

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ТАВРІЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

На правах рукопису

БАГРІЙ МАРІЯ ГРИГОРІВНА

УДК 821.161.2 Сосюра 1/7.08-14 “1920-1940”:316.75:159.955

**ЛІРО-ЕПІКА ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ
1920–1940-х РОКІВ:
ІДЕОЛОГІЯ, ІСТОРІОСОФІЯ, СТИЛЬОВІ ПОШУКИ**

Спеціальність 10.01.01 – українська література

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

Гуменюк Віктор Іванович,
доктор філологічних наук,
професор

Сімферополь – 2014

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД СОЦРЕАЛІЗМУ ЯК ТИПУ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ЛІРО-ЕПІКУ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ.....	10
1.1. Трансформації рецепції творчості Володимира Сосюри в літературно-критичному дискурсі ХХ – початку ХХІ ст.	10
1.2. Формування літературної позиції та ідейно-естетичних засад творчості письменника: теоретичні аспекти	23
Висновки.....	36
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ТА ІДЕОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПОЕМ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ 1920–1930-х РОКІВ.....	39
2.1. Концептуальне підґрунтя та поетика ранніх поем	39
2.2. Поетикальні та ідейно-естетичні параметри роману у віршах “Тарас Трясило”.....	61
Висновки	78
РОЗДІЛ 3. ІСТОРИОСОФІЯ І НЕОРОМАНТИЧНА ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ ПОЕМИ “МАЗЕПА”.....	81
3.1. Історіографічні та фольклорно-літературні джерела образу Мазепи.....	84
3.2. Образ головного героя поеми в контексті українського неоромантизму.....	98
3.3. Художні засоби та прийоми творення образної системи в поемі...116	
Висновки	127
РОЗДІЛ 4. СОЦРЕАЛІСТИЧНА ПАРАДИГМА САКРАЛЬНОГО В ЛІРО-ЕПІЦІ КІНЦЯ 1940-х РОКІВ.....	129
4.1. Сакралізація та міфологізація комунізму в старозаповітних поемах Володимира Сосюри.....	131
4.2. Контамінація новозаповітного та більшовицького дискурсу	

в поемі “Христос”.....	147
Висновки.....	160
ВИСНОВКИ.....	162
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	168

ВСТУП

Творчість Володимира Сосюри належить до найяскравіших явищ радянського періоду історії української літератури та є однією з найцікавіших щодо розуміння основних тогочасних ідеологічних і художньо-естетичних тенденцій у красному письменстві. Доробок цей дозволяє – а надто з огляду на походження автора, його ідейні орієнтації, літературну долю, стосунки з тоталітарною владою, естетичний вплив на читацькі смаки суспільства – простежити еволюцію від адепта революційного романтизму до типового реалізатора художньої моделі соцреалізму.

Актуальність нашого дослідження обумовлюється потребою цілісного вивчення ліро-епічної спадщини В. Сосюри у 1920–1940-і рр., коли автор перебував в епіцентрі літературного процесу в УРСР, на вістрі творення головних ідеологем, естетичних засад та стильових ознак соціалістичного реалізму. У цей період письменник пережив надто стрімку і складну еволюцію від революційного патріотизму 1917–1919 рр. до революційного комунізму, якому він змушений був служити в умовах реальної диктатури і її перманентного терору проти суспільства та його інтелігенції. Епічна творчість поета зазнала набагато більшого ідеологічного впливу, ніж його лірика. Переважно ця частина спадщини В. Сосюри або недооцінюється в сучасному літературознавстві як надто по-примітивному заідеологізована, або просто випускається з уваги. Натомість саме цей пласт ліро-епічних творів містить у собі значну кількість ілюстративного матеріалу до теми утвердження класового мистецтва в суспільстві, витворення специфічно української моделі лівого мистецтва, яка стала одним з найцікавіших явищ в ряду подібних естетико-ідеологічних експериментів у Європі ХХ ст.

Водночас В. Сосюра у контексті піднесення настроїв доби Розстріляного Відродження створив свій варіант поглиблення національного струменю в літературі в умовах тоталітарно-імперських процесів насильницької асиміляції й обездуховлення українського письменства, свій варіант

національного неоромантизму (поема “Мазепа”), який за оригінальністю концептуалістики став помітним явищем у тогочасній літературі.

Подібну версію відходу від канону соцреалізму В. Сосюра здійснив одразу в післявоєнний період, спробував позиціонуватися в системному духовному опорі тоталітаризму з його однозначними і примітивно-агресивними філософемами матеріалізму, атеїзму, класовості, прогресу і т. ін.

Увесь цей масив ліро-епічних творів Володимира Сосюри потребує нового прочитання, інтерпретації та реінтерпретації, потребує осмисленого введення до систематизованої картини літпроцесу в Україні ХХ ст.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії української літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського в межах комплексної теми “Становлення, трансформація, модифікація родів і жанрів в українській літературі” (державна реєстрація теми № 0106U003206). Тему дисертації схвалено на засіданні Бюро науково-координаційної ради НАН України з проблеми “Класична спадщина та сучасна художня література” (протокол № 4 від 22 червня 2010 року).

Метою дисертації є комплексне дослідження ліро-епічної творчості В. Сосюри 1920–1940-х рр. в аспекті аналізу її головних ідеологем, історіософем, стильових характеристик, жанрових ознак і особливостей, естетичних принципів і конструктів з огляду на кардинальне оновлення парадигми вивчення історії української літератури цього періоду.

Поставлена мета передбачає розв’язання таких завдань:

- дослідити ідейно-естетичні основи ранньої творчості В. Сосюри, історичні особливості формування його літературної позиції та теоретично осмислити характер присутніх соцреалістичних тенденцій;
- системно проаналізувати поеми В. Сосюри, у яких відобразилась початкова фаза радянської ідеології;

– розглянути на прикладі аналізованих поем основні засади, естетичні концепти, стильові пошуки соціалістичного реалізму як стилю, що був покликаний створити “нову людину”, дати зразки справжнього “інтернаціонального мистецтва”, надихнути суспільство “класовою героїкою і солідарністю”;

– визначити особливості національного неоромантизму у творчості поета в контексті наростання стильових ознак неоромантизму в українській літературі 1920-х рр., розкрити головні історіософські та націософські ідеї поеми “Мазепа”;

– вивчити особливості й форми вираження в пізній творчості В. Сосюри сакральних інтенцій, морально-духовних пошуків та дати їм оцінку з сучасних позицій.

Методологічну й теоретичну основу дослідження становлять роботи з теорії та історії модернізму і соцреалізму В. Агеевої, М. Баліної, Ю. Борєва, Т. Гундорової, Є. Добренка, І. Захарчука, М. Ільницького, В. Кандинської, К. Кларк, Ю. Кузнецова, Р. Мовчан, М. Моклиці, А. Нямцу, С. Павличко, Я. Поліщука, В. Хархун, Г. Яструбецької, а також дослідження, присвячені творчості В. Сосюри, авторства Ю. Бурляя, М. Васьківа, С. Гальченка, В. Гришка, М. Жулинського, О. Кудіна, В. Моренця, Є. Радченка, М. Ткачука, Л. Царик, В. Яременка.

Методи досліджень, обрані для вивчення ліро-епічної творчості В. Сосюри, обумовлені об'єктом вивчення. У роботі використано методологічні принципи та структурні елементи *біографічного аналізу* (цей підхід є наскрізним у всій дисертації, оскільки дозволяє разом з *культурно-історичним методом* відтворити контекст народження ліро-епіки, побачити й підтекстові його особливості). *Теорія дискурсу* дає змогу з'ясувати як особливості художнього методу автора, так і рецепцію його творів сучасниками: і професійними літературознавцями (як, наприклад, М. Зеров), так і сучасним йому читачем. Інтертекстуальний аналіз дозволяє аналізувати й інтерпретувати релігійно-християнські, сакральні-міфологічні, біблійні

контексти ліро-епічних поем автора 1940-х років. Інші інтерпретаційно-герменевтичні підходи, такі як *герменевтика*, *соціально-історичний*, *архетипно-мітологічний*, *постколоніальна критика*, забезпечують поглиблене розуміння іманентних виявів соцреалістичної парадигми, поєднання її із сакральним у художньому тексті, ідіостилі автора та контекстуальних параметрів його творчості. *Герменевтичний підхід* дає змогу зробити детальний аналіз та інтерпретацію усєї ліро-епічної творчості поета. Такі методологічні засади дисертації допомагають дослідити характер сприйняття твору читачем, проникнути у специфіку гуманітарної аури соціалізму за допомогою “вживання” в духовні сенси епохи, розрізнити істинність сакрального в літературних темах письменника, деконструювати ідеологічні надбудови творів, які за авторським задумом мали формувати канон офіційної радянської літератури.

Об’єктом роботи є ліро-епічна творчість В. Сосюри 1920–1940-х років, а також суміжна лірична та прозова спадщина письменника.

Предметом дослідження є ідеологеми, історіософеми, стильові характеристики, жанрові ознаки й особливості, естетичні принципи та конструкти, мотиви й теми ліро-епіки поета.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві здійснено спробу цілісного дослідження художнього світу ліро-епічної творчості В. Сосюри 1920–1940-х років у її головних ідейно-тематичних та художньо-естетичних здобутках. Предмет дисертації осягається в контексті сучасної української літературознавчої рецепції. У науковий обіг вводяться нові стратегії та концепції дослідження цих художніх творів, здійснюється систематизація та аналіз, визначається їхнє місце в загальнолітературному й літературно-науковому дискурсі.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані при підготовці лекційних курсів з історії української літератури ХХ ст., у спецкурсах і спецсемінарах, а також у подальших студіях, присвячених творчості В. Сосюри та загалом історії

української літератури 1920–1940-х рр. Положення дисертації можуть бути використані для створення цілісної характеристики художнього світу В. Сосюри в контексті його епохи. Водночас результати дослідження можуть слугувати для подальшого створення синтетичної картини української літератури першої половини ХХ ст.

Особистий внесок здобувача. Оригінальні авторські ідеї дослідження є результатом самостійних наукових пошуків дисертанта. Усі друковані праці виконані без участі співавторів.

Апробація дослідження. Робота в повному обсязі обговорювалася на засіданні кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Результати роботи оприлюднені в доповідях, зокрема: на регіональній науковій конференції “Українська національна ідея: уроки останнього десятиліття” (Сімферополь, 2000), всекримській науково-практичній конференції “Проблеми сучасного вивчення творчості Павла Тичини” (Сімферополь, 2001), всеукраїнській науковій конференції “Крим у житті й творчості Лесі Українки” (Сімферополь–Ялта, 2003), всеукраїнській науковій конференції “Драматургія Лесі Українки і шляхи розвитку модернізму в світовій літературі” (Ялта, 2007), всеукраїнській науковій конференції “Розвиток жанрів в українській літературі” (Сімферополь, 2007), всеукраїнській науково-практичній конференції “Українська драматургія другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: постаті, явища, тенденції” (Сімферополь, 2009), Всеукраїнській науково-практичній конференції “Сецесія в новітній українській літературі: жанрово-стильові пошуки” (Сімферополь, 2009), всеукраїнській науковій конференції “Модерна актуалізація міфологічних мотивів у творчості Лесі Українки та інших митців кінця ХІХ – початку ХХ століття” (Сімферополь – Ялта, 2009), ІІІ Міжнародній науково-практичній конференції “На перетині української та польської історії і літератури: націєтворчий контекст кінця ХІХ – початку ХХ століття” (Ялта, 2010), “П’еса Лесі Українки “Оргія” та проблеми новітньої драми і театру” (Сімферополь–

Ялта, 2012), на щорічних Всеукраїнських науково-методичних шевченківських конференціях (Сімферополь, 2000–2012), щорічних звітних науково-практичних конференціях професорсько-викладацького складу, аспірантів і студентів Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (2000–2012).

Результати дослідження представлено у восьми одноосібних публікаціях, із яких п'ять надруковано в спеціалізованих наукових виданнях, одна – за кордоном, дві – у нефарховому виданні.

Структура роботи зумовлена метою й завданням дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел, що налічує 267 позицій. Повний обсяг дослідження – 192 сторінки, з них 167 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1.
СТАНОВЛЕННЯ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД
СОЦРЕАЛІЗМУ ЯК ТИПУ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ
НА ЛІРО-ЕПІКУ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ

1.1. Трансформації рецепції творчості Володимира Сосюри в літературно-критичному дискурсі ХХ – початку ХХІ ст.

Творча постать В. Сосюри – цікаве й неоднозначне явище в українському письменстві ХХ століття. Ніхто з українських поетів того часу не мав такої популярності серед широкого кола читачів, як В. Сосюра. Його любили за відчайдушну відвертість, щирість, емоційність. На відміну від Павла Тичини, Максима Рильського чи Миколи Зерова, він був одним з тих, у кого “й штанів не було”, хто вчився “лиш матюків на шахтах і водкою свій сум в получку заливачь”, тобто був пролетарем, учорашнім вояком, а не стороннім спостерігачем революційних подій і, що важливо, говорив з читачами хоч і дещо окультурено, але їхньою мовою, якою не володіли вищеназвані поети [225, с. 4].

Ліро-епічна спадщина митця, як і уся його творчість, потребує сьогодні переосмислення, ідейно-естетичної, аксіологічної, філософської переакцентації, нових методологічних підходів. Таке переосмислення творчої спадщини В. Сосюри потребує, однак, загальної дескрипції рецепції його творчості у літературно-критичному дискурсі ХХ та ХХІ століть. Власне, розгляд цієї проблеми і є метою цього підрозділу.

Творчість В. Сосюри досліджували ще сучасники поета. Про нього писали ледь не всі тогочасні критики: М. Доленго, С. Єфремов, В. Коряк, П. Лакиза, О. Лейтес, Я. Савченко, П. Христюк, С. Щупак. Як відомо, представники радянського літературознавства здебільшого були схильні до ярликування: за кожним письменником закріплювався певний ярлик-код, що ставав ключем до інтерпретації його творчості. Те, що не вписувалося в

ярлик “революційний демократ”, не бралось до уваги, відсікалося як творча криза (занепад – у гіршому разі) автора. Тим самим з-під цензурного сита реципієнт отримував ідеологічно витриманий портрет того чи іншого митця та уявлення про літературний процес загалом.

Органам радянської влади потрібні були національні кадри – провідники нової ідеології, яка б усе – і поезію теж – пов’язувала з революцією. Офіційна критика в особі авторитетного літературознавця Якова Савченка проголошує В. Сосюру відомим українським поетом, “ліриком революції” [193]. З усіх поетів він стає найпопулярнішим. Так, слава, читацька любов і захоплення до нього прийшли рано. Він мав право уже в 1926 році сказати про себе: “Я ж – відомий український поет” [219, с. 167].

Натхнений успіхом, поет щороку творить нову поему, а то й дві, наче відробляючи отой, наданий владою, титул “відомий український”. За винятком кількох творів (“Оксана”, 1922; “Залізниця”, 1923–1924; “Робфаківка”, 1923; “Заводянка”, 1929), де вчувається справжній голос В. Сосюри, проникливий, душевний, щирий, решта – то повтори сюжетів, образів: о, не даремно лилася кров; не вернеться убоге дитинство; гряде всесвітня революція; наближається осяйна Комуна тощо. Тематична обмеженість вела й до образної. Це помітив іще Євген Маланюк, зауважуючи, що “кожна лірична п’єса Сосюрина обов’язково закінчується сакраментальними “персами”, “ногами”, “колінами” [...] плюс Перекоп, Октябрь, РФСР і Генуя або НЕП...” [141, с. 27–28].

“Навколо” (1921), “1871 рік” (1922), “Сількор” (1924) – усі поеми написані з підкреслено класових позицій. А особливе місце серед творів такого характеру займає поема “Тарас Трясило” (1925). У цій poemі В. Сосюра взявся “розстріляти” ту козацьку романтику, що привела його колись до Симона Петлюри [63, с. 205].

Одним із перших такі тенденції у творчості В. Сосюри помітив Микола Зеров. У середині 1920-х років він наголошував, що “серед пролетарських поетів він, може, найчистіший своєю ідеологією, коли під ідеологією

розуміти не наївно підкреслену тенденцію, а невидимо розлиту по творах ідейну атмосферу. Всі інші мають у собі якесь зерно від дореволюційної дійсності, чи то школу і виучку, чи то стилістичні уподобання, чи то колорит політичних вірувань. Сосюра ж від революції весь [...]. [Він] збуджена до літературного існування скиба пролетарської цілини” [90, с. 33].

Дещо пізніше у вступній статті до “Творів” (1957) Олексій Кудін теж наголошував, що поезія В. Сосюри “становить оригінальну сторінку в стильовому багатстві української радянської поезії. Як і у кожного талановитого художника, у нього є свій стиль в широкому розумінні слова: свій поетичний світ, свій пафос, коло улюблених тем і мотивів, а звідси свої форми, прийоми і засоби відображення подій і явищ життя, змалювання позитивних героїв” [125, с. 5]. Одночасно критик змушений був визнати, що поема “Тарас Трясило” зберігає “сліди умовної романтики та вульгарно-соціологічного підходу до історії” [125, с. 19]. Василь Гришко писав, що хоча цей твір “був неабиякою подією в тогочасній українській підрадянській літературі, як перший твір на тему з історичного “козацького” минулого України, що вважалося тоді самою по собі “петлюрівською темою”, однак поема написана “безперечно на пряме замовлення влади”. Можна погодитись із твердженням, що, “намагаючись переоцінити з радянської “класової” точки зору національні своїм змістом події українського минулого, Сосюра написав, по суті, не історичну поему, а своєрідну травестію історичної теми. Окремі її місця звучать просто гумористично. З Тараса Трясила зробив Володимир Сосюра якогось “комунара” козацької доби, а національно-визвольну боротьбу козацтва проти польського панування подав у вигляді якоїсь напівбольшевицької соціальної революції”. Проте “поруч із типовою радянською пропагандою в віршованій формі” існують тут, на його переконання, “справді поетичні місця” [64, с. 16–17].

Так, роман у віршах В. Сосюри “Тарас Трясило” став одним із важливих фактів і факторів становлення канонів соціалістичного реалізму в українській літературі міжвоєнного двадцятиліття, яскравим прикладом того, як під

ідеологічним тиском формувався принцип партійності та ідейної й ідеологічної заангажованості, як художня література ставала важливим елементом ідеологічної доктрини.

Віршований роман у 1925 р. друкувався у “Червоному шляхові”, № 3, 4, 5; (наступного року вийшов окремим виданням); відразу ж після публікації побачило світ кілька рецензій – С. Радугіна [185], І. Шахівця [252]. Однак чи не першою і найгострішою та найґрунтовнішою з усіх була велика стаття М. Зерова [90], який першим в українському літературознавстві вказав на характерні риси цього твору – його вульгарний соціологізм та ідеологічну заангажованість, не заперечуючи й позитивних рис поеми – її розлогу епічність та ліричне тло. Ці ж проблеми зауважив і М. Сиротюк [204, с. 71–72]. Жанрові особливості та певні ідейно-естетичні проблеми “Тараса Трясила” розглянуто у дослідженні М. Васьківа [43, с. 226–243]; загальна характеристика твору подана в публікації В. Краснікової [122].

В. Сосюру, відомого українського поета, критикують. Критикують за те, що не зрозумів НЕП, за казенний ура-патріотизм, за вторинність. Часто поправляють, погрожують виключити з партії. Він спішно переписує те, що могло викликати підозру, небажані асоціації. Поет розуміє, що революційна тема, так би мовити, зв’язує його. Тож “інші нехай співають про громадянську війну” (“Осінь”, 1927), а він починає творити речі для себе, речі, які не вкладаються у рамки соціалістичного реалізму.

Літературознавці поцінують цей виток творчості як “занепадницькі мотиви [...] а то й ідеологічної й художньої кризи” [125, с. 18].

У поемі “Мазепа”, тритомникові “Поезії” (1930), у збірці “Серце” (1931), у поемі “Розстріляне безсмертя” (1960) і в багатьох інших творах митець долає ідеологічні стереотипи своєї доби, які спершу щиро сповідував і якими врешті змушений був прикриватись в умовах тоталітаризму, вплітаючи їх навіть у вірші глибоко патріотичного звучання, як-от “Юнакові”. Та хіба ще окремо стоїть поема “Махно” (1924), текст якої не зберігся, “за яку стільки випив горя, що й нащадкам стане” [217, с. 244].

Про це докладно йдеться у праці В. Гришка “Серце “другого Володьки” й заборонена любов” [64], у спогадах Г. Костюка “Зустрічі й прощання” [116], у книзі спогадів Д. Нитченка “Від Зінькова до Мельборна” [160].

В. Гришко аналізує трагедію вимушеної двоїстості художнього світогляду В. Сосюри: “Будучи щирим, Сосюра зовсім одверто відобразив свою двоїстість і в своїй поезії. [...] Тут, власне, маємо поетичний відбиток того болючого герцю з самим собою, герцю двох Сосюр (“двох Володьок”) в одній особі поета, що є саме двобоєм свідомости з почуттям, розуму з серцем” [64, с. 7–15], подаючи це явище як загальне для багатьох українських письменників початку ХХ ст., зокрема Павла Тичини, Максима Рильського, Миколи Хвильового та ін. Щоправда, В. Гришко розкриває так званого “другого Володьку” [64], однак не зовсім ґрунтовно простежує вплив феномена двоїстості характеру на творчість митця та його віддзеркалення у творах. Дещо ширше цей аспект висвітлено в дисертації Любові Царик [246; 247] (Тернопільський державний педагогічний університет імені В. Гнатюка, 2001) на тему “Дуальність художнього світу поета та його жанрова система (на прикладі творчості Володимира Сосюри 20-х років)”, але дослідниця зупиняється лише на аналізі роману у віршах “Тарас Трясило” та поеми “Мазепа”.

Творчість В. Сосюри стала також предметом дисертацій Миколи Васьківа [43], Валентини Краснікової [122]. Якщо М. Васьків у своєму дослідженні розглядає жанрові особливості “Тараса Трясила”, то В. Краснікова намагається пересмислити підходи до окремих творів В. Сосюри, які з’явилися в науковому обігові після проголошення незалежності України.

Уже Яків Савченко, незважаючи на схвальні епітети, у 1925 р. зауважив про кризу поета, у якого вже на той час роздвоювалася поетична свідомість [193]. Щодо цього сучасна дослідниця Л. Царик зазначає, що М. Доленго чи не вперше діагностував у творчості митця яскраво виражену дуальність художнього світу: “Йому властива двоїстість поетичного стилю, антиномія

поміж активним, захопленим ставленням до революції та втечею від революційної дійсності світ за очі” [246].

Проте здебільшого радянське літературознавство зводило творчість В. Союри до соцреалістичної схеми: класовість, революційний романтизм, оспівування соціалістичного способу життя тощо. Така категоричність в оцінках творчості митця була властива й літературознавцям середини ХХ століття: О. Білецькому [27], О. Килимнику [57], Є. Кирилюку, С. Крижанівському, О. Кудіну [125], П. Моргаєнкові, Є. Радченку [186], І. Стебунові, П. Христюку [244]. Не можемо не брати до уваги ці праці про В. Сосюру, хоч вони й позначені певними ідеологічними стереотипами, але, попри те, не втратили своєї значущості та можуть бути розглянуті як своєрідні документи епохи.

Штампи соцреалізму присутні у вступній статті Бориса Олійника до двотомника творів Володимира Сосюри 1978 року. Пояснюючи “не завжди рівний творчий шлях” автора, поет-критик зазначав: “...крутий, робітничий заміс, сувора школа громадянської війни, надійні плечі товаришів-комуністів допомогли йому вийти із тимчасового шокового стану і стати на істинний шлях вічного бою: “Працювать, працювать безумовно! Кожній хвили не ма ж вороття!..” [219, с. 11].

У кінці ХХ – на початку ХХІ ст. уявлення про В. Сосюру збагатилися новими матеріалами, фактами, що дають нам підстави оцінювати його постать усебічно, враховуючи ситуацію трагічної доби, в яку митцеві довелося жити і творити. Дослідженню окремих текстів та певних аспектів життєво-творчого шляху автора загалом присвячені праці Ю. Барабаша [17], Ю. Бурляя [41, 42], В. Гриценка [62], М. Жулинського [83], В. Капустіна [101], П. Киричка [106], Ю. Коваліва [111], В. Костюченка [117, 118], О. Микитенка [146], М. Наєнка [157], М. Неврлого [161], О. Синиченка [203], Л. Талалая [225], М. Ткачука [229], О. Ющенка [260], В. Яременка [262].

Найновішим і найповнішим дослідженням творчості митця є монографія В. Моренця [152], а також його вступна стаття та коментарі й післямова

С. Гальченка до двотомника творів В. Сосюри [210]. За сценарієм С. Гальченка “Мої дні, мов хрести” була знята телестасова про В. Сосюру (Дикань О. СЕРГІЙ ГАЛЬЧЕНКО: “Любити Шевченка – це, насамперед, жити за його заповітами” // Дзеркало тижня. – №50 (374), 22–28 грудня 2001 р.).

Публікації забороненої спадщини поета поглибили та розширили розуміння його життєвої і творчої драми. Це передусім його роман “Третя Рота”, ліро-епічні поеми на історичні та біблійні теми, публіцистична поема “Розстріляне безсмертя”. Епічні твори важче було підпорядковувати до вимог декретованої літератури, оскільки в центрі уваги епіки перебувають історико-соціальні проблеми, зокрема людини і суспільства, а також проблеми філософські, морально-етичні тощо.

Десятиріччями твори “другого Володьки” старанно приховувалися від читача, адже у них оспівувалося романтичне минуле України, зображувалися трагічні історичні постаті, оригінально трактувалися мандрівні сюжети, в яких розроблялися етико-філософські питання, через призму національного світосприйняття осмислювались загальнолюдські цінності. Тут В. Сосюра був іншим – не співцем радянської дійсності, хоч і в цих текстах йому не завжди вдається уникати соцреалістичних штампів, як-от: “трізного розвінчання справжніх намірів прислужників капіталізму”, “оспівування трудового ентузіазму”, “прославлення дружби між народами” тощо. Проте він задається питаннями (а подекуди тут же шукає виправдання своїм нерадянським роздумам – “і сам не знаю, що кажу” (Із “Пролога до поеми “Мазепа”) про історичну долю-недолю української нації, відповіді на які подає не з позицій класових, а з позицій загальнолюдських, національних, гуманістичних [12]. Ось чому один із найщиріших українських ліриків ХХ століття майже невідомий нам як епік.

Так, у середині 1920-х років В. Сосюра задумав поему “Мазепа”. З ідеологічних та цензурних міркувань вона була опублікована лише в 1988 році [213]. Відразу ж з’явилося кілька досліджень цього твору: В. Яременка

[262], С. Гальченка [49], М. Ткачука [229]. Побіжний аналіз поеми здійснили В. Моренець [152], Є. Радченко [186]. В усіх цих працях знову оглядається життєвий і творчий шлях В. Сосюри, головна увага закономірно приділяється “Мазепі”, більшою чи меншою мірою деталізуються характеристики образів. Однак цілісного і ґрунтовного дослідження поеми до цього часу не здійснено. Тому аналізу цієї поеми ми присвятимо третій розділ нашого дослідження.

Релігійні мотиви, які з’являються в ліро-епічних творах В. Сосюри у кінці 1940-х років, є надзвичайно цікавим матеріалом щодо світоглядної еволюції автора. Митець, який, здавалося б, уже цілком “вріс” у ідеологічну структуру радянського суспільства, який був одним із апологетів соціалістичного реалізму як художньої доктрини, апелює до метафізичних ідей, до релігійного світовідчуття.

Поеми В. Сосюри 1948 року “Каїн”, “Мойсей”, а також наступного, 1949-го – “Христос”, “Ваал”, що з’являються, як зазначає В. Краснікова, у хвилини великого душевного відчаю у психоневрологічному диспансері, де він перебував з грудня 1948 р., майже не досліджені в українському літературознавстві. Окремі аспекти цих творів розглянуто в публікаціях В. Антофійчука [4], В. Гриценка [62], В. Краснікової [122], С. Неміш (С. Вардеванян) [162].

Отже, у часи панування матеріалістичного світогляду, заперечення, а точніше, ігнорування Бога та Диявола, В. Сосюра інтерпретує Біблію. Як відомо, інтерпретація – це тлумачення чогось, його переосмислення та відтворення на рівні власного сприйняття. “Інтерпретація [...] не може бути вичерпною, бо не є вичерпним зміст художнього твору. [...] [Вона] дає могутній поштовх для пошуків, роздумів, поглиблення знань, загострення естетичного почуття, розуміння прекрасного, а отже – творчості” [182, с. 19].

Звернення до біблійних сюжетів та образів, їх інтерпретація є закономірним явищем для всіх часів та народів, є “високими зразками духовного подорослішання суспільства, яке протистоїть вкрай політизованим

процесам сучасного “богошукання” [223, с. 13]. Вислів Віри Сулими є промовистою ілюстрацією до історії створення “нетипових” поем В. Сосюри.

На жаль, суспільство Країни Рад кінця 40-х років ХХ ст. в цілому не можемо вважати “духовно подорослішаним”, воно зате є “вкрай політизованим”, де прояви “богошукання” дозволялись виключно на рівні підсвідомості або ж у спеціально відведених та надійно захищених установах. В одній з таких, як було зазначено вище, перебував на поч. 1930-х та наприкінці 1940-х років митець: “Сосюра психічно захворів, – писав у листі-донесенні завідувач агітпропом ЦК КП(б)У Іван Кулик у 1934 році. – У нього явище шизофренії, маніакальний стан, елементи еротичного психозу. Він бешкетує, компрометує радянські установи і т. ін.” [117]. За Віктором Костюченком, “звернення до біблійних тем пояснюється, очевидно, душевним станом поета, який на той час уже втратив і Віру, і Надію, і Любов. Пошуки цих одвічних людських ідеалів – предмет художнього аналізу згаданих творів. [...] За біблійними сюжетами криється сучасність” [118, с. 123].

Загалом же цілісного розгляду цих поем, зокрема в контексті епохи після Другої світової війни, до цього часу не було. Тому основною метою четвертого розділу нашої дисертації є розгляд проблематики художнього трактування релігійних ідей та мотивів у ліро-епічній спадщині В. Сосюри кінця 1940-х років.

Отже, незважаючи на те, що про творчість В. Сосюри є, здавалось би, чимало літературно-критичних та історико-літературних праць, не всі аспекти творчості поета 1920–1940-х років висвітлено глибоко та переконливо.

Вітчизняна література пережила надзвичайне піднесення у 1920-і роки. Головним напрямком естетичного оновлення літератури стає модернізм, той новітній художній канон, який визрів у західноєвропейських літературах від останньої чверті ХІХ ст. Великою мірою сьогодні ми позитивніше оцінюємо саме тих письменників 1920-х років, які якнайбільш своєрідно і

повновартісно реалізували у своїй творчості естетичні імпульси модернізму. Для української літератури стильова модерність означає подолання застарілого народницького наративу, засвоєння широкого діапазону полісемії жанрів, піднесення до філософських та психологічних тем і проблем, розвиток урбаністичної настроєвості. Другим важливим напрямком літератури стає гострота й масштабність національної проблематики, її національної виразності і звучання. Адже українська національна Революція і пореволюційні роки особливо сильно розбурхали національні емоції в Україні, дали відчуття державності українському народові вперше за кілька століть, вималювали перспективу великого відродження вже як модерної нації, а не етнографічної групи, як було перед тим. Відтак українські письменники взялися аналізувати усю специфіку національного життя, моделювати програми соціального, інтелектуального, культурного і морального піднесення народу; в епіцентрі знову виявилися дві мегатеми: національної ментальності й національного характеру.

Саме у цих двох вимірах – модерністському і національному – ми загалом сприймаємо здобутки літератури 1920-х років. Кожен письменник виявляв силу свого таланту і сумлінність перед рідним суспільством мірою того, як він долав закорумбованості й застарілі моделі національного мистецтва і як він захищав свободу та гідність національної душі, формував висхідні концепти для народження нової української людини. Можливо, найяскравішими зразками письменників, які ідеально реалізувалися у цих двох напрямках творчості, є Микола Хвильовий і Валеріан Підмогильний. Перший своїми сміливими експериментуваннями, яскравим індивідуалізмом стилю, експресивним урбанізмом кардинально змінив парадигму естетичного світовідчуття в літературі. Другий, за світоглядом петлюрівець та УНРівець, до болю загострив відчуття національної нереалізованості, вибудував широкий ряд типів національних інтелігентів, показав потребу формування сильного і наступального національного характеру (Степан Радченко з

роману “Місто”). У цих сенсах названі письменники були лідерами літпроцесу 1920-х років.

В. Сосюра зі своїми особистими інтересами, культурними уявленнями, естетико-художніми спромогами виявився посередині між цими двома магістральними лініями української літератури. Він не прагнув бути ані завзятим модерністом, який ламає застарілі канони вітчизняної літератури, ані націоналістом, який стратегічно виводить національну літературу до високих ідей і стратегічних завдань. Він передусім прагнув стати революційним поетом у тому специфічному розумінні тієї доби, що як майстер слова мав би оволодіти почуваннями мас, пробудити класову солідарність і вказати світлі шляхи до щасливого майбутнього. До цього, очевидно, штовхала письменника його натура.

В. Сосюра був надзвичайно активним у творчості: він друкував щороку одну і навіть три збірки поезій, кілька поем, постійно виступав перед народом. Це все зробило його особливо популярним в Україні. Більше того, Михайло Наєнко засвідчує той факт, що “у 20-х роках масовий слухач і читач найприхильніше сприймав, принаймні, трьох письменників: Остапа Вишню, Григорія Косинку і Володимира Сосюру. Останнього найбільше за те, що він “кидався” словами загадкової любові-нелюбові, яка зливалася із таким же почуттям щодо Вітчизни” [157, с. 905]. Відтак письменник міг похвалитися великим впливом на літературний процес.

Микола Хвильовий з однодумцями – Миколою Кулішем, Аркадієм Любченком, Марком Йогансенем, Юрієм Шполом, до яких короткий час належав і Володимир Сосюра, – спочатку заснував літгрупу “Урбіно”, а згодом, у 1925 році, ВАПЛІТЕ як форму бунту проти домінування класово та марксистськи спрямованого “Тарту” – літературної організації, створеної за вказівкою комуністичної партії для контролю за літературою і спрямування її у потрібному руслі. У тому ж 1925 році розпочалася знаменита літературна дискусія в УРСР, що викликала справжню бурю в сферах політичній і культурній. Журнал “Вапліте” (до 1926 р.), а за ним “Літературний Ярмарок”

і “Пролітфронт” вибухнули великою кількістю чудових художніх творів, блискучої критики, різноманітними формами моральної та інтелектуальної опозиції до влади, іронією і сарказмом у стилістиці. Цей піковий період розвитку літератури в УРСР не залишив байдужим нікого. Під впливом цих подій змінюється і В. Сосюра. Неоромантична стилістика з революційно-класової набуває в нього ознак національних; з’являються історичні теми, які поглиблюють історіософське та національно-відповідальне мислення письменника; він позбувається декларативності, схильності до описовості, поглиблює свій талант у напрямку до художнього психологізму. Так з’являються його кращі оригінальні ліричні твори, зокрема поема “Мазепа”. І, зрештою, твори 1940-х років, що відображають інтелектуальні, моральні та естетичні спроби письменника відійти від соціалістичного канону, дати хоч якесь переосмислення тоталітарної доби, прийти до щирих і правдивих основ мистецької наснаги. І тут несподівано у нього з’явилися релігійні мотиви, знову – історичні теми, філософське піднесення. Про цей етап творчості В. Сосюра майже не написано глибоких і масштабних студій, він залишається цілком невивченим пластом у його спадщині. Адже в радянську добу наголошувалось лише те, що В. Сосюра як “лірик революції” утверджував велич робітничого класу, славив звитяжну боротьбу революційного народу, грізно розвінчував справжні наміри прислужників капіталізму, славив дружбу між народами і тому подібні кліше [11, с. 203].

Однак В. Сосюра не став активним ваплітянином. У “Третій Роті” він пояснював це тим, що нібито ваплітяни зверхньо, по-аристократичному ставилися до інших письменників, були дуже замкнутим колом. На нашу думку, це нещире зізнання автора *post factum*. Хоча й розуміємо, що в умовах СРСР поет не міг написати інакше. Насправді ж, як на це вказують факти ідейно-естетичної еволюції поета в цей період, він просто не відважився піти в таку опозицію до влади, в якій виявився Микола Хвильовий з друзями, в якій перебували постійно ланківці і неокласики.

Власне, одним із головних наукових завдань ми й бачимо перед собою вивчення цього складного питання. Сьогодні важливо реально подивитися на здобутки української літератури без додаткових прикрас і виправдовувань її. Адже нація, яка постійно живе у придуманому собі контексті, в ілюзіях про “особливе значення”, “особливу глибину” власної літератури, може у будь-який історичний момент опинитися в ситуації вразливості у своїй культурній самосвідомості, коли їй пояснять очевидні недоліки, промахи і відставання у сфері естетичного розвитку, якості літературного процесу чи в аспекті таланту особистостей. Згадаймо, якою травмою для національної культурної самосвідомості українців на початку 1990-х років. стало широке відкриття фактів відвертого холуйства, прислужництва і графоманії письменників радянської доби (від Павла Тичини до Олександра Корнійчука) або яким холодним душем стали суворі оцінки народницької літератури ХІХ ст. з боку групи літературознавців, які вирішили дещо відкорегувати канон української літератури (С. Павличко [173], Т. Гундорова [66], Н. Зборовська [89] та ін.).

Специфіка літературного таланту В. Сосюра полягала в тому, що цей автор тяжів, як це потверджують усі головні дослідники його спадщини (О. Кудін [125], В. Костюченко [118], С. Гальченко [51], В. Гришко [63; 64], В. Моренець [151; 152] та ін.), до ліричного типу творчості, що явно домінував над його інтенціями до епічності. Причиною цього, як визначив В. Моренець, був особливий світоглядний кордоцентризм поета [153, с. 18], який наче розчиняв своє світосприйняття, увесь потік фактів і подій у посиленій почуттєвості, сердечності своєї натури. Відтак В. Сосюра повніше реалізувався саме як лірик, автор кількох десятків поетичних збірок, у яких явилась широка гама інтимних переживань, почуттєвих нюансів, чудових інтуїтивних художніх мікрообразів. Усе це й забезпечило письменникові надійне місце в історії української поезії ХХ ст. як майстрові поетичної мініатюри, настроєвого вірша, особливої наспівності стилю. Власне, на цьому й наголошували всі дослідники його творчості, скажімо, ті, які писали вже у післясталінську добу або в добу незалежності України, коли

літературознавство позбулося вульгарної заідеологізованості та примітивності соцреалістичних інтерпретацій.

В. Сосюра упродовж усього свого творчого життя писав поеми, прагнув прокласти нові шляхи в українському ліро-епосі. Ця частина його спадщини є надзвичайно об'ємною. І, як це не парадоксально, ліро-епіка В. Сосюри не знайшла до сьогодні належної інтерпретації в українському літературознавстві. Науковці, які тяжіли до об'єктивності, або згадані вище пострадянські дослідники, з певних причин оминали ліро-епічну спадщину митця або ж інтерпретували її вибірково, наприклад, низка статей була написана у 1990-і рр. про заборонену поему “Мазепа” чи кілька інших творів на історичні теми.

Натомість цілком неосмисленим залишився масив поем 1920 – 1930-х рр., у яких представлено, по-перше, широке розмаїття настроїв та проблем революційного і пореволюційного покоління, по-друге, широко розроблено основні ідеологеми більшовизму, з якими той узявся формувати нову літературу; по-третє, В. Сосюра утвердив яскраві художні зразки т. зв. “революційного неоромантизму” в українській літературі, які надовго визначили стилістику і поетику українського соцреалізму ХХ ст.

Проблеми формування літературної позиції та ідейно-естетичних засад творчості В. Сосюри як в історико-літературному аспекті, так і в теоретично-методологічному плані розглянемо у наступному підрозділі.

1.2. Формування літературної позиції та ідейно-естетичних засад творчості письменника: теоретичні аспекти

Говорити про В. Сосюру – це значить розповідати про трагедію мистецької душі. Тому що доба, в якій жив і творив поет, була однією з найбільш хвилюючих і водночас найстрашніших у новітній історії України. Ідеологічна мораль тих часів диктувалася простим принципом: хто не з нами,

той проти нас. Літературні дискусії, що ними були багаті 1920-ті роки зводилися до одного: ти – породження революції і повинен лише їй служити.

Попри сучасну об'єктивну упередженість і наукового світу, і читацької аудиторії до соціалістичного реалізму як явища, ця наукова тема і проблема залишаються в українському літературознавстві маловивченими і малозрозумілими. Адже йдеться про те, щоб дослідити, розтлумачити національні шляхи і специфіку творення поезики та ідеології соцреалізму; пояснити внесок саме української літератури у творення новітньої платформи і парадигми лівого мистецтва у Європі; збагнути, наскільки щирим, а наскільки трагічно роздвоєним, примушеним почував себе літератор у ситуації співпраці з тоталітарною системою імперської держави і в який спосіб намагався хоч якось зберегти свою творчу індивідуальність, розставити національні та духовні акценти в ній на противагу суцільній агресивній класовості та партійності літератури.

Завданням цього підрозділу роботи є окреслення теоретичних аспектів та дослідження становлення ідейно-естетичних засад соцреалізму як специфічного типу масової культури. Водночас на прикладі особистості В. Сосюри варто продемонструвати формування літературної позиції письменника як пролетарського, революційного автора, з'ясувати, в яких саме художніх формах, естетичних концептах, ідеологічних струменях розвивався у його творчості соціалістичний реалізм як метод і стиль.

Як відомо, після перемоги більшовиків-комуністів у громадянській війні в Російській імперії і створення СРСР у свідомості і культурній програмі “керівної партії” не було чіткого бачення і розуміння того, якими мають бути мистецтво, література в суспільстві “ідеального майбутнього”. Стихійно окремі думки про “справжнє пролетарське мистецтво” висловлювалися в більшовицькій публіцистиці під час громадянської війни 1917–1920 рр., однак вони не мали якоїсь концептуальності чи глибини. Активнішою стала інтелектуальна робота в цьому напрямку приблизно від 1921 р., коли

вєлетєнська країна опинилася в руках однієї партії і творчо-інтелектуальне життя цієї країни треба було якось контролювати і спрямовувати.

Загалом усі ліві рухи кінця XIX – початку XX ст. симпатизували усім видам модерністського, особливо авангардного мистецтва. Це було логічно й закономірно, оскільки авангардизм виражав сукупно настрої бунту, антитрадиціоналізму, нового соціального масовізму, віри в силу техніки і науки, прогресу. Відтак усі течії авангардизму – експресіонізм, футуризм, кубізм, дадаїзм – стали додатковими сферами для вираження протестності новітніх революціонерів, які планували кардинально й глобально перебудувати основи людства і створити щось абсолютно досконале, передове, вільне.

Безумовно, в усіх теоріях авангардизму, як і в ідеологіях лівих рухів, панували потужні дози міфологізму і певного фанатизму, екзальтованості у сприйнятті дійсності. Тому для них такими характерними були велика провіденційність у пропаганді та есхатологічність у настроях: це був пафос віри у швидке пришестя Справедливості для всіх і грандіозне переродження людства на засадах нової моральності (себто “класової моральності”, яка, як відомо, стала підставою для розростання цілковитої аморальності у ставленні до представників інших класів).

У цьому сенсі авангард загалом уповні виконав роль колосальної збурювальної сили духу у боротьбі нової релігії – соціалізму – зі старою “догматичною” системою капіталізму. Авангардом “перехворіли” сотні тисяч західних інтелектуалів кінця XIX – початку XX ст., особливо сильно він охопив російську культуру початку XX ст. Анна Біла у своєму дослідженні про український авангард, осмислюючи його джерела, наводить ось таку думку Дмитра Затонського із його книги “В наше время”: “Воно [мистецтво] жилося з джерела високих фантазій. І тому не задовольнялося реалізмом, тягнулося до романтики. Втім, реалізм, який здавався авангардистам банальним і низькопробним, не задовольняв їх і тому, що вже існував до їх

народження, а це асоціювалося в їхньому уявленні з усім “старим”, більше того – з “брехливим”, “міщанським”, “буржуазним”.

Це зближувало авангардистів з модерністами, навіть включало їх організаційно у загальний модерністський потік [...]. Проте відправним пунктом модерністського послання був відчай, а авангардистського пошуку – надія [...], за ідеал їй служило “всесвітнє братерство” [25, с. 24].

Узагальнення-розмежування між модернізмом і авангардизмом, зроблені дослідницею, допоможуть нам з’ясувати філософсько-естетичні основи останнього:

- якщо модернізм орієнтований на літературоцентризм, то авангард розглядає життя як суцільний художній проект. Згідно з вужчим тлумаченням, модернізм – явище художнє, авангардизм – явище суспільне, що визначає воєнно-політичну владу як перспективу і межу авангардистського художнього потенціалу;

- модернізм видає себе за “новий гуманізм”, лише почасти ревізуючи цінності гуманістичного наративу, тоді як авангард проявляє позаестетичність, що уможлиблює деструкцію і широкий вибір художнього матеріалу;

- модернізму властиве вибірково критичне ставлення до традиції, натомість авангард перебуває в абсолютній опозиції до минулого, що спонукає до фетишизації новизни;

- для модернізму характерні поміркованість, інфантильність, індивідуалізм, тоді як патос авангарду передає поняття “оптимістичний апокаліпсис” [25, с. 33–34].

Отже, помітними світоглядними засадами авангардизму є політична наступальність, крайня революційність, тотальна деструктивність, фанатизована агресивність. У цьому сенсі цілком аргументованою є відома теза-конценція Бориса Гройса про “Народження соціалістичного реалізму з духу російського авангарду” (так називається його стаття). Науковець наголошує, що соціалістичний реалізм можна розцінювати як специфічний варіант глобальної модерністської культури свого часу [цит. за: 242, с. 23].

Якщо авангард був спрямований на кардинальну перебудову – перетворення матеріальних основ суспільства як заражених “ситою буржуазністю”, то соцреалізм узявся за формування “нової людини”, позбавленої будь-яких вад “сентиментальності”, “духовної складності”, “світоглядної роздвоєності” і т. ін. І в цьому полягала визначальна новизна нового методу.

У Росії авангардизм, як і суспільні теорії соціалізму, набув особливого значення і звучання. Це пояснювалося тим, що російське суспільство було по-особливому наелектризоване протистоянням верхів і низів, що згодом ефективно використала найбільш революційна соціалістична партія імперії – більшовицька. У культурних елітах також наростало протистояння між радикалами і консерваторами у мистецтві. Щораз більше представників правлячих класів демонстрували демократичність, навіть плебейськість. Тут символічною є постать геніального письменника – Льва Толстого, який показово переодягався у селянський, простий одяг, орав, організовував селянські школи, систематично писав відозви і художні твори, в яких засуджував стиль життя правлячої верхівки. Загалом російське суспільство по-особливому сильно заразилося духом протестності. Тому від 1900 р. тисячі інтелігентів, творчих натур демонстрували свій нігілізм щодо традиційного суспільно-політичного укладу і його культури, змагалися між собою у виявах бунтарства, викличності.

У науковій літературі вже описано феномен російського літературного авангардизму, який справді був надзвичайно багатим, потужним і різноманітним, тому ми лише зробимо деякі узагальнення щодо його значення й особливостей. На відміну від західноєвропейського авангардизму, він ніс у собі більше емоційності, пафосу, моральних оцінок. І це закономірно: авангардна література не могла відірватися від свого контексту, від традиції російської культури, хоч як би вона її критикувала і заперечувала. Зрозуміло, що посиленої “надривності”, “апокаліптичності”, “пророчості” і т. ін. художньому авангардизмові надавала загальна

радикалізованість та фанатичність лівого російського руху, що мав такі катастрофічні результати і так яскраво описаний в історіографії. Також з історії добре відомо, як швидко лівий політичний рух у Росії в іпостасі комуністичної партії почав перероджуватись із демократично-визвольного, принаймні у своїх гаслах, у тоталітарний. Відповідно, від культури вже на самому початку 1920-х років (а не від 1932 року, як це впливає з багатьох сучасних досліджень) комуністична влада почала вимагати не проповіді розкнутості, повної свободи, безвідповідальності та егоцентризму, як це було в період попереднього розвитку авангарду, а наказовості, дисциплінованості, проповіді колективізму, цілковитої відповідальності і підконтрольності формально “трудящому народові”, реально – компартії. Ця метаморфоза відбулася настільки просто, наскільки своєю етикою ліві митці і ліві політики були прив’язані до деспотичних, казармених традицій російської історії.

Валентина Хархун, сучасна дослідниця соцреалізму, осмислює цю проблему так. Із покликанням на студії польського вченого Войцеха Влодарчика вона пише, що російська культура була схильна до “максималізму, творення утопічних теоретичних конструкцій, методу поєднання протиріч” [242, с. 61]. Покликаючись на сучасну російську дослідницю Марію Літовську, В. Хархун називає серед джерел соцреалізму державне замовлення нової влади, потужну реалістичну течію російського мистецтва, звичку письменників до держзамовлень (іще від XVIII ст.), орієнтацію літераторів на рівень малопідготовленого, малокультурного читача [242, с. 60–61]. Відтак дослідницею узагальнено: “Частина з названих чинників ще більше увиразнюють суто “російське” походження реалізму й актуалізує проблему культурного колоніалізму, пов’язану зі входженням інонаціональних літератур, зокрема української, у зону соцреалізму, їхню участь у розбудові його канону. Соцреалізм був механізмом культурного колоніалізму, чітко позиціонуючи національні культури як маргінальні в контексті сконструйованого феномена “радянська література” [242, с. 61]. Водночас В. Хархун чітко пояснює, що у прийнятті письменниками засад

соцреалізму “вирішального значення набувала роль терору, зважаючи на особливості літературної політики в радянській Україні й на обсяг мартирологу українських письменників у 1930-их” [242, с. 61].

Глибокий і точний “розтин” ідейно-естетичної бази соцреалізму здійснив український вчений Дмитро Наливайко у двох концептуальних статтях: “Про своєрідність генези й типології соціалістичного реалізму” (1987) і “Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму” (2008). Загалом дослідник обґрунтовує тезу про те, що джерела соцреалізму виходять із пізньоромантичної громадянської літератури кінця ХІХ ст., саме тоді в російській літературі з’явилася доволі масштабна тема пролетаріату. Він наголошує, що саме “ліве мистецтво” дуже активно підтримало революцію, однак таке експериментально-творче, перетворювальне щодо дійсності мистецтво виявилось непотрібним для комуністичної влади, що прагнула вже від середини 1920-их років лише ідеологічно “обробляти” суспільство, маніпулювати ним, поширювати пропаганду своїх політичних ідеалів, а для цього найліпше підходила спрощена естетика реалізму, причому не високого психологічного реалізму ХІХ ст., а саме реалізму народницького ґатунку – агітаційного, наскрізь соціалізованого за тематикою і проблематикою, ілюстративного.

Д. Наливайко так визначає сутність літературної перемоги соцреалізму в СРСР: це була “специфічна доктрина літератури та мистецтва, сконцентрована компартійною бюрократією та ангажованими митцями, накинута зверху державною владою і випроводжувана під її керівництвом і постійним контролем” [242, с. 51]. Додамо, що в українських умовах, як і в умовах інших радянських національних республік, ця доктрина впроваджувалася компартією з подвійною наполегливістю, суворістю та каральністю, оскільки передбачала одночасно ще й боротьбу з місцевим “буржуазним націоналізмом” у культурі.

Після утвердження при владі комуністи поставили собі за мету максимально поширити й закорінити ідеали та світоглядні принципи

марксизму в суспільстві, у масах. Художня література розглядалася в цьому контексті як другий за важливістю, після партійної пропаганди, засіб масового впливу. Тому упродовж 1920-их років ішла постійна робота в ідеологічній сфері СРСР з розпрацювання теорії нового соціалістичного мистецтва, яке передусім мало бути агітаційним. Відтак уже у творах 1920–1921 років спостерігаємо окремі випадки впровадження марксистських ідеологем у літературу.

Матеріалізм, прогресизм, революціонізм, антитрадиціоналізм і умовний (бо не щирий) антитиранізм, космополітизм-інтернаціоналізм, культ нетерпимості, сакралізація класової боротьби і протесту, витворення образу великої жертви в діях революціонерів усіх часів, освячення національного відступництва в ім'я спільної революції. Усі ці ідеологеми яскраво присутні у наступній, 1920-х рр., творчості В. Сосюри. Він лише розширював і робив доступнішим, популярним їхнє звучання в літературі та в суспільстві.

При осмисленні теми зародження соцреалізму в Україні треба брати до уваги і роль російського Пролеткульту, створеного ще у 1917 р., який у дуже агресивних формах узявся впроваджувати “нову естетику” пролетаріату в літературу. Його провідні критики (А. Богданов, В. Плетньов та ін.) систематично нападали на “непролетарських” письменників за їхню нібито відчуженість від ідеалів комунізму. Саме у середовищі Пролеткульту з'явилося визначення “неправовірних” літераторів як “попутників”. Це постійно давало підстави компартії цькувати, принижувати і репресувати незалежних і талановитих авторів. Цей власне російський струмінь насправді антимистецької деструкції був настільки сильним, що налякав самих комуністів, які все-таки усвідомлювали організуючу роль мистецтва. Тому згодом впливи Пролеткульту були обмежені владою, яка цілком логічно злякалася його тотально нігілістичної позиції.

Пролеткульт був і носієм агресивно космополітичної ідеології в душі засліпленого революціонізму. Тому-то він майже не прижився в національних республіках СРСР, лише поодинокі його адепти пробували

проводити ідеї пролетлітератури. Зокрема, пролеткультівство відбилося на діяльності українського “Гарту”, “Молодняка” та ВУСППу, в літературно-критичних теоріях В. Коряка, О. Ключчі, І. Кулика, О. Полторацького, А. Хвилі, С. Щупака та ін. Як відомо, один час до української філії Пролеткульту належав і В. Сосюра. Значною мірою пролеткультівство відбилося й на теорії масовізму лідера “Плугу” Сергія Пилипенка.

Тож на початку 1920-х рр. сформувався складний симбіоз ідей, теорій, підходів щодо літератури, головною тенденцією якого було вироблення такої естетики творчості, яка б допомагала творити нове соціалістичне життя, його головну “клітину” – “радянську людину”. Важливою темою стає тема війни культури міста проти “куркульської” культури села. І це було закономірно з погляду марксистської філософії: головним середовищем, де діяв і жив пролетаріат, є місто, а село (до якого особисто К. Маркс мав просто патологічну ненависть) є середовищем найбільш консервативних, релігійних і патріархальних уявлень і форм життя, тому його треба було рішуче побороти задля прогресу і щастя всього людства.

Дуже точно формулює домінуючий естетичний концепт цієї епохи Анна Біла: “Футуризм плюс урбанізація всієї країни” (назва розділу монографії “Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки” [25]). Як ми вже показали, ліве мистецтво у цей час намагалося бути найбільш революційним. Відтак саме авангардистські угруповання в Україні стають трибунами, з яких громилася традиційна культура, високе мистецтво, національна специфіка літератури. Урбанізм стає гаслом епохи. Проте в українській ситуації відбулося одне суттєве ускладнення: українське село було настільки сильним у духовному і соціальному планах, настільки масовим і значущим для української самосвідомості, що розгорнути проти нього тотальну війну дискредитації поки що, у 1920-і роки, не вдалося. Село доконали вже тільки у 1930-і роки. Художня література відповіла на виклики комунізму таким широким та естетично могутнім розпрацюванням

селянської тематики, що влада відмовилась від свого початкового задуму цілковитої нівеляції селянської культури і самосвідомості.

Окрім названих вище філософських засад – матеріалізм, прогресизм, революціонізм, космополітизм, культ боротьби і протистояння, класова свідомість і солідарність, у теоріях раннього соцреалізму поступово починають з'являтися й естетично-поетикальні категорії. Виокремимо головні з них, опираючись на дослідження таких науковців, як С. Гальченко, Є. Добренко, І. Захарчук, В. Моренець, В. Хархун, П. Христюк, О. Флакер.

Культ праці. Згідно із настановами соціалізму, праця – це визначальний фактор людського прогресу, люди праці – це сіль Землі, це справжні творці цивілізації, носії справжньої етичності. Відповідно, у царстві торжествуючого соціалізму все має бути підпорядковано ідеї вільної праці, інтересам працюючих мас. Уже в перші роки радянської влади компартія вимагає від культури прославлення людей праці та нових справедливих, виробничих відносин у СРСР. Тому і в літературі щораз більше і більше з'являлося тем про будівництво заводів, працю металургів і шахтарів, про трудівників села. Виробнича тематика згодом стає неодмінною вимогою щодо нової пролетарської літератури.

Оптимізм. У комуністичній історіософській “есхатології” уся історія людства розбивалася на великі періоди різних виробничих відносин, у яких формувалися два головні класи – експлуататорів і експлуатованих, між якими тривала постійна боротьба. Лише перемога соціалізму кардинально змінювала виробничі стосунки в суспільстві, відміняла боротьбу. Пролетарська література повинна була оптимізмом наснажувати народ до невгаваючої боротьби із залишками експлуатарського класу у власній країні і класовими ворогами, себто буржуазією, у решті світу.

Позитивний герой як абсолют. За довгу історію людства істина перед ним почала відкриватися лише перед настанням ери комунізму. Лише комуністи були носіями найглибших і найдосконаліших людських чеснот – жертвності, любові, сили духу, чесності, вольовитості тощо. Тому

завданням художньої літератури було розкрити перед суспільством красу справжнього комуніста – безкомпромісного, відданого, справедливого. Був і інший тип позитивного героя: це чоловік, який жив у капіталістичних суспільних умовах, але інтуїтивно, шляхом аналізу подій наближався до розуміння комуністичних ідей та світогляду; це жінка, яка об'єктивно відірвана од класової боротьби і свідомості, але силою своїх почуттів може піднятися до розуміння світлих ідеалів комунізму, теперішнього чи прийдешнього. Пролетарський художній твір не міг бути без позитивного героя, треба було давати людям надію, засвічувати у них буттєвий оптимізм.

Публіцистичність. Соціалістична свідомість передбачала громадянську мобілізованість буквально всіх членів суспільства. Увесь світ вибудовувався перед нею як нескінченний простір проблем (проблемою було засіяти земляні площі, зібрати урожай і т. ін., тому типовими були образні формули: “битва за урожай”, “героїка буднів” і т. ін.). Категорично засуджується буржуазна безтурботність, паразитизм, розбещеність. Соціалістична людина кожної миті повинна була відчувати настороженість щодо ворожого світу спокус, капіталізму, прихованих ворогів тощо. Загалом несерйозним вважалося писати про особисті переживання героїв (це засуджувалося як “хворобливий психологізм”), про розваги (це засуджувалося як “безпроблемність твору”), про інтимні стосунки (це засуджувалося як “аморальність”). Письменник мав постійно ставити перед читачем конкретні проблеми: як виявити непохитність і нещадність до класових ворогів, як покращити рівень виробництва, якісніше виховувати справжнього будівника комунізму і т. ін.

Правдивість. Мистецтво мало відображати правду життя. Тому в літературі вже від початку 1920-х років розгорнулося справжнє змагання між письменниками у зображенні найрізноманітніших і найтонших аспектів життя пролетарів. Кожна дрібниця в житті пролетаріату мала бути сфотографована. Відтак початки радянської літератури кишать натуралізмом, часто вульгарним, позбавленим елементарного художнього смаку. Однак

згодом, коли щастя комунізму вперто не наставало, зображати реально життя радянських трудящих стало незручно. Тому соціалістичне мистецтво почало прикрашати дійсність, видумувати її (міфологізм соцреалізму). Так задуманий поглиблений реалізм соціалістичної літератури перетворився в антиреалізм.

Ідеалізація. Оскільки реалії історії і міжлюдських стосунків у суспільстві часто розходилися з теоретичними розпрацюваннями і побажаннями соціалізму, а життя підкидало все нові та нові проблеми (нуртування національних почуттів поневолених Радянським Союзом народів, реальна бідність і несправедливість у країні, розбещене і безкарне життя комуністичної номенклатури, факти масових репресій, дух і рухи опору в СРСР та ін.), то компартія настійливо зверталася до літератури відтворювати “кращі сторони радянського життя”. На практиці це оберталось в суцільну ідеалізацію всього, що відбувалося в СРСР. Література ставала фарсом.

Колективізм. Важливим завданням соціалістичної ідеології і стратегії стало виховання колективної свідомості в суспільстві, оскільки саме так можна було вгамувати природний індивідуалізм людини. Колективна свідомість плекала вірнопідданість (бути таким, як усі), дисциплінованість (бути вірним спільним ідеалам), згуртованість суспільства (служити спільним інтересам). Відтак у літературі соцреалізму з'являється мегатема, яка пронизує всі жанри, світовідчуття, світоуявлення цієї літератури: тема народної маси як носія вічної істини, етики справедливості, що була нібито століттями притлумлювана експлуататорськими класами, які завжди зневажливо дивилися на просту людину, її культуру, цінності та ідеали. Власне, від імені цієї “простої людини з народу” робилися усі оцінки та висновки про людську правду, сенс життя, закони історії, від її імені засуджували усі прояви некомуністичного життя. Так творився гігантський міф про “добру і мудру” людину з народу, яка нарешті в умовах соціалізму знайшла собі можливість утвердити принципи свого світогляду, наскрізь

чистого і правильного. У творчості В. Сосюри апеляція до цієї простонародної “істинності” є чи не наймогутнішою в українській літературі, тому його можна вважати головним фундатором нової “соціалістичної” етики у свідомості українського соціуму.

Ідеологічна ієрархізованість. Соціалістична ідеологія від самих початків свого утвердження в суспільстві виробила систему ідейних пріоритетів, які треба було поширювати у свідомості мас. До таких належали наступні: 1) вірність світоглядній доктрині філософії марксизму-комунізму; 2) віра у майже сакральну, спасительну місію вождя світового пролетаріату – Леніна; 3) віра в перемогу комунізму у всьому світі; 4) віра у священну, визвольну і керівну роль компартії (своєрідної нової Церкви); 5) сувора підпорядкованість інтересам пролетаріату – виразника настроїв та ідеалів усього “простого народу”; 6) підпорядкованість принципам і планам соціально-економічного прогресу; 7) відданість конкретним вождям – представникам компартії, які втілюють безкомпромісно високі ідеали марксизму в життя; 8) вшанування етичного кодексу “будівника комунізму” і т. п. Побудова цієї чіткої ієрархії цінностей допомагала виховувати в радянському суспільстві особливу дисциплінованість, покірність, колективну відповідальність.

Антидійсність. Унаслідок застосування вище названих принципів у мистецтві соцреалізму, яке не передбачало реального аналізу і критики радянської дійсності, витворювалася художня ілюзія антидійсності, цілковито вигаданої, ідеалізованої. Так соцреалізм став великим запереченням традицій реалізму в літературі. Йому стали глибинно властивими такі риси, як декларативність, утопічність, декоративність, удавання. І тут зринула міфологічність соцреалізму, який передбачав повну взаємодію з читачем лише за умови прийняття ним уявності як норми, загальноприйнятої фальші.

“Новий класицизм”. Суворий контроль, тиск із боку компартії щодо літератури породили гіперумовність і гіперідеалізацію як форми художнього

мислення в соцреалізмі. У такий спосіб він наблизився до стилістики європейського класицизму XVII – XVIII ст.: цілковита умовність зображення, постійний пафос, монументальність, проповідництво, моделювання суперпозитивних героїв, штучність, котурняність проблем та ситуацій, дія суворих приписів, за якими повинно творитися “справжнє соціалістичне (комуністичне) мистецтво”. У підсумку автор епохи соцреалізму був дуже скутий висунутими до нього вимогами ідеологічного і псевдоестетичного характеру. Загалом уся творчість набула трафаретного змісту і типу. Із природи соцреалізму вийшли такі сутнісні і важливі якості художності, як психологізм (бо компартія вимагала ясних і спрощених характерів героїв, зрозумілих народним масам), як художня експериментальність (бо компартія остерігалася будь-якого кроку у відході від визначеного канону), як вільна філософічність (бо все було визначено наперед філософією марксизму), як жанрово-стильовий поліфонізм (бо надто сміливі новаторства були проголошені “хворобливими” і “зайвими”), як різноманіття проблематики (бо комунізм почав боятися надто багатьох тем) і т. н. У підсумку він закам’янів уже у 1930-і роки.

Отже, українська література пореволюційної доби в Радянській Україні пережила надзвичайні трансформації і видозміни, зумовлені ненормальними суспільно-політичними умовами. Однак, до гідності українського письменства, воно сприйняло не покірно, не по-рабськи цей виклик з боку російської державної системи і культури, а спробувало розбудити цілком оригінальні потоки художньої творчості.

Висновки до розділу 1

Джерела соцреалізму як методу (стилю) треба шукати не тільки в офіційних постановках і теоретичних напрацюваннях початку 1930-х рр., його головні ідеологеми й естетичні засади почали проявлятися відразу після утвердження радянської влади: в Росії – від 1917 р., в Україні – від 1920 р.

Соцреалізм був прив'язаний до широкого спектра лівих ідей та авангардизму у європейській культурі початку ХХ ст., засвоїв їх, трансформував і використав для боротьби із високою культурою. Соцреалізм в СРСР мав дуже виразну саме російську ментально-цивілізаційну та культурну особливість: він виходив із традицій російської народницької та пізньоромантичної літератури, яка проповідувала громадянське служіння нижчим класам та ілюстративність, фотографізм життя як принцип; відтак соцреалізм мав явні ознаки культурного імперіалізму в інших радянських національних республіках, оскільки нівелював їхні ментальні і культурні особливості, ставав фактором денаціоналізації в умовах постійного тиску і підозр центру до периферій. Утвердження соцреалізму як художнього методу в СРСР мало винятково політичний характер і мету.

Художня література розглядалася компартією як другий після політичної пропаганди чинник ідеологічного опрацювання мас, тому відразу після 1920 р. в Україні, а в Росії від 1918 р. від неї влада почала вимагати “спрошеності”, “зрозумілості”, “доступності”, “народності”. Центральною метою соцреалізму було зрозуміло й доступно втовкмачувати в голови “простих людей” ідеологеми марксизму: матеріалізм, революціонізм, прогресизм, класовість, космополітизм, науковий раціоналізм, тому він сформувався у специфічних формах масовізму. Література соцреалізму культивувала спеціально виробничу тематику, максимально наближаючи радянську людину до принципу матеріалістичного сприйняття світу; у соцреалізмі домінує виразна публіцистичність як вияв крайньої заідеологізованості літератури, її націленості на виховання нового типу позитивної людини; через надмірну ідеалізацію дійсності і цензурованість соцреалізм насправді став антиреалізмом.

Творчість В. Сосюри стає одним із важливих фактів і факторів становлення та розвитку засад соцреалізму в українському письменстві 1920–1930-х років. Як і інші автори того періоду, які формували принципи й канони соцреалістичної естетики, митець був одним із тих, хто впроваджував

у літературу матеріалістичні засади, антитрадиціоналізм, класовий підхід до історіософських узагальнень і безпосередньо пов'язаний з ними культ нетерпимості (зокрема у ставленні до релігії, до козацької старшини – це, зокрема, буде продемонстровано на матеріалі роману у віршах “Тарас Трясило”), умовний антитиранізм, космополітизм-інтернаціоналізм; практичне втілення такого художнього підходу буде проаналізовано на прикладі “біблійних” ліро-епічних поем письменника.

РОЗДІЛ 2.

СТИЛЬОВІ ТА ІДЕОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПОЕМ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ 1920–1930-х РОКІВ

2.1. Концептуальне підґрунтя та поетика ранніх поем

Як згадував сам В. Сосюра у “Третій Роті”, ще в роки Революції він, частково зрусифікований і налаштований творити тільки російською мовою, випадково прочитав у журналі “Україна” поезії Спиридона Черкасенка та Олени Журливої, і вони справили на нього надзвичайне враження [217, с. 169]. Це спонукало молодого поета, який перед тим писав вірші російською мовою, перейти на українську. Ще тоді ж на нього вельми вплинув Володимир Самійленко [217, с. 169–170]. За словами М. Наєнка, “В. Сосюра (серйозно) не орієнтувався на жоден літературний стиль, а “співав” – як душа підказувала. Хоч зізнавався, що “ранній геніальний Тичина був учителем [...] поетичної юності після Шевченка, Франка, Лесі Українки, Вороного, Чупринки і Олеся”. Проте навчався він у них не стилю, а внутрішньої поетичної енергії. Коли ж пробував щось сказати про власне стиль, виходило це в нього хибно й незграбно, як то вірш “Неокласикам” [157, с. 901]. Якщо оцінити поетико-стильові засади й особливості усієї лірики В. Сосюри раннього періоду (до 1925 р.), то ми легко визначимо їхню естетичну основу: запізнілий український романтизм народницького штибу.

За великим рахунком, він так і не вийшов з цього художнього кола до кінця своєї творчості. Тобто літературна позиція В. Сосюри – це ще й унікальний релікт у вигляді консервації української поезії на рівні пізньоромантичного романсу останньої чверті ХІХ ст.

І це було закономірно, коли згадаємо про освіту митця, згадаємо, як формувався його світогляд і культурні уявлення. Відомо, що після кількох класів початкової школи В. Сосюра відучився ще чотири роки у нижчій

сільськогосподарській школі на станції Яма (1914–1918рр.). Реально це була незакінчена середня освіта. Тобто увійшов він у літературу із зовсім невеликим культурним багажем, як би не виправдовувався у спогадах в цьому плані тим, що читав дуже багато. Сам В. Сосюра намагається не комплексувати через відсутність належної освіти і навіть пробує насміхатися з тодішньої радянської системи освіти. У 1922–1923 рр. вчився спочатку в Комуністичному університеті імені Артема, потім, у 1923–1925 рр., – на робітфаці Харківського інституту народної освіти. Про це у “Третій Роті” він згадував ось як: “Робітфак, по-суті, повторював те, що я знав ще з агрономічної школи. Навіть там знання давали глибші й ширші. ... Так літературу я знав краще за першого-ліпшого професора літератури. Я з 12-ти років був знайомий не тільки з російською літературою класичною (з українською я познайомився пізніше, за громадянської війни, і особливо, після неї), але і з світовою (через російські переклади). Так що мені мало чого було робити і на основному (факультеті). Наприклад, хіба викладали там таке: на поемі Пушкіна позначився величезний вплив французького “Слова о полку Ігореве” – “Песни о Ролланде”. Портрет Петра списаний буквально з портрета короля Філіпа: “Глаза сияют, лик прекрасен...” і т. д. Так що мені не було чого робити ні на робітфаці, ні на основному”, – резюмував В. Сосюра [217, с. 231].

Майбутній провідний поет Радянської України, як бачимо, не вельми переймався тим, що не мав якісної освіти, не утруднював себе надмірними зусиллями, щоб хоч якусь фундаментальнішу освіту здобути. Навпаки, через значну дозу самолюбства він зверхньо дивився на академічно-фахові засади філології і літературознавчої теорії. Не дивно, отже, що для нього виявилися нецікавими і безвартісними художні здобутки й українських неокласиків, і українських неоромантиків-модерністів, і символістів (Дмитро Загул, Яків Савченко, Володимир Свідзинський, Павло Тичина), як би він пізніше пишно не висловлювався про свою велику любов до Павла Тичини. В. Сосюра реально не вийшов з естетичного кола народницького неоромантизму,

художні елементи модерних літературних стилів присутні в його творчості лише фрагментарно. Відтак цілком закономірно, що йому симпатичними були насамперед Сергій Пилипенко і естетична теорія масовізму, яка базувалася на постулатах народності, фольклорності, доступності і повчальності. Як письменник, В. Сосюра завжди хотів бути виразником народних устремлінь та уподобань (як він їх розумів у руслі тодішньої більшовицької ідеології та пропаганди), прагнув актуалізувати народнопісенні художні інтенції у стилістику, зробити сучасну літературу максимально зрозумілою, невибагливою у своїх художніх засобах і неухильно тяжів до однозначності, до моралізувань та напучувань у руслі вибраної нової ідеології – комунізму. Був щирим, бо прийняв нову марксистсько-революційну доктрину як засіб особистісного порятунку, як формулу літературно-кар'єрного самоствердження, які впливали з попереднього етапу його біографії, відверто антибільшовицького етапу. Саме така постанова проблеми, психологічно-особистісного змісту як головного фактора стимулювання творчості у напрямку до комуністичного масовізму і революційного неоромантизму, а згодом – до соціалістичного реалізму.

Етапним твором, який явив літературі В. Сосюру-революціонера у більшовицькому сенсі цього слова, є, безсумнівно, поема “Червона Зима”, класичний твір соціалістичного реалізму, нової радянської української літератури. Невипадково поет присвятив її Володимирові Корякові (1889–1937) – провідному критикові з комуністичного табору, авторові знаменитої “Історії української літератури”, в якій уперше з такою масштабністю і такою достеменністю були застосовані принципи філософії марксизму до літературознавчого аналізу. В. Коряк був одним із покровителів В. Сосюри, він чи не найактивніше розробляв теорію соціалістичного реалізму в літературознавстві. Пізніше В. Коряка репресували, фактично безпричинно, бо він був вірним слугою тоталітарної системи, просто тому, що забагато знав, і для смертельного залякування інших. Відповідно В. Сосюра зняв присвяту у виданнях твору після 1940 року.

Твір має два головні ідейно-тематичні спрямування: інтимних автобіографічних переживань ліричного героя і зображення революційної стихії. Володимир Моренець влучно схарактеризував концепцію поеми: “Життєва логіка сходження героя до духовної спільноти зумовила новаторську композицію поеми, що складається з ряду епізодів. Інтимні спогади природньо змінюються картинами громадянського рушення, в якому народжується і міцніє “народу “ми” святе”. Відтак і навернення героя додому набуває узагальненого звучання: це вже інша, багатша особистість, міцна і горда своїми переконаннями” [152, с. 48].

Поет зумисне означає локальні символи свого інтимного часопростору, в якому йому довелося формуватися: Лисиче, Донець, Третя Рота, Біла Гора, Рубіжне, Володине, Кабанне, Сватове – Донеччина. Це була не звичайна апеляція до рідного, а художній прийом сакралізації ґрунту, родинного краю, який народжує нового героя доби, від якого, як Антей, отримує він силу й натхнення для класової боротьби. Це був дуже вдалий художній хід письменника, який, зрештою, приніс йому велику славу і відкрив простір для подальших художніх шукань. Так В. Сосюра розпочав велику тему в національній літературі: закорінення більшовизму в українській історичній та культурній свідомості. Адже, як знаємо з об’єктивних історичних джерел, насправді більшовизм не мав такого закорінення, перемога комуністів в Україні стала наслідком інвазії чисельної, кількасоттисячної Червоної армії під командуванням фанатика світової революції Лева Троцького. Українські комуністи реально були меншістю в українському суспільстві і політиці. Як відомо, і керівництво комуністів, і рядові бійці Червоної армії були налаштовані шовіністично до українців загалом і до української державності. Про це є тисячі документальних свідчень. Тут можна згадати лише відомі спогади Сергія Єфремова, які змальовують жахливу картину більшовицького терору в Києві. Натомість В. Сосюра описує в поемі все навпаки: він показує революційні події так, ніби саме Червону армію українці підтримували масово і щиро: “І де ми не пройшли, нас радо зустрічали, / і навіть вітер нам

доріг не замітав. / Дівчата нам стрічки червоні пришивали, / і хлопці радо йшли озброєні до лав” [219, с. 261].

Так поет одним з перших у тодішній українській літературі взявся витворювати міф про всенародну підтримку більшовиків в Україні. Ця, насправді фальшива політична теза стане ключовою в радянській концепції історії ХХ ст. Таке твердження автора дало підстави сучасному літературознавцеві узагальнити наступне: “Червона Зима” – ліро-епічна поема великої соціальної широчині, що охоплює батрацтво, селянство, пролетаріат і повержену буржуазію, червоне воїнство у змаганні з денікінцями і петлюрівцями... Це і є те суспільне море, в якому знаходить собі надійні орієнтири молода душа героя” [152, с. 49].

Цілком слушно В. Моренець наголошував, що поема була етапним твором у плані долання шаблонності, схематизму, які буйно розцвіли в революційній ліриці. “Червона Зима”, – пише він, – повернула в радянську літературу конкретну особистість в усій складності притаманних їй поривань, захоплень, жалів і мрій. ...Поет зумів переконливо показати, що революційна народна стихія – це не нівельована маса, а множина дорогих і по-своєму неповторних особистостей. Він відобразив не ідеї, що керували масами, а людей, що жили, обстоюючи певні ідеї” [152, с. 54]. Іншими словами, В. Сосюра вперше наповнив літературу щемкою людяністю, і в цьому полягав секрет його великої популярності й ваги для радянської культурної свідомості.

У стилістиці поеми яскраво проглядає народницький неоромантизм: загальна піднесеність настроїв, динамічність зображення, яскраві образи і художні деталі, насичені колористикою пейзажі, невибаглива, неускладнена тропіка. Цілком у традиції пізнього українського романтизму від Якова Щоголіва і Володимира Самійленка до Олександра Олеся і Володимира Пачовського В. Сосюра зберігає у своїй поезії певну дозу наївності, безпосередності, прямолінійної конкретики зображення мікрообразів. Наприклад: “Ось робітничий клуб .../ І в небо простяглись і небо запетляли /

несчисленні ряди високодимних труб...” [219, с. 261]; або: “Але не боїмось ми банд злотопогонних, – / уже немало їх пустили ми під лід” [219, с. 260] і т. ін.

Усталений епітет, прозора метафора, невибагливий образ, неохайно дібрана лексика, не завжди продумано пересипана русизмами, – такі художні промахи будуть до кінця супроводжувати творчість В. Сосюри. Причину цього бачимо не тільки у поспішності, загальній агітаційності його творів, які він “випікав” на “злобу дня”, тобто на вимоги політичної ситуації в СРСР, а насамперед у низькому рівні культурної освіченості поета, в його дезорієнтованості в естетичних смаках епохи. “Це була поезія емоцій, настроїв, вражень, пов’язаних із великими масштабними подіями, – зауважує сучасна дослідниця творчості поета Олена Різниченко. – Якогось інтелекту, думки, концептуальності годі було би в його поезії шукати. Це емоційна і подієва поезія” [226]. Власне, це спричинило часті появи малохудожніх епізодів, позначених штучністю ситуацій і надмірною патетикою.

У тому ж 1921 р. В. Сосюра пише ще три поеми: “В віках”, “Навколо”, “1917 рік”. Особливо революційною, архібунтарською була поема “В віках”, в ідеях та поетиці якої В. Моренець бачить впливи агресивного Пролеткульту [152, с. 59]. На наш погляд, тут відображені не лише вони, а передусім революційні пориви у творчості Павла Тичини. Саме П. Тичина означив магістральні шляхи розвитку української радянської лірики, саме їх намагався, хоч і не завжди вдало, наслідувати В. Сосюра. Відтак, подібно до П. Тичини, цей автор застосовує верлібр у поемі “В віках”, наповнює її прогресистськими мотивами, тематикою Космосу, тезами революційного цинізму: “Які там етика, які моралі, / То тільки лаврик може мріяти про них” [227, с. 257].

Письменник намагався створити мегаобраз світового лету до заповітного щасливого Майбутнього, який супроводжувався відкиданням усього консервативного, традиційного, заскорузлого. І це, попри певну художню недосконалість твору, йому вдалося.

Поєма “1917 рік”, очевидно, мала стратегічно важливе завдання: автор узявся осмислити рік великої революції, яка у новій комуністичній політичній міфології набирала ознак містичних, як віха світової історії. Твір теж написаний верлібрами. Його концепція полягала в тому, щоб передати сучасникам усю буремність, завзяття, осяйність та одночасну жорстокість революційної боротьби, яку вели тоді більшовики. Однак твір вийшов занадто “порваним” формально і стилістично, занадто фрагментизованим у своїх темах та неохайним у поетиці. І хоча всі літературознавці радянської школи вимушено хвалили, доводячи вибухову силу твору, його правильну ідеологію, поразка В. Сосюри була очевидною. Першим про цю поразку, але дуже обережно, наприкінці радянської ери відважився натякнути В. Моренець у своїй монографії. Наголошуючи на натурфілософських основах творчості письменника, дослідник делікатно зауважив, що В. Сосюра “намагатиметься збороти цей потужний вплив чи то соціальною заангажованістю слова, сіюхвилинною актуальністю теми, чи то його запрограмованістю на епічність. Однак, на щастя, це йому не вдалося, і, сягнувши справжніх художньо-філософських одкровенень на зорі космічної ери, він лишиться співцем єдиної одухотвореної природи, де завжди буде місце і для суспільної історії, і для неповторної людської особистості” [152, с. 63]. Так літературознавець, перебуваючи в рамках радянської цензури і офіційної ідеології щодо літератури, підсумував свій виклад щодо творчого промаху поета.

Насправді це була цілком невдала футуристична спроба В. Сосюри, який, подібно до П. Тичини, пішов за стилістикою тоді наймоднішої течії. До слова, він особисто знався з багатьма футуристами, насамперед із Михайлом Семенком, про що написав у “Третій Роті”. Ці автори найбільш категорично відрікалися од естетики традиційної літератури, прославляли епоху техніки, експериментували, оголошували еру абсолютно “нового мистецтва”, “нової творчості” з гаслами “Спалити “Кобзар” і “Катафалк мистецтва”. Футуристи тішилися підтримкою влади, отримували всі можливості для пропаганди

своїх ідей. Фактично вони домінували в літературному процесі 1920-х років, галасливо формулювали завдання для нової радянської літератури, активно роздавали оцінки іншим літературним течіям і окремим письменникам в агресивному дусі Пролеткульту, створюючи тим самим у суспільстві моральну та ціннісно-культурну основу для поділу всіх творчих людей на “своїх” (правдиво радянських) та “інших” (нерадянських) авторів.

Цілком у дусі футуризму написані дві наступні невеликі поеми В. Сосюри – “Навколо” (1921) і “1871 рік” (1922), які можна вважати своєрідним тематичним диптихом: вони присвячені темі революційно-пролетарського інтернаціоналізму, висвітленню світових проблем класової боротьби і соціалістичних настроїв. Нагадаємо, що світова, максимально глобальна тематика була дуже популярною на зорі комунізму в Російській імперії. По-перше, література услід за публіцистикою повинна була підтримувати офіційну ідеологію радянського уряду на “світову революцію”, що найяскравіше виражав у своїх статтях і політичних проектах один з лідерів більшовиків Лев Троцький. По-друге, вся авангардистська література, а особливо футуристи, надзвичайно активно розробляла світову тематику, витворюючи настрої глобальних перемін на планеті під впливом науково-технічних відкриттів і здобутків, виражаючи думки і почування культурницьких та інтелектуальних космополітичних еліт великих західноєвропейських та американських міст. Східноєвропейські футуристи мавпували ці настрої і теми, додаючи до них здебільшого модне тоді соціалістичне забарвлення, тому що вважали саме ліву політичну ідеологію “передовою”. Тож твори В. Сосюри вписувалися в цю “модну” парадигму літератури.

Письменник прагнув вписатися в систему витворення нових міжнародних уявлень уже радянської людини, яку література мала привчити дивитися на світ крізь окуляри марксистського світобачення, крізь призму вічного змагання трудящих і капіталу. Зрозуміло, що вимоги реально

реанімованої Російської імперії під владою більшовиків вносили свої корективи у міжнародні програмування літератора.

З художнього боку обидві поеми В. Сосюри теж можна вважати маловартісними, малоцікавими, у них ідеологія явно домінує над естетикою і поетикою. Концепція поеми “Навколо” побудована так, щоб показати визвольний настрій, який нібито йде зі щойно революціонізованої Країни Рад і поступово охоплює різні країни й народи. Не завжди вдала ритміка твору доповнюється частими вигуками, міні- і макрообразами, ідеологічними пасажами, яким явно бракує художнього смаку. Наприклад, ось така картина пригніченого Тибету: “Але вже недалеко... гуде... / смерть твоїм містичним чаром... / І тут, під блакитними хмарами, / скоро будуть збиратися Ради, / а народ / стане червоний і радий” [219, с. 270].

Почергово автор описує Францію (саме ця країна з’являється спочатку, бо там, згідно з марксистською міфологією, зародився організований революційний комуністичний рух), Росію, Індію, Гвіану, Японію, Китай, Корею, Арктику, Канаду, США, Африку, зокрема Єгипет, і Україну, ошчасливлену комуністичною владою і революцією. Франція ніби передає естафету революційної боротьби Радянській Росії, своєрідний олімпійський факел. Цікаво, що при описі революційної Росії автор чомусь згадує про “вужкоокого китайця з наганом”, “кремезного помора” і “зирян” (північна угро-фінська народність) [219, с. 270]. Ці етноніми виражають якусь стихійну силу темної революції. З історії відомо, що більшовики справді найняли десятки тисяч китайців у роки боротьби за владу, і ці прийшли чужинці витворяли жорстокі злочини проти не-більшовиків. Зиряни – це та етнічна угро-фінська маса, яка тисячоліття традиційно жила общинами, і тому органічно прийняла ідеологію комуні. Цей натяк письменника дуже влучний, хоча він виглядає так, ніби автор прохопився і замість образів полум’яних, світлих революціонерів-інтелігентів та робітників із великих заводів Петербурга та Москви раптом згадав про зирянську темінь душі російської народної маси.

У міжнародному просторі В. Сосюра розставляє усі потрібні акценти ідеологічної боротьби в дусі саме більшовицького розуміння історії після 1917 р. Пізніше ці акценти розвинулися у сталі: комуністична Росія, а за нею і Радянська Україна, зрозуміло, підтримує усі поневолені імперіалістичними державами капіталізму країни, в яких визріває правильне класове розуміння майбутнього. Передусім цими країнами є Індія, Китай, Корея. Тут віддамо належне геополітичній інтуїції письменника: як відомо, саме у двох останніх країнах у 1945 р. розгорілася завзята боротьба під проводом комуністів та за підтримки СРСР проти західних “окупантів” і за класове “визволення”. Загалом в українського автора вже тоді, у 1921 р., вимальовується чітка картина планетарних геополітичних змагань, проакцентована за традиційними стратегічними інтересами Москви. Відтак головними ворогами постають Велика Британія і США, яких автор, наче диявола, не називає навіть офіційними державними назвами. Це просто сатанинське місце, де “горе коброю по закутках сичить”, “людина тут живцем людину їсть” [219, с. 273]. Франція ж, з якої він розпочинає свою розповідь, виступає таким собі поганим дитям Заходу, яке подає надії на союзництво із червоною Росією. Додамо, що Франція була традиційним союзником іще царської, тобто білої, Росії від XVIII ст. Тепер вона малювалася як нібито пролетарська країна, де визріває класова революція, тому Сена в поемі шле привіт Росії [219, с. 270].

Письменник у дусі революційного оптимізму насичує свій твір належним пафосом, постійними риторичними вигуками про якісь абстрактні позитивні перетворення, про майбутню перемогу класового Добра над капіталістичним Злом. Переважно ці пасажі виглядають мало естетичними, наївними і навіть кумедними: “Хай прийдуть інші, не білі. / О, я чую ходу їх, чую! / Які ж вони червоні та милі, / тільки з ними моя душа і днює, й ночує, / ох, які ж вони червоні та милі!” [219, с. 272]. Або пасаж у стилі погрози: “В огнисті червоні крила / всю землю, всю землю обгорнем... / Вітайте, вітайте Комуни, / поляки, германці, бретони...” [219, с. 275].

Та все ж головний лейтмотив поеми витриманий не так в ідеологічному струмені новітнього марксизму, який звучить більше як декларація, як у стилі давньої, ще з кочубеївського XVIII ст., рабської симпатії до Москви: “У серці теж хмари... / і знову / тягне до Радянської Росії” [219, с. 274].

Поема “1871 рік”, очевидно, за задумом автора мала пояснити новонаверненим українським комунарам сутність історичної класової солідарності між трудящими різних країн. Інтернаціоналізм стає однією з головних більшовицьких ідеологем, оскільки він дає змогу Москві вести реальну імперську політику втручання в будь-які міжнародні справи під гаслом комунізму замість колишнього панславізму, який за своїми географічними можливостями був усе-таки обмеженішою ідеологією, бо охоплював лише ареал розселення слов'янських народів.

У творі ми бачимо раптову поетикальну перемену В. Сосюри від футуристичної розхристаності до класичної стрункості. Поема написана суворими катренами, які, мабуть, мали надати настроям твору потрібної монументальності. Автор спробував представити революційні дії Паризької Комуни 1871 р. як щось особливо доленосне, прометеївське, героїчне в історії Франції, тому нанизав на оповідь численні факти з давнішої історії країни, які мали б підсилити історіософське звучання революційного пориву комунарів. Однак цей прийом явно не вдався В. Сосюрі: ми не бачимо ані справді величної історії Франції, ані яскравих постатей, ані духу культури цієї надзвичайно багаті нею країни. Якись незрозумілі апеляції, риторичні вигуки про страждання, нарікання на класових ворогів, уособлених знаменитим Тьєром, який розгромив Паризьку Комуни, і все. Твір не має ані чіткої концепції, ані художньо переконливих образів, ані драматичного ефекту, ані логічних висновків. Навпаки, тут виявляється головна і непереборна, як це згодом підтвердить наступна творчість, хвороба і слабкість В. Сосюри, – порожнє багатослів'я. Сам автор постійно літає над географічним простором між Францією і, зрозуміло, Росією у прямому і

переносному сенсах: і у вигляді описаних подій, і у вигляді їх поверхового осмислення.

Головна ідея твору виражена у словах про 10000 жертв Паризької Комуни (очевидно, перебільшена цифра), паралельно до яких виступають такі ж 10000 червоноармійців, які нібито полягли під Перекопом [219, с. 287] і цим перейняли естафету революційної боротьби від французів. У фіналі нічого сказати, окрім того, що “над заводським гудком печаль моя конає / й поезія моя з Червоним Октябрем” [219, с. 287]. Ця клятва у вірності компартії та її революційним ідеям стає для поета справою систематичною і продовжується майже упродовж усієї його творчості.

У цей же час, у 1922 р., В. Сосюра пише невеличку поему “Осінні зорі”, у якій прагне продовжити, ще раз переспівати тему “Червоної зими”. Це знову якісь емоційно оздоблені картини масового революційного руху, заклики до боротьби, жалісливі описи рідних степів, залитих кров’ю. І водночас це малозрозумілі погрози світовому капіталові, який оплутав планету і загрожує РРФСР [219, с. 279]. Таке поєднання тем місцевих змагань знедолених українських бідарів і глобальних протистоянь на планеті, на перший погляд, виглядає невдалим. І з художнього боку воно так і виходить: твір не справляє жодного естетично витриманого враження, це радше набір сентиментальних образів, а не поема в точному звучанні жанру (у ній нема ніякої епічності). Однак в ідеологічному плані твір виявляється дивовижно правильним, і в цьому – головний талант В. Сосюри, у ньому виражена одна з головних ідеологем більшовизму, яку той запозичив від старої деспотичної Московської держави Середньовіччя: насторожене, деморалізуюче сприйняття Заходу. Український автор вловлює головну стратегему нової російської влади: їй ідеться про те, щоб згуртувати всі народи, що увійшли до нової імперії, на засаді спільної ненависті до нібито ворожого Заходу. Адже це цементує імперію. Революційні перетворення – це на словах. На ділі – внутрішня стабілізація в дусі Івана Грозного. В. Сосюра своїм малоросійським інстинктом вловлює це і одним з перших в Україні

береться оспівувати, навіть сакралізувати любов морально поневоленого українця до Москви. Тому в художній мегакартині твору його рідний Донбас міцно вклеюється як надійна маленька окраїна у великій Країні Рад.

Закономірно, що у раннього В. Сосюри зринає тема закорінення більшовицької ідеології в пореволюційній Україні, в його рідній батьківщині – на Донбасі. Поет прагне зробити революційні переживання в душі комуністичної класовості і радикальної ненависті до світу капіталу близькими, навіть інтимними для української стихії. Загалом цей художній прийом був поширений тоді в літературі, оскільки багато авторів шукали шляхів “порозуміння з новою суворою владою”.

Найповніше концепція закорінення більшовизму в українській локальності реалізувалася в поемі “Оксана” (1922) і незакінченій епопеї “Залізниця” (1923). Ці твори дуже подібні за настроями, сюжетами, стилістикою і навіть художніми деталями. Головні візії обидвох творів побудовані на змалюванні абстрактних образів комуністичного ідеалу: великої жертвності, мрії про щастя всіх, завзяття боротьби. Паралельно до цього змалювано дрібні, але рідно-щемкі українські локуси, на яких розвивається доля героїв письменника: дівчини Оксани в першому творі і “альтер его” автора – в іншому. Український світ зображений у поемах як надзвичайно ліричний, красивий, гармонійно-спокійний. Цей світ збудує комуністична революція, наче нова духовність осяває-очищує його, і українська людина під впливом комуністичних ідей боротьби і тотальних змін ніби підноситься до нових моральних висот життя: “А вдалині шумів уже крилами Жовтень / і небо пінили далекі хвилі зор, – / то встали як один на бога і на чорта / і розлилися скрізь, як огненний бензол” [219, с. 291].

В епопеї “Залізниця” зіставлення це має ще й мілітарне забарвлення – як зображення постійного войовничого пориву молодої людини у лавах Червоної армії: “Лежу в татарському булані / уже не тиждень і не два. / Чи скоро прийдете, кохані / загони Молота й Серпа?..” [219, с. 307].

В. Сосюра дуже яскраво змальовує революційну стихію. Своїм завданням письменник бачить показ більшовицького наступу, перемоги комуністичних ідей як невідворотної закономірності історії. Він знаходить безліч емоційно наснажених, романтичних, героїко-піднесених образів і тропів, щоб описати в оптимістичних тонах ходу нової епохи, нових героїв, нових цінностей. І в цьому головний сенс поеми: утвердити переконання у читачів, що комуністична ідея і комуністи перемогли з позиції правди і звільнення людини праці. Насправді все було навпаки: комуністи перемогли не з позицій правди, а сили, вони не звільнили, а по-новому закабалили людей. Ось ця історична фальшивість – це головний дисонанс ідейного й естетичного плану у творах В. Сосюри. Цей автор бадьоро каже неправду і так само бадьоро стимулює інших авторів вірити в неї.

Обидві поеми є ще й свідченням остаточного розриву митця зі своїми національними переконаннями. Вони сповнені величного інтернаціонального змісту у специфічному більшовицькому тлумаченні, тобто проповідують фактичне безбатченківство і поклоніння всьому російському. Ця тема загалом стає домінантною у більшості творів В. Сосюри. Ось як звучить його новітній космополітичний заповіт: “...бо селянин повстав, простяг свої він руки / усім робітникам без нації тавра, / й під шелест яворів, під орудійні звуки / до серця притулив кохану Владу Рад” [219, с. 294]

“Тавро нації” – це звучить цілком осудно, як щось абсолютно негативне. Поет ніби звільняє кожного від відповідальності перед своєю нацією заради щастя в майбутньому. Відтепер його віра є тільки в одне – в силу революційної зброї й наснаги братів-росіян. Це вони приносять справжнє визволення всім народам. Відтепер промені істини і свободи світять тільки від більшовицького Кремля.

Прикметно, що В. Сосюра змальовує перемогу комуністичних ідей з якоюсь дивовижною наївністю, з надзвичайною простотою у висновках: “Сьогодні був я на заводі, / Ходив у механічний цех. / Там по станках проміння бродить / і сяє в кожного лице... / Стоять вони, мов юні туї, – / а

дома ні прислуг, ні бонн; / і пацани їх агітують / од релігійних забобон” [219, с. 312].

Вельми рясним на ліро-епічні твори був у В. Сосюри 1924-й рік. З-під його пера вийшло відразу кілька поем на цілком відмінні теми, іноді у цілком несподіваній стильовій оправі. Однією з помітних ліній творчості стає драматизм і психологізм зображення. Автор пробує дещо відійти від відвертого ідеологізму творчості. Можливо, це пов'язувалося зі зміною суспільної і культурної ситуації в країні: було проголошено політику українізації, набрав темпів НЕП, письменники й інтелігенція загалом почали дещо опозиціонувати до влади, бачачи явні провали в політиці й розчаровуючись у здобутках революції. Саме на 1924 р. припадає пік розвитку опозиційної лінії в літературі, у середовищі пролетарсько-комуністичних письменників: як опозиція до “Гарту” виникає група “Урбіно” на чолі з Миколою Кулішем і Миколою Хвильовим, формується майбутній бунтарський осередок ВАПЛІТЕ. Хоча В. Сосюра до нього цілковито не належав, проте він, безумовно, мав творчі зв'язки з цим середовищем і міг реагувати творчо на нові тенденції в літературі і загалом мисленні суспільства.

В окремих моментах В. Сосюра тяжіє до філософізму (поема “Легенда”), з'являється тема містичного кохання (поема “Машиністка”), тема складних юнацьких еротичних переживань (“Хлоня”), тема урбаністичних трансформацій у суспільстві (“Воно”). Цей поворот у творчості поета важко назвати мистецьким успіхом, оскільки всі названі твори є незавершеними у своїй естетичній концептуальності, загалом фрагментарними за настроєвістю і тематикою, не демонструють якихось особливих формально-поетикальних успіхів і естетичних проривів. Письменник залишається, за великим рахунком, на тому ж рівні наївного сентименталізму, романтичної патетики й героїки, соцреалістичної описовості й агітації. Водночас у його стилі повторюються попередні помилки і промахи: стандартність образів і тропів, невибагливі рими, невдалі русизми у лексиці, загальна спрощеність бачення

суспільної і морально-психологічної проблематики, надмірна схильність до багатослів'я.

Дві поеми того ж 1924 року на пролетарську тематику – “Шахтьор” і “Сьогодні” – засвідчують, що автор приніс у ХХ ст. низку стереотипів із народницької літератури ХІХ ст: ліричність зображення, схиляння перед народною стихією, поетизація побуту, соціальні акценти. Усе це В. Сосюра щедро приперчив агітацією за “владу Рад”, “Жовтень”, “Комуни і безсмертного Леніна”. На прикладі цих творів бачимо, як, у якій естетичній парадигмі формувався новий творчий метод – соціалістичний реалізм: на синтезі спрощення елементів народницької літератури та ідеологем авангардно-соціалістичної агітації в дусі політичного прогресизму. Власне, тут очевидно стає та естетична регресія автора, який поступово відмовляється від художніх ідей неоромантизму. В. Сосюра відступив як письменник під тиском таких властивостей своєї натури, як славолюбність. Він уперто хотів стати першим пролетарським поетом в Україні. І він ним став.

Після об'єктивного творчого піднесення у 1925–1926 рр., коли В. Сосюра створив два значні твори національного змісту на історичні теми – роман у віршах “Тарас Трясило” і поему “Мазепа”, у наступному році в нього почалася певна перерва у творчості. Як відомо, під час літературної дискусії комуністична партія в особі офіційних критиків (А. Хвиля, В. Коряк, С. Щупак, С. Ключчя та ін.) взялася за розгром українського письменства з “правильних ідеологічних позицій”. Літератори, які підтримали Миколу Хвильового, були звинувачені в націоналізмі, відході від соціалістичного духу творчості, у занепадництві, дезорієнтованості щодо правильної лінії партії, у буржуазності та куркульництві тощо. Насправді ці й подібні ярлики часто розвішувалися без належного обґрунтування, але за суттю вони відображали одну тверду лінію компартії: боротися зі свободою в літературі, гамувати її яскраво національні струмені, обмежувати естетичне багатство й експериментування та нав'язувати спрощено-пропагандистські трафарети

розвитку. Найстрашніше, що сталося в літературній дискусії 1925–1928 рр., – це нагнітання підозр, страху й недовіри до всього виразно українського в культурі. Тоді відбулося в реальності ідейне та моральне зіткнення між російським імперіалізмом, який у модифікованій організованій формі представляла компартія, і українським стихійним націоналізмом, який виражала творча інтелігенція.

Після потужного пропагандистського розгрому в пресі за “відступництво” лише невелика кількість письменників знайшла в собі мужність і далі стояти на позиціях творчої свободи й національного служіння. Переважно це були літератори з груп МАРС, неокласиків і ВАПЛІТЕ. В. Сосюра до їх числа не належав. Навпаки, він із особливим ентузіазмом узявся за “ідеологічно правильну” творчість, повернувся до своїх ранніх цілком пропагандистських типів письма. Майже в кожному ліро-епічному творі, часто і в поезії, він прагне довести своє вірнопідданство, демонструє агресивність до ворогів комунізму, розробляє теми соціалістичної агітації.

Яскравим зразком такого типу творчості є поема “Відповідь” (1927), написана проти Євгена Маланюка і його знаменитого “Послання” (1926), надрукованого у львівському націоналістичному журналі “Літературно-науковий вісник” за редакцією Дмитра Донцова. Цією агресивною відповіддю, з усього видно, В. Сосюра хотів довести, що він вірно служить комуністичній владі, ненавидить її ворогів і утверджує соціалістичні цінності у свідомості суспільства.

Якщо зіставити ці два твори – Євгена Маланюка і Володимира Сосюри, то виявляється їхня велика контрастність. Є. Маланюк написав справді філософський твір, сповнений глибоких психологічних, історіософських, культурологічних спостережень, пройнятий глибокими і трагічними національними переживаннями. У В. Сосюри вийшла дуже вульгарна і брутальна інвектива проти еміграційного письменника. Ці два твори з літературознавчої точки зору навіть не можна зіставляти, настільки поема

“Відповідь” художньо програє. Однак цей твір цікавий і показовий із погляду реалізації ідеологем “нового соціалістичного мистецтва” і творення канону соцреалізму.

Передусім вражає агресивна, вкрай ненависницька налаштованість автора: “Нехай, мов вибух динаміта, / на спів нового єзуїта / лунає відповідь моя” [219, с. 335]; “О, ми покажем вам “війни”, / ляльки напудрені, прокляті... / Танцюйте швидше ваш канкан, / його скінчить удар багнета” [219, с. 399]; “Ми вам “Послання” згадаєм, / коли ви станете під мур...” [219, с. 401]. В. Сосюра використовує весь цинічний набір радянської політичної агітації, звинувачуючи свого ідейного опонента в усіх можливих злочинах часів Революції і громадянської війни 1917–1920 рр.: “Кого розп’ять хотіли ви?.. / В журбі, у шелесті трави, / чиї незлічені могили / ваш гнів останній і безсилий / лишив на огненних шляхах?” [219, с. 395]. Головний цинізм цієї ескалади полягав у тому, що саме більшовики чинили найжахливіший терор під час революції в Російській імперії.

В. Сосюра не зрозумів (або надто правдоподібно вдав це) ані історіософії “Послання”, ані його пафосу щодо трагічного розламу поневоленої України, ані тонких естетичних спостережень щодо літературної поетики. Наприклад, він цілком примітивно відкидає глибоку тезу Євгена Маланюка, що в більшовизмі поєдналися раціоналізм марксизму і містицизм слов’янофілів та релігійних мислителів Росії, що й надало особливого фанатизму комуністичному російському рухові. Він твердить: “І може тільки психопат / з’єднати Маркса з Соловйовим” [219, с. 396]. Проникливе критичне спостереження Євгена Маланюка про занепад української поезії в СРСР після злету її в роки Революції, що цілком відповідало правді, В. Сосюра коментує так: “Не вам бруднить ім’я Тичини / і називать його рабом / Лиш сяйво кидає кругом / цей світлий геній і людина... / Він зрозумів, відчув наш вік / і не боїться ваших критик / Жалкий, безумний сибаритик / ви – тільки пил од його ніг!” [219, с. 399]. Ця апологетика нагадує пізніші радянські вихвалання відвертої графоманії і пропаганди в

літературі. В. Сосюра постійно переходить на особисті образи опонента і не відповідає на його інтелектуальні тези.

При цьому він у цілком демагогічному дусі, у стилі псевдопролетарської риторики, дуже характерної для радянської пропаганди, постійно виступає від імені трудящих – селян і робітників. З погляду історичної ретроспективи це виглядає як фальшивість.

Зрештою, В. Сосюра – відвертий і щирий, як і в кількох інших творах, у своїх зізнаннях щодо сутності комунізму в Україні: “...нам росіяни помогли / прогнать Петлюру з України” [219, с. 397]. Цим поет стверджує, ким і в чиїх інтересах була зроблена більшовицька революція в країні.

Вершиною пропагандистського цинізму, безумовно, можна вважати ось таку тезу з поеми “Відповідь”: “І жив якби тепер Тарас, / він був би членом ВКП” [219, с. 402]. Так прямолінійно автор заперечував думки Євгена Маланюка про загадки національної душі, явлені в поезії Тараса Шевченка.

Водночас полеміка з письменником-націоналістом і емігрантом окреслює ще одну велику проблему-завдання, які ставила перед собою радянська політика в міжвоєнну добу: “О, ми прийдем до вас в огні / і в дорогій Галичині, / в країні змученій і нашій, / ми розпотрошим кодло ваше” [219, с. 403]. Справді, Галичина, як і вся Західна Україна, у той час стала потужним генератором національного духу українства, вироблення наступальної національної ідеології. І це вельми лякало неукраїнську радянську владу в Україні.

Безумовно, вершиною художнього вірнопідданства і пропагандистського цинізму В. Сосюри і, може, загалом української радянської поезії 1920-х рр. є поема “ГПУ” (1928). Поет узявся оспівати найзлочиннішу політичну організацію в репресивній системі цілого тоталітарного СРСР. Цікаво, що у 1928 р. розпочався новий великий виток терору в країні, який тривав аж до 1937 р., почалася масова колективізація. І саме в Україні репресії з боку ЧК-ГПУ були наймасштабнішими у кінці 20-х років, тому поема на честь цієї організації з-під пера українського

письменника видається таким собі апогеем моральної деградації і національного відступництва. В. Сосюра описує чекістів як відважних хлопців, які бережуть спокій країни трудящих. Ця країна завжди має бути напоготові, бо “кругом бандити” (кліше з більшовицької пропаганди). Він справді доволі красиво героїзує “синів червоного терору” [219, с. 416], які лише нібито мстять різноманітним контрреволюціонерам за розбій. Про те, що терор ГПУ був насамперед спрямований проти мирних жителів країни для залякування їх, – ні слова, ані натяку.

Поет захоплюється дисциплінованими і хоробрими хлопцями у шкіряних куртках: “О революцій вартові, / чекісти, зоряні чекісти!” [219, с. 417], які, незважаючи на смерть Ілліча і Дзержинського, несуть усе вперед їхній прапор та ідеї в комуністичне майбутнє [219, с. 424]. Часом він малює страшні й драматичні картини, які трохи проливають світло на реальні події: “Ми вже по горло у крові, / в її тумані гаснуть зорі. / У ньому нам так важко стежить, кругом мерців і плач, і сміх... / Хоч ми й атланти днів нових, / та є всьому кінці і межі” [219, с. 421].

Загалом В. Сосюра, як і в більшості своїх творів, малює історичну ситуацію діяльності ГПУ дуже спрощено, однобічно, пояснює все однозначною злочинністю абстрактної контрреволюції і цим виправдовує жахливу жорстокість чекістів. Поема була не тільки художньою поразкою автора (про її поетикальні аспекти й не говоримо), а й моральною: він виправдовував те, що виправданню ніяк не підлягало.

У двох наступних поемах – “Вчителька” (1929) і “Заводянка” (1930) – автор спробував застосувати більше реалізму і психологізму. І вони справді вийшли з естетичного боку вдалішими і цікавішими хоч би в епізодах. В обидвох змальовано тремтливі жіночі натури, які, за шаблоном, знаходять для себе істину в комунізмі. У творах приваблює лише емоційний аспект. Письменник знов і знов застосовує свій уже старий художній прийом: описуючи рідні місця Донеччини, простих і щирих людей, він водночас подає картину їхнього морального і світоглядного пробудження до класових

ідей. Тобто систематично моделюється одна і та ж суспільна картина наростання більшовицької свідомості: від зіткнення з несправедливістю, соціальними контрастами, класовою зневагою ці люди стають “правовірними” більшовиками.

Дещо цікавіша з художнього боку поема “Юнь” (1927), де змальовано китайського хлопчика, який бореться за визволення своєї країни. В. Сосюра цим “воскресив” у своєму ліро-епосі інтернаціональну тему, яка була дуже актуальною в період наступального комунізму 1920-х років. Кожна частина з п’яти написана відмінною строфікою, з цікавими оптимістичними образами і бадьорою ритмікою. Цей твір ьще раз підтверджує, що в художньо-творчому потенціалі В. Сосюри крилися великі можливості. Однак поет їх вимушений був калічити і гамувати через постійний тиск на нього з боку партійної критики і загальної політичної ситуації в країні.

Наступні ліро-епічні твори кінця 1920-х– початку 1930-х рр. можна прокоментувати його автоцитатою: “Вперед, за Росію, братове, / до переможного кінця!” [219, с. 435].

Тут передусім треба виділити дві “ідеологічні” поеми “Минуле” (1930) і “Війна – війні” (1930). Це була ще й своєрідна спроба історіософії ХХ століття.

У поемі “Минуле” В. Сосюра осмислює недавню українську революцію, власне, не осмислює, а лише називає низку фактів і дає їм цілком викривлену, заідеологізовану під більшовизм оцінку. Фактично твір був призначений для пропагандистської обробки читача і тому був сповнений різноманітних фальсифікацій та патетичних закликів бути вірними заповітам Леніна і священної класової боротьби. Автор ніби змагається з кимось у тому, щоб якомога більше накидати звинувачень абстрактним ворогам із минулого й теперішнього. Своєрідною перчинкою, чимось новим стає фальшиве звинувачення уенерівців в антиєврейських погромах: “Це тут гайдамаки робили погром, / рубали єврейську голоту...” [219, с. 454].

Загалом цей твір справляє враження такого барабанного агітаторства, яке наповнило радянську літературу у другій половині 1920-х рр. як факт масового приходу в письменство цілковитих графоманів і страху перед розправою з боку компартії за найменшу підозру у бракові відданості.

Поема “Війна – війні” (1929–1930), визначена жанрово як пеан, мала дати планетарну картину класової боротьби із тим же набором ненависті, примітивного поділу на бідних і багатих, проклять на голови буржуїв і капіталістів та ін. Як і попередній твір, цей не мав жодної цікавої художньої знахідки, жодного щирого епізоду, жодного оригінального тропа чи образу. Це був тільки набір пропагандистських трафаретів, які кожен радянський письменник мав за завдання “вганяти” в голови трудящих.

До цих поем ідеально “прилягає” незакінчена, мабуть, поема “Кристалюва” (1932), яка просто вражає безсмаком, суцільною заідеологізованістю і фальшивістю. Тут, здається, більше пропагандистських гасел, ніж художніх образів. З усього видно, що цей твір писала виснажена вдаваннями і страхом, цілком зім’ята морально і психологічно людина, яким був В. Сосюра тоді, в період наростання сталінського терору; видно, що у цієї людини є лише одне бажання: якомога повніше і швидше довести, що вона віддана комуністичній партії та її ідеології: “Працювать, працювать без утоми. / Вище прапор Республіки Рад. / Нас підтримує в рухові цьому / Світовий пролетаріат” [219, с. 487].

Дещо осторонь від цієї лінії творів стоїть невелика поема “Галичина” (1931), в якій подибуємо спробу осмислити історію і сьогодення цього цивілізаційно й культурно відмінного від Наддніпрянщини регіону. Спроба, очевидно, невдала. У творі не зринає ані самотутня історія Галичини, ані її сучасність, про яку автор кидає лише сухі факти в основному про діяльність КПЗУ. Це своєрідне передбачення пізніших, після 1945 р., радянських фальшувань галицького минулого, в якому можна було знати лише про КПЗУ.

У загальних обрисах твір нагнітав підозрілість і настороженість до інакшого і зовнішнього світу. Метаповіддю стає типова радянська переконаність про нібито пригніченість трудового народу в усіх інших частинах світу поза СРСР; тому автор обіцяє галичанам “визволення” з боку “пролетарської” держави. На жаль, В. Сосюра не спромігся на жодне цікаве спостереження про Галичину, про ментальність, культуру, природні особливості та історію цього самобутнього краю. Тобто реально твір виявився порожнім, окрім пропагандистських декларацій, читач майже нічого не може довідатися про закордонний край. І в цьому, в затемнюванні реальної ситуації – суспільної, ідейної, культурної – в інших країнах полягала стратегічна особливість радянської літератури, канони якої й творив В. Сосюра. Через таку літературу влада витворювала ідеологічний міфосвіт для радянської людини, яка повинна була бути культурно дезорієнтованою, заляканою, ідеологічно односпрямованою.

Тож В. Сосюра хотів і стилістично передати свою суголосність із ідеологією та естетикою нового режиму.

2.2. Поетикальні та ідейно-естетичні параметри роману у віршах “Тарас Трясило”

Роман у віршах “Тарас Трясило” у творчій спадщині В. Сосюри є одним із прикладів пристосування художнього світу твору до ідеологічних завдань. Одночасно крізь густе мереживо вульгарно-соціологічної структури тексту прозирають інші світоглядні доміанти творчого світобачення митця. Йдеться про приклад того, як у літературі починає реалізовуватися один із факторів, що “визначають формування і еволюцію соцреалізму”, при яких “визнається прямий вплив партійних та ідеологічних інстанцій, і, відповідно, серед його структуротворчих складових найважливішими слід вважати політико-ідеологічні” [52, с. 289]. При цьому термін “соцреалізм” автори дослідження “Інституціональний комплекс соцреалізму” розуміють як

сукупність явищ, які складаються із трьох категорій: художнє силове поле, його реальна організація і його проекція (образ) усередині і поза СРСР; естетичний дискурс – “набір явних або приховано сформульованих у політичних, критичних і теоретичних текстах висловлювань, які циркулюють і всередині різних мистецтв, і між ними – у вигляді “загально організаційного” дискурсу”; “поетика соцреалізму”, тобто формальні структури творів, “які стосуються” до естетики соцреалізму і які функціонують у полі соцреалізму [52, с. 289–290].

Йдеться, таким чином, про багатопланову структуру, яка віддзеркалює різні грані цього пливкого, динамічного й концептуально розмитого (під впливом ідеологічних трансформацій) явища. Однак таке оприявлення потрібної структури соцреалістичного дискурсу дозволяє виявити основні його поетикальні та ідеологічні прояви як у поемі “Тарас Трясило”, так і в інших лірико-епічних творах, які досліджуються у нашій дисертації.

М. Сиротюк одним із перших указував на вплив на віршований роман В. Сосюри творчості Тараса Шевченка та Миколи Гоголя: “Думається, що роман “Тарас Трясило”, як і його головний герой, був нав'язаний Володимирі Сосюрі Тарасом Шевченком (“Тарасова ніч”) та Миколою Гоголем (“Тарас Бульба”). Вплив традицій двох великих класиків тут відчутний у всьому – і в патріотичній спрямованості роману, і в нахилі до епічного малювання подій та людей, і в героїчно-романтичному тоні розповіді, і в ліричних та публіцистичних відступах, і в інших формах живописання історії” [204, с. 71]. Твір В. Сосюри “Тарас Трясило” можна розглядати як своєрідне продовження поеми Т. Шевченка “Тарасова ніч”. Постать Тараса Трясила – неоднозначна в українській історії. У своєму “романі” В. Сосюра творить свою власну, легендарну історію повстання Тараса Трясила, міфологізує його постать. Таким чином події, представлені в поемі Т. Шевченка, стають ніби продовженням, післямовою до подій, зображених у поемі В. Сосюри.

В основу поеми покладені події 1620–1630 років в Україні. У березні 1630 року група запорозьких козаків на чолі з Тарасом Федоровичем

вирушили з Січі на Придніпров'я і стратили гетьмана реєстрового козацтва Грицька Чорного, який був прихильником союзу з польською шляхтою. Федорович звернувся до простолюду з універсалами, в яких закликав підніматися на боротьбу проти шляхти. Виступ запорожців став поштовхом до розгортання селянського повстання. Повстанці нападали на шляхетські маєтки, вбивали шляхтичів, захоплювали їхнє майно, знищували шляхетські документи.

Гетьман Тарас Трясило (так його названо в “Історії Русів”), він же Тарас (Хасан або Усан) Федорович, підняв повстання проти польського війська під керівництвом польного гетьмана В. Конєцпольського, яке отаборилось по Україні після повернення з походів у 1629 році. Польські вояки “сильно докучали козакам і всякій іншій українській людности” [97, с. 279]. Напруження політичного протистояння тягнулося до травня 1630 року, коли козацькі загони “зібралися під Переяслав, приготувалися до війни [...]”. Конєцпольський, позбиравши, яке міг, військо, перейшов під Києвом Дніпро [...], чекав помочи від короля, але той теж не мав чим допомогти, а дрібніші полки, що йшли до польського війська, не могли пробитися до Переяслава через побунтовану Україну [...]. Нарешті по двох тижнях тої переяславської війни сталася рішуча битва [...]. Звістки очевидців потверджують, що поляків сильно погромлено в цій битві...” [97, с. 281]. Ця поразка польського війська в “Історії Русів” отримала назву “Тарасова ніч”: “...Козаки, діждавшись Польського свята, Панським тілом званого, що вони його святкують зі стріляниною та бенкетами [...] на світанку вдарили з двох боків на табір Польський, вдерлися до нього і, заскочивши багатьох поляків напівголими, перекололи їх усіх; що їм противилися, знищили, а решту перетопили в річці і розігнали, здобувши табір їхній з усіма запасами та артилерією. Ця поразка польського війська була названа “Тарасовою ніччю” [97, с. 92].

Сюжетна структура роману у віршах побудована на мотиві становлення головного героя, який спочатку є пастухом, а потім утікає від свого пана на

Січ, готуючи помсту за своє зневажене кохання та повстання проти “панів і попів”. У поемі присутні кілька драматичних конфліктів та колізій, які отримують ідеологічну та моральну розв’язку. Йдеться, зокрема, про зраду сестри Тараса, яка полюбила татарина Ятагана, про кохання турецької полонянки Зареми до Трясила (ці два драматичні конфлікти творять у поемі особливу художньо-естетичну симетричну пару).

Конфлікти отримують драматичну розв’язку (що надає поемі ознак трагедії), коли у відкритому полі Тарас зустрінеється із Ятаганом та вб’є і його, і (ненароком) сестру Марину. Сестру Тараса Марину викрадають татари. Вона стає наложницею свого поневоловача Ятагана й закохується в нього, бо “Кров у степу біжить так швидко, / любов в степу така швидка...” [219, с. 356]. Туркенья Зарема вбиває Ягеллу й таким чином настає розв’язка сюжетної лінії його кохання.

Архітектоніка поєми “Тарас Трясило” підпорядкована ідеологічним завданням, які, очевидно, ставив перед собою автор. Можна виокремити кілька вузлових ідеологічних домінант у творі. Саме ці домінанти вказують на те, що В. Сосюра вже в середині 1920-х років починає відкрито “імплементувати” в художні тексти (особливо, якщо не йдеться про малі форми поезії) ідеологічні моделі радянських пропагандистських штампів. Йдеться, передусім, про створення історіософської перспективи, в якій визначальна роль відводиться класовій боротьбі (при цьому національний елемент, міжнаціональний конфлікт цілковито усувається або завуальовується й відводиться на найдальші плани художньої дії). Поруч із цим дуже важливу роль відіграє антирелігійна пропаганда. Зрештою (і це дуже виразно окреслюється в поемі “Тарас Трясило”) ці дві домінанти в офіційній радянській пропаганді нерозривно між собою пов’язані.

Ліричні відступи в поемі “Тарас Трясило” є алюзіями до ліричних відступів у поемі Т. Шевченка “Тайдамаки”, а образ головного героя твору перегукується з образами Яреми Галайди, Залізняка та Гонти. У В. Сосюрі Трясило – пастух (“Він і обдертий, і убогий / і розлютований такий” [219,

с. 347], який думками лине “туди, / де Хортиця шумить, де козаки веселі й п’яні / толочать вольнії степи” [219, с. 348]. Він закоханий у Ягеллу, “доньку магната Рудзяна”, панну, яка від нього “на спомин квіти не взяла” й завдала гострої образи: “Вона рабом його назвала” [219, с. 349].

Мотив крові стає у творі одним із домінантних. У сюжетній структурі твору цей мотив стає особливим художнім та ідеологічним маркером, який структурує мотиви антирелігійного та класового протистояння. У пастуха Тараса “У кров позбивано коліна / і серце в скроні кров’ю б’є” [219, с. 347]. “Гей, багато буде крові!” [219, с.352] – думає чи то автор, чи головний герой. У сцені битви, яка переходить у різанину (“...мовчки різали селяни / і з піснями – козаки” [219, с. 388]), ріки крові виростають до апокаліптичного символу нищення соціального ворога: “В крові купає кінь копита, / крізь кров не глянути очам” [219, с. 388].

Тарас змушений утікати на Січ, бо той магнат наказує за залицання до доньки висікти його батогами. Через два роки “вже Трясило – один з козацьких ватажків / О, скільки крові наточили / В Дніпро пістолі і клинки” [219, с. 358]. Січ у поетичному просторі твору – це зібрання не тільки українців, “Тут і поляки, і татари, / старі і юні козаки” [219, с.358]. Єдине протиставлення тут – це протиставлення класове: “Одні невмиті, босі й голі / На смерть ідуть за п’ятака”. Інша – антагоністична група до попередніх – “ситі та пузаті.., / А кошовий – поглянь, це ж кат. / Хіба це воля в власній хаті, / Коли всім править гетьманат” [219, с. 359]. (Відразу ж варто зауважити тут алюзії до гетьманської влади в Україні часів гетьмана Павла Скоропадського 1918 року). І одразу ж автор перекидає місток до сучасного йому світу, до “будівників комунізму”: “Послухай, що шумить голота, / вона зібралась у юрбу, / вона дзвенить, як на роботі / рої сьогоднішніх комун... [219, с. 359].

Протистояння антагоністів – можновладців та козацької голоти – проходить по осі їхніх прямувань: перші прагнуть плисти до Туреччини (очевидно, щоб пограбувати турецькі міста), другі (“козацький комнезам”

[219, с. 369]) – іти війною проти “панського гніту” в Україні, бо “це ж там під паном стогне мати, / це ж там під паном стогне брат” [219, с. 359]. Використання одного з радянських новотворів – “комнезам” – стає в художньому тексті тим історико-політичним маркером, який акцентує на суб’єктивній заангажованості автора, власне, на боці цих “козацьких комнезамівців”. Приятель Трясила Іван, який урятував його від канчуків, коли той був ще пастухом, закликає: “Товариші! [...] Спочатку, товариство, треба / своїх порізати нам панів! / Аж ось вони стоять з хрестами” [219, с. 360]. Таке звертання притаманне радше радянським часам, ніж початку XVII століття. Саме у цьому закликі фокусуються в одне ціле дві головні цілі ідеологічного нападу поеми: “пани” = ті, що “з хрестами”. Трясило клянеться над тілом убитого побратима: “Коли я стану отаманом, / розвію цей проклятий дим... (Йдеться про “од кадила дим” [219, с. 361]).

Авторська партія в поемі проявляється у вигуках, які мали б свідчити про антирелігійну поставу: його хвилює, що “толота” “... ще вірить у богів? / Чого не можу їм сказати я / й оману прокляту розбити?.. [219, с. 360–361].

Інколи ця ідеологічна заангажованість набуває гротескної форми, якої автор, очевидно, не помітив (коли він називає себе “баюном”, образом з російських казок “кота-баюна”, великого кота-людоджера, який своїм вкрадливим “баянням” заколисував слухачів і вбивав): “Хочу бути я баюном, / та всього не зможу сам. / Поможи мені, Комуно, / цю поему дописати... [219, с. 388]. Можна твердити, що поема В. Сосюри стає особливим прикладом того, що соцреалістична культура “була породжена глобальним поворотом суспільної думки вліво [...]. Революційна ідеологія (з якої й виросла “ліва” авангардна культура) розбестила народну свідомість, вела до люмпенізації, до штучного нагнітання ненависті...” [74, с. 3].

М. Зеров наголошував на “безпорадності” В. Сосюри “перед відкинутим у минуле сюжетом”: “Скільки анахронізмів, недоречностей у поемі, скільки безсилої вигадки! [...] Взагалі, все, що стосується історичного тла поеми, показує в Сосюри автора найвеселішого і найбезтурботнішого. Справді:

почати поему на історичній підбивці і не подбати про елементарну правдоподібність своїх історичних уявлень! Нехай поет і не повинен бути археологом, але, вставляючи оповідання в історичну рамку, йому треба все-таки доложити праці, щоби ця рамка не була з самих лише недоречностей та анахронізмів” [90, с. 34].

Одночасно з потужною ідеологічною детермінованістю розвитку дії в поетикальній палітрі твору де-не-де пробивається ліричний струмінь, метафоричне світовідчування поета: “На зброї сонця позолота...” [219, с. 361]; “А ніч упала на коліна, / прослала їм до моря путь... / І діамантами перлини на веслах виснуть і цвітуть” [219, с. 373]; “...Зажурився місяць понад Січчю... А на небі хтось розкидав рожі / і жевріє синя глибина” [219, с. 367]; “А в небі місяць як лелека, / жупан озорений клює” [219, с. 393].

У розв’язці поеми автор переходить до засобу, характерного для кіно: спостереження (в уяві) за героєм, який з’являється на тлі величезної заграви. Одночасно ця заграда стає символічною алюзією до революції, можливо – до червоного прапора (Юрій Клен наголошував, що цей символ заграви (у В. Сосюри: “Пожар все небо обіймає“) увійшов в українську поезію саме в ті революційні роки. Він пише про переклад іменника “заграда“ німецькою мовою: “Який український поет обмине його? ... В усій історії нашій пащить подув отої заграви.., яка ще досі спалахує тут і там, лякаючи своїм тривожним блиском... У німецькій мові не знайшлося такого слова... Але як же йому витлумачити, як віддати уривок нашої прози, нашої поезії, де скрізь палахкотітиме оте слово “заграда“?..” [108, с. 831]): “А в мене думи гаєм, гаєм, / мов десь на березі ключі... / Пожар все небо обіймає, / й на фоні цім Трясило мчить...“ [219, с. 393].

У “Третій Роті”, як було зазначено, В. Сосюра зізнається: “Ранній геніальний Тичина був вчителем моєї поетичної юності після Шевченка, Франка, Лесі Українки, Вороного, Чупринки і Олеся”, але, “основне, я вчився у мого народу, як і вчусь у його пісень, то трагічних, то ніжних, то повних такої героїки, що серце захлинається од щастя, що я син такого народу” [217,

с. 240]. Однак у творчій спадщині В. Сосюра відбувається ідеологічна трансмутація традиційних доміант і модерністичних прийомів його учителів та парадигми української пісенної творчості, на які він покликається у своїх спогадах.

У зіставленні з “Гайдамаками” Т. Шевченка В. Сосюра у “Тарасові Трясилі” своєю ідеологічною визначеністю і відкритою заангажованістю цілковито змінює національну та релігійну складову філософії історії XVII–XVIII віків: якщо українсько-польські війни та рух гайдамаків (за Т. Шевченком) мають національне й релігійне забарвлення (звичайно ж, що він ґрунтується і на класовому протиставленні українського селянства й козацтва та польської шляхти), то В. Сосюра у своїй творчості стає “пропагандистом і агітатором” представлення цієї історії як винятково класової й антирелігійної боротьби. Втіленням цієї доктрини є його герой – Тарас Трясило. Автор зізнається своєму героєві: “Я до тебе руки простягаю, / Ти ж мій промінь, радість і мета” [219, с. 373].

І в наведених вище рядках, і в інших випадках автор застосовує в поемі особливу рамку, декларуючи через ліричні вставки чи пряме звертання до героя своє бачення подій, свої переживання їх і заангажованість. Вони покликані показати живий зв’язок між наратором та оповідним простором, який він творить, а одночасно задекларувати сув’язь часів – початку XVII–початку XX століть. “Такий спосіб “уплітання” авторського голосу в наратив є традиційним більшою чи меншою мірою для будь-якого ліро-епічного твору, – наголошує М. Васьків. – У 1920-і роки стали вони традиційними в українській літературі і для епічних творів – від етюдів, ескізів, новел і до повістей та романів” [43, с. 229].

Третя частина поеми відкривається зачином: “Знов і знов мене Трясило кличе / Невідомим голосом із тьми... [219, с. 367], а далі продовжується інтерактивна взаємодія в зворотний бік. Тепер уже автор поеми звертається до свого героя, наділяючи його ідеологічними переконаннями та ідеями, під впливом яких написано цей твір: “Знаю я, так зоряно і трудно / злидарів

піднять, вести на бій... / Та у мрії зірку п'ятикутну / приколов до шапки я тобі... [219, с. 367]. Із контекстуального погляду можна добачати тут спробу чіткого декларування ідеологічної позиції автора, який у той час змушений був виправдовуватися щодо своєї участі у боротьбі в армії Симона Петлюри. Це своє комуністичне переродження він постійно намагався задекларувати, зокрема, у “Третій Роті” (ці спогади він розпочав писати тоді, коли працював над “Тарасом Трясилом”): “Любі більшовики! Значить, у вас є правда [...]. Прийміть же мене в свої світлі ряди для останнього штурму. *Тепер я навіки ваш* (курсив наш. – М. Б.)” [217, с. 190]. Після переходу до більшовиків він зізнавався: “Мені було дуже важко, що я “бывший петлюровец”, і хотілося, щоб мене ранило на фронті” [217, с. 198].

Таким чином, між реальним історичним образом-прототипом головного героя та образами героїв, зображених у поемах Т. Шевченка та В. Сосюри, внаслідок різних ідейно-естетичних та ідеологічних завдань цих авторів відбувається зміщення семантичного поля образу історичної постаті, наповнення цього поля новою, ідеологічно визначеною й заангажованою парадигмою. Можна погодитись із твердженням, що образи персонажів історичного походження – це “лише різновид традиційних образів узагалі [...]. Деякі з них такі постійні у художній практиці різних епох, що дістали термінологічну позначку “вічних” [...]. На відміну від інших, художні образи історичного походження – варіативні (вони колись реально існували), в чому й полягає їх найважливіша диференційна ознака” [248, с. 151–152]. З огляду на це Ольга Червінська добуває можливість розподілу творів про історичне минуле на твори історичної тематики (якщо в тексті зміст реальних історичних подій розкривається через долі вигаданих героїв) та на історичні твори (поєми, драми, романи), якщо їх головними героями є справжні історичні постаті. Таким чином багаторазове звернення митців до традиційного матеріалу пояснюється насамперед естетичною значущістю самого явища, “доступністю його сприйняття, потребою його повторення, високим ступенем концентрації змістового матеріалу навіть у мінімальному

обсязі будь-якої художньої форми” [248, с. 153]. Характерні риси образу літературного героя історичного походження визначаються тим, що “він становить не лише певний психологічний тип, а й певну фабулу, оскільки має справжню власну історію. Асоціативний зв’язок “ім’я” – “фабула-історія”, власне, робить традиційний образ кодом цієї фабули. Крім того, історичний образ пов’язаний з певною історичною епохою” [248, с. 154]. Одночасно історичний образ можна розглядати й як традиційний образ художнього твору, оскільки він “становить певний особистісний тип і може неодноразово трактуватися в різні епохи з різною частотністю. Як прийнято вважати, художня література прагне до творення типів”. У такому ракурсі постає питання про те, чи можна вважати літературним типом історичну особу, яка неодноразово відтворювалася в мистецтві, оскільки вона “чітко індивідуалізована і завдяки своїй неординарності начебто позбавлена типовості”? У такій ситуації історичний персонаж “сприймається як представник ряду подібних, тих, які проявляють свою неординарність, вирішуючи альтернативні життєві ситуації нестандартним (нетиповим) способом. Саме в цій своєрідності героїчної особистості як типу й полягає її “диференційна ознака” [248, с. 155]. Різноманітна інтерпретація образу Тараса Трясила та його чину в історії в зображенні Т. Шевченка та В. Сосюри є підтвердженням того, що художній образ можна розглядати як “реалізацію авторської ідеї, багатозначність і багатовимірність якої концентрується у винятковій конкретності зображуваного” [248, с. 157]. Погодимось із тим, що “прагнення створити нову форму і, одночасно осмислюючи фабулу, виробити власну, авторську концепцію її є [...] двома визначальними моментами, які служать творчим імпульсом кожної оповіді” [248, с. 158].

Якщо розширити цю думку на особливості поетики образу Трясила у Т. Шевченка та В. Сосюри, можна ще раз констатувати, що об’єктивізм у підході до образу в Т. Шевченка дав йому змогу створити повнокровний і цілісний образ ватажка народного повстання. У В. Сосюри цей образ хоч і не

позбавлений елементів художньої цілісності, став апологетичною декларацією певної ідеології та носієм певних соціально-політичних штампів.

У художньому світі поеми яскраво протиставлено розмежування авторської свідомості на “свою” і “героя”. Із трьох можливих типів “стосунків” між автором і головним персонажем (за М. Бахтіним) у творі “Тарас Трясило” поет підпорядковує собі героя й через нього передає свої ідеологічні настанови й політично детерміновані переконання. У діалозі “автор-герой” поет постійно турбується долею Трясила. Втручання в художню об’єктивність дає змогу авторові втручатися у хід подій. Цим іще більше підкреслюється розмежування двох макрокосмосів – художнього та реального. Отже, важливою особливістю поетики твору В. Сосюри є присутність у ньому авторського “я”. Одночасно з цим це авторське “я” можна ідентифікувати і з ліричним героєм. Ця прикмета вказує на потужну хвилю ліризму у творі, яка характерна, зокрема, для неоромантичного світосприйняття. Завдяки художньому сплаву авторського “я” як ліричного героя постає неповторний художній простір в авторській індивідуальній творчій концептосфері, що є проявом особливостей ідіостилю, виявом елементів його художньої свідомості. Такий художній підхід впливає не лише на пізнання дійсності, її характер, але й зумовлює її переосмислення ліричним героєм.

Ліричний герой В. Сосюри є безпосереднім носієм і виразником думок автора, його ідеологічних переконань. Він одночасно впливає на творення художньої форми: композиції та ліричного сюжету, образної системи, завершеності структури поеми, реагує на всі зміни в динаміці подій у художньому світі твору.

“Вторгнення” цього авторського “я” / ліричного героя відбувається вже у зав’язці твору – в описі осіннього парку, в якому бродить панна Ягелла. Ліричний герой разом із дівчиною блукає в задумі цим парком. Стан природи створює настрій туги за чимось утраченим і одночасно несе передчуття

чогось трагічного: “В злоті парк осінній тоне, / небо синє, повне дум... / Може, був у нім колись я?..” [219, с. 350]. Ліричний герой декларується у поемі як всезнаючий автор, котрий прозирає події крізь віки та століття, на основі своїх знань про майбутнє, про свого героя й розвитку історичних подій, робить історіософські узагальнення: “Крізь вітер часу серце чує...” [219, с. 361].

Таким чином, ліричний герой проявляє себе в поемі різнопланово: він може роздвоюватись у своїх відчуттях щодо людей і довколишнього світу й разом з цим володіє здатністю відчувати себе одночасно присутнім у різних часових площинах. Інколи його присутність відчувається у підтексті, і через це така всеприсутність впливає на творення тропіки, на семантичне та семіотичне наповнення образного світу твору, впливає на емотивний рівень тексту.

Образ січового отамана (як представника правлячого “класу гнобителів”) набуває сатиричного забарвлення, й у такому ідеологічному ракурсі зображення присутній автор як безпосередній не тільки спостерігач дії, але й її сучасник-учасник: “Це мені Комуна уночі сказала, / Що тебе на сало годувала Січ... / Я б замкнув до сажу отакєє чудо...” [219, с. 368].

У протиставленні до постаті отамана поетика образу Трясила (який має символізувати нове – ту зміну, яка надходить; ідеться про зміну влади “гнобителя” на Січі на владу вчорашнього пастуха, який учора ще був “ї обдертий, і убогий”) набуває фольклорно-міфологічних рис: “...Трясило йде, аж земля гуде, / і лани хитаються зомліло...” [219, с. 369].

Загалом же ліричний герой поеми є творцем усталених або миттєво створених істин, максим, афоризмів та інших паремій, разом з тим впливає на сенс висловлювання загалом, а також на сенс ситуації, в якій він з’являється, впливає на мотиваційне поле динаміки сюжету і часто стає його центром. Одночасно партія висловлювань цього ліричного героя може бути як монологічною, так і діалогічною (адресатом цього діалогу є Тарас Трясило або читач: “Ти подивись на Ятагана, / читач мій любий і слухач...” [219,

с. 355] або й сили природи: “Скажіть мені, о сон-нестямо, / і ти, мій вітер-яничар” [219, с. 355]), вона може створювати романтичний настрій, поетизувати сприйняття дійсності (навіть в описах найкривавіших сцен), генерувати різні тональності оповідних стратегій, інтонації, експресивні прояви, прискорювати розвиток дії або вповільнювати її. Таке уповільнення дії виникає внаслідок вставок у поему ліричного відступу про татар. Ті, що були сучасниками Трясила, зовсім інші, ніж сучасники автора: “О, це не ті! Вони списами / загородили синій Крим...” [219, с. 355].

Власне, перехід до опису образу татар з минулого дає змогу авторові зробити плавний перехід до подій минулих часів.

Саме ліричний струмінь у творі дозволяє впливати на творення паралельного ліричного сюжету. Таким способом автор, наприклад, буде паралельний мікросюжет настання вечора. Він “вмонтований” у сюжетно-подієвий простір твору, але одночасно може існувати поза ним, творити певну динаміку змін навколишнього світу: “В небі сонце розлилося.../... Вже вечір темною габою / накрив всю землю з краю в край... [219, с. 350, 352].

Таке ліричне світосприймання є однією з ідіостильових прикмет художнього світу В. Сосюри, бо, як зауважує В. Моренець, “душа поета змалечку була вчарована ранньомодерністською красою і музикою слова, рафінованістю художньої барви й почуття”, які в його свідомості “ототожнювалися з великим Мистецтвом” [153, с. 7].

Важливою рисою поезики у “Тарасові Трясилі” бачиться застосування паралелізмів (характерних, у першу чергу, для усної народної творчості). Зачин другої частини поеми побудований саме таким чином: спочатку йде опис природи, який має передавати настрій суму, спустошення (“і сонно соняшник, мовчить... // Сумний, сумний [...], // Вже поклювали все насіння / у нього горобці давно”. Образ суму тут твориться як за допомогою метафорики й епітетів, так і алітераційного нагромадження шиплячих приголосних звуків). В унісон подається образ села, зруйнованого татарами: “Села нема. Його татари / змели залізом і огнем” [219, с. 353].

Сцена повстання проти старшини стилізована під думи. Таким чином фольклорні мотиви отримують епіко-ліричне забарвлення розлогої оповіді: “Гей, козаки, козаки, прокидайтеся, / швидше уставайте...” [219, с. 370].

Приховане зв’язування усіх священників у Січі стає для Трясила великим подвигом (“...я з попів зробив чували, / їх бога взяв за петельки...” [219, с. 371]). Одночасно Тарас викидає геть інсигнії влади в Січі, які для нього є не уособленням традиції й закону підпорядкування, військового порядку й дисципліни, а ознаками класового пригноблення.

Звертання Трясила до козаків є прозорою алюзією до реалій подій кінця 1910 – початку 1920 років в Україні. В. Сосюра остаточно став адептом комуністичної ідеології, її пропагандистом і агітатором: “Гей, козаки! Не за Україну / Вела старшина вас на смерть.../ ...” [219, с. 377]. Козаки безоглядно приймають завуальовані комуністичні ідеї, перенесені на три століття в минуле: “Покажем ми старшині й пану / Веселу і криваву путь!” [219, с. 377].

У своїх спогадах “Третя Рота” В. Сосюра постійно повертатиметься до подій початку 1919 року. Уже там можна зауважити, що антиклерикальні мотиви в його творах міжвоєнного двадцятиліття народжуються із складного плетива ідеологічного протистояння, дегуманізації світогляду в умовах тотальної війни усіх з усіма: “Місцеві більшовики повстали” й засіли у соборі, й “зірки розривів обсипають собор... Коли ж після удару зірка біля собору не блискає, значить, снаряд у соборі, де золото іконостаса, де Бог, в якого я перестав вірити... Ми з попом, а піп нічого не каже, що ми б’ємо по собору нашого Бога, піп нічого не сказав, коли ми на Різдво біля церковної огорожі розстрілювали 18... Я перестав вірити в Бога... І на людей я став дивитися як на папірці...” [217, с. 145].

Четверта частина поеми “Тарас Трясило” починається ліричним вступом, який розгортає задекларовані в спогадах ідеї. В авторському слові знову прозирає наступне поєднання початку двох століть (XVII і XX). Поет на чорному коні уяви летить від човнів, на яких Трясило пливе до турецьких

берегів, до Січі, де “...зв’язані попи / Лежать надуті і червоні / У несподіваній журбі” [219, с. 378].

Вони “в’яло / вовками виють у хатах, що кров невинну розливали / облудним іменем Христа” [219, с. 378]. Два ідеологічно акцентовані маркери тут (“кров невинна”, яку вони “розливали” та “облудне ім’я Христа”) мало б виражати апофеоз релігійноненависництва поета. Одночасно варто звернути увагу, що йдеться про священників ще української церкви (яка втратить свою незалежність через півстоліття), а не російської, в лоні якої формувалося релігійне світобачення В. Сосюри.

Курінний теж зв’язаний (як і уся старшина) і “Ридає він, що “неня” гине / (такий тоненький голосок!..)” [219, с. 378–379]. Вираз “ридає, що “неня” гине” (“тоненький голосок” курінного й “виття вовками” попів мають надавати цим звукам як сатирично-викривального, так і відразливого забарвлення) сповнений ідеологічного значення: він покликаний суміщати негативні образи “експлуататорів” минулого й сучасного, які тривожаться за “неньку”-Україну.

Повстанці-селяни Тараса Трясила – типовий соцреалістичний образ злотованого ненавистю, голодом і бідністю сірого, але грізного натовпу, свідомого своєї класової приналежності. Поетика ж представлення образу козаків ґрунтується на фольклорній пісенній традиції. Козаки – до певної міри вільні й свідомі своєї сили: “Понад полем, понад гаєм / прапорами має, / грають коні, зброя грає, / козацтво співає” [219, с. 383]. “Повстанців сила” йде окремо; селяни – “злі, голодні, голі”; вони “жилавими босими ногами ...грязь толочуть”, у них “од дощів ... обличчя сині”; у них “обернули в серце камінь / лайдаків знуцання”. Саме їм автор зізнається у своїй любові: “Любі, милі, голі, босі, як же вас люблю я!” [219, с. 384].

У поемі В. Сосюри в описі вирішальної битви на Альті є певні перегуки з поемою Т. Шевченка: “Червоною гадюкою / Несе Альта вісті, / Щоб летіли круки з поля / Ляшків-панків їсти” [253, с. 61].

У “Тарасові Трясилі”: “Альта б’є до ночі з ранку / кров’ю туго в береги... / Утікають ляшки-пани / І гетьманські полки...” [219, с. 387].

Можна було б добачати тут переспів В. Сосюрою однієї строфи з Т. Шевченка. Тим більше, що у цій строфі єдиний раз у поемі В. Сосюра вживає лексему “ляшки-пани” (у Т. Шевченка в “Тарасовій ночі” вона вживається ще кілька разів, наприклад, “Прокинулись пани-ляшки – / Нікуди втікати!”). Однак у цій строфі у В. Сосюри відбувається ідеологічна деформація, яка має виразний алюзійний характер. “Ляшки-пани” – натяк на російсько-польську війну 1920 року, а “гетьманські полки” знову ж можуть асоціюватися з військами гетьмана П. Скоропадського. Наступ гетьманського війська на позиції Трясила знову нагадує радше революційні події в Україні: “...Блищать ікони й хоругви / до барикад ідуть попи...” [219; 391]. Служителів культу В. Сосюра наділяє епітетами “пузаті”, “довгогриві”, “чорна сила”; “під... / такий мордатий і гладкий” [219, с. 391].

У критичну хвилину наступу військ гетьмана (якщо перед ним ідуть “попи”, тоді це не польське військо), Трясило проводить комуністичну агітацію, сповнену класової та антирелігійної ненависті. У цій яскраво забарвленій пропагандивній риторичі знову відбувається поєднання в одне ціле образу ворога – “попів” і “панів”. Така докрина цілком тотожна агітаційним гаслам більшовиків про те, що ворогом пролетаріату є буржуазія (пани), а церковний клір є лише засобом гноблення і задурманювання пролетаріату (згідно з К. Марксом, “релігія – це опіум для народу”), покликаний підтримувати цей класовий гніт: “Гей, козаки, мої кохані, / мої обдурені брати! / Налляли голову дурманом / вам ці ікони та хрести” [219, с. 392]. Козаки під впливом агітації Трясила, як більшовики, починають рубати священиків.

Яскраво виражений ідеологічний ракурс поеми-“роману” В. Сосюри вимагає розгляду проблеми історичної та художньої правди у цьому творі. Богдан Мельничук акцентує на тому, що “при всій родово-жанровій строкатості твори художньо-історичної літератури об’єднує наявність у них

типу героя, котрий не тільки існував насправді, а й залишив слід – більший чи менший – у суспільно-політичному, науковому, мистецькому і т. д. житті”. Разом із великою кількістю негативних образів у світовій літературі, все ж, на переконання цього дослідника, провідною постаттю у ній був і є “не “антигерой”, а герой у справжньому розумінні слова, діяч, у чийй особі сконцентрувалися найкращі риси того чи іншого народу” [145, с. 4]. У художньому творі, зауважує дослідник, “історична істина не існує окремо від істини художньої”, а “історична правда є домінантною в комплексі “історично-художньої правди” [145, с. 14]. Таким чином, “історичну правду” в історичному творі варто було б кваліфікувати “як правду життя видатної особистості у найтісніших зв’язках із середовищем, з якого вона вийшла та в якому діяла, і з часом, на який те життя припало” [145, с. 15]. У цьому контексті можна твердити, що ідеологічна складова, яка наперед визначала як особливості поетики образу головного героя, так і його ціннісно-поведінкові характеристики, повністю деформує історичну правду художнього твору.

У змалюванні жіночих образів В. Сосюра виступає як тонкий лірик. При описі молодої туркені, яку взяв собі в нагороду Трясило, він стилізує тропи східної поезії, надаючи цьому описові специфічного колориту: “Вся вона подібна до мімози, / В неї шаль, мов зоряний туман...” [219, с. 374].

Ці два другорядні образи у творі – сестра Тараса Марина та полонена туркеня – несуть важливе ідейно-естетичне й навіть ідеологічне навантаження: поет ніби стверджує ідею, що кохання не має національних пересудів і бар’єрів. Цим бар’єром є тільки класова нерівність.

“Тарас Трясило” має всі найголовніші жанрові ознаки драматичної поеми. Твір написано у віршованій формі й ліричне начало тісно переплітається в ньому з епічним. Саме сильний струмінь ліризму, романтична забарвленість та емоційна напруга створює перевагу ліричного компонента тексту. Водночас роман у віршах має всі ознаки ідеологічно

заангажованого твору, покликаного утверджувати принципи соціалістичного реалізму.

Висновки до Розділу 2

У ліро-епічних творах 1920-х – початку 1930-х рр. В. Сосюра залишився передусім ліриком настрою, романтичного ескіза, фрагмента, в чому художня натура автора знаходила собі твердіший ґрунт для реалізації. У великих творах, коли жанр вимагав широкої оповіді, автор майже суцільно вдавався до агітації і пропаганди в комуністичному дусі, щоб довести свою вірнопідданість.

Стилістично поет перебував загалом у рамках неонародницького романтизму, інколи вплітав у творче полотно художні елементи футуризму, революційного романтизму, неоромантизму. Піковим для нього виявився період середини 1920-х років, коли були написані кращі твори – роман у віршах “Тарас Трясило” і поема “Мазепа”. Однак морально автор не спромігся довго писати в дусі національної романтики і піднесення, він переорієнтувався на засади соціалістичного реалізму.

Провідними ознаками соцреалізму у В. Сосюрі є крайня заідеологізованість творчості, явлена у більшості поем 1920–1940-х років, постійна налаштованість на агітацію і пропаганду, посилена увага до соціально-класових тем і проблем. Письменник досконало оволодів такою визначальною рисою соцреалізму, як камуфлювання: реальної історії революції і 1920-х років в Україні у його творах нема. У цьому полягала головна суть цього літературного методу: закрити перед сучасниками правду історії і сьогодення.

У ліро-епічних творах В. Сосюра переважно тяжіє до стандартності мислення і оцінок; його поетика невибаглива, художні ідеї неглибокі, характери прямолінійні. Домінантною стає псевдогероїчна риторика, часто публіцистичного і вульгарного забарвлення. Порівняно з лірикою 1920-х

років поеми автора дуже програють: вони малооригінальні за формами, малопсихологізовані, трафаретні за проблематикою та ідеями. В усіх аспектах В. Сосюра творив своїм ліро-епосом визначальні естетичні засади й ідеологеми соцреалізму як лівого, тоталітарного мистецтва. Цей пласт його творів цікавий і важливий як переконливе вираження художнього дискурсу раннього тоталітаризму в СРСР. Слід відзначити, що за багатством тематики творчість митця вирізняється на тлі тодішньої соціалістичної літератури.

Проте літературна позиція В. Сосюри не була чіткою, насамперед письменник намагався підлаштуватися під домінуючі ідеологеми та естетичні настанови, що йшли від офіційної влади; у натурі автора чітко проглядають славолюбні прояви особистої поведінки, надмірне прагнення до популярності всупереч імперативам моральної і громадянської відповідальності, всупереч принципам художньої глибини й істини в мистецтві.

Письменник не засвоїв естетичних принципів модернізму в українській поезії, які виявились особливо інтенсивними від 1917 року, він залишився на позиціях неонародницького романтизму – застарілої поетики, яка мало розширювала й ускладнювала формально-естетичні параметри української лірики. Ліро-епос В. Сосюри 1920 – початку 1930-х років (тобто до 1934 року – часу цілковитого утвердження в СРСР соцреалізму як непорушного зразка для усього письменства) загалом не зазнав суттєвих еволюційних ідейно-естетичних змін попри бурхливі культурні і літературні події доби. Автор послідовно відстоював соціалістичні цінності, які він задекларував як ідеали ще у 1920 році, прагнучи активно пропагувати ідейну лінію влади. У 1920-і роки літературний шлях В. Сосюри типологічно був подібним до літературної позиції П. Тичини, який так само чітко від 1921 року став на рейки пропаганди у творчій філософії й вартостей соціалізму-прогресизму. За статичними параметрами ліро-епос В. Сосюри коливається між програмою соціалістичного реалізму і неонародницького романтизму, за допомогою якого автор прагнув надати більшої національної виразності й

колористики новому стилеві в умовах наполегливої інтернаціоналізації літератури в СРСР. Поеми В. Сосюри 1920–1930-х роках максимально реалізували головні соціалістичні ідеологеми: матеріалізм, класовість, інтернаціоналізм, прогресизм, соціальність.

РОЗДІЛ 3.

ІСТОРИОСОФІЯ І НЕОРОМАНТИЧНА ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ ПОЕМИ “МАЗЕПА”

Поема “Мазепа” у творчості В. Сосюри є знаковою. Звернувшись до образу великого гетьмана, митець засвідчує національне закорінення своєї творчості, намагання навіть в умовах тотального тиску цензури та ідеології представити в художній формі одну з найтрагічніших сторінок української історії.

Від часів романтизму образ Мазепи стає в європейській культурі одним із “вічних образів”. Становлення цього образу відбувається у двох ракурсах. Перший з них – представлення образу Мазепи як Дон Жуана (від молодості до зрілості – у коханні до Мотрі Кочубеївни). Такий образ починає свій родовід від “Спогадів” (1690–1695) Мазепиною сучасника й супротивника Яна Хризостома Пасека. Другий – це образ політичного діяча й воїна, який стає на боротьбу за визволення свого народу.

У творенні літературного образу Мазепи виробились певні традиції. Валерій Шевчук виділяє три основні позиції в оцінці гетьмана: патріотичну, антипатріотичну, об’єктивну, часом із схилянням в один чи інший бік. І далі зазначає: “Патріотична, витворена в середовищі прихильників визволення України від будь-якого іноземного панування, робить із Мазепи національного героя [...]; антипатріотична – це точка зору на Мазепу [...], витворена російським царизмом, який [...] культивував цей образ як “злодея”, похмурого зрадника, безпринципного й віроломного політика, людини безчесної і лихої” [139, с. 5].

Здавалося б, у Радянській Україні з її культом “дружби російського та українського народів” і запозиченими старими перевіреними імперськими схемами української історії про гетьмана міцно забули. Однак В. Сосюра потайки написав чималу поему про “архізрадника” Мазепу, до того ж

наважився на справді нове, оригінальне трактування, здавалося б, затертого образу. Адже Мазепа у В. Сосюри – це не “пан”, і не “зрадник”, і не “патріот”, який тільки й думає про побудову власної держави. Він, на думку Дениса Журавльова, радше схожий на не до кінця послідовного революціонера [84, с. 323].

Початок твору написаний у Харкові влітку 1928 року. Над рештою розділів (їх у творі 26) та прологом і епілогом поет працював у 1959–1960 роках. Пояснення причини такої тривалої перерви подає В. Сосюра в автобіографічному романі “Третя Рота”: “Я почав писати поему “Мазепа”. Уривок з неї, власне, початок я послав у журнал “Життя й Революція”, а там “Мазепу” надрукували, тільки було зазначено, що то не уривок, а поема! Образ був ще тільки ембріоном, а мене навіть за ембріон почали бити. І очолював це биття Микитенко і Кулик” [217, с. 262]¹. В. Сосюра був свідомий того, що його поема може бути потрактована як антирадянська².

¹ Щодо цього “биття” робив пояснення й уточнення син І. К. Микитенка – Олег Микитенко – у статті “Друзі чи супротивники?”. Там же автор статті згадує те, що в архіві його батька є рукописний зошит з текстом поеми “Мазепа” і двома віршами. Майже всі 64 сторінки густо списані рукою В. Сосюри. На першій угорі – короткі нотатки, що свідчать про задум В. Сосюри створити ще одну поему на історичну тему: “Нотатки й матеріали до “Палія” ... Проте далі йдуть не матеріали до “Палія”, а починається на цій же сторінці записаний чорним олівцем текст поеми “Мазепа”, але не від початку, а від слів “Та в парку будь не можна Йвану” (розділ I). Текст займає наступні 43 сторінки, всього на них міститься 491 рядок поеми, а також понад 60 закреслених автором. Це, без сумніву, первісний авторський текст твору. На таку думку наводить і те, що окремі рядки (біля 30) в публікації журналу “Життя й Революція” звучать інакше, ніж у рукописі, і те, що деяких фрагментів, які є у журнальному тексті, в зошиті немає” [146, с. 142]. О. Микитенко вперше опублікував за автографом 111 рядків окремої частини поеми “Мазепа” з підзаголовком “Провал”, якої, до речі, немає в остаточній редакції поеми. До історії тексту твору цей фрагмент має дуже важливе значення, оскільки з 20-х років ніяких автографів цієї поеми досі не виявлено.

² У 1960–1970-х роках про сосюринську поему “Мазепа” ходили легенди. І вже після першої публікації у 1988 році за авторизованим машинописом, переданим родиною В. Сосюри до Відділу рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка, почали “легалізуватися” численні тексти цього твору – переписані кимось від руки чи передруковані на машинці. Зокрема, окремою публікацією В. Яременка в журналі “Київ” (1990, № 8) з’явився “Вступ до поеми “Мазепа” (“Навколо радості так мало ...”), що його В. Сосюра написав улітку 1927 року в Одесі [262]. А в 1998 році у журналі “Дивослово” (№ 1) С. Гальченко друкує дещо змінений і доповнений текст цього вступу [49]. В. Яременко подає одинадцять чотирирядкових строф вірша, а в публікації С. Гальченка з’являються ще три чотирирядкові строфи, що їх слід вписати після другої строфи попереднього тексту, і тоді перед нами постає цілий “Вступ до поеми “Мазепа”. Аналогічний зміст “Вступу ...” можна знайти і в монографії М. Береславського “Іван Мазепа”, яку видано у Львові [23]. До Інституту літератури автограф вірша “Навколо радості так мало ...” надійшов лише у 1996 році із Білорусі. 19 серпня 1996 року в посольстві України в Мінську відбулася зустріч із головою КДБ Білорусі Володимиром Мацкевичем, який в урочистій обстановці передав послу України оригінал згаданого рукопису, вилучений іще в 1929 році у білоруського поета Олесья Дударя [49, с. 54]. Щодо “Вступу до поеми “Мазепа”, то В. Яременко у статті “Малий штрих до великої проблеми, або Материк його душі” пише: “Це був оправлений, у вигляді зошита в червоній обкладинці, машинопис із дарчим написом В. Сосюри: “Дарую Вам свого “Мазепу”, / Що впав офірою Москви, / Бо лицарів чубатих степу / Мені нагадує Ви”. Не беруся точно стверджувати, кому адресувалася ця посвята, розпитуватися в той час було ознакою “поганого тону”, але гадаю, що то був Василь Минко” [262, с. 47]. Як розповідав В. Минко, ще у 20-х роках цей “Вступ ...”

Остання редакція поеми має авторську присвяту дружині, Марії Сосюрі, синові та онукам: “Марії – дум блакитні висі, / мої дерзання золоті .../ Й Володі, Льоді та Орисі, / що нас продовжують в житті” [50, с. 14].

Уже сам “Вступ до поеми “Мазепа” переконує, що поет залишався “чесним із собою” і з усією силою поетичної пристрасті говорив про крах визвольних надій, про великий обман народу, який вірив у своє визволення, і висловлював готовність боротися до кінця. “І перед, і після написання таких націоналістичних творів, як “Мазепа”, він дав немало безсумнівних доказів такої своєї вірності радянській комуністичній, а пізніше – й російській “великонаціональній” ідеології, що в остаточному підсумку це цілковито зводить нанівець вартість його націоналістичних випадів, – вважає Василь Гришко і додає. – Але все ж, як людський документ, як свідчення непереможності української національної стихії, що живе в українському серці [...] наперекір його свідомому наставленню, – це речі, які належать до нашого національного українського активу” [63, с. 210].

Що ж змусило В. Сосюру, який визначив для себе свій подальший життєво-творчий шлях (наскільки це можливо було зробити в тодішніх умовах), братися за такий “нерадянський” тип героя? Можливо, так звана “роздвоєність душі” поета шукала виходу та паралелей, а доля вигнанця Івана Мазепи змушувала шукати аналогій із власною долею.

В. Сосюра прочитав у письменницькому клубі імені В. Блакитного і саме цей “Вступ ...” став причиною виключення поета із Комуністичної партії, у якій був поновлений через шість років [63, с. 210]. Отже, віднайдений текст “Вступу ...” не тільки дозволяє мати повний текст поеми, а й стає своєрідним ключем до пояснення і розуміння роздвоєння поетової душі, сум’яття, трагічних зізнань, як-от: “В мене на кашкеті зірка п’ятикутня, / а на серці – тьма...” [63, с. 210].

“Мазепу” писав В. Сосюра, як сам мені говорив, – згадує М. Неврлий, – потай, переховуючи кілька її машинописних копій у своїх найвірніших друзів, і то в кількох містах України. З одним таким примірником мав щастя ознайомитися і я [...], хотів взяти з собою до Чехо-Словаччини, щоб потім надіслати його далі, але Володимир Миколайович мені його не дав: “Постраждаєте потім і ви, і я, а мене вже досить мучили”, – сказав мені з боєм” [161, с. 5]. Тут же варто навести і листа В. Сосюри до П. Майбороди, що його подає О. Ющенко у своїй статті “І вічні ми будемо з нею!”: “Дорогий творчий друже Платоне! Тільки ти зможеш взяти на свої музичні крила (і ніхто інший) “Мазепу”. ... якщо “Мазепа” тебе захопить, то для мене буде безмежним щастям працювати з тобою. Ти сміливий, національний, і я тебе люблю за це! Твій В. Сосюра. 10.1.1960” [260, с. 13].

Тому завданням цього розділу є комплексне дослідження поеми “Мазепа”, аналіз та інтерпретація особливостей поетики, ідеостилістики автора, архітектонічних особливостей твору.

3.1. Історіографічні та фольклорно-літературні джерела образу Мазепи

Створюючи поему “Мазепа”, В. Сосюра, безперечно, спирався на літературні та наукові праці, в яких постає образ українського гетьмана. Джерел для дослідження життя й діяльності Івана Мазепи дуже багато. Численні документи розпорошено в українських, російських і західноєвропейських архівах та газетних сховищах. Тут звіти, щоденники й спогади дипломатів із різних країн, рясні вістки західноєвропейської преси, які зібрав і опублікував Теодор Мацьків [144], записки шведських очевидців та офіційних історіографів, передусім Г. Норберга та Г. Адлерфельда, що розпочали мазепинську історіографію, а також їхніх численних наступників. Ці матеріали ретельно вибирали й публікували такі українські вчені, як Д. Бантиш-Каменський, О. Бодянський, Н. Мовчанівський, С. Томашівський, Б. Крупницький, Б. Кентржинський, Д. Донцов, Є. Бачинський, В. Біднов та ін. У дослідженнях постаті Мазепи чільне місце займає праця М. Костомарова [115].

Уперше апологетизував гетьмана вчений-славіст Ф. Уманець, який показав, що Іван Мазепа був українським патріотом і перейшов на шведський бік не заради особистого, а задля визволення України. Важливими джерелами до вивчення образу Івана Мазепи є праці Д. Дорошенка, В. Біднова, Я. Токаржевського-Карашевича, М. Возняка, В. Січинського, О. Лотоцького, М. Андрусяка. Частину з них простудіював, безсумнівно, й В. Сосюра.

Об’єктивне висвітлення постаті гетьмана уже в другій половині ХХ ст. подано в публікаціях В. Марочкіна, працях В. Січинського “Іван Мазепа – людина і меценат” (Філадельфія, 1951), В. Луціва “Гетьман Іван Мазепа”

(Торонто, 1954), О. Купранця “Виклятий гетьман Мазепа” (Торонто, 1958), О. Оглоблина “Гетьман Іван Мазепа та його доба” (Нью-Йорк, 1960), Н. Полонської-Василенко “Іван Мазепа” (Мюнхен, 1976), В. Серчика “Полтава – 1709” (Варшава, 1982), О. Вінтоняка “Анатема на гетьмана Мазепу” (Нью-Йорк, 1990), а також у ряді студій О. Прицака про Івана Мазепу та Пилипа Орлика і в працях О. Субтельного. На пильну увагу заслуговують німецькомовна монографія Б. Крупницького (1942), шведськомовна – Б. Кентржинського (1962), українськомовні – О. Оглоблина (1960) та Т. Мацьківа (1988). Із науково-популярної літератури, присвяченої Мазепі, слід виокремити французькомовну книгу Ілька Борщака і Рене Мартеля (1931), одразу перевидану в українському перекладі М. Рудницького [37].

Вітчизняна історіографія намагалася подавати об’єктивне трактування діяльності гетьмана Івана Мазепи. Неупереджено оцінив діяльність гетьмана В. Антонович. Подібно, як історики М. Грушевський і Д. Яворницький, він також не схвалював прагнення гетьмана витворити національну аристократію. При цьому В. Антонович зазначає, що з-поміж діячів XVII ст. це єдиний справжній політик, який вимушений був діяти в запропонованих історією обставинах: “...коли придивитися до його діяльності, то можна переконатися, що він був дуже щирим і гарячим патріотом, бо завжди дбав про повну автономію свого краю” [2, с. 155].

Історик О. Оглоблин зазначає, що це була людина, “...рівної якій по культурі й освіті тоді на Україні і в цілій Східній Європі, мабуть, не було” [172]. Про людські риси гетьмана писали неприхильно російські історики О. Рігельман та Д. Бантиш-Каменський. Не знаходимо також прихильного ставлення до діяльності гетьмана Івана Мазепи і в працях російського й українського історика М. Костомарова. З погляду цього дослідника, Іван Мазепа – людина аморальна, оскільки в його характері ще замолоду вкорінилися такі риси, що дозволяли йому без найменших докорів сумління

відступати від своїх покровителів, спільників та однодумців: “Измѣна своимъ благодетелямъ не разъ уже выказывалась въ его жизни” [127, с. 48].

Критичну оцінку політичної діяльності гетьмана Івана Мазепи, але з інших позицій, дав також і М. Грушевський. Він не схвалював прагнень Івана Мазепи створити в Україні замість виборної спадково гетьманську владу, підперту родовою аристократією, щось на зразок абсолютної монархії, характерної для більшості країн тогочасної Європи. А звідси, на думку історика, і нехтування споконвічними демократичними ідеалами українського народу [60]. Вельми суперечливу й неоднозначну оцінку гетьмана подає Д. Яворницький: “Мазепа не міг бути справді національним діячем. Не міг бути тому, що за вихованням і за поглядами був більш поляком, ніж українцем, і його натурі відразливі були всі протонародні прагнення і традиції українців” [261, с. 27]. Та водночас у цього ж дослідника знаходимо й інше судження: “Загалом у характері Мазепи поєднувалися риси приватної людини, риси неприємні, корисливі й відворотні, і риси громадського українського діяча, який хотів бачити свою батьківщину незалежною в політичному розумінні” [261, с. 248].

Фольклорний образ Івана Мазепи витворений в історичних піснях, казках, легендах, переказах, оповідях. В українській народнопоетичній творчості часто натрапляємо на протиставлення двох героїв – позитивного і негативного: Самійло Кішка і лях Бутурлак, Хмельницький і Барабаш, Сава Чалий і Гнат Голий. Один з них – завжди улюбленець народу, інший – ворог. Історичні документи засвідчують, що в час гетьманування Івана Мазепи він не був народним улюбленцем, а в Семенові Паліїві українці вбачали наступника Богдана Хмельницького – ватажка, який здатний знову очолити визвольну боротьбу проти поневолювачів. Антипод Івана Мазепи, він стає втіленням народних ідеалів і наділяється у фольклорі найкращими рисами.

У народних переказах та легендах Іван Мазепа виступає і як позитивний герой, зокрема підкреслюється його незвичайна сила, завдяки якій він міг захищати свій народ від нападників: “Мазепинко бо сей такий був ломус, що

поставив пушку на долоні та як стрелив із Бикова, то досяг аж у Остер і розбив там церкву” [115, с. 9].

Гіперболізацію фізичної сили Івана Мазепи знаходимо і в інших легендах: “він ковтає одинадцять списів, лише дванадцятого не зміг”; “гетьман з’їдає шість галушок по сім пудів кожна”. Народ розповідає про велич і могутність гетьманської держави, хоробрість Івана Мазепи у відкритому бою проти Петра I: “... і став Мазепа воювать з царем. А тоді ще московської землі був тільки один рукав та й годі... От зовсім уже Мазепа одоліває царя” [115, с. 10]. Зазначимо, що саме позитивна з точки зору фольклору постать Івана Мазепи була відтворена в літературі XIX століття в добу романтизму.

Вітчизняне, а більшою мірою світове красне письменство творить власний образ гетьмана України – колоритного і романтично-похмурого злочинця і звабника. Гетьман Іван Мазепа в інтерпретації західноєвропейської літератури епохи романтизму – це хоробрий вояк, відважний, шляхетний “козачий син”, готовий пожертвувати життям задля честі короля, якого зневажає.

Літературний образ Івана Мазепи почав формуватися в суспільній свідомості ще за часів його правління. Уже через рік гетьманування в Чернігові вийшла невелика книжка польськомовного українського поета Івана Орновського “Муза роксоланська про тріумфальну славу та фортуна з гербових знаків І. Мазепи” (1688), де поряд з оповідями про гетьманські клейноди подано чимало цікавих фактів, пов’язаних із біографією гетьмана, зокрема відомості про його навчання, службу при дворі польського короля, отримання чернігівського підчашества, героїчні діяння задля захисту Вітчизни від ворогів.

Уславленню мужності і моральних чеснот гетьмана, а також патріотичними мотивами перейняті десятки панегіриків на честь Івана Мазепи, як-от Пилипа Орлика “Алцид руський, тріумфальним лавром укоронований, ясновельможний його милість пан Ів. Мазепа” (1695) та

“Гіппомен Сарматський” (1698), Стефана Яворського (зі збірки “Луна голосу, що волає в пущі...” (Київ, 1698), у котрому автор порівнює свого героя з Аполлоном (Фебом), Геркулесом та “Виноградом Христовим”). Вірші на герб Івана Мазепи писали також Дмитро Туптало (з книги “Руно орошене”), Антоній Стаховський (поетичний збірник “Зерцало от писанія Божественного” (1705) та “Богородице Діво” (1707), Іоан Максимович, Самійло Мокрієвич, Варлаам Ясинський, Петро Аркашенко та ін. Івану Мазепі присвячено першу українську історичну драму “Володимир” Феофана Прокоповича, написану й поставлену з нагоди відвідин гетьманом Києво-Могилянської академії 3 липня 1705 року. Автор славить Івана Мазепу як гідного наступника князя Володимира, вихваляє добродійство, побожність тощо.

Зазначені твори насичені символами, образами, взятими з античної та християнської міфології, патетикою, гіперболізованими похвалами на адресу гетьмана, який зображується непереможним воїном, захисником віри і православної церкви, щедрим покровителем наук і мистецтва в Україні. Віддаючи належне бароковому стилю, автори порівнюють свого героя з Аполлоном (Фебом), Геркулесом (Гераклом, Алцидом), Ахіллесом, Гіппоменом (левом), Самсоном, Енеєм, Ганнібалом, Цезарем, Олександром.

Дуже схожим за своєю суттю (тільки зі знаком “мінус”) є образ Івана Мазепи у творах часто-густо тих же авторів, написаних після 1709 року (переходу гетьмана на бік шведського короля). Одним із найвідоміших є вірш “Изми мя, Боже” С. Яворського, знаний у численних варіантах, ідейним центром якого є плач Росії та її звернення до Бога з проханням урятувати від “зрадника”. Іван Мазепа тут – жорстокий Ірод, лицемірний, підступний і хитрий чоловік, Каїн-відступник, що неодмінно буде покараний довічним пеклом. Основна мета автора – довести слушність церковного прокляття. Він виправдовує анафему, шукаючи аналогів анафемствування у Святому Письмі (образи винограду, що не дає плодів, тростинки, яка гнеться під вітром, Корея, Датана, Авірона та ін.) [126, с. 58]. На відміну від С. Яворського,

Ф. Прокопович у вірші “Епінікіон” не звинувачує Івана Мазепу. Полтавську битву, що порівнюється із Троянською, він потрактує під кутом зору віри: Бог, побачивши, що діється, сам узяв участь у війні. Оскаржуючи Івана Мазепу в “зрадництві”, Ф. Прокопович залишається вірним собі, бо ж звинувачення витримано в тих самих тонах, що й колись вихваляння.

Згадані твори та офіційна пропаганда російського уряду заклали основи канонічного образу “Мазепи-зрадника”. На початку свого існування він був досить шаблонний – мотивами дій гетьмана оголошувалися звичайний егоїзм, жаждоба влади, “диявольське наущення”.

Проте про Полтавську битву з’являлися не лише інвективи. Були й спроби художнього аналізу цієї події з об’єктивних позицій. Як відомо, чи не основне місце в козацьких літописах посідає образ Богдана Хмельницького. Однак літописці не оминули увагою й постать Івана Мазепи. Першим широку панораму історичних подій другої половини XVII століття подав у своєму літописі Самовидець, де засвідчив шанобливе ставлення до гетьмана Івана Мазепи. Григорій Граб’янка як переконаний прихильник автономії України у складі Російської імперії наводив про Івана Мазепу статистичні повідомлення і зараховував до негативних героїв. Чимало місця постаті Івана Мазепи відведено й Самійлом Величком у своєму творі. Автор підкреслює, що гетьман “був значний козако-руський шляхтич”, згадує про його навчання в Києві та Польщі, акцентує на вправності “в усіляких речах” [126, с. 59].

Традиція козацького літописання завершується “Історією Русів”. Її автор не належав до очевидців описуваних подій (як Самовидець) і не був ретельним збирачем фактів, документів (як Величко). Він користувався вже наявними джерелами й послуговувався фольклором. Засуджуючи Івана Мазепу, через якого народ зазнав страждань, автор усе ж співчутливо поставився до гетьманського союзу з Карлом XII. Щодо об’єктивності в змалюванні гетьмана Івана Мазепи, то й тут він постає як неоднозначна, але багато в чому видатна постать вітчизняної історії, як захисник козацьких автономістських інтересів. Проте домінуючим такий погляд на гетьмана за

тогочасних умов просто не міг стати – надто сильно він суперечив офіційному міфowi про “гетьмана-злодея”.

Загалом же у тогочасній українській художній літературі проклятий пануючою православною церквою і засуджений імперською історіографією Іван Мазепа став певним табу.

Події з життя Івана Мазепи (спроба здобути волю для власної держави та кара після поразки в Полтавській битві) стали відомі в Європі в 1731 році завдяки короткому повідомленню, що містилося в “Історії Карла XII” Вольтера. А вже 1764 року з’явився перший літературний твір про українського гетьмана-вигнанця – повість Андре Константа д’Орвіля “Мемуари д’Азема”, що протягом XVII ст. була перекладена німецькою, данською, російською мовами. У 1803 році вийшла друком поема єзуїта з Полоцька Никодима Мусницького “Полтава”. Тут уперше подані авторські пікантні подробиці щодо молодості Івана Мазепи: вимазування смолою і пір’ям.

Польська література по-своєму трактувала історію Івана Мазепи. Незважаючи на популярність Дж. Байрона, поему якого, присвячену І. Мазепі, було видано 1843 року в польському перекладі Антонія Едварда Одинця, європейський романтичний міф про Івана Мазепу знайшов у Польщі досить слабе відлуння. По-перше, видання та перевидання мемуарів Пасека (Пасек Ян Хризист (1636–1701), польський шляхтич) (1836) і Отвіновського (1838) множили подробиці щодо любовних перипетій Мазепи-пажа. Зраджений чоловік, мовляв, був не могутнім і мстивим магнатом, а звичайним небагатим шляхтичем, волинським сусідом Івана Мазепи. Героїня-коханка була не нещасною дамою, виданою заміж проти своєї волі, а такою собі нудьгуючою провінційною пані, охочою до романтичних пригод [83, с. 333–334]. По-друге, на схвалення не міг розраховувати сам факт роману з чужою дружиною. У старій Речі Посполитій подружня зрада зустрічала загальний осуд. Отже, Іван Мазепа нагий, вимазаний смолою та пір’ям, прив’язаний обличчям до хвоста коня, перетворювався на комічну

постать. Промовистими є польські прислів'я: “Мажеться, як Мазепа” та “Вимазаний, як Мазепа”.

На героїзацію в польській культурі XVIII–XIX ст. годився Мазепа-гетьман, який узяв на себе безнадійну боротьбу за свободу Вітчизни. Однак у цьому разі молодечі гріхи і кара, що принижували його гідність, повинні були зникнути з біографії героя. Польські шанувальники постаті Івана Мазепи повинні були обійти або зовсім по-іншому інтерпретувати події, що полонили уяву читачів Західної Європи.

У “Думі Мазепи” (1824) Юзефа Богдана Залеського на перший план висувуються гріхи міркування героя, якому довелося відчувати національне і громадянське приниження. Юліуш Словацький створив дві драми, що мають у своїй основі історію Івана Мазепи: першу в 1834 році, яку сам потім знищив, а другу в 1839 році. До речі, це був єдиний твір, поставлений за життя автора на сцені. “Мазепа” Ю. Словацького є своєрідною дискусією як з романтичним образом поеми Дж. Байрона, так і з колоритною розповіддю Пасека.

Отже, польські літератори намагаються розкрити постать Мазепи-гетьмана. На їхню думку, політика гетьмана України була на високому рівні, а молодість Івана Мазепи слід очистити від компрометуючих легенд. Зовсім протилежної точки зору були автори-європейці, яких захопила легенда Пасека і які стали, так би мовити, “розкручувати” історію Мазепи-коханця.

Своїм почесним місцем у галереї героїв європейського романтизму український гетьман завдячує поемі “Мазепа” (1819) Джорджа Гордона Байрона. Існують здогади, що тема могла бути підказана Байронові польським поетом Антонієм Мальчевським. Однак ця гіпотеза не єдина, бо Байрон у вступі до поеми цитує відповідний фрагмент твору Вольтера [83; 328].

До речі, поема Байрона спопуляризувала передовсім легенду Пасека про Мазепу, прив'язаного до коня. Пасек у своїх споминах про любовну аферу, пов'язану з іменем Івана Мазепи, пише поверхово, не подаючи ні імені мабам

Фалібовської, ані назви місцевості, обмежуючись тільки стверженням, що це мало місце на Волині (Вольтер узагалі не подає імен чи назв місцевостей). Як показали пізніші дослідження, нічого спільного з правдою ця вигадана історія не мала, але вона так міцно увійшла в літературу, що її неможливо було стримати, по-перше, а, по-друге, вона дала початок “кінської літератури про Івана Мазепу”. Сюжет поеми Дж. Байрона побудований на розповіді Мазепи пораненому королеві Карлу про свою бурхливу молодість. Ось як автор змальовує Мазепу-політика: “Тож супокійно правив він / І, крім гризні на зборах сойму, / Так мирно жив, аж непристойно” [37, с. 111]. Постать Івана Мазепи подається в поемі у двох вимірах: шляхетний “герой-коханець”, молодий паж, який заради кохання кинув виклик суспільному порядку і поплатився за це, та мудрий старий політик, який мужньо пережив поразку у боротьбі за свободу своєї держави і згадує минуле спокійно, без душевних надриків. Проте ця друга іпостась героя була відтінена попередньою. Іван Мазепа в поемі – досвідчений ловелас, небезпечний спокусник жіночих сердець, його почуття завжди беруть гору над державним обов’язком [37, с. 115].

Європа доби романтизму повірила в байронівського героя. Він у цій інтерпретації стає образом “безсмертної душі”, що “безстрашно дивиться в обличчя смерті, не розбираючись в мірі добра й зла”. У ті часи Мазепа, прив’язаний до спини дикого коня, нагадував Прометея, прикутого до скелі, чому сприяли дві характерні риси в його образі: любов до волі та мужньо пережита поразка в боротьбі із силами зла.

1829 року побачили світ поеми про Івана Мазепу Ж. Ресегіє, який робить із нього татарського князя, та В. Гюго. Поема “Мазепа” В. Гюго складається з двох частин: у першій (більшій за обсягом) автор викладає історію Івана Мазепи, а в другій подає філософське порівняння долі митця з долею головного героя твору. Мазепа для автора – це відчайдух на дикому коні, вихоплений дивовижною долею з крижаних обіймів смерті, який може легко приборкати дике козацьке плем’я, відоме в Західній Європі як

розгнуждане й водночас неймовірно безстрашне. У цій поемі Іван Мазепа став символом сміливості.

Про Івана Мазепу писали також француз М. де Воює (“Мазепа в легенді та історії”), німці А. Мей (драма “Король степу”, 1849), Р. Готтшаль (трагедія “Мазепа”, 1860), А. Шаміссо (поема “Вигнанці”), А. Монцельберг (двотомний роман “Мазепа”), англієць В. Вільямс (поема “Мазепа, або Дикі коні”), чех Й. Фріч, шведи І. Валін, А. Єнсен, бельгійська письменниця Ірен Стецик (роман “Мазепа, гетьман України”, 1981) та ін.

Такий “розгул” Івана Мазепи на сторінках європейської літератури не міг не зачепити й російську літературу, першим серед авторів якої в цьому сенсі був К. Рилєєв. У його поемі “Войнаровський” (1823–1824) з’являється друком у 1825 році) гетьман постає уособленням свободи, непримиренності до тиранії. Проте література російська підійшла до зображення історії Івана Мазепи більш ідеологічно. У центрі уваги авторів була дилема: що цінніше для суспільства та історії – “свобода” чи “стабільність” (людини, нації, держави). Імперська література у своїй більшості була у випадку з Іваном Мазепою на боці царя Петра I. Тому гідним пошанування є позиція К. Рилєєва, який зазначає устами Івана Мазепи: “Спокоєн я в душе своей; / И Петр, и я – мы оба правы: / Как он, и я живу для славы, / Для пользы Родины моей” [188, с. 158], і таким чином дає зрозуміти власну позицію не лише щодо особи Мазепи-гетьмана, а й щодо тодішнього становища в російській імперії. За ідейним спрямуванням цей твір близький до поеми Дж. Байрона “Мазепа”. До свого твору автор долучив нарис А. Корниловича “Життєпис Мазепи” та твір А. Бестужева “Життєпис Войнаровського”. Ще раз зацентруємо на тому, що в образі українського гетьмана російський поет втілює власні волелюбні погляди та ненависть до царизму. У 1827 році Є. Аладьїн видав історичну повість “Кочубей”, де зобразив Івана Мазепу як “алчного грабителя”. Такого ж Івана Мазепу зображує П. Голота в романі “Іван Мазепа” (1832).

1829 року вийшла у світ поема О. Пушкін “Полтава”, яку тогочасна критика (Анненков, Надеждін, Полевой) зустріла вороже. Критика дійшла висновку, що поема була для самого поета своєрідною Полтавською битвою, яку він програв, бо зрадив історичну правду. Зате цар захоплено привітав появу твору і самого автора, котрий не був самотнім у трактуванні образу гетьмана як зрадника. О. Пушкін свою поему створив під впливом поеми Рилєєва, нарису Корниловича, а любовну історію подав за Аладьїним. Водночас О. Пушкін зробив К. Рилєєву закид про спробу ідеалізувати Івана Мазепу. Слід віддати належне автору “Полтави”, оскільки він проаналізував не лише вище зазначені твори, а й історичні праці, котрі мав у своєму розпорядженні (зокрема, “Историю Малой России” Д. Бантиша-Каменського, “Историю Карла XII” Ф. Вольтера). Маючи на меті створити образ ідеального правителя, мудрого і прогресивного просвітителя Росії Петра Великого, О. Пушкін заздалегідь визначив місце Івана Мазепи в історії, проте автор все ж вважає свого героя (Мазепу) визначною особою епохи і бунтівливим гетьманом.

В історичному романі “Мазепа” (1833) Ф. Булгаріна, який був створений під впливом поеми О. Пушкіна, автор намагається об’єктивніше підійти до трактування особи гетьмана. Булгарін зазначає, що Іван Мазепа був одним із найрозумніших і найученіших вельмож свого часу, що його можна вважати майже ідеальним державним діячем. Він прагне побудови незалежної Української держави на чолі із власною династією. Заради цього гетьман готовий на все: інтригу, вбивство, зраду [127, с. 50]. Отже, булгаринський Мазепа не є “політиком з чистими руками”, але все ж зображений як велична постать. З точки зору Булгаріна, гетьман України позбавлений головного – “доброчинності”, без чого політика його є аморальною і приречена на загибель. Тут висловлено характерну для романтиків точку зору, згідно з якою вищим мірилом людини є схильність до свободи, але й повага до законів та норм моралі. Доля карає “трішників”.

Трохи інакше тлумачить образ Іван Мазепи письменник Д. Мордовцев. У романі “Цар і гетьман” (1860) перед нами постає стара, глибоко самотня, позбавлена родинного щастя й душевного тепла людина, яку не роблять щасливою ні багатство, ні влада, ні почесні. Причому причини самотності гетьмана, на думку Мордовцева, йдуть від найістотніших рис його характеру – хитрощів і хтивості. Водночас історичний роман Д. Мордовцева був першою, щоправда, дуже слабкою й несміливою, спробою відійти від усталених у літературі канонів трактування образу гетьмана, показати суть його трагедії як людини й політичного діяча.

Отже, загалом, як бачимо, західноєвропейську й російську літературу XVIII і XIX ст. мало обходила та обставина, що Мазепа все життя мріяв про об'єднання українських земель та їх визволення, створення могутньої держави. Гетьман Мазепа в тих літературах був настільки українцем, наскільки в цьому була потреба, аби змалювати його вдачу – дику, розгнuzдану, свавільну. До Мазепи причепилася слава звідника жінок, що збереглася до глибокої старості.

Незважаючи на те, що література є джерелом інформації про народ, націю, романтична література мимоволі поставила залізну завісу перед сприйняттям справжнього образу гетьмана Мазепи – великого шанувальника мистецтва, мецената, людини вельми релігійної, засновника навчальних закладів, мудрого державного діяча, будівничого, у діях якого найбільше відбилася прагнення України до волі. Саме такий образ гетьмана Мазепи постає з творів українських письменників другої половини XIX – першої половини XX ст. Проте майже неможливо дати однозначну відповідь на питання, як, наприклад, ставився до Мазепи та його задумів Т. Шевченко. У творах Кобзаря не так уже й багато згадок про гетьмана – кілька фраз у поемах “Великий льох” (1845), “Іржавець” (1847), згадано, хоч дуже побіжно, епізодично його особу в повістях “Музикант” (1854), “Близнецы” (1855), поодинокі згадки є у віршах. До імені Івана Мазепи зверталися С. Руданський (поема “Мазепа, гетьман український” (1860), М. Старицький

(історичний роман “Молодість Мазепи” (1898 р., того ж року заборонена, вперше була перевидана в 1997 році російською, українською і англійською мовами).

Своєрідно підійшов до створення образу Мазепи митрополит Іларіон (Іван Огієнко) у п'єсі “Розп'ятий Мазепа”, показавши гетьмана в останні дні життя на вигнанні. За цією версією Мазепа – великий патріот, що мріє здобути волю для народу: “Думки гарячі про одне, – / І день, і ніч про Україну: / Вони кололи все мене / Й колоти будуть до загину” [127, с. 15]. Мазепа у творі митрополита Іларіона, як і у творах Т. Шевченка, С. Руданського, В. Сосюри, далеко не ідеальний. Найбільша ж його провина в тому, стверджує митрополит Іларіон, що він не зміг дати народові волю, згуртувати суспільство воєдино для узгоджених і переможних дій: “Хай Україна буде вільна, / Без кріпаків-рабів, без пана: / Така вона, як квітка пільна, / Всім буде мила, всім кохана!” [127, с. 24]. Проте, як і в попередніх творах українських письменників про гетьмана Мазепу, у п'єсі митрополита Іларіона звучить також незламна віра у світле прийдешнє рідної землі.

Розглянуті твори українських письменників, присвячені Івану Мазепі, різні за художньою формою і творчою манерою, та всі вони перейняті високим громадянським пафосом, спільною ідеєю – багатовіковою мрією українського народу про відродження соборної Української держави.

У 20-х роках ХХ ст. українська література постала перед проблемою створення об'єктивного образу гетьмана Івана Мазепи. За цю благородну справу взявся Б. Лепкий, створивши пенталогію “Мазепа” (1926–1928 рр.; “Мотря”, “Не вбивай”, “Батурын”, “Полтава”, “З-під Полтави до Бендер”). Новаторство Б. Лепкого в тому, що він на сторінках своїх творів зумів узагальнити все, що було найпрогресивнішого в історії української суспільної думки (ідеї М. Драгоманова, І. Франка, В. Антоновича, В. Винниченка, М. Грушевського, В. Жаботинського, Д. Донцова, В. Липинського та ін.), і вивести свою концепцію майбутньої Української держави. Соборна Україна, за Б. Лепким – це правова держава з

демократичними формами правління, з високоосвіченими й високоморальними людьми на чолі. Як справжній філософ і гуманіст, Б. Лепкий порушує у творі низку одвічних філософських проблем: людина і влада, людина і суспільство, сенс людського буття, моральний вибір, але завжди в центрі його уваги – людина, її складний духовний світ.

Окрім нього, в цей період пишуть про гетьмана України інші автори: С. Черкасенко “Вельможна пані Кочубеїха” (за визначенням автора – “історична родинна драма”), О. Островський “Гетьман Іван Мазепа: драма на 5 дій”, Ф. Дутко “Великий гетьман Іван Мазепа: історичний роман”.

Однією з найкращих трансформацій образу Івана Мазепи в драматичному жанрі є однойменна п'єса Л. Старицької-Черняхівської. Як відомо, імперська влада жорстоко розправилася з родичами та однодумцями уславленого гетьмана. Усі члени його сім'ї були знищені. Ці історичні події й покладені Л. Старицькою-Черняхівською в основу трагедії “Іван Мазепа”. У її творі Іван Мазепа – мрійник і життєлюб, батько поневоленого народу. Але ніщо цьому чоловікові не було чуже. Дослідник драми Л. Барабан наголошує: “Величний образ гетьмана щораз більше окреслюється психологічно умотивовано і довершено; він у п'єсі переданий зі всіма чисто людськими складностями та суперечностями і в той же час це нібито цілком звичайна людина, у своїй повній чистоті: моральній та духовній” [16, с. 78]. У 1990-х роках було перевидано більшість вищезгаданих художніх творів, стали перевидаватися листи Івана Мазепи до Мотрі Кочубеївни, вірші самого гетьмана. Такі сучасні українські літератори, як Роман Іваничук (історико-фантастичний роман “Орда” (1992), Іван Перепеляк (поема “Остання любов гетьмана” (1994) спробували дати свою відповідь на питання, що для них (і їх сучасників) означає постать Івана Мазепи. Виходячи із зазначених творів, можемо зробити висновок, що це – лірико-філософське осягнення поета.

Завершимо огляд художньо-мистецької мазепіани словами французького письменника де Воґюе: “Історія не дала йому корони, як він того бажав. Проте поезія обдарувала його, без його відома, королівством, набагато

кращим, аніж ті, які має політика. Чи заслужила його ця загадкова постать? Не вимагайте відповіді історії. Його супротивники ненавиділи його, проте жінки його любили, церква прокляла його, але поети його оспівали! А поки світ буде таким, яким він є зараз, останнє слово в ньому завжди належатиме жінкам і поетам” [78, с. 83].

Побіжний перегляд української художньої мазепиніани дозволяє зробити висновок про лірико-філософське осягнення його особи в українському письменстві. Огляд світової спадщини, присвяченої гетьманові Івану Мазепі, свідчить про суперечливість, неоднозначність, трагізм і велич цієї постаті в українській історії, а відтак і про невичерпний інтерес до неї науковців та митців.

3.2. Образ головного героя поеми в контексті українського неоромантизму

Модернізм, виникнувши на зламі XIX і XX ст., виражав стан психічної, історичної і політичної межовості, екстремальності, що пов'язано з політичним неладом, апокаліптичними жахами тощо. За Тамарою Гундоровою, модернізм закріплює зруйнований ідеал модерної гуманності суто художніми способами за допомогою нової, сугестивної образності через означувальну практику суб'єктивного творчого самовираження й досвіду, включно з підсвідомістю тощо. Соломія Павличко ж вважала, що дискурсії українського модернізму притаманні такі риси, як європеїзм, сучасність, інтелектуалізм, антинародництво, індивідуалізм, фемінізм, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізація, формалізм у критиці й інтерес до формальної сторони твору та ін.. [173, с. 42]. За Миколою Ільницьким, філософія модернізму утверджувала “всесвітнє страждання”, “універсальну душу” [94; Кн. III, с. 221].

Суттєвими ознаками модернізму, які узагальнює Ганна Токмань, є те, що:

– світ зображується зі зміщенням соціальних, культурних, родових, національних відносин;

— стверджується пріоритет індивідуального над колективним, права особистості, а не абстрактні інтереси суспільства. Людина малюється теж із постійним зміщенням поглядів на буття, із надчуттєвою інтуїцією;

– завдання художника полягає в тому, щоб відновити розірвану єдність світу й людини; твір повинен бути альтернативою історії. Мета мистецтва в ньому самому, література самодостатня. Вона впливає на читача не через встановлення законів його життя в суспільстві, а завдяки сугестії (навіюванню), викликаючи гру уяви;

– поезиці притаманні вибраність і зашифрованість, духовно-культурний підтекст замість раціональної однозначності реалістичного слова, письмо є принципово некомунікативним [230, с. 42].

Неоромантизм акцентує увагу на відтворенні внутрішнього світу людини в її неповторності і самодостатності, багатьма нитками зв'язаної з середовищем, але не знівельованої ним, людини як багатовимірного світу, як індивідуальності. Цей акцент на індивідуальності, неповторній особистості виразно задекларовано у працях М. Сріблянського, М. Євшана, критичних виступах Д.Донцова, М. Грушевського, А. Ніковського та ін. І хоча вони здебільшого не використовують термін “неоромантизм”, а посилаються загалом на інші новітні літературні течії, основні їх ідеї стосувалися в першу чергу неоромантизму. Неоромантизм (саме так цю течію прийнято називати сьогодні) є складовою стилю багатьох митців першої чверті ХХ ст.: його риси можна побачити у творчості Лесі Українки й Олександра Олеся, Марка Черемшини і Миколи Вороного, художників слова міжвоєнного двадцятиліття. Ці автори сміливо експериментують зі словом – вводять елементи поезики символізму, експресіонізму, імпресіонізму, натуралізму.

Неоромантизм виник у багатьох європейських і слов'янських літературах майже одночасно – в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. В. Шевчук у передмові до упорядкованої ним антології поезії журналу “Українська хата”

“Хатяни” і український неоромантизм” наголошує: “Покоління Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Богдана Лепкого, Олександра Олеся, Миколи Вороного та інших уже в кінці XIX ст. різко повернуло корабля української літератури в загальноєвропейське річище, при цьому не тратячи питомих національних ознак. Воно заперечило “народницький напрям” і “тенденційну поезію” (терміни Лесі Українки) й почало фактично витворювати явище, що ми тепер зємо неоромантизмом” [254]. В українському письменстві неоромантизм широко ввійшов у мистецький обіг у кінці XIX століття і привніс корінні зміни в розвиток художньої свідомості, продовжуючи певні усталені традиції.

Одним із представників неоромантичного напрямку та його “літературно-суспільного настрою”, яким започаткувалося, на думку Лесі Українки, нове літературне піднесення в Україні, була Ольга Кобилянська [67].

Для неоромантичної творчості характерною є виняткова увага до внутрішнього життя особистості – її пристрасних прагнень, багатства переживань і відчуттів. Внутрішній світ індивіда, нерідко минаючи його безпосереднє оточення, співвіднесений із надособистісними реаліями – закономірностями світобудови, розлиною в природі гармонією, об’єктивованими в різних формах ідеалами краси й моральної досконалості тощо. Як правило, маючи вразливу й чутливу душу, ліричний герой тужить за пожаданим, шукаючи в навколишньому піднесене й прекрасне. На суперечності між світом, який він омріює для себе, і цілком емпіричними обставинами його життя виникає здебільшого конфлікт неоромантичного твору.

Неоромантизм у різних дослідників трактувався і як літературна течія, і як школа, і як умовне, нестійке найменування ряду естетичних тенденцій в літературі, і як пізня модифікація романтичного типу творчості (що обстоюють Д. Наливайко та М. Яценко), і навіть як факт “літературної психології”. Це останнє визначення, яке дав А. Венгерів іще в 1914 році, і

воно дуже показове, оскільки безпосередньо фіксує особливості тієї атмосфери в Російській імперії, що сприяла зародженню цього явища. Атмосфери не лише суспільної, хоча її насамперед, а й, справді, суто літературної, бо злам століть, наприклад, в українській літературі виразно характеризувався гострим протистоянням (ідейним, естетичним, філософським) старих, народницьких течій з їхнім послідовно дотримуваним етнографізмом та позитивізмом, і течій нових, – це й імпресіонізм, і символізм, і неоромантизм, – які єднали українську літературу із західноєвропейською, збагачували її новою тематикою, проблематикою, поетикою.

Значну роль у переборенні цих тенденцій відіграла й новітня критика. Так, М. Сріблянський, у статті “На сучасні теми (національність і мистецтво)” (1910 р.) писав про народників: “...Їм подавай сльози за убогого брата, збирай священні черепки археології, обливай їх квасним розтвором любові до рідного побуту, рідної люшні і притики, до зозулястої курки і т. п., обожествлених овочів української землі. [...] Наша література “старих” іменно не має в собі змагання до нового світу. Вона малює те, що єсть, описує події, факти, особи в їх побутово-етнографічно-економічній обстановці, реєструє все це добросовісно, з точністю, але й з мертвістю фотографії, з пунктуальністю поліцейського протоколу... Це є література вбожества, ілюстрація своїх злиднів в їх матеріальній формі без протесту проти ідейної порожнечі і безсилості духа” [257, с. 33]. То ж і в українському літературному житті панувала в цей час атмосфера відчутної збудженості, оскільки ця новітня критика так само гостро полемічно, не тамуючи емоцій, виступала і проти натуралізму, фотографізму, пласкої описовості.

Власне, ці, сказати б, антинатуралістичні, антинародницькі настрої відчувалися в Україні ще на початку 1890-х років. Щодо цього цікавий лист Лесі Українки братові з Відня, датований 1891 роком – про її суперечки із студентами-українцями. Вона, зокрема, розповідала: “... у радикальній громаді тримається напрямок [...], власне, антипоетичний і антиартистичний

(a la Чернишевський, Писарев e tutti quanti [...]). Мушу стинатися з “січовиками” за неоромантизмом, за поезії, і вчора таки застала їх признати, що в літературі мають вартість портрети, а не фотографії (розумієш різницю?), що без “видумки” нема літератури” [233; Т. 4. – с. 247–248].

У цій атмосфері гострих дискусій і почала формуватися в Україні теоретична концепція неоромантизму. Критика відзначала і властиву новій течії особливу інтенсивність фантазії, схильність до світових сюжетів, біблійних тем, нерідко, правда, називаючи це екзотикою (проти чого пізніше виступав М. Зеров), а дехто часом і – зовсім уже в негативному плані – відривом від дійсності і потреб життя. Хоча саме в цих творах найчастіше письменники зверталися і до одвічних загальнолюдських питань, що їх кожна доба розв’язує по-своєму і цим їх осучаснює, і – в такому закамуюваному вигляді – до проблем сучасного буття свого народу, коли безпосередньо, як-от в Україні, ці проблеми ставити було неможливо.

Нерідко в неоромантизмові тогочасна критика відзначала пориви “ins Blaue” (у блакить), що було характерним для німецьких романтиків і значною мірою від них увійшло у творчість Ольги Кобилянської. Показово, що так звану “німеччину” галицька критика ставила письменниці на карб, докоряючи відсутністю інтересу до життя свого народу. Тим часом Леся Українка у статті “Малорусские писатели на Буковине” зауважила, що саме “німеччина” вивела Ольгу Кобилянську “в люди, открыла для нее мир идей, познакомила ее с мировой литературой и научила любить и понимать искусство” [233, с. 147].

Неоромантизм поєднав романтизм із філософією Ніцше, творами якого захоплювалася певний час уже згадана Ольга Кобилянська, зокрема його культом надлюдини, яка протистоїть юрбі і прагне влади над собою та своїм життям. Надлюдина – це не фанатик, що мислить обов’язковими категоріями, це – індивідуаліст, якого суспільство, де панує знеособлення, не може використовувати як члена зграї, людина, яка не хоче бути кимось із натовпу,

і тому стає або ватажком, або відлюдником. Промовистим щодо цього є трактування неоромантизму Миколою Ільницьким, який каже, що це – “радіше світосприймання, ніж конкретна поетика; відмінність новоромантизму від романтизму полягає в тому, що неприйняття особистістю середовища розкривається не через зовнішній бунт, а через внутрішній – усамітнення” [230, с. 42].

Останнє яскраво ілюструє, наприклад, саме образ Івана Мазепи в поемі В. Сосюри, де автор у “Пролозі” зображує свого героя ватажком-відлюдником. Автора цікавить внутрішній стан персонажа. Намагаючись з’ясувати причини його поразки, митець вдається до тих художніх прийомів творення, які властиві саме романтичному (та, відповідно, й неоромантичному) стилеві: спогаду, роздуму, внутрішнього мовлення, самохарактеристики.

Отже, поряд із поривом “*ins Blaue*”, тобто зверненням до духовно-емоційної сфери, маємо зображення людини не лише як істоти соціальної, а й соціокультурної. Таким чином, однією з характерних рис цієї течії було поняття індивідуалізму, довкола якого точилися гострі дискусії. У термін “індивідуалізм”, дуже часто тоді вживаний, вкладався цілком позитивний смисл: він якраз і містив у собі нове почуття уваги і поваги до людської особистості, до індивіда, до людини як такої.

Виступаючи, скажімо, проти утилітарності мистецтва, Микола Євшан писав: “Ми не можемо бути далі машинами, сповняючи всякі функції – родинні, патріотичні, бюрократичні та громадські, – а людьми, які уміли б розпоряджатися своїми силами по своїй волі й обертати їх на збагачення самих себе”. Він закликав своїх сучасників-письменників “остаточно скинути з себе останки крамарської творчості наших батьків, а полюбити розмах всього великого й гарного. В тому чи не єдина цінність і краса всякого ширшого руху, що йде до визволення індивідуальності” [257, с. 33]. Микола Євшан неодноразово підкреслює, що гуманістичне ставлення до людини – це

відчуття її неповторності у світі. Саме тому молоде покоління “піднімає на свої естетичні знамена” поняття індивідуалізму.

На переконання Дмитра Донцова, індивідуаліст неоромантизму – це людина дієва, людина-творець, людина, яка зуміла побороти в собі так званий “рабський дух” і є господарем свого життя. До того ж вона, як правило, прагне не просто самоствердитись, а й намагається змінити довкілля [257, с. 34].

Позитивне тлумачення поняття індивідуалізму стосовно літератури початку ХХ ст. і, зокрема, творчості Лесі Українки протрималось у критичних і літературознавчих працях і в 20-х роках. Так, Михайло Драй-Хмара у книзі “Леся Українка. Життя і творчість”, продовжуючи і уточнюючи думку Дмитра Донцова, відмежовує характер її індивідуалізму від байронівського [257, с. 34]. Із проблемою індивідуалізму пов’язана й інша, завжди актуальна для романтичного типу творчості: співвідношення особистості і середовища, індивіда і соціуму, героя і маси (юрби, народу). Саме тут і була знайдена та відмінність, яка означила цю нову течію в літературі.

Отже, термін “неоромантизм” в Україні увійшов у науковий обіг ще на початку ХХ ст.; тоді ж почало складатися певне уявлення про його сутність, відзначалися ті чи інші характерні особливості цього досить помітного у тогочасній українській літературі художньо-естетичного явища. І якщо С. Гординський датував час його виникнення у нас 1920-ми роками, то причину цього слід шукати у певних його видозмінах, у пізніших його трансформаціях. І, мабуть, має рацію сучасний молдавський літературознавець Д. Царик, який у своєму дослідженні “Типологія неоромантизму” [245] цей ранній, початку століття, етап розвитку неоромантизму (на відміну від пізнішого, визначеного ним як лірико-філософський) називає гуманітарним: адже саме тоді, при його зародженні, проблема емансипації суто людських начал в оновленні суспільства постала особливо наочно.

Найбільший внесок у розробку української концепції неоромантизму зробила Леся Українка, послуговуючись художньою практикою і зарубіжних, і українських письменників. І хоча її розуміння цього явища з сьогоднішнього погляду видається часом дещо суб'єктивним (більше того, воно не в усьому збігається з уявленням про неоромантизм, яке існувало і в ті часи), її підходи багато в чому посприяли прогресові української літературознавчої думки. У теоретичних працях Лесі Українки тлумачення “неоромантизму” має три аспекти, по-перше, стилю як певного лексико-синтаксичного оформлення художнього тексту; по-друге, як певної техніки “ліплення” характерів, що включає різкий поділ персонажів на головних і другорядних; по-третє, як певний мистецький “синтез”, як створення демократичного образу ідеалу людини майбутнього. У своїй літературній практиці поетеса прагнула до гармонійного поєднання цих трьох аспектів. Неоромантичні мотиви вона втілює, як правило, в ускладнених умовних художніх формах, із залученням багатозначних символів: алегорій, з варіативним повторенням певного ряду образів, що набувають відтак нової глибини значення. Звичайно, концепція Лесі Українки не охоплює всього цього різноманітного, різноплщинного явища. В українській літературі неоромантизм виступив і в інших проявах та мав інші прикмети й ідейно-естетичні наголоси. Однак Леся Українка зробила найбільший внесок у його розвиток у вітчизняній літературі.

У сучасному літературознавстві зміст поняття неоромантизму ще остаточно не визначений, хоча науковці часто послуговуються цим терміном, надаючи йому таких значень: як елемент романтизму в літературі кінця ХІХ – поч. ХХ століття (М. Моклиця, З. Геник-Березовська); як загальна назва літературної епохи кінця ХІХ століття (Д. Наливайко); як окремої течії ранньомодерністичної літератури (С. Павличко, В. Пахаренко, Ю. Попов); як окремого структурно-семантичного типу (О. Камінчук).

Отже, виходячи із вищезазначеного, виокремимо визначальні риси неоромантизму: неоромантики змальовували переважно не масу, а яскраву,

неповторну індивідуальність, що вирізняється з маси, бореться, – часом попри безнадійну ситуацію, – зі злом, зашкарублістю, сірістю повсякдення. Неоромантичний герой – бунтар, самотник, щира і правдива людина, яка зневажає рабський дух, залишається вірною собі, нерідко вступає в конфлікт з юрбою; герої неоромантиків переймаються тугою за високою досконалістю у всьому, характеризуються внутрішнім аристократизмом, бажанням жити за критеріями ідеалу, а не буднів; основна увага засереджувалася на дослідженні внутрішнього світу людини, через який неоромантики намагалися зазирнути у світ духовний. Зовнішні події (також і соціальні) у творах неоромантиків відступають на задній план; митці-неоромантики часто вдаються до умовних, фантастичних образів, ситуацій, сюжетів.

Звичайно, така концепція неоромантизму, яка склалася на початку століття, не охоплює усього цього різноманітного, різнопланового явища. У самій лише українській літературі неоромантизм виступав і в інших іпостасях, мав і інші прикмети й ідейно-естетичні наголоси.

Філософські засади романтизму, окреслені в лоні німецької класичної філософії, спонукають визнати безперечну вищість духовних поривів героя-індивіда стосовно оточення, пріоритет ідеалу над дійсністю. У неоромантизмі ця протилежність нівелюється, взаємозалежність її полюсів стає більш складною і вишуканою. Саме така неоромантична єдність характеризує суттєві аспекти неповторної поезики В. Сосюри, лірику якого, як загалом слушно зауважує Володимир Моренець, “без спрощень і втрат не можна розглядати окремо за жанрами громадянської, інтимної, пейзажної, бо він оновив і наблизив самі ці жанри на ґрунті синкретичного світосприймання” [95, с. 266]. Ліричність як синонім ніжності, щирості, задушевності, сердечності, людяності, сокровенності тощо виступає головною стильовою ознакою поезії В. Сосюри. Він – поет-неоромантик, у якого органічно поєдналися інтимне й громадянське, особисте й суспільне.

Романтичний герой прагне стояти на чолі боротьби, іти попереду – героєві новоромантизму достатньо споглядальної позиції. Тим-то такої ваги

набуває проблема самотності людини як виміру її самоцінності, самотності як філософської категорії, що визначає високість душі. Традиційні “мазепинські” мотиви, що їх використовували письменники всього світу, в цьому неоромантичному руслі набувають нових ідейно-естетичних, семіотичних, аксіологічних наголосів.

Зі “старим” романтизмом “новий” ріднить також порив до ідеального, виняткового. Відкинувши раціонізм, неоромантики на перше місце поставили чуттєву сферу людини, емоційно-інтуїтивне пізнання. Поетика образу головного героя поеми “Мазепа” В. Сосюри, власне, побудована на традиціях українського неоромантизму. Одночасно ж ці неоромантичні традиції в ідіостильовій палітрі В. Сосюри наповнюються новими художніми підходами. Іван Мазепа В. Сосюри – неоромантичний герой з усіма притаманними йому рисами, тобто він борець за ідеал (любовний або особистий, громадський), непересічна особистість, характерною ознакою якої є духовне багатство, деякою мірою він – надлюдина, шукач пригод, незвичайного.

У перших розділах поеми йдеться про перебування Івана Мазепи при дворі польського короля Яна Казимира. Про ці роки майже не маємо вірогідних даних, тому автору є простір для романтичних фантазій. Проте відомо, що король посилав Мазепу з важливими листами до І. Виговського, Ю. Хмельницького, П. Тетері, П. Дорошенка, але ці епізоди з життя Івана Мазепи залишились поза увагою В. Сосюри. Його герой усе ж виконує доручення короля, що свідчить про симпатії та довіру Яна Казимира до свого пажа. Однак усі вони суто інтимного характеру. Його завдання: “Ходить навшпіньках день за днем, / Коротше – бути холуєм” [214, с. 13].

Узагалі, сюжетний каркас I–VII розділів поеми складають сцени нічних побачень, амурних пригод придворних гульгіпак та, насамперед, королівського пажа-красеня, як і сцени ревнощів, жіночих сліз, любовних сутичок. Тут, можна з упевненістю сказати, поет іде за сталою традицією, виводячи образ Івана Мазепи – “Дон-Жуана з України”, тут сосюринський

Мазепа своєю зовнішньою легковажністю (“Ну й Іван! Паж, і поет, і Дон-Жуан” [214, с. 20]) нічим не поступається Івану Мазепі із західноєвропейських романтичних текстів. Але, так би мовити, внутрішня сутність Мазепа у В. Сосюри не має подібності з жодним із попередніх образів українського гетьмана.

Новим у В. Сосюри є неоромантичне трактування образу Івана Мазепа, який пам’ятає про своє коріння, про те, що він – українець, що повинен прислужитись своїй Батьківщині: “Я хочу бути таким, як він (*король – М. Б.*), / Де народивсь і виріс я, / Там, де Україна моя!..” [214, с. 13]. А тому серед двірської розкоші Мазепа відчуває себе самотнім, його серце тужить за Україною, і в цій журбі розкривається поетична душа королівського паж – майбутнього гетьмана: “...я згадав про Україну, / Козацьку волю і орлів...” [214, с. 14]. Король полюбив І. Мазепу, а той у свою чергу – “Теж уподобав короля / І полюбив любов’ю сина, / А не любов’ю холуя” [214, с. 13].

Отже, на відміну від своїх попередників, які зображували Івана Мазепу виключно в романтичному ореолі, В. Сосюра бачить в своєму героєві насамперед особистість, надаючи вже “хлопчику Івасю” державного мислення [214, с. 31].

Цей розділ, а також XI розділ, що з’явиться через кілька десятиліть (*sic!*), має велике значення для з’ясування ідейно-естетичної позиції автора поеми “Мазепа”. Попри це, розділи не схожі способом вираження цієї позиції. У першому випадку, це – емоційні сни-марення героя, якому призначено стати “смолоскипом днів нових” і розказати, “чиї ми діти”. Чи ж не себе зобразив В. Сосюра, чи ж не його вустами волає юний Мазепа: “Народе мій! В твоїй журбі / Невже нема чого робити?.. / [...] Де взять тобі своїх месій, / Коли і я такий, як всі?” [214, с. 36]. Поет підвів свого героя до найвищої вершини прояву його любові до України: “Я хочу швидше відціля / Віддячить москалю і ляху, / Що мій народ ведуть на плаху / Під сміх царя і короля!” [214, с. 36].

Проте у наступних розділах, написаних після тридцятилітньої перерви, читач знову зустрічається з неоромантичним образом Івана Мазепи, рука якого не шаблю стискає, як то можна було передбачити з попередніх розділів, а лежить “на талії гнучкій” якоїсь пані Терези, і для нього “знов світ ясний і зникла тьма, / І в серці повно дня сіяння...” [214, с. 39]. І ніби й не було такої тривалої перерви в роботі над поемою, хоча слід зазначити, що наступні розділи (V–X) написано одразу ж услід за першими наприкінці 1920-х років, а в умовах критичного “биття” вони просто не могли бути надрукованими і чекали свого часу.

Як би там не було, але В. Сосюра не порушує логіки образу Івана Мазепи, змальованого у попередніх розділах (I –IV), при творенні якого автор користується байронівськими традиціями, правда, варіюючи їх за велінням власної фантазії. У наступних розділах поет намагається охопити геть усе, що відтворювало б життя і діяльність героя, не забуваючи при цьому робити екскурси в історію, проводити історичні паралелі між сьогочасною та тогочасною дійсністю, нарешті, виражати своє бачення тих чи інших зображуваних ним подій та давати ліричні визнання про себе, своє власне життя. Особливо промовистими у цьому плані є XI, XIII, XXIV, XXVI розділи.

Державницькі устремління гетьмана переплітаються з його особистим життям, зокрема із взаєминами з донькою генерального судді В. Кочубея Мотрею, що робить твір масштабним художнім полотном із вельми розгалуженим і загостреним сюжетом, в якому наявні історичні, політичні, соціальні, побутові, неоромантичні (криваві й трагічні) картини, ситуації та епізоди. Із XIII розділу Мазепа в поемі виступає як гетьман, політичний діяч України, непересічна особистість. Сюжет стає іще більш напруженим, інтригуючим. Домінантним виступає в поемі трагічне начало, яке навіть не пом’якшують сцени палкого кохання юної Мотрі Кочубеївни до старого гетьмана Івана Мазепи: “І гетьман в сад, що все зітхає, / Мотрону на руках

поніс. / Несе, а горе скалить ікла, / І серце крас, крас меч біди... / В тиші палат журба безкрая...” [214, с. 61].

Навпаки, з кожним новим епізодом виникають дедалі тривожніші ноти. Протиріччя між прагненнями Мазепи і неможливістю їх реалізувати, перешкоди на його шляху набувають характеру нерозв’язних. Над постаттю Мазепи немовби висить трагічний фатум, неминучість краху його волелюбних змагань заради України.

Незважаючи на, так би мовити, “поетичний етикет” поета, XI розділ зокрема і поема в цілому засвідчують громадянський подвиг В. Сосюри, який, як акцентує М. Ткачук, полягає в тому, що митець “сміливо й відкрито заперечив зраду Мазепи, бо зрада самодержця, тирана, поневолювача українського народу – це не є зрада самого народу” [229, с. 159]. Роздумуючи над долею України, В. Сосюра двічі вводить у сюжет поеми ремінісценції з поеми “Мойсей” Івана Франка. “Нехай чека тебе за тее / Страшна дорога Моїсея, // Доноси, зрада і вигнання...” – пророкує Мазепі його мати: “В години зради і негод / Його прогнало лихо злеє / З землі омріяних свобод, / Як богом обраний народ / Прогнав в легенді Моїсея” [229, с. 50].

Порівнюючи, таким чином, монументальні постаті Мойсея та Мазепи, котрі прагнули підняти свої народи з колін, В. Сосюра декларує насамперед кінцевий результат їхніх прагнень та проблему вождя і народу, використовуючи при цьому й схожі методи зображення цієї проблеми. У поемі “Мойсей” через біблійний сюжет розкриваються національні, українські проблеми, а роздуми про нелегкий шлях українців до свободи, осмислення психології свого народу, що віками зазнавав національних утисків, розкриваються у символах та підтекстах твору. У поемі “Мазепа” ця ж проблема розкривається вже у реальній історії життя українського народу, але знову ж, так би мовити, непрямую мовою пробивається через романтичні нашарування у ліричних відступах.

В. Сосюра наголошує на авторському задумові поеми: “Я серцем хочу показати / Страшну трагедію Мазепи, / І в ній / в той час страшний незгоди /

Трагедію мого народу...” [214, с. 49–50]. Отже, ідея поеми – ідея трагедії. Проблему трагедійності Мазепи В. Сосюра прагнув постійно тримати в полі зору й шукав на неї відповідь. Проте автор із самого початку категорично відкидає тавро зрадника, що його так довго леліяли в імперській Росії: “Любив Україну він душею / І зрадником не був для неї” [214, с. 50]. Трагедія гетьмана Мазепи, за В. Сосюрою, в тому, що він “не осяг висот, / Куди ведуть життя ідеї...” [214, с. 50]. У тому, нарешті, що гетьман запізно задався питанням: “Хіба ж я міг таке подумать, / Що проти мене мій народ?.. / [...] / Що він ніколи від Росії / Не зможе серця одірвать” [214, с. 90]. Народ не зрозумів свого гетьмана, “не пішов за ним народ / Шляхом і радості, й надії” [214, с. 51]. На думку українських істориків (М. Костомаров, М. Грушевський, Д. Яворницький і навіть І. Борщак), це сталося тому, що гетьмана-шляхтича відділяла чимала дистанція від простого козацько-селянського народу, який “Не зрозумів його... мрії...” [214, с. 51].

У російській історіографічній літературі досить часто наголошувалося на хитрості, підступності й потайливості українського гетьмана. Імперські історики та письменники вирізняли ці риси як домінуючі в характері Івана Мазепи. Не оминув цього факту також і В. Сосюра, однак у нього ця потайливість не має негативного забарвлення: “А скільки в нім таємних мрій, / Що він зберіг в ім’я любові / До України...” [214, с. 65].

Будуючи нову державу, Іван Мазепа орієнтувався на Європу. Щодо державотворчого елемента, то він зробив ставку не на селянство, а на старшинську верству. Коли ж загорівся “в його очах багряно якийсь огонь / Пора! Пора!..”, “скликав на нараду старшину”, віддану йому: “А чи готові за Україну / Ви всі іти на смертний бій? [...] І стала вільною вона?” [214, с. 82]. Уже на цій нараді з’являється мотив поразки національно-визвольної війни, поразки, зумовленої відсутністю єдності та єдиності в українському таборі [214, с. 73]. Саме відсутність єдності серед українців, вагання серед старшин зумовили написання Іваном Мазепою вірша “Всі покою щиро

прагнуть”, де звучать гiркі слова: “През незгоду всі пропали, / Самі себе звоювали!”

Історична правда полягає ще й у тому, що старшина керувалася не тільки любов’ю до України та бажанням її волі, а ще й особистими амбіціями. Страшна трагедія Мазепи в тому, що він “помилявся од любові, / що як пожар...”, який за свій народ “не раз молився...”, а народ був таким далеким від його прагнень та ідей. В. Сосюра вивів образ І. Мазепи як трагічний, не відділяючи при цьому трагедію гетьмана від трагедії його народу, в якому бачить і одну з причин поразки: “Не досягли ми тих висот, / Що сяють іншим в морі слави... / Бо помиляється й народ, / Коли немає ще держави” [214, с. 52].

Таким чином, Франкова колізія “вождь і народ” у В. Сосюрі трансформована: вождь має вести свій народ з неволі, але покладатись не тільки на своє провидіння, а й на народ, в ім’я якого і для майбутнього якого він діє. Водночас поет засуджує не тільки І. Мазепу, який не зумів донести свою ідею до народу й покладався на чужі сили (шведів), а й сам народ, який не піднявся до рівня величі свого вождя, не мав “державного мислення” [229, с. 160]. У поемі “Мазепа”, як і в поемі “Мойсей”, вождь так і не виводить народ з неволі в омріяну землю, але якщо люди оцінили титанічні зусилля і духовні заповіді Мойсея аж після його смерті (“Чули всі: щезло те, без чого / Жить ніхто з них не годний...” [239, с. 623]), то благородні прагнення Мазепи ще довго були не усвідомлені українцями.

За те, що народ не пішов за Іваном Мазепою, вважає поет, провина лягає ще й на російську православну церкву, “союзника страшного” Петра І, який, на відміну від гетьмана, котрий “церкви будував”, – “із дзвонів лив гармати, / і цим ... хребет Мазепі поламав”. Духовенство за вказівкою московського царя по всій Україні перед Полтавською битвою прокляло гетьмана України як зрадника: “...Він ще не знав: / Його в церквах Петро прокляв, / І вся Вкраїна проклинає. / Якби ж він знав, якби ж він знав!” [214, с. 76]. В. Сосюра переконаний, що Російська православна церква була душителькою

національних і духовних прагнень українського народу, підтримувала колоніальну політику царів: “Ні! Не народ прокляв Мазепу, / А прокляли його попи”, що “продали царю язик”, і “прислужилися, прокляті, / Катам, що йшли, як криголом, / Щоб наш народ у власній хаті / Ще сотні років був рабом” [214, с. 93].

Гетьманська влада Івана Мазепи мала постійну небезпеку, тим страшнішу, що вона йшла від найближчого оточення гетьмана: “Летить з доносом Кочубея / Полковник Іскра до Петра” [214, с. 63]. Москва, очевидно, зі свого боку тільки раділа цим доносам, завдяки яким в Україні не могла закріпитися національна влада [37, с. 16]. Московія всіляко заохочувала донощицтво, а “серед громадянства йшла неймовірна деморалізація. Розігрувалась остання дія акту, названого руїною. Руїною усього...” [58, с. 93].

Одним із найвиразніших епізодів у поемі В. Сосюра є опис Полтавської битви. Тут автор “Мазепи” інколи йде за пушкінськими інтонаціями, але в оцінці цієї битви знову полемізує із автором “Полтави”. Відомо, що симпатії Олександра Пушкіна були на боці Петра I. Російський поет вважав, що у Полтавській битві була завойована свобода для Московії. В. Сосюра ж займає “нейтральну” позицію спостерігача: він під Полтавою бачить дві армії: армію Карла XII, “покриту славою у битвах”, яка живе недавньою перемогою над московським царем, і армію Петра I, що “юна та міцна, як сталь, що кута у молитвах...”. Пожежі і кров, гарматні постріли “і тут, і там, і тут, і там” (у цьому уривкові – характерний алітераційний звукопис) – такий початок битви побачив В. Сосюра. Спочатку авторський погляд зупиняється на Карлові XII, на запеклій боротьбі шведів, які “січуть, січуть невідборимо, неначе богатир мечем...”. Поет навіть передає думку короля: чи тут, під Полтавою, не “пролине його слава мимо”? Отже, автор поеми немовби перебуває у таборі шведського короля, тобто поруч із Іваном Мазепою, а тому чує, як то напливає, то відпливає грізне московське “ура”; бачить, як від розпеченого ядра, “його страшного жала / земля неначе застогнала” (знову ж

промовиста алітерація) і як був поранений Карл XII, як хитнулися шведські полки, але, уgliedівши свого короля живим, знову кинулися в бій.

В Олександра Пушкіна Карл, якого несуть на ношах, “блідий, нерухомий”, погляд його “збентежений”, порух руки “слабкий”, себто це – німичний полководець. В. Сосюра по-іншому подивився на шведського короля: у нього він молодий “герой”, тобто мужня, самовіддана і діяльна людина. Це “вождь і брат”, “символ радості й весни” для шведських воїнів, “кумир уславлений народу”, за якого воїни йдуть на смерть. Тут Карлова доля провідника протиставляється долі Мазепи-вождя, якого козаки зраджують у вирішальну хвилину і переходять на бік Петра I. О. Пушкін зливається з московським військом, вживаючи займенник “ми”: “Тесним мы шведов”, він ідеалізує Петра: у нього він “прекрасне”, “он весь, как божия гроза”, очі його випромінюють радість, тріумф. У В. Сосюрі Петро – “велетень північний” (а був же “північним злодієм!”), летить на коні “як світло і як тьма” – контраст разючий, в якому підкреслено два протилежні начала. Проте тут немає замилювання Петром, як в Олександра Пушкіна, як немає і захоплення боєм. Поема передає інше почуття – розчарування, гіркоту, сором поразки, бо його авторську уяву переслідує інша картина: “А збоку Карла і Петра / Вкраїнці б’ються до загибуні. / Який це жах! Який це жах! / Так розмінять можуть орлину! / І наче стогне на ножах / Роздерте серце України...” [214, с. 80].

На відміну від О. Пушкіна, В. Сосюра не святкує перемоги московського війська над шведським, тому що ця війна принесла Україні тільки горе і поневолення. Символічні образи круків і змії (“Над ними круки, круки, круки, / Між ними зрад повзе змія”) увиразнюють трагічні мотиви змалювання Полтавської битви. Битви, де рікою лилася українська кров. Далі ж “з наказу Меншикова діло / у тьмі робилося страшне”, а саме: з дикою жорстокістю московити нищили гетьманську столицю – місто Батурин. І “Покрилась тьмою Україна, /.../ І доробила Катерина, / Чого не встиг зробити Петро” [214, с. 94]. О. Пушкін дивився на драму України й Мазепи і

перемогу Петра очима імператора, що й не дивно – адже Пушкіни “водились з царями”, як визнавав сам поет, і деякі його предки господарювали на Україні, коли Росія “мужала з генієм Петра”. Усім, наприклад, було відомо, як радісно зустрів появу поеми цар, навіть у листі до шефа жандармерії Бенкендорфа не приховував свого захоплення вчинком російського поета, твердячи, що той “гораздо менее благородный, нежели его “Полтава” [58, с. 97].

Парадокс літературної рецепції образу українського гетьмана в російській літературі полягає, зокрема, в тому, що К. Рилєєв, який був близький до О. Пушкіна, змалював Івана Мазепу як героя свободи: “Мазепа – провідник України, полум’яний патріот, громадянин і борець в ім’я свого народу”. У цей образ К. Рилєєв втілює свої власні волелюбні мрії та пристрасну ненависть до деспотії. Тим часом О. Пушкін представляє Мазепу виключно з імперської перспективи: “Что он не ведает святыни, / Что он не любит ничего, / Что кровь готов он лить, как воду, / Что нет отчизны для него” [184, с. 546]. У передмові ж до першого видання “Полтави” автор писав: “Мазепа є однією з найвизначніших осіб тієї епохи. Деякі письменники хотіли зробити з нього героя свободи, нового Б. Хмельницького (К. Рилєєв в поемі “Войнаровский” (1825). – Примітка О. Пушкіна). Краще було б розвинути й пояснити справжній характер бунтівливого гетьмана, не спотворюючи свавільно історичної особи”.

З позицій своїх проімперських поглядів О. Пушкін у Івані Мазепі помітив найголовнішу рису – прагнення вирвати Україну з лабет колоніальної залежності Московії. Промовистими у цьому розумінні є його зізнання Марії: “Но независимой державой / Украине быть уже пора, / И знамя вольности кровавой / Я подымаю на Петра” [184, с. 552]. Проте, якщо О. Пушкін вбачає у своєму героєві лише “бунтівливого гетьмана” з чітко визначеною метою – будь-що звільнити свій народ з-під імперського ярма, а К. Рилєєв наділяє його рисами державницько-патріотичними (як це зробив, наприклад, і Степан Руданський у своїй поемі “Мазепа, гетьман

український”, то В. Сосюра, на відміну від своїх попередників, по-своєму трактує цей образ. Не ідеалізуючи його як неординарну особистість, поет творить, насамперед, художній образ, а не політичний портрет гетьмана. Він, як ніхто інший, намагався розкрити психологію особистості Івана Мазепи й через його образ піднести ідею державності України, її незалежності, щоб прояснити не лише мотиви розриву з царем, а й показати справжнього борця за суверенну Україну [50, с. 15].

В. Сосюра в поемі “Мазепа” по-новаторськи осмислив образ гетьмана насамперед тим, що поставив його вище особистої трагедії й підняв його устремління до рівня високих проблем життя й боротьби українського народу за волю. Загалом в образі Івана Мазепи проявилися риси монументальної трагічної постаті, однаково величної і в своїх чеснотах, і в своїх пороках, художньо задекларовано надзвичайно активний характер. До речі, поет зумів кількома словами окреслити цілісність характеру свого героя – “ніжний і мов криця”. У зображенні постаті Івана Мазепи В. Сосюра прагнув не тільки історичної правди, а й певного філософського узагальнення, свіжого розкриття цього надзвичайно суперечливого характеру. Іван Мазепа поданий не лише як державний діяч, але і як сповнена звичайних слабкостей людина. Як поет-неоромантик, В. Сосюра був співцем кохання і глибоких патріотичних почуттів, і саме ці риси автобіографічного характеру знайшли відлуння в художньому образі Івана Мазепи.

3.3. Художні засоби та прийоми творення образної системи в поемі

Вивчення жанрово-композиційної своєрідності поеми-портрета “Мазепа” В. Сосюри дозволяє визначити специфіку її архітектоніки, увиразнити розуміння особливостей поетики твору, ідіостильових параметрів митця, його імпліцитні світоглядні імперативи. Метою цього розділу є аналіз та інтерпретація жанрово-композиційних та поетикальних аспектів цього значущого твору української літератури.

Поема В. Сосюри – це ліро-епічний твір: розповідь про життя Івана Мазепи тут перемежується з ліричними відступами, які не тільки розкривають душу поета, його світоглядні константи, а і його концепцію дійсності. Саме тому, що в поемі органічно поєднані епічні й ліричні моменти, читачем однаково емоційно сприймаються як душевні порухи (спомини Мазепи та його скорбота за Україною, голосіння дівчини на могилі Броніслава, представлення кохання Мотрі та Мазепи, опис страти Іскри та Кочубея), так і суто побутові деталі (доручення короля своєму пажеві, гуляння січового товариства тощо).

“Мазепа” – поема-портрет. Це зумовило й особливості композиції твору, що складається із “Вступу до поеми “Мазепа”, двадцяти шести розділів, епілогу та прологу різних за обсягом, чітко визначених смислово та емоційно. Поет виразно зображує свого ліричного героя, змальовує правдиві картини цього бурхливого періоду історії України, проводить історичні паралелі між тогочасними подіями та сучасним йому життям.

Розпочинається поема прологом, який начебто не має зв'язку із сюжетом (був написаний значно пізніше). Але саме тут автор розкриває причини виникнення задуму створити художнє полотно про українського гетьмана. Уже перші рядки: “О, як люблю я рідний край / І в щастя мить, і у негоду!” [214, с. 6] вказують на те, що писав В. Сосюра свою поему з думами про Україну, любов до якої надихала його на творчість. Тут починається назрівання трагічних мотивів, помітною стає автоалюзія з відомими рядками “Любіть Україну, як сонце, любіть, / [...] / В годину щасливу і в радості мить, / Любіть у годину негоди” [214, с. 165]. Але була ще одна важлива причина – повернути спалюжене ім'я Івана Мазепи Україні, якій той присвятив усе своє життя. Уже в пролозі створено загальний ліричний настрій, характерний для лірики – “сивий і сумний”. Важливим художнім засобом стає для наратора мотив спогаду, пам'яті: “І перед сивим і сумним, [...] / Хтось розгорнув життя сувої, [...] / І забриніли ліри звуки...” [214, с. 8].

Характерним для ідіостильової палітри поета є те, що у пролозі, а ще раніше у “Вступі...”, нарешті, у самій поемі загалом органічно злилися реалізм з елементами символізму й навіть містицизму, та прозорий, витончений ліризм оповіді й м’яка іронія, що переходить часом у їдкий сарказм, які надають поемі В. Сосюри неповторності, яскраво вирізняють її з-поміж інших творів, присвячених І. Мазепі.

Поет, очевидно, не залишив наміру все ж створити, а, можливо, й опублікувати поему “Мазепа” наперекір цензурі й ідеологічним переслідуванням, і виніс на початок “Прологу” – як заповіт нащадкам – слова любові до України. На схожість цих двох поетичних полотен звертає увагу і Юрій Барабаш: “...Поява у 1959 році з шухляди на світ божий рукопису поеми “Мазепа” має, як на мій погляд, глибинний зв’язок з поезією “Любіть Україну” і тією веремією, яка розгорнулася навколо цієї поезії. Справа навіть не у текстуальній схожості [...], головне – у близькості суттєвій, сказати б, генетичній, у тотожності поетичної “групи крові” [17, с. 144].

Друга частина поеми (XI–XXVI розділи) творилася вже без неоромантичного горіння, яке супроводжувало автора в пору написання початкової частини. На перший план тут виходить не епічне, а суб’єктивне начало, лірико-публіцистичне. Тобто маємо справу насамперед із тим, як бачить події, вчинки, характери поет, як відповідають вони його ліричній поставі, як відзеркалюється у них він сам. XI розділ передує початкові оповіді про новий, гетьманський етап життя Івана Мазепи, що є своєрідним ключем до з’ясування ідейно-естетичної позиції В. Сосюри. Цей розділ – це, можна б сказати, короткий зміст поеми, де автор стисло, сконцентровано подає найважливіші думки та ідеї, які будуть ширше розгорнутими далі. Складається враження, ніби В. Сосюра хоче тут сказати все відразу, нібито не буде наступних розділів, сказати те, що накіпіло в серці, що рвалось на папір і виливалось у поетичні рядки. Слід зазначити, що такий підхід спостерігатиметься не лише в цьому, а й у наступних розділах поеми, а саме: ліричні відступи та відступи-згадки В. Сосюри про своє життя, свою долю.

Вони виступають своєрідним контрастом до оповіді про свого героя, який прагне для України: “Щоб путь її була прекрасна / І стала вільною вона...” [214, с. 72]. Автор переконаний, що “Ї моя Україна розквітла / Під знаком молота й серпа...”, при цьому додає “І не було б коли Вкраїни, / То і Росії б не було” [214, с. 96]. Поет сам собі суперечить, бо йдеться про страх, який панує у цій “розквітлій Україні”: “... Биття жажне / Мене навчило.., Як вериги, / Тягар судьби я ніс в журбі” [214, с. 48–49].

Цькування поета не минули безслідно. Тому В. Сосюра й вирішив підкреслити на початку XI розділу поеми, що він – “дитя Комуни світової” і “партії своєї син”. А далі запевнити: “У дружбі, наче сталь єдина, / Живуть Росія й Україна” [214, с. 69]. Для більшої ж достовірності поет переконує себе і робить таку ж установку для реципієнта: “Тому й люблю тебе, Вкраїно, / Що ти й Росія – це одно!” [214, с. 69]. Як і в інших поезіях, досягнувши гіркоту життєвих уроків “биття жахного”, у “Мазепі” В. Сосюра знову повертається до інтернаціональних взаємин між Україною та Росією, що їм “в ясній путі простори сині усміхаються обом”. Однак офіційна доктрина вимагає присутності “трьох братніх народів”, й поет відразу “виправляється”: “... трьом! Із одного коріння, / Із Білоруссю ввись разом, / Щоб увійти в комуни брами / Вони зросли трьома стволами, / Обнявшись шумними верхами” [214, с. 96]. Поет декларує й обов’язкову дружбу (“Люблю я гордий люд Росії...” [214, с. 83]), але вона має класовий підтекст, бо стосується тих, хто, “як і ми, солоний піт / Лив у ріллю на кодро кляте...”. Знищення Батурина він подає як вигадку: “Поета ж вигадка (знищення Батурина! – М. Б.) / любов’ю / Лиш продиктована була, / А не ненавистю до брата” [214, с. 84].

Поет віддає тут належне приписам соцреалізму з його обов’язковим мотивом любові до “старшого брата”, мотивом інтернаціоналізму та дружби народів. Ось чому необґрунтованою виглядає думка Миколи Ткачука, який зазначив: “Художньо досліджуючи невігойні рани українського народу і його історії, В. Сосюра піднявся вище за своїх побратимів по перу, як і за

багатьох українських істориків, митців у трактуванні “заборонених тем”, в оцінці постаті І. Мазепи. І ці проблеми він розв’язував не з вузько класових позицій, а з позицій загальнолюдських, гуманістичних, тобто національних, народних” [229, с. 162]. Дивне поняття “національних позицій”, надто вже прозоро проглядає той же радянський погляд на нашу – не свою – історію...

Епілог поеми – це данина своєму часові, певний “етикет поетичний” тієї доби, за межі якого не схотів переступити В. Сосюра [229, с. 162]: “... Як брати, / Ми з росіянами у бурі, / Во ім’я світлої мети / Зняли квіти знамен в лазурі, / В комуну зводячи мости” [214, с. 95]. Таке есхатологічне бачення історії – одна з ключових рис, яка, як справедливо зауважує Валентина Хархун, “вказує на уподібненість радянської ідеології до релігії”. Загалом же “комуністична ідеологія концепт історії мислить як реалізацію християнської візії суспільства” [242, с. 165].

Саме з цієї позиції владного центру автор робить спробу не те щоб примирити запеклих ворогів, але мовби поставити їх на один рівень, кожному віддати належне, знайти своє виправдання [17, с. 146]: “Вони по-різному прогрес / В ті дні далекі розуміли”. І далі: “Вони несли життя орлине: / Той для Росії, а другий / Для золотої України” [214, с. 96].

Виникає закономірне питання, що його задає собі і Юрій Барабаш, намагаючись знайти розв’язку цієї художньої антиномії: “А де ж подівся “північний злодій”, душитель України, що пролив ріки української і не тільки української крові?” і приходять до висновку: “Я шукаю пояснення цього незрозумілого заокруглення історичного непримиренного конфлікту, компромісного фіналу, який кричуще суперечить усій поемі, і знаходжу лише одне: не так осуду, як жалю, гідна поступка горезвісному “мазепинському синдрому”, оте кляте саморедагування, що в’їлося за десятиліття у нашу свідомість, мозок, у кров ...” [17, с. 146]. Інакше можна пояснити цю антиномію лише тим, що наукове знання (щодо образу “північного злодія”) виявляє в дихотомійній структурі іншу парадигму, ніж знання художнє, сказати б, поетичне знання, народжене ідеологічним

примусом. Ідеться, таким чином, про художню спробу поєднання двох протилежностей у антиномії, яка не мала свого вирішення у контексті існуючої ідеологічної парадигми. Згідно з ідеями Канта, у такому випадку йдеться про вихід за межі “можливого досвіду”, коли розумування приводять до однаково раціональних, але взаємно суперечливих висновків. Однак засобами раціонального мислення неможливо у цьому разі встановити істину, оскільки раціональне мислення виходитиме поза межі можливого досвіду та стає трансцендентним. У історіософії В. Сосюри, поетично побудованій на дихотомії, яка стає пуантною в наведеному вище уривкові, таке протиріччя народжується, власне, з намагання об’єднати два протилежні погляди на українсько-російські взаємини.

Василь Гришко наголошує, що твір написано в “пляні прямого протиставлення “Полтаві” Пушкіна”, й додає, що “поема виразно протиросійська” [63, с. 208]. Із останнім припущенням не можна повністю погодитись; варто заакцентувати увагу на згаданих вище антиноміях, а також на непослідовності ідейної та ідеологічної постави В. Сосюри (вічної проблеми “двох Володьок”), його певного душевного сум’яття, не до кінця подоланих вагань.

Епіграфом до XXIII розділу є слова з “Полтави” О. Пушкіна: “И грянул бой, полтавский бой” [214, с. 77]. Тоді як образ Петра у сцені Полтавської битви та перед нею – це ж переспів поеми О. Пушкіна: “... велетень північний” [214, с. 79]. Він “Летить, як буря, на коні, / Любовь російського народу...” [214, с. 80]. Однак український поет додає, що “... кров людську він лив, як воду, / За славу Росії в борні” [214, с. 80]. Таким чином, якщо В. Сосюра й мав на меті протиставити своє творіння поемі О. Пушкіна, то він зробив це у змалюванні картини Полтавської битви та, частково, в образі Петра I.

Свою авторську версію дає В. Сосюра і коханню Мазепи з Мотроною Кочубеївною, і тим подіям, до яких ці взаємини спричинилися. Усупереч О. Пушкіну він знімає з образу Кочубея легендарний героїчний ореол. Те ж

саме стосується і легенди про смерть Івана Мазепи, який, щоб не потрапити до рук Петра, нібито прийняв отруту, а тіло його турки “вкинули у Дунай”. Історичні джерела засвідчують, що старий, до того ж фізично й морально підірваний гетьман помер своєю смертю, поховано його у Галаці, до речі, з дотриманням належного небіжчикові такого рангу ритуалу, тож і “сум голосінь” був, і “никли траурно знамена”, і гетьманську булаву несли.

Не всі авторські спроби подати об’єктивну картину тогочасної дійсності, представити елементи повсякденності, логіки історичних подій – з позицій сьогодення – можна вважати вдалимими. На це було дуже багато причин. Насамперед – цензурно-політичних, а також і багатолітня перерва між написанням окремих частин твору.

Ще одним важливим аспектом дослідження архітекtonіки поеми, її художньої логіки, ідейно-естетичного наповнення тексту, створення власної історіософської перспективи екзистенції головного героя на тлі буття у трагічних обставинах життя української нації є вивчення ролі позасюжетних елементів для розкриття внутрішнього світу образів-персонажів.

У художній структурі твору виразними є оніричні елементи – сни Мазепи. Вони відіграють в архітекtonіці поеми антиципаційну роль. Ігор Качуровський наголошує, що антиципація (або пролепсис) – це “своєрідний мистецький “завдаток” – коротка підказка: що має статися” [104, с. 468]. Разом з тим, продовжує він, “широко відомі такі роди антиципації (відомі в творчій практиці, але не в теоретичних засновках), як пророцтво або віщування чи то оракул, як у еллінів [...]. Так би мовити, поверхом нижче йдуть передбачення циганок, гадалок, ворожок, юродивих тощо” [104, с. 470].

Образ матері-черниці в поемі символізує Україну, яка сумує у неволі. Дзвони золотоверхої Київської Софії б’ють немов на сполох і кличуть на допомогу. Майстерний алітераційний звукопис (нагромадження дзвінких приголосних) і 4-стопний ямб неперевірено відтворюють биття дзвонів: “Залізним будь! Залізним будь! / Умій боротись до загину...”. І Мазепа

кричить дзвоном-символом у відповідь: “...Час визволення настане! / І шабля золота моя, / Мазепи, гетьмана Івана, / Над трупом ката засія!” [214, с. 32] (Цей уривок побудований на алюзійному паралелізмі до відомого Мазепиного вірша з рядком: “Нехай вічна буде слава / Же през шаблі маєм право!”). Йому знову сниться рідна мати у чернечому вбранні, яка благословляє свою дитину хрестом. Це немов сама Україна говорить йому заповітні слова: “ – Готовий будь! Збирайся, мій сину! [...] / Будь оборонцем України, / Тебе народ і Бог обрали!” [214, с. 33].

В одному зі снів з’являється метафоричний образ – цар іде по живому Мазепі й “у грудях грузнуть каблуки” – образ полемічний щодо пушкінського “величного” образу Петра І. У В. Сосюри цар не переможець-тріумфатор, а душитель і гнобитель. Цей образ постійно асоціюється з образом крові, смерті, руїни, нищення, грабунку, на підвалинах яких будував Петро свою імперію. А тому Мазепа болісно вигукує: “– Чом ти прийшов до мого дому, / Північний злодію?..” [214, с. 35]. “Північним злодієм” В. Сосюра називає царя знову ж таки на протигагу пушкінському “гетьман-злодей”. Хоча ця полеміка двох поетів і відбувалася на відстані часу, проте вона була дуже актуальною в часи написання поеми “Мазепа”.

Ігор Качуровський підкреслює, що “онірична антиципація в формі віщого сну – це один з тих мотивів, без яких була б немислима світова епіка [...] Сон може бути компонентом у степенованій, багаточленній антиципації” [104, с. 472–473]. Можна твердити, що оніричні елементи поеми – це особлива багаточленна антиципація, яка передбачає як майбутню долю гетьмана Мазепи, так і долю України, її майбутнє визволення. Одночасно оніричні сюжетні структури не тільки вносять елементи тривожних передчуттів у дещо сповільнений плин дії, а й виступають важливим антиципаційним сюжетним елементом.

Гармонія високого й буденного, романтичного, сповідального і розповідного помітна в композиційній структурі твору, у злитті об’єктивного матеріалу з суб’єктивними мотивами відчуття, і у стильових та мовних

особливостях поеми. Конкретні факти (“І Самойлович... віддав Мазепі булаву” [214, с. 53], “Йван зненавидів Палія / За те, що той любив Росію” [214, с.65] та ін.) органічно перебиваються ліричними вигуками та звертаннями (“А крик гримить: “Нехай живе / Великий гетьман України!” [214, с. 53]) змінюються ліричними відступами й художніми мікродеталлями (“В кущах сіренький тьохка птах / І очі мружить з насолоди / Там, де роса і прохолода, // І в срібнім сяйві з небозвода / Спить Біла Церква у садах” [214, с. 55]).

Усі образи поеми, головні й другорядні, великі й малі, взяті разом, набувають глибокого символічного звучання, створюють багатогранний і неповторний образ України. Однак головним символом її визвольних змагань, її трагічної долі в поемі є образ гетьмана Мазепи. З образом України асоціюються в поемі образи матері Мазепи, черниці-учительки, Оксани-полонянки, Мотрі, а також дзвони Софії, тополі, що проводжають утікачів, волаючи: “Пощо ви, діти України, тікаєте до чужини?” [214, с. 82], зруйнований Батурин та шибениці з трупами, що пливли “за водою до моря”. Останні символізують собою трагічний образ Вітчизни. Уособленням України, віковічним прагненням її народу до волі є в поемі “Мати – Січ”, запорожці, “старий та з серцем молодий” курінний, нескорений Полуботок, поневолений Петром Палій. А от образ дяка-п’яниці, який з’являється поміж козаків, “немов Пилип із конопель”, символізує “тульвісне запорозьке життя”. Символами розбрату серед українців є образи козацької старшини, Першого та Другого Січовиків, які тремтять за свою власну шкуру.

Образ України у XVII розділі передається й через пейзажні замальовки, типові для України-Гетьманщини: “Там, де зеленою юрбою / Тополі зводяться у вись, / І над Дніпровою водою / Крильми дві чайки обнялись...” [214,с. 70]. Відзначимо, що символом рідної землі у творі стає вишневий сад (подібно, як у поезії “Любіть Україну”, одним із таких неоромантичних символів є вишневий цвіт), образ якого є наскрізним у всій поемі.

Історіософське бачення образу України в поемі представлено у контексті світової історії: “Я думав: “Що із Нью-Йорком Вашингтон, / З селом нещасним міг зробити? / Проте гіганта він розбив, [...] / Чого ж Мазепа не розбив...” [214, с. 50]. Або ж: “Ти у кривавих злих вітрах / Ішла... / Не так, як Венгрія [...]. Не досягли ми ти висот, / Що сяють іншим в морі слави...” [214, с. 51–52]; “О краю мій, твої сини, / Немов Канади індіани / В дні братовбивчої війни. / Індійці бились за французів / І за англійців в тьмі дібров...”. І підсумовує: “Такі дороги й України. / Сама з собою у бою / Через трагедію свою” [214, с. 82]. Таким чином, поєднання на основі паралельності образів, що належать до різних традицій, культур, епох, дає змогу поету від опису страждань розіп’ятої на хресті суперечностей України невимушено перейти до застереження сучасників від повторення помилок минулого тих народів, які не зуміли вибороти й відстояти свою суверенність.

Зорові образи України в поемі спираються на лексеми з кольористичною семантикою, отже, поет творить свою поему ще й “мовою фарб”. I–V розділи твору у стилістичному плані побудовані на неоромантичній основі з домішками символізму, елементів імпресіонізму. Психологічна напруга градаційно зростає у VI – IX розділах, змінюється і тло оповіді, істотною ознакою якого стають картини степу [214, с. 45]. Образ степу несе у собі відчуття непевності, в якому й перебуває Мазепа, прив’язаний до спини коня, а ще відчуття неприборканості, волі, що теж характерно для постаті героя поеми.

Десятому розділові властивий спад емоційної напруги, відбувається перехід до цілої гами кольорів, що передають красу передвечірнього дня і психологічний стан героїв. Кожна барва в поета актуалізує символічні компоненти кольористики: багряний колір передає меліоративні ознаки дня, які створюють певний настрій, тобто є концептуальним щодо світосприйняття автора і його героя. Така лірична тональність залишається панівною й у XIII розділі, але кольорова гама поступово змінюється, стає різноманітнішою і соковитішою. XIV розділ – один із психологічно

найнапруженіших, “в зловісних фарбах тоне”, а от у ХІХ розділі вже й “небо дихає грозою” – у передчутті страшної трагедії. У найтрагічніших ХХІІІ – ХХІV розділах переважають криваві, чорні кольори крові та згарищ; тут панує тьма й “тайвороння чорний жах”. Два останні розділи написані вже не чорними, а сірими, темно-синіми барвами: “Пливуть тумани од ріки, / Неначе соняшник на тин, / Світанок хилиться над степом...” [214, с. 87]. Зорі й ті мерехтять крізь туман тихо, елегійно. Настає тиша, “глуха і грізна”. Таким чином, окрім зорової конкретики, у кожній згаданій акустичній художній деталі відчутне емоційне ставлення до неї з боку митця. І в цьому вбачаємо прояв функціонування кольористичних, зорових, акустичних гам як смислотвірних одиниць тексту в їхніх взаємозв'язках з іншими образами текстового поля.

Хоч у цілому поема “Мазепа” присвячена одному з найтрагічніших періодів української історії, проте кольори жалоби не стали в ній панівними. Навпаки, твір наповнений усіма відтінками синього – найулюбленішої барви В. Сосюри, яка вживається в поемі вісімнадцять разів. Акцентуючи на тому, що поема написана ще й “мовою фарб”, слід звернути увагу і на пейзажні картини твору. Вони є тлом, на якому розгортаються події, як-от у ХХІІІ розділі, де йдеться про Полтавську битву, а саме про її завершення, коли “Палій підскочив на коні в цей ранок грізний і грозовий” [214, с. 80]. Картина битви, таким чином, зображена штриховою стилістикою, експресіоністичним мазком.

Пейзажна лірика – це ще й один із засобів розкриття думок і почуттів персонажів. У ІІ розділі поеми, “коли ховали Броніслава”, був “крик і сум у світлі дня // І сльози на очах коня” [214, с. 26], тобто опис природи віддзеркалює психологічний стан людей. Це ж спостерігаємо й у ХІV розділі: “Над батьком Мотрі небо хмури // І, наче траурна бандура, / Ридують далі голубі...” [214, с. 64]. Для посилення драматизму й ліризму використовується прийом контрасту: “Так світло й легко над землею, // А на землі в сльозах любов” [214, с. 64].

У поемі значне місце посідають і такі прийоми, як характеристика, інохарактеристика та особливо прийом психоаналізу. Останній з названих прийомів застосовується передовсім для розкриття найпотаємніших думок та переживань Івана Мазепи, який роздумує над своїми словами, вчинками й остаточними рішеннями про долю України.

Висновки до Розділу 3

Постать гетьмана Івана Мазепи від епохи романтизму стає одним із “вічних образів” європейської культури. Формування ідейно-естетичних, семіотико-семантичних рис цього образу відбувалося у двох тематичних напрямках. Перший з них – це художнє дослідження романтичного героя – Дон Жуана, якого ревнивий польський шляхтич, спіймавши на перелюбі зі своєю молодою дружиною, прив’язує до коня й випускає у голий степ. З іншого боку, образ гетьмана Мазепи розглядається як образ політичного діяча, який заради своєї батьківщини – поневоленої України – змушений вибирати між клятвою вірного служіння своєму суверенові та обов’язком сина свого народу. Цей історико-політичний напрямок найчастіше дуже тісно переплітається з мотивом кохання до Мотрі, з певними моральними та етичними проблемами, які породжує це кохання.

За жанровими особливостями поема “Мазепа” є ліро-епічним твором, у якому наративні стратегії зображення життя Мазепи перемежуються з ліричними відступами. Композиція поеми зумовлюється ідейно-естетичними завданнями твору. У ліричних відступах розкривається широкий художній простір світоглядних, ідеологічних, політичних поглядів головного героя. Поетика образу Мазепи має всі ознаки українського неоромантизму. Неоромантичні елементи творчого світобачення В. Сосюри в поемі проявляються на різних рівнях художнього тексту. У творі дух історичної епохи мистецьки лучиться з талантом ставити й шукати розв’язки вічних, актуальних, глибоких ідеологічних, духовно-культурологічних проблем. Така

неоромантична традиція в “Мазепі” знаходить своє особливе мистецьке втілення. Герой В. Сосюри виступає і борцем за незалежність своєї країни, і як неординарна, духовно багата особистість. Одночасно образ Мазепи трагічний, причому трагедія гетьмана як політичного діяча невіддільна од трагедії усього українського народу.

Саме такий підхід до художньої вибудови образу головного героя, націєцентричне бачення вузлових моментів історії, створення індивідуальної авторської філософії історії України в епоху Івана Мазепи (яка докорінно відрізняється в багатьох аспектах від офіційної більшовицької її доктрини) стає важливим свідченням спроб автора долати основні канони соцреалізму, які вимагали беззастережного прославлення єдиної історичної перспективи для українців – “возз’єднання” з Росією.

Характерним для ідіостильової палітри автора є й те, що в поемі загалом органічно зливаються реалізм з елементами символізму й навіть містицизму. Одночасно їй притаманний витончений ліризм оповіді та м’яка іронія, що переходить іноді у їдкий сарказм. Саме ці стильові особливості яскраво вирізняють поему з-поміж інших творів, присвячених великому гетьманові. Загалом же у центрі семантико-семіотичного простору поеми – два символи, які безпосередньо пов’язані між собою різнорівневими художніми співвідношеннями: образ України та образ Івана Мазепи. Їх нерозлучна єдність творить в обговорюваному художньому просторі неповторну символічну синтезу.

Містичний струмінь у поемі реалізується через оніричні елементи – сни гетьмана, які в архітектоніці твору відіграють антиципаційну роль.

Стилістично-індивідуальною ознакою поеми В. Сосюри є й те, що домінуючі описово-інформативні прийоми творення образів і ситуацій часто носять викривальний характер. Таким чином, створюється враження, що всезнаючий автор безпристрасно споглядає за подіями та героями поеми, стає креатором, який панує в художньому світі свого твору.

РОЗДІЛ 4. СОЦРЕАЛІСТИЧНА ПАРАДИГМА САКРАЛЬНОГО У ЛІРО-ЕПІЦІ КІНЦЯ 1940-Х РОКІВ

Розгляд поставленої у цьому розділі проблеми вимагає виявлення (в контексті проблеми особливостей психології творчості поета) тих першоджерел і контекстуальних елементів, які сформували, а потім призвели до написання цього релігійного циклу поем. Вияви містичних переживань В. Сосюри можна зауважити з дитячих років: коли, як він пригадував сам, разом із братом “замучив курку”. Мати тоді йому сказала, що його “за це покарає Бог. Я дуже боявся його. І коли, вже на селі, веселі хлопчики йшли барвистою юрбою до церкви і запрошували мене, я не йшов з ними. Я смутно й самотньо стояв осторонь їх веселої й щасливої дороги, а вони, сміючись і перегукуючись, як дзвінки і радісні пташки, проходили за огорожу і йшли в широко розкриті двері церкви з насальованими на них ангелами з огняними мечами в руках... Там, де все залито сяйвом і звучить неземний прозорий хор, хор янголів, ходить Бог у золотих ризах... А мені туди не можна... Я є грішник... Я думав, що священник – це Бог” [217, с. 17].

Можна навести й інші враження з дитинства, які сприяли формуванню містичного світовідчуття майбутнього поета: його захоплювали “церкви зі срібним гудінням дзвонів, і золоті ризи священників, і голоси, ангельські голоси під голубим склепінням з розпростертим на ньому богом Саваофом...” [217, с. 43]. “Я дуже любив книжки [...]. Особливо мене захоплювала книга Ветхий Завіт, написана як роман, про блукання єврейського народу в гарячих пустелях півдня, коли вони шукали землю Ханаанську (в ці роки я ці шукання з боєм і ордами філістимлян можу порівняти з “Залізним потоком” Серафимовича... Тільки там іще величніше). Я захоплювався героїзмом Гедеона, братів Маккавеїв, Самсоном, а особливо Ісусом Навіном, який одним наказом “Стой, сонце” спинив день, щоб євреї змогли довершити розгром ворога. Я любив усе героїчне і красиве” [217, с. 55]. У підлітковому віці “я так зачитався Ветхим Завітом, що забув про

навколишній світ, а так у книзі блукав по жовтій од піску безкінечній пустелі під гарячим, безжальним сонцем з героїчним єврейським племенем і захоплено дивився на Гедеона, коли він виділяв хоробріх од боягузів по тому, як вони пили воду в річці – чи губами, чи жменями...” [217, с. 56]. Поет згадував, що він нічого не чув, “потопаючи в уявному світі *золотої легенди людства* (курсив наш – М. Б.)” [217, с. 57].

І хоча з дитинства й залишилося багато релігійних переживань, в епоху соцреалізму автор намагається ніби виправдати себе, мовляв, уже тоді відчував, що релігія – це те, що гнітить людину: “...Пахло ладаном, холодом і свічками. Я любив дивитися на стрункі ноги, обличчя святих і сині горизонти за ними. Тільки мені неприємно було молитися Богові й почувати себе його рабом. Він тяжко давив мою душу і ніколи щиро й повно не захоплював мене. Іноді вночі, коли всі спали, на мене налітало бажання впасти на коліна й довго молитися, але порив зникав, і я засинав без молитви” [217, с. 96]. Можна б думати, що поштовхом до написання поем із релігійними мотивами, власне, був досвід містичних переживань і релігійного світобачення дитинства й молодості В. Сосюра. У спогадах про юність тридцятирічний автор (отже, йдеться про період перед написанням поеми), зізнавався, що у нього “непереможно встає бажання ще раз прожити, хоч у споминах, своє життя [...] у янтарному цвіті акацій і дзвонах, церковних дзвонах, тепер чужих, а колись таких містичних і рідних” [217, с. 78].

Серед безлічі біблійних образів В. Сосюра обирає найпоширеніші та водночас найзагадковіші: підступного Ваала, жорстокого Каїна, покійного Мойсея, жертвовного Христа. До того ж два перші є водночас уособленням Зла та Гордині, інші – Милосердя та Смирненості.

Літературознавці в цьому разі говорять про використання “вічних”, “світових”, “класичних”, “традиційних”, “магістральних” тощо образів-персонажів. Так, Н. Калустова дає ґрунтовну характеристику вищезазначеним категоріям. Виокремимо найяскравіші визначення: “Вічні

образи ... народилися на реально-історичній основі і є творіннями, співвіднесеними національним літературам, втіленнями соціальних характерів, мають здатність перетворюватися, отримуючи властивості різних народів, відображають національні і водночас загальнолюдські якості, загальний для всіх століть і народів зміст; виражають пошуки людиною свого місця на землі, прагнення справедливості, відданість ідеї, глибоко духовні, ... відмічені глибиною психологічного проникнення в характери, є “відкриттями людського серця”.., високохудожніми втіленнями певного людського типу і водночас філософічні, отримують смисл художніх символів; створені внаслідок фіксації якихось кардинальних моментів у житті людини та людства; характери, ситуації, конфлікти, що лягли в їх основу, конкретні і разом з тим вкрай узагальнені, тому повторювані для людини і людства, постійні та універсальні” [98, с. 24–25]. За Н. Калустовою, подібні образи “створені внаслідок фіксації якихось кардинальних моментів у житті людини”, тобто вони не передбачені буденністю, а є “відкриттями людського серця”.

Поєми В. Сосюри “Каїн”, “Мойсей”, “Христос”, “Ваал” можна вважати своєрідним циклом, у якому поєднуються мотиви як Старого, так і Нового Завітів. Усі разом вони становлять мистецьку цілісність, яка виявляє, власне, особливості релігійного світовідчуження й разом з тим характерні риси світовідображення, заангажованого в ідеологію епохи та приписи соціалістичного реалізму. На перетині цих двох, здавалося б, взаємовиключних ідейних, естетичних, аксіологічних та ідеологічних (не в останню чергу) стратегій і створено цей цикл. У такому аспекті поеми й будуть розглянуті у цьому розділі.

4.1. Сакралізація та міфологізація комунізму в старозаповітних поемах В. Сосюри

У чотирьох поемах “релігійного” циклу В. Сосюри категорія сакрального виявляється у багатьох ракурсах, причому це сакральне набуває

ознак як християнського *sacrum*, так і гностичного, квазіхристиянського тощо. Заголовки цих поем, безпосередньо пов'язані з біблійною традицією, мали натякати на апокрифічний характер розповіді. Біблійний дискурс В. Сосюра перетворює в цьому поетичному циклі на міфологічну структуру. Міфологічна структура кожного художнього тексту завжди неоднозначна та динамічно-змінна. А. Можасва наголошує, що “в якості “ідеї” міф володіє унікальною гнучкістю і пластичністю, у смисловому полі міфу навіть діаметрально протилежні його інтерпретації можуть співіснувати, доповнюючи одна одну” [149, с. 306]. Сакральними є назви поем В. Сосюри. Дещо переінакшуючи ідеї Л. Софронової, можна твердити, що назви цих творів є своєрідними релігійно маркованими концептами, які безпосередньо занурені в художній світ поем. Ці назви “надбудовуються над текстом та обов'язково входять у діалог із ним. У цих взаєминах, власне, сам текст не обов'язково виходить на перший план” [221, с. 149]. Водночас виникає (і це яскраво виражено в поемах В. Сосюри) особлива напруга між назвою твору і текстом, яку породжує різнопланове трактування *sacrum* і *profanum*, тому що “поміж ними існує сенсовий розрив, специфічна розколина, яка щезає у міру того, як відбувається входження і проникнення в текст. Коли це відбувається, текст розкривається повністю. Він входить із назвою в гармонійні взаємини, через нього підступає до сакрального кола культури, не порушуючи його кордонів”. Ці особливості рецепції художнього твору проявляються тому, що “енергія сенсу сакральної назви надзвичайно потужна. В міру проникнення у світський текст вона оточується великою кількістю сенсових конотацій і завжди готова підійти до ядра сакральних значень, хоча й текст стримує його. Сакральна назва постійно підживлює твір, виступає як його кульмінаційна точка, як особливий семантичний сигнал. Назва проводить корекцію її семантичної структури, пропонуючи наперед тип прочитання й інтерпретації” [221, с. 150]. Неоднозначність цього сакрального (дуже часто відмінного від християнських канонів і забарвленого ідеологічними дискурсивними практиками) з'являється й тому, що “сакральне проявляється

у сприятливій чи нещасливій дії і одержує протилежні властивості чистого і нечистого, святого і блюзнірського, які визначають у своїх власних межах границі протяжності релігійного світу” [105, с. 55].

Поєми В. Сосюри стоять у цілому шерезі тих творів світової літератури ХХ століття, які “самим заголовком претендують на своєрідну “канонічність” викладеного в них матеріалу [...]. Ці твори мають своєрідний екзегетичний характер і в сукупності складають світську історію життя й діяльності Ісуса Христа, демонструють неортодоксальне сприйняття Месії в різні культурно-історичні епохи в різних національних контекстах. Подібні “євангелія”, як правило, зосереджені на реконструкції життя Христа, а також на розвиткові новозавітних метафор і замовчуваннях, ледь окреслених ситуацій, які в нових варіантах набувають емоційно-психологічного та предметно-побутового наповнення” [5, с. 9–10].

Можна виокремити чотири типи варіацій біблійного сюжетно-образного матеріалу (поширимо ідею Анатолія Нямцу про такі типи в осмисленні й ампліфікації лише євангельських текстів) у представленні біблійних колізій:

– Дописування або продовження канонічних текстів, ускладнення їх плану подій елементами повсякденностей (під повсякденностями в певний період історії розумітимемо, йдучи за Фернаном Броделем, “дрібні факти, ледь помітні в часі і просторі; що більше ви звужуєте поле спостереження, то більше у вас шансів опинитися в оточенні матеріяльного життя [...]. Коли ж ви звужуєте час спостереження до дрібних проміжків, то отримуєте чи то якусь подію, чи то якийсь факт. Подія повинна бути унікальною і єдиною: будь-який факт повторюється і, повторюючись, набуває загального характеру, або, ще краще, стає структурою. Він поширюється на всіх рівнях суспільства, характеризує його спосіб існування й спосіб дії, нескінченно його увічнюючи” [38, с. 11–12]).

– Об’єктивування схематизованих біблійних (чи легендарно-міфологічних) характеристик персонажів та їх учинків багатоаспектними та

багатоплановими “морально-психологічними мотивуваннями, що усувають надприродне й незрозуміле звичайній людині” [5, с. 11].

– Осучаснення біблійних подій, їх включення у контекст духовних пошуків і проблем культурно-історичної епохи-реципієнта.

– Дописування, розширення і продовження біблійного матеріалу [5, с. 11], антропологізація сакральної метафорики та імперативів.

Художній світ поем В. Сосюри “Каїн”, “Мойсей”, “Христос”, “Ваал” будується на своєрідному накладанні двох різних і різнорідних часо-просторових площин, кожна з яких має певне сакральне закорінення (як у міфологічно-ритуальному просторі, так і у тексті Святого Письма), а разом з тим будується на контамінації з ідеологічною та ідейно-естетичною доктриною більшовизму.

Перша з цих різнопланових площин, які присутні в поетичному циклі В. Сосюри, – це хронотопна площина біблійних подій, що отримує особливу інтерпретацію. Друга площина – це сучасний світ автора.

Кожен хронотоп, який характеризує людське буття у світі та екзистенцію окремо взятої особистості, на переконання Мірчі Еліаде, “не є однорідним; він складається з розривів, тріщин, існує священний простір, він “могутній”, значущий, і існують інші простори, не святі”. Така “відсутність однорідності простору полягає в усвідомленому протиставленні святого простору, при цьому тільки він є реальним, справді існуючим, і того хаосу, що його оточує, решти світу” [79, с. 12]. Оскільки для людини віруючої, продовжує Мірчі Еліаде, “час, як і простір, не є однорідним і безперервним, існують відрізки священного часу, часу святкування (здебільшого періодичні); з іншого боку, існує і час мирський, звичайний проміжок часу, в який відбуваються дії, що не мають релігійного значення” [79, с. 36], то між профанним, земним часом і часом сакральним “наявний зв’язок безперервності; однак через ритуали віруюча людина може без перешкод “перейти” зі звичайного часу в час священний” [79, с. 36–37]. Такий перехід у поемах В. Сосюри здійснюється від представлення подій сакрального часу

до зображення його особливих переживань (зокрема, й побутових чи еротичних), які стають ніби ілюстрацією того, як сакральний час і простір можуть поєднуватись із сучасністю самого автора й навіть із його особистою долею. Накладання задекларованих вище площин дає можливість митцеві створити особливий художній світ, який поєднує світський і сакральний час, оскільки “священний час за самою своєю природою повторюваний, він має здатність ставати теперішнім, а будь-який літургійний час є реактуалізацією священної події в міфічному минулому, “на початку” [79, с. 37]. Разом ці дві темпоральні площини творять у поетичному світі чотирьох ліро-епічних текстів своєрідну амальгаму: на першооснові біблійного та апокрифічних текстів твориться новий текст. Він є конгломератом цілого комплексу факторів: стилю, авторської поетики, ідеологією та особливостей його історичної епохи. Таке зближення, контамінація в художньому тексті “між сакральним і світським ніколи не реалізується у повній мірі й залежить від волі митця, виступаючи знаком історико-культурної епохи, як, наприклад, бароко або романтизм. Інколи активність одного з цих двох першоелементів послаблюється, й тоді достатнім буває введення окремих мотивів у протилежний їм контекст. Так у світську культуру потрапляють окремі сакральні мотиви. Вони входять у неї на правах цитати-алюзії” [220, с. 31].

Одночасно ж для соцреалізму, який для художньої літератури є методом і мистецькою метою втілення ідеологічних доктрин, сакральний міф дозволяє виразити найважливіші елементи ідеологічних доктрин у метафоричній формі: “Сакральний простір, час, “завойована” природа, *homo totalitaricus* стають основними учасниками тоталітарного міту – найповнішої реалізації тоталітарної сакральності. Міт, як “взірцева модель”, актуалізується тоталітарною культурою, яка схильна ідеологічно схематизувати онтологічний простір. [...]. Тоталітарна культура представляє кілька мітів. Це – міт про творення (“острова”, “дому”, “Країни Рад”), міт про золотий вік, який пов’язаний з апологією майбутнього, міт про “країну героїв” і, врешті-решт, міт про “нову країну” [241, с. 326]. У цьому контексті слід пам’ятати,

що, за Мірча Еліаде, міф, “розказуючи” історію, стає незаперечною істиною, “він завжди є розповіддю про творення: він розповідає, як щось сталося, як воно почало бути. Ось чому міф рівнозначний онтології: в ньому йдеться лише про дійсне, про те, що справді відбулося, проявилось цілком” [79, с. 51].

Звернення до сакрального тексту, його поетики виявляється в циклі поем і на рівні стилістики – у біблійних стилізаціях, алюзіях, зрештою, мотивах і в образній системі творів. Поеми “Каїн”, “Мойсей”, “Ваал” мають і деякі яскраво виражені елементи неоромантизму, що проявляється у поєднанні у творі реального та релігійно-міфологічного світів.

Анатолій Нямцу наголошує, що “упродовж століть (і особливо в ХХ столітті) легендарно-міфологічні структури і деякі літературні твори сприймалися і сприймаються як особливі концентрати загальнокультурної пам’яті, “покликані” забезпечити тяглість в духовній еволюції цивілізації, висунути деякі універсальні критерії взаємин між людьми і народами, нагадати людству про його вище призначення” [163, с. 5–6].

“Ваал” своєрідним чином відкриває художній світ космогонічних подій, представлених у цьому циклі. Образ Ваала у В. Сосюри з’являється вже у поемі “Слово”, написаній в 1930-х роках. Тут його слугами автор називає тих, хто заважає будувати загальносуспільне “щастя”: “...На горе всім синам Ваала / Проб’єм до щастя ми вікно” [210, с. 13].

Поєма розпочинається заспівом, який мав би поєднати ідею народження людства поза межами земної кулі й міфологічну космогонію. Цей пролог є своєрідним передчуттям наближення епохи освоєння космосу людиною: “За зорями, зорями в далях безмежних / а може, між зорями й скрізь / у зміні матерії, в тьмі і пожежах, / що в вічному борінні сплелись, / у хорах надземних жили легіони...” [210, с. 78].

Ми, людство, є дітьми цих “легіонів”, “їх продовження, в зоряні гони / блискучу торуємо путь” [210, с. 78]. Там панує “комунізм”, бо “усі там були як брати, / і світ був чудесний, той світ незборимий у сяйві добра й краси”

[210, с. 78]. Однак антагоністами у цьому світі виступають Демон (який “був іскристий, як вічне проміння, як музика і аромат”) та Ваал (“Стуманені крила, / як очі, і очі пусті, / пусті і холодні...”), якого “не любили / його побратими святі”. І хоча “світла гіганти завжди воювали / з гігантами злоби і тьми” [210, с.78], але коли їх зрадив Ваал, темні сили перемогли. Ваал назвав себе Саваофом і, “зіпершись на молнії й тьми легіони”, почав панувати.

У космогонічній картині поеми можна добачати спробу міфологізації народження “нового світу”, яким бачився для радянської ідеології комуністичний проект. Валентина Хархун пише, що “теургія постреволуційного життя (після 1917 року) визначалась конституюванням радянської ідеології, яка претендує на встановлення нового світопорядку. У цьому разі вона входить у систему “Хаос – Космос” і підпадає під кваліфікацію “священного явища” [241, с. 321]. Одночасно слід мати на увазі твердження Мірчі Еліаде про те, що, “зовнішньо абсолютно секуляризовані, нацизм і комунізм насичені елементами есхатологічного бачення світу. Вони проголошують кінець старого світу і початок Ери достатку і блаженства” [79, с. 76].

Легенда про Люцифера отримала дуже широке представлення у світовій художній літературі. Ім’я Люцифер (Lucifer) означає “той, що несе світло” і є відповідником гебрайського “hillel” – “ранкова зоря” (тобто Венера). Деякі з дослідників твердять, що Отці Церкви (Євсевій із Цезареї, Тертуліан, Ієронім, Григорій Великий) неправильно зіінтерпретували слова пророка Ісаї: “Як спав ти з небес, о сину зірниці досвітньої, ясна зоре, ти розбився об землю, погромнику люду! Ти ж сказав був у серці своєму: “Зійду я на небо, повище зір божих поставлю престола свого і сяду я на горі збоку богів, на кінцях північних, підіймуся понад гори хмар, уподібнюсь Всевишньому! Та скинений ти до шеолу, до найглибшого гробу!” [199; Ісаїя. 14 : 12–15]. У Ісаї – це частина “пісні глумливої про царя Вавилону”, яку у майбутньому має заспівати народ Ізраїлю. Отці Церкви віднесли ці слова до збунтованого ангела і завдяки такій інтепретації ім’я Люцифера почало ототожнюватися з

іменем Сатани. Разом з тим у Новому Завіті Диявол має вже “своїх ангелів” [199; Мт. 25 : 41; Ап. 12 : 9], які стали на його бік у небесній війні та які були вигнані разом з ним у непроникну темряву. Падіння Люцифера Отці Церкви пов’язують із зарозумілістю та гординею. Одночасно з цим легенда про падіння Люцифера є теологічним розв’язанням проблеми походження зла на землі.

У поемі В. Сосюри війна між “світла гігантами” адонаями (“що тьми не пускали [...] лють” [210, с. 79]) і їх провідником – Демоном та ангелами, які вступають у бій з криком “За Едем ми, за Едем!..” [210, с.80], закінчилася перемогою останніх – слуг Ваала, який проголосив себе Саваофом. Ваал чи Баал (івр. *באל*) був семітським богом родючості. Значення цього імені в семітській традиції – Господь, пан. Тому й у поемі “Ваал”, і в поемі “Христос” Ваал проголошує себе (старозавітним) богом.

Тут варто зауважити, що мотив війни, який зустрічається у всіх чотирьох поемах В. Сосюри (виражений у концепті “боротьби”) цього “релігійного” циклу, є одним із важливих складових соцреалістичного світобачення: йдеться про те, що “один із полюсів “боротьби” (класової, соціальної, національно-визвольної – *М. Б.*) безпосередньо сусідить із ділянками майбутнього: спочатку підготування до світової революції, потім до світової війни, накінець, гостра боротьба за мир. Вплив цього полюса є таким, що при всьому негативному заряді, яким дискурс соцреалізму відмічає війну, мрії про щасливе суспільство часто контамінуються з картинами “останньої війни” [...]. Відбувається своєрідна утопізація війни” [52, с. 293].

Друга частина поеми присвячена взаєминам Адама та Єви, народженню людського племені. Малям Адама “архангел Гавриїл украв” у троглодитів – дітей землі (з яких “рід рабів почать хотів Ваал”, які б мали йому служити, й щоб “не боятись янголів вендетти / і вічно в тьмі для тьми і жить”), а Єву для Адама приніс архангел “з зоряних світил” [210, с. 81]. Таким чином, людський рід бере свій початок від поєднання земного, профанного (Адам) та

небесного, сакрального (Єва). Для Єви Адам – “кошлатий, бридкий”; вона його зраджує зі змієм з “зоряними очима”. Ця частина поеми має на собі печать особистих переживань ліричного героя, який намагається із сучасності проводити паралелі зі своєю авторською концепцією космогонії.

У поемі “Каїн” “земна частина” космогонічної концепції В. Сосюри (коли йдеться про земне кохання) набуває поглибленого і розширеного розвитку.

Поема “Каїн” стала в українському письменстві (після поеми Івана Франка “Смерть Каїна”) іще однією художньою спробою осмислити одвічну проблему походження зла, його функціонування в ідейно-аксіологічній структурі людського буття.

Світлана Неміш наголошує на тому, що “при розгляді функціонування біблійних образів у художній літературі не варто недооцінювати проблему дослідження шляхів їх запозичення. Зазнавши впливу гностиків, пройшовши через апокрифічні та фольклорні інтерпретації, біблійний образ певним чином змінюється, набуваючи іноді абсолютно відмінного від першоджерела морального, етичного та психологічного звучання. Сказане перш за все стосується так званих “негативних” біблійних персонажів, зокрема образу першого старозаповітного вбивці Каїна” [162, с. 62].

У Біблії про Каїна й Авеля нарація дуже лаконічна: у книзі Буття розповідається про те, що Єва народила Каїна, а також його брата Авеля. “Авель був вівчар, а Каїн порав землю”, через деякий час брати принесли Богу жертви, “і споглянув Господь на Авеля і на його жертву, на Каїна ж і на його жертву не споглянув”, Каїн розсердився, “напав на Авеля, свого брата, й убив його”, через що “втікачем і волоцюгою” став на землі, а трохи згодом був відзначений тавром, “щоб не вбивав його той, хто зустрине його” [199; Буття 4 : 2–14]. Така коротка інтерпретація, власне, була однією з причин спроб світової літератури заповнити “білі плями” біблійного тексту.

В новій українській літературі до цієї теми чи не першим звернувся Іван Франко. Він займався перекладом поеми Джорджа Гордона Байрона “Каїн”.

Під впливом цього твору і постала “Смерть Каїна” як своєрідне продовження твору Байрона.

Каїн Дж. Байрона приходиться до висновку, наголошує Юрій Бойко, що “знання, наука не в силі принести людському родові справжнього щастя. Саме по собі ізольоване знання не дає відповіді на головні загадки буття, лише відсуває відповіді в глибину вічно непізнаного. І одночасно наука в істоті своїй не в силі перемогти всієї суми страждань, що припадають на долю людства, наука безсила усунути смерть і розкрити незбагненну її таємницю” [33, с. 277]. Розчарування у всесильності розуму людини стало одним із поштовхів до написання поеми Дж. Байроном.

Одним із виходів для людини в поемі Дж. Байрона є любов, яка, однак, “лишається якоюсь нез’ясованою потенцією”. Ця ж ідея постійно повторюватиметься не тільки в поемі “Каїн” В. Сосюри, а й у інших поемах “біблійного циклу”. Він робить спробу осягнути крізь призму образу братовбивці феномен любові та зради [212, с. 12]

До того ж концепт “зрада” розкривається на особистісному та націо- й державотворчому рівнях. У 1948 році митець дізнався, що його дружина, його “синьооке щастя” Марія Гаврилівна – агент МДБ “Даніна” [62, с. 10]. Творчість стає тією іскрою, що не дає впасти в забуття, примушує думати, шукати себе в “двох Володьках” у Країні Рад: “...Не погас / натхнення шал од атропіна, / а став ще дужчий!.. Люміналь, / ще й ти шумиш мені у жилах / і в серце шлеш дзвінку печаль?!” [212, с. 7]

Із перших рядків поеми читач мимоволі шукає у тексті підтекст, що, на наш погляд, доволі прозоро прочитується на рівні образної системи та авторських відступів.

Поєма Івана Франка починається там, де закінчується твір Дж. Байрона. Йдучи за Юрієм Бойком, який відносить “Смерть Каїна” І. Франка до жанру релігійних легенд, можна й поему В. Сосюри теж віднести до цього жанру. Цей жанровий різновид зазвичай оперує “матеріалом неканонічним, широке місце в таких поемах залишається для уяви, фантазії, тільки, якщо поєма

претендує на назву релігійної, вона має плекати релігійний настрій, загострювати силу чуттєвої віри” [33, с. 277].

Як і в поемі “Ваал”, у поемі “Каїн” представлено космогонічний міф про ангелів, які були скинуті на землю з небес. Демон тут – це “... ангел той, / який повстав на владу Бога / і впав ... / ...й разом із ним – мір’яди тих, / що йшли за ним у битву сміло...” [210, с. 16]. Ті, що впали разом з Демоном, це – “повстанців зоряні рої”, які “зчорніли в муці” [210, с. 34], “в безодню впали і зчорніли” [210, с. 16]. Повторення цього мотиву, до якого В. Сосюра неодноразово повертається у своєму циклі, є алюзією революційної боротьби, пов’язаної із падінням Російської імперії, становленням незалежної України й утратою цієї незалежності.

Однак і поетика Сосюриних “Ваала” та “Каїна”, і їх ідеологічне та ідейно-естетичне спрямування дають змогу побачити ці тексти і з іншої перспективи – становлення та розвитку, як це не парадоксально, соцреалізму.

Валентина Хархун наголошує, що “розгортання соцреалізму як культурного проекту передбачало залучення й глобалізацію просторових і часових масштабів. На початку соцреалізм мислився, насамперед, як мистецтво країни Рад, явище унікальне, уможливлене історичним поступом, який демонструє радянський народ”. У 1950–1980-х роках масштаб розширено, “соцреалізм позиційовано як світове мистецтво” [242, с. 51].

Певним чином усі чотири поеми В. Сосюри можна розглядати як особливий перехідний етап від соцреалізму “внутрішнього” до соцреалізму “зовнішнього”, коли за допомогою представлення в художній формі й із використанням біблійних мотивів твориться космогонія та міфологічна доктрина приходу на землю червоних ангелів-комуністів – для її врятування від чорних ангелів – слуг капіталістичного світу.

Ще одна релігієморфна ознака радянської ідеології – ідея порятунку, яка “передбачає віру в щасливе закінчення історії та перемогу добра над злом, інакше кажучи, прогресу над реакцією, і прихід комунізму [...]. Для тоталітарної людини “стара” релігійна ідея порятунку реформується в

новітнє усвідомлення, що людське буття призначене не для страждання, а для формування історії [...]. Відзначаючись месіанським характером, соціалізм із ідеєю порятунку тісно пов'язує принцип богообраності, який проектується на пролетаріат. Це клас-месія [...]" [242, с. 165–166]. Таким чином, есхатологічні візії й художнє їх освоєння в поемах "релігійного" циклу В. Сосюри є одним із проявів не тільки художнього повернення до вічних тем, задекларованих у сакральних текстах, але й художньою спробою реалізувати релігієморфні уявлення й міфологеми сучасного йому радянського суспільства.

Єва ("життя") – це реальність, буденність з усталеними нормами, це дружина поета (згодом вона ж – Марія), вимушена співіснувати з Адамом ("людина"), котрого сприймає як даність, здебільшого невдоволена його приземленістю. Демон, що найчастіше асоціюється з іменем Диявол або Сатана ("лукавий", "противник, ворог"), – це ірреальність, уявний світ, витворений у прагненні до іншого, яке, попри все, руйнує дійсність і, як правило, нічого не залишає натомість, лукавить. Рай – це щось недосяжне, те, до чого прагне душа, або ж простіше – тут і зараз. Унаслідок Євиної зради, тобто порушення традиційного укладу життя, "здійме руку брат на брата, уб'є молодшого твій син!.." [212, с. 10]. Ця фраза може сприйматися по-різному: нове закономірно змінює старе, або ж нова дійсність (радянська) знищить своє, національне. Отже, людині слід цінувати життя щомиті ("Де ви, де ви, далекі дні життя весни, і світла, й правди?.." [212, с. 8] – ностальгує ліричний герой, може, за подіями становлення УНР), намагатися прикрасити його собою і не спокушатись невідомим ("Коли ж скінчиться ця тюрма?.." [212, с. 10] – з розпачем виголошує Єва і, можливо, констатує суть життя в УРСР). Щодо образу Демона – то він також є уособленням тоталітаризму-комунізму з його підступністю та лукавством ("І Демон обернувся змією, щоб діву Раю не злякати" [212, с. 8], – так намагається виправдати зраду Єви автор; "А на землі лишився Демон, щоб Революцію творить" [212, с. 25], – такими рядками завершено поему).

Народження Каїна пов'язується в поемі з тим, що Єва зрадила Адама з Демоном і з цієї зради народився той, хто уб'є свого брата. За цю зраду Бог вигнав Єву із раю, однак “поклав на Єву руку, / на серце й на чоло поклав” [210, с. 20], і це прощення дозволяє їй побачити Адама цілком іншим (він уже “не кошлатий і не дикий”), полюбити його.

Концепт земної благословенної любові у В. Сосюри пронизаний гострим еротизмом (“Спахнула кров... / І Єва впала, мов розп'ята / у трави, звихрена немов...” [210, с. 22]). Любов – “це ж як інфекція!..” [210, с. 22].

Коли народжується син Демона Каїн (“Воно ж, кошлатее і злісне...”), він одразу ж починає виявляти ознаки приналежності до світу зла: кусає Єву. Народження Авеля має сакральні ознаки: тоді “Хмари – храми / пливли багрянні, золоті...” [210, с. 25]. Відзначимо, що В. Сосюра оригінально трактує значення імені свого героя: “Й за те, що так кусає неньку, / його ми Каїном назвем / ...Їсти ж: “кай” / в Едемній мові...” [212, с. 12]. Отже, Каїн – той, хто їсть іншого. Крім того, що некрасивий зовні, він ще й бридкий душею: “злий і непокірний”. Його потворність стає причиною “жорстокості з живим”: “Я за звір'ям тому й полюю, / що їх лице моє рябе / немов лякає” [212, с. 14], тобто він винищує тих, хто інший, тих, хто його боїться. “Білявий” Апель, син Адама, – протилежність “чорному” синові Демона [210, с. 25–26]. Каїн – “жорстокий із живим”, і Адам його здивовано запитує: “Чого такий ти лютий, брат?” Жінка, що з'являється з небес Авелеві (“Марія... Багато в небі нас, Марій” [210, с. 29]) проганяє Каїна, щоб “не заважав з очей” Авеля “кохання пити”. Каїн з ревнощів до Марії убиває брата. Цей пуантний чин – убивство рідного брата – знову ж супроводжується сакральною метафорикою – зміною “небесних труб” на “залиту кров'ю тишину” [210, с. 31]. І Бог проклинає Каїна: “Моє прокляття над тобою, / як меч сіятиме в віках!..” [210, с. 32].

У монолозі поетичного персонажа В. Сосюри відкривається алюзія особливого міфологічного поєднання біблійного Каїна й більшовиків (Каїн українського поета гордо заявляє: “Я у борні за зорі Раю / себе собою переміг

[...]. Ми [...] його повернем на землі!” (йдеться, очевидно про побудову комунізму – “раю на землі”), завуальований досвід перетворення тоталітарної жорстокої системи сталінського зразка 1937 року до більш м’якого режиму – після Другої світової війни. Каїн проголошує стратегічну доктрину більшовизму: “Пройдуть віки [...]. / Ударить час всесвітній бою, / і заклеоче все в огні... Ми переможемо! Так треба. / Хто ми? Та ми – земний народ... / А потім підемо на небо / і Бога скинемо з висот [210, с. 35].

Ці богоборчі мотиви набувають усе виразніших форм радянського антирелігійного пропагандистського дискурсу: “Не небо це, а дім розпусти. / Я більш не хочу Бога знать” [210, с. 43].

Для Каїна (ототожнення якого з більшовиком може трактуватися і як засудження останнього, хоча така алюзія могла б бути для В. Сосюри вкрай небезпечною) “Надземних хорів дивні звуки?! / Та це ж гіпноз! Омани спів”. Бог ототожнює Каїна з Демоном, і той “на землі лишився, щоб Революцію творить” [210, с. 45].

Характерною рисою цього антирелігійного дискурсу є підкреслення вищості раціонального над ірраціональним, віри у здатність сили розуму перемогти сакральне світовідчуження: “У нього блискавки?! Нічого. / У нас і мозок, як стилет. / В Едем ми знайдемо дорогу, ми знайдем блискавок секрет! [210, с. 43].

Образ Каїна у В. Сосюри – сина Єви і Демона – стає, таким чином, дихотомічним, протилежним образом до образу свого брата – сина Єви та Адама. Він певним чином повторює долю свого батька: за допомогою кохання “хотів злетіти він у небо, / але упав...” [210, с. 27], щоб у майбутньому, як і його батько-Демон, стати з ним (батьком) єдиним цілим (з комуністичною ідеологією) знову розпочати війну з Богом.

Важливим архітектонічним елементом поеми “Каїн” є її поділ на кілька частин ліричними відступами, у яких авторська присутність виходить наяву через коментарі й роздуми ліричного “я”. Після опису Едему, де “скрізь тишина була німая, / в любові й мирі все жило” [210, с. 16], ліричний герой

запитує: “О мій Едеме! / Можливо, й мій звучав там спів?! / Ким був тоді я?” [210, с. 17]. Описуючи таке, що спалахнуло між Адамом і Євою, кохання “як інфекцію”, ліричний герой наголошує: “О муко / поривів крові огняних! / Ти скрізь одакова...”, й визнає: “Краса запліднення, мов грім... / Живеш у тілі ти й моїм” [210, с. 22].

Коли “камінь, гострий, наче мука, / у череп Авелеві вгруз... / І він упав лицем у трави”, ліричний герой вигукує: “Невже у нім і я живу?!” [210, с. 30]. Саме такі ліричні вставки сприяють, власне, десакралізації наративної структури поеми, переведенню її з релігійного світовідчуження в інший регістр – антропоцентричного світовідображення. Володимир Моренець зауважує цю особливість ідіостилю В. Сосюри уже в його ранній поезії, коли “дедалі чіткіше увиразнюються риси індивідуального поетичного мислення – гостро відчутий “смак” життя, барви звуку, точно вловлена й передана психологія миті, несподіваний образний синтез вражень [...]. Та головне – це особлива злитість суб’єкта лірики з навколишньою дійсністю (навіть якщо йдеться про особливу історичну дійсність, створену самим поетом – М. Б.), абсолютна і беззастережна відкритість його особистісних рефлексій, що за відсутності інших визначень описуватиметься поняттями “щирість” та “задушевність” [153, с. 10–11].

Своєрідним твором у “старозавітній” частині релігійного епічного циклу В. Сосюри є поема “Мойсей”. На відміну від двох попередніх, тут сакральна складова відходить на другий план. Певним чином цей твір перегукується з поемою І. Франка “Мойсей”, однак у В. Сосюри на перший план висунуто інші проблеми, ніж у І. Франка. Якщо для останнього одним із важливих елементів ідейно-естетичної складової твору є проблема національного самоусвідомлення, пошук національного лідера, який зможе вивести свій народ із неволі, то у В. Сосюри на перший план виходить новелістична розв’язка таємниці того, як нащадок Мойсея Гедеон стане лідером гебреїв і виведе їх із єгипетської неволі.

У зав'язці поеми зображено побутову сценку з життя доньки фараона, яка разом зі своїми служницями приходить на берег ріки, там, де “Ніл позолотно тече безтурботно”. Під час купання рабині знаходять у кошику хлопчика-гебрея, який видається царівні подарунком долі. Вона була закохана у молодого гебрея-раба. Лише кілька штрихів у поемі, які є специфічними маркерами епохи правління фараонів і єгипетської неволі (гебрей-раб, його спів у синагозі, що чарує молоду єгипетську царівну), пейзажна замальовка берега Нілу (фламінго, лелеки, які прилітають сюди зимувати) дають змогу митцеві створити повнокровну, історично вмотивовану картину повсякденності (яку не оминув і обов'язковий ідеологічний маркер – “мордатий наглядач”).

Наступна частина поеми, яка, власне, й побудована за новелістичним принципом, розгортається у двох площинах. Перша з них – це любов Мойсея до гебрейки Есфір, яка “спалахнула й погасла”, та показ історії пошуку гебреями землі Ханаанської. Новелістичний пуант у поемі з'являється тоді, коли виявиться, що син Есфір і Датана Гедеон насправді є сином Есфір і Мойсея, бо Есфір “до шлюбу, з любові, мов п'яна, / вона “согрішила” з Мойсеєм”, а той “покинув її для науки повік” [210, с. 50].

Протистояння в гебрейському таборі, який шукає в пустелі землі обітовані, проходить по осі особистої ворожнечі Мойсея і Датана. Власне, ця ворожнеча породжена їхнім колишнім суперництвом за кохання Есфір.

У Мойсея “серце надвоє кололось”, бо “гебреї / навчали наук таємничих його... / Навчали його єгиптяни” [210, с. 46–47].

Богоборчий мотив у поемі “Мойсей” знову ж набуває антирелігійного звучання. Його можна вважати проявом ідеологічного дискурсу. У мареві Мойсеєві з'являється його мати й говорить: “... Ніколи не вір, / тому, хто дурив нас одвічно. / Не Бог він, а кривда, не янгол, а звір, / омана йому тільки звична [210, с.50].

У протистоянні між гебреями (бо народ “в пісках / од голоду й спраги вмирає”) крізь століття виразно прозирають проблеми роздертого

українського суспільства (у період написання поеми триває чергова війна після війни – в Галичині): “І знову, мов рана, / Ізраїль роздертий катами навпіл, / тремтітиме в муці... Й мільйони могил / залишить по грізній дорозі... [210, с. 50].

У поетичній структурі твору значну роль відіграє ліричне начало. Ідіостильова особливість творчості В. Сосюри проявляється тут яскраво й в оригінальних метафорах, які творять неповторну оптичну, слухову перспективу твору: у пустелі “плаче пісок, що від спеки, як мідь” [210, с. 48]; “саяво зірок / прорвалось крізь ночі тумани” [210, с. 48]; Мойсей у молодості – юнак, “як сонячний спів” [210, с. 46].

Поема В. Сосюри “Мойсей” написана на основі старозавітного сюжету, проте релігійний її контекст майже відсутній. Відчуття сакрального світовідчуження передаються у ній через звукові та зорові образи. Коли Мойсей перемагає Датана й тих, хто поклонявся золотому тельцеві, у нього “зорі золотої на бровах іней... / Як сяє героя обличчя! / Немов із проміння увесь він”, а під його проводом “веселі верблюди в дорогу ідуть, / в корзинах міжгорбних малята / сміються до сонця... [...] Їх путь лежить в Ханаан осіянна” [210, с. 49]. Мойсей творить дива, але вони не сприймаються виключно у релігійному контексті.

Архітектоніка поеми “Мойсей” побудована на релігійній сюжетній основі, однак це радше ліро-епічний твір історичного плану. Тут контекст антропологічного наповнення сакралізованого сюжетного дискурсу змінює стратегію використання мотивів і образів Святого Письма.

4.2. Контамінація новозавітного та більшовицького дискурсу в поемі “Христос”

Важливим аспектом у дослідженні поетикальних та ідіостильових особливостей трансформації біблійного матеріалу в поемах В. Сосюри є те, що вони виявляють повернення до біблійно-образного джерела навіть у часи

домінування атеїстичного дискурсу влади, що, у свою чергу, зумовлює намагання митця пристосуватися до вимог офіціозу та ідеологічних табу. Одночасно звернення В. Сосюри-поета до євангельських мотивів, сюжетів, образів є підтвердженням того, що художня трансформація та функціонування цього культурно-історичного, релігійного, аксіологічного надбання юдеохристиянської цивілізації “винятково різноманітне за формами і способами його трансформації, зумовленими соціально-ідеологічними та філософського-психологічними установками культурно-історичної епохи, яка їх сприймає, своєрідністю авторського задуму, ерудицією письменника та ін. Це дописування, доповнення, художні перекази канонічних текстів, наукові тлумачення і т. п.” [4, с. 7–8]. Важливим при аналізі поем В. Сосюри є й те, що “одним із важливих аспектів переосмислення Нового Завіту, який сприяє популяризації сюжетно-образного матеріалу і передбачає певний рівень авторської свободи, є створення так званих “літературних євангелій”, автори яких у тій чи іншій формі намагаються усунути численні лакуни, замовчування та недомовленості священних текстів, наблизити їх метафоричний і символічний підтекст до етичних уявлень та повсякденного життя звичайної людини” [4, с. 8].

Соцреалізм як неодмінна складова ідеологічного дискурсу певним чином виявляється як засіб структуризації тоталітарної картини світу. Особливим елементом цього ідеологічного дискурсу виступає квазірелігійна природа ідеологічного наповнення більшовицької доктрини, яка набуває своїх довершених форм у 1920–1940-х роках. “Відверта опозиційність Маркса щодо релігії і водночас перебування в контексті релігійних моделей мислення, – логічно підсумовує Валентина Хархун, – запрограмували двовекторність інтерпретації марксизму, засвідчену в теорії богобудівництва та ідеях ленінізму. *Марксизм уможливив прочитування ідеології як релігії* (курсив наш – М. Б.) [...]” [242, с. 159]. Однак у більшовиків релігія стала одним із основних опонентів. Водночас Микола Бердяєв зауважує, що “для Маркса проблема релігії була перш за все проблемою зміни свідомості,

пов'язаної, зазвичай, із соціальною боротьбою”. Для Леніна “проблема релігії є майже проблема революційної боротьби, і її постановка призначена для потреб цієї боротьби” [21, с. 131]. Валентина Хархун підсумовує, що Ленін, отже, “не просто декларує ідеологію як релігію, а й практично її встановлює і реалізує: відкрита ворожість щодо релігії уможлиблює імпліцитне оприявлення “нової релігії” [...]. Встановлюється відповідна парадигма оприявленості релігійного в доктрині марксизму-ленінізму: від експліцитного рівня, заявленого у філософії марксизму, що передбачало імітацію релігії, до імпліцитного наслідування й послідовної зміни релігійних констант у ленінізмі і їхньому практичному втіленні в тоталітарній культурі”. Загалом же “переорієнтування релігійної енергії на реалізацію радянської ідеології зумовило релігієморфну ознаку радянської тоталітарної цивілізації” [242, с. 161–162]. Поема “Христос” у циклі релігійних поем В. Сосюри – єдиний “новозавітний текст”, побудований із використанням євангельських подій та образів. Вона ж одночасно (як і поеми “старозавітного” циклу), стає особливим художнім свідченням можливості “прочитування ідеології як релігії”, і, власне, також є яскравим вираженням “релігієморфної ознаки” українського письменства в умовах радянської тоталітарної цивілізації.

У заспіві поеми “Христос” з'являється образ зорі, котра, згідно з євангельською традицією, провістила народження Месії. У поемі В. Сосюри – це один із образів, який можна трактувати як такий, що одночасно має семіотико-семантичне закорінення і в євангельському епосі, і в авторському епосі (Вифлеємська зоря / зоря комунізму): “...Зоре з небозводу, усіх віків омріяна зоря, / його прихід ти світу возвістила...” [210, с. 51].

У зображенні життєвого шляху Ісуса, який залишається поза увагою євангельських текстів (від 12 років до часу його появи як проповідника через два десятиліття), В. Сосюра використовує апокрифічні оповіді, зокрема й буддійські: “Христос – юнак. Вершина Евересту. / І храм на ній. Він в храмі тім чернець, / наук проходить зоряні семестри / в сімох мужів...” [210, с. 51].

Сакральність образу Христа проявляється в багатьох аспектах, зокрема у видінні його матері Марії, в якому його постать набуває співмірних розмірів із галактичними: “Стоїть Христос, мов весь з зірок, в світів шаленім русі” [210, с. 54]. Таке видіння Христа Марії передає вражаючу сакральність миті його появи: “Земля хитнулась... Це рука / лягла їй на волосся” [210, с. 54]. Цей жест покладання руки на голову несе в собі надзвичайно глибоке семантичне навантаження, адже у християнській культурі вкрай важливою є запозичена з античного світу “значущість жестів руки по відношенню до всіх інших жестів” [256, с. 155]. У цьому випадку це не просто рука сина, який кладе руку на голову матері, це – рука Господа (*Dextera Domini* – Долоня Божа). З одного боку, вона – “неначе промінь той, легка”, але одночасно й настільки важка, що від цього жесту “Земля хитнулась”. Ідеться, очевидно, про відчуття кайросу – сакрального часу, в який на тлі космічних подій відбувається діалог матері Божої та її Сина. Сакральність цього часу-кайросу підсилюється метафорою фаворського світла і жертвовної крові, пролитої Месією на Голгофі: “... Мамо, я / на жертву вже готовий... / Стоїть Христос і весь сія...”. У тій же візії Марія бачить свого сина, розп’ятого на хресті: “Ось він змінивсь... Він на хресті... / Які він терпить муки!..” [210, с. 54].

Стилістична індивідуальність автора народжує неповторний художній світ поеми, утворює “той специфічний міфо-поетичний контекст, який тісно пов’язаний з народною психологією і зорієнтований на авторську реальність” [4, с. 145]. Володимир Антофійчук справедливо підмічає, що в поемі активно використовуються “елементи поезики українського фольклору, ритміка та образний стрій народної пісні з її акцентовано швидкою зміною змістових інтонацій”. Одночасно “певна ретардаційність розповіді і сприйняття досліджуваних проблем зумовлена зміною розповідних ракурсів, яка характеризується багаторазовою зміною метра й ритму, частими поверненнями до раніше заданої тональності емоційно-психологічного звучання окремих фрагментів поеми” [4, с. 145].

В. Сосюра кількома штрихами створює образ міста Єрусалима. У релігійному, історичному, культурологічному аспектах існує багато різних художніх образів цього міста. Тут Єрусалим виступає і “як місто-організм, і як матеріальний чи фізичний об’єкт, і як сакральна вартість, і як буттєва одиниця, і як мітологема чи елемент культури. Насправді просторів, у яких розгортається та існує Єрусалим, існує декілька: простір міту, духовний (містичний) простір, фізичний простір (топографічний об’єкт), сакральний чи буттєвий. Але він водночас існує і в семантичному просторі так званої “мовної картини світу” [44, с. 267–268]. Тарас Возняк акцентує на тому, що Єрусалим водночас перебуває у всіх цих просторах, які “відображають різні рівні сприйняття світу, чи різні “моделі світу”– від “наївного” до “наукового”, причому перебуває, так би мовити, не “об’єктивно” у носіїв різних “картин світу”, а, зазвичай, у синкретичній свідомості однієї і тієї ж людини, що носить у собі та поєднує декілька “картин світу” [44, с. 272–273]: “... Шумить, сіяє / Іерусалим... / Коні, коні, коні... / Роки, гори й мли... / Римських легіонів / золоті орли... / У ярмі, в’язниці, Гей та гей! / Звужує зіниці / фарисей...” [210, с. 55].

Петро Білоус наголошує, що євангельська традиція створила модерний міф Нового (Небесного) Єрусалима. У моделюванні християнської картини світу цей міф розкладається на протиставні поняття: сфера Господня – сфера земна (Бог-Земля). Людина перебуває поміж цими сферами, тому “перед нею постає необхідний вибір: один шлях веде до вишнього Єрусалиму, а другий – до Антихристового града. Християнська топографія представляла світ у вигляді площини, на якій розташовувався сакральний і профанний простір, причому останній враховував християнські провінції, іновірні території і “кінець світу”. У центрі сакральної території залишався “земний” Єрусалим, рух до якого тлумачився як подвиг [...] просування із профанних земель до сакральних. Водночас це був рух духовний – від грішного “низу” до “Небесного Граду, до воріт у Небесний Єрусалим” [29, с. 109].

В ідеологічній доктрині поеми “Христос” релігійне світоуявлення тісно переплітається з соціальними доктринами сучасності митця. Христос виступає у ній як реалізатор ідей, які цілком співзвучні з комуністичними пропагандивними кліше. Головний герой твору – “Той, хто зміг / так уплинути на душі / ... злидарів, / хто, як вітер голу грушу, / розхитав багатіїв / словом огненным пророка...” [210, с. 56]. Христос проголошує: “Не мир на землю я приніс, / Де пан раба, як вовк той, гриз, гризе і гризти буде...”. Ці ідеї доповнюються картинами майбутнього раю, зображення яких майже дослівно наслідують соцреалістичну поетику зображення “світлого майбутнього” – комунізму: “...Тільки в вільному труді / ми зможем світ прекрасний / здобуть! А труд од ланцюгів / ми звільнимо у битві” [210, с. 57].

У цьому комуністичному майбутньому, яке зоріє у візіях розіп’ятого Месії, “все розквітле, там сад, де пусто все було...” [210, с. 77].

Цьому “звільненому труду” (тобто тому, що в’яжеться із пролетаріатом) Христос закликає молитися, бо “другої молитви не знаю я” [210, с. 57], й тоді ідея “пролетаріату” запанує над світом: “І стане світ, як знамено, / без сліз, і крові, й муки, / без злих кайданів, без нужди...” [210, с. 57]. Пропагандивне кліше “братерства всіх народів” теж знаходить у творі своє відображення: “Самаритянину – єврей / подай братерську руку!” [210, с. 58]. Тут же з’являються алюзії до протиставлення комуністичного раю, який проголошує Христос, до капіталістичного ворожого світу (його уособленням є Рим), в якому нидіє “пролетаріат”: “...Рим – вампір, але і там, / у цім проклятім Римі, / такі ж, як ми, і руки нам / вони простерли... [210, с. 58].

Володимир Антофійчук, наголошуючи на тому, що у творчості В. Сосюри “досить своєрідно інтерпретуються біблійні структури”, вказує, що у поемі “Христос” на рівні подій та асоціативно-символічному підтексті простежуються акцентовані автором зв’язки між євангельським текстом та епохою “будівництва комунізму”: це й “революціонізація” образу Месії”, яка характерна для літератури першої половини ХХ віку, і “змістові та лексичні анахронізми, які до певної міри руйнують етичну відстань між євангельським

універсумом і епохою-реципієнтом (поліцей, комунізм, мотори, стяги пурпурові, жандарми, куранти)...” [4, с. 144].

Поєднання постаті Христа й революційної героїки могло бути своєрідним відлунням символіки поеми Олександра Блока “Дванадцять”. У російського поета подібне, як у В. Сосюри, накладання образів червоних прапорів і Христа попереду революційних колон – як символу змін, що ураганом ідуть у паралельних світах, між якими часова відстань у два тисячоліття: “...Ветер с красным флагом / Разыгрался впереди... / ...Старый мир, как пес паршивый, / Провались – поколочу! /...Впереди – с кровавым флагом... / ...В белом венчике из роз – / Впереди – Иисус Христос [31, с. 544–545].

Метафора Олександра Блока – Христос, який крокує попереду революційних колон, несучи червоний прапор, – отримує особливе розгортання й ідеологічне вивершення в метафоризації образу Бога у В. Сосюри. У діалозі Анни та Іуди на питання останнього “Хто ж Бог?” Анна відповідає: “Народ. Комуна йому ім’я” [210, с. 70]. Підтвердженням такої паралелі є алюзія до образу Месії “в белом венчике из роз” в Олександра Блока; у В. Сосюри зображено візію Маріям розіп’ятого Христа на Голгофі, де вона його бачить / уявляє “лиш не в вінку з кривавих роз” [210, с. 77]. У контексті тієї ж метафори можна зрозуміти, чому Іуда проголошує Христа ледь не комуністом (додаючи, що він зраджує Месію з любові до нього, за його ж наказом: “Він хоче так. / На жертву він / іде в ім’я любові”); він – “Комуни син, народу син. / З його святої крові, / Що зросить поколінням путь, / Як стяги пурпурові, / мільйони янголів зростуть / з його святої крові... [210, с. 73].

Роже Каюа вважає, що в подібному поєднанні, здавалося б, непоєднаних наративних стратегій зображення сакрального проявляється діалектика категорії *sacrum*, динаміка якої спрямована на дихотомію притягування й відштовхування. Будь-яка сила, що втілює цей рух, “прагне до розкладу: її первісна двозначність розкладається на антагоністичні і

взаємодоповняльні елементи, в яких взаємно пов'язуються почуття поваги і відрази, бажання і остраху, які інспіровані її визначальною двозначною природою. Але як тільки ці полюси народилися від послаблення (*distension*) останньої, яке вони викликають кожен із свого боку, оскільки якраз вони містять властивість священного, ці ж самі амбівалентні реакції змушують їх ізольоватися один від одного” [105, с. 56].

Соціальний ідеологічний пласт художнього світу поеми “Христос” тісно переплітається з деклараціями сакральності часу, постатей, зображених у творі. Виявами цієї сакральності є зображення Бога: “Хмари – Бога вії, / а із них все блись!..” [210, с. 61]; “І плаче з горя Бог, / дощем холодним плаче, / скупим, дрібним і злим...” [210, с. 64]; “Гроза вирує [...] А вгорі лютує / молніями Бог” [210, с. 61].

Христос, “трізний, огнеокий”, зі “словом огненным пророка” під час Таємної вечері п’є з чаші (йдеться про встановлення Тайни Пресвятої Євхаристії), яка несе на собі печать неземного походження: “Він п’є, а чаша вся сія, / мов з зоряних заграв... [201, с. 66]. Постаць Христа, поруч із людськими іпостасями, з’являється і в інших інкарнаціях, які знову й знову вказують на його сакральні ознаки: “Христос неначе в зорі вріс, / йому ні дна, ні краю... / Його чоло поміж заграв / над зорями сіяє...” [210, с. 74].

Ще один твір, який, імовірно, вплинув на формування образу Іуди в поемі В. Сосюри “Христос”, – це драма Спиридона Черкасенка “Ціна крові”. С. Черкасенко, як наголошує Володимир Антофійчук, “включає в драму одне з мотивувань зради Юди, яке неодноразово розроблялося літературою, а саме ревності. Любовний трикутник (Ісус Христос – Марія Магдалина – Юда Іскаріот) відіграє в контексті драми роль формального і аксіологічно значимого каталізатора” [8, с. 48]. У В. Сосюри – подібний драматичний конфлікт: у Юди від ревності “пекельного страждання / Загусла кров з-під вії” [210, с. 63].

Однак Володимир Антофійчук помітив, що причиною Іудиної зради є не тільки ревності. Вона зумовлена “принциповими світоглядними

розбіжностями між євангельськими персонажами, які заглиблюються й екзистенційно драматизуються в процесі розвитку плану подій” [4, с. 149]. Як справедливо зауважує Анатолій Нямцу, “традиційні сюжети, які містять у собі комплекси загальнолюдських ідей та уявлень, завжди актуальні і схильні до осучаснення” [170, с. 50].

Первосвященик Анна також декларує комуністичні ідеї: “Та що є верх і низ? / Я знаю: верх є комунізм, / який гряде...” [210, с. 69].

Діалог між Іудою і Ваалом стає своєрідним містком між поемою “Христос” та “Ваал”. Ваал у “Христі” теж називає себе Богом, хоча, зауважує Іуда, Анна його “звав Ваалом”: “Я пійми золотий чертог, / Не знаю я земних тривог. / На троні, я на троні... / ...Я Бог, я – Бог” [210, с. 71]. Янголи у Ваала не “червоні” – “Ні, чорні, чорні”. Однак Іуда твердить, що “од журби / вони колись зчорніли” [210, с. 72]. Пуантом цього поєднання комуністичної ідеології та євангельського сакрального світу є, сказати б, “фаворське світло комунізму”, яке осяває Маріям після слів Христа про те, що “де пусто все було”, розквітне сад “світлого майбутнього”: “І неземне чудесне світло / Маріям душі залило [210, с. 77].

Можна погодитись із думкою про те, що “процес формування *homo totalitaricus* як квазі-*homo religiousus* передбачає вироблення взірцевих моделей поведінки та ідей, що забезпечують вписуваність людини у сакральний світ” [241, с. 326]. Тому червоні ангели можуть цілком стати прикладом для поколінь їх наступників і нащадків – “будівників комуністичного завтра”. І наступні дві строфи поеми, які, можливо, були скорочені рукою автора, відкрито вказують, що для В. Сосюри можливим було синкретичне бачення сакрально-комуністичного світу: “Шумують юрби, як прибої, / Курантів в небі лине спів... / Вони ідуть, ідуть Москвою / В багрянім морі прапорів. / Їм стелять путь жоржини й рожі, / Що тихо падають з висот, / І Сталін, на Христа похожий, / Вітає радісний народ [210, с. 79]. Ці строфи є своєрідним ідейним та ідеологічним продовженням заключних строф поеми О. Блока “Дванадцять”, але в нових реаліях – культу

особи Сталіна, яка в цей період дуже часто в художніх творах різних літератур поневолених народів СРСР набує сакрального забарвлення.

Поетика образу вождя (в останньому випадку – Сталіна) набуває в поезії В. Сосюри канонічних форм. У наведеному уривку присутні усі семантико-семантичні маркери представлення свята в соцреалістичному візуальному дискурсі: “багряне море прапорів”, устелений квітами шлях, і вождь, який з трибуни вітає радісний і щасливий народ. Володимир Моренець називає це явище “одописним каноном”, наголошуючи, що “світлі настрої, мажорні інтонації, апологія простих земних радостей, що і мають найвищий смисл, – цим відзначається лірика перших повоєнних років” [154, с. 327].

Євген Добренко демонструє, як поетапно формується цей візуальний соцреалістичний канон образу вождя (у т. ч. й у письменстві): “Оскільки радянська література завжди була засобом безпосередньої репрезентації влади, ця репрезентативна функція ніде настільки повно не виявлялася, як в демонстрації вождя. Канонізація і міфологізація вождів, їх героїзація входять у генетичний код радянської літератури” [74, с. 74].

Така контамінація образу Сталіна та Христа стає в період апофеозу культу особи Сталіна закономірним явищем, що яскраво проявляється в художній літературі того періоду, зокрема – українській. У радянській ідеологічній доктрині “факт уявного кровного зв’язку Леніна і Сталіна, до прикладу, присутній у фольклорі, легітимізує фікцію дистанційного успадкування. Сталін-син успадковує владу від Леніна-батька”. Надалі Сталін “стає батьком, відводячи для Леніна скромнішу роль учителя”, а сам привласнює абсолютну владу. Таким чином, “набувши статусу батька, Сталін привласнює і код Христа, який у ранній ленініані “прив’язувався” до Леніна”; власне, у поемі В. Сосюри “Христос інтерпретується крізь призму більшовицької ідеології: автор ототожнює його із Сталіним...” [241, с. 226–228].

Якщо розглядати образ Мойсея як ще одну своєрідну алюзію до образу Леніна, то цей алюзійний ряд можна продовжити й на грізний образ вождя –

його сина (доктрина “Сталін – це Ленін сьогодні” через три роки після закінчення Другої світової війни (йдеться про 1948 рік – час написання поеми) набуває своєї міфологічної вивершеності [74, с. 74–93]), Гедеона, який веде вибраний народ до нових перемог (збройна перемога над нацизмом мала б тут асоціюватися з перемогою над філістимянами): “Ідуть легіони... Їх зброя горить / Од сяйва вечірньої пері, / І пісня лунає і лине в блакить...”. І далі – буквально переспів ідеологічних славнів на честь “вождя всіх часів і народів”, під “мудрим керівництвом” якого відбулася перемога: “...Осанна тому, / хто вів нас мечами між димів, / хто кинув мечами, як порох, у тьму / криваві полки філістимців! [210, с. 50]. Одним із додаткових алюзійно ідеологічних маркерів, який вказує на ототожнення / перенесення в “Мойсеї” коду Мойсея на образ Леніна, а коду войовничого Гедеона на образ Сталіна є й проголошення в поемі вождівського наступництва: “Не вмер Мойсей! Їх веде Гедеон, / Що рід свій веде від Мойсея...”, та проголошення того, що “Стоїть Мойсей, як весна молода...” [210, с. 50].

Тут доречно згадати, що “в ленініані всіляко педалюється факт народження Леніна саме навесні. Залучався потужний народнопісенний код весни як пробудження, початку нового [...]. Звідси й поширена номінація “Ленін – свободи весна” (В. Сосюра) [242, с. 248]. Загалом же міфологізація образів вождів, їх діянь у квазісакральних вимірах пов’язана з тим, що “міт, реалізуючи соціальне замовлення тоталітарної культури, онтологізує священну дійсність, яка й виявляє специфіку сакрального у контексті тоталітаризму” [241, с. 327].

Уже Павло Филипович у 1925 році про уривки з віршів Володимира Сосюри “Траурний марш” та “Сон” (де постать Леніна набирає ознак воскреслого Христа, бо “Встають над Москвою тумани / І Ленін із гробу встає”) писав, що “властивий Сосюрі ліризм і окремі яскраві місця надають цій поезії певної цінності” [235, с. 71]. Відзначимо, що в середині 1920-х років літературний критик ще міг так поблажливо оцінити поезію, в якій виведено образ вождя. Усього через десятиліття, коли соцреалістичний канон

досягає своєї повноти, така оцінка могла б бути (а для П. Филиповича й стала) підставою для вироку. У цій же статті автор наводить і характерні для епохи строфи з поезії Марка Йогансена про смерть “вождя” та ідею його сакралізації: “Дві тисячі [років] тому були б ви богом, / У храмі стояв би ваш мідний геній...”.

Пізніше вилучення двох наведених строф у поемі “Христос”, що пов’язують його з іконографією Сталіна, є зрозумілим і закономірним, оскільки, як зауважує Валентина Хархун, “Імітаційна сутність сталініани зумовила швидке згортання цього культового проекту в період хрущовської відлиги. Тоталітарне блазнювання Сталіна засуджується і, як наслідок, його виведено за межі тоталітарної картини світу [...]. Це ще раз засвідчує вторинність, імітаторську сутність кодифікації Сталіна, який лише привласнив семіотичну структуру ленінського культу. Насправді ж ідеологічний простір тоталітарної цивілізації, уражений симптомами квазірелігійного мислення, творився довкола постаті Леніна – зразка тоталітарного абсолюту” [242, с. 232].

Спроби в художніх поемах В. Сосюри, окрім художнього перепрочитання біблійних сюжетів і мотивів, сумістити релігійні доктрини, євангельські історії та біблійну образну систему з сучасним йому комуністичним режимом (наприклад, зіставити, а навіть і ототожнити Сталіна та Христа, можливо алюзійно пов’язати Леніна й Мойсея в однойменній поемі чи образ червоних ангелів із комуністами), можна пов’язувати із ще однією особливістю поетики соціалістичного реалізму, яка ґрунтується на маніпулюванні масовою свідомістю та особливостях культурної пам’яті великих мас людей: “Култ вождя в радянській літературі пов’язаний з фундаментальними особливостями масової свідомості і має своїм джерелом стереотип (звідси – опора на історично напрацьовані культурні архетипи). Саме стереотипна свідомість культивується владою, оскільки такий тип світобачення найкраще піддається контролю, нормалізації й уніфікації з боку влади”. Одночасно ж “стереотипна

свідомість дозволяє “нормалізувати” світ розгубленого індивіда, який опинився під владою соціальних стихій” [74, с. 94].

Можна погодитися з висновком Валентинги Хархун про сакралізацію образу Леніна (розширюючи цю ідею й на образ Сталіна): “Для тоталітарної свідомості, зараженої релігійним мисленням, Ленін (і Сталін – *М. Б.*) був утіленням абсолюту, що корелювався з поняттям божественного як такого. Для кодифікації Леніна використано релігійний і соціокультурний код Христа. Літературна ленініана оприявнюється як євангеліє та постає як зразок тоталітарної іконографії”. Разом з тим “моделювання образу Леніна (і Сталіна теж – *М. Б.*) як “тоталітарного Христа”, що ґрунтувалось на квазі-релігійній основі тоталітарного мислення, забезпечувало монолітність радянської тоталітарної цивілізації, позаяк код Леніна виступав основним стимулом комунікації між владою і масами” [242, с. 265].

Загалом творчість В. Сосюри 1940-х років стає, зокрема, проявом того, як “тоталітарна цивілізація замикається на репродукуванні сакрального, що мало виразний християнський характер. Саме апелювання до християнських кодів як активізація традиції уможлиблювала продуктивність і живучість тоталітарної цивілізації” [242, с. 171]. Художня спроба В. Сосюри “освоїти” євангельські наративні стратегії стає одночасно й намаганням реактивізувати квазірелігійну радянську міфологію.

Таким чином, у розглянутому вище циклі з чотирьох поем В. Сосюрою створено художній світ, який ґрунтується на релігійній та ритуально-міфологічній космогонії та концепції народження “нової” людини. При написанні цих поем використано як біблійні сюжети, так і апокрифи та легенди про створення світу. Одночасно у цих творах задекларовано намагання поєднати ідеологічні постулати комуністичного світогляду та релігійного світобачення та світовідчуження.

Висновки до Розділу 4

В. Сосюра у циклі релігійних ліро-епічних творів “Каїн”, “Мойсей”, “Христос”, “Ваал” створив своєрідну квазі-релігійну концепцію народження “нового світу” й приходу в нього “нової людини”, яка мала б бути алюзійним вираженням сподіваних перетворень після кривавих колотнеч громадянської та Другої світової війни.

Структура художнього світу усього цього циклу будується на перетині двох ідейно-естетичних, навіть – світоглядних площин. Перша з них – міфологічно-ритуальне представлення космогонії та квазі-релігійної доктрини, художньо трансформованої з біблійних текстів. Друга відображає контамінацію художньо видозміненої біблійно-християнської філософії історії з ідеологічною та ідейно-естетичною доктриною більшовизму. Важливим доповненням цього сплаву історіософських та ідеологічних візій є ліричні роздуми про особистісні переживання ліричного героя – в контексті цих космогонічних та біблійних художніх конструкцій. Такий художній підхід до переосмислення ритуально-міфологічного та релігійного матеріалу, який далеко виходить за межі християнських релігійних уявлень, цілком виправданий з погляду законів і закономірностей тоталітарної культури, яка формує свій особливий міфологічний простір, що розповідає про “першопочаток”, про героїв, які боролися й перемогли, – щоб створити й узаконити цей новий світопорядок.

Одночасно, з погляду технологій утвердження соцреалістичних ідеологічних канонів та ідей, використання міфологічного матеріалу, їх представлення в художній історії народження нового буття є характерним засобом для ідеологічних підходів – аби залучити на свій бік метафізичні архетипні творення, на які готові відгукнутися маси.

У всьому циклі поем В. Сосюри у стилістичному плані характерним є поєднання елементів біблійних стилізацій та ідеологічних штампів соцреалістичного канону. Цей сплав у ідіостильовій палітрі поета народжує

особливу епічність, дозволяє розгорнути широке полотно всесвітнього круговороту й апокаліптичних картин. Одночасно такий художній підхід яскраво демонструє й нові пошуки та неординарні знахідки мистецького представлення буття у межах доктрини соцреалізму.

ВИСНОВКИ

Проведений літературознавчий аналіз ліро-епічної творчості В. Сосюри 1920–1940-х років, періоду, коли письменник був одним із лідерів формування художнього дискурсу соціалістичного реалізму в українській літературі, дає підстави зробити наступні висновки й узагальнення. Літературний процес в УРСР, позначений великим тиском політичного, ідеологічного та культурно-цензурного змісту, систематично призводив до деформації творчих позицій письменників і цілих літературних течій. В умовах перманентного терору в державі, репресій і залякувань, постійних підозр із боку окупаційної влади (формально вона проголошувалася як “істинно народна” і “класово справедлива”) український автор вимушений був вдаватися до різноманітних форм ідейної мімікрії, політичного пристосуванства, естетичної завуальованості та художнього вдавання. Міра залежності письменника від влади визначалася його світоглядними і моральними принципами, силою характеру і творчого таланту, суб’єктивними “зобов’язаннями” перед режимом. Взаємини із тоталітарною системою залежали також від мінливості політичної ситуації в країні, яка була дещо плюралістичнішою у 1920-і роки і цілком нетерпимою, зловорожою у 1930-і роки.

В. Сосюра, як і типологічно подібні до нього Павло Тичина, Юрій Смолич, Петро Панч, Олександр Довженко та ін., лише частково наближався до відважної позиції ваплітян і був цілком далеким від прометеївської позиції більшості ланківців та неокласиків. І в цьому полягала головна трагедія моральної та творчої роздвоєності митця, трагедія існування “двох Володьок”. Невипадково одна зі статей українського критика і мислителя Дмитра Донцова про радянських письменників називалася “Роздвоєні душі” (надрукована вона була у львівському “Літературно-науковому віснику” за 1929 рік). В. Сосюрі забракло і глибини світогляду, і моральної витримки, і сили характеру, й естетичної та загальнокультурної висоти, щоб якісно

протиставитися тискові тоталітарної системи. Він надто швидко, як і Павло Тичина, вже у 1920–1921-і роки психологічно зламався в умовах суспільного страху і терору. В. Сосюра взявся оспівувати і героїзувати відвертих ворогів України, з якими сам ще недавно боровся в лавах петлюрівців, він вдавався до популістської, простакуватої стилістики творчості, мимовільно реанімувавши в літературі вже віджилий народницький романтизм, що було очевидним кроком назад у розвитку української поезії ХХ ст. Завдяки надзвичайній плодовитості у своїй творчості, доступності й невибагливості стилю, умінню підлаштовуватися під популярні смаки і використовувати народнопісенну поетику письменник утверджував масовізм як культурну ідеологію часу і цим стратегічно протиставлявся справді вартісним, модерністським, національно та духовно значущим тенденціям у літературі.

Можна сміливо розділити спадщину В. Сосюри на дві половини, два окремі струмені, які по-різному прозвучали в історії української літератури: ліричну і ліро-епічну. Якщо як лірик він реалізував себе доволі повно, різноманітно, зумів створити низку справжніх шедеврів у цьому роді, то як ліро-епік письменник працював переважно як реалізатор, рупор певних радянських ідеологем, як творець важливих ідейно-естетичних основ соціалістичного реалізму. Риси неоромантизму і реалізму по-особливому переплелися у стилі В. Сосюри. Відтак його не можна назвати чистим неоромантиком, бо він так і не відважився здійснити прорив до повноцінної свободи творчості, відкритися стихії національного відродження, глибоко не засвоїв художніх парадигм модернізму.

Коротка участь В. Сосюри у літорганізації ВАПЛІТЕ, на жаль, не стала, як і для Павла Тичини, тривалою тенденцією у його творчості. Поет спалахнув чудовою поемою “Мазепа”, кількома китицями віршів глибшого психологічного змісту. Але невдовзі знов, правда, під сильним тиском офіційної комуністичної критики і загальної страшної ситуації у державі, повернувся до соцреалізму. Подібний спалах у ліриці та ліро-епіці В. Сосюри уже під впливом війни з німецькими загарбниками стався у 1940-і роки, коли

ми знов отримали свіжу і щирю поезію, неоромантичні і навіть релігійні мотиви (поєми “Каїн”, “Мойсей”).

В естетичному плані В. Сосюра великою мірою залишився “глухим” до художніх відкриттів українського символізму (Павло Тичина, Володимир Свідзинський, Дмитро Загул та ін.), неокласицизму (Микола Зеров, Максим Рильський, Павло Филипович та ін.), неоромантизму (Тодось Осьмачка, Марк Йогансен, Олекса Влизько та ін.), тому його поезія ідеально вписувалася в новостворений канон соціалістичного реалізму: домінування суспільної тематики, класові протиставлення, агітаційний тип ідеології з марксованим набором російських імперіалістичних гасел, прозорість образів, переважно домодерністська строфіка, невибаглива ритміка, яка мала за мету відобразити “ударний” ритм оптимістично-переможного ходу комунізму в історії. Особливо трагічним і деструктивним щодо естетичної програми розвитку української літератури було те, що цей стиль письма протиставлявся В. Сосюрою, за активної підтримки офіційних комуністичних критиків (В. Коряк, І. Кулик, С. Щуплак, О. Ключчя, О. Полторацький, А. Хвиля та ін.), усім іншим, менш “класовим” і менш “радянським” стилям. Відтак поет своєю творчістю мимоволі сприяв тому, аби з української літератури витіснялися найвартісніші художні явища.

Історіософія В. Сосюри, особливо в романі у віршах “Тарас Трясило”, на що вказував іще Микола Зеров у 1925 році, була невибагливою, малоцікавою, супроводжувалася численними трюїзмами, історичними ляпами, браком інтуїтивного та фахового відчуття живої історії. Відтак поет посприяв у цьому творі витворенню радянських ідеологічних міфів – матеріалізму при осмисленні історичних процесів, вульгарно-агресивній теорії класовості, схематизму загального зображення явищ.

Цей твір в ідейно-естетичному, аксіологічному вимірі має всі ознаки ідеологічного замовлення, наповнений ідеологічними штампами та вульгарно-соціологічним підходом до зображення історичних подій. Це яскравий приклад того, як в українській літературі 1920-х років починають у

художній формі реалізуватися ті засади, які за десятиліття кристалізуються у найголовніші принципи соцреалізму. Власне, через таку ідеологічну та соціальну заангажованість “Тарас Трясило”, що не має особливої художньої вартості, залишається, однак, важливим документом складної доби й драматизму творчої еволюції В. Сосюри.

У поемі “Мазепа”, яку можна вважати одним із головних творчих досягнень В. Сосюри, по-новаторськи осмислено образ гетьмана. Особливість цього образу (тим більше, якщо розглядати його у контексті ідей соціалістичного реалізму та більшовицької ідеології) в тому, що він уособлює прагнення українського народу до незалежності. Водночас образу Мазепи притаманні риси трагічного: у художньому трактуванні поета ця постать однаково велична й у своїх чеснотах, і в особистих життєвих перипетіях.

У “Мазепі” В. Сосюра творить власний історіософський підхід до концепції українсько-російських взаємин кінця XVII – початку XVIII ст., який є достатньо відмінним од імперських та більшовицьких догм та уявлень. Його концепція виразно націєцентрична, і така історіософія – яскравий приклад намагання вийти за межі канонів соціалістичного реалізму, вирватися з рамок ідеологічного детермінізму.

Цикл “релігійних” поем “Каїн”, “Мойсей”, “Христос”, “Ваал” є цілим художнім світом, у якому використано образи, мотиви, сюжети та наративні стратегії як Старого, так і Нового Завітів, космогонічних легенд та апокрифів. Звернення до такого релігійно-міфологічного матеріалу є одним із важливих свідчень спроб повернення митця до метафізичних першооснов буття, вираженням непоборності стійких архетипних структур, які стимулюють процес художньої творчості. Їх першоосновою були (за особистим свідченням поета) метафізичні переживання його дитинства та юності, сформовані на основі релігійно-християнських засад, на яких ґрунтувалося його виховання і становлення як особистості.

Поруч із цим у творах В. Сосюри виразним є намагання поєднати ритуально-міфологічні, релігійно-християнські уявлення з ідеологічними доктринами та ідеями більшовизму, з певними стереотипами радянської системи. Такий підхід призводить до балансування цього циклу поем (створеного у розпал культу особи Сталіна) на межі квазі-релігійного дискурсу та найважливіших засад ідеології тоталітаризму. На формування поетики цих творів, їх ідейно-естетичну наповненість безсумнівний вплив мала доктрина соціалістичного реалізму, яка ґрунтувалася на використанні впливу потужного пласту історичної та культурної пам'яті (безпосередньо пов'язаного з релігійною свідомістю) на маніпулювання масовою свідомістю й ідеологічним впливом на великі маси людей. Таким чином творчість В. Сосюри у цьому циклі проявляє тенденції герменевтичної замкненості тоталітарної системи та ретрансляції сакрального – як основної ознаки тоталітарної влади, її ідеології, практики повсякденного життя.

Саме в такому ідеологічному ключі можна розглядати ці твори й трактувати їх як особливий, перехідний етап від соцреалізму, що структурується у своєму внутрішньому, ідеологічно замкненому просторі – з консервативними доктринами й настановами, до соцреалізму з зовнішніми ідейно-мистецькими запозиченнями. Із використанням мотивів, образів, алюзій зі Святого Письма твориться міфологічно-ритуальна художня версія приходу на землю червоних ангелів-комуністів, які мають урятувати світ від чорних ангелів – слуг світу капіталізму.

В. Сосюра у своєму ліро-епосі не зумів вийти поза рамки соціалістичного реалізму, хоча робив неодноразові спроби до цього. Подібно до Павла Тичини, цей автор пішов шляхом художнього у вираженні ідеологічних інтенцій комуністичної країни, яка сама ще шукала ідеологічних форм власного утвердження. Нова ідеологія чітко базувалася на принципах класової нетерпимості, патетичного прогресу, матеріалістичного пояснення дійсності, російського національного месіанізму (імперіалізму) – і водночас вона заgravала з традиційними ідеалами гуманізму та

демократизму, тому письменник вимушений був постійно обгортати свої твори в емоційно-пишні наративи й образи абстрактної любові, соціальної співчутливості, масовізму. У стилістиці письма В. Сосюра так і не піднявся до кращих відкриттів і здобутків тодішнього неоромантизму в українській літературі (Василь Еллан-Блакитний, Дмитро Фальківський, Олекса Влизько, Юрій Яновський, Олександр Довженко), залишившись у координатах неонародницької романтичної сентиментальності та пропаганди, забарвлених у соціалістичну риторіку. У цьому полягає головна літературна неповторність В. Сосюри, який як автор, на відміну від Павла Тичини чи Миколи Бажана, не пройшов через поетику авангардизму й так і не оновив поетикальну парадигму своєї творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Портрет модерніста в соцреалістичному інтер'єрі / Віра Агеєва // Сильові тенденції української літератури ХХ століття : [зб. наук. праць / наук. ред. В. Г. Дончик, упоряд. Н. М. Шумило]. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2004. – С. 181–207.
2. Антонович В. Про козацькі часи на Україні / Володимир Антонович. – К. : Дніпро, 1991. – 238 с.
3. Андрусів С. Проблеми національної ідентичності / Стефанія Андрусів // Слово і Час. – 2002. – № 2. – С. 18–23.
4. Антофійчук В. Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ – ХХ ст. / В. Антофійчук, А. Нямцу – Чернівці : Рута, 1996. – 208 с.
5. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття / В. Антофійчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 335 с.
6. Антофійчук В. Закономірності переосмислення сюжетів та образів Нового Завіту в українській літературі ХХ століття / Володимир Антофійчук // Біблія і культура / [за ред. А. Нямцу]. – Чернівці : Рута, 2000. – Вип. 1. – С. 26–33.
7. Антофійчук В. “Літературні євангелія” в сучасній українській прозі // Біблія і культура / [за ред. А. Нямцу]. – Чернівці : Рута, 2001. – Вип. 3. – С. 136–151.
8. Антофійчук В. Образ Іуди Іскаріота в українській літературі / Володимир Антофійчук. – Чернівці : Рута, 1999. – 104 с.
9. Арендт Х. Джерела тоталітаризму ; [пер. з англ.] / Ханна Арендт. – К. : Дух і літера, 2002. – 539, [43] с.
10. Баберовскі Й. Червоний терор. Історія сталінізму ; [пер. з нім.] / Йорг Баберовскі. – К. : К.І.С., 2007. – 248 с.
11. Багрій М. Г. Дискурс неоромантичного героя в українській літературі : від традицій Лесі Українки до новаторства Володимира

Сосюри / М. Г. Багрій // Культура народів Причорномор'я : Научний журнал – Симферополь, 2010. – № 183. – С. 203–205.

12. Багрій М. Г. Неоромантичний образ Мазепи в однойменній поемі Володимира Сосюри / М. Г. Багрій // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского : Научний журнал. – Симферополь, 2010. – Т. 23 (62). – № 1. – Серия : Филология. Социальные коммуникации. – С. 281–286.

13. Багрій М. Г. Неоромантичний герой у поемах Лесі Українки та Володимира Сосюри / М. Г. Багрій // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского : Научний журнал. – 2011. – Т. 24 (63). – № 2. – Серия : Филология. Социальные коммуникации. – С. 172–177.

14. Байрон Д. Г. Мазепа : [поема] / Д. Г. Байрон ; [пер. з англ. Д. Загула] // Київ. – 1990. – Ч 8. – С. 67–76.

15. Балина М. Дискурс времени в соцреализме / М. Балина // Соцреалистический канон. – СПб. : Академ. проэкт, 2000. – С. 585–595.

16. Барабан Л. Людмила Старицька-Черняхівська: Тернистий шлях творчості. / Л. Барабан. – К. : Велес, 2003. – 78 с.

17. Барабаш Ю. Іван Мазепа – ще одна літературна версія: [про поему Володимира Сосюри “Мазепа”] / Юрій Барабаш // Київ. – 1988. – Ч. 2. – С. 140–149.

18. Безансон А. Лихо століття. Про комунізм, нацизм та унікальність голокосту / А. Безансон ; [пер. з франц. Т. Марусик]. – К. : Пульсари, 2007. – 132 с.

19. Безпечний І. Теорія літератури / Іван Безпечний. – К. : Просвіта, 2009. – 388 с.

20. Белый А. Критика: Эстетика: Теория символизма / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – Т. 2. – 226 с.

21. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма / Николай Бердяев. – М. : Наука, 1990. – 221 с.

22. Бернадська Н. Канон соцреалістичного роману / Ніна Бернадська // Слово і Час. – 2005. – № 2. – С. 44–52.
23. Береславський М. Іван Мазепа / Микола Береславський // Береславський М. З історії української греко-католицької церкви. Іван Мазепа. – Львів : Край, 1992. – С. 41–76.
24. Бетко І. Нумінозне як архетип і художній феномен української релігійно-філософської поезії / Ірина Бетко // Матеріали IV Конгресу МАУ: Літературознавство / [відп. редактор О. Мишанич]. – К. : Обереги, 2000. – С. 422–428.
25. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
26. Біленко Т. Мистецьке осмислення Біблійного слова і національний контекст / Тетяна Біленко // Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах. – Львів : Край, 1997. – Вип. 4. – С. 168–177.
27. Білецький О. І. Володимир Сосюра / О. Білецький // Білецький О. І. Літературно-критичні статті / [упоряд., авт. приміт. М. Л. Гончарука]. – К. : Дніпро, 1990. – С. 110–121.
28. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики / Леонід Білецький. – К. : Либідь, 1998. – 408 с.
29. Білоус П. Міф про Єрусалим у літературі Київської Русі / Петро Білоус // Матеріали IV конгресу МАУ : Літературознавство. – Кн. 1. – Одеса – К., 2000. – С. 5–12.
30. Білоус П. Вступ до літературознавства: [навч. посіб.] / П. В. Білоус. – К. : ВЦ “Академія”, 2011. – 336 с.
31. Блок А. Дванадцять / Александр Блок // Блок Александр. Избранные сочинения. – М. : Худ. литература, 1988. – С. 535–545.
32. Бовсунівська Т. Онірична поетика “Дневника” Т. Шевченка / Тетяна Бовсунівська // Дивослово. – 2003. – № 3. – С. 4–7.
33. Бойко Ю. До проблеми розвитку Франкового стилю / Юрій Бойко // Бойко Юрій. Вибране. – Т. 2. – Мюнхен, 1974. – С. 269–283.

34. Борев Ю. Эстетика / Юрий Борев. – М. : Изд-во полит. лит., 1988. – 495 с.
35. Борев Ю. Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд / Юрий Борев. – М. : АСТ, 2008. – 480 с.
36. Борев Ю. Б. Художественные направления в искусстве XX века / Юрий Борев. – К. : Мистецтво, 1986. – 134 с.
37. Борщак І., Мартель Р. Іван Мазепа : Життя й пориви великого гетьмана / Ілько Борщак, Рене Мартель; [авториз. пер. з фр. і передм. М. Рудницького]. – К., 1991. – 314 с.
38. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм XVI – XVIII ст. – Т. 1 : Структури повсякденності: можливе і неможливе / Фернан Бродель ; [пер. з фр. Г. Філіпчука]. – К. : Основи, 1995. – 544 с.
39. Бужинська А. Культурологічний поворот теорії / Анна Бужинська // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів ; [пер. з польськ. С. Яковенка]. – К. : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 429–466.
40. Булавка Л. Социалистический реализм. Превратности метода. Философский дискурс / Л. Булавка. – М. : Культурная революция, 2007. – 260 с.
41. Бурляй Ю. Невідомий Сосюра / Юрій Бурляй // Київ. – 1998. – Ч. 1–2. – С. 31–34, 102–105.
42. Бурляй Ю. Сосюрині заповіти / Юрій Бурляй // Бурляй Ю. Життя і слово. – К., 1982. – С. 74–90.
43. Васьків М. Романні форми в українській літературі 1920-30-х років : [монографія] / Микола Васьків. – Кам’янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2009. – 326 с.
44. Возняк Т. Локус міфологеми Єрусалиму / Тарас Возняк // Возняк Т. Тексти та переклади / Тарас Возняк. – Харків : Фоліо, 1998. – С. 268–281.

45. Володимир Сосюрі : [зб. присвяч. 60-річчю з дня народження і 40-річчю літературної діяльності поета]. – К. : Рад. письменник, 1958. – 196 с.
46. Володимир Сосюра: Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях / [упоряд. Ю. С. Бурляй, І. І. Гончаренко, Є. Є. Радченко, В. В. Сосюра]. – К. : Рад. школа, 1978. – 143 с.
47. Гайдеггер М. Слово / Мартін Гайдеггер // Гайдеггер М. Дорогою до мови / Мартін Гайдеггер. – Львів : Літопис, 2007. – С. 185–202.
48. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв: [за наук. ред. О. Галича]. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
49. Гальченко С. До історії народження поеми / Сергій Гальченко // Дивослово. – 1998. – Ч. 1. – С. 54–55.
50. Гальченко С. Невичерпаний архів Володимира Сосюри / Сергій Гальченко // Слово і Час. – 1998. – Ч. 1. – С. 9–17.
51. Гальченко С. “Україно моя, Україно, ... я за тебе піду до загину через терни на вічний відчай” : [про творчість В. Сосюри 20-х років] / Сергій Гальченко // Літературна Україна. – 1998. – 29 січня.
52. Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма / Леонид Геллер, Антуан Боден // Соцреалистический канон : [сб. статей] / [под общ. ред. Гюнтера Х., Добренко Е.] – М. : Академический проект, 2000. – [1040 с.]. – С. 289–319.
53. Гирин Ю. Н. Авангард как стиль культуры / Ю. Н. Гирин // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 83–111.
54. Глотов О. До історії сакралізації літератури радянської епохи / О. Глотов // Мандрівець. – 1995. – Ч. 1. – С. 58–68.
55. Головей В. Категорія священного: проблема етимології та семантики / Вікторія Головей // Проблеми гуманітарних наук /

[наук. зап. Дрогобицького держ. пед. університету]. – Дрогобич, 2002. – Вип. 10. – С. 36–45.

56. Голомшток И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. – М. : Галарт, 1994. – 296 с.

57. Голос ніжності і правди : Спогади про Володимира Сосюру / [упор. Килимник О. В.] – К. : Дніпро, 1968. – 419 с.

58. Горак Р. Крик Івана Мазепи / Роман Горак // Дзвін. – 1991. – № 2. – С. 91–100.

59. Григор'єв-Наш. Історія України в народних думах та пісня / [ред. та упоряд., іл. А. П. Демиденко] – К. : Веселка, 1993. – 271 с.

60. Грушевський М. Історія України, приладжена до програми вищих початкових шкіл і нижчих класів шкіл середніх / [упоряд. А. Ф. Трубайчук] / Михайло Грушевський. – К., 1992. – 228 с.

61. Григорян А. П. Художественный стиль и структура образа / А. П. Григорян. – Ереван : Ереванский университет, 1974. – 200 с.

62. Гриценко В. Одкровення предтечі а чи сповідь пророка? Фантастика й реальність у поемах В. Сосюри “Ваал”, “Каїн”, “Христос” / Віктор Гриценко // Дивослово. – 2001. – Ч. 1. – С. 9–12.

63. Гришко В. Серце “другого Володьки” і заборонена любов // Українське слово : [хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття] : у 4 кн. – Кн. 2. / Василь Гришко. – К. : Рось, 1994. – С. 197–213

64. Гришко В. Серце “другого Володьки” і заборонена любов / Василь Гришко // Сосюра В. Засуджене і заборонене : [вибране з творів] Володимир Сосюра. – Нью-Йорк, 1952. – С. 7–39.

65. Грищенко О. Авангард як традиція / О. Грищенко // Прапор. – 1989. – Ч. 7. – С. 151–166.

66. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація : [монографія] / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.

67. Гундорова Т. Неоромантичні тенденції в творчості О. Кобилянської / Т. Гундорова // Рад. літературознавство. – 1998. – № 11. – С. 32–42.
68. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми? Українська перспектива / Тамара Гундорова // Слово і Час. – 1995. – Ч. 2. – С. 28–31.
69. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення / Тамара Гундорова, Наталя Шумило // Слово і Час. – 1993. – Ч. 1. – С. 55–66.
70. Гундорова Т. Соцреалізм : між модернізмом і авангардом / Тамара Гундорова // Слово і Час. – 2008. – Ч. 4. – С. 14–21.
71. Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура / Тамара Гундорова // Сучасність. – 2004. – № 6. – С. 52–66.
72. 20-і роки: літературні дискусії, полеміки / [Дончик В., Ковалів Ю., Івашко В., Черниш Г., Кравченко А. та ін.; упоряд.: В. Г. Дончик]. – К. : Дніпро, 1991. – 366 с.
73. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду : [твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод] / І. Дзюба // Сучасність. – 2003. – № 1. – С. 88–112.
74. Добренко Е. Метафора влади : Литература сталинской эпохи в историческом освещении / Евгений Добренко. – Мюнхен : Сагнер, 1993. – 408 с.
75. Добренко Е. Соцреализм в поисках “исторического прошлого” / Евгений Добренко // Вопросы литературы. – 1997. – № 1. – С. 26–57.
76. Добренко Е. Сталинская культура : двадцать лет спустя : [обзор] / Евгений Добренко // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 1. – С. 300–327.

77. Добренко Е. Формовка советского читателя : Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Евгений Добренко. – СПб. : Академ. проэкт, 1997. – 321 с.
78. Донцов Д. Гетьман Мазепа в західноєвропейській літературі / Дмитро Донцов // Слово і Час. – 1994. – Ч. 4–5. – С. 79–86.
79. Еліаде М. Мефістофель і андрогін : Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.
80. Ешплбом Е. Історія ГУЛАГу / Е. Ешплбом ; [пер. з англ. А. Іщенко]. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 511 с.
81. Єкельчик С. Імперія пам’яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єкельчик; [пер. з англ.] – К. : Критика, 2008. – 303 с.
82. Єфремов С. Рік 1918-й у Києві / Сергій Єфремов. – К. : Рада, 1998. – 113 с.
83. Жулинський М. Володимир Сосюра (1898–1965) // Жулинський М. Із забуття – в безсмертя : [сторінки призабутої спадщини] / Микола Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – С. 331–349.
84. Журавльов Д. Мазепа : людина, політик, легенда / Денис Журавльов. – Харків : Фоліо, 2008 – 382 с.
85. Заборонений Сосюра : [вибране з творів] / [зібр. і редак. В. І. Гришко]– Луцьк : Надстир’я, 1992. –86 с.
86. Запорожці : До історії козацької культури / [упоряд. тексту, передмова І. Кравченка].– К. : Мистецтво, 1993. – 400 с.
87. Захарчук І. Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму : [монографія] / Ірина Захарчук. – Луцьк : Твердиня, 2008. – 404 с.

88. Захарчук І. Соцреалістичний канон: трансформація архетипів / Ірина Захарчук // Вісник Львів. ун-ту. – Львів, 2004. – Серія : Філологія. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 66–73.
89. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія] / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
90. Зеров М. Володимир Сосюра – лірик і епік : З приводу роману “Тарас Трясило” / Микола Зеров // Життя і революція. – 1925. – № 9. – С. 30–37.
91. Зверев А. XX век как литературная эпоха / А. Зверев // Вопросы литературы. – 1992. – № 2. – С. 3–56.
92. Іванишин В. Нариси з теорії літератури / Василь Іванишин. – К. : ВЦ “Академія”, 2010. – 256 с.
93. Іванишин П. Національно-екзистенційна інтерпретація : основні теоретичні та прагматичні аспекти : [монографія] / Петро Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2005. – 308 с.
94. Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. / Микола Ільницький. – К. : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008–2009. – Кн. I. – 838 с.; Кн. II. – 703 с.; Кн. III. – 904 с.
95. Історія української літератури XX ст. : у 2 кн. – Кн. I. : 1910-1930-ті роки : [навч. посібник] / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1994. – 784 с.
96. Історія української літератури XX ст. : у 2 кн. – Кн. I. : Перша половина XX ст. : [підручник] / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – 464 с.
97. Історія Русів / укр. пер. І. Драча, передм. В. Шевчука. – К. : Рад. письменник, 1991. – 318 с.
98. Калустова Н. К. К вопросу о вечных образах в литературе : Исторический аспект проблемы // Вечные темы и образы в советской

литературе : [межвуз. сб. научн. трудов]. – Грозный : ЧИГУ, 1989. – С. 24–25.

99. Кандинська В. Деякі аспекти естетики соціалістичного реалізму / Віра Кандинська // Збірник наукових праць на пошану пам'яті Віктора Китастого / упоряд. і наук. ред. В. Моренець. – К. : Києво-Могилянська Академія, 2004. – С. 274–282.

100. Кандинська В. Естетичні та ідеологічні параметри української соцреалістичної прози та драматургії 30-х – 50-х років / Віра Кандинська // Молода нація. – 2005. – № 2. – С. 62–90.

101. Капустін В. Судили ... за любов : [про судилище над В. Сосюрою і над кращим віршем “Любіть Україну” із збірки “Щоб сади шуміли”] / В. Капустін // Учитель. – 1998. – № 2. – С. 32–36.

102. Кара-Мурза С. Советская цивилизация. От Великой Победы до краха / Сергей Кара-Мурза. – Харьков, 2007. – 768 с.

103. Кара-Мурза С. Советская цивилизация. От начала до Великой Победы / Сергей Кара-Мурза. – Харьков, 2007. – 640 с.

104. Качуровський І. Антиципація як архітектонічний засіб / Ігор Качуровський // *Symbolae in honorem Volodymyri Janiw.* – Мюнхен : Український Вільний Університет, 1983. – С. 468–478.

105. Каюа Р. Людина та сакральне / Роже Каюа ; [пер. з фр. А. Усик]. – К. : Ваклер, 2003. – 256 с.

106. Киричок П. М. “Ти власним світлом, Україно, сіяти будеш на землі!” : [В. Сосюра і наша державність] / Петро Киричок // Кримська світлиця. – 1998. – 21 серп. – С. 5.

107. Кларк К. Марксистско-ленинская эстетика / Катарина Кларк // Соцреалистический канон. – СПб. : Академ. проект, 2000. – С. 352–361.

108. Клен Ю. Слово живе і мертво / Юрій Клен // Вістник. – 1936. – Кн. 11. – С. 828 – 834; Кн. 12. – С. 902–915.

109. Климчук В. Естетика тоталітаризму / Володимир Климчук // Сучасність. – 2001. – № 4. – С. 123–124.
110. Ковалів Ю. Абетка дисертанта: методологічні принципи написання дисертації: [посібник] / Юрій Ковалів. – К. : Твім інтер, 2009. – 460 с.
111. Ковалів Ю. Володимир Сосюра // “Рокотанням-риданням бандур” : українська поезія міжвоєнного двадцятиліття / Юрій Ковалів // Бібліотечка “Дивослова”. – 2006. – № 7. – С. 27–41.
112. Коломієць В. Образ Івана Мазепи у фольклорі і літературі / В. Коломієць // Дивослово. – 2006. – № 2. – С. 8–13.
113. Коряк В. Нарис історії української літератури : Література передбуржуазна. – Фотопередрук 2-го змін. вид. Харків, 1927 / Володимир Коряк ; [з післясл. О. Горбача]. – Мюнхен, 1994. – 434 с., 111 с.
114. Костенко Н. Українське віршування ХХ ст. : [навч. пос. для студ. філолог. спец. вnz] / Н. В. Костенко. – К. : Либідь, 1993. – 232 с.
115. Костомаров Н. Мазепа / Николай Костомаров. – М. : Республика, 1992. – 335 с.
116. Костюк Г. Зустрічі і прощання : [спогади] / Костюк Григорій. – Едмонтон : Канадський інститут українських студій; Альбертський університет, 1987. – Кн. 1. – 743 с.
117. Костюченко В. Один загадковий рік з життя В. Сосюри / Віктор Костюченко // Літературна Україна. – 1997. – № 31(11 верес.).
118. Костюченко В. Від “Червоної зими” до “Серця” / Віктор Костюченко // Вітчизна. – 1998. – № 11–12. – С. 122–130.
119. Коцюбинська М. Х. Образне слово у літературному творі / Михайлина Коцюбинська. – К. : Наук. думка, 1960. – 188 с.
120. Кошелівець І. Сучасна література в УРСР / Іван Кошелівець. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 380 с.
121. Кравець Л. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. : [монографія] / Лариса Кравець. – К. : ВЦ “Академія”, 2012. – 416 с.

122. Краснікова В. Тема Каїна та Авеля в інтерпретації В. Сосюри / Валентина Краснікова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: [наук. зб.]. – Донецьк : Кассіопея, 2000. – Вип. 5. – С. 123–129.
123. Краснова Л. Теодицея (оправдання Бога) і художній текст / Людмила Краснова // Парадигма *sacrum&profanum* у літературі та культурі. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – Вип. 1. – С. 8–12.
124. Крип'якевич І. Історія України / Іван Крип'якевич. – Львів : Світ, 1990. – 520 с.
125. Кудін О. Творчість Володимира Сосюри / Олексій Кудін // Сосюра В. Твори : У 3-х т. / Володимир Сосюра. – К. : ДВХЛ, 1957. – Т. 1. – С. 5–47.
126. Лавренчук В. Образ Івана Мазепи в давній українській літературі / Володимир Лавренчук // Дивослово. – 2009. – № 2. – С. 56–60.
127. Лавренюк В. Образ гетьмана Івана Мазепи – історичний і літературний / Віолета Лавренюк // Дивослово. – 2006. – № 12. – С. 48–51.
128. Лаврова О. За марксо-ленінську критику / О. Лаврова, М. Уральцев // Критика. – 1932. – № 4. – С. 18–39.
129. Лановик З. Б. *Hermeneutica Sacra* / Зоряна Лановик : [монографія]. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.
130. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
131. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин. – К. : Рад. школа, 1971. – 486 с.
132. Литовская М. Формирование соцреалистического канона / М. Литовская // Русская литература XX века : закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии. – Екатеринбург, 2005. – С. 295–330.

133. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
134. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. . – Т. 2 / [авт.-укладач Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007.– 624 с.
135. Лотман Ю. М. Литература и мифология / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц // Ученые записки Тартусского государственного университета. – Вып. 546. – С. 35–55.
136. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб. : Искусство, 1999. –С. 18–252.
137. Луцький Ю. Літературна політика в Радянській Україні 1917–1934 / Юрій Луцький. – К. : Гелікон, 2000. – 248 с.
138. Мазепа : [збірник] / передм., упоряд. тексту й іл., комент. Ю. Іванченка. – К., 1993. – 240 с.
139. Мазепа Іван : [худож.-док. кн.] / упоряд. і передм. В. О. Шевчука. – К. : Веселка, 1992. – 132 с.
140. Маланюк Є. Illustrissimus Dominus Mazera : Тло і постать / Євген Маланюк // Всесвіт. – 1992. – № 1–2. – С. 4–5, 83–89.
141. Маланюк Є. Книга спостережень : [фрагменти] : Від Кобзаря до нації [студії і роздуми] / Євген Маланюк. – К. : Аттіка, 1995. – 240 с.
142. Матвіїшин В. Образ гетьмана України Івана Мазепи у західноєвропейському красному письменстві / Володимир Матвіїшин // Обрії. – 1997. – № 1. – С. 32–37; № 2. – С. 34–38.
143. Матвіїшин В. Гетьман Іван Мазепа – романтичний герой у західноєвропейському письменстві / Володимир Матвіїшин // Матвіїшин В. Український літературний європеїзм / Володимир Матвіїшин. – К. : Академія, 2009. – С. 186–198.
144. Мацьків Т. Іван Мазепа в західноєвропейських джерелах 1687–1709 / Теодор Мацьків. – Київ-Полтава, 1995. – 253 с.

145. Мельничук Б. Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі : [від початків до сьогодення] / Богдан Мельничук. – К. : ВЦ “Академія”, 1996. – 272 с.
146. Микитенко О. Друзі чи супротивники? : [про письменників В. Сосюру та І. Микитенка] / Олег Микитенко // Київ. – 1990. – № 2. – С. 138–149.
147. Мітосек З. Теорії літературознавчих досліджень / З. Мітосек ; [пер. з пол. В. Гуменюк]. – Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.
148. Мовчанюк Г. Тема патріотизму в трагедії Й. В. Фріча “Іван Мазепа” / Г. Мовчанюк // Проблеми слов’янознавства. – 2002. – Вип. 52. – С. 102–109.
149. Можаяева А. Б. Миф в литературе XX века : структуры и смыслы / А. Б. Можаяева // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : Институт мировой литературы РАН, 2002. – С. 305–330.
150. Моклиця М. Основи літературознавства : [посіб. для студ.] / Марія Моклиця. – Тернопіль : Посібники, підручники, 2002. – 154 с.
151. Моренець В. Солов’їне піднебесся Володимира Сосюри / Володимир Моренець // Рад. літературознавство. – 1989. – № 6. – С. 37–47.
152. Моренець В. Володимир Сосюра : нарис життя і творчості / Володимир Моренець. – К. : Дніпро, 1990. – 262 с.
153. Моренець В. Володимир Сосюра / Володимир Моренець // В. Сосюра. Вибрані твори: у 2-х т. / Володимир Сосюра. – К. : Наук. думка, 2000. – Т. 2. – С. 5–42.
154. Моренець В. Оксиморон : [літературознавчі статті, дослідження, есеї] / Володимир Моренець. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – 528 с.

155. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі : [від Модернізму до Постмодернізму] / Ігор Набитович. – Дрогобич–Люблін : Посвіт, 2008. – 600 с.
156. Навроцький В. “Враг народа” Іван Мазепа.../ В. Навроцький // Кримська світлиця. – 1998. – 7 серп. – С. 3; 14 серп. – С. 3.
157. Наєнко М. Володимир Миколайович Сосюра. “Солов’їний неоромантизм” / Михайло Наєнко // Наєнко М. Художня література України: від міфів до модерної реальності. – К. : ВЦ “Просвіта”, 2008. – С. 900–915.
158. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 2008. – Ч. 9. – С. 46–52.
159. Наливайко Д. Искусство : Направления, течения, стили / Дмитро Наливайко. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.
160. Нитченко Д. Суд над Сосурою : уривок із книги спогадів “Від Зінькова до Мельборна” / Дмитро Нитченко // Українське слово : [хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.] : у 4-х кн. – Кн. 4. – К. : Рось, 1995. – С. 296–302.
161. Неврлий М. Письменник і вільне слово : [В. Сосюра під обстрілом критики] / Міклуш Неврлий // Літ. Україна. – 1998. – 6 січня. – С. 5.
162. Неміш С. Гностичні інтерпретації старозаповітної оповіді про Каїна та їх рецепція в українській вербальній культурі / Світлана Неміш // *Sacrum* і Біблія в українській літературі / [за ред. І. Набитовича]. – Lublin : Ingvarr, 2008. – С. 61–70.
163. Нямцу А. Є., Антофійчук В. І. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі / Анатолій Нямцу, Володимир Антофійчук. – Чернівці : Рута, 1998. – 208 с.

164. Нямцу А. Аксіологія традиційного образу у світовій літературі / Анатолій Нямцу // Науковий вісник Чернівецького університету. – Чернівці : Чернівецький держ. університет, 1998. – Вип. 35. – Серія: Філософія. – С. 148–156.
165. Нямцу А. Євангельські мотиви у світовій літературі : теоретичні аспекти / Анатолій Нямцу // Біблія і культура / [за ред. А. Нямцу]. – Чернівці : Рута, 2000. – Вип. 1. – С. 21–25.
166. Нямцу А. Євангельська тема в літературі ХХ ст. : [теоретичний аспект] / Анатолій Нямцу // Науковий вісник Чернівецького університету. – Чернівці : Чернівецький держ. університет, 1998. – Вип. 34: Слов'янська філологія. – С. 15–20.
167. Нямцу А. Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі / Анатолій Нямцу. – Чернівці : Рута, 1997. – 223 с.
168. Нямцу А. Миф и литература: [теоретические аспекты функционирования] / Анатолій Нямцу. – Чернівці : Рута, 2005. – 80 с.
169. Нямцу А. Некоторые аспекты литературной трансформации легендарно-мифологических структур / Анатолій Нямцу // *Studia Hermeneutica* [Герменевтика тексту: між істиною і методом]. – Дрогобич : Коло, 2003. – С. 41–51. – (Серія: Acta Philologica : Volumen I).
170. Нямцу А. Новый Завет и мировая литература / Анатолій Нямцу. – Чернівці : Чернівецький держ. університет, 1993. – 243 с.
171. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / Анатолій Нямцу. – Чернівці : Рута, 1999. – 176 с.
172. Оглоблин О. Мазепа Іван / О. Оглоблин // Енциклопедія українознавства : в 11 т. – К. : Глобус, 1996. – Т. 4. – С. 1430–1432.
173. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: [монографія] / Соломія Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
174. Павличко С. Теорія літератури / Павличко Соломія – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 680 с.

175. Панченко В. Пушкін як міфотворець : [поема Олександра Пушкіна “Полтава”] : [текст і контекст] / Володимир Панченко // День – 2009. – № 108 (26 черв.).
176. Пахаренко В. Основи теорії літератури : [навч.-метод. посіб.] / В. І. Пахаренко. – К. : Генеза, 2009. – 296 с.
177. Пахльовська О. Канон української літератури XIX – XX ст.: “теорія хаосу” і хаос теорії / Оксана Пахльовська // States, Societes, Cultures. East and West / Essays in Honor of Jaroslaw Pelenski / Edited by Janusz Duzinkiewicz. – New York : Ross Publishing Inc., 2004. – P. 721–752.
178. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського модернізму : [монографія] / Ярослав Поліщук; 2-е вид., перероб. і доп. – Івано-Франківськ : Лілея–НВ, 2002. – 392 с.
179. Поліщук Я. Символи і метаморфози: Своєрідність християнської символіки в модерній українській поезії перших десятиліть XX ст./ Ярослав Поліщук // Дивослово. – 1997. – № 12. – С. 2–5.
180. Поліщук Я. Проблема перерваної традиції та українська поезія 1920-30-х років / Ярослав Поліщук // Сучасність. – 1999. – № 10. – С. 76–82.
181. Потебня О. О. Естетика і поетика слова / О. О. Потебня. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.
182. Приходько В. Б. Переклад як інтерпретація / В. Б. Приходько // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2004. – № 12. – С. 17–19
183. Проблеми. Жанри. Майстерність / упоряд. А. Я. Янченко. – К. : Рад. письменник, 1980. – Вип. 5 [літ.- крит. статті]. – 151 с.
184. Пушкин А. С. Полтава : [поэма] // Пушкин А. С. Избранные сочинения : в 2-х т. – Т. 1. – М., 1978. – С. 536–574.
185. Радугин С. Володимир Сосюра. Роман “Тарас Трясило” [рец.] / С. В. Радугин // Рабочий клуб. – 1926. – № 6–7. – С. 94.

186. Радченко Є. Володимир Сосюра : [літ.-крит. нарис] / Євген Радченко. – К. : Рад. письменник, 1967. – 208 с.
187. Райс Е. Правий та лівий умонастрої в літературі та мистецтві / Емануїл Райс // Сучасність. – 1965. – № 4. – С. 61–79.
188. Рилєєв К. Ф. Войнаровський : [поема] ; [пер. з рос. В. Сосюри] // Рилєєв К. Ф. Вибрані твори. – К. : ДВХЛ, 1955. – С. 89–116.
189. Розумний Я. Між надземним і земним тяжінням: релігійні теми й мотиви в українській поезії двадцятого століття / Ярослав Розумний // Sacrum Біблія в українській літературі / за ред. І. Набитовича. – Lublin : Ingvarr, 2008. – С. 275–294.
190. Романенчук Б. Модернізм і модернізми / Богдан Романенчук // Київ. – 1960. – № 2. – С. 13–18.
191. Рудницький Л. Вияви релігійности в українській советській літературі : 1953–1988 : [спроба аналізу] / Леонід Рудницький // Збірник праць Ювілейного Конгресу у 1000-ліття хрещення Руси-України. – Мюнхен, 1988–1989. – С. 823–846.
192. Савур-могила : Легенди і перекази Нижньої Наддніпрянщини / упоряд. і авт. приміт. В. А. Чабаненко. – К. : Дніпро, 1990. – 236 с.
193. Савченко Я. Володимир Сосюра / Яків Савченко / Життя й Революція. – 1925. – № 8. – С. 19–25.
194. Sacrum і Біблія в українській літературі / за ред. Ігоря Набитовича. – Lublin : Ingvarr, 2008. – 812 с.
195. Салига Т. Українська поезія періоду міжвоєнтя : шляхи і напрями / Тарас Салига // Салига Т. Високе світло. – Львів-Мюнхен : Вид-во УВУ, 1994. – С. 5–46.
196. Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії / Джордж Сантаяна ; [пер. з англ. О. Махничева]. – Львів : Ініціатива, 2003. – 288 с.
197. Свербілова Т. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна

Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина. – Черкаси, 2009. – 590 с.

198. Сверстюк Є. Українська література і християнська традиція / Євген Сверстюк // Науковий збірник Українського Вільного Університету : серія “Наукові збірники”. – Т. 15. – Мюнхен, 1992. – С. 119–132.

199. Святе Письмо Старого та Нового Завіту : [повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами] / За дозволом Церковної Влади. – Українське Біблійне Товариство, 1994. – Буття. – С. 3 – 50.

200. Семащук Н. Літературознавчі імплікації категорій сакрального та профанного / Н. Семащук // Вісник Житомир. пед. університету ім. І. Франка. – Житомир, 2006. – № 26. – С. 126–128.

201. Семчишин М. Тисяча років української культури: історичний огляд культурного процесу / Мирослав Семчишин – К. : АТ “Друга ріка”; МП “Фенікс”, 1993. – 550 с.

202. Сергійчук В. Заради всієї України / В. Сергійчук // Всесвіт. – 1992. – № 1–2. – С. 90–95.

203. Синиченко О. Невідомий лист Сосюри / О. Синиченко // Київ. – 1990. – № 1. – С. 133–134.

204. Сиротюк М. Український радянський історичний роман : проблема історичної та художньої правди / Микола Сиротюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 396 с.

205. Січинський В. Чужинці про Україну / Володимир Січинський // Вітчизна. – 1991. – № 7. – С. 169–180.

206. Слабошпицький М. З голосу нашої Клію : [події і люди української історії]. / Михайло Слабошпицький. – К. : Фірма “Довіра”, 1993. – 255 с.

207. Славутич Яр. “Озмітеся всі за руки...” : гетьман Іван Мазепа як поет / Яр Славутич // Київ. – 1991. – № 3. – С. 97–103.

208. Словник тропів і стилістичних фігур : [автор-укладач В. Ф. Святотець]. – К. : ВЦ “Академія”, 2011. – 176 с.
209. Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.] / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – 832 с.
210. Сосюра В. Вибрані твори : у 2-х т. / Володимир Сосюра. – К. : Наук. думка, 2000. – Т. 2. – 552 с.
211. Сосюра В. Вступ до поеми “Мазепа” / Володимир Сосюра ; [публ. В. Яременка] // Київ. – 1990. – № 8. – С. 66–67.
212. Сосюра В. Каїн : [поема] / Володимир Сосюра // Київ. – 1990. – № 12. – С. 7–25.
213. Сосюра В. Мазепа : [поема] / Володимир Сосюра ; [публ. С. Гальченка, В. В. Сосюра] // Київ. – 1988. – № 12. – С. 77–107.
214. Сосюра В. Мазепа : [поема, лірика] / Володимир Сосюра. – К. : Дніпро, 2001. – 221 с.
215. Сосюра В. Твори : у 2-х т. / Володимир Сосюра. – К. : Дніпро, 1978. – Т. 2 : Поеми. – 221 с.
216. Сосюра В. Твори: у 10-ти т. / Володимир Сосюра. – К. : Дніпро, 1971–1972.
217. Сосюра В. Третя Рота : [роман] / Володимир Сосюра; упоряд. С. А. Гальченко, В. В. Сосюра ; післям. і прим. С. А. Гальченка.– К. : Рад. письменник, 1988. – 359 с.
218. Сосюра В. Третя Рота / Володимир Сосюра. Вибрані твори : у 2-х т. – К. : Наук. думка, 2000. – Т. 2. – С. 238–507.
219. Сосюра В. Твори : у 3-х т. / Володимир Сосюра. – К. : ДВХЛ, 1957. – Т. 1. – 511 с.
220. Софронова Л. А. О сакральном и светском / Л. А. Софронова // Софронова Л. А. Культура сквозь призму поэтики / Л. А. Софронова. – М. : Языки славянских культур, 2006. – С. 29–33.

221. Софронова Л. А. Сакральные названия и эпитафьи светских произведений / Л. А. Софронова // Софронова Л. А. Культура сквозь призму поэтики. – М. : Языки славянских культур, 2006. – С. 149–164.
222. Субтельний О. Мазепинці : український сепаратизм на початку XVIII століття / Орест Субтельний. – К. : Либідь, 1994. – 105 с.
223. Сулима В. Біблія і українська література : [навч. посібник] / В. І. Сулима. – К. : Освіта, 1998. – 400 с.
224. Сьомін В. У вінок Володимиру Сосюрі / В. Сьомін. – Донецьк, 1998. – 32 с.
225. Талалай Л. Воля поета / Л. Талалай // Літ. Україна. – 1998. – 6 січн. – С. 4.
226. Терен Т. За кого б голосував Сосюра : Інтерв'ю з Ольгою Різниченко / Тетяна Терен // Україна молода. – 2008. – № 50 (15 берез.).
227. Тичина П. Поезія / Павло Тичина. – К. : Молодь, 1990. – 320 с.
228. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: [підручник для гуманітаріїв] / Анатолій Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
229. Ткачук М. “Щоб ти щасливою була...” / Микола Ткачук // Вітчизна. – 1991. – № 9. – С. 157–162.
230. Токмань Г. Цей багатобарвний мистецький світ / Ганна Токмань // Дивослово. – 2001. – № 6. – С. 4–45.
231. Толмачов В. Неоромантизм // Літературная енциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. – М. : НПК Интелвак, 2001. – С. 645.
232. Уваров А. С. Христианская символика / А. С. Уваров. – Часть I : Символика древнехристианского периода. – М. : Алетея, 2001. – 256 с.

233. Українка Леся. Твори : в 4-х т. / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1982. – Т.4. : Оповідання; Статті; Листи / упоряд. Н. Вишневська. – К. : Дніпро, 1982.
234. Уліцька Д. Антипозитивістський злам / Данута Уліцька // Література. Теорія. Методологія : [пер. з польськ. С. Яковенка]. – К. : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 389–413.
235. Филипович П. Ленін в українській поезії / Павло Филипович // Життя й революція. – 1925. – № 1–2. – С. 68–71.
236. Фицпатрик Ш. Повседневный сталинизм : социальная история Советской России в 30-е годы: деревня / Шейла Фицпатрик. – М. : РОССПЭН, 2008. – 419, [3] с. – (История сталинизма).
237. Флакер А. Предпосылки социалистического реализма / Александр Флакер // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 62–71.
238. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.] / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 142–172.
239. Франко І. Мойсей : [поема] / Іван Франко // Франко І. Гримить : [вірші та поеми]. – К. : Рад. школа, 1986. – С. 576–625.
240. Хализев В. Е. Теория литературы : [учебник] / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 438 с.
241. Хархун В. Освячення профанного : sacrum в українській літературі тоталітарного періоду / Валентина Хархун // Sacrum і Біблія в українській літературі / [за ред. І. Набитовича]. – Lublin : Ingvarr, 2008. – С. 319–327.
242. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації / В. П. Хархун. – Ніжин : ТОВ “Гідромакс”, 2009. – 508 с.
243. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури”, 10.01.01.

“Українська література” / В. П. Хархун. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. В. Гоголя, 2010. – 39 с.

244. Христюк П. Соціяльні мотиви в творчості Сосюри / П. Христюк // Червоний Шлях. – 1926. – С. 130–138.

245. Царик Д. Типологія неоромантизму / Д. К. Царик; Радек Л. С. – Кишинев, 1984. – 167 с.

246. Царик Л. Дуальність художнього світу поета та його жанрова система (на прикладі творчості В. Сосюри 20-х років) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Л. І. Царик. – Тернопіль: Терноп. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2001. – 20 с.

247. Царик Л. Екзистенційна дуальність поетової дійсності : творчість В. Сосюри післяреволюційного десятиліття : [дослідження] / Любов Царик. – Тернопіль : Збруч, 2000. – 62 с.

248. Червінська О. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті / Ольга Червінська // Поетика. – К. : Наук. думка, 1992. – С. 151–166.

249. Черевченко О. Проблема аналізу художнього твору: теоретичний аспект / О. Черевченко // Збірник матеріалів конференції “Актуальні проблеми науково-методичного забезпечення викладання зарубіжної літератури в навчальних закладах України”. – Част. II. – К., 2002. – С. 52–55.

250. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський // Чижевський Д. Філософські твори : у 4-х т. / Дмитро Чижевський / [під заг. ред. В. Лісового]. – Т. 2. – К. : Смолоскип, 2005. – С. 24–35.

251. Чижевський Д. Початки і кінці нових ідеологічних епох / Дмитро Чижевський // Чижевський Д. Філософські твори : у 4-х т. / Дмитро Чижевський / [під заг. ред. В. Лісового]. – Т. 2. – К. : Смолоскип, 2005. – С. 14–23.

252. Шахівець І. В. Сосюра. Роман “Тарас Трясило” : [рец.] / І. Шахівець // Культура і побут. – 1926. – № 19.
253. Шевченко Т. Кобзар. Повна ілюстративна збірка / [передм. І. Дзюби]. / Тарас Шевченко. – Харків, 2010. – 720 с.
254. Шевчук В. “Хатяни” й український неоромантизм / В. Шевчук // Українська хата : [поезії]. – К. : Молодь, 1990. – С. 3–28.
255. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація : [українська літературна дискусія 1920-х років] / Мирослав Шкандрій ; авториз. переклад з англ. М. Климчука ; наук. ред. Я. Цимбал. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 382 с.
256. Шмітт Ж.-К. Сенс жесту на середньовічному Заході / Жан-Клод Шмітт. – Харків : Око, 2002. – 640 с.
257. Шпильова О. Український неоромантизм / О. Шпильова // Урок української. – 1999. – № 1. – С. 32–35.
258. Шумило Н. До проблеми “ліризації” української прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. : [зб. наук. праць] / АН України. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка; відп. ред. М. Яценко. – К. : Наук. думка, 1991 . – С. 250–265.
259. Шумило Н. Особливості релігійно–моральної рефлексії в українському модернізмі : [проза кін. ХІХ–поч. ХХ ст.] / Наталія Шумило // Вісник Київського інституту “Слов’янський університет”. – Вип. 9. – К., 2000. – С. 35–40.
260. Ющенко О. “І вічні ми будемо з нею...” / О. Ющенко // Кримська світлиця. – 1998. – 6 січн. – С. 13.
261. Яворницький Д. Історія запорозьких козаків : у 3 т. / Д. І. Яворницький ; [з рос. переклав І. Сварник] – Т. 3.– Львів : Світ, 1992.– 452 с.

262. Яременко В. Малий штрих до великої проблеми, або Материк його душі : [про творчість Володимира Сосюри] / Василь Яременко // Київ. – 1990. – № 8. – С. 66–67.
263. Яструбецька Г. Модернізм. Авангард. Експресіонізм. Кореляційний аспект / Г. Яструбецька // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології : літературознавство : [зб. наук. праць]. – Рівне, 2001. – Вип. X. – С. 9–18.
264. Ariès Ph. L'homme devant la Mort / Philippe Ariès. – Paris : Seuil, 1977. – 642 p.
265. Babinski H. F. The Mazeppa Legend in European Romanticism / Hubert F. Babinski. – New York : Columbia University Press, 1974. – 164 p.
266. Maslanka J. Postać Mazepy w literaturze i sztuce europejskiej / Julian Maslanka // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze / Краківські Українознавчі Зошити. – Kraków, 1993. – Tom. 1–2. – S. 41–49.
267. Pauls J. Mazepa in World Literature / J. Pauls, L. La Werne // The Ukrainian Review (London). – 1971. – Vol. 18, No2. – P. 62–69.