уяві?

І чом тебе одну у мріях і в думках

Так ясно бачу, мов наяві? [109, с. 126].

Мотив увижання змінюється мотивом утечі (з надією на те, що відстань зможе притупити почуття). Акцент у вірші зроблено на погляді коханої, який

«наздоганяє» ліричного героя і на вершинах гір, і «серед морських від». Очі обраниці вглядаються у чоловіка «з ярів, з-помежи скель, із блискавиць, із хвиль» (метафора пронизливого, разючого, навіть убивчого погляду). Душевні страждання чоловіка передано образами чайки, що «над хвилями кигоче» (чайка фольклорний – символ жіночої туги, скорботи [70, с. 633]; у поезії Б. Лепкого чайкою спускається на море ліричний герой); горя, що йде за ним слідом (персоніфікація), і туги, крила якої зростають у міру віддалення від коханої (крила як символ розлуки). Прикметно, що вони – білі, отже печаль ліричного героя чиста, просвітлена.

Мотив безсилля перед «сліпою судьбою» звучить у вірші «Не проклинай мене!»: *«Це доля, / Це невмолима доля, а всесильна сила / Разом злучила нас і розлучила»* [109, с. 127]. Образи розлученої пари передано метафоричними порівняннями: *«Мов два листки під осінь серед поля, / Мов хмари дві, що йдуть небесним плаєм / І, мов вітрила, поруч себе в'ються, / А не стрінуться ввік і не зійдуться»* [109, с. 127]. Заклик «Не проклинай мене!..» повторюється, затихаючи в безсиллі («Не проклинай мене! ... Не проклинай мене!.. ... Не проклинай!..»). Порятунку ліричний герой вбачає у втечі в «сумерки вечірні, любов'ю рідні, а тугою вірні» (оригінальні авторські епітети), в «безмежну, вічну країну уяви, якої світ ще не споганив», і в якій вони житимуть разом «наперекір судбі» (мотив боротьби з фатумом).

Пісенне звучання має поезія «Зелений зелемінь». Мотив вірша – зневіра у справедливості життя, яке не дає закоханим бути разом: *«Мине одна хмара, / Надійде друга. / Таке життя – кара / І вічна туга»* [109, с. 128]. Прийом паралелізму теж характерний для народної пісні.

Символікою смерті сповнена поезія «Ані слова! Ні одного слова!». Винуватця жалоби не названо, проте останній рядок вірша дає недвозначну підказку, хто став для ліричного героя «янголом смерті»: *«Ані слова! Ні одного слова! / Втихла пісня. Пірвалися струни. / Положили надію до труни, / А була вона така чудова... / Будь здорова! // Доколя спокій, наче в гробі. / Сонце згасло, сховалося в хмарах, / Місяць білий, наче мрець на марах, / Зорі в мряці*

меркнуть, мов по тобі / У жалобі... [109, с. 127–128]. Іронічно звучить побажання «Будь здорова!» для покійної надії. «Некрологічні» персоніфікації, звукове оформлення вірша (моторошна тиша) та похмура колористика наче вимальовують «загробний світ» (створення «іншої реальності» – звична модерністська практика).

Примари кохання оживають у поезії «Куди не ступлю». Образ милої серцю дівчини, наче привид, переслідує ліричного героя і наяву, і «в тихім сні». Закоханий чоловік болісно реагує на появу смутку в очах веселої і безтурботної супутниці. Тривожний докірливий погляд обраниці для нього – болючий удар, бо «... він впаде, немов стріла, / Дивним докором в груди... / І так щовечора, щодня, / І так до смерті буде» [109, с. 129]. Увага до підсвідомого (мотив сну) і поглиблений психологізм якісно відрізняють модерну поезію від фольклорної.

У любовній ліриці мотив влучання стріли в груди (в серце) зазвичай пов'язаний із зародженням почуття кохання (вражене стрілою серце – символ, відомий ще з епохи Ренесансу). В поезії Б. Лепкого стріла приносить не кохання, а біль. Більше того, в останній строфі ліричний герой сам прирікає себе на довічне страждання: він готовий кожного дня помирати від поглядів-стріл, аби тільки не розлучатися з об'єктом своєї пристрасті.

Мотив увижання розкрито в поезії «Буває, в вечірню годину». Ідилічний сільський пейзаж – вечірнє сонце, стигле колосся, свіжі покоси і схилені додолу квіти – налаштовує ліричного героя на своєрідну медитацію: в напівсонній тиші йому вчувається голос коханої, яка просить: «*Вернися, мій милий, до мене, / А жити почнемо наново!*» [109, с. 130]. Гра світла і звукопис вірша відтворюють сюркіт «струмка» максимально реалістично: «*Як срібло, так слово те лється: / Вернися, вернися, вернися...*» [109, с. 130].

Мотив нестерпної туги за коханою звучить у поезії «Буває». Похмурий осінній пейзаж та шалені весняні бурі метафорично віддзеркалюють душевний неспокій ліричного героя. Яскраві порівняння та персоніфікації передають надзвичайну силу його безмірної туги: «*Буває – тужу за тобою, / Як тужать квіти по весні, / Як тужать ті листки дрібні, / Коли осінньою порою / летять*

у світ, бліді, сухі, – / Такою тихою тугою, / Буває, тужу за тобою. // То знову жаль ворушить мною, / Як гаєм бурі навесні. / Шаліє вітер, лють рясні / Дощів потоки; в лютім бою / Падуть ялиці кремезні – / Такою лютою тугою, / Буває, плачу за тобою» [109, с. 132].

Справжнє кохання буває лише раз в житті. Тому мотив жалю за втратою раю, подарованого цим коханням, звучить особливо драматично (поезія «Помежи нами» [109, с. 133–134]): *«По межі нами море синє / Шумить бездонне, / По нім, як лодка, думка лине / І в хвилях тоне; / Над ним, як меча, жаль літає / І біла туга – / Була мойому серцю раєм, / Не буде друга!»*, *«Була для серця мого раєм, / Рожевим квітом, / Що десь далеко процвітає / ... / Тому так дуже, так без міри / Її кохаю!»*. Вплітається в тканину твору і мотив злого фатуму: *«Даремна воля – / Тим більше люблю, чим більше трачу, / Така вже доля!»* [109, с. 134]. Першою із наведених строф починається і закінчується вірш (стилістична фігура кільце). Образ бездонного моря став символом розлуки і неподоланих перешкод, які не дають поєднатись закоханим. В образі човна, який то виринає, то потопає в ньому, вбачаємо алюзію до «П'яного корабля» А. Рембо (символічний образ людини, яка, втративши орієнтири, загубилась у житейському морі і гине). Образ супутника-жалю, що чайкою літає над морем, виразно підкреслює розпач ліричного героя (чайка – народнопоетичний символ туги [70, с. 633]. Порівняння обраниці з квіткою і раєм свідчать про її красу і здатність дарувати чоловіку блаженство (квітка – символ краси [70, с. 280], а рай – символ найвищої насолоди [64, с. 678]).

Мотив туги за коханою пронизує поезію «Не знаю, де вона». Ліричний герой забув майже все: «де вона і як її назвати, який у неї голос, плач і сміх», проте вечірнє небо кожного разу нагадує йому про сині очі втраченої жінки. І в пізній час, коли «в душі настане тишина», чоловік знову відчуває її присутність і чує майже забуті, але такі дорогі слова: *«Здається, ніби синіми очами / Вдивляється у душу, ген на дно, / І промовляє тихими словами / Так, як колись давно-давно-давно»* [109, с. 135]. Вірш не перевантажений тропами чи стилістичними фігурами. Атмосферу інтимності та щирості створюють не

поодинокі метафори і повтори, а буденні слова, що звучать, наче сповідь. Містичні нотки надають віршу вишуканості і таємничості.

Ліричний герой не може забути давно минулі зустрічі, не хоче відпускати почуття, що віджило, тому постійно гортає сторінки пам'яті, повертаючись до найщасливіших моментів свого життя: *«Забула ти... А я і нині, / Хоч вже такі літа минули, / Немов крізь хмари бачу сині / І чую, що тоді ми чули. // І бачу, бачу ясно, чую / Твій кожний віддих, кожне слово. / Наново ти мене чаруєш, / Терплю і мучусь я наново»* («Забула ти» [109, с. 136–137]). Натомість, та, що його покинула, забула все: «чар розмови у вечір тихий, вечір сірий», «жар могучий, що вперше відзивався в грудях», і «чар таємний», що їхні «розпалив зіниці» [109, с. 136–137]. Поезія має дві паралельні сюжетні лінії: перша передає динаміку почуттів ліричного героя, а друга показує відповідну зміну природних явищ (виступає доповненням першої і синтаксично оформлена як вставне уточнююче речення). Тиха вечірня розмова відбувається на фоні сплячої діброви, огорнутої туманом; почуття розгораються перед початком бурі, а «розпалені» погляди закоханих зустрічаються «під акомпанемент» ударів грому. Остання строфа вірша свідчить, що для ліричного героя любов – це водночас і щастя, й мука (пригадується Олесеве «З журбою радість обнялась...» [140, с. 52]).

Ліричний герой поезії «Снишся мені» відчуває себе щасливим лиш уві сні, бо тільки там він може зустрітися з коханою. Мотив сну (звернення до підсвідомого – один з улюблених прийомів модерністів) набуває динаміки завдяки чергуванню контрастних картин (прекрасний сон – похмура реальність (пробудження) – мрії (спогади про квітучий пейзаж зі щасливих снів):

*Снишся мені так живо, ясно,
Лиш дуже рідко. Тії сні
Щось мають з сонця і з весни,
З днів молодечих.*

*Встану рано,
Зирну в вікно, там – дощ, погано,*

*А на душі так любо, красно,
Так запахучо, як в городі,
Де розцвітаються лелії,
Журчить потік, співають соловії,
Бринять бджілки... [109, с. 140].*

Проте ейфорія дуже швидко змінилася прозрінням: *«Не буде другої весни. / Пропала дійсність, тільки сни / Мені остались»* [109, с. 140]. Конфлікт між мріями та дійсністю лишився нерозв'язаним. Ліричний герой сподівається знайти порятунок у смерті – «вічному сні» про милу серцю дівчину.

Концептуальною для любовної лірики Б. Лепкого є поезія «Розвіялися сни мої рожеві» [109, с. 137–138]. Автор по-філософськи осмислює питання про роль поета і поезії. Все в житті минає, минає і саме життя. Єдиний слід, який залишиться по ньому – слова, що, наче «сині незабудки», були покладені «люблячою рукою» на папір. Поет сподівається, що колись «ті квіти нев'януші» з написаних ним книг торкнуться чиясь серце і, може, в той час «з очей поллються чисті теплі сльози з жалю за щастям». Так утверджується ідея невмирущості мистецтва, краси і кохання.

Отже, в любовній ліриці Б. Лепкого переважно розвиваються мотиви нещасливого кохання та мотиви замилювання образом коханої (ідеальної, проте недосяжної). Туга – найпомітніша стильова домінанта поета. Любовні мотиви часто переплітаються з пейзажними.

Б. Лепкий – майстер асоціативного портретопису. Образ ліричної героїні створено з мозаїки метафоричних образів-асоціацій, що утверджують майже ідеальну її сутність. Душевний стан змученого нерозділеним коханням ліричного героя передано метафорично або через використання символічних образів із семантикою туги, скорботи, розлуки.

Любовна лірика Б. Лепкого наповнена фольклорною та біблійною символікою, екзотизму поезії надає мариністична образність. Символіка та атрибутика смерті, пов'язані із крахом надій на щасливе кохання, свідчать про вплив естетики декадансу. Б. Лепкому вдалося відійти від фольклорної традиції

зображення: елегійно-медитативна поезія набуває виразного філософського характеру; відбувається перехід на внутрішнє самоспоглядання, занурення в думки, спогади, почуття; зростає увага до підсвідомого (найчастіше – снів та ввижань); відчутні прояви містицизму (мотиви безсилля перед фатумом), спроби переосмислення традиційних образів-символів. Модерністські шукання Б. Лепкого допомогли йому виробити власну індивідуально-стильову манеру, хоча зв'язок із народнопоетичною творчістю він повністю не розірвав (фольклорні мотиви, образи, символи, мінорна емоційна домінанта, стилізації фольклорних жанрів).

3.2. Структура образів любовної лірики В. Пачовського

Домінантою поетичної творчості В. Пачовського була національна ідея, (адже, на його переконання, література в умовах бездержавності могла відродити й замінити «храм держави» [79, с. 3]), проте почав він свою поетичну діяльність з любовної лірики (збірка «Розсипані перли», 1901). Любовна тематика розвивалась і в наступних збірках: «На стоці гір» (1907) та «Ладі й Марені – терновий огонь мій...» (1912). «Розсипані перли» відкриває однойменна поезія з присвятою Дзюні Х., яка була першим коханням В. Пачовського [7, с. 132]. Ліричний сюжет вірша побудований навколо символічного образу «перлів-сліз», що є наскрізним у любовній ліриці В. Пачовського: розірване і кинуте примхливою дівчиною перлове намисто, яке подарував ліричний герой, розсипалося по землі його сльозами, коштовними, як перли, бо пролитими через кохання: *«А ти, Дзюню, розірвала / І жбурнула до землі – / Мої перли покотились / По помості, гей по шклі... / Мої перли, мої сльози / Розсипались по землі...»* [166, с. 268].

Перли – дуже давній символ дорогоцінності і чистоти, досконалості (ідеальна кругла форма); символ сліз [17, с. 86–87]. Неоднозначною є сексуальна символіка перлів. Дж. Тресіддер зазначає, що у грецькій античності перлина була символом богині Афродити, але це також символ дівочої цнотливості і чистоти. Асоціювання зі сльозами (як радості, так і горя), продовжує дослідник, зробило перли небажаною прикрасою для нареченої, адже розірване перлове намисто вважалося провісником біди [191].

Б. Лепкий найповніше з-поміж ранніх модерністів реалізував емоційно-почуттєвий потенціал коштовного символу, культивує його в поезії кохання поряд із більш уживаними народнопісенними символами.

Е. Балла вбачає фольклорну основу вірша не лише у використанні народнопісенних образів та засобів (заспівні вигуки, тавтології, пестливі форми), а й у зверненні до народної міфології (легенда про «незабудки»). Проте дослідниця відразу зауважує: хоча, згідно з легендою, незабудки – це сльози

дівчини, що впали на землю під час прощання з коханим, у В. Пачовського квітами стали сльози-перли закоханого ліричного героя [7, с. 132]: *«Де розсипались ті перли, / Незабудьки поросли, / Незабудьки посходили, / Синім цвітом зацвіли...»* [166, с. 268].

За словами Е. Балли, в житті В. Пачовського було три жінки, яких він справді кохав: Ольга Х., Стефанія Є. і Н. Горницька – його дружина з 1909 р. [7, с. 134]. Дослідниця знаходить у творчому доробку автора лише одну поезію, безпосередньо присвячену Стефанії Є., – «Видіння» (вперше надрукована у збірці «На стоці гір», 1907). Дружині Неонілі поет присвятив цикл «Онїлля» (збірка «Ладі й Марені – терновий огонь мій...», 1912). «У цьому циклі, – зазначає Е. Балла, – чітко вимальовується образ жінки як ідеал краси і святості, прототипом якого і стала дружина В. Пачовського» [7, с. 134].

Мотив «вічного жалю» за першим коханням домінував і в наступних віршах збірки, час від часу переплітаючись з мотивом хвилинних утіх, подарованих іншими жінками. І. Франко одним з перших помітив, що попри наявність в «Розсипаних перлах» цілої галереї жіночих образів, жоден з них не набуває індивідуальних рис. Проте відтворити узагальнений образ «ідеальної жінки» все ж можна. Так, у поезіях, звернених до Дзюні, вимальовується постать без сумніву привабливої дівчини (сонце – символ світла і тепла, традиційне уособлення тієї (того), хто є джерелом радості і втіхи, тобто коханої людини [70, с. 565]; зоря – символ дівчини-красуні [64, с. 300], рожа (троянда) – квітка богині кохання Лади та її доньки – богині весни Лелі; символ дівочої краси та чистоти [70, с. 504]; ці символи є також об'єктами традиційних порівнянь у фольклорі), яка подарувала чоловікові найвище щастя (рай – символ щастя, кохання, найвищої насолоди [64, с. 678]), і водночас стала його найбільшою втратою (про це свідчить семантика метафоричних звертань *«моя роже... моє сонце... мій ти раю... моя зоре, моє щастя, моє горе»* («Моя Дзюню, моя роже» [166, с. 271–272])). Ремінісценцією образу зів'ялого листа з однойменної ліричної драми І. Франка можна вважати образ «висхлих квітів», «ще колись там – навесні» подарованих Дзюнею.

Після Дзюні була Надія: *«Ой не любка то, а мрія – / Така чиста, як лелія / ... / Та й від Дзюні привітніша, / Привітніша та й миліша»* («Ой я маю вже надію» [166, с. 272]). В обох поезіях штрихами до портрета коханої стають флористичні символи, що свідчать про ідеалізоване її сприйняття: незабудка (символ вічного кохання, вірності [64, с. 624]) – в першій; барвінок (символ дівочої цноти та краси [64, с. 39]) та біла лілія (символ цноти, чистоти, непорочної краси [64, с. 448]) – в другій. Такий народнопоетичний портрет не дає нам чіткого уявлення про зовнішність обраниці, зате чітко вказує на фольклорну естетику її образу. Символами нещасливого кохання виступають потоптані та «висхлі» квіти. Традиційно сховком для почуттів ліричного героя є його серце. Мотив заміни однієї «любки» іншою теж розкрито символічно: в розбитому серці чоловіка зростають квіти, що є знаком туги – шавлія [64, с. 84], а зустріч із новим коханням «засіває» в серце руту – символ очищення й надії на щасливе майбутнє (хоча в народній поезії рута частіше була символом дивування, розлуки, самотності, нерозділеного кохання) [64, с. 83].

Поезія «В альбом Ганнусі М.» побудована на протиставленнях та порівняннях. Предметом замилювання для ліричного героя стає розкішне волосся юної красуні (*«Не яре колосся, а круче волосся / Розсипалось ген аж до ніг, / Як жито на лан поляглося!..»*) [166, с. 275]), яке закоханий чоловік, плачучи від щастя, змиває «перлистими сльозами». Цікава деталь: сльози у віршах В. Пачовського є «коштовними» незалежно від того, спричинило їх кохання щасливе чи нерозділене. Дещо модифікований традиційний фольклорний паралелізм першої строфи вірша позначений тонким психологічним штрихом: назустріч вітру ліричний герой хилиться, назустріч же коханий – кланяється: *«Як вітер повіє, то я похилюся / Як ти посміхнешся, то я поклонюся»* [166, с. 274]. Трепетно-ніжне ставлення чоловіка до своєї обраниці та його нестримну радість від зустрічі з нею розкриває порівняння, побудоване на метафорі й фольклорних образах: *«На груди схилюся, на грудях твоїх, / Як хмара до сонця, сміюся!»* [166, с. 274]. Ідеалізація коханої утверджується в останньому рядку, де вона ототожнюється з раєм. Акцент на емоціях є

прикметою модерного письма, адже модерністи (особливо, імпресіоністи) не стільки описували факти чи предмети, скільки передавали їх емоційне сприйняття, переживання.

Мотив плачу за коханою (цього разу – Ганнусею) звучить в поезії «Вітер гне долину явір і калину». Кожна строфа вірша наповнена жалем та слізьми, відповідно підібрані й художні засоби (епітети й метафори з семантикою розпачу, туги, болю, безвиході). Поезія стилізована під народну баладу: *«Вітер гне долину явір і калину, / Шелестить понуро кучерявий ліс;/ Ой вже шепчуть люди, чуємо, що буде, / Я і ти, Ганнусю, гнемося від сліз»* [166, с. 279].

Відплакавши за Ганнусею, ліричний герой знову згадує про своє перше кохання. Поезія побудована на парадоксах, які, проте, не позбавлені сенсу, а лише вказують на суперечливість постаті обраниці. Так, дівчина у вірші – «забута незабута», «приступна неприступна» і «негорда горда» (оксиморон). Відштовхнутий та зневажений чоловік стверджує, що минулий жаль тепер викликає в нього лише сміх, та в останній строфі все ж зізнається: *«Сміюся я і плачу – / І плачу, не проплачу / Перлину перших мрій, / Донині ще єдину – / Єдину до загину, / Ольдзюню, жалю мій!»* («Я знов стрінув забуту» [166, с. 280]).

Мотив відмови звучить у поезії «Із-за гори вітер віє» [166, с. 285–286] (такий чи подібний початок має чимало українських народних пісень). У скаргах ліричного героя знаходимо ще кілька штрихів до образу Дзюні: *«Маєш серденько студене, / А смієшся так до мене, / Ручку подаєш, / Що простягнеш ручку білу, То все рану наболілу / В серці передреш!»* [166, с. 286]. Дівчина відцуралась закоханого чоловіка, залишивши від його щастя «стовчений хрусталь» (індивідуально-авторський образ-символ). Зневажений ліричний герой обіцяє: *«Нехай тобі серце мліє, / Руса коса полиніє – / Я не вернуся, / Як стрінемся, моя мила, / Так, як ти колись робила: / Я відвернуся!»* [166, с. 286].

Подибуємо в любовній ліриці В. Пачовського традиційний для народної поезії образ солов'я – співця жалів і радощів кохання. Ліричний герой просить, щоб «соловій, золоте перо» не тривожив його серця своїм щебетанням – не нагадував минулих сліз («Ой ти соловій, золоте перо» [166, с. 281]).

У вірші «Летів лебідь попід хмари» [166, с. 283] мотив нещасливої любові ліричного героя та його обраниці розкрито алегорично: через образ лебедя, що залишився без пари (лебідь із лебідкою – традиційні символи вірного кохання [64, с. 428]).

Мотив унутрішнього роздвоєння ліричного героя, зачарованого красою двох вродливиць та розгубленого перед вибором, розвивається в поезії «Буковинські зорі» [166, с. 283]. Ліричний герой порівнює дівчат із рожами, леліями, «блискучими брильєнтами», «золотими зорями» і метеорами, що «жаром в очі прискають» [166, с. 284]. «Квіткові» порівняння є традиційними знаками жіночої краси, а образи «дівчат-брильєнтів» та «дівчат-метеорів», хоч і несуть таку ж семантику, є радше модерністичним естетичним експериментом В. Пачовського, аніж фольклорною традицією. Остання строфа вірша – розгорнуте риторичне запитання, яке розкриває «таємницю» дівочої вроди: *«В чім дівчата ті купались, / В чім вони купалися, / Що на зорі всі придалися?.. / Чи не зорі обірвалися / Та й порозсипалися?!»* [166, с. 284].

Милою посмішкою й дитячою невинністю причарувала ліричного героя його нова обраниця – Зонька (вірш «Зоньці Р.» [166, с. 284–285]). У першій частині поезії вимальовано її «янгольський» образ: *«Ой ти смішку, смійся, смій! / Сонна мрія - усміх твій, / Сонна мрієчка, / Ти невинна ще така, / Як лелієчка яка, / Як лелієчка!»* [166, с. 284]. Наступна ж – затьмарена передчуттям короткочасності нового щастя: *«Чи ти будеш все життя / Реготатися, дитя, / Тими перлами?», «Чи все будеш мене ти / Цілувати з пустоти / Тими рожами?»* [166, с. 285]. За своїм звучанням поезія близька до медитації. Пестливі слова, флористична символіка, образ «перлів-сліз», риторичні питання й еліпси гармонійно обрамлюють мотив «радісного смутку», створюючи атмосферу інтимності, щирості, замріяності. Певний дисонанс у загальній настрій вірша вносить його друга строфа.

Образ Ольдзюні – першого кохання – поет проніс через все життя.

Любов для ліричного героя «Розсипаних перлів» нерозривно пов'язана з образом раю, який він знаходить в обіймах коханої. Мотив плачу за втраченим

раєм журавлиною піснею звучить у вірші «На крилах всіх пісень своїх» [166, с. 295–296]. Назва твору відсилає нас до збірки Лесі Українки «На крилах пісень» (1893), в якій, до того ж, було вміщено цикл поезій-плачів «Сльози-перли». Така подвійна алюзія видається не випадковою, хоча, найімовірніше, вона є лише даниною генію поетеси, адже і пісні, і сльози ліричного героя ллються не за «коханим краєм», а за коханою дівчиною, яку він залишив у «далекій стороні»: *«На крилах всіх пісень своїх / Візьму тебе лишень зі всіх, / Ольдзюню, жалю мій! / І понесу на світа край, / Бо через тебе взнав я рай / І рай утратив свій!»* [166, с. 295].

Образ журавлиного ключа є символом відданості рідному краю, туги, журби, віддаленої мрії [64, с. 266]. Очоливши цей ключ, ліричний герой поніс свій жаль «у безкрай», шукаючи там забуття і сподіваючись, що кохана почує плач його пісень і сама заплаче в той день, коли по ньому вдарить похоронний дзвін.

Новою втіхою ліричного героя стала Стефця – «золота зірничка» з білим личком і рожевими щічками (вірш «Ой чого ж ти рожевієш» [166, с. 298–299]). Її портрет змальовано цілком у дусі фольклорної естетики (з використанням флористичної образності): *«Сама як малина – / Твоє личко, як яблучко, / Стало як калина!»* [166, с. 298]. Мотив загравання й дізнання взаємності передано у формі монологу (хоча для народної поезії більш характерний діалог парубка та дівчини) із акцентуванням на сором'язливості останньої (неодмінна норма народної моралі): *«Я питався, чи ти любиш, / А ти мов не чуєш – / Чому ж личко паперове / Рожками малюєш?..»* [166, с. 299].

Про те, що сором'язливись дівчини – лише звичаєва «формальність», мовиться у вірші «Моя Стефцю, моя зірко». Ліричний сюжет попередньої поезії отримав передбачуване продовження: *«Кажеш «ні», а як поглянеш, / То сама, як рожка, станеш, / Усміхнешся так якимось, / Що я мушу засміятись, / Бо я можу сподіватись, / Сподіватися чогось!»* [166, с. 299].

Очевидно, тій самій Стефці присвячено «поезію-сповідь» «Віднайдені перли (В альбом Стефанії М.)». Ліричний сюжет вірша розгортається навколо

спогадів чоловіка про перше «розтопане» кохання. В поезії розкривається символіка її назви: зневажений Дзюнею ліричний герой віднайшов своє щастя в коханні до Стефанії, яку готовий назвати своєю дружиною. Саме їй чоловік збирається подарувати всі колись розсипані і тепер зібрані заново перлини щастя: *«Я ті перла позбираю / І тобі віддам їх, раю, / Первоцвіте мрій моїх, / Щастям я тебе окружу – / Обзолочу, обжемчужу / Від головки аж до ніг»* [166, с. 300].

Здавалося б, ніщо не зможе затьмарити щастя ліричного героя: у нього нарешті з'явилась обраниця, якій він зробив пропозицію і з якою нібито зумів забути перший драматичний досвід нерозділеного кохання. Проте мотив віднайденого щастя звучав недовго. Поезія «Дзюню, моя зірко», тлом для якої став похмурий осінньо-зимовий пейзаж із похоронною атрибутикою (весна – пора кохання – вже минула), свідчить, що першу любов чоловік не забуде до самої смерті: *«Дзюню, листя жовкне, / Зимний вітер віє, / Кожна пташка мовкне, / Бо весна минула – / Дзюню, моя мріє, / Ти мене забула! // Дзюню, листя жовкне, / Волос мій сивіє, / Моя пісня мовкне, / Струни арфи рвуться – / Дзюню, моя мріє, / Сльози вже не ллються! // Тільки вітер плаче / Попід вікна сумно, / Чорний ворон кричить, / Кричить на загаті, / Тесля теше трумно / В зимній моїй хаті...»* [166, с. 300–301].

Любовна драма «Розсипаний перлів» не має щасливого закінчення, хоч збірку й закривають поезії з мотивами п'яного забуття і закличками *«Гей, все горе забувай, разом до гульні ставай»* («Шумка» [166, с. 301]) та *«Мед любові випивай з золотої чари! Гуляй, світе молодий, поки вік твій золотий, – рвися аж до хмари!»* («Орлиний лет» [166, с. 302–303]).

Т. Гундорова вбачає головну художню цінність «Розсипаних перлів» у деромантизації та десакралізації образу жінки: «Альбомні вірші Пачовського можна було б уважати явищем випадковим і не гідним значення, коли б не оця особлива їх функція – десакралізація романтичного поетичного вислову, на противагу романтичній риторичі, за ним не стоїть патос ідеалізації Прекрасної Панни чи Ідеальної Жінки. Ба більше, в такий спосіб відбувається руйнування

самого ідеального поетичного значення, його деромантизація. Воно здійснюється через своєрідне, майже «порційне» відсилання до «прототипу», коли множинність образів коханок (до того ж конкретизована різними іменами) має заступити високий ідеал «Єдиної» [51, с. 250–251].

Друга збірка В. Пачовського «На стоці гір» (1907) позначена італійською екзотикою (цикл «Над морем»), у ній розробляється пейзажна тематика, зображені ідилічні картини життя на лоні природи, звучать нотки замилювання її красою, оживають образи зі слов'янської та грецької міфології, з'являється образ матері-розрадниці (цикл «На гори»), розвиваються громадянські мотиви (цикл «Пурпуровий танець»).

Любовні мотиви тісно переплелися із пейзажними в циклі «Над морем». У межах циклу оживає сентиментальна історія про кохання в далекій Італії. Лірична героїня – таємнича чарівна італійка (її вроду підкреслюють метафори, порівняння й пестливі слова). Одного разу зустрівшись, вона надовго запала в серце чоловіка:

*Засміялася до мене
Просто в очі так миленько,
Чорні очі загорілись,
Як два вуглі у серденько!..
Але ж ми не знаємося...*

*І промовила півшептом:
Buona sera, signiore!
Я хотів їй відказати:
Моє серце, моя зоре...
Але ж ми не знаємося...*

(«Засміялася до мене» [166, с. 309])

Ліричний сюжет циклу розгортається паралельно із зародженням почуттів між двома незнайомцями з різних країн, різних світів. Мотиви несподіваної зустрічі, замилювання незнайомкою та нерішучості ліричного героя (підкресленої епіфорою) знайшли продовження в поезії «Дрижання

душі». Білим янголом (символ досконалості та чистоти [64, с. 22]) являлась незнайомка таємно закоханому в неї чоловіку, та він не зміг зробити крок назустріч: *«Ти ходила по алеї, та займати я не міг! Чистий ангел-білосніг!.. Млів я, дивлячись на неї, пливли сльози з віч моїх, заросив я слідки ніг... / Поверталась, усміхалась – / та займати я не міг!..»* [166, с. 310]. Зрештою, «пташка біла» (метафора дівчини) полетіла, а ліричному герою залишилося лиш омивати сльозами залишену нею «білу шарфу з капелюшка» і «цілувати слідки ніг». Можливо, саме поклик далекого рідного краю змусив чоловіка зробити такий вибір і пожертвувати особистим щастям, відказавши обраниці *«Ой не питайся, голубко, / Ох, не питайся, хто я, / Як на ім'я називаюсь, / Звідки задума моя! // Я є ніхто, бо нічим є / Бідна країна моя, / Моє ім'я – тільки іскра з пожегу / Її великого «я»* («На мотив Гейне» [166, с. 310]). Назва вірша, очевидно, є алюзією на історію нерозділеного кохання Г. Гейне до його кузини Амалії, оспівану у «Книзі пісень».

Поезія «В світлі сонця» продовжує монолог ліричного героя і розкриває причини прощання: *«Сон над нами чари сіяв / І розвіявся нараз, / Чуда діяв, роз леліяв, / Перемріявся і згас. // Цить же, люба, трубка грає, / Я полину в рідну даль – / Тебе другий покохає, / І загойться печаль!»* [166, с. 311]. Рішення чоловіка не змінюють навіть сльози коханої: *«Плачеш, люба, обіймаєш / Мою шию наокруг – / А над море вилітає / Вдаль задивлений мій дух!»* [166, с. 311]. Такий поворот ліричного сюжету «не вписувався» в молодомузівську естетику, адже вони прагнули творити поезію «без штуки» – без суспільних ідей. Проте, очевидно, навіть «затяті естети» не могли не відгукнутися на виклики часу. Надалі образ знедоленої України все частіше з'являвся в поезіях В. Пачовського, проникаючи й у лірику любовну.

Найдраматичніше мотив прощання зазвучав у поезії «Жалість». Порівняння дівчини з «тужливою мевною», яка «жалко кигиче» та б'ється об скелі (традиційне фольклорне порівняння; крім того, така чайка – символ жіночої туги, скорботи [70, с. 633]), зіставлення їхнього безмежного розпачу та

цілий ряд інших символічних образів використано у вірші, щоб передати всю гіркоту вимушеної розлуки:

*Над море зелене
Моління несеться,
Припала до мене
Лебідка, голубка,
Березою лється
До ніг, моя любка,
Припала до ніг!..*

«Припала кохана і дивиться в очі, де наше кохання, де наша любов...

З риданням без тями на груди паде знов...

І жалістю п'яна до серця шепоче:

– Скажи мені, серце, де наша любов?!

– Не плач, я не знаю, я, люба, чекаю, чи вернеться знов...» [166, с. 312–313].

Та любов ліричного героя «пішла за весною» і «згасла у далі, як ясна імла». Образи лебідки та голубки – фольклорні символи щирої любові, вірності в коханні [64, с. 411]. Поезію відкриває і закриває символічний образ чайки, що «б'ється крильцями» і «плаче без тями: вернися, вернись!».

Поезія «Самотність» своїм звучанням та образністю нагадує колискову. Асонанси, ритмічні повтори («тихо, тихо», «люлі-люлі», «пінпа-паппа»), яскраві персоніфікації наче занурюють читача в казкове царство сну – оригінальний художній образ на межі реальності й фантастики: *«тихо, тихо море в чайку плеще, ще тихіше буйний вітер шепче», «тихо, тихо чайка ся колише, а ще тихше біла рожка дише», «тихо, тихо міняться кришталі», і «ще тихіше грають жалі»* ліричного героя, який надто пізно зрозумів, що «тільки щастя, що дівоча ласка». Серед такого ідилічного спокою самотній чоловік намагається заспокоїти, приспати своє заплакане серце: *«Люлі-люлі, пінпа-паппа, / Цить, серденько, цить!»* [166, с. 312].

Від нестерпної самотності ліричний герой знаходить порятунок уві сні (поезія «Любов»). Ліричний сюжет вірша ілюструє механізм сублимації (теорія Фрейда). Сон цілком компенсує нестачу дівочої ласки: в морській глибині душа чоловіка зустрічає русалку, яка обертається на «ясну дівчину» і дарує йому безліч любовщів: *«Звинулась круг мене, / І так цілувала, / Аж млів я без тями, / А море зелене / Шуміло над нами / Риданням терпінь... // Я гинув у шалі солодких омлінь, / А море шуміло риданням терпінь! // Розплився я в піну / З її лоскотання, / Усточка з рубіну / Мені бальзаміли, / А мрійні зітхання / Мені розлетіли / На срібляний шум! // Не чув я ні тіла, ні серця, ні дум...»* [166, с. 313].

Раптове пробудження ліричного героя повертає його в реальний світ, в якому він залишився один (світ поезії «Самотність»). Образ заплаканого горя (!) та семантика плачу у кожному рядку розкриває всю трагічність ситуації: *«І чую: бре море / Безмірним риданням, / Розплакалось горе / До мене і виє / Глухим безталанням, / І темінню криє / Всю землю, як ніч... // Так плаче, заслонює ямини віч – / Душа моя сплямлена, чорна, як ніч!»* [166, с. 313–314]. Колористика строфи (темінь, ніч, чорний колір) також несе семантику трауру й жалоби. Тропіка і стилістика поезії дуже колоритні: метафори, персоніфікація, порівняння, епітети, повтори, еліпси та ін., а драматичний сюжет і яскрава мариністична образність вірша свідчать про відчутний вплив європейського романтизму.

Зразки любовної лірики В. Пачовського післямолодомузівського періоду творчості можемо знайти у збірці «Ладі й Марені – терновий огонь мій...» (1912). Проте власне любовної лірики тут небагато. Більшість поезій через їх надмірну «тілесність» і відвертість вислову відносимо радше до лірики еротичної (про еротизм збірки у свій час висловлювалися М. Степняк, М. Ільницький, А. Матусяк). Привертають увагу спостереження А. Матусяк. На прикладі поезій В. Пачовського дослідниця показує, як митець через розмивання кордонів між еротикою та літургією створив свій образ Анти-Мадонни: кохана ліричного героя виявляється «хворою дівчиною»,

«продажною дівчиною», яка пропонує свої брудні пестоці (=послуги) кожному» [117, с. 325]. Схожі висновки дали С. Павличко підстави звинувачувати В. Пачовського у жінконенависництві.

Отже, в любовній ліриці В. Пачовського переважно розвиваються мотиви нещасливого кохання та п'яного забуття в гулянках і втіхах із випадковими красунями-коханками. Подекуди звучать мотиви наближення смерті, а любовні мотиви тісно переплітаються з пейзажними чи з громадянськими.

У «Розсипаних перлах» представлена ціла галерея дівочих образів. Портрет жодної не набуває виразних індивідуальних рис, але ліричний герой підкреслює переваги і принади кожної. Із мозаїки принад складається образ ідеальної жінки, який загалом відповідає народнопісенному ідеалу дівочої вроди та етноментальному типу українця. Погоджуючись із твердженням Т. Гундорової про поступову десакралізацію образу жінки, зауважуємо, що в любовній ліриці молодомузівського періоду (збірки «Розсипані перли» і «На стоці гір») до розвінчання ідеалу і приниження постаті жінки все ж не дійшло.

Для створення ідеалізованого образу ліричної героїні автор активно послуговувався традиційною фольклорною символікою. Сльози-перли – це наскрізний у поезії В. Пачовського індивідуально-авторський символ кохання. Переосмислення зазнали також образи незабудки, рути, «потовченого» кришталю. Чужоземна екзотика (морські пейзажі), поява образу прекрасної героїні-італійки – наслідки впливу європейського романтизму.

Поетика любовної лірики В. Пачовського має переважно фольклорну основу, яку вбачаємо у використанні народнопісенних образів та засобів (заспіви, тавтології, повтори, пестливі форми), зверненні до народної міфології та традиційної фольклорної символіки, переважанні медитативності, мінорної емоційної тональності. Апологетика діонісійської насолоди життям, екзотизм, десакралізація образу жінки, що межує з приниженням; художня трансформація фольклорної символіки поряд зі спробами авторського символотворення – наслідки творчої рецепції естетики модернізму.

3.3. Естетика страждання в любовній ліриці П. Карманського

До «молодомузівського» періоду творчості П. Карманського відносять збірки «Ой люлі, смутку» (1906), «Блудні огні» (1907) та «Пливе по морі тьми» (1909). У вступній статті М. Рильського («Про поезію Петра Карманського» [127, с. 8–12]) коротко схарактеризовано настроєвий діапазон і «словник» довоєнних збірок автора: «на кожному кроці: смуток, сум, біль, туга, жаль, журба, рани, турбота, тривога, горе, тьма, сльози, самота, печаль, безсилля, тоска, мука, розлука...». М. Рильський знаходить «ридання» навіть там, де, «здавалось би, можна без них обійтись» – у ліриці любовній [127, с. 10].

Поезія «Ой люлі, смутку» [87, с. 37], яка відкриває однойменну збірку, задає тон усій книзі. «Химерний», «дрімучий», «причинний», «зловіщий» смуток проник і в любовну лірику П. Карманського.

Поезії про кохання в першій збірці головню зібрані в циклі «З пісень любові». У вірші «Не раз вечірньою порою» ліричному герою не дає спокою єдине запитання, яке повторюється в кінці кожної строфи (епіфора): чи буде з ним щаслива його обраниця? Не стає розрадою для чоловіка й чарівний персоніфікований пейзаж, коли *«сонце за горою в досвітніх росах личко мие»* (персоніфікація). Мотив душевного неспокою (тривоги) в останній строфі доповнюється мотивом прохання в долі щастя з дівчиною: *«І все гарячою сльозою / Лице холодне обливаю / І доленьку молю-благаю: / Ох, дай їй, доле, рай за мною!»* [87, с. 38]. Прийом контрасту (гаряче / холодне) покликаний передати сильне душевне хвилювання ліричного героя.

Мотив сну (один з улюблених у модерністів) розвивається в поезії «І знов приснилась. Меркли очі» [87, с. 41]. Тлом для ліричного сюжету вірша – розмови чоловіка з привидами коханої – є майже церковна атмосфера кімнати, створена появою милого серцю образу. Вторгнення містики, фантастичного, надприродного – важлива риса модерної поезики: *«Прийшла. Як любий дим аромі, / Повіяв легіт. Терпли муки, / І канув сум і біль утоми. / Прийшла.*

Схрестила білі руки, / Звернула зір на образ Спаса. / – Терпи; твій біль – твоя окраса, – / Рекла і щезла». [87, с. 41].

Поява привида коханої цілосує впливає на ліричного героя, а її слова – п'янять, приносять блаженну насолоду: *«Любі трелі / Колишуть груди. Уява п'яна / Так рветься, рвесь... / Моя кохана!» [87, с. 41].* Пустку в душі героя після щезнення милої примари передає образ пустелі, що «повила душу».

Казкової краси ніч, витворена з метафор і персоніфікацій, навіює ліричному герою думки про милу серцю дівчину. На фоні сонної природи розвивається мотив нічної «серенади»: почуття виливаються з вуст чоловіка «солодкою піснею без слів» під віконцем коханої. Єдине бажання співця – бути почутим, нагадати про свої почуття і хоч на мить зворушити серце обраниці : *«І, може, ти крізь сон почувеш / Мої тужливі пісні, / І, може, нишком забануєш, / Бодай у сні, в невиннім сні»* («Як тиха ніч пов'є долину» [87, с. 42]).

У вірші «Забудь мене...» розвивається мотив невтішної туги через розлуку, яка для ліричного героя рівноцінна каліцтву (йдеться про невиліковні сердечні рани), а сльози через неї литимуться до самої смерті: *«Забудь, не плач, що ти не в силі / Отерти сліз з очей каліки; / Вони самі присхнуть в могилі... / Забудь мене, забудь навіки» [87, с. 43].* Драматизму і психологічної глибини додає прохання дівчині не картати себе за те, що не полюбила взаємно.

Мотив самотності розкрито в поезії «Тебе нема, нема спокою». Похмурі персоніфікації та метафоричні образи із атрибутикою смерті створюють моторошну, майже потойбічну картину, проникнуту цілковитим розпачем. Такі візії – яскравий прояв модерністичного письма: *«Тебе нема, нема спокою, / Нема де серце прихилить; / Безмежний сум снує за мною / І, мов та сирота, квилить. // Снується сіра тіль задуми, / Як сумерк серед сонних піль; / Веде з собою скорбні думи / І незміримий, лютий біль. // Снуються спомини кохання, / Пестливих слів, солодких мрій; / Будують в серці храм страждання / І гріб нездійснених надій // І чую злобний сміх наруги, / Що, гей та тіль, за мною йде, / І западаю в пропасть туги: / Моя кохана, де ти? Де?» [87, с. 43–44].* Кільцевий повтор (остання строфа повторює першу), а також повтор слів (*нема,*

нема, нема) підкреслює не лише смисловий, а й емоційний момент вірша – домінанту почуття самотності.

Із Беатріче хотів би зрівняти свою обраницю ліричний герой поезії «Як розгорнеш колись книгу свого життя». У вірші тісно переплелися мотиви туги, покори долі та прощання з мрією. Але чи змогли би вони поєднатися, живучи в різних світах (вона – у світі, повному «ясних надій», а він – у «злиднях і муці»)? Розуміючи примарність своєї мрії, чоловік, зрештою, просить небагато: *«Лиш часом навесні свого друга згадай / І забудь мене згодом – поволі»* [87, с. 44]. Алюзія до образу Беатріче в поезії П. Карманського не випадкова і має символічний підтекст, адже ця жінка була музою і таємним коханням Данте Аліг'єрі. Їм також не судилось бути разом. Крім того, у творчості італійського поета Беатріче зображена не стільки реальною жінкою, скільки символом високого і чистого духовного кохання.

Розвиток мотиву розлуки простежуємо в поезії «Ми не зійдемося ніколи». Ліричний герой наче пророкує: *«Мене зігнуть важкі мозолі, / А ти – ти, може, найдеш долю...»* [87, с. 45] (ці рядки вірша повторюються наприкінці першої й останньої строфи (епіфора)). Розбитий горем чоловік, не знаючи куди себе подіти, вирушає на пошуки коханої. «Стежками смутків безнадійних» його проводить дзвін, що плаче за покійними. Оригінальний за своєю естетикою образ чорного горя, що сміється над слізьми ліричного героя, довершує картину приреченості й безсилля перед фатумом.

Мотив самозаспокоєння є домінантним у поезії «Мені не жаль...» [87, с. 46]. Ліричний герой переконує (очевидно, не лише себе самого), що він достатньо загартований розлуками і може «з мертвих спокоєм» «верстати тернистий шлях страждань і суму». Тернистий шлях і хрест (у поезії – «хрест розлуки») – біблійні символи нелегкого жертвовного життя. «Брильянти сліз» в поезіях П. Карманського – індивідуально-авторський образ-символ, який має те ж значення, що й «перли сльози» у віршах В. Пачовського: це – сльози, проліті через кохання. Різниця лише в тому, що ліричний герой першого збирає з них коштовне намисто (кохання-щастя), а другого – «кує трофеї» своєї обраниці –

скорбні думи, якими, очевидно, вона наділила чоловіка сповна. Традиційним для любовної лірики (як фольклорної так і модерної) є образ серця. У цьому вірші він покликаний передати справжній душевний стан ліричного героя, який намагається зовні виглядати спокійним:

*Лиш інколи в часі знемоги
З дна серця вирветься зітхання,
І упаду я край дороги,
І проклену своє страждання.*

Лиш інколи... [87, с. 46].

Наступна поезія («Як побачиш сліпця, що край шляху пристав») «закриває» мотив шукання коханої. Попри те, що пошуки безуспішно тривали все життя, чоловік не полишає надії зустрітися з дівчиною, яка колись лишила його край дороги, і почути від неї слова розради: *«Глянь – це я. Поорали морщини чоло, / Буйний волос вже інеш вкрився; / Провалилось життя, мов з водою пішло, / Завчасу я журую упився // Приступи, подивись і на путь мене справ, // Роз'ясни мені хвилі тривоги! / Я втомився, охляв, серед шляху пристав / І тривожно шукаю дороги» [87, с. 46].* Образ старця, розгубленого і заблудлого *«серед шляху... серед тучі і громів і ночі»*, є алегорією життя, марно потраченого на пошуки мрії. Образ Ікара в поезії зазнав трансформації: міфологічний персонаж постає летючим богом, символом духовного злету. До таких же висот міг би піднятися поруч із коханою ліричний герой.

Коли в ліричного героя закінчуються сили терпіти муки нерозділеного кохання, в поезії актуалізується мотив смерті, а сам вірш набуває виразного декадансового звучання: *«Vorrei morir... у книзі долі / Записаний вже весь папір, / А кожна стрічка – злидні й болі. / Vorrei morir... // Сповнилась чаша туги й суму, / Від вічних сліз померк мій зір; / Пора співать останню думу: / Vorrei morir, per te morir!»* (з італ. – «Хотів би вмерти, через тебе вмерти!» (переклад упорядника)) (поезія «Vorrei morir...» [87, с. 47–48]). Образ високої мрії («надземний рай» між «ясних зір»), до якої прагнув чоловік, різко

контрастує із похмурою реальністю, в якій він опинився (оповита темрявою земна долина).

Спогадами про кохання наповнена поезія «І я кохав, і я впивався...» Весняний пейзаж першої половини вірша передає піднесений емоційний стан ліричного героя, охопленого палким почуттям (для посилення експресії використано персоніфікації): *«То був солодкий усміх доли! / В городі квітнули фіалки, / І я забув про всякі болі, / І пригортав до себе палко / Весь світ! Весь світ! // Співали в лузі соловії, / Журчав ручай, сміялись зорі, – / А я, повитий в хмари мрії, / Купався в незглибимім морі / Надій! Надій!»* [87, с. 49]. Почуття чоловіка було настільки сильним, що, за його словами, *«Коли б злучити / Всіх людських серць любовні пали / І жаром сонця запалити – / Вони б мені не дорівняли / В палкій любові»* [87, с. 49]. Не менш яскравими метафорами описано падіння храму кохання (друга половина вірша): *«І грянув грім!.. Стряслись основи, / І храм упав... і груди застила. / Ніколи вже стріла любові / Мого серця не займила. / Ніколи вже»* [87, с. 49]. З того часу супутницями ліричного героя стали «плакуча туга» і «наруга» («товаришка дітей розпуки»), в душі у нього назавжди оселились «всі людські смутки і страждання», а в серце вилилась «вся скорб нещасного кохання» (що «так пече!»). Попри начебто безнадійну картину (чоловік сам серед пустелі), в останній строфі звучить мотив надії на прихід любові: *«Ідуть літа, а я, гей скеля, / Стою холодний, жду обнови. / Кругом якась страшна пустеля. / Любове, де ти? Де? Любове! / Нема. Нема»* [87, с. 50].

Цикл «З пісень любові» закриває поезія «А все ж таки мені здається» з нотками надії на повернення кохання (чи коханої?): *«А все ж таки мені здається, / Що я діждуся свого свята, / Що Ти прийдеши колись до мене / І заговориш, як до брата. // Прийдеши, як мрія, що зродилась / З безсонниці, зітхань і туги, / І щирим словом зачаруєш / Мої задавлені недуги»* [87, с. 50]. Незвичним для почерку «співця смутку та зневіри» видається мотив сподівання на світле майбутнє (після років безпросвітних страждань, які начебто зовсім зламали людину), тим більше, коли ліричний герой не залишається пасивним

об'єктом долі, а пробує щось змінити, зробити реальний крок назустріч щастю: *«Мені здається... Чи сповниться / Моя надія – сам не знаю. / Я квітами прибрал хатину / І терпеливо дожидаю»* [87, с. 50].

Цикл «З пісень любові», за спостереженням П. Ляшкевича, «засвідчив значну еволюцію художньо-естетичних позицій автора у розробці інтимної теми порівняно з ліричною драмою «З теки самоубийця»: любовні почуття вже не стають провісниками фатального кінця, а дарують надію на взаємність» [113, с. 15].

Поza циклом – стилізована під народну баладу поезія «Ой нависли чорні хмари...» з мотивом привороту милої. Відійти від фольклорного зразка автор зумів лише введенням до традиційного паралелізму «людина – природа» екзотичних рослин і місцин: *«Стогнуть кедри, мирти гнуться. / Розса ронить квіти; / Гей, насіяв я тройзілля, / Де його подіти?»* [166, с. 51]. Поезія не має щасливого закінчення (що теж зближує її з баладою): ліричний герой вирішує втопитися у Тібрі (річка в Італії, на якій стоїть Рим). Народна міфологія прочитується у використанні приворотного зілля (тройзілля: найчастіше – конюшина, братки, любисток, або ж любисток, барвінок та васильки [70, с. 606–607]), у місці його зростання (в народних піснях та баладах тройзілля росте за морем (тобто далеко, його треба шукати) [70, с. 607]), у звичаї пускати вінок за водою (вінок повинен був припливти до милого; у вірші П. Карманського вінок із зілля-рути пускає чоловік). Образ серця, яке плаче за коханою, – теж фольклорна традиція.

У збірці «Блудні огні» (1907) на тему кохання написано цикл «Двигну тебе на крилах туги» [87, с. 90–93]. Ні за стильовою манерою, ні за настроєвою домінантою цикл суттєво не відрізняється від попереднього, проте розширює символічно-образну парадигму любовної лірики П. Карманського.

У першому вірші звучить мотив розділення душевного болю коханої: *«Як самота на душу склонить крила / І в серці защемить невиплаканий жаль, / Прийди тоді, прийди до мене, мила, / Розкрий мені цілу твою печаль. // Прийди, я з вії твоїх зцілюю слези / І перейму твій біль у власну грудь, / Лишень склонись*

на мене, як береза, / І все забудь, усе забудь!» («І» («Як самота на душу склонить крила...»)) [166, с. 80]). Новим художнім здобутком автора є образ «крилатої самоти». Використано традиційне фольклорне порівняння коханої з березою (символ ніжного, душевного смутку, печалі, дівочої чистоти; символ стрункої дівчини, жінки [70, с. 34]).

Друга поезія («ІІ» («Ідеш від мене... Йдеш шукати...»)) наповнена передчуттям невідвратної розлуки. Мінлива обраниця покидає ліричного героя заради «нових вражіннь, нового чару». Чоловік більше не в силі «розкресати» в її душі «давнього жару», тому не тримає, проте попереджає, що віднині вона не матиме спокою: «І в хвилях розкоші і чару, / В часі любовної розмови – / Побачиш все кроваву мару / Моєї вбитої любові» [166, с. 81]. Крім убитої любові, мов тінь, ходитимуть за зрадливою дівчиною колишні спомини і туга (образи-персоніфікації).

Мотив спогадів у третьому вірші циклу «двовекторний»: ліричний герой звиває вінок із ніжних (прояви ніжності – пестливі форми, згадка про поцілунки) споминів про кохану і водночас сподівається, що одного вечора вона про нього теж згадає: «Прийдуть до тебе всі забуті думи / І сядуть на чоло, як поцілуї. // І ти на захід звернеш скорбні очі / І вмисеш личко теплою сльозою» («ІІІ» «Ув'ю вінок зі споминів о тобі...» [166, с. 81]). «Скорбні очі» (чи не найекспресивніша лексема із відповідною семантикою) і сльози коханої є свідченням надії чоловіка на відродження почуттів.

Мотив плачу в'язня за коханою розвивається в четвертій поезії (П. Карманський був ув'язнений через боротьбу за український університет у Львові [176, с. 535]). Безутішний смуток за обраницею передано через порівняння-персоніфікацію: «... мій жаль і туга за тобою / Ридають так, що в казні плачуть стіни» («ІV» («Коли в тюрму прийдуть вечірні тіні...»)) [166, с. 81]). Ліричний герой порівнює себе із жебраком, що хилиться на хрест «при роздорожжю» (такі хрести ставили, як обереги) і ніяк не може «важких страждань в душі заколисати». Мотив порятунку через тепле слово коханої звучить в останній строфі вірша: «А все ж одно твоє слівце тепліше / Могло б

мені в'язницю в рай змінити» [166, с. 81]. Проте жодного слова чоловік не дочекався: *«Надворі зачинає дніти, / А чорний жаль ридає ще ревніше»* [166, с. 81]. Персоніфікований образ «чорного жалю», що ридає, тут виглядає дещо «недописаним», тому за своєю експресивністю значно поступається образу «заплаканого горя» із поезії «Любов» В. Пачовського (див. С. 130).

Слова докору найболючіші від тих людей, яких ми любимо. Саме така ідея поезії «V» (*«Коли б ти знала, скільки муки...»*) [166, с. 81–82]. Від «острої догани» залишилась кривава рана, яку можуть загоїти тільки сльози коханої. (у цьому ключі звучить мотив випрошування співчуття – «щирих жалів»). На тяжкий душевний стан ліричного героя вказують останні рядки вірша (риторичне питання та метафора фізичного єднання з сумом): *«Чи співчуття твоє зарадить / На сум, що зрісся вже зі мною?»* [166, с. 82].

Мотив обоження коханої розвивається у вірші, що дав назву цілому циклу («VI» (*«Двигну тебе на крилах туги й жалю...»*)). Обоження дівчини проявляється не лише в піднесенні її образу «до висоти надземного видіння», а й у «символі терпіння» на її скронях (очевидно, йдеться про терновий вінок) та в змалюванні портрета: *«І в погляд твій ввіллю таку принаду, / Якої ніт в самого херувима, / Потім, як раб, до ніг твоїх припаду / І дам тобі ім'я: Неумолима»* [166, с. 82]. Ліричний герой обіцяє прославити свою обраницю «світами» (синекдоха чи гіпертрофоване почуття кохання?), а потім «упитися кривавими сльозами», втопитися «в бездоннім морі смутку» (традиційне для П. Карманського химерне поєднання краси і сліз, оди і драми).

У сьомій поезії циклу (*«І в сумерках буденщини пропаде...»*) з'являється образ «сльози-перлини». П. Карманський не став занурюватися в глибокий сенс улюбленого образу В. Пачовського, зредукувавши його до епітета, проте оригінальними порівняннями створив справді модерну за своєю естетикою картину стікання сльози: *«І з-під повік, як з чаші цвіту, скане / Важка, гей ртуть, слеза-перлина»* [166, с. 82].

Флористична символіка та біблійна образність оживають у вірші «VIII» (*«У мріях я тебе злелівав...»*). Образи мрії та вітру, що розвіяв її чар, стають

символами недосяжності коханої; ніжність, тендітність обраниці, трепетне ставлення до неї чоловіка передано через порівняння та символіку квітки (мімоза – символ чутливості, сором'язливості, вразливості; квітка згортає листя, коли до неї торкаються [33, с. 676]): *«У мріях я тебе злеліав, / Як цвітку хорої мімози, (підкреслення наше. – А.Чуй) / І від землі вітрець повівав – / Розплився чар, остали сльози»* [166, с. 82]. На святість образу коханої вказує порівняння її з «ясним привидом херувима» (херувим – одна з найвищих у небесній ієрархії категорія ангелів (друга після серафимів) [70, с. 617]).

Останні думки ліричного героя про – кохану. Мотив передсмертного послання розвивається в поезії «IX» («Скажіть їй все: як я тужив за нею...»). Зі слів чоловіка зрозуміло, що попри всі її «гріхи і молодечі блуди» він ніколи не переставав кохати свою обраницю: *«Скажіть їй все: як я тужив за нею, / І дожидав цілі літа в одчаю, / І як я жив з недолею своєю, / І як тепер самотний умираю»*. Звучить тут і мотив прощення: *«Скажіть, що я її не винувачу / За всі мої незмірно прикрі муки; / Що я іще на смертнім ложі плачу / І, хоч терплю, – ломлю за нею руки»* [166, с. 83].

Відповіддю на передсмертне звернення і вибаченням дівчини за всі завдані болі можна вважати її слова з наступної поезії («X») («Ми мусим розійтися, друже...»): *«– Ми мусим розійтися, друже! / Бо я відчула ваші болі; / Я знаю, що тягар недолі / Та скорб життя гнітить вас дуже... // А я слаба, а я не в силі / Сумного серця роз'яснити. / Ми мусимо в розлуці жити – / Ми зовсім протилежні хвили...»* [166, с. 83]. Звісно ж, така відповідь не могла задовольнити закоханого чоловіка, тому його реакція на неї позначена відбитком гіркої іронії: *«– Який могутий жар любові / Яриться в серці вашім, пані! / Щоб пособити моїй рані, / Ви ще пустили з неї крові...»* [166, с. 83].

Мотив прощальної розмови реалізовано без образів сліз і туги, які з'являлись у кожному попередньому вірші циклу. Усю експресію несе образ кривавої рани як сліду від нерозділеного кохання.

Мотив останньої поезії циклу («XI») («Коби я міг сказати тобі словами...») – горда відповідь ліричного героя на відкоша обраниці. Чоловік

потайки зізнається: *«Коби я міг сказати тобі словами, / Як тяжко я баную за тобою, / То я б ридав кровавими сльозами / І говорив огненною тоскою»* [166, с. 83]. А перед дівчиною він – гордий і не піде до неї скаржитися, навіть якщо доведеться «загибати з терпіння». Тим не менше за вдаваною гордістю і незворушністю проступають сльози, а пустку в серці не заповнить вже ніхто: *«Зачиню серце, як безлюдну хату, / В якій банує ангел запустіння»* [166, с. 83]. Такий образ серця є одним із найдраматичніших у любовній ліриці П. Карманського.

У проаналізованих любовних циклах образ коханої фактично залишається «безликим». Риси її портрета почали проявлятися у третій «молодомузівській» збірці П. Карманського «Пливем по морі тьми» (1909).

У поезіях циклу «Над срібним плесом моря» екзотична природа постає перед читачем у всій своїй розкоші, а любовні мотиви тісно переплітаються із мариністичними.

Поезія «В обіймах винограду застигли білі бози» (боз – діалектне, бузок) перегукується із «Казкою ночі» О. Олеся [140, с. 101] (мотив пробудження коханої зачарованим красою ночі чоловіком). П. Карманський немовби влився у вироблену «співцем кохання» стильову манеру, вирізняючись лише багатою заморською екзотикою (заростями «дрімучих кипарисів», текстурами муслін і оксамитів (дорогі заморські тканини) на горах та «розмріяними хвилями» попід ногами): *«Ти спиши, моя кохана? Проснись: задума ночі, / І шепти хвиль, і міти – усе тобі співає. / Проснися, біла пташко! Розкрий солодкі очі / І слухай: край порога моя любов ридає»* [166, с. 99].

Образ білої пташки символізує душевну чистоту і вроду дівчини (птаха – символ людської душі [64, с. 669], а білий колір – світла, святості, краси [64, с. 66]). Персоніфікований пейзаж і метафоричний образ ридаючої любові наповнюють вірш чарами і ніжністю, створюючи справді казкову картину.

Мотив марення коханою домінує у вірші «Не раз як сонце лягне за горою». Екзотичний вечірній пейзаж завдяки метафорам та персоніфікаціям набуває казкової чарівності, задаючи романтичний настрій цілій поезії: *«Не раз*

як сонце лягне за горою / Й на плесо моря впадуть фіолети / ... / Ніжні мусліни пеленають гори, / Грудь хвиль цілують ангели спокою» [166, с. 100]. В цей час ліричний герой скрадається до ложа коханої, обсипає її подушку квітками жасмину і бачить постать милої, що «як мрія гожа» йде до нього «ясним херувимом». Привид зникає, коли світло маяка пронизує «пустку тихого покою», і чоловік «заливається ревною сльозою» (синекдоха). Містика надприродного, біблійна образність та гра світла відіграють важливу роль у формуванні символічної тканини твору.

Ідеалізований образ коханої відтворено в поезії «Гей, пристроїв я образ твій в гірлянди». В риси дівочого обличчя ліричний герой вливає «ніжну принаду гордої троянди», а сам портрет обрамлює у вінок із «блідих конвалій, ірисів і рожі». «Квітковість» образу коханої символічна: вона є знаком вроди. Мотив обоження звучить у другій строфі вірша: *«Як до ікони чистої мадонни / Молюсь до тебе захватом святого / І припадаю до престолу твого, / Зложить в кивоті жаль і сум бездонний»* [166, с. 101]. Ікона Мадонни (матері Ісуса Христа – Діви Марії) – одна з найбільш шанованих у християнстві. Коли богоподібна кохана чує молитви свого раба і виявляє до нього прихильність, із «мертвої рами» виступають «алебастрові руки». В цю ж мить «відцвілі іриси конають» і «заливають» ікону своїми сльозами. Таким чином божественний образ дівчини несе символіку не лише життя (цвітіння), а й смерті (відцвітання).

Довершує ідеальний образ коханої поезія «Ні, ти невинна! Ти свята без плями»: *«Ні, ти невинна! Ти свята без плями, / Ти непорочна, як роса на цвіті. / Булась для мене сонцем на розсвіті / І херувимом з райськими піснями. // Скрізь чую шелест крил твоїх пречистих / Й ніяк не в силі тебе призабути»* [166, с. 104]. Обраниця ліричного героя постає перед ним в образах сонця (джерела радості, втіхи – коханої людини) [70, с. 565]) і райського херувима (найчастотніше «небесне» втілення дівчини). Якщо у попередній поезії були лиш натяки на божественну природу коханої, то в цьому вірші вона утверджується остаточно. Через порівняння, метафори і використання солярної

та релігійної символіки (крила як неодмінний ангельський атрибут і символ духовності) поет витворив довершений образ земного янгола.

Безнадійно похмура картина поезії «Снуюся над морем. На серце упала» віддзеркалює душевний стан чоловіка, який не може оговтатися від розлуки з коханою: *«Снуюся над морем. На серце упала / Утомлена смута важкою горою; / Тоска моя кожний твій слід цілувала / Й вертає до мене, залита сльозою. / Снуюся самотній, а біль мене ломить, / Як троцу, що гнеться від чорної бурі. / Жере мене жалість, життя мене томить, / А дні мої стали ліниві, похмури»* [166, с. 102]). Серед усіх персоніфікацій особливо драматичним є образ «залитої сльозою» «тоски». Ліричний герой у відчаї зважується на раніше неприйнятний для нього крок – випросити замість кохання хоча би дружбу (в основі цього мотиву – психологічний механізм компенсації – спроба відновити порушену душевну рівновагу через підміну відчуттів): *«Вернися, кохана! ... / Як вигасло в небі проміння любові, / То будь мені другом, не будь камінною»* [166, с. 103]. Камінь у порівняльних зворотах найчастіше виступає символом непорушності, твердості, жорстокості [64, с. 331], проте тут він радше вказує на тяжку образу чоловіка, який даремно розкрив коханій «розстуджену душу», аніж на характер його обраниці.

У вірші виразно прочувається естетика декадансу (за словами Д. Донцова, «естетика втомлених, змучених, зрозпачених і заплаканих... естетика кволих, серцем хворих, “безвольних страдальців”») [63, с. 201–202]), якою чи не найглибше з-поміж ранніх модерністів перейнявся П. Карманський.

Мотив повернення «блудного ангела смутку і розпуки» розвивається в поезії «Прийду до тебе після літ розлуки». Чоловік сподівається розчулити кохану (зачепити в її серці «струну співчуття і смуту»), заспівавши під її порогом «гіркий псалом несплаканої туги», і таким чином відродити взаємність почуттів. Образ «кам'яного серденька» поширений у народних піснях про кохання (метафора «бездушної», «жорстокої» людини, що не відповіла взаємністю). Образ-символ сердечних струн частотний у любовній ліриці О. Олесея (струни – «тригери» для почуттів; зачепити струни означає викликати

почуття). В останній строфі захована алюзія до біблійної мудрості (в Євангелії від Матвія Ісус навчає не давати святого собакам і не сипати перлів перед свиньми [65, с. 10]. Ліричного героя непокоїть думка, чи він не витрачав даремно слів на ту, яка не зможе їх зрозуміти й оцінити: *«А може, може... Та мені байдуже, / Чи зрозумієш ти мій жаль і муку; / Буду терпіти: лиш боюся дуже, / Чи я не кинув бісерів в багнюку»* [166, с. 104].

Отже, в любовній ліриці П. Карманського переважно розвиваються мотиви нерозділеного кохання та мотиви переживання душевних потрясінь, ним спричинених. Також звучать мотиви пошуку коханої; самозаспокоєння; смерті; випрошування співчуття з надією на жалість обраниці; прохання заміни кохання хоча би дружбою та ін. В останній збірці молодомузівського періоду любовні мотиви тісно переплітаються із пейзажними.

Художній світ любовної лірики П. Карманського наповнений численними образами-персоніфікаціями. Модерне розуміння концепту любові актуалізоване образами струн серця, храму кохання, гробу надій і пустелі в душі.

Портрет ліричної героїні зовсім невиразний. Краса обраниці передана засобами символізації. Загалом поет витворив довершений образ земного янгола – прекрасного, святого і непорочного.

З-поміж усіх «молодомузівців» П. Карманський найбільше віддалився від фольклорного джерела, усвідомлено відмовляючись від повсюдного використання народнопісенних образів та символів, зрідка наповнюючи поезію містикою народної магії (чарів) та повторюючи колізії народних балад про кохання. Модернізм П. Карманського виявився у сповідуванні декадентської естетики страждання й смерті; екзотизмі; реінтерпретації (розширенні смислу) окремих символів; використанні біблійної символіки; творенні незвичайних художніх образів (естетизм); зверненні до міфологічних персонажів (алюзії із символічним підтекстом); схильності до містицизму (візії фантастичного, надприродного); увазі до проявів підсвідомого (снів, марень).

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Творчість поетів «Молодої музи» – знакове явище раннього українського модернізму на західній Україні. Провідними представниками угруповання вважають Б. Лепкого, В. Пачовського та П. Карманського.

Б. Лепкий – поет смутку. Печальні нотки пронизують усю любовну поезію «молодомузівця». У ній переважно розвиваються мотиви нещасливого кохання, мотиви спогадів про минуле почуття і замилювання образом дівчини (найчастіше – очима). Любовні мотиви часто переплітаються з пейзажними.

Центральне місце в любовній ліриці Б. Лепкого займає образ коханої, проте її зовнішність залишається таємницею: немає навіть традиційних фольклорних кліше – лише поодинокі згадки про очі (синього кольору) та надзвичайний погляд. Натомість яскраво відтворено емоційно-чуттєве сприйняття обраниці. Образ ліричної героїні вимальовується з мозаїки інших метафоричних образів-асоціацій, що утверджують її майже ідеальну сутність.

Ліричний герой – чоловік, що страждає від болю нерозділеного кохання. Душевний стан ліричного героя передано або традиційно описово, або через використання образів-символів із семантикою туги, скорботи, розлуки.

Любовна лірика Б. Лепкого наповнена фольклорною та біблійною символікою. Найпоширенішими є символічні образи серця, квітів, солов'я, чайки, абстрактні образи (найчастіше – туги). Важливе місце займає атрибутика смерті, пов'язана із крахом надій на щасливе кохання. Б. Лепкий робить спроби переосмислення традиційних образів-символів (наприклад, вражене стрілою серце – символ болю; білі крила – символ розлуки). Мариністична образність надає поезії екзотизму. Атмосферу інтимності в ліриці Б. Лепкого створюють не лише тропи чи фігури, а й буденні слова, що звучать щиро, як сповідь.

Любовна лірика В. Пачовського – це переважно візії нещасливого кохання і пошуки розради у скороминучих любовних утіхах. Звучать також мотиви замилювання красою обраниці, а в міру розчарувань у коханні – мотиви наближення смерті та розлуки, ініціатором якої виступає вже чоловік. У збірці

«На стоці гір» любовні мотиви тісно переплітаються з пейзажними (зокрема, мариністичними), а подекуди і з громадянськими.

У «Розсипаних перлах» представлено низку дівочих образів, серед яких вирізняється образ Дзюні – першого кохання поета. Жодна із постатей не набуває виразних індивідуальних рис, хоча ліричний герой намагається підкреслити переваги і принади кожної. Із мозаїки принад вимальовується образ ідеальної жінки, який, не залежно від того, українка вона чи італійка, створений за народнопоетичними канонами краси. Лірична героїня є носієм типових ментальних рис українського народу і нічим не вирізняється з-поміж героїнь народної пісенної поезії, окрім хіба що своєї «впертої невзаємності» до закоханого чоловіка (як не дивно, взаємною до нього виявилася лише італійка, хоча й за таких умов ліричний герой не зміг втримати своє щастя). Для змалювання образу ліричної героїні автор найактивніше послуговувався традиційною фольклорною символікою (зокрема, символікою квітів – рожі (троянди), первоцвіту, лілії, калини; небесних тіл – сонця, зорі; птахів – чайки, голубки, лебідки) та біблійною (образи дівчини-ангела, раю).

Наскрізним у любовній ліриці В. Пачовського є образ «перлів-сліз». Це – індивідуально-авторський символ кохання, яке в ціннісній ієрархії поета зайняло найважливіше місце. В. Пачовський активно використовує фольклорну та біблійну символіку, а також створює власні образи-символи (скорботи, зів'ялих / «висхлих» квітів, «стовченого хрусталу»). В любовній поезії також з'являються символічні образи серця, солов'я, журавлиного ключа, потоптаних і зів'ялих (висохлих) квітів, біблійні образи.. Особливо трагічним є образ заплаканого горя. У збірці «На стоці гір» в любовній ліриці з'являється образ далекого рідного краю. Пейзаж виступає емоційним тлом, що відтіняє душевний стан ліричного героя, рідше – персоніфікується і стає свідком драм кохання. Чужоземна екзотика (морські пейзажі), поява образу прекрасної героїні-італійки – наслідки впливу європейського романтизму.

У любовній ліриці П. Карманського переважно розвиваються мотиви нерозділеного кохання та переживання душевних потрясінь, ним спричинених.

Частотними є мотиви плачу, відчаю та смерті. П. Карманський найбільше і найглибше із «молодомузівців» проникся декадентською естетикою страждання. Лише зрідка звучить мотив ледь жевріючої надії на жалість і повернення коханої. Подекуди любовні мотиви тісно переплітаються із пейзажними (переважно мариністичними).

Художній світ любовної лірики П. Карманського наповнений численними образами-персоніфікаціями. Олюднюються окремі природні об'єкти і явища, пейзажі (зазвичай екзотичні), а також поняття з емоційної сфери (жаль, туга, біль, сум, скорбні думи та ін.), частини людського тіла (серце). Модерне розуміння концепту любові актуалізоване образами струн серця, храму кохання, гробу надій і пустелі в душі.

Особливістю любовної лірики П. Карманського є те, що почуття до коханої заступають її образ: портрет обраниці не окреслений навіть типовими фольклорними кліше. З усіх принад – білі руки, струнка фігура, скорбні очі. Краса коханої утверджується засобами символізації: вона являється в образі прекрасного привида, райського ангела (херувима), прирівнюється до Діви Марії (Мадонни). Божественний образ дівчини несе символіку не лише життя, а й смерті. Загалом поет витворив довершений образ земного янгола – прекрасного, святого і непорочного.

Ліричний герой любовної лірики П. Карманського – змучена, душевно «надламана» і вистраждана людина. Чоловік постійно проливає сльози. Причина всіх митарств – нерозділене кохання.

Загалом поетика любовної лірики «молодомузівців» має риси як фольклорні, так і модерні. Фольклорну основу поезій про кохання вбачаємо у використанні народнопісенних мотивів, образів та засобів зображення; зверненні до народної міфології та традиційної фольклорної символіки; переважанні медитативності, мінорної емоційної тональності. Модернізм проявляється насамперед у естетизмі (зокрема, естетизації кохання, болю, страждань, смерті; творенні незвичайних образів, метафор і порівнянь); екзотизмі (мариністичні пейзажі, заморські країни); схильності до містицизму

(зв'язок кохання зі смертю, фантомними видіннями, візіями фантастичного, надприродного); використанні біблійної символіки; художньому засвоєнні фольклорних символів; оригінальній рецепції персонажів античної та європейської міфології; психологізації (переході на внутрішнє самоспоглядання, занурення в думки, спогади, почуття; увазі до підсвідомого (снів, марень)).

Основні положення розділу викладено у двох публікаціях [223; 231].

РОЗДІЛ 4. ЛЮБОВНА ЛІРИКА «УКРАЇНСЬКОЇ ХАТИ»: ЕВОЛЮЦІЯ МОТИВІВ ТА ОБРАЗІВ

4.1. Образно-стильові домінанти любовної лірики О. Олеся

Основний масив любовної лірики О. Олеся зосереджений у поетичних збірках доеміграційного періоду творчості («З журбою радість обнялась» (Книга I), 1907; «Поезії» (Книги II, 1909; III, 1911; V, 1917). У наступних збірках («Чужиною» (Книга VII, 1919), «Кому повім печаль мою...» (Книга XI, 1931) та «Поезії» (Книга X, 1931)) переважають настрої суму і втоми, спричинені розлукою з рідною землею, проте й у них ще можна знайти спогади про колишню любов та щасливі хвилини, з нею пов'язані.

Першу збірку «З журбою радість обнялась» (1907) відкриває одноіменний вірш. Алегоричні образи журби та радості, що нерозривно поєдналися в обіймах, є ключовими для розуміння Олеся-поета:

*З журбою радість обнялась...
В сльозах, як в жемчугах, мій сміх.
І з дивним ранком ніч злилась,
І як мені розняти їх?! [140, с. 52].*

Образ ліричної героїні – центральна постать поезій про кохання. Навколо її образу розгортається ліричний сюжет чи не кожного любовного вірша. Мотив чекання, туги ліричної героїні за своїм коханим розвивається в поезії «Її душа – як чайка над водою...»: «Її душа – як чайка над водою... / Пісні, і сміх, і радість скрізь, / Вона ж літа, не знає спокою, / І скигле з тугою палкою, / І розсипає перли сліз» [140, с. 57]. Образ чайки для реалізації мотиву чекання використано не випадково, адже ця птаха – традиційний символ жіночої туги, скорботи, жалю [70, с. 633].

У вірші «Нарцис, закоханий в лілею...» посередництвом алегоричних квіткових образів зображено любовну драму: дівчина фліртує з чоловіком, не прагнучи мати з ним серйозних стосунків, закохує його в себе до нестями, а

потім кидає і біжить до іншого, якого «насправді» любить. Наслідки жіночої легковажності – драматичні. Мотив легковажного флірту має сумну розв'язку: *«Вмирав нарцис з журби, з кохання / Вмирав... і чув самотній він / Чиїсь слова, чийсь зітхання / І поцілунків срібний дзвін...»* [140, с. 83]. О. Олесь обирає квіти як ключові образи своєї поезії, поглиблюючи таким чином ідейне навантаження твору (нарцис – символ самозакоханої людини [17, с. 176], лілея – жіночий символ цноти, чистоти, непорочної краси, вроди [64, с. 448]; тюльпан – символ кохання, короткочасної зовнішньої краси, не підкріпленої внутрішньою красою (тюльпан не має запаху) [195], в О. Олеся – образ-символ вродливого юнака). Проте у цьому вірші маємо оригінальне переосмислення традиційної символіки, коли горда та самозакохана лілея зневажила щирі почуття чистого душею та не настільки гарного, як «тюльпан чарівний», нарциса.

Мотив уподібнення дівочої вроди з красою природи спостерігаємо в поезії *«Ні, забуття не дасть мені й сама природа...»*. Через те, що природа усюди й усім нагадує милу дівчину (їх уподібнення відбувається через паралелізми і персоніфікацію), ліричний герой входить із нею в тісний емоційний зв'язок, таким чином уявно наближаючись до коханої (компенсація): *«Ні, забуття не дасть мені й сама природа... / Нехай вона і дивна, й молода, / Але її краса і врода / Твою красу і вроду нагада. // До моря б я побіг, де лащуть берег хвилі, / Але мені згадаються в той час / Твої і ласки, й руки білі, / Що на плечах моїх були не раз. // Я втік би в темний гай, щоб слухать, як шепоче / До листу лист і до квіток трава, / Але шептала й ти в зимові ночі / Мені колись шовковії слова. // Я б думкою спинивсь в другім небеснім світі, / Куди і сяйво зір не доліта, / Але і там же власне сонце світе / І знов воно про тебе нагада»* [140, с. 85].

Казкову пантеїстично-міфологічну картину із метафор, персоніфікацій та порівнянь витворив поет, щоб описати очі обраниці: *«Твої очі – тихий вечір, / Що спускається безгучно, / Несучи на землю спокій / На своїх сріблястих крилах. // Твої очі – сизі хмари, / Крізь які у день похмурий / Пробивається проміння / Твого серця золотого. // Твої очі – срібна річка / З таємничим царством казок, / Їх розказують нечутно / Золотим рибкам русалки. // Твої очі*

– ніжні квіти, / На яких спинились сльози / Після мук за світ безчасний, / Як росинки після ночі. // Твої очі – тиха радість, / Що у душі людські леться / І несе в яснім спокою / В їхні ночі усміх неба» («Твої очі – тихий вечір...» [140, с. 91]).

Висловлення своїх почуттів, вираження всіх емоцій через звернення до природи – характерна риса любовної лірики О. Олеся. При цьому природа виступає не лише джерелом натхнення для ліричного героя, тим, з чим можна порівняти красу коханої, а й «співучасницею» його гарячих сповідей, яка завжди розуміє і підтримує у хвилини смутку й горя та щиро радіє у хвилини щастя (персоніфікований пейзаж), а також засобом символізації та поетизації романтичних почуттів (фольклорні та індивідуально-авторські образи-символи).

Мотив розлуки простежуємо в поезії «Раз високо над горами...». Дві хмарки, чисті, «як янголи ясні», втілюють образи закоханих, а традиційний фольклорний образ вітру – образ розлучника, який намагається зруйнувати їхнє щастя (персоніфікації): *«А вітер злий сміявся вже / Десь збоку біля їх»* [140, с. 92]. Порівняння хмарок із янголами символізує їхню невинність і чистоту.

Майже як благання звучать перші рядки вірша «Прийди, прийди... Нудьгую по тобі». Втішити ліричного героя може лише кохана, і навіть «ніжна» і «ласкава» ніч не може стати гідною заміною красуні, адже вона все одно незрівнянно миліша такої ночі. Мотив чекання дівчини інтимізований використанням градації, покликаної якомога точніше передати красу коханої: *«Прийди, прийди... Нудьгую по тобі, / Нема кінця моїй журбі... / І так журба моя невтішна, / А ніч така ясна і ніжна, / Як ти. / Як ти!? / О, ні, бо ти ніжніша без кінця, / Ніж вся ласкава ніч оця, / І ніч ясна мене не втіше, / І ти її в сто крат миліше – / То ж ти»* [140, с. 100].

Чимало любовних перипетій простежуємо у збірці «Поезії. Книга II» (1909). Мотив всепрощення й жертвності любові звучить у поезії «Не жди докорів і погріз...». Багаторазове повторення слова «люблю» стає на захист

коханої, яка необережно скривдила ліричного героя. Та чи можна говорити тут про «зайві» тавтології, якими насичений вірш (?): *«Не жди докорів і погріз, / Ні зайвих слів, ні зайвих сліз, / Бо я їх всі в собі спалю, / Бо я люблю тебе, люблю. // Ні, слів докірливих не жди... / Постій... не плач! постій, – не йди. / Замокну я... уста стулю... / Люблю... люблю... люблю... люблю!..»* [140, с. 128].

Той самий мотив звучить і в поезії «Вмирає день в вечірній час...»: *«Не винна ти... Покинь журбу, / Не плач, що розлюбила... / Усе мина, усе в житті / Чека своя могила»* [140, с. 141]. Образ могили є символом неминучого кінця (в контексті вірша – кінця почуттів). У першій строфі змальовано день, в якому немає кохання – осінній день після відходу дівчини. Образ осені традиційно несе семантику смерті, смутку і розлуки: *«Вмирає день в вечірній час, / Пташки у ірій одлітають, / Спадає листя восени, / І квіти одцвітають»* [140, с. 141].

Драматичне звучання має вірш «Дурю себе, в думках другу малюю...», перший рядок якого відразу вказує і на відповідний мотив. Своєрідна сублімація (самообман) у такому випадку – єдиний спосіб порятунку від важкого психологічного стану, спричиненого непоправною втратою. Поцілунки, посмішки – все удаване, а за ними – «погребний дзвін» (символ смерті) за справжнім коханням, від якого лишилися тільки руїни: *«Дурю себе, в думках другу малюю, / Другу нещю, другу цілую... / ...Відбувся шлюб... музика... сміх... / І я всміхаюся до всіх, / І я їй ніжним голубом воркую. // Коли ж я келих повний піднімаю / За щастя випити до краю, – / В той самий мент здаля, з руїн / Розітнеться погребний дзвін, – / І я в знесиллі руку опускаю...»* [140, с. 135]. Еліпси у вірші підсилюють настрій розгубленості, безсилля.

Пташкою, сарною, чарівною феєю, царівною величає ліричний герой дівчину своєї мрії, прикликаючи її «вечірньою добою» поблукати удвох у «чудовому гаю» серед квіток, поринути у власну казку (казкове тло поезії виткане з порівнянь і персоніфікацій; образи-порівняння несуть семантику духовності, тендітності, краси та величі відповідно). Мотив взаємного кохання зі щасливим закінченням утверджується останнім рядком вірша: *«І будеш в сяйві ти, / Як фея, як царівна, / Кудись у казку йти, / Чудовій казці рівна. // І*

скажем ми в той час / Квіткам, струмкам і гаю: / «Вінчайте, друзі, нас, – / Ми любимось без краю...» [140, с. 124]. Персоніфіковані «свідки» любовної історії радо відгукуються на щирі слова закоханих: *«І гай нам зашумить, / Озветься солов'ями, / І стане нам кадить / Пахучі фіміями»* («О сарнонько, приходь...» [140, с. 124]).

Суперечливий образ ліричної героїні постає у вірші «О моя Русалко з срібними речами...». Чоловік згодний віддати їй усе за ночі, проведені разом, хоче знову й знову милуватися її красою, слухати дзвінке щебетання своєї дівчини-пташки (традиційне народнопоетичне порівняння). Проте обраниця ліричного героя виявляється більше схожою на русалку то «з кров'ю крижаною», то «з божою душою» (поєднання в образі жінки божественного та демонічного начал): *«О моя Русалко з срібними речами, / Чом ти не воркуєш темними ночами? / О моя Русалко з русою косою, / ... / О моя Русалко з кров'ю крижаною, / О моя Русалко з божою душою, / Все візьми у мене, все, що серце схоче, / Тільки знов верни ти незабутні ночі, / Знову сядь ти поруч янголом зо мною, / Ніжня Русалко з русою косою»* [140, с. 160]. Образ ангела, що проступає в порівнянні, несе семантику не лише довершеної краси, а й душевного спокою, комфорту, адже за присутності русалки-янгола *«Стануть тихо віять пахощі майові, / Стануть знову литись співи соловйові..»* [140, с. 160] (співи солов'я, традиційно, – про кохання).

Стилізацією фольклорного твору є вірш «Вклонися ж йому ти низенько... низенько...». В поезії – широкий спектр емоцій: тут і світла, «як сонечко» радість щасливого козаченька, і трепетне переживання ліричного героя, і його ж сльози, адже, мабуть, він сам любив ту, від якої передавав уклін:

«Вклонися ж йому ти низенько... низенько...» –

Сказала ти вчора мені...

А в мене забилося, забилося серденько,

І щось увірвалось в його глибині...

Вклонивсь я від тебе... зрадів козаченько,

Веселий, як сонечко, став...

Я глянув і ще раз: «Низенько, низенько...» –

Крізь сльози йому проказав [140, с. 133].

Збірка «Поезії. Книга III» відкриває нові риси образу ліричної героїні. Так, у вірші «Ніжніша від ночі, миліша від ранку...» дівчина являється в образі лебідки: *«Ніжніша від ночі, миліша від ранку, / Струнка і хороша, і вічно смутна, / Вся в білім убранні, вся в білім серпанку, / Як в пір'ях лебідка... Лебідка – вона!»* [140, с. 208]. Підбираючи якнайточніші епітети для опису коханої, ліричний герой зрештою називає її «лебідкою». Таке означення досить красномовне, адже лебідка – символ цнотливої наготи та незаплямованої білизни; повноти задоволення бажань; краси, вірного кохання; вродливої дівчини [64, с. 428].

Троянда в українській (та й світовій) традиції – символ краси і кохання [64, с. 812]). Ліричний герой, побачивши сльози на очах тої, якій із надією дарував ці квіти, заспокоює дівчину, запевняючи, що схилитиметься лише перед її красою (врода коханої – єдиний ідеал): *«Квітнуть, дихають троянди, / Дивні без кінця... / Ти ж смутна, у тебе сльози / І тремтиш ти вся. // О, не бійся: ти миліша, / Ти ніжніша їх... / І скажи, – тобі я кину / Всі квітки до ніг»* («З Ясамані») [140, с. 197]).

Натхненну атмосферу благоговіння перед священним образом коханої підкреслює культова атрибутика (храм, престол, молитва), біблійна символіка (образ дівчини-ангела) та піднесена емоційна тональність (вірш «Нічого не скажеш...»): *«На чистім престолі із слів і із крові / Курить моє серце, палає в любові, / І ти, наче янгол, схилилась над ним, / На всесвіт – над серцем одним. // Зустрінусь – не стану, / Пройду – і не гляну. / В душі моїй храм, – / Щодня тебе вгледжу я там!»* [140, с. 198].

У поезії «Вийди, змучена людьми...» ідеалізація обраниці досягає апогею: в уяві ліричного героя дівчина стає Богинею, якій він готовий встелити квітками дорогу та будувати храми: *«Вийди! я нареву квіток / І встелю тобі дорогу, / Як улюбленій, – як Богу, / Бо єдиний ти мій бог. // Як блаженний, я піду / Вгору кручами, ярами. / Буду ставить тобі храми, / Доки в небо не ввійду»*

[140, с. 201]. Образ неба у вірші є символом найвищого щастя поряд із коханою.

Прояви жіночого донжуанізму можна простежити у вірші «Ти в ту ніч другим зоріла...» [140, с. 158]: *«Ти в ту ніч другим зоріла, / Ти другим вінки плела, / Надо мною ж насміхалась / І знущалась, як могла»*. Минув час, і дівчина вже не сміялася з чоловіка, бо зрозуміла, що знехтувала справжніми почуттями. Так реалізовано мотив жалю за втраченим щастям: *«Чом же ти, коли дізналась, / Що давно жонатий я, / Вже півроку не смієшся / І заплакана щодня?»*.

Мотиви розлуки й плачу за нереалізованим коханням звучать у вірші «Як вінки плела ти з квітів...» Історія закоханої пари, яку розлучили злі люди, оживає у спогадах ліричного героя. Згадки про щасливі миті контрастують із картинами розрухи у місцях, де зародилось почуття: *«Я торік, минулим літом, / Заїздив в своє село... / Завалилась рідна хата. / Рідну греблю рознесло... / Я не знаю, – мабуть, греблі / Жаль зробилося мені: / Там, де ми танки водили, / Жалібні я склав пісні»*. Розв'язка сентиментальної історії драматична: жоден із розлучених не став щасливим: *«Кажуть люди, що недавно / Й ти приходила чогось... / Що в ту ніч чиєсь ридання / З-понад озера несло»* [140, с. 146].

У вірші під номером XLIII із циклу «Щороку...» оживає романтичний образ квіток любові, які зростають в серці (відлуння кордоцентризму), щоб зацвісти лиш раз у житті. О. Олесь зумів суттєво поглибити образ, розвинути його в індивідуально-авторський символ: *«Квітки любові розцвітають / Єдиний раз, єдиний раз. / Вони ніколи не вмирають / І вічно жалем ранять нас. // Їх поє сонячне проміння, / Годує чиста пахоц піль. / В глибинах серця їх коріння: / Торкнеш квітки, а в серці біль. // Зламаєш їх, потопчеш в муках – / І хочеш їх навек забудь, / А кров тече і плаче в звуках, / А ніжні парості ростуть»* [140, с. 192].

Мотив чудодійного «омолоджуючого» впливу «розквітлого» почуття звучить у вірші «Нехай сніги лежать, як килим...» (збірка «Поезії» (Книга V)): воно повертає закоханому ліричному герою молодість, проганяючи з серця

холодну зиму (традиційне символічне означення весни як пори молодості та кохання): *«Нехай зима мій волос вкрила, – / У серці квітень розцвіта! / І знов назад, рознявши крила, / Мої вертаються літа»* [140, с. 253].

Печаллю й сумом оповиті рядки вірша «Ти не прийшла». «Жива» природа морського узбережжя співчуває ліричному герою, сумує разом з ним, марно виглядаючи його кохану (персоніфікація). Усвідомлення того, що чоловік залишився сам (можливо, назавжди), мало деструктивний вплив на його психіку: зациклившись на єдиній думці (кільцевий повтор «Ти не прийшла..!»), він вже не помічає краси природи, в якій колись знаходив відображення коханої, і замість казкової картини заходу сонця бачить лише понурий пейзаж: *«Ти не прийшла в вечірній час... / Без тебе день вмирав сьогодні, / Без тебе захід смутно гас / І сонце сходило в безодні.... // Ти не прийшла в вечірній час... / Самотньо сонце попрощалось, / І сумно, сумно день погас... / Когось, мов, серце не дождалось, / Хтось не прийшов в вечірній час»* [140, с. 236].

Врешті-решт тяжкі душевні муки знесли чоловіка, і він остаточно розбив своє серце, полюбивши іншу, схожу на попередню (мотив заміни одного об'єкта бажання іншим (у психології це називається компенсацією)). Попри удавану радість ліричного героя бачимо, що в його думках досі живе майже забутий образ коханої, і що ще довго буде боліти розбите серце, адже, як писав О. Олесь, «від руки найніжнішої рани заживають в могилі одній» (з вірша «Так, як Данте любив Беатріче» [140, с. 252]): *«Ні, душу мучити свою / Я більше вже не можу... / Тепер я іншу вже люблю, / На тебе... схожу. // О, легко як мені іти / З своєю молодою! / Вернулась молодість! і ти... / Стоїш живою. // Від слів її щасливий я, / А серце, як шалене!.. / Немов рука... рука твоя / На серці в мене. // Ні, душу мучити свою / Я більше вже не можу, – / Тепер я іншу вже люблю, / На тебе схожу»* («Ні, душу мучити свою...») [140, с. 253].

Часом кохана дівчина являється ліричному герою в образі пташки, тому не дивно, що обраницю й справді важко втримати біля себе (пташка – символ людської душі, свободолобства та волі [64, с. 669]): *«Коли б сказав я: «Пташко! / Мені без краю важко, – / Спасеш єдина ти... / Побудь же, не лети! /*

Ти полетіла б?» // Летіла ти. Я гинув!.. / Крик-блискавку я кинув: / «Рятуй: вмираю, край!» / Оглянулась: «Прощай!» / І... полетіла» («Коли б сказав я: «Пташко!...») [140, с. 267].

У поезіях доеміграційного періоду творчості (до 1917 року), які не були опубліковані за життя автора, постать коханої набуває особливої чарівності, а її ідеалізація найвідчутніша. Навіть краса троянди – ніщо у порівнянні з вродою дівчини: *«Вона ніщо в порівнянні з тобою. / Коралі уст твоїх ніжніші пелюсток, / І погляд твій впирається стрілою, / Коли я думкою легкою / Торкнув твоїх очей-квіток»*. І краса ця настільки зваблива, що ліричний герой ледь стримує себе від бажання схопити дівчину і вже ніколи її не відпускати: *«О, не жартуй, бо я не знаю, / Чи я вже вдруге попрошу... / Боюсь, що я тебе піймаю / І понесу, і заласкаю, / І зацілюю, задушу»* («Троянда і ти» [140, с. 656]).

Фантомні втілення чоловічих бажань (сон, тінь, мрії) та легкі еротичні нотки свідчать про ледь стримувану пристрасть ліричного героя (поезія «Краса, несказанна краса!»). Незвичайна врода дівчини «закодована» в її очах і волоссі. Традиційні народнопоетичні акценти увиразнені яскравими авторськими порівняннями-асоціаціями: *«Краса, несказанна краса! / Вогонь очей! Змія – коса, / І вся – як сон мій, вся – як тінь / Моїх бажань, моїх хотінь. // Картайте, мучте! Я не міг! / І сам себе не переміг, / І весь віддався мріям-снам, / Її очам, її рукам»* [140, с. 660].

Образ дівчини-змії метафорами та порівняннями виписаний у поезії «І розкрив своє серце закоханий я...». Таку незвичайну асоціацію викликала поведінка коханої, яка обвилася кругом серця «жертви за власним бажанням». І хоча змія вже на підсвідомому рівні мала б викликати захисну реакцію (змія – символ небезпеки, підступності, лукавства, облесливості [64, с. 294]), чоловік не тільки їй піддається, а й запевняє, що вирве її хіба з серцем, тому що з путами кохання важко, але й без них – ніяк: *«І розкрив своє серце закоханий я, / І не чув, і не бачив нічого... / А ти лізла і гнулась, як гнеться змія, / І впаялась, обвилася круг його. // Можеш пити мою кров, спокій ран ворухить, / Кидатиме камені в мук моїх прірву. / Знаєш ти, що не зможу тебе задушити, / Що тебе*

тільки з серцем я вирву...» [39, с. 615]. А. Матусяк зазначає, що в модерністській поезії образ змії співвідноситься з еротикою й водночас із жіночістю, постає втіленням гріха [117, с. 320].

Святий образ коханої з заплаканими «небесними очима» асоціюється в ліричного героя з образом Пречистої Діви. Біблійна символіка стає найкращим доказом його віри в чистоту та невинність обраниці. Їй він молиться і в неї ж просить пробачення за кожну сльозинку: *«В сльозах твої небесні очі, / І ти сама, як янгол на землі. / Прийми мою молитву чисту, / Уклони набожні мої. // Прости мене, Пречиста Діво, / За кожну краплю чистих сліз, / Що я тебе з землі брудної / У рай небесний не відніс»* («В сльозах твої небесні очі...») [140, с. 618]. Протиставлення «брудної» землі (місця, де живе ліричний герой) та небесного раю (місце, де живе його кохана) підкреслює ідеалізацію дівчини.

Про мінливість та непостійність характеру коханої свідчить вірш «Сама прийшла, заговорила...»: *«Сама прийшла, заговорила, / Сама всміхнулась, розцвіла / І цілий світ квітками вкрила, / І морем сонця залила. // Сама пішла, не попрощалась / Хто знає: на день чи на вік. / В пільмі душа моя зосталась / І крик у неї кров'ю стік»* [140, с. 698]. Сонячність і квіткова образність першої частини вірша несуть семантику щастя й краси, натомість друга оповита моторошною пільмою, пронизана передсмертним криком зраненої душі (прийом контрасту в зображенні світу з коханою та без неї).

Мотив обожнення розвивається в поезії «Ми не зустрінемося до суду...». Кохана вже не просто порівнюється з Богом – для чоловіка вона Ним і є (найвища міра ідеалізації). Лише до Неї одної звернені всі молитви, лише Нею одною живе ліричний герой, без тіні сумніву заявляючи: *«Другого бога я не знаю... / Ти бог і розум-демон мій! / Одну тебе кляню й шукаю / В світах, в пустелі світовій»* [140, с. 713]. «Пустеля світова» – метафора світу, в якому нема обраниці-богині. На жаль, богиня є жорстокою і байдужою до безмежної любові та відданості звичайної людини, чим завдає їй тяжких мук (образ зраненої душі): *«Смієшся, граєш ти любов'ю: / Ха-ха-ха-ха! Сміюсь і я... / Хоч плачу сам і сходжу кров'ю, / І в ранах вся душа моя»* [140, с. 713]. Очевидно,

«безсердечність» обраниці стала головною причиною внутрішнього конфлікту, який розриває чоловіка навпіл: *«Ми не зустрінемося до суду, / А нагло стріну – одвернусь. / Хоча тобою жити буду, / Хоча одній тобі молюсь»* [140, с. 713].

Містичні нотки звучать у вірші «Красі твоїй молюсь!». Щоб передати неземну красу дівочих очей, автор звертається до образу папороті. Папороть – давній слов'янський символ, «квітка щастя», яка допомагає віднайти душевний спокій, захищає від зла і виконує потаємні бажання [70, с. 433]. Обоження краси ліричної героїні, страх перед пільмою в її очах і нестримний потяг до магічного світла, яке вони випромінюють, передано всього лише в кількох рядках: *«Красі твоїй молюсь! / Ночей-очей твоїх боюсь! / Не вірю ночі їх. / (Була в очах твоїх?) / Страшить мене пільма, / Хоч папороть сама / Цвіте в очах твоїх / Ясніше сонць усіх»* [140, с. 728].

Про ірраціональність, нелогічність почуттів ідеться в поезії «Люблю. Без пам'яті люблю...». Ліричний герой не може знайти розумного пояснення своїй закоханості, але й не може розлюбити, тому що це почуття живе поза межами контролю розуму, зароджуючись у глибинах підсвідомості: *«І все ж люблю! За що люблю, / І сам не бачу і не знаю... / Я знаю, сам себе гублю, / Але не можу, і кохаю»* [140, с. 743].

Отже, в любовній поезії О. Олеся відтворено перипетії кохання, як взаємного, так і безнадійного, нерозділеного. Митцю вдалося виробити власну стильову манеру, в основі якої – мінливість мотивів та настроїв, повсякчасне переплетення журби із радістю. В період еміграції любовну поезію наповнюють настрої зневіри та суму, спричинені розлукою з коханою та рідним краєм.

Яскравий і надзвичайно різноманітний образний світ поезії О. Олеся – результат поєднання народнопісенної, неоромантичної та символістської традицій зображення. В центрі любовних поезій – образ коханої. Щоб передати незвичайну вроду ліричної героїні, поет звертається до міфологічних, біблійних та фольклорних образів, опираючись на їхню символіку чи інтерпретуючи її; апелює до краси природи (емоційна близькість ліричного героя із природою, її повсякчасне олюднення – головні риси Олесевого пантеїзму).

4.2. Модифікації образу коханої в любовній поезії С. Черкасенка

Свої поезії С. Черкасенко групував у цикли за тематичним принципом. Центральним образом любовної лірики автора є образ коханої.

У поезії «Зустріч» із циклу «Кохання недоплетений вінок» віднаходимо деякі образні її характеристики. Це – дівчина з блакитними очима «неземної краси», яка «непевною ходою» йде на побачення з ліричним героєм у «заснулий мрійний сад». Красуня постає в очах закоханого юною богинею, якій він молиться, даруючи своє життя: *«На поклик твій, захований і довгожданий, / Душа полинула на крилах раювання... / До ніг тобі поклав я серце – твій трофей; / Моливсь тобі, як ти шептала: «Мій коханий...» / Мовчала ніч, благословляючи признання, / Над щастям десь ридав у співах соловей»* [215, с. 74].

Образ серця як центру емоційного життя закоханої людини, орієнтація на її внутрішній світ зближує поезію С. Черкасенка з філософією кордоцентризму. Ніч виступає персоніфікованим, хоч і німим свідком зізнань. Спокійне, розмірене дихання сплячої природи співзвучне з романтичним настроєм чоловіка. Тишу порушує лише соловей, що плаче і сміється від щастя. Його спів звучить в поезії рефреном. Загальна атмосфера спочатку трепетного чекання, а потім замилювання вродливицею й цілковите абстрагування «од життя» і «од людей», повне зосередження на погляді й словах найбажанішої в світі жінки перетворює пахучий сад у справжній храм кохання. На рівні образності тут відчутний перегук із поезією Олександра Олеся «Чари ночі» [140, с. 64].

У вірші із промовистою назвою «Finis» вплив коханої на ліричного героя переданий метафорично: погляд жінки розпалює вогонь у його грудях і здійсмає «бурі мрій». Портрет «богині» доповнюють «уста рожеві». Головний акцент в її образі знову переноситься на очі. Численні епітети допомагають зрозуміти, наскільки дорогою і жаданою була для нього дівчина: *«Ще муки дай! ще влий отрути... / Замість образ, / Із уст рожевих дай почути / «Люблю» – ще раз,*

останній раз... / Єдиний погляд із очей коханих – / Фальшивий хай, лукавий, / Але... любовний і ласкавий... / Тебе, мов старець, я прошу...» [215, с. 75–76].

Проте тепер його обраниця холодна та байдужа, і на лиці її «ні відгуку, ні спочуття». Деталі портрета ліричного героя («печать вмирання на обличчі», «печать утоми й забуття») розкривають весь трагізм ситуації. Розуміючи, що повернути кохану він уже не зможе, а біль утрати навряд чи колись мине, чоловік випрошує для себе останню краплинку щастя – прощальний погляд жінки, що була сенсом його життя. У поезії простежуються ремінісценції з вірша І. Франка «Чого являєшся мені...» [205, с. 147] (зокрема, художнє втілення мотиву нерозділеного кохання).

Не надто переймається муками закоханого чоловіка лірична героїня поетичного циклу «Серенади». На передньому плані тут – образ змученого серця ліричного героя. Всі пісні кохання, всі палкі заклики хоча б виглянути у вікно залишилися непочутими, не зворушив її навіть болючий «крик благання», «крик одчаю» та «конання». Світанок приніс крах надій, які подарувала ніч. Ліричний герой розуміє, що кохана просто не хотіла його чути. Наслідки її безтурботної байдужості у повній мірі передають метафори та порівняння заключної частини серенади «III»: *«Ущухло все... А я... о, серце бідне! / Твій давній сум, як похоронний дзвін, / Ридає знов... А ніч од жаху блідне, / Що день іде, що недалеко він. / Сполохані в кущах сховались тіні, / Погасли зір засмучені огні, / Поволі гинуть привиди нічні, / І все тремтить передчуттям одміни»* [215, с. 80]. У творі виразно прочувається естетика декадансу. За настроєм та образністю вірш співвідносний із найпохмурішими поезіями П. Карманського.

У поезії «З квіток рожевих» (цикл «Романси») юна красуня у вінку нагадує ліричному герою пишну квітку, а її «дзвінкий, веселий сміх» будить і річку, і гай. Барвистий вінок на голові дівчини – прообраз щасливої долі, у той час як терновий – символ важких життєвих випробувань, від яких чоловік просить Бога її вберегти: *«Моя кохана, дай же біг, / Щоб і життя тебе квітчало / Вінками щастя і утіх, // Щоб ся голівонька удала, / Замісто квіток запаших, / Ніколи терну не зазнала!..»* [215, с. 83].

Квінтесенцією образу коханої жінки знову стають її очі, що світяться від щастя, а тому нагадують зорі – сяючі очі небесні. Так у поезії С. Черкасенка знайшов своє продовження улюблений народнопоетичний образ очей-зірок – втілення неземної краси очей людських.

Милуючись весняним килимом із різнобарвних квітів, ліричний герой наголошує жінці, що *«з тих квітів найпшніші / Васильки твоїх очей»*, а *«Рожі ж уст твоїх палкіше / Млості зоряних ночей!..»*, адже вона – його ідеал краси («Квіти» [215, с. 84]). Можливо, саме цей «квітковий паралелізм» знайшов своє продовження в поезії В. Сосюри «Васильки» [215, с. 305].

Не завжди кохана ліричного героя весела й життєрадісна. Буває, у серце дівчини закрадається смуток, і коли світло на її обличчі гасне під тягарем «печалі-отрути», ридають уже два серця (персоніфіковані образи закоханих), адже чоловік не може залишатися незворушним, коли з очей його «зорі» котяться сльози, тому перебирає на себе її страждання:

Хотів я у серце твоє зазирнути –

Чому невеселе?

Багато там, зоре, печалі-отрути,

Багато, ой леле!

Назустріч твому й моє заридало

Так гірко і тяжко...

Пожуримось вкупі, щоб легше нам стало,

Бо важко, ой важко!

(«Хотів я у серце») [215, с. 85].

Поезія «Ранком» із циклу «Настрої» малює досить безрадісний пейзаж – «похмурий листопад», коли кожного ранку замість привітного і теплого сонця – лише вітер, дощ і туман. Дуже контрастним на цьому фоні виступає образ коханої, адже вона сміється і співає, ніби надворі весна. Чоловік по-доброму заздрить життєрадісності й безтурботності молодого серця, і водночас дивується вмінню дівчини знаходити привід для веселощів у такий негожий

день. Проте секрет хорошого настрою ліричної героїні дуже простий: коли жінка закохана, в її серці завжди панує весна: *«Ранком вийшла ти в садочок: / Вітер, дощ з імлюю... / Ти ж співаєш і смієшся, / Ніби вдень весною. // О, мій друже! Хай похмурий / Листопад лютує, / В кого ж серце молодєє – / Травень там панує!»* («Ранком») [215, с. 49].

Молодість, весна, кохання – поняття асоціативно близькі. Тому образ закоханої жінки, зокрема її піднесений душевний стан, найчастіше пов'язується саме з весняною порою.

Дружині С. Черкасенка присвячений цикл «Мій коханій Жені». У першій же поезії циклу («За що люблю») дізнаємося, що думки про милу серцю жінку ніколи не залишали ліричного героя. Її світлий образ, наче ангел-охоронець, силою своєї любові «настирно кликав» чоловіка до життя, допомагав йому перемагати власні болі і страждання. Автор чітко заявляє, що любить жінку передусім за її не по-жіночому сильний характер, за те, що вона вміла з посмішкою йти крізь колючі терни життя (проте важко сказати, чого у цій «заяві» більше: поезії чи ораторського мистецтва): *«І я люблю тебе, дитя, / Не палом дикого кохання: / В тобі люблю твої страждання, / Покриті флером забуття, / Й за сміхом сховані... ридання...»* [215, с. 118].

Сакральності образу коханої додає терновий вінок на її «білосніжному чолі», скроплений «праведною кров'ю». Вінок, який був символом життєвих випробувань (поезія «З квіток рожевих» [215, с. 83]), у цьому вірші поглиблює своє смислове навантаження і стає знаком драматизму особистого життя, символом мук і страждань праведної жінки. Вимальовується майже біблійний персонаж – втілення чистоти, скромності та жертвності. Проте, незважаючи на сльози та скорботу в її очах, вона не втратила своєї вражаючої краси.

Любить ліричний герой свою обраницю й за те, що вона на нього схожа – така ж таємнича, мрійлива, пристрасна та сповнена палких бажань, а все тому, що так само, як і він, до безтями закохана. Об'єднує молоду пару і віра в їхнє спільне щасливе майбутнє, в те, що минуть часи «розбитих мрій», а «сни рожеві» обов'язково збудуться. Передати надсильні почуття ліричних героїв

може тільки метафора: *«Пересторогам навпаки / Ми бачим знову сон рожевий – / І стиск коханої руки, / І поцілунків жар огневий... // Ти любиш, як і я... Й твоя / Душа в барвистих мріях тане. / Але... як серце щастям п'яне, / Чи ти ридала так, як я?!.»* [215, с. 119]. Прикінцеве питання, очевидно, є риторичним, адже настільки схожі й близькі душею люди навряд чи відрізнялися б у проявах своїх емоцій.

Поезія «Покора» з цього ж циклу є, по суті, розгорнутим метафоричним порівнянням, яке грою контрастів передає неземну вроду коханої. Усмішка, погляд і поцілунок – ось що полонило серце чоловіка. Простежуємо у вірші й еротичні мотиви: пестощі і ласки із улюбленицею – найпалкіше бажання ліричного героя. Традиційно для поезій С. Черкасенка, з красою жінки може зрівнятися тільки краса розкішної природи:

*Твій усміх – то усміх мінливий зорі
У темряві ночі,
Що в мрійно-яскравій привабливій грі
Плете, як мережу, сни дивні, урочі.*

*Твій погляд – то сонця рожевого блиск
У сивій млі ранку,
Що нагло розвіє снищ-привидів тиск,
Перерве їх довгу нічну колисанку.*

*А твій поцілунок – то щастя жало
Солодке, отрутне,–
Цілуй же без ліку, що б там не було!
Цілуй, моє щастя жагуче, могутнє!..* [215, с. 120]

Проте жінка причарувала ліричного героя не лише своєю вродою – вона також мала ніжне і чутливе серце, в якому пишно цвіли квіти кохання (алюзія до Олесевих «квіток любові» [140, с. 192]) і виливалися в пісні, бо ті квіти – це щирі почуття, які неможливо втримати в собі: *«Звій сльозу з очей-зірок – / В ній*

кохання згуба... / Заплети пісень вінок / Из рясних своїх квіток – / Квітів серця, люба!» («Звій сльозу» [215, с. 121]).

Іншими образами поезії «Звій сльозу», що увиразнюють портрет жінки, є фольклорні образи очей-зірок та ясного сонечка – власне коханої. Квітуче серце, очі-зорі та ясне сонце – це «маленькі частинки великого щастя» ліричного героя, яке він образно називає своїм «чарівним, тихим раєм». Рефреном звучить думка: кохана повинна вміти пробачати і стримувати гнів, тоді вони обоє будуть щасливі в їхньому раю.

У поезії «Чи знов тебе я пригорну» – автобіографічний мотив туги чоловіка за «любим» та «дорогим» йому образом, нав'язаний вимушеною розлукою С. Черкасенка з дружиною. Без коханої, без її поцілунків та обіймів чоловіку холодно й самотньо. В уяві збентеженого ліричного героя дівчина асоціюється зі світлими й теплими образами «чарівної весни» й «ранкової зірничі». Поряд із обраницею він відчуває себе, як у раю, адже вона і є його раєм – джерелом омріяного щастя, душевного спокою і найвищої насолоди. Саме тому розлука з коханою для чоловіка рівнозначна смерті, без неї його серце охолоне і «засне навіки». Єдине бажання ліричного героя – бути поряд із красунею і дарувати їй свою любов: *«Чи знов тебе я пригорну, / Чи обійму, чи поцілую – / Мою чарівную весну / Мою зірничю ранкову?.. // Душа стомилася з нудьги, / Палає серденько коханням, / І образ любий, дорогий / Хвилює, вабить раюванням...»* [215, с. 122].

У циклі «Усміх міста (П'яні ритми)» постає романтичний образ прекрасної незнайомки («панночки в білому»), що завдяки творчості О. Блока постав як літературна традиція, втілення довершеної жіночності. Своєю красою дівчина зворушила «зотліле» серце ліричного героя, очевидно, нагадавши йому про минулу любов. «Світлість» образу панночки підкреслюють практично всі деталі її портрета: в очах – «усміх неба ясного», на вустах «ранок рожевий, привітний», та й сама вона в білому вбранні (можливо, не випадково, адже білий колір – символ чистоти й невинності, колір ангелів, святих) стає схожою на граційну хмаринку, що радує око і дарує «щастя безмежне» усім, хто її

зобачить. Центральне місце в образі прекрасної дами знову відводиться її очам та вустам:

*– Панночко, панночко в білому!
Линеш назустріч ти серденьку милому?
Біла, як хмариночка,
Плинеш у юрбі...
Стій! одна хвилиночка –
Щось скажу тобі!*

*Неба ясного усміх досвітній
В твоїх очах,
Ранок розжевий, ранок привітний
В твоїх устах.
Радість безхмарну, щастя безмежне
Несеш для всіх...*

(«Панночко, панночко в білому!») [215, с. 93].

Така краса здатна зцілити розбите серце чоловіка, тому він із надією просить у прекрасної незнайомки, щоб вона вислухала його тривожні думки, заспокоїла неспокійну душу і «серце бентежне».

Мотив замилювання красою коханої звучить у циклі «Омани». Голубкою називає ліричний герой свою кохану в поезії «На горах». Таке образне звертання – наслідок впливу поетики народних пісень, у яких пара голубів є втіленням закоханих, а голубка зокрема – символом вірної і люблячої дружини. «Голуб – символ кохання у різних його виявах», – наголошує український дослідник М. Костомаров у праці «Слов'янська міфологія» [103, с. 88]. Також автор залишився послідовним і вірним народнопоетичній традиції у головних принадах жіночої краси – очах та вустах: *«Ще раз, любко, / Дай, голубко, / Впитись в очі і уста!.. / – Що, коханий?.. / – Ввесь я п'яний, / Мріє... казко золота!»* [215, с. 273]. Дівчина-вродливиця є ідеалом ліричного героя, її краса

надихає чоловіка – «на крилах мрій» несе у «край незнаний, чарівний», у щасливу казку.

Ліричний герой із надією шукатиме зустрічі з красунею, перед якою провинився, проситиме прощення та ласки. Адже він ніколи не зможе забути її пристрасні обійми, його знову і знову вабитимуть глибокі «очі-криниці» та палкі «уста-коралі». Прекрасний образ дівчини в поезії «Дай руку знов... забути я не в силі» виписаний метафорами: *«Дай руку знов... забути я не в силі / Твоїх обіймів міць – / Так надять знов ще не забуді хвили / І глиб твоїх очей-криниць!.. // Дай руку знов... одкинь гризоти-жали, / Ласкаво глянь з-під вій / І повних уст своїх палкі коралі / Мені назустріч знов відкрий!..»* [215, с. 275].

Про обережність та сором'язливість ідеальної жінки дізнаємося з поезії «В полоні». Ліричному герою вдається «вполювати» «дику сарну». І хоч чоловікові не просто втримати красуню, він усе ж сподівається, що «ланцюг з квіток нев'ялих» (нев'янучі квіти – натяк на вічність почуття кохання) зможе зламати опір його «зухвалим бажанням» (еротичні нотки). Образи полохливої сарни та мисливця зі стрілами передають всю гостроту відчуттів, дозволяють краще зрозуміти характер героїв любовної драми: *«Я підкорив тебе своїм коханням, / О полохлива, дика сарно! / Не викликай же давнього зітханням, / Коли тепер так гарно! // У пуцах життєвих тебе уздріли / Зненацька очі соколині: / Не зрадили мене їх гострі стріли: / Моя, моя ти нині! // До серця ланцюгом з квіток нев'ялих / Тебе припнув я, дика сарно, – / Даруй огонь бажань моїх зухвалих / І не змагайся, – марно!..»* [215, с. 275].

У поезії «Серенада» пісня кохання з надією ллється для «ніжної квітки», «любої пташки», «ясної зорі». Семантика «вбудованих» у звертання образів-символів утверджує непересічну красу коханої. Єдине бажання чоловіка – бути поряд цілу ніч, «вплітаючи» в її сон свої пісні (метафора єдності):

*Я так любив тебе, о квітко,
Що кожне слово і зітхання
Переливаю в спів кохання,
О ніжна квітко!*

.....
Не розбуджу тебе, о зоре!..
Лиш серце буде до світанку
Тобі співати колисанку,
О ясна зоре! [215, с. 275-276]

Мовчазна ніч, мрійливий сад, тихий сон, співоче серце закоханого чоловіка – повноправні персонажі поезії, що формують інтимну атмосферу твору і віддзеркалюють настрій ліричного героя.

У міфологічному світогляді сонце вважалося святим, тому те, що жадана жінка часто уявлялася чоловіку саме в образі сонця – не випадковість, а творче продовження фольклорної традиції. Поезія «Ранком осіннім» розкриває причини таких образних асоціацій: її личко сяє, посмішка по-літньому гаряча, але ласкава, а ще вона приносить радість кожного ранку і своїм світлим ликом проганяє геть «зрадливі омани». Кожна строфа вірша побудована на паралелізмі, а твердження «*Ти – моє сонце, кохана...*» звучить рефреном: «*Ти – моє сонце, кохана, – / І тікають тумани зрадливих оман / Геть від тебе в безмір'я. // Ти – моє сонце, кохана, – / Самоцвітами сліз сяє личко твоє / І твій усміх ласкавий*» [215, с. 278].

Схожий образ дівчини вимальовується і в поезії «Мій ранок» [215, с. 277]. Настрій і колористика вірша тісно пов'язані зі сприйняттям коханої: золоті коси, срібний сміх, трояндові уста, шовкова шкіра, море квітів і сльози щастя. Трепетне бажання чоловіка – дотягнутися до його «осяйної мрії», відчутти її запах і смак, поринути в свій власний рай: «*В проміннях-косах золотих / Впурхнула ти із сонцем ранку / У мій покій: / Зарокотав твій срібний сміх, / Збудив похмурую мовчанку / В душі моїй. // О, нахили троянди уст, / Розквітлих квітами бажання! / Торкнутись дай / До лиць твоїх шовкових хуст / І в щасті близького стрівання / Відчутти рай...*». Отже, любов чоловіка проявляється, насамперед, у бажанні сповна насолодитися красою жінки. Прикметно, що юна вродливиця своєю легкою ходою нагадала героєві пташку, хоча цей образ має не лише метафоричне, а й фольклорне підґрунтя. Всю силу почуттів ліричного

героя сконцентрувала в собі персоніфікація останньої строфи вірша: *«Душа ж, схвильована до дна, / Ридає в щасті, щастям п'яна, / В ясних сльозах».*

У циклі «3 пісень кохання (На старі мотиви)» нам відкривається інша, «темна» сторона обраниці ліричного героя. На контрасті побудоване сприйняття внутрішнього світу жінки закоханим у неї чоловіком та тими, кому вона байдужа. Коли об'єкт пристрасті близько, чоловік бачить лише її вроду, закриваючи очі на все інше: *«Всі кажуть, що вдача її неспокоїна, / Що серця у неї нема, / Душа ж до лихого занадто вже рветься, / До доброго ж – зовсім німа. // Спасибі вам, друзі, за пересторогу, / Та маю гадки я свої: / Навіщо шукати непевну дорогу / У душу й до серця її?.. // Нехай небезпечні вони і зрадливі, / Зорить мені інша мета: / Поринути в очі її мерехтливі, / Вп'ястись у вишневі уста!..»* («Всі кажуть, що вдача її неспокоїна» [215, с. 325]).

Вишукані означення (зокрема, епітети «мерехтливі очі», «п'янки вуста») акцентують увагу на рисах обличчя дівчини. Зміщення уваги на очі і вуста ліричної героїні свідчить про народнопоетичну естетику дівочого образу.

Отже, в любовній ліриці С. Черкасенка переважно звучать мотиви оспівування вроди коханої та щастя, подарованого дівчиною, а також мотиви сердечних мук, спричинених байдужістю обраниці чи розлукою із нею.

Любовна лірика С. Черкасенка рясніє персоніфікаціями. Проте серед них обмаль традиційних фольклорних образів та символів, естетичний потенціал яких, очевидно, виявився недостатнім для докорінного оновлення поезії. Тому С. Черкасенко створив власний художній світ – «чарівний, тихий рай», в якому поряд співіснують олюднені автором частинки природи і людські почуття.

Зовнішність коханої змальована лише окремими штрихами, проте загалом її портрет значно виразніший, ніж у народнопісенної героїні. Найхарактерніші прийоми створення дівочого образу – метафоризація (співставлення з красою розкішної природи) та символізація (звернення до фольклорних і біблійних образів-символів). Численні образи, в яких постає обраниця, не лише відтворюють сприйняття її закоханим чоловіком, а й стають засобами характеротворення.

4.3. Символістський дискурс любовної лірики Г. Чупринки

Більшість любовних поезій Г. Чупринки написані у ранній період творчості і вміщені у двох перших збірках – «Огнецвіт» (1909) і «Метеор» (1910), проте зразки такої лірики подибуємо в кожній із поетичних книг аж до останньої, виданої за життя автора («Контрасти», 1912).

У вірші «Згадка» (зі збірки «Огнецвіт») оживає образ коханої-чарівниці, яка лишилася далеко «на милій, веселій отчині». Мотив туги за дівчиною і за рідною землею реалізовано через образ нудьги, що «давить» ліричного героя (уособлення). З образом дівчини із «обличчям вабливим» нерозривно пов'язана «одповідна струна» в серці чоловіка. Серце реагує на згадку про кохану, як струна на дотик вправної руки. Кохання та музика постають поняттями асоціативно близькими, а «мелодії серця» – тісно пов'язаними із почуттями людини, точніше, від них залежними (переплетення романтизму та символізму). Чоловік не може змиритися зі втратою, тому «оживляє» милий образ у спогадах, тамуючи таким чином нестримне бажання бачити і чути свою обраницю (психологічна компенсація): *«Ти далеко сама / На Вкраїні моїй, / Але вір цьому щирому слову, – / Хоч тебе тут нема, / В серці образ є твій – / З ним веду я таємну розмову»* [234, с. 40].

В основі ліричного сюжету поезії «Падучі зорі» – історія кохання ясних зір до холодної землі, розказана ліричним героєм для його обраниці-голубки (так чоловік називає свою милу; це – традиційне народнопоетичне звертання і фольклорний символ, що несе семантику любові та вірності). «Температурні характеристики» вірша не випадкові: зорі закохані, а тому теплі та яскраві, у той час як земля – холодна та «безщасна», бо не палає гарячим почуттям. Злі сили темної ночі теж «холодно-байдужі», адже поняття холод, темрява і зло споконвіку йшли пліч-о-пліч. Романтичне протиставлення тепла і холоду, світла і темряви, віри та байдужості актуалізувало мотив всеперемагаючої сили любові: *«Все ж з холодного пишання / Зорі блиснули у млі / Знаком теплого єднання / До безщасної землі»* [234, с. 52–53].

Прекрасний образ жіночих очей виписаний у вірші «Глянь їй в очі!..». Щоб передати красу очей, ліричний герой малює миловидні пейзажі, послуговуючись типовими для романтичної поезики прийомами – використанням метафор, порівнянь (по суті, поезія є розгорнутим метафоричним порівнянням), паралелізмів та контрасту. Відчутні також прояви символістського сприйняття природи: дівочі очі нагадують чоловіку озера («очі землі») та зорі («очі небесні»). У тих очах ліричний герой бачить своє щастя, адже це очі жінки, яку він кохає. Загалом же образ очей є світлим, таємничим, загадковим, адже навіть той, хто їх бачить, не може повністю осягнути їхньої глибини і краси: *«Глянь їй в очі! – Таємнича / Згага щастя, згага волі / В їх розлита, і обличчя / Сяє в дивнім ореолі»* [234, с. 57–58]. Вірш перегукується з поезією О. Олеся «Не сонце точиться з очей її чудесних...» [140, с. 430].

Сизокрилою голубкою, зіркою, Феєю називає кохану ліричний герой поезії «Серцем обраній». Перші два звертання – фольклорна традиція. Образ чарівної Феї як мініатюрної та привабливої молодой жінки з крильцями сформувався в час розквіту європейського романтизму (початок ХІХ ст.). Засвоюючи набутки західної культури, автор залишився вірним традиційному тлумаченню цього казково-міфологічного образу. Закоханий чоловік просить у милої Феї якнайшвидшої (таке відчуття створює відповідна фоніка та ритміка твору) розради і краплю любові: *«Палом-жаром, / Жартом-сміхом, / Ніжним чаром – / Співом тихим / Чорну тугу розведи! ... Подарунком / Ніжним, пишним – / Поцілунком / Вічно-втішним / Холод серця розігрій»* [234, с. 69].

У поезії «Летючій зорі» (зб. «Метеор», 1910) постає образ коханої, що розпалює у чоловіку «дивне полум'я» (символ кохання) і веде крізь морок ночі. Образ жінки сяючий, яскравий. «Світлорайдужний огонь», який оточує обраницю, проганяє «вічну темряву» в душі ліричного героя (прийом контрасту). Так метафорично показана роль коханої жінки-музи – провідниці і помічниці, чия любов дає чоловіку наснагу до нових звершень. Про ідеалізацію образу коханої свідчить остання строфа вірша: жінка порівнюється з чимось неземним, божественним, яке існує тільки десь далеко в небі – «в вічному сяйві

красоти». Зустрівши одного разу ту, яку щиро покохав, чоловік знову і знову її шукатиме, бо для нього любов – це те світле, радісне почуття, яке здатне пробудити, воскресити до життя кожную «потухлу» душу. Тому йому життєво необхідне це почуття – воно кожного разу надихає ліричного героя на нові творчі подвиги:

*Ти вечірньою добою
Знов по небу пролети
І візьми мій дух з собою –
Дух, що вік шукав мети,
В величезну
Сінь небесну,
В вічне сяйво краси [234, с. 96].*

Останній рядок поезії перегукується з Пушкінським «К К*** Керн (Я помню чудное мгновенье...)» [163, с. 406–407].

Про ідеалізацію образу коханої свідчить вірш «Найближчій». У поезії чітко вимальовується образ жінки-страдниці зі святою душею. Ця жінка – втілення чистоти й жертвовності. Пройшовши крізь життєві бурі й грози, вона, все ж, не втратила своєї світлої краси, а її серце не зачерствіло. Про драматизм долі коханої яскраво свідчать вже перші строфи вірша, пронизані експресивними метафорами: *«Вся душа твоя святая / Кров'ю власною облита, / Сила ж серця молодая / Злісно бурями розбита. // Давні гімни десь завмерли, / Стихли, зникли бурі-грози, / І дрижать, біжать, як перли, / В згадках щастя чисті сльози [234, с. 112].* Образ сліз-перлів найімовірніше є ремінісценцією з творчості В. Пачовського (збірка «Розсипані перли», 1901) і так само вжитий автором з метою ідеалізації образу ліричної героїні. Остання строфа вірша стала вершиною градації у змалюванні образу коханої. Нанизуючи «в чудову низку» всі достоїнства й чесноти обраниці, чоловік не може назвати її інакше, ніж «світлою Богинею», адже та жінка – його ідеал.

У третій книзі поезій «Ураган» (1910) автор знову повертається до образу чарівної феї. Проте тепер її портрет набуває більш чітких рис, а його

деталізація розкриває всі акценти вроди чарівниці. Кожна строфа вірша наповнена світлом, переливами яскравих кольорів. Від постаті дівчини віддає сліпучим сяйвом. Сама вона нестримно вабить ліричного героя своєю красою. Надзвичайно яскраві епітети й метафори створюють казкову атмосферу твору: *«Хризантеми і лілеї / В різнобарвнім перепльоті / Обвили голівку Феї, / Мов сестриці по істоті. // Сяйвом сонця одливає / Вся істота і обличчя, / Райським чаром повіває / Сила вроди чарівнича»* [234, с. 120]. Чари любові захоплюють чоловіка цілком, сповнюють його душу світлим замилюванням. Образ коханої в уяві ліричного героя знову підноситься до божественних висот, тому у творі присутня згадка про Рай, а остання строфа вірша вже прямо (хоч і гіперболізовано) вказує, що люба жінка постає для закоханого чоловіка не просто царицею, а богинею, у владі якої його зморене почуттям серце: *«Очі-зіроньки блискучі / Сяють, грають і говорять, / Ніби огники пекучі, / Серце манять, серце морять: // «Ти об'єкт для споглядання, / Всіх чаруюча святиня, / Ти цариця здивування / І всевладная богиня!..»* («Феї») [234, с. 121].

Образ струн душі, що передзвонами відгукуються на сльози і печалі близькою людини, актуалізується в поезії «Одгук» зі збірки «Сон-трава» (1911). Тяжіння Г. Чупринки до музики породило прекрасну метафору, що нерозривно пов'язує мелодію душі (її стан) із почуттями, які переживає людина. Струни душі – це ніби її рецептори, що реагують на кожну емоцію і самі починають звучати з нею в унісон. Саме тому на журбу й зітхання дівчини душа поета відповідає риданням солов'я (незмінного для народної пісенності співця кохання): *«На журбу, на нудьгу, на болючий секрет, / На зітхання грудей білосніжних / Одгукнеться, мов брат, твій печальник поет / Передзвонами струн своїх ніжних. / В кожну душу чужу, в кожне серце чуже / Він сльозинки твої розкидає; / Він всі муки твої для людей збереже / І в журбі солов'єм заридає!..»* [234, с. 135]. У вірші відчутно вплив оригінальної стильової манери О. Олеся.

У шостій книзі поезій «Контрасти» (1912) світ любовної лірики Г. Чупринки поповнюється образом вільного вітру (поезія «Варта»). Цей

«вигнанець полохливий» – символ свободи та сили. Проте у царстві ночі він перетворюється на вірного вартового сну коханої-голубки ліричного героя, нашіптуючи їй до ранку «ніжну пісню-колисанку»: *«Спи, голубонько, до ранку / Тиховійним, мрійним сном, / Ніжну пісню-колисанку / Шепче вітер за вікном»* [234, с. 164]. Мрійлива романтика зоряної ночі поступово змінюється романтикою войовничою (в поезію вплітаються громадянські мотиви), і тиховійний вітер перетворюється на ураган, який веде чоловіка у бій за кращу долю. В такий час кохана стає талісманом ліричного героя, який без вагань кладе своє життя до її ніг: *«Світлим ранком я з майдану / Знов ступлю через поріг – / Все, що кров'ю я дістану, / Покладу тобі до ніг»* [234, с. 164].

Традиційним тлом у любовній поезії Г. Чупринки виступає нічний пейзаж. При цьому емоційна маркованість образу природи органічно поєднується з музичністю вірша, створеною цілою низкою епітетів і метафор. Ніч у поезії «За ним» казкова (персоніфікована) – наповнена грою світла «зірок золотих» і таємничими темними тіннями. Кохана – «зоря чарівна», а тіні – фон для її саява. Таким чином, функція пейзажу в поезії є передусім виражальною і настроєвою: *«Знаю, знаю – темні тіні / Служать фоном для святині, / Ніч для зірок золотих. / Тільки ж я не розбираю, / Де доріженьки до раю, / Де мій подвиг, де мій гріх!»* [234, с. 172].

Вірш позначений рецепцією біблійної символіки. Шлях до коханої – це шлях до раю, хоч він і всіяний гріховними спокусами. Та й сама жінка для ліричного героя є святинею. Чоловік, ідучи за покликом серця, перетворюється на паломника, повторюючи шлях Ісуса Христа «од Канн до Голгофи» (від місця, де Ісус здійснив своє перше чудо – на весіллі перетворив воду у вино, до місця, на якому його було розп'ято). Так автор утверджує духовну цінність любові і наголошує на жертвовності цього почуття. І, звісно ж, віднайшовши загублені стежки до обраниці, чоловік тим самим віднайде свій утрачений рай, навіть якщо за це доведеться заплатити непомірно високу ціну: *«Я не знаю ще зарані, / Де зроблю я крок останній / До таємної мети; / Де шукання, там і рани, – / Тільки ж вірю, що од Канни / До Голгофи можна йти!»*. [234, с. 173].

Чимало зразків любовної лірики Г. Чупринки залишилось поза збірками.

Біблійною символікою наповнений вірш «Біла квітка». У творі оживає казковий образ феї, яка живе в затишному «саду-раю» ліричного героя (за біблійною аналогією його райський сад – це блаженне місце, де панує гармонія і немає ні смутку, ні печалі, ні гріха) і плекає там «білу квітоньку» лілею – символ чистоти й цнотливості, і водночас, очевидно, – символ кохання чоловіка до своєї обраниці, образ якої оповитий серпанком таємниці та святості (у християн лілія – квітка Пресвятої Діви Марії). У вірші відчувається присутність жінки (натхненність нею). Пестливі слова при звертанні свідчать про щирість і ніжність почуттів закоханого. Сама квітка не тільки символізує квітуче почуття ліричного героя, а також є метафорою життя чоловіка, для якого смерть «квітоньки-краси» стане одночасно і його власною смертю (мотив вагомості кохання для життя людини): *«Тільки ж квітонька-краса / Зломить болісно стеблинку, – / В ту годину Смерть-Коса / Мене скосить, мов рослинку. // Не вернусь тоді я знов / За коханкою-красою, / І моя червона кров / Вмиє квітоньку росою»* [234, с. 275]. Образ Смерті-Коси є традиційним символом загибелі тіла, який автор зумів піднести на новий художньо-естетичний рівень, коли згадка про смерть викликає не жах, а скоріше жалість та співчуття.

Святий, небесний образ коханої постає в поезії «В смертельну мить прийди до мене». Ліричний герой закликає свою обраницю прийти до нього в останні хвилини його життя, щоб він міг забрати з собою на небо її світлий образ. Лице жінки сяє неземною красою, на що вказують згадки про рай і небо: *«Твоє лице і пишні коси / Я в дивні блиски уберу; / В твоїх вінках заграють роси / І переможуть райську гру»* ... *«Святую вроду молодую / Оддам я світлим небесам; / Я путь для тебе приготую, / Як тихо, тихо зникну сам»* [234, с. 284].

У вірші виразно звучить мотив очищення від гріхів святим образом («святою вродою») коханої, а любов виступає єдиним почуттям, що здатне спокутувати всі земні гріхи: *«Там, в небі, зникне та година, / В яку розбились ми у млі; / Я покажу, що мить єдина / Окупить всі гріхи землі»* [234, с. 284].

Такої вроди жінці, переконаний ліричний герой, місце тільки в ідеальному світі – на небі, серед зірок. Композиційний прийом обрамлення підсилює думку про вагомість образу коханої.

Поезія «Привид» – це спогад про колишнє кохання. У вірші звучить мотив туги від розлуки із жаданою жінкою. Згадки про неї до глибини душі зворушують закоханого чоловіка – торкають струни його серця (символічний образ, що став знаком емоційної чутливості, емпатійності): *«Співом ніжним, / Дивовижним / Ти збудила море мук. / Дзвонять, плачуть, б'ються струни, / Ллються збуджені буруни / В переливний дивний гук»* [234, с. 298].

Із розлукою ліричний герой утратив «щось рідне, щось своє». Обраниця-красуня завжди в думках у чоловіка. Вона являється йому в образах «голубки-ясноглядки», «привида милого», «янгола білокрилого». Всі три втілення жаданої жінки – не випадкові, адже голубка – народнопоетичний символ щирої любові, ангел – християнський прообраз усіх чеснот, а привид – свідчення того, що милий образ постійно «переслідує» чоловіка, не дає про себе забути. Такі втілення коханої вказують на очевидну ідеалізацію її образу. Крім того, вірш дуже насичений експресивною лексикою (зокрема, епітетами), що пов'язано з емоційним сприйняттям дівчини. Кожне слово, яке стосується обраниці, підсилене цілою низкою синонімів. Такі «повтори» надають думкам ще більшої сконцентрованості, а емоційність вислову є цілком виправданою, бо серце закоханого ніколи не знає спокою. Музичність поезії, створена поєднанням асонансів ([у], [о]) та алітерацій (свистячий [с], шиплячі [ж], [ш]), формує елегантний настрій вірша – з нотками туги і ностальгії, з відчуттям печального щастя: *«Про колишнє, про минуле / Ніжно вилле серце чуле / Пісню-тугу, пісню-жаль; / Кров'ю серця в час розлуки / Я спишу чудові згуки / На сумну свою скрижаль»* [234, с. 298].

Поезія «Агонія» хоч і невелика за обсягом, але вражає контрастами думок. Емоційна напруга досягає вершини в останньому слові кожної строфи (градація), яке, до того ж, виноситься в окремий рядок. Ліричний герой ледь витримує контрасти власних відчуттів, а спогад, наче блискавка, пронизує його

свідомість. Образ квітів – нібито живих, пахучих і прекрасних, а насправді майже мертвих, наштовхнув чоловіка на думку, що зірвана квітка – це втрачена краса, зламана доля і, зрештою, – неминуча смерть. Такі висновки змусили ліричного героя по-філософськи задуматися про власне життя. Життя квітки закінчиться, коли вона перестане нести красу, а життя людини – коли її серце перестане цю красу любити: *«Я приніс тобі квітки; / Тут троянди і бегонії, / Всі живі і всі пахучі; / Як блищать на їх листки! / А самі ж вони в агонії / Неминучій. // Я зірвав їх і боюсь: / Їхній образ щось нагадує, / Надзвичайне, нестерпуче!.. / Так я смерті отдаюся, / А серденько пісню складе / Так жагуче»* [234, с. 296]

Дуже натхненно і з цілою низкою метафоричних образних асоціацій відтворено образ коханої в поезії «Надія». У красі жіночій «сплелися всі мотиви» – найнесподіваніші поєднання фрагментів пейзажу, казкових та біблійних образів із асоційованими з ними почуттями формують складний та багатогранний психологічно-емоційний портрет жінки: *«Як сплелися всі мотиви / В красоті твоїй: / Там десь б'ються рідні співи, / Там і квіти, / Там і сльози, / І привіти, / І погрози, / Там приливи і одливи / Невмираючих надій»* [234, с. 366]. Власне риси зовнішності коханої зовсім не окреслені, але свідченням її безперечної краси стала з'ява дівчини в подобі «феї з раю». Кохана-чарівниця в Г. Чупринки перейняла найкращі риси цих казкових істот: вона вродлива, радісна, привітна, а поряд з нею – рай і здійснення заповітної мрії. Автор також залишається вірним ангелоподібному зображенню феї, тим самим ідеалізуючи свою обраницю, вказуючи на її святість. Проте образ жінки є неоднозначним і досить контрастним: маючи здатність зцілити всі душевні рани чоловіка, вона, водночас, може і смертельно його вразити своїм «пекучим» поглядом, випалюючи серце і доливаючи туди отрути: *«Тільки в рай твій я загляну, / Засміюся сам, / Сам журитись перестану, / Сам радію / І вбачаю / Світлу мрію, / Фею з раю, / Що загоїть може рану, / Як нечуваний бальзам. / Знов ти душу зором раниш, / Знов огнем печеш, / Знов ти хоре серце маниш; / Хто ж ти, хто ти, / Я вже знаю, / Що ж з турботи / І з одчаю / Дух*

виводиш, тільки глянеш – / І отруту в серце ллєш» [234, с. 367]. Гра полярних відчуттів (радості і суму, щастя й муки), які одночасно переживає закоханий ліричний герой, типова для любовної лірики загалом, а подібне їх переплетення нагадує Олесеве *«З журбою радість обнялась»* [140, с. 52].

В елегійному, журливому ключі написана поезія *«Я співи складаю на тон сумовитий»*. Мотив ніжної і відданої любові до жінки звучить зворушливою піснею з вуст ліричного героя. Кохана ж постає в образі голубки з перебитим крилом. Така народнопоетична метафора має подвійне смислове навантаження: голубка – це фольклорний образ молодої дівчини, символ вірності і щирого, теплого кохання, а власне крила, окриленість асоціюється з високими духовними пориваннями, символізує високий духовний злет людини. Тому, очевидно, за образом голубки із перебитим крилом стоїть жінка із драматичною долею, розбитим серцем, зболілою душею і мріями, яким не судилось здійснитися. Чоловік закоханий в цю жінку, тому переживає не менше внутрішнє напруження. Він сповнений почуття приреченості і безвиході, що прочуваються в риторичному питанні, але не сумнівається у своєму рішенні. Заключним акордом вірша звучить мотив усеперамагаючої сили любові, яка окрилює закоханого і надає йому сили своїми крильми закрити обраницю від життєвих бур: *«Десь море бушує, десь хмари чорніють. / Гаями летить буролом, / А тут мої крила голубоньку гріють / З розбитим крилом»* [234, с. 376].

Про те, як саме «створюється» образ ліричної героїні, дізнаємося з поезії *«Моє кохання»*. Вона написана у типово модерністичній манері, коли любовні почуття ліричного героя позбавлені належного еротизму, бо передані не мовою кохання, а засобами риторики (що навіть «заважає» романтичній настроєвості вірша): *«Моє кохання не залежить / Од форм твоєї краси»* ... *«Я сам творю своє кохання / І сам красу твою творю; / Як я горю, / То знаю вищі досягання / І сам чуття миротворю»* [234, с. 394]. Вказує ліричний герой і на риси своєї любові, якою він «горить» у «творчому огні» (вогонь як символ духовної енергії, натхнення). Таким чином актуалізується мотив святості і чистоти цього

почуття: *«Моя любов така безтільна, / Незмінно чиста й молода, / Така свята, / Пливе в уяві горда й вільна, / Як в сяйві хмарка золота»* [234, с. 394].

Очевидно, що ці ідеальні риси відносяться і до обраниці ліричного героя. Незвичним для любовної лірики є те, що об'єктом чоловікового бажання, його натхненником і найвищою цінністю стало почуття до жінки, а не власне жінка, і ділитися ним чоловік не буде навіть зі своєю коханою. У вірші поступово розкривається «таємниця творчості» ліричного героя: кохання знаходить своє справжнє вираження тільки в поезії.

«Всюдисущий» образ коханої наповнює містикою поезію «Божевілля». Самотній і розгублений ліричний герой скрізь вбачає риси своєї обраниці (і «в усміху дитини», і «в сяйві ранку» – у всьому), тому ніяк не може її забути. Спогади про жінку розбурхують почуття чоловіка. Увага автора зосереджується на відтворенні нестримних чуттєвих переживань ліричного героя. Неповні окличні та питальні речення накопичують високий емоційний заряд, який вибухає у градації: чоловік з жахом ловить себе на думці, що його кохана – це лише «мана», гра збудженої уяви. Так розкривається назва вірша, яка ввібрала в себе всю напругу відчуттів ліричного героя: він не в силі контролювати свої емоції, бо закоханий до безтями, до божевілля. Зрештою, чоловік вбачає риси коханої навіть у жоржині: *«Що за сила у людини? / Чиста, ніжна, а страшна. / Що? Мана?.. / Онде квітонька жоржини – / То вона!»* [234, с. 422]. Те, що квітка ця осіння, теж символічно забарвлює душевний стан ліричного героя, адже осінь – це передвісник неминучої зими. Останній рядок вірша метафорично завершує психологічний малюнок безнадійно закоханого чоловіка, для якого обрана жінка – єдина, яку він бачить і для якої живе, а почуття до неї є настільки глибоким і сильним, що серце може не витримати як його відсутності, так і повноти: *«Я боюся, що розтану, / Що кохати перестану, / Як з кохання кров'ю серця я заллюсь»* [234, с. 422]. Поезія «Божевілля» є одним із найсильніших в емоційному плані ліричних творів Г. Чупринки, присвячених образу коханої.

Про незвичайної краси очі жаданої жінки йдеться у вірші «Обережність». Казкова картина – романтичний пейзаж – стає тлом для розгортання зворушливої сцени: закоханий чоловік виходить у завітаний сад до ставу, щоб, надихнувшись навколишньою красою, скласти пісню для своєї обраниці. При цьому процес натхненної творчості метафорично означається як «горіння», а джерелом цього полум'я є Муза – богиня, що ще з античних часів вважалася покровителькою поетичного мистецтва. Музи надихали своїх обранців власною красою, харизмою, особливою аурую і навіть еротичністю, якщо було потрібно. Фактично, вони були втіленням ідеальної супутниці для справжнього митця, бо тільки з їх допомогою він уповні розкривав свій потенціал. Проте, навіть незважаючи на божественне походження Музи, вона не могла зрівнятися красою із коханою ліричного героя, тому чоловік завбачливо намагається уникнути їх зустрічі, бо врода його обраниці може викликати ревності і гнів самої богині: *«Очі-зіроньки твої / Музу палом обдадуть, / І зведуть / Муки ревності її – / І замовкнуть солов'ї, / А мої палкі пісні / Десь розвіються у сні, / Пропадуть, – / Їх зведуть / Очі-зіроньки твої»* [234, с. 440]. Метафора зірок-очей запозичена із народнопоетичного джерела.

Отже, любовна лірика Г. Чупринки – це переважно хвала божественній красі коханої, зображення радощів та мук кохання (дійсного та минулого).

Художній світ любовної лірики Г. Чупринки наповнюють численні образи-персоніфікації, які найчастіше є опоетизованими фольклорними чи біблійними символами, або ж авторськими образами-символами.

Образ коханої – психологізований, відтворений на рівні символів, емоцій і відчуттів. Портрет ліричної героїні увиразнюють фольклорні та міфологічні образи-символи. Г. Чупринка вміло користувався засобами символістського моделювання дійсності, оригінальними асоціаціями створюючи яскраві, майже фантастичні образи. У портретописанні митець відштовхувався найперше від психологічної глибини й таємничості внутрішнього світу ліричної героїні.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

«Хатяни», як і «молодомузівці», прагнули модернізувати українську літературу, наблизити її до європейської. Їхні твори вирізнялися увагою до внутрішнього світу людини, психологізмом, тяжінням до екзотики. Головними засадами творчості були естетизм і свобода самовираження.

О. Олеся критики майже одноголосно визнали провідним «співцем кохання». В любовній ліриці поета охоплено весь життєвий цикл стосунків закоханої пари: від перших зустрічей і зітхань, обожнювання об'єкта пристрасті до глибокого розчарування і тяжкої розлуки.

Поезія О. Олеся наповнена цілою галереєю образів, одні з яких несуть традиційну фольклорну символіку (персоніфіковані образи чайки, серця, душі, троянди, солов'я), а інші є індивідуально-авторськими символами / алегоріями (алегоричні образи журби та радості; беззахисних хмарок-ангелів і злого вітра-розлучника; переосмислені «квіткові» алегорії (закоханий в лілею нарцис, зрадлива та кокетлива лілея, вродливий із «порожньою» душею тюльпан); символічні образи храму / пустелі в душі; квіток любові, які «розцвітають єдиний раз» та ін.). Ключовим образом любовної лірики О. Олеся є пейзаж, який виступає тлом для розгортання ліричного сюжету, «дзеркалом» для відображення краси ліричної героїні, а також повноправним персонажем, який нерозривно пов'язаний з емоціями і почуттями ліричного героя. По суті, більшість любовних поезій О. Олеся є любовно-пейзажними.

Естетичним та етичним ідеалом для ліричного героя є його обраниця. Лірична героїня уявляється чоловіку в образах міфологічних красунь (звabниці-русалки, царівни-феї) та біблійних персонажів (ангела, демона, Пречистої Діви, Богині). Образ коханої-змії – чи не єдиний, який несе семантику грішності. Лірична героїня постає в образах полохливої сарни, тужливої чайки, ніжної лебідки, ластівки (фольклорні символи). Для увиразнення її краси О. Олесь використовує флористичні та космогонічні метафори і порівняння. Особливу увагу митець звертає на очі (традиційний народнопісенний акцент).

Мінливість мотивів та настроїв (переплетення журби із радістю), контрасти відчуттів і почуттів, музичність вислову та своєрідний пантеїзм – головні стильові домінанти любовної поезії О. Олеся.

У любовній ліриці С. Черкасенка найчастіше звучать мотиви замилювання постаттю коханої, ідеалізації та сакралізації її образу; мотиви відчуття щастя-муки від мінливої взаємності обраниці, а також болю від розлуки з нею.

Любовна поезія С. Черкасенка рясніє персоніфікаціями: мовчазна ніч (свідок всіх любовних драм та перипетій); «заснулий мрійний сад» і його незмінний мешканець – співець кохання соловей; живі нічні вогні та тіні, що зникають зі світанком; річка і гай, що просинаються з весною, а також образи закоханого (рідше – змученого, ридаючого) серця і душі, що «щастям п'яна». Пейзаж у такій ліриці – не просто тло, а й діючий персонаж, який перебуває в цілковитій залежності від настрою ліричного героя.

С. Черкасенко відтворив яскравий портрет коханої – звабниці неземної краси, що виступає в символічних образах пишної квітки, чарівної весни, прекрасної незнайомки, ангела-охоронця, пташки (голубки), дикої сарни, ясної зорі, сяючого сонця. Найдосконалішими втіленнями коханої є ідеалізовані образи земної богині, якій поклоняється ліричний герой, та жінки із закривавленим терновим вінком на чолі.

Зовнішність коханої змальована лише окремими штрихами: стрункий стан, шовкова шкіра, золоті коси, блакитні очі неземної краси, рожеві уста, які відкривають шлях до раю. Саме очам та вустам юної чарівниці автор приділяє найбільше уваги (такі ж акценти мало народнопісенне портретописання). Найхарактерніший спосіб увиразнення дівочої вроди – зіставлення з красою розкішної природи, персоніфікація та символізація.

Характер у ліричної героїні непростий: її прихильність швидко змінюється на байдужість. Проте ліричний герой не засуджує й не звинувачує обраницю, а обирає шлях покірного страждання і випрошування милості.

Любовна лірика Г. Чупринки – це переважно хвала божественній красі коханої, зображення її двоїстої натури (як наслідок – здатності дарувати і щастя, й муку), спогади про минуле кохання.

У любовній поезії Г. Чупринки постає ціла галерея образів-персоніфікацій, які мають фольклорне чи біблійне символічне підґрунтя, або ж є індивідуально-авторськими символами: образи струн душі та серця; співця кохання солов'я, ясних зір, холодної землі, злих темних сил, вільного вітру; образ живої природи (пейзажу); Раю (місця поряд із коханою).

Постать коханої – центральний образ любовної лірики Г. Чупринки. Дівчина виступає в образі сизої голубки, ясної зорі, прекрасної троянди (традиційні фольклорні образи-символи), чарівної феї, «привида милого», мари (мани), святої жінки-страдниці, янгола, богині. Найбільше уваги автор приділяє очам дівчини (данина фольклорній традиції). Загалом портрет коханої – психологізований, відтворений на рівні символів, емоцій і відчуттів, що є прикметною особливістю поетики символізму.

Г. Чупринка вимальовує образ ліричної героїні найперше через символізацію, рідше – порівняння / метафоризацію, психологічний штрих. Прийом контрасту – один з улюблених для поета. Митець створює портрет жінки не іззовні, а зсередини, відштовхуючись від психологічної глибини й таємничості її внутрішнього світу. Наповнення поезій грою світла й кольорів, музикальність вислову, яскрава звукова образність – прикмети символістського письма і, водночас, свідчення розриву із народнопісенною традицією.

Основні положення розділу викладено у шести публікаціях [222; 224; 227–230].

ВИСНОВКИ

Поняття любовної лірики для літературознавчої науки не нове. Проте питання її типології досі залишається дискусійним: любовну лірику часто ототожнюють із лірикою інтимною, подекуди – еротичною; суперечки викликає й питання її жанрової природи. Для диференціації любовної поезії вчені найчастіше беруть за основу її почуттєву специфіку. В нашому дослідженні, опираючись на погляди А. Ткаченка, С. Чернілевського, О. Мудрак, розуміємо любовну лірику як різновид інтимної поезії (разом із еротичною), в якому головними об'єктами зображення є кохана людина чи/та почуття до неї. На відміну від лірики еротичної, натхненної коханням-пристрастю, любовна є більш стриманою у вираженні бажань (більш сублімованою, платонічною) та більш одуховненою, тоді як еротична тяжіє до відвертості й тілесності в зображенні, сфокусована на статевому потязі. За власне інтимною лірикою залишаємо поезію дружби, приязні та родинних почуттів. Таким чином за відвертістю змалювання образів ліричних героїв та емоційною напруженістю в зображенні їхніх бажань любовна лірика займає проміжне місце між поезією власне інтимною та еротичною.

Любовна лірика досі є чи не найменш дослідженим аспектом поезії раннього українського модернізму. Літературознавці по-різному оцінюють її «модерність», проте визнають, що найпошлідовнішими новаторами того часу були митці «Молодої Музи» (на західноукраїнських землях) та «Української хати» (на Наддніпрянщині). В їхній творчості найчіткіше простежено симбіоз фольклорної традиції та новочасних модерністських віянь. Під компонентом фольклорної традиції розуміємо вбудовані у структуру модерного тексту елементи поетики (найперше, мотиви та образи) народних пісень та балад про кохання. Саме ці народнопісенні жанри стали головним джерелом для розвитку любовної поезії початку ХХ ст.

У народних піснях та баладах про кохання охоплено чи не усі перипетії дошлюбних любовних стосунків, тому мотиви, розвинуті народнопісенною традицією, були невичерпним джерелом для ранніх модерністів.

Образ ліричної героїні пісень та балад про кохання – імперсональний, типізований. Портрет змальовано лише кількома штрихами (окремі риси обличчя, колір волосся, стан). Однотипні засоби образотворення за час побутування фольклорної традиції перетворились на кліше (постійні епітети, трафаретні образи-символи). Народнопісенні дівочі образи довгий час не втрачали актуальності, адже уособлювали народне уявлення про ідеал жіночої краси. Очевидно, саме тому, навіть попри принципову антитрадиційну налаштованість модерністів, образ модерної ліричної героїні «успадкував» чимало рис (і портрета, і характеру) її народнопісенної «прародички».

У народних любовних баладах відтворено найтрагічніші перипетії у стосунках закоханої пари й особливо драматично показано містичний зв'язок кохання зі смертю. Містицизм балад вбачаємо також у збереженні елементів міфологічного світогляду та обрядової магії. Поети початку ХХ ст. (особливо «молодомузівці»), мимоволі (чи й свідомо) опираючись на міфопоетику та символіку баладного жанру, на новому ідейно-естетичному ґрунті опоетизували ці зв'язки.

Творчість поетів «Молодої музи», попри її сецесійний характер, стала найяскравішим проявом раннього українського модернізму на західній Україні. В любовній ліриці «молодомузівців» переважають мотиви нещасливого кохання, а також мотиви замилювання образом коханої (прекрасної, але, зазвичай, недосяжної). Новими для любовної поезії були запроваджені П. Карманським мотиви оспівування самотності, болю, муки, відчаю та смерті (прояв естетики декадансу, який умовно вважають першим етапом українського модернізму). Поезія Б. Лепкого проникнута настроєм осінньої туги. Спогади про кохання, що минуло, – домінантний мотив поезій. У віршах В. Пачовського, в міру розчарувань ліричного героя у коханні, з'являються мотиви наближення смерті, а також мотиви розлуки, ініціатором якої виступає

вже чоловік. У творчості «молодомузівців» любовні мотиви почасти переплітаються з пейзажними (зокрема, мариністичними), а подекуди і з громадянськими.

Центральне місце в любовній ліриці «молодомузівців» займає образ коханої, зовнішність якої загалом позбавлена виразної індивідуальності, адже митці не зуміли повністю відмовитися від фольклорних кліше (традиційні образи-символи та постійні епітети). В любовній ліриці В. Пачовського представлено цілу галерею дівочих образів, проте поет не зумів витворити хоча б один, який би якісно вирізнявся з-поміж інших. Більше того, якщо скласти в одне ціле принади кожної ліричної героїні (такі акценти автор все ж робить), то отримаємо портрет, який загалом відповідає фольклорному ідеалу дівочої вроди. У Б. Лепкого образ ліричної героїні, як мозаїку, складено з численних метафоричних образів-асоціацій, фольклорних та біблійних образів-символів. П. Карманський використанням переважно біблійної символіки та образності витворив довершений образ земного янгола – прекрасного, святого і непорочного. Яскраво відтворено емоційно-чуттєве сприйняття обраниці ліричним героєм. Його душевний стан передано або традиційно описово (це найхарактерніше для Б. Лепкого), або через використання образів-символів із семантикою туги, скорботи, розлуки, жалю. Найбільш «вистражданим» виглядає образ ліричного героя П. Карманського, в той час як ліричний герой В. Пачовського втілює ідею діонісійської насолоди життям.

Любовна лірика «молодомузівців» рясніє образами-персоніфікаціями, чимало з яких є фольклорними образами-символами (як зооморфними, так і флороморфними). Пейзаж виступає емоційним тлом, що відтіняє душевний стан ліричного героя, або ж є наскрізь персоніфікованим (романтична традиція) чи несе символічне навантаження (особливо це стосується пейзажу осіннього, найбільш поширеного в поезії «Молодої музи»).

Окремі образи молодомузівської поезії зазнали індивідуально-авторської інтерпретації. Так, у Б. Лепкого вражене стрілою серце – символ болю, а білі крила – символ розлуки; В. Пачовський розвинув до індивідуально-авторського

символу образ «перлів-сліз» (сліз кохання), опоетизував образ прекрасної італійки (вплив європейського романтизму); П. Карманський вирізнявся повсюдною персоніфікацією понять зі сфери людських емоцій і почуттів (образи смутку, туги, горя, жалю та ін.).

Загалом поезика любовної лірики «молодомузівців» має риси як фольклорні, так і модерні. Фольклорну основу поезій про кохання вбачаємо у використанні народнопісенних мотивів, образів та засобів зображення; зверненні до народної міфології та традиційної фольклорної символіки; переважанні медитативності, мінорної емоційної тональності. Модернізм проявляється насамперед у естетизмі (зокрема, естетизації кохання, болю, страждань, смерті; творенні незвичайних образів, метафор і порівнянь); екзотизмі (мариністичні пейзажі, чужі країни та ліричні героїні-чужоземки); схильності до містицизму (зв'язок кохання зі смертю, фантомними видіннями, візіями фантастичного, надприродного); використанні біблійної символіки; художньому засвоєнні фольклорних символів; оригінальній рецепції персонажів античної та європейської міфології; психологізації (переході на внутрішнє самоспоглядання, занурення в думки, спогади, почуття; увазі до підсвідомого (снів, марень)).

Безсумнівно, «молодомузівцям» вдалося позначити координати власне українського модернізму. Творчість поетів «Української хати» (зокрема, О. Олесь, С. Черкасенка та Г. Чупринки) стала наступним його етапом.

У любовній ліриці «хатян» охоплено весь життєвий цикл стосунків закоханої пари: від перших зустрічей, обожнювання об'єкта пристрасті до глибокого розчарування і тяжкої розлуки. На відміну від «молодомузівців», поети «Української хати» зосередились на возвеличенні краси обраниці та оспівуванні щастя, принесеного коханням.

Образну систему любовної поезії «хатян» представлено низкою персоніфікацій. Олюднено об'єкти і явища природи, «частини» людського тіла (образи серця, душі), абстрактні поняття (почуття). Окремі з них несуть традиційну фольклорну чи біблійну символіку, є індивідуально-авторськими

символами чи алегоріями. Пейзаж у такій ліриці – не просто тло, а й діючий персонаж, який перебуває в цілковитій залежності від настрою ліричного героя (за цією ознакою любовну поезію О. Олесь (дещо меншою мірою – С. Черкасенка та Г. Чупринки) можна назвати любовно-пейзажною).

Центральний образ любовної поезії «хатян» – образ коханої дівчини. Щоб змалювати незвичайну вроду ліричної героїні, «хатяни» вдавалися до використання фольклорних образів-символів, зіставлення з красою розкішної природи, порівняння з міфологічними красунями та біблійними персонажами. До зовнішнього портрета додавався і психологічний штрих (зображення емоційного сприйняття обраниці). Найдосконалішими втіленнями коханої стали ідеалізовані образи чарівної феї, янгола, богині та жінки із закривавленим терновим вінком на чолі. Зовнішність коханої детально не відтворена, наявні тільки окремі штрихи до портрета. Відчутні акценти фольклорної естетики: найбільше уваги приділено очам та вустам дівчини. Мінливий характер ліричної героїні став основою для зображення кохання-щастя і кохання-муки.

Символістський дискурс «хатян» найвиразніше проявився у творчості Г. Чупринки. Образ коханої у його ліриці – тонко психологізований, відтворений на рівні символів, емоцій і відчуттів. Митець створив портрет жінки не іззовні, а зсередини, відштовхуючись від психологічної глибини й таємничості її внутрішнього світу.

Образ ліричного героя любовної поезії «хатян» – психологізований, глибокий і багатогранний. Ліричний герой живе коханням до незвичайної краси дівчини. Головна причина його душевних страждань – розлука з обраницею.

О. Олесь, С. Черкасенко, Г. Чупринка намагалися віднайти свій власний поетичний стиль для мови кохання. Вони послуговувалися засобами, традиційними як для фольклорної, так і для символістської поезики. Народнопісенні мотиви, образи та символи; традиційні акценти у зображенні жіночого портрета (поетичні кліше) і характеру (риси національної вдачі), мінорні інтонації (журливий елегійний тон) – все це стало фольклорним підґрунтям любовної лірики, створеної «хатянами». Модерність поезії вбачаємо

найперше у прагненні митців дистанціюватися від реальності і створити власний неповторний художній світ (казковий персоніфікований, який сприймається ліричним героєм як реальний; світ фантазій та снів, де оживають і здійснюються всі мрії та бажання, пов'язані з коханою), авторській інтерпретації фольклорних символів, використанні біблійної символіки та спробі індивідуальної символотворчості; зверненні до міфологічних образів; психологізації (увазі до внутрішнього світу ліричного героя, до підсвідомого (снів, марень), намагання відкрити таємниці людської душі); прагненні до естетизації твору (пошук нових засобів зображення прекрасного); переході від зображення фактів до відтворення їх емоційного сприйняття (асоціативне символістське мислення). Особливе місце у художній тканині творів займають символи (можливо, не настільки глибокі й універсальні, як в поезії зрілих символістів, проте вони стали головними індикаторами відходу від фольклорної традиції у напрямку європейського модернізму).

Любовна лірика «Молодої музи» загалом має песимістичне звучання (переважання настроїв зневіри, розчарування, втоми), а жінка у ній наділена рисами не лише янгольськими, а й демонічними. Натомість любовна поезія «Української хати», попри наявність мінорних нот, в цілому є значно оптимістичнішою: щастя кохання, подарованого обраницею, переповнює ліричного героя і віддзеркалюється в усьому навколишньому світі, а сама лірична героїня майже завжди постає втіленням божественної краси та святості.

Домінантні зображально-виражальні засоби в поезії «молодомузівців» та «хатян», із суто формального боку, – традиційні (персоніфікація, метафора, символ, паралелізм, порівняння, контраст, пестливі слова; повтори (анафора, епіфора, кільце), еліпси), проте в новій естетичній системі (модерній) вони вже не просто експресивно відтворювали дійсність, а створювали новий художній світ, передавали найтонші порухи душі ліричного героя і кодували найглибші сенси авторської філософії кохання. Значною мірою це відбувалося завдяки накладанню фольклорної й модерної поетик. Фольклор – усталена художня система, на основі якої «молодомузівці» й «хатяни» творили модерну поезію,

піддаючи естетичній трансформації народнопісенні образи та символи, надаючи традиційним фольклорним мотивам психологічної глибини. Екзотичне тло ліричного сюжету – теж своєрідна естетична трансформація. Продуктивним виявилось вплітання міфологічних образів у мотиви снів та марень. Таким чином, один і той же мотив, опрацьований протягом століть, у творчості модерністів зазнає переосмислення і набуває нових відтінків значень, тобто служить способом втілення нової проблематики (наприклад, психологічної, сексуальної). Спроби створити довершений жіночий образ, відтворений асоціативно, на рівні індивідуального чуттєво-емоційного сприйняття обраниці, особливо помітні у творчості «хатян». Нове художнє оздоблення (авторську інтерпретацію) при цьому отримували міфологічні персонажі, що стали прообразами ліричних героїв, та фольклорні образи-символи (зазвичай їх первісне значення зберігалось, проте траплялися й випадки розширення поетами смислу окремих символічних образів). Внаслідок таких художніх трансформацій фольклорні елементи оновлювалися, ставали органічними складниками модерного тексту, модерної поетики.

Загалом же, творча, естетично зорієнтована рецепція фольклорних мотивів та образів у поезії початку ХХ століття – одна із провідних тенденцій тогочасного літературного процесу.

Отримані результати сприятимуть подальшому розвитку наукових студій із проблем українського модернізму загалом та любовної поезії (і фольклорної, і модерної) зокрема. Перспективний напрям досліджень за тематикою дисертації – вивчення психоаналітичного дискурсу любовної лірики поетів «Молодої музи» та «Української хати».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение : учебник. 7-е изд., испр. и доп. Москва : Просвещение, 1979. 352 с.
2. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза. Київ : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. 159 с.
3. Айдачич Д. Еротославія. Перетворення Ероса у слов'янських літературах. Київ : Темпора, 2015. 504 с.
4. Балади / упоряд. і прим. О. І. Дея, А. Ю. Ясенчук, передм. О. І. Дея ; іл. худож. О. Л. Лисенко. Київ : Дніпро, 1987. 319 с.
5. Балади. Кохання та дошлюбні взаємини / упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії) ; відп. ред. М. М. Пазяк. Київ : Наук. думка, 1987. 472 с.
6. Балла Е. Поетика лірики Василя Пачовського : монографія. Ужгород : Ліра, 2008. 174 с.
7. Балла Е. «Ти є живовзором для мене, де в формі явилась краса...». *Дзвін*. 2003. № 2. С. 131–135.
8. Безпечний І. Теорія літератури : підручник. Київ : Смолоскип, 2009. 388 с.
9. Безпечний І. Теорія літератури. Торонто : Молода Україна, 1984. 304 с.
10. Білецький Л. О. Олесь (з нагоди 20-літнього ювілею). *Нова Україна*. Прага. 1923. Ч. 12. С. 1–9.
11. Білецький О. Літературно-критичні статті / упоряд., прим. М. Гончарука ; передм. І. Дзевєріна. Київ : Дніпро, 1990. 254 с.
12. Білик Н. Богдан Лепкий: життя і діяльність. Тернопіль : Джура, 2001. 170 с.
13. Білик В. О. Особливості психологізму українських народних пісень : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07. Львів, 2002. 20 с.
14. Білик-Лиса Н. Богдан Лепкий у духовному відродженні українського народу. Тернопіль : «Навчальна книга – Богдан», 1999. 128 с.
15. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.

16. Білоусенко О. Л. Нова поетична сила. *Літературно-науковий вістник*. 1909. Липень-вересень. С. 4–16.
17. Бидерманн Г. *Энциклопедия символов* / пер. с нем. ; общ. ред. и предисл. И. Свенцицкой. Москва : Республика, 1996. 335 с.
18. Бобровницька Н. В. Ліричні пісні про кохання та сімейне життя: специфіка віршування. *Слов'янський світ*. 2016. Вип. 15. С. 212–228.
19. Бовсунівська Т. *Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник*. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
20. Богацький П., Шаповал М., Животко А. *Українська хата (1909–1914)* / ред.-видавець П. Богацький. Київ : Українська Громада ім. М. Шаповала в Новім Йорку, 1955. 50 с.
21. Богдан Лепкий: відомий і невідомий (1872–1941) : бібліогр. покажч. / Терноп. обл. універс. наук. б-ка, Обл. музей Богдана Лепкого в м. Бережанах, Держ архів Терноп. обл., Терноп. обл. краєзн. музей, Бережан. музей книги ; уклад. М. Пайонк [та ін.] ; авт. нарисів: Н. Білик, Н. Дирда ; ред. Г. Жовтко ; кер. проекту та наук. ред. В. Вітенко. Тернопіль : Підручники і посібники, 2012. 240 с.
22. Боднарук І. *Між двома світами. Вибрані статті про українських письменників* / упоряд. В. Оліфіренко ; ред. В. Білецький. Донецьк : Український Культурологічний Центр, 1996. 174 с.
23. Бойченко В. П. Літературна творчість Спиридона Черкасенка. *Краєзнавчий альманах*. 2002. Вип. 2. С. 12–17.
24. Бокало І. Еталон дівочої краси у народних піснях про кохання. *Народознавчі зошити*. 2016. № 3 (129). С. 682–685.
25. Бондар М. П. *Поезія початку ХХ ст. Історія української літератури* : у 2 т. Т. 1 : *Дожовтнева література* / редкол. : І. О. Дзеверін (голова) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1987. С. 553–578.

26. Бондар М. П. Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів / АН Української РСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наук. думка, 1986. 327 с.
27. Бортник С. «Молода муза» і греко-римська міфологія: погляд крізь призму інтертекстуальності. *Волинь філологічна: текст і контекст* / упоряд. Л. К. Оляндер. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2008. Вип. 6. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті. Ч. 2. С. 176–186.
28. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 432 с.
29. Буркут К. Семантико-стилістичний аналіз вірша О. Олеся «З журбою радість обнялась...». *Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. Наукові записки. Сер. : Філологічні науки (мовознавство)*. Вип. 22. Ч. 1. 2000. С. 95–99.
30. Введение в литературоведение : учеб. для филол. спец. ун-тов / Г. Н. Поспелов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков и др. ; под ред. Г. Н. Поспелова. 3-е изд., испр. и доп. Москва : Высш. шк., 1988. 528 с.
31. Введение в литературоведение : учебник / Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин и др. ; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. Москва : Оникс, 2005. 416 с.
32. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. / под ред. Л. В. Чернец. Москва : Высш. шк. ; Издательский центр «Академия», 1999. 556 с.
33. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. Київ-Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
34. Високе небо Богдана Лепкого : спроба антології у публіцистиці, поезії, пісні / Музей Богдана Лепкого м. Бережани ; ред.-упоряд. Н. Дирда. Тернопіль : Джура, 2001. 204 с.

35. Вільчинська Т. Метафора у творчості Олександра Олеся. *Наукові записки. Сер. : Літературознавство*. Тернопіль : ТДПУ, 1999. Вип. IV. С. 8–13.
36. Водяна П. М. Поетика лірики С. Ф. Черкасенка. *Проблеми історії та сучасного стану науки української держави*. Т. 1 : Історичні дисципліни та українознавство. Миколаїв-Одеса, 2002. С. 307–314.
37. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XX ст. : монографія. Київ : Смолоскип, 2015. 640 с.
38. Галета О. І. Долина нарцисів: українські літературні любовні антології. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Бердянськ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 1. С. 101–120.
39. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
40. Ганіч О. М. Проблема походження української народної балади : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07. Львів, 2007. 20 с.
41. Гинзбург Л. Я. О лирике. Москва : Интрада, 1997. 408 с.
42. Гнатишак М. Любовна лірика Франка (з нагоди роковин смерті). *Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20–30-х років XX ст.* / упоряд. і автор вступ. слова М. Ільницький. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010. 432 с.
43. Гнатюк Я. С. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій : монографія. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2010. 184 с.
44. Головій О. «Неореалізм» / «новий реалізм» у терміносистемі радянського літературознавства. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Літературознавство»*. 2016. № 1 (326). С. 91–100.
45. Голомб Л. Із спостережень над українською поезією XIX–XX століть : збірник статей / передм. В. Барчан. Ужгород : Гражда, 2005. 380 с.

46. Голомб Л. Новаторські тенденції в українській літературі кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. Ужгород : Гражда, 2006. 296 с.
47. Голомб Л. Г. Три поети раннього українського модернізму: Олександр Олесь, Грицько Чупринка, Микола Філянський : монографія. Ужгород : Ліра, 2011. 184 с.
48. Гринберг И. Лирическая поэзия. Критический очерк. Москва : Советский писатель, 1955. 228 с.
49. Гринберг И. Три грани лирики. Современная баллада, ода и элегия. Москва : Советский писатель, 1975. 408 с.
50. Грушевський М. С. Твори : у 50 т. Т. 11. Серія «Літературно-критичні та художні твори» : Літературно-критичні праці (1883–1931), «По світу» / редкол. : П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін. ; гол. ред. П. Сохань. Львів : Світ, 2008. 784 с.
51. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму / вид. друге, перероб. та доп. Київ : Критика, 2009. 441 с.
52. Герич Ю. Олександр Олесь (У двадцяту річницю його смерті). *Сучасність*. Мюнхен : Українське товариство закордонних студій, 1964. № 12 (48). С. 42–54.
53. Давидюк В. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі). Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. 436 с.
54. Данилюк Н. О. Постійні епітети в мові української народної пісні. *Філологічні науки : мовознавство*. №1. 2011. С. 39–46.
55. Дей О. І. Українська народна балада / АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1986. 264 с.
56. Демська-Будзуляк Л. Європейські образки в поетичних подорожах Петра Карманського. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство* : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Рівне. 2005. Вип. 15. С. 15–23.

57. Джугастрянська Ю. В. Сугестивна лірика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: генеза, структура, функціонування : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2009. 17 с.
58. Дзюба І. М. Запрошення до «Молодої Музи». *З криниці літ* : у 3 т. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. С. 548–556.
59. Дзюба І. Зеров Микола Костянтинович. *Дух і Літера*. 2012. № 24. С. 37–68.
60. Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. Київ : Редакція часопису «Народознавство», 2001. 576 с.
61. Довженок Г. В. Поетичний кодекс родинних взаємин. *Пісні родинного життя* : збірник / упоряд., авт. вступ. ст. та приміт. Г. В. Довженок ; відп. ред. І. П. Березовський. Київ : Дніпро, 1988. С. 5–24.
62. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика / упор., передмова О. Багана. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2008. 488 с.
63. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Львів : Просвіта, 1991. 296 с.
64. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
65. Євангелія від св. Матвія. *Біблія, або Книги святого письма Старого й Нового заповіту*. Київ : Республіканська рада ЕХБ України, 1990. 296 с.
66. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд., передм. та приміт. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. 658 с.
67. Єременко О. Р. Українська балада ХІХ століття (історія жанру) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2002. 19 с.
68. Єфремов С. О. Історія українського письменства / редак. і передм. М. К. Наєнка. Київ : Femina, 1995. 688 с.
69. Єфремов С. О. Літературно-критичні статті / упоряд., передм. і приміт. Е. С. Соловей. Київ : Дніпро, 1993. 351 с.

70. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
71. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. Курс лекций / под ред. З. И. Плавскиной, В. В. Жирмунской. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. 440 с.
72. Задорожна Л. Українська поезія кінця XIX – початку XX ст. у структурно-семантичній інтерпретації. *Слово і час*. 2010. № 3. С. 109–111.
73. Зенкин С. Н. Введение в литературоведение. Теория литературы : учеб. пособие. Москва : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. 81 с.
74. Зеров М. Від Куліша до Винниченка: нариси з новітнього українського письменства. Київ : Культура, 1929. 192 с.
75. Зеров М. До джерел: історично-літературні та критичні статті. Стейт Каледж, Па : Життя і Школа, 1967. 271 с.
76. Зеров М. Українське письменство в 1918 році. *Літературно-науковий вістник*. Т. LXXIII : Річник XX. книжка III : За березень. Львів : Друкарня Акц. Т-ва «Петро Барський у Київі», 1919. С. 331–344.
77. Зеров М. К. Українське письменство / упоряд. М. Сулими ; післям. М. Москаленка. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 1301 с.
78. Зіневич В. В. Український символізм: теоретичний обрис. *Мова і культура*. 2012. Вип. 15. Т. 7. С. 355–362.
79. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України ; Львівський обласний науково-методичний інститут освіти. Львів, 1995. 318 с.
80. Ільницька Т. Сецесія як філософсько-естетична модель модернізму кінця XIX – початку XX ст. URL: <http://probapera.org/publication/13/16585/setsesiya-yak-filosofsko-estetychna-model-modernizmu-kintsya-xix--pochatku-xx-st.html>. (дата звернення: 31.05.2018).

81. Каган М. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: Части I, II, III. Ленинград: Искусство, 1972. 439 с.
82. Камберова Р. Семантика лексем зі значенням кольору в українських поетів-символістів. *Вісник Львівського університету: Серія філологічна*. 2009. Вип. 48. С. 300–305.
83. Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. Київ: Пед. преса, 2009. 352 с.
84. Канова Г. О. Феноменологія романтичного еросу (на матеріалі творчості лейкістів та харківської школи романтиків): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2008. 17 с.
85. Карманський П. Ой люлі, смутку... Поезії / упор. текстів, передмова та прим. Л. Г. Голомб. Ужгород: ВВК «Патент», 1996. 417 с.
86. Карманський П. С. Дорогами смутку і змагань: Вибрані поезії / упор. С. Я. Ярема, Я. Я. Ярема; післямова і прим. С. Я. Яреми; вступ. ст. М. М. Ільницького; худож. оформл. Б. Р. Пікулицького. Львів: Каменяр, 1995. 350 с.
87. Карманський П. С. Поезії / упор., вступ. сл. і прим. В. І. Лучука. Київ: Укр. письменник, 1992. 374 с.
88. Качмар М. Метаморфоза в українських народних баладах: генетично-функціональний аспект. *Народознавчі зошити: серія філологічна*. №4 (118). 2014. С. 741-747.
89. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. II. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 376 с.
90. Квятковский А. Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. Москва: Сов. Энцикл., 1966. 376 с.
91. Климишин М. Лірика Богдана Лепкого: спроба нової оцінки. Тернопіль: Тернограф, 2003. 152 с.

92. Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX – поч. XXI ст. : підручник : у 10 т. Т. 1. У пошуках іманентного сенсу. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 512 с.
93. Ковалів Ю. І. Символізм як стильова домінанта лірики Олександра Олеся і її рецептивні колізії. *Вісник Сумського державного університету. Серія «Філологія»*. 2008. № 2. С. 94–99.
94. Ковалів Ю. І. Три жмутки любовних відвертостей І. Франка. *Літературознавчі студії* : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. Київ : Київський університет, 2001. Вип. 31. С. 495–503.
95. Козловський В. І. Українська народна балада: естетичний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07. Львів, 2007. 20 с.
96. Колесса Ф. Огляд українсько-руської народної поезії. Львів : З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка під зарядом К. Беднарського. 1905. 188 с.
97. Колесса Ф. Українська усна словесність (Загальний огляд і вибір творів). Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1938. 643 с.
98. Копаниця Л. М. Пісенні жанри українського фольклору : навч. посіб. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2004. 222 с.
99. Копаниця Л. М. Поетичний текст в усній і книжній традиції: питання поетики та художньої семантики : навч. посіб. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2010. 397 с.
100. Копаниця Л. М. Українська лірична пісня: еволюція поетичного мислення : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.07; 10.01.01. Київ, 2001. 55 с.
101. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
102. Короленко Ц. П. Семь путей к катастрофе: Деструктивное поведение в современном мире / Ц. П. Короленко, Т. А. Донских. Новосибирск : Наука, 1990. 224 с.

103. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства / упоряд., прим. І. Бетко, А. Полотай. Київ : Либідь, 1994. 384 с.
104. Кудряшова О. В. Поетика Грицька Чупринки (образна система, метрика, ритміка, строфіка, фоніка) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2007. 19 с.
105. Кушнірова Т. Жанр як структурована категорія сучасного літературознавства. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство.* Харків : ППВ «Нове слово», 2010. Вип. 1(61), ч. 2. С. 168–175.
106. Кушнірова Т. Інтерпретація категорії «жанр» у сучасному літературознавстві. *Рідний край : альманах Полтавського державного педагогічного університету.* Полтавський державний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2009. Вип. 1. С. 108–111.
107. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Українська усна народна творчість : підручник / 3-тє вид., стер. Київ : Знання-Прес, 2005. 591 с.
108. Лев В. Богдан Лепкий (1872–1941). Життя і творчість. Нью Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1976. 399 с.
109. Лепкий Б. С. Поезії / редкол. : В. В. Біленко та ін. ; упоряд., вступ. ст. і прим. М. М. Ільницького. Київ : Рад. письменник, 1990. 383 с.
110. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с. Т. 2. 624 с.
111. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с. (Nota bene)
112. Лонська І. Композити зі значенням *любов* у поетичній мові Грицька Чупринки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія.* 2011. № 963. Вип. 62. С. 29–32.
113. Ляшкевич П. Петро Карманський: Нарис життя і творчості / відп. ред. Г. Чопик. Львів, 1998. 72 с.

114. Маковей Г. В. Інтимна лірика як духовний феномен (чоловічий і жіночий дискурси) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2003. 21 с.
115. Мала літературна енциклопедія / уклад. П. Богацький. Сідней : Фундація Українознавчих Студій в Австралії, 2002. 244 с.
116. Матусяк А. Молодомузівська *Femme fatale*. *Слово і Час*. 2006. № 4. С. 34–45.
117. Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми творчої поетики письменників «Молодої Музи») / пер. з пол. Л. Демської-Будзуляк. Львів : ЛА «Піраміда», 2016. 404 с.
118. Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників «Молодої музи». *Слово і Час*. 2008. № 6. С. 35–50.
119. Медицька М. С. Експлікація екзистенційних мотивів та образів у поезії Станіслава Виспянського і Петра Карманського: типологія художніх моделей. *Мирослава: літературознавчі статті, спогади, матеріали* / упоряд. Т. Ткачук ; ред. С. Хороб. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2012. 352 с.
120. Мишанич О. Спиридон Черкасенко (1876-1940). *Слово і час*. 1991. №7. С. 19–29.
121. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / пер. з пол. В. Гуменюк ; наук. ред. В. Іванюк. Сімферополь : Таврія, 2003. 408 с.
122. Моклиця М. В. Вступ до літературознавства : посіб. для студ. філол. ф-тів. Луцьк : 2011. 467 с.
123. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття [у 2 ч.] : навч. посіб. Ч. 1 : Українська література. Луцьк : РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 1999. 154 с.
124. Моклиця М. В. Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика : монографія. Вид. 2-ге, переробл. і допов. Луцьк : РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 2002. 391 с.

125. Моклиця М. В. Український модернізм у європейському вимірі. *Волинська філологічна: Текст і контекст* : зб. наук. пр. Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2008. Вип. 6. С. 93–102.
126. Моклиця М. В. Український модернізм в європейському контексті: психоаналітичний ракурс. *Українська література XIX–XX ст. у європейському контексті* / за ред. Л. Сірик. Люблін : Вид-во Університету М. Кюрі-Склодовської, 2008. С. 17–28.
127. Молода Муза: Антологія західноукраїнської поезії початку XX століття / упоряд. В. Лучука. Київ: Молодь, 1989. 328 с.
128. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 327 с.
129. Мудрак О. Еротична лірика як літературознавча проблема. *Слово і час*. 2008. № 11. С. 62–65.
130. Мудрак О. В. Еротичні нюанси у ліриці О. Олесья. *Вісник Сумського державного університету. Серія «Філологія»*. 2008. № 2. С. 133–136.
131. Мудрак О. Інтимна, любовна та еротична лірика: диференціація понять. *Слово і час*. 2009. № 11. С. 74–77.
132. Мудрак О. В. Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостилі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2010. 16 с.
133. Мушировська Н. Поетична творчість Василя Пачовського у контексті української літератури першої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2011. 18 с.
134. Мушировська Н. Український символізм кінця XIX – початку XX ст. : онтологічне й естетичне підґрунтя. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2011. Вип. 26. С. 100–109.
135. Назарець В. Жанрово-родові аспекти лірики в літературознавчому дискурсі. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору* : зб. наук. пр. Донец. нац. ун-т, 2012. Вип. 18. С. 115–125.

136. Неврлий М. Олександр Олесь: Життя і творчість. Київ : Дніпро, 1994. 173 с.
137. Олесь Олександр. Лірика (Літературний портрет) / авт. передм. та упоряд. Р. Радишевський. Київ : Бібліотека українця, 1998. 168 с.
138. Олесь Олександр. Поезії / ред. кол. : М. П. Бажан, О. Є. Засенко, С. А. Крижанівський та ін. ; вступ. ст. М. Т. Рильського ; приміт. О. К. Бабишкіна. Київ : Рад. письменник, 1964. 638 с.
139. Олесь Олександр. Твори / вступ. ст., упоряд. текстів та приміт. В. В. Яременка. Київ : Молодь, 1971. 343 с.
140. Олесь Олександр. Твори : в 2 т. / упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський. Т. 1 : Поет. тв. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. Київ : Дніпро, 1990. 959 с.
141. Оришака Ю.М. «О, сльози рідної землі! Вас не забути до сконання!»: творча доля Спиридона Черкасенка. *Бузький гард* : громадсько-політичний та літературно-художній альманах. Миколаїв : Можливості Кіммерії, 1996. С. 77–80.
142. Осадко Г. В. Знакові образи-символи як стильові чинники в поезії та прозі символізму (на матеріалі творчості Петра Карманського) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2006. 20 с.
143. Осьмак Н. Д. Образи-символи музичних інструментів як засіб художньої трансформації архетипу пісні у поезії Олександра Олеся та Грицька Чупринки. *Вісник Сумського державного університету. Серія «Філологія»*. 2008. № 2. С. 139–144.
144. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / вид. друге, перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
145. Пазюк Р. В. Поетика віршованих творів Богдана Лепкого (генерика, тропіка, поетичний синтаксис, фоніка, версифікація) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Чернівці, 2016. 204 с.

146. Папушина В. А. Рецепція античної міфології в поезії українського і російського символізму (типологічний аспект) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2006. 18 с.
147. Пахаренко В. І. Основи теорії літератури. Київ : Генеза, 2009. 296 с.
148. Пахаренко В. І. Українська поетика. Черкаси : Відлуння-Плюс, 2002. 320 с.
149. Пачовський В. Зібрані твори : в 2 т. Т 1. Поезії. Філядельфія, Нью Йорк, Торонто : Об'єднання українських письменників «Слово», 1984. 743 с.
150. Пачовський В. Зібрані твори : в 2 т. Т 2. Золоті ворота. Філядельфія, Нью Йорк, Торонто : Об'єднання українських письменників «Слово», 1985. 419 с.
151. Пінчук С. П., Регушевський Є. С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка / відп. ред. М. Х. Коцюбинська. Київ : Наук. думка, 1966. 272 с.
152. Пісні кохання / упоряд. і передм. О. І. Дея ; іл. худож. В. Є. Перевальського. Київ : Дніпро, 1986. 367 с.
153. Погребенник В. Ф. Фольклоризм української поезії (остання третина ХІХ – перші десятиліття ХХ століття) : посібник. Київ : Юніверс, 2002. 158 с.
154. Погребенник Ф. Богдан Лепкий. Київ : Знання, 1993. 64 с.
155. Подолей Л. Онтологічні особливості мариністичної поезії П. Карманського (цикл «Над срібним плесом моря»). *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України, Держ. вищ. навч. закл. «Ужгород. нац. ун-т». Ужгород. 2009. Вип. 13. С. 180–182.
156. Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01; 10.01.06. Київ, 2000. 51 с.
157. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 391 с.
158. Поліщук Я. Пошук стилю: сецесія в поезії «Молодої музи». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна* / М-во освіти і науки України,

- Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; редкол.: Т. Ю. Салига (відп. ред.) та ін.
Львів. 2007. Вип. 39. Ч. 2. С. 108–117.
159. Поліщук Я. Сецесія в поезії «Молодої музи». *Література як геокультурний проект*. Київ : Академвидав, 2008. С. 189–194.
160. Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. Москва : Изд-во Москов. ун-та, 1976. 208 с.
161. Потебня А. А. Малорусская народная песня по списку XVI века: текст и примечания А. Потебни. Воронеж : Тип. В.И. Исаева, 1877. 55 с.
162. Пустова Ф. Д. Иван Франко – теоретик літератури. Київ : Вища школа, 1976. 144 с.
163. Пушкин А. С. К ***<Керн> (Я помню чудное мгновенье...) / А. С. Пушкин *Собрание сочинений* : В 20 т. Москва : Художественная литература, 1947. Т. 2. Стихотворения, 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. Кн. 1. С. 406–407.
164. Рагойша В. П. Паэтычны слоўнік. 3-е вид., дапрац. і дапоўн. Минск : Бел. навука, 2004. 576 с.
165. Ржепецький Л. А. Спиридон Черкасенко: постать у вирі історії. Миколаїв : МФ НаУКМА, 2000. 60 с.
166. Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / упоряд., авт. передм. та прим. М. М. Ільницький. Київ : Дніпро, 1991. 710 с.
167. Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 500 с.
168. Салига Т. Від «Молодої Музи» до символізму та інших напрямків. *Українське літературознавство*. Львів : Світ, 1993. Вип. 57. С. 33–41.
169. Семенов А. Н., Семенова В. В. Теория литературы: вопросы и задания : учебное пособие. Москва : Классикс Стилль, 2003. 432 с.
170. Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 467–491.

171. Сивіцький М. К. Богдан Лепкий: життя і творчість. Київ : Дніпро, 1993. 375 с.
172. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР, Інститут мовознавства / за заг. ред. І. К. Білодіда. Т. 4. Київ : Наук. думка, 1973. 840 с.
173. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
174. Соловей Е. С. Українська філософська лірика : навч. посіб. із спецкурсу. Київ : Юніверс, 1998. 368 с.
175. Сосюра В. М. Васильки / В. М. Сосюра. *Вибрані твори* : в 2 т. / вступ. ст. В. П. Моренця. Київ : Наук. думка, 2000. Т. 1 : Поетичні твори. С. 305.
176. Стасюк О. Життєвий шлях Петра Карманського (громадсько-політичний аспект). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2009. № 18. С. 535–543.
177. Сулима О. Перша збірка поезій Олеся і її значення в розвитку української лірики. *Сучасність*. 1964. № 4. С. 93–98.
178. Таран О. С. Семантика символів природи в поезіях Олександра Олеся : лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Харків, 2002. 215 с.
179. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа ; под ред. Н. Д. Тамарченко. Москва : Издательский центр «Академия», 2011. 256 с.
180. Теория литературы : в 3 т. Т. 2 : Роды и жанры литературы / гл. ред. Г. Л. Абрамович. Москва : Наука, 1964. 487 с.
181. Ткаченко А. Генологія в оптиці структуралізму: парадигматика / синтагматика. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : збірник наукових праць (філологічні науки). Київ : Київський університет ім. Б. Грінченка, 2013. № 2. С. 83–89.

182. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
183. Ткаченко Р. Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2004. 21 с.
184. Ткачук М. П. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль : ТНПУ, 2005. 128 с.
185. Ткачук М. П. Розмаїття творчих шукань митців кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Вивчаємо українську мову та літературу*. 2010. № 19/21. С. 15–29.
186. Ткачук М. П. Суб'єктно-об'єктна структура української лірики ХІХ – ХХ століть : монографія. Тернопіль : Медобори, 2014. 184 с.
187. Ткачук М. П. Українська література ХХ століття : монографія. Тернопіль : Медобори, 2014. 608 с.
188. Ткачук М. П. Українська поезія останньої третини ХІХ століття: основні тенденції розвитку й естетична стратегія : навч. посіб. Тернопіль : ТДПУ, 1998. 80 с.
189. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / вступ. статья Н. Д. Тмарченко ; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. Москва : Аспект Пресс, 1996. 334 с.
190. Томенко М. В. Теорія українського кохання. Київ : Видавничий дім «Міжнародний туризм», 2002. 128 с.
191. Тресиддер Дж. Словарь символов. URL:
https://www.lesjeunesrussisants.fr/dictionnaires/documents/DICTIONNAIRE_RUSSE_DES_SYMBOLES.pdf (дата звернення: 05.10.2018)
192. Тхорук Р. Л. Кольори в ранній ліриці Олександра Олеся. *Сучасна філологія: проблеми, пошуки, знахідки*. Рівне, 1996. Вип. 4. С. 26–31.

193. Тхорук Р. Л. Рання лірика Олександра Олеся (особливості поетики). *Поетика художнього тексту* : матеріали доповідей і повідомлення. Київ-Херсон, 1996. С. 269–270.
194. Тхорук Р. Л. Романсна форма першої збірки Олександра Олеся. *Сучасна філологія : проблеми, пошуки, знахідки*. Рівне, 1995. Вип. 3. С. 10–14.
195. Тюльпан. *Енциклопедія Символи и Знаки* : веб-сайт. URL: <http://sigils.ru/signs/tulpan.html> (дата звернення: 31.05.2018)
196. Українка Леся. Твори : в 2 т. Т. 1. Поетичні твори. Драматичні твори / упоряд. і приміт. О. Ф. Ставицького ; вступ. ст. Л. І. Міщенко ; ред. тому І. О. Дзеверін. Київ : Наук. думка, 1986. 608 с.
197. Українська літературна енциклопедія : в 5 т. / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : І. О. Дзеверін (відп. ред.) та ін. Т. 3. К–Н. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. 496 с.
198. Українські народні ліричні пісні / АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії / упоряд.: М. М. Гордійчук, А. М. Кінько, М. П. Стельмах ; відп. ред. академік М. Т. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1960. 686 с. : ноти.
199. Федорів У. М. Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Львів, 2016. 20 с.
200. Ференц Н. С. Основи літературознавства : підручник. Київ : Знання, 2011. 431 с.
201. Филипович П. П. Літературно-критичні статті / упоряд., авт. передм. і приміт. С. С. Гречанюк. Київ : Дніпро, 1991. 270 с.
202. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних / *Франко І. Твори* : в 50 т. Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876–1885) / ред. В. Л. Микитась, С. В. Щурат ; упоряд. та коментарі Н. О. Вишневної, Р. Ф. Кирчіва, І. Л. Моторнюка, К. М. Секаревої. Київ : Наук. думка, 1980. С. 210–253.

203. Франко І. Студії над українськими народними піснями / *Франко І. Твори* : в 50 т. Т. 42 : Фольклористичні праці / ред. О. І. Дей ; упоряд. та коментарі М. Т. Яценка. Київ : Наук. думка, 1984. 599 с.
204. Франко І. Твори : в 50 т. Т. 37 : Літературно-критичні праці (1906–1908) / ред. І. О. Дзеверін ; упоряд. та коментарі М. С. Грицюти. Київ : Наук. думка, 1982. 678 с.
205. Франко І. Чого являєшся мені... / *Франко І. Твори* : в 50 т. Т. 2 : Поезія / ред. І. І. Басс ; упоряд. та коментарі І. І. Басса, В. Я. Герасименка, А. А. Каспрука. Київ : Наук. думка, 1976. С. 147.
206. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / пер. с нем. М. В. Вульфа; Предисл. И. Д. Ермакова. Минск : БелСЭ, 1990. 166 с.
207. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.
208. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник для студ. учреждений высш. проф. образования. 6-е изд., испр. Москва : Издательский центр «Академия», 2013. 432 с.
209. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.
210. Хижняк І. А. Міф та національна ідея у творчості Василя Пачовського : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Одеса, 2004. 20 с.
211. Хілько І. Ю. Жанрова специфіка української жіночої пісні. *День науки* : зб. наук. праць II Міжнар. наук.-практ. конф., 17–18 листоп. 2011 р. / за заг. ред. Ю. О. Шепеля. Дніпропетровськ : Біла К. О., 2011. С. 75–79.
212. Хропко П. Трагедія серця (О. Олесь). *Дивослово*. 1998. №. 7. С. 48–54.
213. Чапленко В. Ліричний геній: Поетична творчість Олександра Олеся (Олесева поезія в сприйманні читачів і критиків). *Київ-Філадельфія*. 1951. №. 5. С. 218–228.
214. Черкасенко С. Ф. Поезії / упоряд., вступ. ст. і прим. О. К. Бабишкіна. Київ : Рад. Письменник, 1990. С. 5–35.

215. Черкасенко С. Ф. Твори : в 2 т. / упоряд., авт. передм. та приміт. О. Мишанич. Київ : Дніпро, 1991. Т. 1 : Поезія. Драматичні твори. 891 с.
216. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1982. 192 с.
217. Чижова Л. Я. Співець рідного краю. *Краєзнавчий альманах*. 2002. Вип. 2. С. 37–38.
218. Чик Д. Ч. Поняття жанрової системи у сучасній літературознавчій теорії. *Науковий вісник МДУ ім. В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки (літературознавство)*. 2015. № 1 (15). С. 230–235.
219. Чикирисов Ю. Перша любов О. Олеся. *Літературна Україна*. 2002. 4 липня. С. 7.
220. Чорна Індія «Молодої Музи». Новелі / В. Бірчак та ін. ; з передм. М. Рудницького. Львів : Видавнича спілка «Діло», 1937. 182 с.
221. Чуй А. В. Дівочі образи народних пісень про кохання. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство*. 2015. № 9 (310). С. 189–193.
222. Чуй А. В. Жіноча лірика Григорія Чупринки. *Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХ столітті: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 27–28 березня 2015 року*. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 53–58.
223. Чуй А. В. Любовна лірика «Молодої музи»: стан та перспективи дослідження. *Сучасні мово- і літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту* : антологія / упоряд. Л. К. Оляндер, О. В. Богданова, Ю. В. Громик, І. Ф. Штейнер. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. С. 297–306.
224. Чуй А. В. Мотиви любовної лірики Олександра Олеся. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах* : зб. наук. пр. Київ : Університет «Україна», 2013. Вип. 28. С. 279–295.

225. Чуй А. В. Народні балади про кохання: до питання про поетику. *Поетика художнього тексту* : Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року) / Херс. держ. ун-т. Херсон : ХДУ, 2016. – С. 90–91.
226. Чуй А. В. Народні балади про кохання: поетика образів та символів. *Рідний край* : Альманах Полтавського національного педагогічного університету. 2016. № 1 (34). С. 66–70.
227. Чуй А. В. Образ коханої в любовній ліриці Григорія Чупринки. *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)* : зб. наук. пр. / за ред. О. С. Філатової. № 1 (15). Квітень 2015. Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2015. С. 236–239.
228. Чуй А. В. Образ коханої в любовній ліриці Спиридона Черкасенка. *Studia Ucrainica Varsoviensia* : praca zbiorowa / red. naczelny dr. hab. Irena Mytnik. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018. V 6. P. 335–348.
229. Чуй А. В. Образний світ любовної лірики Григорія Чупринки. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства* : зб. наук. пр. Вип. 7 / гол. ред. М. Є. Скиба; відп. за випуск М. М. Торчинський. Хмельницький : ХмЦНП, 2014. С. 200–205.
230. Чуй А. В. Поетика любовної лірики Олександра Олеся. *Поділля. Філологічні студії* : зб. наук. пр. / [відповід. за вип. Н. М. Торчинська]. Хмельницький : ХмЦНП, 2014. Вип. 6. Ч. 1. С. 200–205.
231. Чуй А. В. «Розвіялися сни мої рожеві» (до проблеми модерністської парадигми любовної лірики Богдана Лепкого). *Studia Methodologica*. Тернопіль : ТНПУ, 2017. Вип. 44 (літо). С. 64–72.
232. Чуй А. В. Українська любовна лірика початку ХХ ст.: стан та перспективи дослідження. *Молодий вчений* : наук. журн. Херсон : Гельветика, 2017. № 10 (50) (жовтень). С. 665–668.

233. Чупринка Г. Твори [Перше посмертне видання з матеріалами до історії тексту] / під ред. П. Богацького. Прага : Укр. Гром. Вид. Фонд, 1926. 544 с.
234. Чупринка Г. О. Поезії / редкол.: В. В. Біленко та ін.; вступ. ст. М. Г. Жулинського; упоряд. і прим. В. В. Яременка. Київ : Рад. письменник, 1991. 495 с.
235. Шевель Н. О. Мариністичні мотиви у творчості Г. Чупринки. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. С. 108–115.
236. Шегеда О. П. Біблійні образи у поезії «молодомузівців». *Літературознавчі студії*. Житомир : Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка, 2008. Вип. 2. С. 89–99.
237. Шегеда О. П. Модерністські тенденції у поезії «Молодої Музи» : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2009. 20 с.
238. Шегеда О. П. Символіка образу розсипаних перел у поезії «Молодої Музи». *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2008. Вип. 42. Філологічні науки. С. 221–224.
239. Шегеда О. П. Символістські візії в поезії П. Карманського: український та західноєвропейський досвід. *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : зб. наук. праць. Вип. 26. Київ : Акцент, 2007. С. 496–504.
240. Шегеда О. П. Творче осмислення західноєвропейського модернізму у поезії «Молодої музи». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2007. Вип. 39. Ч. 2. С. 124–131.
241. Шегеда О. П. Творчі орієнтири І. Франка та П. Карманського. *Волинь-Житомищина*. 2006. № 15. С. 171–178.
242. Шудря М. Сміються, плачуть солов'ї... : [про історію укр. пісні «Чари ночі» (сл. Олександра Олеся, муз. В. Безкоровайного)]. *Демократична Україна*. 1995. 30 березня. С. 7.
243. Юзьків Г. Константа петраркізму в українській любовній ліриці (В. Сосюра, В. Симоненко, М. Вінграновський) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2012. 18 с.

244. Юзьків Г. Художній дискурс любовної лірики. *Наукові записки ТНПУ. Серія: Літературознавство*. 2012. Вип. 34. С. 212–218.
245. Юриняк А. Літературні жанри малої форми. Вінніпег : Інститут дослідів Волині, 1981. 118 с.
246. Яременко В. Трагічний оптимізм : літературний портрет Олександра Олеся. Київ : Логос, 2008. 214 с.
247. Ярмусь С. Кордоцентризм – підстава української духовності й філософії. *Ювілейний збірник праць наукового конгресу у 1000-ліття хрищення Русь-України (Доповіді й матеріали з чужомовними резюме)*. Мюнхен : УВУ, 1988–1989. С. 402–417.
248. Bennett A., Royle N. An introduction to literature, criticism and theory / 3rd edition. Edinburgh : Pearson Education Limited, 2004. 344 p.
249. Bertens H. Literary theory: the basics / 2nd edition. London – New York : Taylor & Francis, 2008. 248 p.
250. Eagleton T. Literary theory: an introduction / 2nd edition. Minneapolis : The University of Minnesota, 2003. 234 p.
251. Cuddon J. A dictionary of literary terms and literary theory / 5th edition. Wiley-Blackwell, 2013. 784 p.
252. Delahunty A., Dignen S., Stock P. The Oxford dictionary of allusions. Oxford : Oxford University Press, 2001. 453 p.
253. Ferber M. A dictionary of literary symbols / 2nd edition. Cambridge : Cambridge University Press. 2007. 262 p.
254. Habib M. A. R. A history of literary criticism: from Plato to the Present. Malden : Blackwell Publishing, 2005. 838 p.
255. Jordan M. Dictionary of Gods and Goddesses / 2nd edition. New York : Facts on File, Inc., 2004. 402 p.
256. Manning C. Ukrainian literature: studies of the leading authors. Jersey City, N. J. : Ukrainian National Association, 1944. 126 p.

257. Matusiak Agnieszka. W kręgu secesji ukraińskiej: wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy «Młodej Muzy». Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. 393 s.
258. Muchin H. Populism and modernism in Ukrainian literary criticism 1860–1920 : a thesis ... for the degree of doctor of philosophy in Ukrainian literature. The University of Alberta. Edmonton, Alberta. 1987. 384 p.
259. Pedersen E. Symbolism, the beginning of modern poetry. *The 6th International Conference Edu World 2014 "Education Facing Contemporary World Issues"*. 7th–9th November 2014. P. 593–599.
260. Storytelling: An encyclopedia of mythology and folklore / ed. J. Sherman. New York : M. E. Sharpe, Inc., 2011. 759 p.
261. Totosy de Zepetnek S. Comparative literature: theory, method, application. Amsterdam – Atlanta, GA, 1998. 298 p.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Чуй А. Мотиви любовної лірики Олександра Олеся. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах* : зб. наук. пр. Київ : Університет «Україна», 2013. Вип. 28. С. 279–295.
2. Чуй А. Образний світ любовної лірики Григорія Чупринки. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства* : зб. наук. пр. Вип. 7 / гол. ред. М. Є. Скиба; відп. за вип. М. М. Торчинський. Хмельницький : ХмЦНП, 2014. С. 200–205.
3. Чуй А. Образ коханої в любовній ліриці Григорія Чупринки. *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)* : зб. наук. пр. / за ред. О. С. Філатової. № 1 (15). Квітень 2015. Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2015. С. 236–239.
4. Чуй А. Дівочі образи народних пісень про кохання. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство. № 9 (310). Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2015. С. 189–193.*
5. Чуй А. Народні балади про кохання: поетика образів та символів. *Рідний край : Альманах Полтавського національного педагогічного університету*. 2016. № 1 (34). С. 66–70.
6. Чуй А. Образ коханої в любовній ліриці Спиридона Черкасенка. *Studia Ucrainica Varsoviensia* : praca zbiorowa / red. naczelny dr. hab. Irena Mytnik. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018. V 6. P. 335–348.

Додаткові публікації:

7. Чуй А. Поетика любовної лірики Олександра Олеся. *Поділля. Філологічні студії* : зб. наук. пр. / відповід. за вип. Н. М. Торчинська. Хмельницький : ХмЦНП, 2014. Вип. 6. Ч. 1. С. 200–205.

8. Чуй А. Жіноча лірика Григорія Чупринки. *Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХ столітті*: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 27-28 березня 2015 року. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 53–58.
9. Чуй А. Народні балади про кохання: до питання про поетику. *Поетика художнього тексту*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року) / Херс. держ. ун-т. Херсон : ХДУ, 2016. С. 90–91.
10. Чуй А. «Розвіялися сни мої рожеві» (до проблеми модерністської парадигми любовної лірики Богдана Лепкого). *Studia Methodologica*. Тернопіль : ТНПУ, 2017. Вип. 44. С. 64–72.
11. Чуй А. Українська любовна лірика початку ХХ ст.: стан та перспективи дослідження. *Молодий вчений*: наук. журн. Херсон : Гельветика, 2017. № 10 (50) (жовтень). С. 665–668.
12. Чуй А. Любовна лірика «Молодої музи»: стан та перспективи дослідження. *Сучасні мово- і літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту*: антологія / упоряд. Л. К. Оляндер, О. В. Богданова, Ю. В. Громик, І. Ф. Штейнер. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. С. 297–306.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Міжнародна науково-практична конференція *«Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХ столітті»*, м. Одеса, 27-28 березня 2015 року, заочна участь, публікація.
2. Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 75-річчю Ізмаїльського державного гуманітарного університету *«Дунайські наукові читання: європейський вимір і регіональний контекст»*, м. Ізмаїл, 15-17 жовтня, 2015 р., виступ із доповіддю.
3. Всеукраїнська наукова конференція *«Поетика художнього тексту»*, м. Херсон, 20 травня 2016 року, заочна участь, публікація.
4. Міжнародні науково-практичні конференції аспірантів і студентів *«Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень»*, м. Луцьк, травень 2014-2018 рр., виступи з доповідями.