

**ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

На правах рукопису

**МАРИНКЕВИЧ СВІТЛАНА МИХАЙЛІВНА**

УДК: 821.161. 2. - Осьмачка

**СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ПОЕЗІЇ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ**

**Спеціальність 10. 01. 01 – українська література**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук**

**Науковий керівник:**

доктор філологічних наук, професор

Заверталюк Нінель Іванівна

Дніпропетровськ – 2003

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	3
<b>Розділ 1. Поетична творчість Т.Осьмачки як об'єкт літературознавчих студій</b> .....	9
<b>Розділ 2. Експресіоністичні та сюрреалістичні стильові тенденції в поезії Т.Осьмачки</b> .....	40
2.1. Експресіоністичні домінанти в ліриці митця .....	41
2.2. Апокаліптичність поетичних візій Т.Осьмачки в контексті художньо-естетичних засад експресіонізму .....	55
2.3. Художня інтерпретація образу міста в поетичній творчості письменника .....	68
2.4. Сюрреалістичний образ у ліриці Т.Осьмачки .....	86
<b>Розділ 3. Ландшафти трансформації фольклору в поезії Т.Осьмачки</b> .....	104
3.1. Модифікації фольклорних жанрів у поетичному доробку митця .....	108
3.2. Фольклорні домінанти як чинник проявів національної ідентичності у творах Т.Осьмачки "Семен Палій" та "Дума про Зінька Самгородського" .....	131
<b>Висновки</b> .....	152
<b>Список використаних джерел</b> .....	161-181

## ВСТУП

Концепція розвитку української літератури, інтегрованої у світовий культурний простір, на межі тисячоліть особливо чітко оприявнює потребу конструктивного переосмислення, суттєвої реінтерпретації минулого художньо-літературного досвіду. Після здобуття незалежності нашою державою під дією суспільно-політичних, морально-етичних, історико-культурних чинників відбувається зняття ідеологічних заборон, відкриваються широкі перспективи для дослідницьких пошуків.

Довго замовчувана радянським літературознавством за умов тоталітарного режиму, творча спадщина Тодося Степановича Осьмачки, поета, прозаїка, перекладача, яскравої й неординарної постаті у вітчизняному літературному процесі 20 рр. й українського зарубіжжя 40 - 50рр. ХХ ст., на початку дев'яностих років стала об'єктом наукових студій, проте глибоких розвідок про його творчість, які б комплексно і системно в аналітичному зрізі охопили поетичний доробок митця, бракує. Проведені дві всеукраїнські конференції, присвячені творчості Т.Осьмачки (1995, 2000), статті, у яких висвітлено окремі грані художності майстра, книги Н.Зборовської, М.Скорського, М.Слабошпицького, де окреслено життєвий і творчий шлях письменника, засвідчують, що складну й неоднозначну за своєю сутністю проблему стилю його поезії цілісно ще не розглянуто. Та все ж поступово, з природним зростанням наукового інтересу до творчості митця, в українському літературознавстві складається осьмачкознавчий дискурс, позначений різноманітністю, суперечливістю, дискусійністю окремих підходів, положень, висновків, передовсім пов'язаних з питаннями індивідуального стилю письменника, що вимагають подальшого всебічного аналізу. Тому особливо **актуальним** є осмислення поетичного доробку Тодося Осьмачки в аспекті стильових домінант як таких, що дозволяють

глибше пізнати таїни художності його тексту. Крім того, дослідження домінантних ознак стилю поезії Т.Осьмачки розкриває перспективи для сутнього вивчення експресіонізму в українській літературі (творчість Т.Осьмачки, М.Бажана, театр Леся Курбаса, кінофільми О.Довженка) у світовому художньому контексті, в європейському масштабі на матеріалі творчості окремого автора, що репрезентує важливий сегмент цілісного явища у вітчизняному мистецтві.

Проникнення в сутність ключових ознак індивідуального стилю дозволяє з'ясувати образотворчу специфіку художнього самовираження митця в поетичній творчості, яка історично вписана в український літературний процес ХХ ст. з його розмаїттям формотворчих, естетичних шукань, складністю й багатоаспектністю творчих здобутків.

Як відомо, понад двадцять років свого життя Т.Осьмачка провів на еміграції. Донедавна діаспорна гілка нашої культури всіляко ігнорувалася, відмежовувалася від єдиного національного організму, її було бойкотовано, компрометовано офіційною владою, а, отже, і літературознавством. Художня творчість і наукова спадщина представників українського зарубіжжя або замовчувалися, або ставали об'єктами вульгарно-соціологічних фальсифікацій. З огляду на це, повернення до поетичного доробку Т.Осьмачки 40 - 50 рр., виданого за кордоном, його аналіз не з ідеологічних, а з позицій естетично самодостатньої вартісності може суттєво поглибити уявлення про літературний процес української діаспори, що є невід'ємною частиною культури нації.

Твори Т.Осьмачки, опубліковані за межами СРСР, як і ті, що побачили світ у 20 рр. ХХ ст., ще й досі в незалежній Україні не видані у повному обсязі (серед них поеми "Поет", "Дума про Зінька Самгородського"). У збірку вибраних поезій митця 1991 р. (видавництво "Радянський письменник"), з ідеологічних міркувань не включено вірші "Ве віктіс",

"Портрети", "До Стефаніка" та інші, а деякі з опублікованих у ній зазнали редакторських змін. Тож назріла нагальна потреба цілісної репрезентації поетичної творчості Т.Осьмачки в авторському, первісному, неспотвореному вигляді. У дисертаційній роботі аналізовані поезії Т.Осьмачки подаються в першоджерельних варіантах, узятих з його книг 20, 40 - 50 рр. ХХ ст., що збереглися в архівних і діаспорних фондах наукових бібліотек Києва та Львова.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконувалася на кафедрі української літератури Дніпропетровського національного університету в рамках науково-дослідної теми "Малодосліджені сторінки української літератури в аспекті поетики художнього тексту". Тема роботи погоджена з Науковою радою НАН України з проблеми "Класична спадщина та сучасна художня література".

**Мета дослідження** – виявити стильові домінанти поезії Т.Осьмачки, з'ясувати особливості їх художньої реалізації і функціонування.

Досягнення цієї мети зумовило виконання таких **завдань**:

- систематизувати наукові погляди українського літературознавства на питання стильової своєрідності поезії Т.Осьмачки;
- окреслити категоріально-термінологічний апарат у відповідності до сучасних підходів аналізу художнього тексту;
- з'ясувати концептуальну сутність експресіоністичних та сюрреалістичних стильових тенденцій у поетичній творчості Т.Осьмачки в контексті європейського модернізму та простежити їх еволюцію на мікрорівні тексту;
- розглянути особливості вияву апокаліптичних візій і характер інтерпретації образу міста в аспекті художньо-естетичних засад експресіонізму;

- розкрити специфіку конструювання сюрреалістичних образів у поезії Т.Осьмачки;
- визначити характер рецепцій фольклорного матеріалу у творах поета на жанрово-стильовому рівні.

**Предметом** дисертаційного осмислення є стильові домінанти поезії Т.Осьмачки.

**Об'єкт** дисертаційної роботи – поетичні твори Т.Осьмачки, у тому числі й ті поезії 20, 40-50 рр., що досі не опубліковані в незалежній Україні, а також ті, які залишилися поза збірками і були надруковані в періодичних виданнях 20-30 рр. ХХ ст. Для порівняльного аналізу залучено вірші німецьких, австрійських, польських експресіоністів, французьких сюрреалістів, використано поезії Б.-І. Антонича, М.Бажана, Є.Маланюка, М.Ореста, П.Тичини, В.Сосюри, Д.Фальківського.

**Теоретико-методологічною основою** дисертації стали принципи порівняльного вивчення літератури, визначені в працях Д.Дюришина, В.Жирмунського, Д.Наливайка (характеристика міжлітературних взаємин, рецепції, генетично-контактні та типологічні підходи при дослідженні художніх явищ); враховані основні положення розвідок з теорії стилю та жанру В.Кожінова, В.Марка, Г.Поспелова, робіт О.Соколова, В.Фащенко (поняття стилетвірних чинників і носіїв стилю), Я.Ельсберга (визначення стильової тенденції); до уваги, подеколи з метою наукової дискусії, взято ідеї В.Чаплі (про експресіонізм ранньої творчості Т.Осьмачки), В.Барки (аналіз образної специфіки), Ю.Лавріненка (поняття "осьмачкізму", ідея необароко), Юрія Шереха (Шевельова) (думка про сюрреалістичність художнього моделювання дійсності митця), сучасних учених О.Астаф'єва, Н.Зборовської, Н.Колошук, М.Неврлого (погляди на символістську, експресіоністичну природу поезії Т.Осьмачки, еволюцію його стилю),

використано фактологічний та біографічний матеріал зі студій М.Скорського та М.Слабошпицького.

Дисертант застосовує порівняльно-типологічний, порівняльно-історичний та історико-функціональний **методи дослідження**. Пріоритетним є системно-аналітичний підхід при вивченні літературних явищ. До уваги брався біографічний метод.

**Наукова новизна** дисертаційної роботи полягає в тому, що в ній уперше в українському літературознавстві предметом ґрунтовного і багатоаспектного дослідження став стиль поезії Т.Осьмачки в його ключових ознаках, проблема стильової домінанти поетичної творчості окремого письменника; комплексно та системно вирішується питання про характер рецепції експресіоністичних та сюрреалістичних стильових тенденцій у поетичному доробку Т.Осьмачки, що розглядається в європейському контексті передовсім на образному рівні. Аналітично поглиблено висвітлення своєрідності вияву апокаліптичних візій та художнього вирішення проблеми міста як онтологічного феномена в поезії митця у світлі естетичних засад експресіонізму. Уперше детально проаналізовано сюрреалістичний образ у ліриці письменника, висловлено думку про його генетичні зв'язки з художньою образністю української літератури доби бароко. У роботі всеохопно продемонстровано творчі підходи Т.Осьмачки до використання фольклорного матеріалу, зокрема в площині жанру (домінантні ознаки голосіння, замовляння, казки, думи, пісні як родинно-побутової, так і чумацької, історичної), обґрунтовано поняття фольклорної моделі. У науковий обіг вводяться невідомі досі художні твори Т.Осьмачки, уперше цілісно представлено критичний аналіз літературознавчих праць 20, 40 - 60 рр. ХХ ст. із залученням англomовних матеріалів, виданих за кордоном, літературознавчих розвідок останнього десятиліття, що стосуються проблеми індивідуального стилю Т.Осьмачки.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали та результати дослідження можуть бути використані при подальшому осмисленні поетики лірики Т.Осьмачки в українському літературознавстві. Вони принесуть практичну користь при викладанні вузівських курсів історії української літератури (лекцій, спецкурсів, семінарів), при написанні курсових, випускних, дипломних робіт, навчальних посібників; під час поглибленого вивчення творчості Т.Осьмачки в школі.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дисертації були викладені в доповідях на Міжнародній науковій конференції, присвяченій 100-річчю з дня народження Є.Маланюка (Кіровоград, 1997), Міжнародній науковій конференції з нагоди 150-ї річниці заснування кафедри української словесності у Львівському університеті (Львів, 1998), Міжнародній науковій конференції "И НИЧЕГО ЖЕ БЫСТЬ" (Львів, 1999), Всеукраїнських наукових конференціях: з нагоди 100-річчя з дня народження В.Сосюри (Донецьк, 1998), "Українська мова – державна мова України" (Дніпропетровськ, 1998), "Українська література в контексті світової літератури" (Одеса, 2002), "Поетика художнього тексту" (Дніпропетровськ, 2002), на звітних наукових конференціях Дніпропетровського національного університету (1997 - 2001), під час роботи Літніх літературознавчих шкіл "Сучасна літературознавча теорія та реінтерпретація української літератури" (1998) та "Сучасна літературознавча теорія: модернізація української літератури ХХ ст. в контексті польської, російської та єврейської літератур" (1999) при Національному університеті "Києво-Могилянська академія".

За матеріалами дослідження опубліковано 10 статей.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел, який містить 250 позицій. Загальний обсяг роботи – 181 с.

## РОЗДІЛ 1

### ПОЕТИЧНА ТВОРЧИСТЬ Т.ОСЬМАЧКИ ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ

Увійшовши в українську літературу 1922 року поетичною збіркою "Круча", Тодось Осьмачка відразу привернув увагу критики. "Суворої, справді біблійної простоти дух, ... якась нерозгадана глибіннь образів і разом блискуча народна мова та епічний стиль дум з суто народними способами прозирають із поезії Т.Осьмачки"<sup>1</sup> [47, с.641]. Цей відгук належав Сергію Єфремову, який у своїй роботі "Історія українського письменства", аналізуючи оригінальну образність і стиль Осьмаччиних творів, назвав його чи не найцікавішим з поетів, причетних до символізму.

Вже в першій збірці літературознавці помітили одну зі специфічних рис стилю Осьмачки – гіперболізм, яку М.Зеров в огляді української літератури за 1923 рік означив як "гігантомахію з велетенськими образами" [60, с.30]. На "надмірний гіперболізм" і "величезну патетику", якими перейнята "Осьмаччина романтика", звернув увагу і Яків Савченко в рецензії на другу збірку митця "Скитські вогні", опубліковану 1925 року. "Про що тільки говорив-би поет – все в нього в перебільшеному плані, патосне, все живе у велетенських, неприродніх масштабах, – зазначав критик. – Образ у поета – не спокійний, тривожний, інколи трагічний, але обов'язково активний, і до того часто - густо насичений елементами найчистішої символіки або наївної алегорії" [180, с.132]. Вважаючи, що саме "символізм як світовідчуття має чільне місце в Осьмаччиній вдачі" [180, с.132], Я.Савченко прагнув

---

1. У цитатах зберігається правопис джерела.

осмислити сутність генетичної спорідненості поетичної творчості Т.Осьмачки з попереднім українським символізмом. Вона простежувалась, на його думку, в емоційному забарвленні художнього світу у важкий, кривавий, трагічний тон, антропоморфізації природних явищ із психологічним акцентом. "Вся природа у нього – в акції, в якомусь ворогуванні, титанічних процесах. Вся вона дисгармонійна. ...Скрізь виступає ... в дикому свисті, в одчаї, в звіриному крику, скрізь безодні, провалля, вітри, хаос, кров, вишкірені зуби, вовки, зорі, орли. І все танцює в якомусь божевіллі. ... І все це в гіперболі, в експресії" [180, с.132]. (До речі, ці ж ознаки в поезії самого Я.Савченка пізніше зауважить Яр Славутич: "Савченко – символіст, у творчості якого було найбільше "страшного". "Мерці і тіні й кістяки", якісь містичні воїни в панцирах і шоломах, кров, смерть, Нірвана, вічна тьма, "мертва тиша небуття" – такі основні атрибути його ранньої поезії..." [195, с.85]). Своєрідність символізму Т.Осьмачки Я.Савченко вбачав у використанні ним символіки народних переказів, пісень і легенд, зокрема у віршах "На Ігоревім полі", "Легенда" та інших. Разом з тим, критик відзначив і художні вади збірки ("роздмуханий космізм", подеколи абстрактні, штучно витворені образи, бідні рими, невдала строфіка, "диспропорція мистецьких чинників і елементів – поміж образом, з одного боку – і темпом, ритмом, римою й строфікою, – з другого" [180, с.132]). В іншому місці читаємо: "Осьмачка має і внутрішню силу, і дужі імпульси до творчості, та все великою мірою ослаблюється через брак удосконаленої техніки та художньої культури" [180, с.132]. І все ж, на думку Я.Савченка, збірка поезій "Скитські вогні" являла собою своєрідний і суцільний комплекс художнього світогляду, важливий етап самобутнього поетового розвитку. Ця самобутність так підкреслена критиком: "Творчість Осьмачки стоїть осторонь од загального річища сучасної поезії. Мотивами, настроями, ідеологічними та формальними прикметами вона досить помітно

вирізняється. Ще у першому збірникові поезій "Круча" поет одразу став на власний шлях, не зазнавши впливу попередніх чи сучасних поетів. А коли це й траплялося, то трудно було відшукати справжнє джерело його поезій" [180, с.131].

Аналогічні аргументи наведені в монографії Фелікса Якубовського "Силуети сучасних українських письменників" (1926). У ній також вказано на "окремішність" стилю поезії Т.Осьмачки порівняно з творчістю його сучасників і попередників. Її автор зазнає труднощів у визначенні приналежності Т.Осьмачки до певної літературної школи й тенденцій його подальшого розвитку. Беручи до уваги художні здобутки письменника, Ф.Якубовський зауважував, що той "іде своїм самостійним поетичним шляхом від складних, великих і потужних образів у дусі не сучасної, а скоріше, старої романтики початку ХІХ ст., з певним українським забарвленням. Від усіх притаманних тій романтиці (переважно німецькій) художніх засобів, Осьмачка тепер іде до певного реалізму в образах, до більшої економії вислову й суворості ритму" [242, с.27]. Дослідник акцентував на наявності художніх потенцій в еволюції Т.Осьмачки як автора епічних поем з реалістичним змістом.

З думками Ф.Якубовського в цілому суголосні твердження упорядників хрестоматії, де окреслено шлях української літератури за 25 років (від початку століття до 1926 року), А.Лебеда і М.Рильського. Вони вважали, що Тодось Осьмачка "сама шукає свого стилю", тому, на їх думку, його не можна назвати "виразною, сталою літературною постаттю" [104, с.343].

Аналіз стилю збірки Т.Осьмачки "Клекіт"(1929) було здійснено В.Чаплею в статті "Його душа похмура...", що вийшла друком у часописі "Критика". Зазначаючи, що в тогочасному літературному процесі Осьмачка "стоїть відокремлено, збоку", займає "своєрідну позицію", критик не обмежився констатацією цього факту, а намагався осмислити творчу

еволюцію митця. На думку В.Чаплі, на ранній поезії Т.Осьмачки позначилися впливи Т.Шевченка (в "Поємі з півночі"), П.Тичини (в "Казці"), але головною рисою в ній є ознаки символізму. Проте Осьмачка прийшов у літературу тоді, коли український символізм перебував на стадії свого художнього завершення, тому, як слушно зауважив автор статті, поет "не міг одразу успадкувати символізм в усім його філософічно-естетичнім обсязі" [223, с.30], а сприйняв із цієї мистецької течії лише художню техніку слова, реалізовану у структурі образу-символу, що є однією з прикмет символістської поетики. Дослідник виявив типологічну спільність поезії Т.Осьмачки з творами інших символістів, зокрема Е.По (песимізм, апофеоз чорного кольору, образ крука), К.Бальмонта (містицизм – збірка "Жар-Птиця"), О.Блока (тема скіфів). І все ж, як зауважив В.Чапля, "Осьмачку не можна вважати за символіста в точному розумінні цього слова, за цілковитого символіста-містика" [223, с.30]. Аргументацію цієї тези критик вибудував на твердженні Платона, яке було фундаментальним філософським підґрунтям естетики символізму: світ, реальні речі – це тільки символи ідеальних речей, ідеального світу. Центральні ж образи Осьмаччиних віршів ("Гуральня", "Колісниця") – символи реального, а не потойбічного світу. "Зокрема, "Колісниця" символізує, либонь, жорстоку революцію"[223, с.30],– пише В.Чапля. Натомість збірка "Скитські вогні" дала підстави критику розглядати її в аспекті експресіонізму. "Кінець-кінцем і той своєрідний реалізм, що до нього зеволуціонував ... Осьмачка (йдеться про "Клекіт" – С.М.), є теж кінцевий етап експресіонізму" [223, с.33], – підкреслив дослідник. Такий погляд був новаторським у тогочасному літературознавстві і базувався як на розумінні специфічних художньо-етичних настанов, втілених у творах Осьмачки і зорієнтованих на філософські акценти експресіонізму (замість описів конкретних соціальних явищ життя, в центрі – споконвічна ідеалістична суть людини: серце і його

болі), так і на аналізі художньо-стильових чинників, характерних для експресіоністичної поетики (гіперболізм, натуралістичні деталі). В. Чапля у зв'язку з цим посилався на поезію Йоганеса Бехера, Георга Гайма, Вальта Газенклевера.

Окресливши стильові параметри поетичної творчості Т.Осьмачки (від символізму, реалізованому в техніці образного зображення, та експресіонізму як фундаментальному художньо-стильовому орієнтирі ранньої поезії митця до реалізму деяких творів збірки "Клекіт"), В. Чапля узагальнив їх у новій дефініції, означеній як "експресіонізований реалізм" [223, с.33]. "В особі Т.Осьмачки маємо з оригінальним стилевим обличчям поета" [223, с.37], – підсумував дослідник.

Принципово, що погляди В. Чаплі на експресіоністичну природу поетичного слова Т.Осьмачки, як і думка про еволюцію його стилю, на той час не знайшли широкої наукової підтримки. Натомість в українському літературознавстві 20-х рр. з'явилися статті, що заперечували будь-який вдалий творчий поступ Осьмачки-поета. Однією з них є рецензія Юрія Меженка на збірку "Клекіт". У ній досить категорично критик заявив, що третя збірка віршів митця не продемонструвала удосконалення його стильової манери. При цьому він зауважував, що "наївні, трохи кострубаті гіперболи", "безобразові образи", "простенька, невибаглива романтика" [118, с.159-160] першої книги Т.Осьмачки, однак, не стали на заваді її творчого успіху: вона "притягала на той час увагу оригінальними образами, масивністю, чути було в ній свіжий голос молодого поета з великою, невгамованою традиціями культурного віршування селянською силою" [118, с.160]. На думку рецензента, через сім років поет "залишився такий самий наївний, трохи плутаний, з гіпертрофованою образковістю і навіть не зрадив деяких своїх улюблених способів" [118, с.160]. Серед останніх Ю.Меженко назвав інтонаційно-синтаксичне оформлення віршів, переобтяження їх

надмір масивними образами, що заважають ясності вислову; диспропорцію між реальним фактом, епітетами до нього та тим значенням, яке надає йому поет; мислення "суцільними катахрезами, що їх не завжди легко дається зрозуміти" [118, с.163].

Ю.Меженко заперечив наявність будь-яких філософських концепцій в Осьмачки-митця. Він вважав, що "Клекотом" Т.Осьмачка не пориває з минулим своїм, не відходить від нього; навпаки, він культивує той тематичний і психологічний примітив, своєрідно підкреслюючи його то англійським епіграфом з Шекспіра, то англійською назвою вірша" [118, с.162]. Цей "примітив", за Ю.Меженком, подеколи приводив Осьмачку до несвідомого наслідування російського письменника Кольцова (поезія "Подорожній"), до невдалих запозичень словесних зворотів із псевдокласичної трагедії. "Все це типове для поета, що втратив почуття міри, почуття реальності речей, загубився зі своїми селянсько-пантеїстичними переживаннями в гаморі міської культури й не знає, скільки яке явище важить, яке місце воно посідає в нашому житті" [118, с.165], – підсумовує Ю.Меженко, тим самим оцінюючи творчість Т.Осьмачки не лише з точки зору художньої вартісності, а й із соціальних позицій.

Слід зауважити, що на час виходу збірки "Клекіт" (кін. 20 - поч. 30 рр. ХХ ст.) у літературних часописах почали з'являтися праці, що є зразками так званої прескриптивної (наказової) критики, написані в характерному імперативному тоні. Одна з них – стаття, надрукована в журналі "Літературний ярмарок" під назвою "Лист Т.Масенка до О.Кундзіча". Вона мала ознаки епістолярного жанру і змістовно була рецензією на книгу Т.Осьмачки "Клекіт". Гнівню засуджуючи поета за "суто занепадницький лексикон" [108, с.246], за те, що "в його поезіях про трактор немає й натяку" [108, с.239], автор "Листа..." проголошував: "Тодось Осьмачка поет не лише реакційний, з дрібнобуржуазним світоглядом, але й одвертий

куркульський підголосок, активний ворог ідеї спілки міста з селом" [108, с.243].

На негативне ставлення вульгарно-соціологічної критики до творчих виявів вільної думки після 1929 року вплинув ряд причин політичного характеру (зокрема процес СВУ), у зв'язку з чим поезія Т.Осьмачки була надовго вилучена з літературного процесу радянської України, а сам поет зазнав переслідувань, що трагічно позначилося на його здоров'ї та подальшій долі (чимало свідочств про це є в численних спогадах, матеріалах з архівних фондів, розсекречених слідчих справах Т.Осьмачки, що видавалися за кордоном та опубліковані останнім часом в Україні [13, 23, 69, 94, 117, 127, 134, 136, 151, 152, 167, 183, 218]).

Четверта книга Т.Осьмачки "Сучасникам"(1943), що вийшла у Львові, де опинився письменник у часи Другої світової війни, засвідчила деякі зміни стильових особливостей його лірики, зокрема поступову врівноваженість письма, ширше використання античних, біблійних образів і мотивів (Муза, Гелікон, Юда, Каїн), звернення до класичної спадщини в інтерпретації образу Данте. На народнопоетичні джерела Осьмаччиного стилю в цій збірці звернув увагу Іван Ковалів<sup>1</sup>, який під криптонімом І.Кв. помістив рецензію на неї у львівсько-краківському часописі "Наші дні": "Багата, дуже своєрідна, не позбавлена деякого демонізму, ще й заправлена філософською містикою, метафорика, загалом беручи, витончена форма, з деякими відхилами в бік "усної словесности" – дають цілість, повну романтичного і якогось ніби байронівського чару" [61, с.13].

Творчий зріст Т.Осьмачки у зв'язку зі збіркою "Сучасникам" відзначив і Василь Барка в статті "Відроджена лірика" [9]. На його думку, у книзі "набагато краща, ніж старими роками, зформованість художньої сили" [9,

---

1. Іван Ковалів – український поет, прозаїк, музикант, літературний критик. 1944 р. зі Львова виїхав до Німеччини, 1950 р. – до Канади.

с.71]. Він окреслив найпомітніші риси стилю збірки: "Для стилю Т.Осьмачка часом добирає раптові повороти думки і несподівані асоціації, – тоді здається: маємо справу з чистими алогізмами" [9, с.73]. Відзначивши тематично-філософські акценти віршів та особливості їх поетики, В.Барка вказав на досить суб'єктивну індивідуальну манеру Т.Осьмачки, яку означив як "вкрай окремішній "осьмачківський спосіб поезії" [9, с.71]. Про стильові домінанти творчості митця, зокрема його поеми в октавах "Поет", ідеться в статті В.Барки "Поема – як відтворений вік" [10]. Одним з основних художніх здобутків Т.Осьмачки її автор вважав властивість поета "сполучати явища фізичні і психічні в одному образі" [10, с.75]. Відомо, що подібна якість притаманна сюрреалістичним творам. В.Барка вбачав у поемі риси новоімажинізму, а також ознаки реалізму (насамперед у деталях), які своєрідно вписувались у модерну концепцію світу письменника. "Під його рукою реалістичний "модернізм" пережив і розлам і освіження, зберігаючи повно одну сторону строго правдивого мистецтва: з духовною радістю від образного збагнення світу" [10, с.80], – зазначив В.Барка. Підсумувавши сказане, він передбачив реакцію критики на неординарність стилю Т.Осьмачки ("фантасмагорійний узор можуть приклонники всього "усталеного" вважати за грубий, дикий, неприпустимий, навіть – графоманський (так і було!)"[10, с.79]), очевидно, маючи на увазі виступи в часописах 40-х років Євгена Маланюка.

Є.Маланюк, який протягом 1943-44 рр. на сторінках "Краківських вістей" опублікував цикл статей-оглядів емігрантської поезії воєнних літ, зупинився і на збірці Тодося Осьмачки "Сучасникам". Він вважав, що вона була результатом "розщепленості духа", яка поглиблювалася з кожною книгою поета. З його погляду, твори Т.Осьмачки з названої збірки "викривають дивні зриви й розриви його творчої путі, дивні моменти творчої

---

охлялости, коли від колишніх "грандіозних образів" залишаються якісь покорчені тіні, а від колишньої біблійної, мовляв Єфремів, суцільности мови залишається своєрідна спазматична недорікуваність і дедалі все більш незнайомий і дивний, надтріснутий і якийсь мутний голос" [112, с.496-497]. І далі: "...Расово міцний син села, Осьмачка витримав майже чвертьстолітнє катування з якоюсь нелюдською витривалістю. І от лише стратив плинну "мову богів", зробився "косноязичним", як хтось, хто пережив великий струс, катастрофу, повернувся з того світу" [112, с.497]. Такі твердження Є.Маланюка засвідчили органічне несприйняття деструктивного начала як однієї з прикмет Осьмаччиного стилю. Поезія Т.Осьмачки, на його думку, сприймається нелегко, "вона вимагає дозування, або й протиотрути" [112, с.498]. І це не дивно, адже Є.Маланюк симпатизував стильовій школі неокласиків з їх культивуванням художньої форми, чіткої логічності викладу. "Протиотрутою" поезії Т.Осьмачки, за Маланюком, є творчість Миколи Зерова, автора збірки "Камена" – підручника смаку і стилю" [112, с.498]. "Світ "Камени" – цілковита протилежність тьмяним зривам і корчам емоціональної "діонізійської" творчости. Є то світ, де панує ясність, лад, логіка, міра, гармонія" [112, с.498], – підкреслив він. В одній зі статей "Книги спостережень" Є.Маланюк за вірєць поетичної культури взяв також Павла Филиповича і, порівнюючи його з Осьмачкою, писав: "Історія мистецтва дає нам цілий ряд трагічних геніїв, геніїв-калік, геніїв "косноязичних", що не завше знаходили повний, природний вираз для своєї творчости. ... В новітній нашій поезії вистачить вказати, напр., на Осьмачку, потенціально могутнього поета, що – наслідком також і неопановання літературного ремесла – полишив нам пам'ятки геніяльного каліцтва. І, навпаки, письменник скромної обдарованости – Павло Филипович, вихований і зформований в оточенні національно-недокровної, але формально високої культури, дав нашій поезії таку безсумнівну вартість, як

збірка "Земля і Вітер", характеристичний плід саме творчого ремесла" [112, с.142-143].

Схожі думки про стиль Т.Осьмачки висловив і Юрій Клен (О.Бургардт). На його погляд, поезія Осьмачки – "це хаотичний вир образів, де мерехтять геніальні блискітки, але з того хаосу первісного він ніяк не здолає створити космосу, та й не хоче. ...В межах одного й того самого віршу (і, мо', майже кожного) ми натрапляємо на "зриви", на певні скоки від образів високопоетичних до низькоякісних, від яскравої метафори до грубого вульгаризму" [73, с.52-53].

Очевидно, погоджуючись з Є.Маланюком та Юрієм Кленом, В.Державин вважав, що такі мистецькі хиби Т.Осьмачки почасти нівелюються в октавах поеми "Поет". У статті-огляді літературного життя на еміграції 1945-1947 років він писав, що в цьому творі "благотворний стилістичний вплив класичних октав Максима Рильського ушляхетнив хаотичну творчу стихію Осьмаччину і надав їй небувалої в ній досі і справді визначної – як на Т.Осьмачку – мистецької елегантції" [38, с.587]. До речі, літературознавчі уподобання самого В.Державина стали об'єктом суджень Г.Грабовича, який у розвідці "Велика література" згадує його як ученого, що визнавав лише один – неокласичний – стиль у ролі провідного шляху "для досконалої української літератури" [29, с.69]. Не дивно, що й Михайло Орест, якого дехто з критиків зараховує до неокласичної школи [37,135], не сприймав поезії Т.Осьмачки. "Стиль Осьмачки (якщо цього слова дозволено тут ужити) є найбільшим його провалом. Я його "стилю" органічно не зношу [64, с.71], – писав він в одному з листів до О.Ізарського. – ...Я завжди вітав і підносив явища в нашій літературній житті, які мали "вищу рангу". За 20-их років, напр., неокласицизм був чинником, що стверджував суверенність української літератури супроти советського українського провінціалізму Пилипенка, Загула, Я.Савченка, Б.Коваленка і т.д." [64, с.74].

Осмилюючи протилежність неокласичної культурної традиції та своєрідного художнього явища, яким постає поезія Тодося Осьмачки, Юрій Шерех (Шевельов), один із найавторитетніших серед осьмачкознавців, у статті "Незустрічаний друг" [237] справедливо зауважив, що їх представники "говорять різними мовами", а отже, їм не варто братися за аналіз творчості своїх опонентів. У відгуці на збірку "Китиці часу" Шерех вперше спостеріг близькість творчості митця до художніх здобутків сюрреалістичної поетики. Він порівняв сутнісний ключ до будови образу в Т.Осьмачки з характером структурування художніх деталей у картині С.Далі "Інерція пам'яті" (зміщення планів: усе може переходити в усе; переміщення одного образу в різні плани і т.д.). Стверджуючи модерність поезії Т.Осьмачки, дослідник відзначив, що його збірка "Китиці часу" дуже далека від структури й формальних засобів фольклору (крім двох віршів, названих "піснями" і стилізованих під фольклорний жанр за ритмічною побудовою строф). На думку літературознавця, і в поемі "Поет" зв'язки з народною піснею простежуються лише частково (використання постійних епітетів, утворюваних іменниками, відсутність межі між "високим" і "низьким" стилями в доборі слів). Але вони, вважав він, не є наслідуванням, "а радше зв'язками одного літературного повітря, одного клімату духовости, спільного ґрунту" [238, с.266]. У поемі "Поет" Юрій Шерех виявив риси екзистенціалізму, зіставивши сцени з "Поета" зі сценами тортур у творі Сартра "Непоховані мерці", а сни Свирида розглядав як цілком відповідні уявленням сюрреалістів про химерний світ. Акцентуючи на типологічних паралелях між поезією Т.Осьмачки і творами письменників модерних художньо-мистецьких течій Заходу, вчений слушно зауважив, що вони не були копіюванням, а виростали на цілком своєрідному національному ґрунті. "У поемі Осьмаччиній неповторно поєднуються європеїзм ... з органічністю" [238, с.269], – підкреслив дослідник.

Головними критеріями вартості літературних творів у той час Юрій Шерех вважав ступінь їх національної органічності і ступінь подолання раціоналізму, сповідуваного неокласичною школою. Ідею та основні концепти так званого "національно-органічного стилю" розкрито в його статті "Стилі сучасної української літератури на еміграції"(1945) [239]. Учений умовно розділяв письменників еміграції на органістів та європейців відповідно до стильових джерел їхньої творчості (під стилем Шерех розумів "не теми й сюжети", а "образи, жанр, композицію, зовнішній і внутрішній ритм" [239, с.173]). Він прагнув окреслити ідеал національної літератури і властивого їй національно-органічного стилю, що спирався б як на фольклорний ґрунт, але без етнографізму народників, так і на Шевченка з його експериментаторством і стилістичною багатоплановістю таких творів, як "Марія" й "Неофіти". Тодось Осьмачка бачився Шерехом серед когорти письменників, які стояли найближче до цього ідеалу: Багрянний, Барка. Дослідник назвав їх "неоекспресіоністами і неошевченківцями" [239, с.189], а Т.Осьмачку – "лідером нового антинеокласичного струму української поезії" [239, с.191], покладаючи великі надії на творчі здобутки представників національно-органічного стилю української літератури на еміграції. У статті "Етюди про національне в літературах сучасності (До теорії національно-органічних стилів)", основна частина якої вперше була опублікована в нью - йоркському "Літературно - науковому збірнику" у 1952р. [234], та в "Коментарі 1992 року" до неї, вміщеному на сторінках "Сучасності" [235], Юрій Шерех критично оцінює свої теоретичні виклади 40 - поч. 50 рр., присвячені ідеї національно-органічного стилю. Їх найвагомішою хибою, на його погляд, є невизначеність самого поняття "органічності". "Бо коли вона була стихійна, – аргументує вчений, – її не треба було пропагувати, вона була в душі літераторів; а коли вона мала прищеплюватися свідомо, то це не могло не вести до стилізації. Стилізації

різного типу завжди були в кожній літературі, і часом вони породжують видатні твори, але жадна стилізація не може бути провідним напрямком у будь-якій літературі, взятій як цілість" [235, с.79]. Крім того, проголошення цієї ідеї основою літературного розвитку, на думку Шереха, "потенційно означало творення "генеральної лінії" з усіма її смертельними для літератури небезпеками: однобічністю, монополізмом, поділом на привілейованих і впосліджених, стандартністю, підробкою несправжнього під справжнє... Усе те, що в іншому спрямованні плекалося за задумом у сталінських спілках письменників, тільки з протилежним ідеологічним диктатом..." [235, с.79]. Врешті, як зізнається Юрій Шерех, уже з середини 50-х років він почав усе рішучіше відходити від ним же створеної теорії національно-органічного стилю.

Сучасник Шереха Остап Тарнавський у монографії "Туга за мітом. Три поети еміграції"[201] акцентував на глибинних органічних зв'язках стилю Т.Осьмачки з народнопоетичною традицією: "Якщо згоджуватись із визначенням американського поета Шапіро про історичну і природну поезію, то Осьмачка – це природний поет із невичерпним багатством народної поетичної мови, в якій заложена метафізика життя і світовідчування" [201, с.108]. Занурення Т.Осьмачки у фольклорну стихію, функціонування в поезії митця образів з арсеналу народної демонології, а також вплив на його прозу гоголівської манери письма помітила і Марія Овчаренко, про що детально веде мову у своїй англійській праці "Гоголь і Осьмачка" [247].

На думку сучасного літературознавця М.Ільницького, мотиви "національно-органічного стилю"... Юрія Шереха, а саме його засадничої ідеї, що включає те національне "невичерпне і творче джерело", яке здатне проявлятися у кожній новій стильовій структурі", озвалися у трактуванні стилю необароко, запропонованого Юрієм Лавріненком [66, с.9]. Дійсно,

останній вважав, що Тодось Осьмачка був на чолі письменників еміграції, котрі підхопили "прапор українського необарокового стилю" [101, с.286]. Однією з його основних ознак, за Лавріненком, є поєднання, здавалося б, непоєднаних художніх ознак у поетиці літературних творів. Підкресливши "цілковиту оригінальність і незалежність" стилю Т.Осьмачки [102, с.4], він прийшов до висновку, що його неможливо обмежити якимось одним "ізмом". "Динамічна напруга і вибух у космічному вимірі експресіонізму, екзистенціалістичні мотиви загубленості забутої Богом і світом людини та країни, сюрреалістична казковість ускладнених метафор, нарешті, романтична новітня світова туга за мандрями і омісцевленням. А разом пластично замкнений у собі ліричний малюнок. У синтезі – осьмачкізм" [100, с.114]. Ключ до розуміння цієї синтетичної єдності бачився дослідником у "поєднанні... глибинного ґрунту традицій з відважним новаторством і модернізмом" [100, с.114]. Ю.Лавріненко прагнув осмислити джерела стилю Т.Осьмачки: "Це модернізм, але базований не на революційному розриві з попередниками, а, навпаки, – він виходить із найглибших основ української поетичної традиції – народної пісні і казки, "Слова о полку Ігоревім", козацьких ліро-епічних дум та з Шевченка, якого Осьмачка ставить вище за всіх поетів світу" [102, с.4].

Укладачі антології української поезії на Заході "Координати" Б.Бойчук та Б.Рубчак також вказали як на художні орієнтири творчості Т.Осьмачки на дохристиянську народну поезію, героїчний фольклор, духовний потенціал європейської культури (залучення шекспірівських мотивів, використання образів, що нагадують картини розп'яття Грюневальда), відзначили і багатство словника його творів. "Стилістично в Осьмачки немає процесу росту чи дозрівання. Вже в першій збірці "Круча" він виявився поетом завершеним, з дуже індивідуальним стилем. ...Осьмаччина образність ... в суті своїй експресіоністична" [89, с.10], – сказано в антології.

Підкреслимо, що найвизначнішим представником українського експресіонізму Тодосія Осьмачку названо і в численних англomовних енциклопедіях та хрестоматіях української літератури, виданих за кордоном у 60 рр. ХХ ст. У першому томі енциклопедичного видання "Ukraine. A Concise Encyclopaedia" під редакцією Володимира Кубійовича в огляді української літератури за період між двома світовими війнами зазначено: "Твори українського експресіоніста Теодосія Осьмачки сильні та оригінальні" [249, с.1056], а в книзі "The Ukrainian poets (1189-1962)" читаємо: "У своїй поезії, навіть більше, ніж у прозі, Осьмачка є яскравим експресіоністом" [248, с.400]. Такої ж точки зору дотримуються й упорядники "Енциклопедії українознавства" (Мюнхен – Нью-Йорк, 1949). І.Коровицький, автор статті про Т.Осьмачку в цьому виданні, назвав книгу "Сучасникам" "збіркою експресіоністичних поезій" [45, с.794], а самого поета – "міцним, своєрідним представником українського експресіонізму" [45, с.783].

Неоднозначна ситуація в літературознавстві, що засвідчує багатовимірний науковий пошук для типів означення стильових концептів поезії Т.Осьмачки, простежується і в 90 рр. ХХ ст., коли доробок письменника прийшов до читача незалежної України. Сучасні дослідники однією з домінантних стильових тенденцій його творчості також називають експресіонізм, яким позначено і прозу (так гадають М.Моклиця [122], В.Пахаренко [159] та ін.), і поезію митця. Так, О.Астаф'єв, вивчаючи творчість поетів-емігрантів в аспекті стилю, характерними рисами експресіоністичного "тексту" вважає загострену емоційність, ірраціональність, схильність до контрастів, фрагментарності, гіперболізації художніх деталей. Стильова модель експресіонізму, на думку О.Астаф'єва, яскраво виявилася в поезії Т.Осьмачки, як і у творчості С.Гординського (збірка "Мечем і смерчем"), В.Барки ("Білий світ"), Б.Нижанківського

("Щедрість"), І.Багряного ("Камера смертників"), О.Стефановича ("Крути", "Багряна піраміда"). Їй притаманний динамізм, унаочнений в образах ходи, простування, кроку, які в поезії Т.Осьмачки, за О.Астаф'євим, "переростають у філософему світової круговерті ("Марево Есхілового орла")" [5, с.28] .

Н.Колошук у статті "Поезія Тодося Осьмачки: символізм чи експресіонізм?" [82] доводить, що стиль трьох ранніх Осьмаччиних збірок свідчить про їх автора як про типового письменника-експресіоніста. Вона так аргументує свою тезу: "Характерні для експресіонізму естетичні засади і стильові ознаки тут на поверхні: зосередженість суб'єкта лірики на глобальних проблемах, сприйняття їх як особистісних, власних, глибоко трагічне їх переживання, гіперболізований вияв почуттів ліричного героя, його загострений конфлікт зі світом, абстрагування і схематизація реальних подробиць, подій, їх алегоризація, персоніфікація явищ і понять, їх експресивне зображення через такі стильові засоби, як гіпербола, експресивне порівняння тощо" [82, с.73]. Крім аналізу суто художніх домінант експресіоністичного змісту в поезії Т.Осьмачки, Н.Колошук розглядає філософські мотиви в ній на рівні конфлікту: "Як у будь-якого типового експресіоніста, в Осьмачки мотив самотності проявляється через конфлікт зі світом, з усім оточенням. Причини такого конфлікту лишаються, як правило, поза межами ліричного світу. Вони повинні бути прийняті читачами як самі собою зрозумілі, навіть якщо герой взявся нізвідки і прямує в нікуди, його існування лише на мить освітлюється для читача, щоб потім знову потонути в хаосі передчуттів, фантазій, видінь" [82, с.76]. Як і Н.Колошук, ми не поділяємо твердження М.Скорського стосовно того, що "стиль Т.Осьмачки залишався непорушним від 1922 року, коли вийшла перша книга поезій "Круча", аж до "Ротонди душоубців" у 1956 році" [187, с.173]. На наш погляд, досить дискусійною є й думка В.Поліщука, який вважає, що "Т.Осьмачка в еміграційний період творчості "скочується" до

близької неокласикам естетики в поезії" [168, с.8]. Найбільш аргументованою й найближчою до істини нам видається позиція Н.Колошук, яка зауважує: "Вираженість естетичних засад експресіоністського напрямку в поезії Осьмачки протягом тривалого ... творчого шляху набувала різних форм" [82, с.72], наголошуючи, що хоча "поет після 1929 року ... цілком відданий традиційній поетичній техніці", експресіоністські риси в його творчості "проглядають як певний "психологічний субстрат" [82, с.76].

Про еволюцію стилю Осьмачки-поета говориться і в монографії Мікулаша Неврлого "Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках" [130]. На думку дослідника, загалом Т.Осьмачці була близька естетика експресіонізму з її "нервовою дисгармонією, неприродністю пропорцій, баченням світу в різкому зударі контрастів, посиленням лірико-суб'єктивних елементів" [130, с.88], але у своїй ранній творчості поет виявив себе як символіст і "чудово засвоїв символістську поетику" [130, с.88]. За М.Неврлим, Т.Осьмачка пройшов еволюційний художній шлях від символіста до експресіоніста, а згодом до неоромантика.

До такої ж думки схиляється і Ніла Зборовська – автор статей, присвячених творчості Осьмачки [55, 57, 58, 59], а також книги "Танцююча зірка" Тодося Осьмачки" [56]. І в першій, і в другій збірці митець бачиться дослідниці поетом-символістом, який прагне видобути з глибинних архетипічних образів грізний апокаліптичний дух. У третій книзі Т.Осьмачки Н.Зборовська відзначила "поєднання символістської поетики з експресіоністською" [56, с.10] і додала, що "експресіоністські за своїм характером образи наявні і в попередніх збірках" [56, с.10] (вона їх не конкретизує і обмежується лише побіжним зауваженням стосовно питання, яке, на наш погляд, потребує більш виваженого наукового розгляду).

Ознакою експресіонізму в поетиці збірки "Клекіт" літературознавець називає прийом деформації стилю, відзначає філософські концепти цього художнього напрямку у творах Т.Осьмачки (повне несприйняття дійсності, песимізм, бачення реальності як абсурдної катастрофи, самотність особистості, образ міста як пристанища духовного рабства людини і т.д.). "Експресіоністською манерою виконання", за Н.Зборовською, позначена і поема Осьмачки "Дума про Зінька Самгородського", що ввійшла до книги "Сучасникам". Ця "манера" виявляється і в "гнітючій, неестетичній, "варварській" образності", і в "постійному формуванні експресії", і в "містифікації дійсності, коли історичний конфлікт між українським національно-визвольним рухом і російським більшовизмом набуває глибинної сутності, великої метафізичної таємниці" [56, с.12]. Літературознавець слушно зауважує, що експресіонізм як "мистецтво тяжкого емоційного навантаження, анархічного бунту і руйнівного пориву цілком відповідало глибокому трагічному світосприйняттю Тодося Осьмачки" [56, с.14].

Твердження українських критиків 20 рр. ХХ ст. про символізм поезії Т.Осьмачки теж знайшло підтримку на межі тисячоліть. Так, учасники наукової конференції з нагоди 105 - річчя митця (Черкаси, 11-12 травня 2000 р.) Т.Гаврилова, Н.Остапенко, Н.Голуб (дослідники теми "Інтерпретація біблійних мотивів та образів у поезіях Тодося Осьмачки" [26]), О.Мануйкін і Д.Шпак (теми "Поетичний світ Тодося Осьмачки" [114]), Т.Товкайло ("Роль символів у творчості Тодося Осьмачки" [207]) обстоюють тезу, що саме символізм як художньо-мистецький тип творчості і тип світовідчуження суттєво позначився на поетиці лірики Т.Осьмачки. Автор статті, у якій розглядається проблема "символістично - екзистенційного синкретизму"

поетики Т.Осьмачки<sup>1</sup>, О.Надточій беззастережно твердить, що "Осьмачку можна сміливо назвати символістом, особливо в ранній поезії. Уже його перша збірка "Круча" (1922 р.) ілюструє специфіку сприйняття символістами світу, їх прагнення розкрити внутрішній зміст різних проявів об'єктивної реальності через натяк, знак за допомогою ірраціонального сприйняття, інтуїції" [125, с.46].

Цю думку поділяє і житомирська дослідниця творчості поета С.Чернюк. В одній зі своїх робіт, проводячи типологічні паралелі між Т.Осьмачкою і російськими символістами О.Блоком та А.Белим у тематичному аспекті, вона приходять до висновку, що "на змістовому, на смислового рівні поет наближається до символістів" [227, с.7]. Нетрадиційне бачення поетики Т.Осьмачки з точки зору "гри в несподіванку" запропоноване в її статті "Образна символіка в поезії Тодося Осьмачки" [228]. Дослідниця накреслює широкий спектр інтерпретаційних можливостей потенційного читача поезії митця, що, безперечно, викликає науковий інтерес до такого підходу. Однак заявлена в статті тема залишається фактично нерозкритою. "Однією з важливих характеристик творчої манери Тодося Осьмачки є висока насиченість образами, семантика яких прагне до нескінченності, образами-символами. Водночас така особливість не може бути достатньою підставою для зарахування Осьмачки

---

1. Слід зазначити, що формулювання заявленої теми О.Надточій викликає певні зауваження (Надточій О. "І димом пропасти в безодні часу!" (до проблеми символістично-екзистенційного синкретизму поетики Тодося Осьмачки) // Українська мова і література в школі. – 1999. – № 2. – С.46-48). Як відомо, при визначенні поняття не варто сполучати термінів на означення філософського і мистецького напрямку. На подібну помилку звертає увагу проф. М.Моклиця. Коментуючи уривок з однієї зі статей Валерія Шевчука ("Однак у подальших своїх творах шляхом неоромантизму Тодося Осьмачка не пішов, ...вибрав шлях екзистенційний" [122, с.65]), науковець підкреслює: "Будь-який митець ХХ століття, який ставив проблеми сенсу життя, може кваліфікуватись як екзистенціаліст, але це не знімає проблеми методу. Нам треба визначитись, у якій системі художніх (а не філософських) координат існує митець" [122, с.65].

до програмових символістів" [228, с.85], – пише автор роботи. Чи не єдиною з таких підстав, означеної в статті С.Чернюк, є прагнення митця у своїй поезії "гармонійно поєднати інтенції реального життя з естетикою символізму" [228, с.86].

На символістському характері самовираження в збірці "Круча" акцентують увагу автори численних осьмачкознавчих розвідок Т.Конончук [84 - 88] і М.Жулинський [51 - 53]. Останній, допускаючи, що Т.Осьмачку "не могли не захопити поривання молодих українських митців до міжнародних висот символістської поезії" [52, с.8], все ж підкреслює, що поетика символізму в ранній творчості Т.Осьмачки не домінує, натомість "переважає ліризм, підсилений імажиністичною гіперболізацією образів" [52, с.10].

Із цим твердженням погоджується М.Скорський, автор літературознавчих статей та монографії, насиченої багатим фактологічним матеріалом, яка стала підсумком його осьмачкознавчих студій [184 - 187]. Чи не вперше в ній дано схвальну оцінку твору Т.Осьмачки "Міщани", у якому поет, на думку М.Скорського, "успішно поєднав символістську і реалістичну образність" [187, с.50]. Слід зауважити, що увага дослідника торкається передовсім тематичних аспектів творчості Т.Осьмачки, а проблема стильових домінант його поезії в ній, по суті, не з'ясовується. М.Скорський посилається на авторитетних літературознавців, зокрема С.Єфремова, який вважав поета символістом. Його судження приймаються науковцем як даність, тому в монографії немає їх об'єктивного обґрунтування, хоча М.Скорський часто оперує термінами "символістські образи та узагальнення" [187, с.38], "символізм Т.Осьмачки" [187, с.39], "узагальнено-символічні засоби" [187, с.37] і под.

На наш погляд, висновок С.Єфремова про символізм збірки "Круча" базувався передовсім на тому, що протягом двох десятиліть (з кінця ХІХ ст.

по 20 рр. ХХ ст. включно) символізм в українській літературі займав одну з провідних позицій, був достатньо теоретично обґрунтований, а одна з його домінантних ознак – насиченість тексту багатозначними образами-символами – чітко простежувалась у першій книзі Т.Осьмачки. Ми поділяємо думки М.Жулинського, Н.Колошук про те, що символізм у його ранній творчості не домінує, однак, не відмежовуючи Т.Осьмачку від художніх традицій українського письменства, вважаємо, що якщо символізм у якійсь мірі й міг вплинути на молодого поета, то лише в плані засвоєння ним окремих елементів зображального арсеналу, одним з яких був асоціативний образ-символ, наділений семантичними потенціями. Функціонування в поезії образів-символів не дає вичерпних підстав для того, щоб вважати письменника символістом, адже подібні образні утворення були характерні і для неоромантизму, імпресіонізму, неокласицизму в українській літературі. До того ж, художньо-естетичні засади символізму: певна споглядальність, підкреслене естетство (захоплення витонченою поетичною формою), химерність як панівна риса світовідчування, інтерпретація екзотичних тем з метою сягнути за межі повсякденного, матеріального буття – не знайшли адекватного виявлення ні у світобаченні, ні у творчій манері Т.Осьмачки. Як відомо, символісти прагнули наблизити поезію до музики, а Т.Осьмачці була більш властива деформація форми, поетичного рядка, різка зміна тональності, градаційна експресивність у вираженні розпачу-крику. Наявні в його віршах образи-алегорії, що в символістів були засобами інтуїтивного осягнення світу, краси і гармонії в ньому, у Т.Осьмачки виконували функцію донесення до реципієнта через натяк злободенного, актуального смислу (як у творах "Хто", "Регіт", "Війна" та багатьох інших). Саме це є одним з основних факторів при аргументації нашої тези, що в поезії Т.Осьмачки, особливо в його ранніх збірках, домінував інший тип світовідчування і творчості – експресіонізм.

Неоднозначність поглядів на проблему стилю Т.Осьмачки в літературознавстві, очевидно, зумовила нейтральну позицію М.Слабошпицького, який не поділяє жодну з означених альтернатив [188-194]. Стверджуючи, що Т.Осьмачка "відроджував у поезії фольклорну традицію" [190, с.11], він гадає, що письменник "був абсолютно байдужий до настанов будь-яких літературних шкіл і напрямів" [190, с.44]. Звісно, такий підхід до розв'язання проблеми не вирішує питання про художні орієнтири митця, відбитих у стильовій своєрідності його творів, адже "аби сприйняти творчість адекватно, треба вяснити, принаймні, яка ієрархія художніх цінностей визначала естетику автора" [122, с.65].

Отже, стильові доміанти поезії Т.Осьмачки, частково означені вітчизняним літературознавством, потребують більш виваженого аналітичного вивчення. Зокрема існує необхідність поглиблення й деталізації продуктивних ідей, висловлених у працях Н.Зборовської, В.Чаплі, Юрія Шереха, інших дослідників. Відкритими є питання специфіки взаємозв'язку і протистояння модерної й фольклорнотрадиційної парадигм, визначення їх концептуальної й функціональної сутності в поезії Т.Осьмачки, окреслення процесу стильової еволюції митця, тенденцій експресіонізму та сюрреалізму та їх художнього вияву на стильовому рівні творів поета тощо. Для їх вирішення слід з'ясувати значення базових теоретичних категорій стилю та стильової доміанти через систематизацію та узагальнення основних підходів до комплексного вивчення цих понять у літературознавстві.

\* \* \*

Останнім часом пошуки ефективних шляхів дослідження художності літератури йдуть у напрямі розширення методики системного аналізу поетики тексту, важливою складовою якого є стильовий аналіз. У сучасних літературознавчих працях з поетики (О.Бровко [17], Г.Клочка [74], В.Смілянської [196], А.Ткаченка [206], В.Хархун [219]), де враховано конструктивний досвід зарубіжної науки: структуралізму і семіотики, герменевтики, рецептивної естетики – стиль як "поняття поетики" (В.Жирмунський [50, с.403]), "категорія поетики" (І.Черних [226, с.420]), "частина поетики як окремої літературознавчої науки" (М.Храпченко [221, с.350]) є фундаментальним теоретичним поняттям категоріального апарату. Хоча "важко знайти термін більш багатозначний та суперечливий і відповідне йому поняття – більш мінливе і суб'єктивно-невизначене, ніж термін стиль і поняття стилю" [22, с.7], сучасне літературознавство визнає і ґрунтовно використовує наукову базу, розроблену вітчизняними вченими II пол. XX ст.

Дослідження теоретичної природи стилю уможливило появу декількох тлумачень стильової структури художнього твору. Представники одного з них твердять, що стиль складається з різних елементів художньої форми (ця думка панує в роботах Я.Ельсберга [44], В.Кожінова [80], В.Марка [115], Г.Поспелова [169], О.Соколова [198]). У книзі "Проблеми літературного стилю" [169] Г.Поспелов підкреслює, що лише "художня образна форма твору має ознаки стилю. Зміст твору сам по собі стилю не має і до стилю не входить. Але ... виражається в стильових властивостях художньої форми і визначає їх своїми епохально неповторними особливостями" [169, с.40]. Образна ж форма літературного твору, за Г.Поспеловим, включає в себе цілу систему елементів предметної зображальності, систему композиційних

прийомів і мовну структуру твору [169, с.30]. Виходячи з цього, вчений робить такий висновок: стиль – це властивість літературного твору, його образної форми в єдності трьох її сторін – предметної, композиційної, словесної [169, с.61].

Розглядаючи стиль як категорію форми, О.Соколов заперечує ототожнення його з формою. "Стиль – це не якийсь компонент художньої форми, а взаємозв'язки між компонентами" [198, с.40], – твердить літературознавець. З цієї точки зору доцільно визнати стиль поняттям функціональним. Теоретичну базу, запропоновану О.Соколовим, підтримав В.Кожин, автор вступної статті до колективної роботи російських вчених "Зміна літературних стилів". Форма твору, за В.Кожиним, складається з таких елементів, або "шарів", як ритм, слово, композиція, сюжет, образність [80, с.5]. "Стиль – це співвідношення цих елементів, але, так би мовити, не абстрактне, не сховане "всередину" співвідношення..., а досить конкретне. У ритмі, слові, композиції, сюжеті, образності твору... є єдині і разом з тим основні риси та властивості, які й утворюють його, твору, стиль" [80, с.5].

Потребує, як видається, певної корекції надто вузьке визначення стилю лише як "системи художніх засобів і прийомів у творчості окремого письменника, групи письменників (течії або напрям), цілої літературної доби", дане О.Галичем, В.Назарцем та Є.Васильєвим [27, с.344]. У зв'язку з цим слушною є позиція Д.Наливайка, який трактує стиль як формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм, композицію, характер образотворчості та інтонацію, мовні особливості літературних творів [129, с.8]. До неї близька дефініція цієї категорії, обґрунтована А.Ткаченком: "Стиль – це конкретна модифікація загальних законів поезики, її ресурсів, чинників насамперед художньої форми" [206, с.420] (до чинників художньої форми дослідник зараховує сюжет (що

трактується також як змістовий компонент), композицію, предметну деталізацію (як складову композиції) та художню мову).

З точки зору інших учених, стиль – категорія, що складається з різних компонентів як форми (образів, композиції, мови), так і змісту (тем, характерів, ідей). Цю концепцію обстоюють В.Іванисенко [62], Л.Новиченко [133], Л.Тимофєєв [202] та ін. Так, В.Іванисенко розуміє стиль як "особливу, неповторну єдність образних засобів і змісту" [62, с.17], а Л.Тимофєєв – як "основні ідейно-художні особливості, притаманні творчості письменника (ідейні позиції, коло характерів і сюжетів, своєрідність мови)" [202, с.5]. На думку Д.Лихачова, стиль – це об'єднуючий естетичний принцип структури всього змісту й усієї форми художнього твору [110, с.36].

Вважаючи подібні твердження дискусійними, М.Храпченко в книзі "Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури"[220] критикує бачення стилю "як єдності тем, образів, поетичного змісту, композиційної структури, словесних засобів" [220, с.113] і справедливо вказує, що в різних творах письменника мотиви, проблематика, композиційні прийоми і мовні особливості можуть суттєво відрізнятися, тому не слід говорити про реальну єдність цих компонентів стосовно ряду художніх творів. Недоліком вище зазначеного трактування стилю, за М.Храпченком, є й те, що в ньому не береться до уваги сама сутність тієї єдності різних елементів твору, яка утворює його стиль. Теми, ідеї, композиція, сюжет – це компоненти літературного твору, в якому вони, становлячи єдність, знаходяться у певних співвідношеннях. Стиль же народжується як результат їхньої взаємодії, точніше, як результат впливу змісту на форму.

При аналізі складної структури стилю О.Соколов [198] та В.Фащенко [217] пропонують увести поняття стилетворчих чинників і носіїв стилю. Світовідчуття (образне мислення) автора разом з тематикою і проблематикою його творів, їх жанровою специфікою розуміються ними як

стилетворчі чинники. Крім останніх, виокремлюються також носії стилю, якими є елементи форми художнього твору: від фабули та композиції до мовних виражальних засобів у їх лексико-синтаксичних структурах, особливостях звукопису, інтонації, у той час, як О.Галич, В.Назарець та Є.Васильєв вважають жанр не стилетворчим чинником, а носієм стилю [27, с.346]. О.Соколов підкреслює, що "елемент художньої структури, виступаючи як носій стилю, не стає завдяки цьому елементом стилю. Композиція твору, підпорядковуючись тому чи іншому стилю, залишається композицією так само, як колорит – колоритом, ритм – ритмом. Але, стаючи носієм стилю, елементи структури набувають стильової характерності й тим самим входять у певну стильову систему, ознаки якої і є її елементами" [198, с.88].

"Розщеплення" стилю на окремі компоненти може проілюструвати "механізм" художніх засобів твору, але при цьому не слід ігнорувати їх синтезу, адже всі ці елементи, взаємодіючи між собою, створюють неповторний стиль твору, сприяють повнішому розкриттю художньої мети автора. При цілісному стильовому аналізі необхідно розглядати окремий компонент стилю в системі художніх взаємовідношень з урахуванням контекстуальних зв'язків твору та методології, адекватної поставленому завданню. При цьому вагомим є вибір не випадкових, другорядних рис, а саме тих, які визначають індивідуальний стиль письменника.

Поняття індивідуального стилю (ідіостилю) в теорії літератури є центральною категорією поетики. На думку В.Пахаренка, індивідуально-авторський стиль – це "сукупність, єдність усіх художніх особливостей (ідейно-тематичних, жанрових, мовних) творчості певного автора, що вирізняють його серед інших авторів" [159, с.31]. І.Подгаєцька вважає, що це "такий спосіб організації словесного матеріалу, який, відображуючи художнє бачення письменника, створює новий, тільки йому притаманний

образ світу" [166, с.33]. Світосприйняття автора, його естетичний досвід зумовлюють оригінальність стилю його творів. У "Літературознавчому словнику - довіднику" за редакцією Р.Гром'яка, Ю.Коваліва, В.Теремка [109] слушно вказано, що "сукупність зображально-виражальних засобів письменника тоді дає ефект стилю, коли закономірно поєднується в художньо мотивовану систему, зумовлену індивідуальністю митця" [109, с.656]. Лише з урахуванням контекстуальних зв'язків, що функціонують у цій системі, можлива фіксація стильових домінант літературного твору. Вважаємо доцільним наголосити на нечіткому науковому обґрунтуванні терміна "стильова домінанта" в теорії літератури. Так, Л.Кисельова в статті, у назві якої безпосередньо заявлена тема ("Про стильову домінанту" [72]), не окреслює сутності цього поняття. У її теоретичних роздумах простежується вплив функціонально-соціологічного підходу до аналізу художнього твору (акцент зміщується з твору як художньої предметності на його соціально-дієвий аспект). Зауважуючи, що "введення в літературознавство поняття "стильова домінанта" прояснює цілий ряд явищ стилю письменника і самого по собі, і в його зв'язках, співвідношеннях і взаємозалежності від стильових закономірностей часу, оскільки в ньому в особистісній формі, притаманній саме даному письменнику, і в найконцентрованішому вигляді фіксується позаособистісне, позачасове, епохальне начало" [72, с.302], Л.Кисельова дотримується думки, що "стильова домінанта є вираженням, користуючись терміном 20-х років, "наказу епохи" в його індивідуально-художньому відкритті, усвідомленні і відображенні" [72, с.302]. Вона порівнює монологічні стилі, притаманні творчості Лермонтова і Тургенєва, з полілогічними, властивими прозі Горького і Шолохова, уникаючи при цьому істотного теоретичного обґрунтування поняття "стильова домінанта". У "Літературознавчому словнику-довіднику" (К.,1997) зазначено, що стильова домінанта "відчувається в процесі естетичного сприймання твору, але важко

піддається дослідженню і логічному поясненню, якщо елементи, які визначають стильову визначеність твору, беруться окремо чи навіть у сукупності" [109, с.656- 657].

Найбільш виважене наукове тлумачення цього терміна маємо в теоретичних працях представників формальної школи. Так, В.Шкловський трактує стиль як "принцип форми, якій властива домінанта певного прийому" [цит. за: 41, с.128]. З ним полемізує В.Жирмунський, пропонуючи свою точку зору: "Шкловський розглядає твір як "суму прийомів", я протиставляю цьому поняття "системи" (яке враховує "функцію прийому в складі даної художньої системи)". Шкловський висуває поняття домінанти як пануючого прийому, для мене твір – єдність взаємообумовлених елементів" [48, с.11]. Для члена Празького лінгвістичного кола Яна Мукаржовського "домінантою є той компонент твору, який призводить до руху і визначає відношення між усіма іншими компонентами" [170, с.411]. Сполучення "домінанта форми" Б.Ейхенбаумом і Ю.Тиняновим вживається як синонім основного творчого принципу, органічного для митця. "Я досі майже не торкався питання про вірш Ахматової, – пише Б.Ейхенбаум, – тому що мені було важливо передовсім встановити ту основну домінанту, яка визначає цілий ряд факторів її стилю. Цією домінантою я і вважаю прагнення до лаконізму і енергії вираження. Ритмічна своєрідність її віршів визначається цим же основним для її поезії стимулом" [42, с.106].

Автор книги "Мистецтво слова. Вступ до літературознавства" А.Ткаченко [206] використовує термін "стильова домінанта" стосовно основних особливостей стилю літературних творів доби бароко. Стильові домінанти виокремлюються науковцем як серед стилетворчих чинників, так і серед носіїв стилю. "До барокових стильових домінант відносять антиномічність, потяг до гіпербол, антитез, алегоричність, символізм, емблематичність, монументальність, поєднання фантастики з реальністю,

мотиви швидкоплинності часу, марності земного життя, світу-лабіринту і світу-театру, хаосу, космізму і всеосяжності буття тощо" [206, с.433], – зазначає А.Ткаченко. Зважаючи на те, що стилетворчі чинники як такі до стилю не входять, а лише, взаємодіючи між собою, відбиваються на формі художнього твору, яка становить основу стилю, включення дослідником мотивів швидкоплинності часу, марності земного життя і под. до сфери стильових домінант видається безпідставною. Не зовсім доцільними бачаться і твердження Н.Шумило, яка, аналізуючи стильові домінанти оповідань С.Васильченка, надто розширює межі їх функціонування, вважаючи, що останні позначаються на творчій особистості митця (ідеться про метод, світогляд, світовідчуття) і дістають конкретну реалізацію як у виборі письменником свого героя, так і в способі характеротворення та типі конфлікту [240, с.292].

Функціональний підхід до категорії стилю передбачає послідовний аналіз кожного компонента форми. При цьому з'ясовується визначальна роль того чи іншого її елемента як стильової домінанти, яка підкреслює оригінальність і специфічність індивідуального стилю письменника, забезпечує його мистецьку довершеність. Тож, базуючись на концепціях Г.Поспєлова, О.Соколова, В.Фашенка, представників формальної школи, **стильовою домінантою** вважаємо одну зі складових художньої форми твору (предметного, композиційного чи словесного рівня), яка є концептуальним, акцентним компонентом стилю митця, його конститутивною основою.

Дослідження індивідуального стилю письменника буде плідним лише при врахуванні художніх сутностей, близьких і подібних між собою. А.Чичерін підкреслює, що "різні письменники різних країн створюють... однорідні стилі..." [231, с.8] і виявляє спільність розвинених мистецьких принципів у творчості Бальзака, Достоевського, Л.Толстого, Чехова, Неруди. Отже, стиль – явище не лише індивідуальне, а й характерне для ряду

письменників, споріднених за певними ознаками творення художнього світу. У такому аспекті цей термін розглядається як категорія діалектики художнього процесу і зближується з поняттям мистецького напрямку. "Стиль несе в собі в знятому вигляді попередній художній досвід і орієнтує літературу на увагу до того чи іншого пласта художньої традиції і на формування певного типу художньої культури" [15, с.86], – зауважує Ю.Борєв. З цієї точки зору органічними є поняття реалістичного, експресіоністичного, сюрреалістичного та інших стилів у літературі. Має рацію Ю.Ковалів, коли твердить, що "кожна стильова течія... визначається єдністю повторюваних, безнастанно модифікованих засобів формотворення та художньої конкретизації змісту. ...Чистого стильового типу творчості не буває; це – передовсім домінантна риса, і часто один і той же митець, скажімо, реалістичного світосприймання (наприклад, М.Рильський), пише твори, зовсім відмінні у стильовому відношенні" [78, с.9]

Слід уточнити і значення терміна "стильова тенденція", базового в цій дисертаційній роботі. Художні явища більш широкого, ніж індивідуальний стиль, і менш індивідуального характеру в статтях Я.Ельсберга названі поняттям "стильові тенденції". "Якщо, наприклад, говорити про сучасну модерну прозу ФРН, то цілий ряд її представників можуть бути охарактеризовані як письменники ірраціонального розпливчато-гротескового стилю, – зазначає вчений. – По суті, це саме стильова тенденція, а не ... глибоко розроблені індивідуальні стилі" [44, с.35]. Погоджуючись із таким трактуванням терміна, додамо, що однією із суттєвих ознак стильової тенденції є здатність до руху, зміни, динаміки її якостей як у літературі певного періоду, так і у творчості окремого автора.

Виходячи з цих теоретичних положень, розглянемо в жанрово-стильовому аспекті художні домінанти українського фольклору,

трансформовані в поезії Т.Осьмачки, а риси експресіонізму та сюрреалізму в ліриці митця означимо як стильові тенденції.

## РОЗДІЛ 2

### ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНІ ТА СЮРРЕАЛІСТИЧНІ СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В ПОЕЗІЇ Т.ОСЬМАЧКИ

Перше пореволюційне десятиріччя – так звана доба Розстріляного Відродження в українській культурі – означене появою диференційованих, зорієнтованих на різні художні засади численних мистецьких напрямів, груп, шкіл. Поліфонія думок, ще не притлумлена диктатом офіційної ідеології, свідчила про наявність внутрішньої полілогічності в тогочасному культурному житті нації. Це була "доба еклектизму" (Лесь Курбас), яка, проте, відкривала широкі перспективи для пошуку нових форм, втілення сміливих конструктивних ідей. У 20 рр. ХХ ст. утверджував свої позиції український футуризм на чолі з М.Семенком; Д.Загул, Я.Савченко, П.Тичина, В.Ярошенко продуктивно використовували символістські принципи письма; поезія неокласиків (М.Зерова, М.Драй-Хмари, М.Рильського, П.Филиповича) засвідчувала художнє переосмислення класичних здобутків світового письменства. Помітними мистецькими явищами тієї доби були літературні організації, угруповання, осередки, серед яких "Музагет", "Аспанфут", "Плуг", "Гарт", "ВАПЛІТЕ", "Ланка" ("МАРС"). До складу останньої разом з В.Підмогильним, Є.Плужником, Б.Антоненком-Давидовичем, Г.Косинкою входив і Тодось Осьмачка. "Ланківців" – письменників різних творчих уподобань – об'єднувало намагання протистояти ідеологічному тиску, зберегти незалежність і свободу мислення. Висока вимогливість до слова, до фахового рівня митця, орієнтація на кращі зразки світової літератури зближували їхні ідейно-

естетичні позиції з неокласиками, члени "Ланки" солідаризувалися з М.Хвильовим, сприймаючи його дилему "Європа чи Просвіта?" і заклик рівнятися на "психологічну Європу".

Українська література 20 рр. ХХ ст., ще не позначена внутрішньою заблокованістю й герметичністю, залежністю від цензури, була відкрита для рецепції художніх віянь західного світу. На інтелектуальне життя нації мали вплив філософські концепції Заходу, серед яких теорії Ф.Ніцше, А.Шопенгауера, книга О.Шпенглера "Присмерк Європи", перший том якої у 1923 р. з'явився в Україні. Подеколи ідеї та стильові новації у творах українських письменників навіть передували тим, що згодом намітилися і оформилися в Європі. Так, у ранній поезії Т.Осьмачки функціонували образи, художня природа яких відповідала сюрреалістичній техніці письма, у новелах В.Підмогильного відбилися філософські ідеї, схожі з тими, що на Заході пізніше були названі екзистенціалістськими.

Панівні позиції в європейському мистецтві перших десятиліть ХХ ст. займав експресіонізм. З ним як одним з найвиразніших проявів дисгармонійного світовідчуття художника, як мистецтвом відчаю, крику, насиченим апокаліптичними візіями, за ідейно-естетичними та стильовими домінантами була суголосна рання поезія Т.Осьмачки, тому збірки письменника "Круча", "Скитські вогні" та "Клекіт", з нашої точки зору, доцільно розглянути саме в контексті європейського експресіонізму.

## **2.1. Експресіоністичні домінанти в ліриці митця**

Філософський дискурс експресіонізму як основа одного з творчих типів європейської літератури і мистецтва першої третини ХХ століття

визначався ідейними концептами теорій екзистенціалізму С.К'єркегора і К.Ясперса, "філософії життя" Ф.Ніцше і В.Дільтея, феноменології Е.Гуссерля. Вчення Е.Гуссерля про ейдетичну редукцію, що полягає у відмові від реальності як основи філософського пізнання, виявилось в естетичних та світоглядних засадах експресіонізму з їх тяжінням до принципів неміметичного мистецтва. "Було б безглуздя повторювати світ, що вже існує... Найвище завдання мистецтва – створити його заново" [цит. за: 43, с.22], – проголошував К.Едшмід, ніби постулюючи думку одного з провідних теоретиків експресіонізму Вільгельма Воррінгера [250], який писав про те, що в перехідні історичні епохи, що породжують недовірливе ставлення людини до зовнішнього світу, неминуче виникають художні твори, автори яких відмовляються від зображення "незрозумілої" конкретності життя.

Лірика і драматургія експресіонізму тяжіли до відтворення суті людини і речей, істотного, а не часткового через абстрактні засоби зображення. Така орієнтація продукувала домінування гіперболізованих абстрактних образів у поезії Й.Р.Бехера, Г.Гайма, Г.Тракля, польських письменників Я.Івашкевича (збірка "Діонісії") та Ч.Мілоша (збірка "Три зими", "Поєма про заляклий час"). Саме гіперболізм, разом із "бунтуванням, пориванням до незвичайного, грандіозного, що виявляється у піднесеному стилі, тяжінні до риторичних запитань, вигуків, пауз" [178, с.152], виділяє С.Родзевич серед найвиразніших стильових ознак експресіонізму у творчості 20-х років польського поета Ю.Тувіма. Гіперболізований образ у поезії німецьких експресіоністів виконував функцію увиразнення окремих художніх деталей зображуваного, як-от:

З темряви небес

Звисає ночі олов'яний склеп

І сплющує будівлі, наче прес

(Г.Гайм "Демони міст"[32, с.75]; Пер. з нім. П.Рихла)

або:

Смертельні зойки матерів.

Їхнім довгим волоссям котиться

Вогненне колесо, кулястий день

Безмежної муки землі"

(Г.Тракль "Чистилище"[209, с.18]; Пер. з нім. П.Марусика).

Експресіонізм як фундаментальне художнє явище європейського масштабу розвинувся не лише в Німеччині та Австрії, а й у Польщі і на Україні. Наявність схожих стильових тенденцій в європейських літературах В.Жирмунський пояснював закономірністю загального процесу літературного розвитку. На доказ цього він наводив "у літературах нового часу ті приклади, коли подібні напрямки, жанри чи індивідуальні твори з'являлися в різних національних літературах незалежно один від одного, при відсутності літературного контакту" [49, с.17].

Проблема рецепції експресіонізму в українській літературі 20 - 30 рр. ХХ ст. розглядалась тогочасними дослідниками в аспекті аналізу характерних рис експресіоністичного стилю. У працях О.Бургардта [19], С.Савченка [179], В.Чаплі [223] відзначалося, що однією з таких рис є гіперболізація як засіб образотворення. Саме гіпербола, на думку В.Чаплі, – найяскравіша ознака поезії Т.Осьмачки, що вирізняє його серед інших сучасних йому письменників [223, с.32]. Дійсно, гіпербола як засіб контекстуально-синонімічного увиразнення художнього мовлення<sup>1</sup> в поетичній творчості Т.Осьмачки, особливо в ранніх його збірках, виявлена

---

1. Як відомо, при мовленнєвому аналізі, який є одним з рівнів стильового аналізу художнього твору (поряд з композиційним і рівнем предметного зображення), вицленюється ряд засобів увиразнення словесної структури твору: словотворчих, лексико-синонімічних, синтаксичних тощо.

найяскравіше, тому вона може кваліфікуватися як одна із стильових домінант поезії митця.

У творі Т.Осьмачки "Хто", який відкриває збірку "Круча", концептуальною основою вираження трагічного є гіперболізований образ людини, розіп'ятої на хресті:

На хресті – людина.  
 На степи,  
 на води  
 звисає глава [149, с.20].

Окреслений простір як фон для масштабної алегоричної картини розп'яття необмежений у горизонтальному вимірі:

... хрест  
 Простяг рамена  
 од краю світа до краю,  
 од сходу на захід.  
 У світ упала тінь хреста  
 з півночі на південь [149, с.20];

і замкнений по вертикалі:

... гора;  
 у важке небо зоряне з сонцем  
 впира чолом [149, с.20].

Аналогічне трактування просторових координат маємо у вірші Є.Маланюка "Невичерпальність": шляхи, що лежать "тяжким хрестом" із раменами "з заходу на схід, /...з півночі на південь" [113, с.69]. Усвідомлення жорстоких наслідків хаотичної сили революції і громадянської війни, руйнації суспільства і людини в ньому в поезії Т.Осьмачки "Хто" переведене в площину підтексту, виявленого через міфологічну образність. Уведення в текст конкретної історичної і водночас біблійної реалії (Голгофа), як і

вживання архаїзмів (глава, рамена, черево), орієнтоване на активізацію інтелектуального досвіду потенційного читача. Гіперболічні образи розіп'ятої людини, велетенського хреста, крові, що "ріками рине ... в моря криваві – вщерт", – своєрідні знаки глобалізації зображуваної трагедії. Кожен мікрообраз твору посилює ефект крайнього напруження емоцій ліричного героя. Сміслова градація вибудовується на системі нетрадиційних синтаксичних зворотів (інверсій: "небо зоряне", "зір небесних", "моря криваві"). В останньому окличному реченні вірша ("Розп'яв хтось правду на Голгофі / знов!") інверсії зазнав підмет, виражений неозначеним займенником "хтось", та обставина часу "знов", яка винесена в кінець речення, що актуалізує смислові нашарування твору.

Т.Осьмачка часто уникає конкретності вираження, хронотоп його ранньої поезії максимально розширений завдяки відповідній семантиці, що тяжіє до глобальності, масштабності зображення, як-от: "капа одвічно на камінь із білих грудей / молоко" ("Цить, моє серце!" [149, с.26]), "вікова глибина" ("Війна" [149, с.28]), "безодня часу" ("Регіт" [149, с.29]), "кочовиська вікові" ("До степу" [142, с.6]), "там я ждав тебе віками" ("Чекання" [142, с.30]), "а з голих майданів чуть гук молодиці / до віків Трояна по кривавих роках!" ("На Ігоревім полі" [142, с.90]), "горе довічне / У чайних криках / чую над собою..." ("Подорожній" [144, с.16]), "з безодні висла гілка світова..." ("Не можу пригадати, кого я ждав..." [144, с.23]) тощо. Натомість, у вірші "Гуральня" простежується поступове звуження окреслених просторових рамок при зазначенні реальних географічних деталей: "грішми бризкає капшук / За морями у Нью-Йорці"; "Париж лукаво слуха ради панства"; "на Рейні Ніцше проклина"; "Україна варить пиво на Дніпрі" [149, с.21-22]. Так відбувається фокусація уваги на центральній просторовій точці тексту твору – "коло Києва в степу" гуральня. Образ

гуральні гіперболізований, він наділений деструктивними ознаками, що виявляються в ряді відповідних дієслівних характеристик:

Залізними ворітьми  
проломила небо,  
степ угнула в чорний яр... [149, с.22]

Відбувається руйнація усталених структур простору і часу:

... льохи горлаті  
віків минулих  
удавила  
у мокрі печери... [149, с.22]

Гуральня – це символ індустріалізованого виробництва, що дисонує із звичними нормами українського світовідчуття (художнім уособленням якого є образи степу, яру, м'яких туманів, хлібів) і спричиняє смерть природи і людини. Мікрообрази крові, стогону, що асоціативно зіставляються з відповідними кольористичними образами ("сірий дим", "чорний яр", "світ кривавий", "чорний степ"), є ознаками трагічного. Гіперболізований образ гуральні набуває широкого узагальнення: ліхтар на її воротах "розпускає світ кривавий / До Китаю та у Лондон", "Бич тарахка на Вкраїні – / луна стогне в Альпах!.." [149, с.22-23]; зрештою, сама гуральня постає в іпостасі потворної "примари світової". Таке розуміння цілком відповідає уявленням експресіоністів про несумісність людської особистості і здобутків механізованого виробництва (творчість Г.Кайзера, Г.Мейрінка, К.Штернгейма). "Із того часу, як людина служить машині, вона не має жодного чуття. Машина відібрала в людини душу. Тепер душа знову хоче нею володіти. Все, що ми переживаємо, є тільки потворна боротьба за людину, боротьба душі з машиною..." [цит. за: 43, с.19] – писав австрійський теоретик експресіонізму Герман Бар.

Окреслювана Т.Осьмачкою модель світу тяжіє до універсалізації, художніми прикметами якої є відповідні експресивно насичені образи: "небо-безодня" ("По шляху віків" [142, с.14]), "безодні степових озер" ("Весна" [142, с.35]), "безодні світу" ("Земля" [149, с.31]), "клубки-громи", "сонце із крові" ("Труни у гаях" [142, с.61,63]), "кип'яче сонце" ("Легенда" [142, с.68]), "паща земна", "прірви землі" ("По шляху віків" [142, с.24]) і под. Потужними експресивними потенціями наділена і семантика найбільш уживаних у поезії Т.Осьмачки дієслів: "грим скрегоче,... блискавками рве дими", "бич тарахка" ("Гуральня" [149, с.22-23]); "буй-вітрисько... гогоче,... хилитає та скрегоче" ("Колісниця" [149, с.24]); "гори бахкають, як грим" ("Земля" [149, с.32]); "гриміли гори на жовтих пісках", "сонце ... заревло страшно у пащу земну" ("По шляху віків" [142, с.24]).

У поезії "Земля", що відтворює креаціоністський міф у авторській інтерпретації, постає світ, де панують стихійні сили ("Із безодень світу / вилітає рев", "сивий океан.../ гасить сонце", "гори бахкають" [149, с.31-32]). Цей світ іманентний, у ньому немає місця для гармонії. У вірші Т.Осьмачки "Дорогому" зі збірки "Клекіт" наявні рядки, які можна трактувати як художню декларацію авторового світовідчуття. Акцентуються образи граничної експресивності (безумство, клекіт, безодня):

Благословенне єсть безумство-хаос,

Що над сонцями клекотить,

Аби одвічно землі нарождались

І над безоднями пливли ... [144, с.22]

Як відомо, діонісійське начало в природі були головними елементами філософської концепції Ф.Тютчева, який вважав, що повноцінно існує лише природа в її цілісності. Суспільство, яке вносить дисгармонію в природний світ, знаходилось за межами авторського осмислення. "Сонячні кларнети" П.Тичини привнесли в українську літературу пантеїстичне розуміння

одухотвореної природи, яке включає в себе і людське "я". У ліриці Є.Маланюка панувала ідея світобудови, де стикалися два хаоси: хаос людської сутності і хаотичність всесвіту (збірки "Проща", "Серпень"). Гармонія в природі примарна, її легко зруйнує людина – втілення "солодкого і необорного зла" ("Ноктюрн"). Ліричний герой Є.Маланюка – лише споглядач цієї нетривкої гармонії, він вічно прагне до неї, але вона недосяжна і зловісна, бо несе в собі зерно вселенської трагедії. Звідси – мотив приреченості й надриву ("Провесна", "День", "Гірка весна").

Максималізм Т.Осьмачки у відтворенні дійсності зумовив появу метафор, які виражають граничну напругу дії у відповідності до смислового трагічного надлому: "враз мені од болю груди затріщали"; "а з зубків іржавих завірюха рвалась / бризками крові" ("Весна" [142, с.35-36]); "череп у брата, мов ляду, зірвать, / над горами мертвих розбити" ("Пісня з півночі" [142, с.48]); "од жаху в його випирало очі" ("Міщани" [144, с.53]); "над теплими ріллями кров наша б'є, / І піною з місяця порох змиває!" ("Зірниця в морях" [141, с.21]) і под. У поезії Т.Осьмачки вибудовується вражаюча звукова панорама, в якій панує рев, стогін, регіт, крик, плач. Виникає асоціація з картиною митця-експресіоніста Едварда Мунка "Крик", що є алегорією безодні людського горя, адже в центрі уваги як літератури експресіонізму ("Людина в центрі!" К.Едшмід), так і творчості Т.Осьмачки – передовсім трагедія людини в дисгармонійному співіснуванні і протистоянні з природою, зі світом.

Як для німецьких експресіоністів, так і для Т.Осьмачки була притаманна фіксація не стільки реальної картини тогочасної дійсності, скільки її стану. На думку дослідниці німецького експресіонізму Н.Павлової, "така дійсність могла бути конкретною (що й характерне для Тракля і Гайма) і все ж творилася для того, щоб, відірвавши вірші від кипіння життя, наочно відтворити в них його небачену сутність, його приховані процеси, котрі от-

от готові були виявити себе не тільки в існуванні окремої людини, а й у реальності суспільній та політичній" [246, с.10]. Типова для Т.Осьмачки за грандіозністю задуму й масштабністю втілення позапросторова картина загибелі людства, що стало отарою рабів, вимальовується в поезії "Регіт":

Берегами женуть кислооких, немитих і голих;  
падають, гинуть, як мухи під зиму,  
в долинах Єгипту, Еллади і Риму  
й середніх віків... [149, с.29]

Домінантним прийомом увиразнення поетичної теми як у літературі експресіонізму в цілому, так і в ранній творчості Т.Осьмачки зокрема, є експресія. Експресивна напруга поезії "Регіт" виявлена в назві, у специфіці образності. Міфологема матері-землі постає в цьому творі елементом смертоносного начала як земля, що перетворюється в "круті косяні береги із людей" (земля і берег мають споріднені топонімічні ознаки). Диявольський регіт землі, про який ідеться в патетичному, загострено емоційному монолозі ліричного героя, губиться в космічному безмірі ("у шумі мільйонів планет / В мільйонах віків"). Образи з трансцендентної сфери поетичних асоціацій формують фантазмагоричний деформований світ, байдужий до людських поривань. Це викликає безмежний відчай і екзистенційне відчуття власного безсилля перед нещадним космосом, загубленості у вічному плині буття:

... хочеться плюнуть з одчаю  
тобі, земле-мамо,  
щоб випекти пляму-пустелю  
на спині твоїй,  
як вічне тавро арештантське,  
і димом пропасти в безодні часу! [149, с.29]

Подібні підсвідомі чи усвідомлені негації ліричного героя Т.Осьмачки вписуються у філософський і художній контекст світобачення експресіоністів. Так, Вільгельм Воррінгер, теоретичні розробки якого вважаються "євангелієм експресіонізму", підкреслює, що в "художніх пошуках XX ст. панує принцип т.зв. "абстракції", який означає перевагу інстинкту над розумом, а головне – не життєствердження, а темного страху, нестерпного прагнення вирватися з царства дійсності. Підсумком розвитку культури є повернення до стихії сліпого інстинкту, але вже затьмарене рефлексією, усвідомленням власного безсилля перед жорстокою і нещадною дійсністю. Сучасна людина протистоїть образіві Всесвіту немічною й загубленою..." [250, с.33].

Для поезії Т.Осьмачки "Регіт" характерна підвищена виразність та інтенсивність образного вислову, що несе потужне смислове й емоційне навантаження. Формальним засобом досягнення експресивної напруги є контрастне зіставлення деталей окреслюваної трагедії (криваві ріки, тіла рабів, пожежа, ревища, дим, чади, "кров бризкає в небо") з окремими елементами вимріяної поетом світової гармонії:

а зорі на небі,  
як в полі волошки, зривають поети  
і в'яжуть вінки  
на білії чола коханим своїм... [149, с.29]

Варто зауважити, що контраст як один із прийомів дестабілізації художньої реальності широко застосовувався в поезії експресіоністів. Так, у творі Г.Тракля "Осінь самотника" через ряд відповідних змістових компонентів вибудовується гармонійно елегійний пейзаж. Раптовому переходу в протилежну за своєю тональністю площину сприяє образ, що з'являється в останній строфі вірша: "кістяний жах" викликає "чорна роса", яка капає з голої верби. Антитетичний принцип світобачення зумовлює

широке застосування в поетичній мові антонімічних лексем, які входять до складу антитез. Це одна з особливостей авторського стилю Тодося Осьмачки. Антитези, суть яких полягає у вмотивованому контрастуванні смислових відтінків бінарних лексем, посилюють емоційне сприйняття художнього твору, як у поезії "Труни у гаях", де основні образні сполучення різко протиставлені ("зацвіли гречки", "рої бджолині", "пасіки-садки" – "кров огненно димить", "свист", "гад", "багнети"). Ця протилежність увиразнюється синтаксичними конструкціями речень із заперечною часткою "не" та протиставним сполучником "а":

Із полів глухих шляхи розляглись,  
на боках у них зацвіли гречки...  
Та рої бджолині ними не гудуть,  
меду не несуть в пасіки-садки...  
А шляхами кров огненно димить  
та вихри прядуть свистом веретен  
і пнуться, мов гад, з багнетів до хмар... [142, с.61]

Смисловий контраст мікрообразів поезії "У табори" (страх, крик, кров – синє небо, весна, діти, цвіт, ягнята, стерня) посилюється вживанням антонімічної опозиції епітетів кольористичної гами (білий – чорний):

О, як страшно кричать!.. А із чорних дзьобів  
краплі-кров лопотить об залізо домів...  
А на площах міських в небо синє весни  
діти білі цвітуть, мов ягнята в стерні [142, с.83-84].

Поезію Т.Осьмачки "Колісниця" теж побудовано на контрастному зіставленні. Ідилічну картину суспільної та природної гармонії, виявлену в образах церков, свята, радісного люду, сонця, роси, колосся тощо, зображено в першій частині твору. Руйнація цієї ідилії, спричинена голодом, постає в градаційній характеристиці останнього, що побудована на гіперболі

("великим, необорим,... сторукиим лютим горем"), втілюється в алегоричних образах колісниці та вітру, орієнтованих на асоціативне зближення з художніми ознаками трагічного, наявними у творі: "багряниця з кривавиці", "пожежа", "виття дике", "муки-катування", "чорні ворони", що

крильми небо чорно мрячуть,

за Батиєм хижо плачуть,

у долинах клюють очі, мертві очі парубочі... [149, с.25]

Трансформація язичницького міфа про Перуна, бога грому та блискавки, котрий, за повір'ями давніх українців, роз'їжджав по небу на золотій колісниці, посилаючи вогняні стріли, і зображувався із золотим луком та важким молотом у руках, зумовила зміст назви вірша та появу відповідних художніх деталей (як-то: пожежі, грім, молот):

А крізь крики

на пожежах

виття дике,

по ярах, шляхах і межах

чути: гупа

тяжко молот... [149, с.25]

Вітер – пануюча стихія в динамічному персоніфікованому пейзажі. Він – грізна демонічна сила, що на вершині своєї активності перетворюється на бурю ("бурхливий буй-вітрисько"), і в цьому значенні є алегорією смерті: "піщані здійма тумани, / гуде-стогне над кістками / та й хоронить під пісками". Кульмінаційна точка тексту твору – вершина експресивної напруги, що досягається градацією смислових знаків на рівні алітерації (на "г") і повтору (голий Голод):

У просторах

по кістках – великих горах

у гарматнім гromі гупа

голий Голод! [149, с.25]

Опозиція "живий – мертвий", художньо втілена у відповідних контрастних за семантикою образах, є основою поезії Т.Осьмачки "Сонет". Версифікаційні ознаки класичного сонета у творі не збережено (замість традиційних двох катренів і двох терцин у вірші Т.Осьмачки наявні три катрени й один дистих, тобто він зберіг структуру шекспірівського сонета). Головна тональність поезії – відчуття тривоги, яка поступово наростає. У першій строфі емоційно виражено стан суспільства, у якому "німують людські живі душі", "кам'яніють роси", а молоді очі "мертвіють". Контраст між мертвим і живим простежується на образному рівні: художніми ознаками живого є мікрообрази душі, роси, очей; ознаки мертвого постають у дієсловах, що розташовані за градацією й асоціюються зі смертю: німують–кам'яніють–мертвіють. У другому катрені загострюється емоційна насиченість твору шляхом нагнітання художніх деталей ("земля чорна", "клекотять, мов казани, моря"), які контрастують з ознаками світла, радості ("світляні розгони", "прозорі вікна" душі). Так відбувається зміна настрою, найповніше розкрита в останніх рядках поезії, де домінують художні ознаки живого – "сади", "сонце", "галас живий", "світанок", "роси бризнули, та тільки не камінні", "нива радощів"... Це своєрідна розв'язка теми – перемога життєстверджуючого начала. Думається, струнке розмежування тематичних акцентів сонета (теза – антитеза – синтез) зумовило вибір назви вірша Т.Осьмачки, що сконструйований на протиставленні за смисловим наповненням образних сполук.

Окличні синтаксичні конструкції (останні строфи поезій "Сонет", "Колісниця"), які є формальним засобом посилення емоційного навантаження, характерного для поезії експресіоністів, широко функціонують і навіть домінують у стильовому полі ранньої творчості Т.Осьмачки, як-от: "Звір бенкетує!" ("Хто" [149, с.21]); "Париж ... сміється, як

Вольтер!", "А врата ж ті вищі / та й од гір Карпатських!.." ("Гуральня" [149, с.22]); "шуліка десь із яру / впав на груди тобі, мати!" ("Війна" [149, с.27]); "Гей, хто на горах! / ...Ото моя воля сполохала сонних! / ...І летить по Україні, летить з моїм серцем!" ("Елегія" [149, с.30]); "земля гуде, як мідний дзвін!" ("Казка" [149, с.34]); "До тебе, степе мій, пісні мої горять, / як роси польові / або забуті кочовиська вікові!" ("До степу" [142, с.6-7]); "серце в гаях у неньки горить, / і кінь на горі сичів виклика!" ("Труни у гаях" [142, с.64]); "Од борони небо кров'ю червониться, / кров'ю північ червоно заносить!" ("На Ігоревім полі" [142, с.90]); "Та іде Денікін з міста, а за ним чорно / війська, діточки!", "нехай у лапах вашої гордині / в безодню тріпає земля, – / на бій із вами виступить однині / душа знеможена моя!" ("Деспотам" [144, с.26,30]) тощо.

Створенню експресивної напруги служить і парцеляція – стилістична фігура, яка являє собою поділ речень на самостійні компоненти, що інтонаційно розмежовуються з метою акцентувати увагу реципієнта. Як у поезії "Хто":

По чреву світа  
ватаги ходять –  
ситі,  
п'яні,  
п'ють кров [149, с.21];

чи, наприклад, у вірші "Земля":

океан...  
Гасить сонце,  
миє місяць;  
старі кості  
матері-землі  
лиже [149, с.31].

Патетичні образи Т.Осьмачки – це часто і складові персоніфікованого пейзажу, що є важливим у вираженні авторської концепції світу. Роль пейзажу в експресіоністичній літературній творчості особливо конструктивна. Так, у поезії Г.Тракля "Гайвороння" птахи зникають у повітрі, як "похоронна процесія", а рух хмар у вірші Г.Гайма "Вечірні хмари" порівнюється з "плином сірих мерців". Трагізм – у самій природі, а не лише поза нею. Людині ніде ізолюватися від соціальних катаклізмів, бо природа вже не є втіленням гармонії. На думку одного з дослідників експресіонізму, "органічна відраза до будь-якої гармонії, врівноваженості, душевної і розумової ясності – суттєва ознака всього експресіоністичного мистецтва. Емоційна збудженість експресіонізму, пристрасна і тривожна бентежність його образів пов'язана з відчуттям невлаштованості життя, що часом переростає у гнітюче передчуття грандіозних потрясінь" [131, с.16]. Смерть природи мислилась як одна з ланок світової катастрофи, що невблаганно наближається.

## **2.2. Апокаліптичність поетичних візій Т.Осьмачки в контексті художньо-естетичних засад експресіонізму**

Поширення есхатологічних мотивів у мистецтві ХХ ст. зумовлене соціальними і моральними катаклізмами епохи, світовими війнами і революціями, геноцидом цілих народів, знеціненням духовних засад людського життя, коли почуття страху перед смертю, яка, за К.Ясперсом, відкриває перед людиною кінечність її екзистенції, набирає виразного онтологічного забарвлення, постулюючи й навколишню дійсність як таку, що теж приречена на загибель. Це природна реакція на сучасність, де

відбувається нівеляція гуманістичних ідеалів, підрив релігійних цінностей, набутих віками. Коментуючи думку Ф.Ніцше "ми заперечуємо Бога, ми заперечуємо відповідальність Бога, і тільки так ми звільнимо світ", А.Камю писав: "Схоже, що разом з Ніцше нігілізм стає пророчим... Всі роздуми Ніцше були пов'язані з грядущим апокаліпсисом. ...І собі, й іншим він поставив діагноз – безсилля вірити і втрата першопочаткового фундаменту будь - якої віри – довір'я до життя" [68, с.168-169].

Тотальна криза, руїна, занепад, згасання, присмерк цивілізації визначають основні акценти, поставлені філософською і культурологічною думкою ХХ ст. у різних проекціях і аспектах (М.Бердяєв "Кінець Європи", М.Здзеховський "Перед обличчям кінця", О.Шпенглер "Присмерк Європи", К.Ясперс "Духовна ситуація часу" та ін.), що органічно вписуються в європейський літературний контекст, детермінуючи свідоме художнє моделювання апокаліптичних образів, зумовлених десакралізацією світу і людини в ньому. Останні є доміантними не лише в літературі німецького й австрійського експресіонізму (Ф.Верфель "Судний день", Г.Гайм "Настане день – прийде велика згуба", Я. ван Годдіс "Кінець віку", Е.Ласкер-Шюлер "Кінець світу"), а й в українській та польській літературах. Як зазначає М.Ласло-Куцюк, "у період революції і громадянської війни в українській поезії розвивається есхатологічний напрям, напрям катастрофізму. Він був відомий в інших літературах раніше; польська література почала розвивати цей напрям вже на зламі століть в період Млодопольський (Пшибишевський, Каспрович), хоч він і продовжувався в наступному, авангардному, міжвоєнному періоді. В українській літературі він зазнав буйного розквіту саме в 1919-1923 рр., і під його впливом символізм дуже швидко переріс в експресіонізм" [103, с.27].

Апокаліптичні візії в польській літературі кінця XIX - початку XX ст. наявні і в драмі Яна Каспровича "Кінець світу" (1891), і в сонеті Леопольда Стаффа "Справедливий гнів", що був відгуком на події 1905 року:

Збентежені ангели з криком  
вилітають із дзвонів тривоги –  
Вершиться суд віків – кара.  
... Кривавляться вулиці міст,  
кривавляться ганки домів.

(Пер. з пол. Ю.Булаховської [цит. за: 18, с.160]).

Після трагічних подій у Росії 1917 року в Польщі з'являються твори, у яких жовтнева революція зображена у вигляді жахаючої катастрофи, що заливає світ кров'ю. Серед них роман Софії Коссак-Щуцької "Заграва", повість Фердинанда Гетеля "З дня на день", збірка новел Євгеніуша Малачевського "Кінь на пагорбі" та інші. Але найвиразніше есхатологічні мотиви в польській літературі 20-30 рр. XX ст. виявлені в поезії "катастрофістів" (Мечислава Яструна, Юзефа Чеховича, Чеслава Мілоша), а також у прозі Станіслава Ігнація Віткевича. Їхня творчість насичена візіонерськими передчуттями кінця, ремінісценціями з Апокаліпсису. Чеслав Мілош, лауреат Нобелівської премії, в одному зі своїх есе, окреслюючи літературну ситуацію тогочасної Польщі, вказує на мету, якої прагли катастрофісти, коли відмовлялися від т.зв. "соціальної поезії": "У Польщі і всюди було написано тоді багато крикливих віршів і немало сторінок подібної прози, але несхоже, щоб щось із цього залишилось. Катастрофізм був спробою повернути втрачений масштаб. ...Суттєвою є відмова катастрофістів від т.зв. "соціальної поезії", причому їхні несформульовані теоретичні закиди звучали б так: ви займаєтеся дійсністю, але вона ж абсолютно нереальна, бо ... усе відбувається в планетарному масштабі, наближається Апокаліпсис, і якщо ви намагаєтеся урізати людину до homo oeconomicus, то в історичному

Апокаліпсисі міститься певна сутність, прихована і нам незрозуміла" [120, с.138-139].

Така ж внутрішня опозиційність існуючому режиму до часу утвердження соціалістичного реалізму як творчого методу радянської літератури була притаманна і творчості ряду українських письменників 20рр. В умовах посягання на людину та її свободу в СРСР мотив кінцесвітності в українській літературі (літературі бездержавної нації) 20 - 30рр. ХХ ст. був засадничим у формуванні художньої концепції світу М.Йогансена, Є.Плужника, раннього П.Тичини. Особливим драматизмом відзначено осмислення цього мотиву в поезії письменників-емігрантів Юрія Клена, Є.Маланюка, Олега Ольжича, М.Ореста, О.Стефановича. Домінує він і в поезії Тодося Осьмачки, який на трагічному прикладі власного життя довів, що "межова ситуація людини може бути безмежною" [99, с.29].

У збірці Т.Осьмачки "Круча" перманентними є тривожні візії-передчуття, насичені макабричним змістом. Подеколи він орієнтований на міфологічне прочитання. Так, філософський підтекст поезії "Хто" спирається на біблійну алюзію, про що мова йшла вище. Міфологема землі як втілення жіночої сакральності ("перса землі", "душа землі", "ребра землі") постає в цьому творі частиною опозиційної пари "народження – смерть" (життєнароджуюче лоно – могила) і асоціативно зіставляється з акцентованим мікрообразом крові ("криваві тумани", "моря криваві", "по дереву муки / із ран людини – / стікає кров", "ватаги ходять – / ситі, / п'яні, / п'ють кров"), семантика якого окреслюється в системі ряду образів, наповнених есхатологічним змістом, серед яких "крики", "тьма", "голосіння", "рани", "горе".

У контексті апокаліптичних візій Т.Осьмачки слід розглядати й образ вовка (ватаги вовків), котрі, "ходячи по чреву світа", впиваються кров'ю, адже в давній міфології вовк – це ворожий людині звіриний образ. Як

відомо, кровожерливі люди, згідно з давньослов'янськими легендами, перетворювалися на вовків (вовкулаків). За "Енциклопедією символів" Г.Бідерманна, "у давній північній міфології закований гігантський вовк Фенрір в останній битві (в кінці світу) розбиває свої кайдани й ковтає Сонце... В античності вовка вважали звіром - примарою, один погляд якого позбавляє дару мови... У християнському образному світі вовк виступає, в першу чергу, як символ диявола, що загрожує віруючим" [12, с.45-46]. На охопленій насильством, залитій кров'ю землі "звір бенкетує!", і ліричний герой Осьмаччиного твору болісно реагує на вселенське зло ("болить душа"). Alegоричний образ звіра у вірші Т.Осьмачки "Хто" типологічно близький до подібного йому в збірці П.Тичини "Замість сонетів і октав": "Прокляття всім, прокляття всім, хто звіром / став! / (Замість сонетів і октав)" ("Уже світає, а ще імла..." [205, с.92]); або: "Велика ідея потребує жертв. Але хіба то є / жертва, / коли звір звіра їсть?" ("Терор" [205, с.95]). І це не дивно, адже митці з вразливою психікою, П.Тичина і Т.Осьмачка, були в центрі смертельного хаосу історії, який позначився як на світоглядних орієнтирах автора "Золотого гомону", так і на психічному здоров'ї Тодося Осьмачки.

Апокаліптичні мотиви в українській, як і в польській літературах 20-30рр. ХХ ст. тісно пов'язані з темою руїни, занепаду, насильства, смерті, як от: "Руїна. Руїна. Як фатум. Як вирок. / Назавше. Навіки. Крізь вир поколінь" (Є.Маланюк "Чорна Еллада" [113, с.83]); "Кров у наших криницях. Реве здичавіла худоба. / Новороджені діти спинаються хижо на ноги" (Олег Ольжич "Був же вік золотий..." [138, с.77]). Порівняймо, філософський і політичний підтекст поезії Ч.Мілоша "Сон - тривога" прочитується крізь призму наскрізного ідейного акценту: "тривоги - тривог" за долю людини на шляхах нищівної історії:

Трепет малого перед більшим. Перед Імперією.  
Що простує й простує на захід, озброєна луками, списами,  
бетеерами,

На повозках, гамселячи кучера по плечах,  
На "газонах", в папах, з картотекою визволених країн.  
А я – я нічого, я тільки втікаю – сто, двісті, триста років...

(Пер. з пол. Н.Білоцерківець [121, с.17]).

Як правило, катастрофічні мотиви в поезії розгортаються на основі специфічних образів - інферналій, найпоширенішим з яких є вогонь (пожежа світу). Вони цілком узгоджуються з канонічним християнським трактуванням Судного дня, описаного в Об'явленні Святого Івана Богослова, де вогонь розуміється як Божа кара світові за гріхи: "І засурмив перший Ангол, – і вчинилися град та огонь, перемішані з кров'ю, і впали на землю. І спалилась третина землі, і згоріла третина дерев, і всіляка зелена трава погоріла..." (Об'явл. Св. Ів. Богосл. 8;7). Варто зазначити, що канонічний євангельський текст, творчо трансформований у поезії німецьких експресіоністів, часто являє собою підтекстову ремінісценцію з авторськими доповненнями, наприклад:

Настане день – прийде велика згуба.  
Вогненным морем спалахнуть ліси,  
І листя, ще вологе від роси,  
Рудим нагаром ляже нам на губи.  
І звірі заревуть у темних норах,  
Вечірні птахи полетять до сонця,  
Суха трава розсиплеться на порох.

(Г. Гайм [32, с.79]; Пер. з нім. П.Рихла).

Подібні ремінісценції наявні і у творчості польських катастрофістів, апокаліптичні візії яких, часом узагальнені до рівня позачасових

планетарних масштабів, як правило, включені в релігійно - філософський контекст. Підтвердженням цього є поетичний твір Мечислава Яструна "Суд неостанній":

Дзвонять дзвони, палахтять цинобра  
 У темнот чотиривимірній пащі.  
 Земля вибухає повітряним гробом.  
 Місяць – камінь з Давидової пращі.  
 Голіаф у крові, як в оброті,  
 Над хланню пекельних сфер...

(Пер. з пол. О.Мокровольського [2, с.238]).

Натомість, в українській літературі 20-30 рр. ХХ ст. інтерпретація християнського тексту майже завжди спрямована на актуалізацію важливих саме для того часу змістових концептів, що простежується в поезії Є.Маланюка ("Хижі птиці летять зі Сходу / На червоному тлі пожеж, – / Бачу, бачу Твою Голготу / І звідціль, з моїх мертвих меж" ("Псалми степу" [113, с.54]), М.Ореста, в одному з творів якого, написаному в 1939 році, вірогідно, відбито візіонерські передчуття трагічних наслідків Другої світової війни: акцентуються образи бурі, реву, стогону, тьми, помсти ("Вже бурі ринуть дикою ордою, / Ревуть і стогнуть, рвуть замки воріт. / Страшної помсти час! Повитий тьмою, / Загине світ!" ("Загине світ! Безумством і війною..." [139, с.60]). Поезія Т.Осьмачки "Колісниця" наповнена емблематичними образами, спроектованими на біблійну символіку: "багряниця з кривавиці", "муки-катування", у контексті яких і у взаємозалежності з якими змістовно поглиблюється образ пожежі:

села небо засмалили пожарами  
 та розхристались риданням,  
 а поля,  
 лани зелені в багряницю з кривавиці

одяглися й простяглися,  
мов на муках-катуванні! [149, с.24]

Як відомо, перед розп'яттям Спасителя зодягнули в багряницю (порфіру, верхній багрянний одяг, який носили імператори та військові провідники) і насміхалися з Нього (Євангеліє від Св. Матвія 27; 27-30, Св. Марка 15; 16-20, Св. Івана 19; 1-3). У "Колісниці" відбувається імпліцитна апеляція автора художнього твору до реципієнта, спрямована на поглиблене розуміння надтекстових і підтекстових смислів. Останні наявні і в поезії Т.Осьмачки "Труни у гаях" та поемі "Синя мла". Вони реалізуються в апокаліптичних візіях, співвідносних з пожежею світу: "шляхами кров огненно димить" ("Труни у гаях" [142, с.61]); "здавалося, падають з неба / розпечені / та велетенські підкови! / Горіли долини, горіла пустеля..." ("Синя мла" [147, с.81]).

У контексті есхатологічних концептів Т.Осьмачки постають образи кажанів та сичів, що традиційно трактувалися як уособлення тьми, ночі, темної сторони буття ("А з драних шибок порожніх домів / кажани, сичі вилетіли всі..." ("Труни у гаях" [142, с.64]), а також образ крука в порівнянні "чорно, наче крук, - / кінь летить..." [142, с.64] як певного "коду" з усталеною фольклорною семантикою, яка інтертекстуально насичується значенневими нашаруваннями, відомими й у світовій літературі. Так, у поезії Е.По "Крук" цей птах є прообразом зловісного, ворожого, демонічного: "зловісний пташе", "дзьоб злочинний", "очі блискають вороже, з темним демоном він схожий":

Ти, пророче зловорожий, птах або диявол, може,  
Чи тебе послав спокусник, чи вітри лихі несуть  
На цю землю, де без краю жах розлігсь, в цей дім одчаю...

(Пер. з англ. Г.Кочура [164, с.205]).

Анімалістичні та орнітологічні образи лева та сови – своєрідні емблематичні знаки в поезії Т.Осьмачки "Містерія". Припускаємо, що цей твір є авторською інтерпретацією декількох глав книги пророка Ісаїї (Іс. 34,35) (в українській літературі ці уривки зі Старого Заповіту художньо переосмислені у вірші Т.Шевченка "Ісаія. Глава 35"). На це в "Містерії" вказують деталі, співвідносні із зображеним Судним днем (кров, зникнення небесних світил, образи сови, лева, дороги). Порівняймо:

**Книга пророка Ісаїї**

**"Містерія" Т.Осьмачки**

1) "меч Господній наповниться кров'ю" (Іс.34; 6);	"горе тоді буде кривді од їх: питиме поле розливи крові" [144,с.64];
2) "і небесні світила усі позникають" (Іс.34; 4);	"вила сова, наче місяць конав" [144,с.66];
3) "перебуватимуть у ньому сова та ворона, і над ним Він розтягне мірильного шнура спустошення та виска знищення" (Іс.34; 11);	"жахом душа у людей пойнялась, тільки почули совин вони глас" [144,с.65];

<p>4) "І буде там бита дорога та путь, ...не ходитиме нею нечистий, і вона буде належати народові його; не заблудить також нерозумний, як буде тією дорогою йти, не буде там лева..." (Іс.35; 8-9).</p>	<p>"панство загине – не дійде туди, жити там будуть колишні раби" [144,с.67];</p> <p>"Там уже раб із мечем на два боки стояв, розділяв той нарід. Лев же у судную сурму рикав..." [144,с.66].</p>
---	---

Зауважимо, що лев у біблійній міфології постає символом диявольського світу, про це сказано в Першому соборному посланні Св. ап. Петра: "Ваш супротивник – диявол – ходить, ричучи, як лев, що шукає пожерти кого" (1 Пет.5;8).

На думку німецьких експресіоністів, Божий суд справедливий, тому вони прагнуть наблизити його (Й.Р.Бехер "Берлін"), адже люди втратили віру ("уходят люди с мертвенной земли, / Распятья на распутьях забывая" (Г.Гайм [200, с.44]), їх опановує нудьга ("тоска в этот мир стучится – / Как бы нам от нее умереть не пришлось" (Е.Ласкер-Шюлер [200, с.75]). Проголошуючи смерть Бога ("Бог помер!" Ф.Ніцше), людина стає джерелом гріха, руйнує власну душу і за це отримує покарання:

Божественное действо. Море пламя,  
 Зажжен зенит небес. И мы одни.  
 Мы полубоги. Жесткие ступни  
 Вершат, круша, расправу над камнями.  
 ... Нет Господа. И неба черный грот  
 Пролился, полон гнева, в черный пруд...

(Г.Гайм [200, с.35]; Пер. на рос. В. Топорова).<sup>1</sup>

Доречно згадати поезію Ф.Ніцше "Ессе homo", у якій постає образ людини як втілення деструктивної сили, що веде до самознищення:

Став для себе я зглибимий!

Наче племін, невиситимий.

Самопожираюсь я.

Світлом є, що я поймаю,

Вугіллям – що я лишаю:

Так, вогнем є суть моя!

(Пер. з нім. М.Ореста [139, с.307]).

Символічним і суперечливим у цьому творі Ф.Ніцше є трактування вогню, який розглядається і як пекельне полум'я (у даному випадку – духовне пекло), і як ознака богоподібності людини, адже вогонь – це єдина із стихій, яку людина може відтворити сама за допомогою штучних засобів. Певні аналогії з поезією Ф.Ніцше "Ессе homo" простежуються у вірші Т.Осьмачки "Казка", де окреслено гіперболізований образ людини - монстра, що породжує хаос і руйнацію. Цей образ має есхатологічний зміст, що фіксується в суттєвих деталях, закорінених, як і в поезії "Містерія", у контекст біблійної символіки.

Порівняймо:

<b><u>Об'явлення Св. Івана Богослова</u></b> <b><u>(6;12-14)</u></b>	<b><u>"Казка" Т.Осьмачки</u></b>
"І на землю попадали зорі	"Із божої скрині згубились зорі...

1. На жаль, художньо вартісного перекладу цих поезій Гайма, Ласкер-Шюлер на українську мову виявити не вдалося, тому подаються переклади на російську, здійснені Володимиром Топоровим.

<p>небесні, як фігове дерево ронить свої недозрілі плоди, коли потрясе сильний вітер..."</p> <p>"...І ось сталось велике трясіння землі... і кожна гора, і кожен острів порушилися зі своїх місць"</p>	<p>ціла пригірщ" [149, с.33];</p> <p>"... Вихри свистять, зривають зубаті городи, ... засипають каменем ріки, рівняють гори" [149, с.34].</p>
--	---

З наближенням Апокаліпсису страх і відчай опановують людину. Поезія експресіоністів насичена образами, що здатні чинити активний вплив на уяву читача, викликати відчуття жаху перед потворністю світу. Їх приваблює до себе все, пов'язане з розпадом, згасанням, перетворенням живого в мертве, – підкреслював один з дослідників художніх принципів німецьких експресіоністів. – Це своєрідна "макабристська" поетика, любовання смертю або, як говорив Г.Бенн, "уславлення потворного" [177, с.171]. Натуралістичні картини нічних жахів:

Рожевий плід ліниво вирина  
І рве криваве лоно пополам.  
Бісівські шиї, наче у жираф,  
Аж витяглись – без голови дитя,  
Мов жаба, розчепірів пальці страх,  
І навznak пада мати в забуття

(Г. Гайм [32, с.75]; Пер. з нім. П.Рихла),

міфологічні образи зловісних демонів ("Бог міста", "Демони міста" Г.Гайма), атрибутика смерті (мерці, скелети, труни, цвинтарі, могили), поширені в поезії експресіоністів, спостерігаються і в художньому арсеналі Т.Осьмачки: кривава ріка "полоще черепа і кістяки" ("Війна" [149, с.27]), "ніч була, мов яма в черепі мерця" ("Весна" [142, с.34]), "над ньенькою стоять кістяки, з їх очей - дірок сльози цебенять" ("Труни у гаях" [142, с.63]), "вовк у степу на

забитого зліг, зуби до сонця в крові підійма" ("Забутий" [142, с.60]). Домінує монохромність зображення з акцентацією чорного кольору: "чорний яр", "чорний степ" ("Гуральня" [149, с.22-23]), "шляхи биті та великі / гнилим трупом зачорніли", "ворони... крильми небо чорно мрячуть" ("Колісниця" [149, с.24-25]), "люди із чорних печер" ("Цить, моє серце!" [149, с.26]), "ніч полами змітала / повні зорі в рядна чорні" ("Війна" [149, с.28]). Однак, як зауважив В. Чапля, "свої "жахи", як от вовки з вишкіреними на місяць зубами, кістяки, черепи, трупи, кров, – ці реальні речі та явища поет оповиває серпанком казковості, мотивами з народної поезії, флором загадковості й умисної неясности" [223, с.31].

Подібні образи, сутність яких асоціюється зі смертю, є однією з прикметних рис сюрреалістичної літературної творчості. Так, у романі Ю. Яновського "Чотири шаблі", на думку літературознавців [93, 175], наявні типово сюрреалістичні деталі: героєві твору Марченку сниться, що священик кропить його одрубаною головою, а Остюкові – загадковий келих, з якого капає кров то на Хортицю, то на Париж, коли їх штурмують революційні війська. Вражають натуралістичні картини із сюрреалістичної новели Ю. Яновського "Поворот": "Трупний сморід вибивався з-під землі. Родюча буде земля. Він узяв лопату, що стриміла неподалік. Лопата прийшлася до рук, як рушниця. Почав зарівнювати своє поле. Він рубав руки трупам, щоб не витикалися із землі. ...Жертви війни простягали з-під землі рештки кісток. Селянин рубав кістки лопатою – вони замірялися на його землю" [243]. Істотно, що такі фантазмагорійні образи в сюрреалістичних творах, як правило, функціонують у сновидіннях героїв, тоді як в експресіонізмі подібні жахи співвідносні з реальністю.

Художні ознаки експресіонізму для вираження трагічного наявні і в ранній поезії Миколи Бажана (збірки "17-й патруль", "Різьблена тінь"). Вони виявляються в ускладненні специфічних образних асоціацій, як-от: "Між

хмар губами – місяця зуб, / і земля холола, мов чорний труп" ("Боець 17-го патруля" [7, с.63]); "Розгойдались, мов трупи на ниточках, голоси" ("Елегія атракціонів" [7, с.75]) і под. На ці ознаки звернули увагу Ю.Ковалів [77] і Н.Костенко, яка зауважила, що в ранніх збірках М.Бажана "... відбувається "деструктивне" змінювання традиційних поетичних уявлень. Мотиви потворного і жахного з'являються у більшості творів 1923-1927 років. У якійсь мірі вони посилюють контрастність образних картин" [91, с.64-66].

У творчості поетів - експресіоністів апокаліптичні візії досить часто співвіднесені з топосом міста.

### **2.3. Художня інтерпретація образу міста в поетичній творчості письменника**

Осмислення феномену міста в західноєвропейській літературі кінця XIX - першої половини XX ст. мало багатоплановий характер. В італійському футуризмі на чолі з Ф.Б.Марінетті урбаністична естетика з її фетишизацією машини посіла панівне місце. Прагнучи створити мистецтво майбутнього, суголосне життю великого індустріального міста, футуризм проголосив деконструкцію традиційних канонів художнього бачення світу. "У футуристичному маніфесті Марінетті вітається знищення старих міфів минулого й утверджується нова міфологія, побудована на оптимістичному уявленні про технологічний прогрес... Створений міф футуризму прославляє всесильну машину, яка замінює жінку в її традиційній ролі привілейованого естетичного об'єкту" [245, с.77], – зауважує англійська дослідниця К.Блюм. Усвідомивши загрозу, яку несе урбаністична культура людській особистості, французькі та бельгійські символісти акцентували на містичній сутності,

моторошній таємничій силі, яку втілює в собі місто ("Паризькі картини" Ш.Бодлера, "Ілюмінації" А.Рембо, "Міста-спрути" Е.Верхарна). У поезії Г.Гайма, Г.Тракля, Й.Р.Бехера, в образотворчому мистецтві експресіонізму, зокрема в роботах Г.Гроса, О.Дікса, О.Кокошки, П.Цеха художньо відтворено експансію міста у сферу внутрішнього життя, психіки людини, яка втрачає своє "я" і деградує перед агресивним наступом згубної цивілізації.

В.Топоров, проаналізувавши поезію урбаністичної тематики, виражену через своєрідні смислові доміанти експресіоністичної літературної творчості, підкреслював: "Людство, що збилося з дороги в нічних завулках величезного міста, здичавіле, ... бреде на забій. Місто – як місце дій, як місце злочину і водночас злочинець і його жертва. Місто, у якому правлять демони насилля і наживи. Місто – і спустошене небо над ним ..." [208, с.7]. Про інтерес письменників-експресіоністів до цієї теми свідчать, наприклад, назви творів Г.Гайма, серед яких "Демони міста", "Молох великого міста", "Прокляття великим містам", "Місто страждань", "Міста в тумані", "Міста в лісі", "Передмістя" та ін.

У поезіях Ю.Тувіма "Христос міста", "Весна", "Спека злидарів" натуралістичні деталі (смердюча яма, кінське лайно тощо) – це суттєві художні "знаки" окресленого простору, центром якого є місто:

Ще і ще, і ще, безупинно, безтямно!  
Родить якнайбільше! Місту треба зростати!  
Виривайте малятам язика їх болючі,  
Щоб у ямі смердючій не могли вже кричати!

(Пер. з пол. Ю.Булаховської [цит. за: 18, с.163]).

Образ міста - потвори з "верескливими і скаженими... караванами машин", "кістлявими злидарями" постає у вірші Ю.Тувіма "Спека злидарів":

У перевулках в чанах асфальт готують. Зляться.

Камінь товчуть на дорозі. Душаться. Кожен день.  
 Білий і лисий бісище виходить сюди реготаться,  
 Кінське лайно вдмухати в глибини злидарських легень.

(Пер. з пол. Д.Павличка [2, с.108]).

В українській літературі урбанізм як художньо-естетичне явище утверджувався на початку 20-х років ХХ ст. Він став концептуальною основою футуристичної та неокласичної ідейних платформ. На думку Юрія Шереха, "вся література 20-х років ... була у своїй великій частині антисільською. Антисільським був Семенко у своєму оспівуванні міста, трамваїв, каварень і машини; неоклясицизм у полоні міських білоколонних див і університетської мудрости; Хвильовий, закоханий у вічно плінні арабески неугавного міського руху; Яновський,... Йогансен... Серед провідних постатей тогочасної літератури дуже мало було оборонців села: ... Косинка, Осьмачка. Годі зрозуміти все літературне життя двадцятих років, якщо скреслити з нього боротьбу цих двох течій – урбаністичної й селюцької" [236, с.84-85]. На зміну патріархальному сільському ладові з телуричним світовідчуттям приходить технізований міський з іншим ритмом життя. "В українській (літературі – С.М), де перетворення сільської культури в міську ніколи остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом" [157, с.206], – вважала С.Павличко. Ця конфліктність відтворена у творчості Тодося Осьмачки, Григорія Косинки, Валер'яна Підмогильного, Володимира Сосюри, Дмитра Фальківського, яким радянська критика 20-30 рр. ставила на карб "занепадництво" при спробі осмислити місто не лише як культурно-історичний феномен, а і як певну модель дійсності в різноплощинних філософських інтерпретаціях [див.: 108, 181, 222]. Часто причиною такого "песимістичного" бачення міста вважалося соціальне походження письменника. П.Христюк, досліджуючи

ранню творчість В.Сосюри, зокрема, писав: "Звідкіль іде оця розгубленість, зневір'я у житті? Зрозуміла річ, ходить тут не про В.Сосюру, а про ту суспільну (нехай і невеличку) групу, чиї настрої В.Сосюра виявляє у своїх поезіях. ... Група ця – "виходні" з незаможницького і середняцького українського села, якими поповнений і поповнюється ще й нині шар сучасної української інтелігенції" [222, с.133]. А Т.Масенко в рецензії на збірку Т.Осьмачки "Клекіт" закликає його поглянути на життя радянських заводів і фабрик, а не дивитися на місто "через селянсько-інтелігентські окуляри" [108, с.239].

Не набувши досвіду урбаністичної модерності за прикладом Семенка чи Шкурупія, такі митці, на думку С.Павличко, "приносили до міста свої комплекси і страхи" [157, с.207]. У їхніх поезіях на "міську" тематику простежується спільна психологічна домінанта – екзистенційне відчуття болісної відчуженості, що опановує ліричного героя на вулицях індустріального міста. У збірках Т.Осьмачки "Клекіт", "Сучасникам", Д.Фальківського "Обрії" (1927), книгах В.Сосюри "Місто" (1924), "Сьогодні" (1925), "Коли зацвітуть акації" (1928) бінарна опозиція "місто – село" є проблемною і розглядається підтекстуально й інтертекстуально.

У статті Т.Масенка про збірку Т.Осьмачки "Клекіт" підкреслювалося: "Взагалі, чогось подібно - реакційного, такого протиставлення міста, як чогось цілого, селу, як чомусь цілому, в усій нашій повоєнній літературі зустрічати не доводилось" [108, с.244]. Рецензент мав на увазі поезію "Деспотам" і назвав її автора "співцем хуторянської обмеженості", "активним ворогом ідеї спілки міста з селом" [108, с.247]. Підтекст цього твору усвідомлюється у зв'язку з ідеєю хаосу і смерті, яку втілює місто, він виявлений не лише у відповідних пейзажних деталях, а й в образах крові, ридання, стогону, а також крику, шаленства, клекоту, які семантичним

наповненням підкреслюють експресіоністичну природу художнього образу міста:

Гудуть трамваї, наче у тунелях,  
в глибоких стінах городських;  
дроти із сонця точать їм вогненну  
в колеса кров... і сонце біг шалено  
рівняє з клекотом в степи.

Іде конвой, і стогне камінь... [144, с.27]

У поезії Т.Осьмачки, як і у творах В.Сосюра, місто – не просто територіальна одиниця чи просторова точка. Воно – джерело деіндивідуалізації особистості, що поглинає її своєю деструкцією:

Гергоче місто: "Пожру, нещасний!"

Панок сміється золотозубий,

А в небі місяць летить і гасне –

Сторч головою в холодні труби,–

писав В.Сосюра [199, с.92]. Художні ознаки цієї деструктивності простежуються в персоніфікованих образах природи, підпорядкованих загальній тональності твору ("і од базару сонце меркне", "не вітер цілує долоні / І дивиться глибоко жах" [199, с.92]).

Трансформуючи соціальний мотив (події громадянської війни на Україні), Т.Осьмачка в поезії "Деспотам" проектує його в морально - етичну площину художнього розкриття трагедії селянського роду, спричиненої агресією, що йде з міста:

Та іде Денікін з міста, а за ним чорно

війська, діточки!

...Поженуть вас горами, ярами присягати,

діточки,

Щоб на вас благословення було убивати

батечків... [144, с.26]

У цьому творі наявний узагальнений образ знівченої війнами та катаклізмами сільської людини, приреченої на смерть у чужому і жорстокому місті. Характерним при цьому є мікрообраз собаки – "нечистої" тварини, зневаженої Богом і людьми:

І твоє тіло, наче пса старого,  
ми витягнемо догнивать  
із бруку геть, до духу степового,  
де ріллі трупами лежать... [144, с.29]

Подібні мотиви інтерпретуються і в поезії Д.Фальківського, як-от: "мрійником родився, здохну подорожнім, / Як прибудна сука під чужим вікном" [216, с.35]. У поезії Т.Осьмачки "Деспотам" міфологема землі (ріллі) (життєдайний урожай, могила) асоціативно зіставляється з образами трупу, ран, плачу, що розкривають підтекстові смисли твору.

Героям Т.Осьмачки, вихідцям із сіл, судилося в місті лише нещастя й гірке розчарування. Іншої перспективи для них автор не бачить: "селяни... у торбах несуть долю люту, / У міста несуть, шиті каменем" ("До Стефаника" [144, с.46]), занапащені сільські дівчата, "що ласку, юність продали" ("May soul is dark" [144, с.20]), яких "вигонять догнивати / З хворобою важкою в рідні хати" ("Міщани" [144, с.32]).

У поезії Т.Осьмачки поступово вимальовується психологічний комплекс жертви міста з притаманними їй "невимовним острахом" чи "благаючими рухами" [146, с.46-47]. У ролі ката виступають атрибути урбаністичної культури (автомобілі, трамваї і т.д.). Мотив загрози художньо унаочнюється дієсловами на означення динамічної дії, поширеними в поезії експресіонізму (клекотять, б'ють, давлять):

Клекотять автомобілі  
Та об тумби б'ють колесами,

І селянські на камінні

Давлять душі, наче пресами [146, с.47].

Подеколи риси цього комплексу виражено через анімалістичні образи. У поезії Т.Осьмачки "Не можу пригадать, кого я ждав..." це образ жука, як і кінь у творі В.Сосюри "З вікна", що гине під колесами трамвая. У В.Сосюри ця ситуація передовсім є фіксацією моменту, спостереженого відстороненим споглядачем (на це вказує і назва). Мотив відчаю перед Молохом міста – лише в підтексті ("скажене око" коня, "кінь одинокий", "заплакані очі", трамвай "байдужий", "кричать і ридають колеса" [199, с.103-104]). У вірші Т.Осьмачки, де дим автомашин асоціюється з легкоплинністю і тимчасовістю життя, ліричний герой занурений у роздуми про вічне ("Невже на віки вічні, як умру, / Свою свідомість я покину?.." [144, с.24]), подібний факт загибелі жука в патетичному монолозі - проклятті викликає відповідну реакцію і детермінує філософські сентенції про сенс людського існування:

О будь ти прокляте, моє життя,  
свідомість бідної тварини!  
...О будь ти прокляте, життя моє,  
бо як свого діждуся кола –  
не вчує сонце, що нам світ дає,  
моя розпачу ніколи!.. [144, с.24]

У вірші "My soul is dark" стан ліричного героя Т.Осьмачки доведений до межі депресивного надриву: "я знов самотній і проклятий", "серце зражене", "горе", "дума змучена" [144, с.20]. Образи гайвороння, розп'яття, погрому, бурі, які часто функціонують у поезії експресіоністів (Г.Гайм "Настане день – прийде велика згуба", "Після битви", "Чорні візії до уявної коханої", Г.Траклъ "Зимові сутінки", "Геліан"), у творі Т.Осьмачки акумулюють символічний зміст. Зв'язок ліричного героя зі світом

визначається станом внутрішньої опозиції, тому, не пристосований до жорстких умов виживання, що панують у місті, він змушений "перед парадними дверима / Ридать без відгласу на брук" [144, с.20]. Це зумовлює непереборне бажання втекти "від горя, від тих зловісних голосів" [144, с.20]. Художня інтерпретація архетипу дороги має філософський підтекст: втеча з міста до села (нив, ріллі) розглядається як дорога до духовних витоків свого ества, як вияв особистісної самореалізації. Саме такий контекст підкреслено відповідними смисловими відтінками (батьківський заповіт, сакралізований образ "землі старої") в поезії Т.Осьмачки "Пам'яті Франка":

За місто біжу я, у степ, до ріллі;  
До скиби вклякаю... давлю до губів  
Холодну грудку од ранку... [144, с.13]

Типологічно в осмисленні цього мотиву Т.Осьмачка перегукується з Д.Фальківським та М.Орестом. У вірші Д.Фальківського "Та ж піду я за місто, в село..." введення в поетичний текст біблійних алюзій поглиблює зміст образу дороги:

Поклонюся я низько житам:  
"Ви простіть мене, блудного сина,  
Що я вас проміняв, прогадав  
На сирени, на брук, на машини..." [216, с.30]

У поезії Т.Осьмачки і М.Ореста простежується подібність в інтерпретації мотиву втечі з міста. Ліричний герой М.Ореста "від города, в яким нуртує лють, / Ненависть і одчай" [139, с.57], "згубного і підступного" людського світу [139, с.67] прагне полетіти "до лісу вічності, до рідного гнізда" [139, с.56]. Ліс для нього – "гоїтель душі" [139, с.49]. "Душі дерев близька душа моя – / І довгу путь верстав до лісу я" [139, с.32], – писав М.Орест в одному з творів збірки "Луни літ". Проте шлях назад "до вітрин", "до міста чужого"

(Д.Фальківський [216, с.30]), "до цеглових валів", хоч і з "дарунком із поля" (Т.Осьмачка [144, с.13]), розглядається як обов'язковий і передбачуваний.

"Сучасне місто лжеязиче / Мій дух відкинуло у тінь" [146, с.40], – писав Т.Осьмачка в одному з творів збірки "Сучасникам". Ця поразка усвідомлюється ліричним суб'єктом з тривогою, але фіксується як даність. Те ж спостерігається і в поезії В.Сосюри. "Залізні долоні" міста "кличуть і тягнуть" [199, с.101], зрештою, опановують його ліричного героя:

Місто взяло в ромби і квадрати  
всі думки, всі пориви мої.  
Це ж мені заковано стогнати  
у його засніженій груді... [199, с.96]

На думку багатьох дослідників творчості В.Сосюри (В.Моренця [124], Є.Радченка [173] та ін.), поет не розумів і не сприймав місто саме в період непу, що й призвело до появи поетичних свідчень болісної реакції на економічні зміни в житті суспільства. На наш погляд, митець у 20-30-х роках взагалі не сприймав місто, оцінюючи його як таке, що змушує людину підкорятись його всесильності. Як і в ліричного героя Т.Осьмачки, це викликає безсилу лють ("І щодня проклинаю ненажерливе місто, / Чорне-чорне, жахливе, брудне" Д.Фальківський [216, с.33]), відверту агресію ("шпурнув би бомбу прямо вниз..." В.Сосюра [199, с.84]), напади злоби і бажання "стріляти в кожні жирні очі" (В.Сосюра [199, с.97]). Т.Осьмачка прагне виправдати її усвідомленням причини своєї "зайвості", не стверджуючи, а, скоріше, упевнюючи себе в істинності власних переконань, як у поезії "Шкура":

Нині знаю, чому з городів  
Мене гонять, мов пса, за пороги...  
Нині знаю: мужицький мій рід  
Будить настрій в знайомого п'яний

Тію люттю, що в мене з орбіт

Вибухає, мов з кілець вулкани!.. [146, с.43]

Центральним алегоричним образом твору є "репана мужицька шкура", що висить "на дрючках" "над губкомом". Його семантична наповненість увиразнена контрастом ("Шкура мужицька в крові" – "пробігають в панчохах дівчата / ... Білі, білі та чисті ступи, мов лілеї" [146, с.42]), що є однією з істотних стильових ознак експресіонізму. Твердячи, що і в поета була "тверда мужицька шкура", один з рецензентів Осьмаччиної збірки "Сучасникам" зробив такий висновок: "Звідти те почуття стихійності, спільної, може, зі Стефаником (творчість якого сучасне літературознавство теж розглядає в контексті експресіонізму [140, 159, 224] – С.М.), трагізм життя і набухла життєва снага, що знаходять свій вираз у словній еманациї. Звідти та ненависть до міста й осамітнення поета в добу "електрифікації і соцзмагання" [61, с.13].

Т.Осьмачка, на відміну від В.Сосюри, у поезії якого поступово виокреслиться взаємодія і взаємопроникнення антиномічних начал, втілених в опозиції місто – село, не змінить свого ставлення до міста. Тема міста в Сосюри під впливом ідеологічного тиску набере форми фанфарного заклику "Урбанізуйтеся, поети!", схематично - плакатного оспівування "змички міста і села" ("Сьогодні", "В віках"). Зрештою, пройшовши через вираження притаманного письменнику болісного поєднання любові й ненависті ("Колискова", "Коли зацвітуть акації"), конфлікт у його поезії втратить свою гостроту ("Крізь шум машин я чую шум гаїв..." (1955). Нонконформістська позиція Т.Осьмачки по відношенню до міста так і залишиться панівною і не розв'язаною до кінця життя.

У ранній же поезії Т.Осьмачки і В.Сосюри розпач і безпорадність ліричного суб'єкта перед світом, який звужується до символічного уособлення в образі байдужого міста, продукують психологічний конфлікт

між "я" і "вони" (городяни). "Навколо місто шумить, гергоче, / а мимо – люди чужі, нечулі..." [199, с.90] – писав В.Сосюра в одному зі своїх творів. Городяни ("панок золотозубий", "золотоока спекулянтка" В.Сосюри), за Т.Осьмачкою, – це "тупая смерті сила" ("Міщани" [144, с.60]), від якої поетів дух, "розкрилена душа" прагне летіти "на світлі гори", "в небесний океан" [144, с.60]. Ліричний герой Т.Осьмачки, як і В.Сосюра, Б.-І.Антонича ("Поєма про вітрини"), ставиться до жителів міста як до носіїв егоїстичної, обмеженої у своїй дріб'язковості психології. У пафосі зображення міщанства ці поети близькі до німецьких експресіоністів. "Міщанська щоденність, міщанська мораль, смаки, мистецтво, "міщанський імпресіонізм", царство грошей, фізичної сили та поневолення – це те, що гнітить сучасну людину, гнітить її душу, це – та сама цивілізація, що од неї сучасний художник повинен шукати захисту в самому собі, ... наш дух – останній порятунок од цивілізації, що нас поглинути хоче" [179, с.19-20], – зазначалося в статті С.Савченка про творчість німецьких експресіоністів.

Образ міста в поезії експресіоністів, зокрема у творах Г.Гайма, трактується як осередок гріха, розпусти й агресії. У вираженні такого погляду вагомими були мікрообрази зі сфери потворного (гниття, розпад, сміття, нечистоти і т.п.):

В бруднім кварталі,  
в чорній порохні  
...Там жебраки чаклюють  
над кістками,  
Годуючи сліпого тельбухами,  
А він випльовує їх  
на брудний лантух.  
В старих повій гамують свою хіть

При каганці ненаситні дідиська...

(Пер. з нім. П.Рихла [32, с.74]).

У контексті поширених в експресіоністів есхатологічних мотивів слід розглядати поему Т.Осьмачки "Синя мла", вірші "Містерія", "Скарга", в яких уособленням і просторовим місцем смерті, згасання, занепаду, знищення постає місто. Узагальнений образ перенаселеного міста-спрута, жахного у своїй "павукастій величі", що постає в поезії Й.Р.Бехера "Берлін", теж вписується у вищеозначений контекст:

Берлин! как гром с небес, твой

оглушает запах!

...Людские лишаи на сифилисных тропах...

(Пер. на рос. В.Топорова [200, с.192]).

До речі, семантична об'ємність образу Берліна як міста - мегаполіса проінтерпретована в романі В.Винниченка "Сонячна машина" (що поціновується сучасним літературознавством у контексті експресіонізму [106, 158, 182]): у ньому фокусуються руйнація, хаос, гуркіт, неспокій, загроза: "... Гуркотить залізно - кам'яний Берлін, гримить, спішить, кричить. Усі спішать, усі женуться кудись, кидають одне, хапають друге, перестрибують один через одного, плюють на те, що вчора цілували. Нетерплячка, гарячка, невитриманість. Усе зразу, все моментально, все цілком. Зруйнувати всі фабрики, зірвати всю землю, запалити всі міста!" [21, с.192].

Образ міста, що містить типові для експресіонізму смисли (смерть, кров, гул, судома, чума, голод, страх тощо), постає і в поезії Г.Тракля "Занімілим":

О шаленство великого міста, коли ввечері

Біля чорного муру завивають понівечені дерева,

Зі срібної маски визирає дух зла...

...Божий гнів скажено шмагає  
 по чолах одержимих,  
 Багрова чума, голод, що розламає очі зелені...

(Пер. з нім. П.Марусика [209, с.16]).

Він мислиться символічним уособленням занепаду людської цивілізації, приреченої на знищення, і типологічно зіставляється з образом зруйнованого міста, що потонуло в "морозі небосхилу", як, наприклад, у поезії Г.Гайма:

У чорній шалі ніч. За край землі  
 Ховає місяць сни серед опіль.  
 ...І місто прокидається тоді  
 Непогамовним метушінням доль.  
 У славіній фузі про людську юдоль  
 Всі голоси фальшиві і бліді.  
 ...Червоний факел, полум'я, вогонь.  
 Злітає із божественних долонь  
 У вишню піднебесну оболонь.

(Пер. з нім. Т.Гавриліва [33, с.143]).

У Т.Осьмачки простежуються в цьому ракурсі певні аналогії. Зокрема, у вірші "Труни в гаях" та поемі "Синя мла" образ порожнього мертвого міста, поглиблений міфологічним розумінням горобиної ночі, акумулює актуальний зміст і набуває широкого художнього узагальнення, асоціюючись із хаосом і руїною української держави. Суттєві художні деталі цих творів ("сонце із крові", "крики розпачу", "порожня земля" тощо), як і анімалістичні та орнітологічні образи (кажани, сичі, кінь, півень) потребують від реципієнта смислового розшифрування. Думається, воно буде глибшим при врахуванні експресіоністичної природи деяких стильових параметрів цих поезій (специфічної макабричної поетики, реалізованої в порівняннях):

Повиламлювані лутки й двері

гойдалися ще моторошніше,  
 ніж перебиті свіжо руки;  
 а вікна без шибок чорніли їм,  
 такими дірами,  
 як мають людські черепи

("Синя мла" [147, с.77]);

"сумні, неначе смерть, простори" ("Синя мла" [147, с.76]); "сади ... мовчазні,  
 як сон кладовищ" ("Труни у гаях" [142, с.63]).

Таке трактування образу міста в поезії Т.Осьмачки типологічно наближене до його осмислення у творчості Б.-І.Антонича, у якій, за влучним спостереженням сучасної дослідниці, "місто ... поринає у нічний хаос після-історії, кінця буття, розпаду всіх і всяких моральних норм і міжлюдських зв'язків" [132, с.11]. Авторське ставлення до зображуваного в поезії Б.-І.Антонича "Кінець світу", де художньою точкою відліку всіх асоціативних параметрів тексту є місто, експлікується через вживання негативно - оцінної лексики:

За всі гріхи і всі провини,  
 за малість, зрадність і підлоту,  
 за злочини, що повне ними  
 кубло презирства і голоти [4, с.198].

Концептуальними в ній у плані реалізації смислових домінант є образи круків, місяця:

Мов бура плахта, хмара круків  
 сідає на дахах бриластих,  
 і місяць, звівши сині руки,  
 немов пророк, став місто клясти [4, с.198],

а також вітру, розбитого сонця тощо. Остання строфа твору "Кінець світу" максимально експресивна, насичена деталями слухового сприйняття,

підсиленими дієсловами, що означають напружену дію (гримить, вдаряє, котиться):

Гримить підземний лоскіт здаля,  
вдаряє в мури буря дзвонів,  
і місто котиться в провалля  
під лопіт крил і мегафонів [4, с.198].

У поезії і Б.-І.Антонича, і Т.Осьмачки суттєвим художнім елементом апокаліптичного міського екстер'єру є дзвін, образ якого багатofункціональний: це і культовий християнський символ, його семантика включає і значення вісника біди, тривоги (як у баладі Гете "Мандрівний дзвін", творі Шиллера "Пісня про дзвін"). У поезії німецьких експресіоністів цей образ контамінував названі смисли (Г.Гайм "Чорні візії до уявної коханої", "Куди не глянеш – всі міста в руїнах", Й.Р.Бехер "Берлін", Г.Тракль "Занімілим"). Аналогічне їх трактування маємо і в повісті Т.Осьмачки "План до двору", і в дев'ятнадцятій пісні його поеми "Поет":

Над містом страшно лопотіли дахи  
і брязкали замки об цеглу стін,  
закочувалися на мурах бляхи  
і вили виводи, як вовчий згін;  
а із міської вежі в тьму, де жахи,  
вітрами захлинувшись, бевкав дзвін;  
одбив дванадцять ночі, згинув наче  
туди, де може десь самотній плаче [155, с.131].

Подеколи есхатологічні візії Т.Осьмачки, пов'язані з образом міста, доповнюються соціальними означеннями та виразно відчутним підтекстом, як у вірші "Скарга": на "вулицях городських" "советські Іроди" вчинили моторошний танок із трупом. При цьому в художній картині зображуваного важать кольористичні деталі:

В останнім хаосі лиш ваші жовті зуби  
 З вихрів блищатимуть в червоній млі,  
 І залишаться тільки згарищ чорні купи [146, с.8].

У творі "Ве віктіс" зі збірки "Сучасникам" перманентним є передчуття загрози, яку несе Україні влада чекістів. Окреслений простір фокусується навколо міських вулиць, тюрем, мурів, казарм. Біблійна алюзія спонукає до увиразнення трагічного акценту:

А кров овечу виллють серед міста  
 В казарми, ніби кров Христову на Голготі,  
 Щоб напоїти і шпиґа, й чекіста [146, с.54].

На відміну від Є.Плужника, В.Сосюри, Д.Фальківського, у поезії яких місто як втілення зла і насилля опозиційне селу як гармонії, концепція дійсності (і в селі, і в місті) Т.Осьмачки, виражена в його творчості, складається з художніх компонентів, онтологічний зміст яких, як правило, трагічний. Село в його віршах асоціюється з реаліями степу, ріллі, полів, землі, ланів, але без відтінку ідилічної пасторальності. Навпаки, часто натрапляємо на художні конструкції типу "поламані сухі поля" ("Лист" [142, с.37]), "степи-домовини" ("Пісня з півночі" [142, с.48]), "ріллі трупами лежать" ("Деспотам" [144, с.29]) тощо. У вірші "Дорогому вчителеві С.В.Васильченкові (на ювілей)", що був надрукований у журналі "Життя й Революція" і залишився поза збірками, автор, ідентифікуючи себе із селянством, подає узагальнений образ села через місткі деталі, несумісні із сферою гармонійного, як-от: пил, піски, дим, сірість. Моделювання художнього світу у творі будується за антитетичним принципом: протиставлення образних одиниць за семантикою доповнене синтаксичною конструкцією речень із заперечними частками "не":

...пил нас давив і піски,  
 що вставали за скотом димами.

І ми не цвіли у красі,  
і бджолу не манили до себе  
по теплій від сонця росі  
нерозквітлим і диким ще медом.

Сіріло кругом... [143, с.35]

Така ж авторська позиція в осмисленні села як онтологічної реальії спостерігається і в прозових творах Т.Осьмачки: романі "Ротонда душогубців" та повісті "План до двору", назва якої, за точним спостереженням Т.Конончук, є своєрідним образом - символом, що "логічною напругою негативу тримає увагу читача, оскільки розкриває жорстокі реальії переживання хліборобом неймовірного приниження аж до винищення смертю від голоду на землі з найкращими в світі чорноземами" [88, с.52]. Фатальне знищення всіх духовних основ життя, на яких трималася патріархально - селянська Україна, є смисловою домінантою поеми Т.Осьмачки "Поет". Чи не єдиним винятком у трагічному контексті Осьмаччиної філософії села бачиться повість "Старший боярин", де автор, за висловом одного з її рецензентів, "поза його песимізмом виявив себе яким сонцепоклонником" [70, с.50], однак, як наголошує С.Пінчук, слід пам'ятати, що "це роман про Україну (дослідник вважає твір романом – С.М.); до того ж Україну, якою вона була на початку ХХ сторіччя... Підвалини етнічного буття нації ще не були поруйновані, і тому Україна постає в романі в усій своїй привабливості" [162, с.5].

Художня інтерпретація образу міста в поезії Т.Осьмачки є, на нашу думку, вагомим чинником моделювання авторської концепції світу, адже відбиває суттєві аспекти естетичної платформи митця. Образ міста у творчості письменника конденсує основні грані його світосприйняття й асоціюється з різного роду негачіями, мистецьки реалізованими в поетичних творах з апокаліптичними візіями. Художнє вирішення проблеми міста як

онтологічного феномена можна вважати однією зі смислових домінант творчості Т.Осьмачки, яка, разом з її стильовими домінантами (насиченість гіперболами, антитезами, натуралістичними деталями зі сфери потворного, окличні синтаксичні конструкції тощо), зближує ранню поезію митця (збірки "Круча", "Скитські вогні", "Клекіт"), з художніми здобутками німецького та австрійського експресіонізму. Як відомо, у компаративістиці типологічна спільність у літературі не передбачає прямих генетичних контактів, а базується на твердженні про загальні закономірності історико - літературного процесу, що є ґрунтом для виникнення збігів у різних національних літературах. У даній роботі йдеться саме про літературно - типологічні аналогії, тобто спільність стильових прийомів, художніх образів тощо, а також про психологічно-типологічну спорідненість поезії Т.Осьмачки і творчості польських катастрофістів. На думку відомого теоретика - компаративіста Діоніза Дюришина, певний етап розвитку літератури активізує відповідні особливості психологічної натури митців або в більшій мірі, ніж в інші періоди, створює передумови для виявлення тих чи інших критеріїв художнього таланту. Перша третина ХХ століття з її війнами, революціями й соціальними катаклізмами сприяла появі експресіоністичного мистецтва з його надривною емоційністю, доведеною до грані. За Д.Дюришином, "психологічна обумовленість типологічних аналогій пов'язана з індивідуально - психологічними нахилами творчої особистості до певної форми художнього вираження" [40, с.187]. У спогадах про Т.Осьмачку [69, 94, 136, 183] йдеться про його емоційний темперамент, який, без сумніву, знаходив своє втілення в художніх творах в інтенсивній експресивній напрузі. Певно, має рацію М.Моклиця, яка в працях про український модернізм доводить, що "навчившись визначати психологічну домінанту твору чи творчості, легко визначити і стильову, тим паче, що це домінанта конкретного художнього засобу" [123, с.37]. На думку дослідниці,

в експресіоністичному стилі домінує гіпербола, адже "без гіперболи ніколи не виразить себе людина емоційного типу, для якої головна життєва проблема – збування надлишкових емоцій" [123, с.37].

Отже, стильові домінанти поезії Т.Осьмачки, розглянуті в синтезі зі смисловими акцентами, які переважають у його ранній творчості (1922-1929), свідчать про експресіоністичну природу індивідуального стилю митця, що вписує його творчий доробок в європейський літературний контекст. Орієнтація і конструктивний відгук поета на реалії свого часу і художньо - стильові здобутки європейської літератури передбачає і вирішення питання про тенденції сюрреалізму в поезії Т.Осьмачки, яке неодноразово було порушене критикою, але й досі не знайшло достатньо глибокого наукового осмислення.

#### **2.4. Сюрреалістичний образ у ліриці Т.Осьмачки**

Основні концепти теорії сюрреалістичного, серед яких і звільнення мистецтва від профанованої дійсності через сферу "надреального", викладені А.Бретоном у "Маніфесті сюрреалізму" 1924 року, виявилися не лише у французькій літературі (Л.Арагон, А.Бретон, П.Елюар, Ф.Супо та ін.), а й у чеській (В.Незвал), сербохорватській (О.Давічо, Д.Йованович, М.Ристич), іспанській (Ф.-Г.Лорка). У такому інтертекстуальному полі можна розглядати і творчість деяких українських авторів, стилю яких притаманні певні (найчастіше формальні) ознаки сюрреалістичного письма. Вони були об'єктом дослідження численних літературознавчих розвідок, в яких аналізувався доробок Б.-І.Антонича, Ю.Яновського, В.Барки, Е.Андієвської, О.Зуєвського, Б.Рубчака, Ю.Тарнавського та інших [див.: 28, 65, 75, 90, 156,

175]. Вважаємо, що детального вивчення в аспекті художнього вияву в ній характерних рис сюрреалістичної поезики потребує і лірика Тодося Осьмачки, при цьому не слід обмежуватись лише побіжними зауваженнями, на які натрапляємо в більшості праць, присвячених дослідженню його творів. Так, "сюрреалістичну казковість ускладнених метафор" у поезії Т.Осьмачки помітив Ю.Лавріненко [100, с.114]. Цю думку поділяє і сучасний літературознавець І.Лисенко [107]. У книзі М.Слабошпицького зазначається: "Конкретність авторового бачення реальності попервах спокушає вважати поезію Т.Осьмачки конкретним документом часу..., насправді ж за цією оболонкою конкретики починається світ сюрреалістичний, без звичних логічно-наслідкових зв'язків..." [190, с.15]. Н.Зборовська в праці "Танцююча зірка" Тодося Осьмачки", зауважуючи, що в його творах "з'являється жорстока, химерно - незбагненна, аж до сюрреалістичної алогічності, реальність" [56, с.10], посилається на вірш "Весна", помилково включаючи його до збірки "Клекіт" (насправді він опублікований у збірці "Скитські вогні").

Найбільшої уваги розв'язанню означеної проблеми приділив Юрій Шерех (Шевельов). У статті, присвяченій поемі Т.Осьмачки "Поет", він відзначив, що "основи Осьмаччиної філософії" виявляються в "типово сюрреалістичних образах", які, на перший погляд, "можуть здатися химерними" [238, с.256]. Прагнучи розкрити своєрідність художньої образності Т.Осьмачки, вчений проаналізував особливості його світобачення, накреслив підходи до розуміння методу поетичного мислення митця. У літературознавчій розвідці Шереха про збірку "Китиці часу" думка про сюрреалістичність її образності вже є наскрізною. Назвавши "Китиці часу" "доглибно байроністичною поезією", дослідник відразу зауважив, що "якщо це Байрон, то Байрон двадцятого сторіччя, коли шумів і відшумів сюрреалізм" [237, с.271]. Одним з асоціативних ключів до розуміння й

трактування структури образу в ліриці Т.Осьмачки, за Юрієм Шерехом, може бути картина С.Далі "Інерція пам'яті": "Годинники, еластичні, як ремінь, годинники, що розпластані, як мертва риба, годинники, що перекинуті, як мокра білизна через гілку дерева. ... Право мистця – міняти не тільки перспективу, ... але й властивості речей. Річ може входити в річ, образ в образ, як річ входить у свідомість. Річ може бути одночасно в кількох місцях, як вона є на своєму місці і в свідомості. Мистець – організатор часу, простору і стосунків" [237, с.271].

Теоретичним підґрунтям асоціативних паралелей, проведених Юрієм Шерехом між мистецькою творчістю С.Далі і поезією Т.Осьмачки, можливо, були засадничі характеристики типово сюрреалістичних образів, що викладені А.Бретоном як у першому "Маніфесті сюрреалізму", так і в його пізніших теоретичних працях. У роботі "Сполучені посудини" він стверджував, що найвища мета поезії полягає в "порівнянні двох об'єктів, якомога більше віддалених один від одного, або в будь-якому іншому способі подання їх у захоплюючій і несподіваній манері" [цит.за:165, с.180]. У "Маніфесті сюрреалізму" процитовано тезу П'єра Реверді з його есе "Образ" (1918), яка, на думку А.Бретона, суголосна принципам сюрреалістичного письма: "Чим віддаленішими... будуть відношення між зближуваними реальностями, тим могутнішим виявиться образ" [16, с.52-53]. Додамо, що при цьому складові образу не обов'язково мають бути зі сфери трансцендентного. Деталі сюрреалістичних образних сполук, як правило, цілком реальні, але вони поставлені в неприродні між собою відношення. Наприклад, класичним взірцем нівеляції усталених канонів трактування естетичної категорії прекрасного є висловлювання Лотреамона, за яким прекрасне являє собою несподівану зустріч на операційному столі швейної машини й парасольки. Наведені в "Маніфесті сюрреалізму" приклади сюрреалістичних образів цілком відповідають такому уявленню:

"Песня плыла по течению ручья. / День развернулся, как белая скатерть. / Мир возвратился в мешок" (П.Реверді [16, с.65]); "Львы были свежи / В пылающей глуши" (Р.Вітрак [16, с.67]). І це не просто оригінальні метафори—це художні свідчення того "абсолютного нонконформізму" сюрреалізму, який, за А.Бретоном, проголошує його "з такою силою, що відпадає саме питання про можливість його притягнення—як свідка захисту—до судового процесу над реальним світом. Навпаки, він здатний виправдати лише той стан повного розпаду, якого ми (сюрреалісти - С.М.) сподіваємося досягти в цьому світі" [16, с.72].

У творчості Т.Осьмачки образні утворення, подібні до сюрреалістичних за принципами моделювання, скоріше, є витворами мистецтва слова, ніж виразниками якихось ідеологічних платформ. При цьому домінує прийом довільної асоціації, коли в одній художній сполуці можуть поєднуватися деталі, ніколи не поєднувані у світі, підвладному законам логіки. Прикладом художньої деструкції реально існуючих зв'язків між речами та явищами є рядки з поеми Т.Осьмачки "Поет", де в одній площині постають різнорідні елементи, з яких конструється образ Вусті (дівчина – раки – аркуш паперу):

І підійшла вона до вогнища  
сушитися, а може на пораду,  
вся в чорних раках, ніби у хрущах  
з підводного незрубаного саду.  
...Вустя розтавала над вогнем;  
нарешті, ставши аркушем паперу,  
пропала з вогкістю у тьмущу-тем [155, с.20];

а в тринадцятій пісні поеми наявний чисто сюрреалістичний образ: "пиріг, / ...начинений ставними камінцями", "з камінням пиріжок" [155, с.87]. Таке образне утворення якраз і базується на зближенні двох віддалених

реальностей, що є прикметою сюрреалістичної творчості. Подібні художні конструкції мають місце і в прозових творах Т.Осьмачки, зокрема в його повісті "Старший боярин", де образ фотографічного апарату функціонує серед символічних деталей, які в сукупності витворюють художній контекст, що важко піддається логічному сприйняттю, як-от: "... То не сонце, а велетенський фотографічний апарат, кимсь на землі покинутий. ...Земля летить, і він на ній летить у чорну ніч, між густі зорі, за які конче зачепиться, і вони його стягнуть із землі у світову безодню. І тоді скільки б ми не питалися зір, землі і міжсвітових просторів: які світлини лишилися в апараті непросвітлені, то нам би довелося ждати відповіді довіку" [153, с.99]. До деякої міри химерними видаються й образи з поезії Т.Осьмачки "Казка", які потенційно можуть виконувати сугестивну функцію:

М'ячі срібні кругом серця  
впали в трави,  
солов'ї їх покотили  
на дзеркала [142, с.27].

Аналогічні художні сполуки простежуються в поезії Богдана-Ігоря Антонича, зокрема в його збірках "Книга Лева" та "Ротації" (вірші "Концерт з Меркурія", "Весна", "Балада про блакитну смерть" тощо). Поєднуючи декілька несумісних за своєю природою художніх об'єктів, автор демонструє вдалий результат своїх творчих пошуків: "Червоні раки ламп повзуть по меблях і по стінах..." ("Концерт з Меркурія" [4, с.199]); "Капельмейстер кучерявих авт тримає в білих рукавичках кусень сонця" ("Весна" [4, с.195]); "Дівчина з оберемком мокрих рож / співає, мов зозуля, тужно й палко, / й над каруселями летючих площ, / мов синє срібло, поліменська палка" ("Весна" [4, с.195]); "Вже ніч. До зір пришпилені кокарди літаків" ("Колискова" [4, с.156]) і т.ін.

Автор ґрунтовної монографії про творчість Б.-І.Антонича М.Ільницький, підкреслюючи, що "в "Ротаціях" знаходимо виразні ознаки сюрреалізму", висловлює слушні думки, які можуть бути плідними і стосовно поезії Т.Осьмачки, а саме: "...Якщо у віршах нема звичного розвитку дії, відчувається довільність зв'язків, перебіг незвичних асоціювань, то це не означає, що увесь вірш є якимось хаосом, грою уяви. Із співвідношення деталей найрізноманітнішого характеру, хоч сплітаються ці деталі в дивовижні зв'язки, має виникати певний духовний клімат і навіть логічний сенс" [65, с.165], і зауважує, що Антоничу (як і Осьмачці), "чуття такту й поетичний смак допомогли ... не доходити до крайнощів руйнування обрисів предметів" [65, с.166].

Однією з прикметних ознак сюрреалістичного образу є те, що подеколи він передбачає утвердження нової фізичної властивості предмету, якої не існує в природі. Так, у поезії Б.-І.Антонича "Балада про вулка" вжито образ чарок, які, "мов птахи, відлітають / понад столами, попід стелю / лопочуть крилами скляними" [4, с.195-196]. Такими є і деякі образні сполуки у творчості Т.Осьмачки, як-от:

Капали зірки  
у гарячі очі  
мої молоді.  
І там розтоплялись золотом колючим,  
пробивали серце й хлюпали в жилах!

("Весна" [142, с.34]);

"Зорі булькали в вітрах, / бились дзвінко на скалки" ("Легенда" [142, с.65]);  
"Ламались ями на голки, / гули роями у боки" ("Легенда" [142, с.72]); "Очі в молоді, немов од суші, / мертвіють, облітають навесні..." ("Сонет" [144, с.7]);

...Ваші очі гаряче боками  
у порох випали в дворі

і ятряться вітрами за тинами,  
як рани матері-землі!..

("Деспотам" [144, с.28]).

Характерно, що сюрреалістичний ефект, тобто ефект несподіваності, часто досягається синтезом абстрактного і конкретного в художньому образі. Такий синтез, скажімо, є домінантною стилетворчою рисою ранньої поезії Поля Елюара. "Елюар постійно об'єднує абстрактне з конкретним: мовчання він "цілує в губи", пестить "горизонт ночі", "втрата" має "пір'я", "апофеоз" – "прекрасні білі стіни" [1, с.177], – писав Л.Андреєв. Подібне простежується і в поезії Т.Осьмачки, найвиразніше – у тропіці його творів. Так, добираючи порівняння до образу зі сфери абстрактного, автор часто дивує потенційного читача оригінальною деталлю, що має, як правило, цілком конкретний зміст, як-от: "дума..., як здохлий гад" ("Елегія" [146, с.35]); "дні круглі, мов корони" ("Повнота" [146, с.37]); "мовчали хазяйни, ...мов блискання роси" ("Мандрівка" [147, с.119]). Іноді за таким принципом побудовані досить оригінальні метафори (як у поезіях "Дезертир" ("звір до ночі ребра гриз, / ламаючи в зубах громи..." [146, с.52]), "Елегія" ("ліхтар незримий туги" [146, с.35]) чи, скажімо, неординарні епітети ("світ м'язистий" [147, с.72], "кам'яна хода" [142, с.44], "небо безсоке" [147, с.26], "крейдяна луна" [147, с.120] і т.д.). Проте, при спробі декодування латентного первинного змісту таких образних конструкцій треба враховувати той факт, що вони подеколи можуть перетворюватись на своєрідну алюзію, що концентрує концептуальні ідейні чинники твору і дає поштовх для їх усвідомлення читачем. Так, у 454 октаві поеми "Поет" наявний образ сонця, що порівнюється з головою kota:

сонце, що горить серед страшного  
простору, ніби голова kota,  
а з неї вуса – ланцюги блискучі

шумлять на небо, мов дощі із тучі [155, с.116].

Цей, здавалося б, типово сюрреалістичний образ може сприйматися як химерний без співвіднесення його з образом пекельного kota - сатани, що був задіяний ще в 103 октаві, адже архітектоніка поеми Т.Осьмачки базується на ґрунтовній основі, яку Юрій Шерех визначив як "систему ланцюгових зчеплень". На думку вченого, "твір сподівається на велику спостережливість і пильну увагу читача. ...У книжці Осьмачки ... надзвичайно конкретні деталі, повз які ми ладні пройти без особливої уваги, ... в дійсності ховають за своєю простою поверхнею значущість поетичної істини. ... Нерідко буває, що він (Осьмачка – С.М.) подасть якусь подробицю ніби мимохіть, ніби другорядно. Але ні: за якусь сотню октав цей деталь починає говорити. ... В системах кожний деталь важущий; а поема Осьмачки– не конгломерат, а незвичайно струнка система" [238, с.249].

Такими ж значимими для втілення масштабності задуму автора є деталі, що постають у картинах сновидінь Свирида, які, на думку Юрія Шереха, "містять у собі найтипівіші риси сюрреалістичного бачення світу, цілком витримуючи конкуренцію з Кокто або Джеллю Наумом" [238, с.268]. У поемі домінує образ поля (хлібного колосу) як втілення першооснов сільського буття. Своєрідно виявлений у 165 октаві, він постає уособленням авторської моделі світу, а саме центром світобудови у вертикальному вимірі:

...Не дзвіниця у селі, а колос  
стоїть в огradі посеред руїн  
ще вище, як стара без ганку волость;  
і висить в остюках на кільці дзвін... [155, с.47]

Як відомо, художньо - філософська концепція світу сюрреалізму базувалася "на вірі у вищу реальність певних асоціативних форм, якими до нього нехтували, на вірі у всемогутність марень, у безкорисливу гру думки. Він (сюрреалізм – С.М.) прагне остаточно зруйнувати всі інші психічні

механізми і зайняти їх місце при розв'язанні головних проблем життя" [16, с.56-57]. Цим зумовлена фетишизація підсвідомого начала у творчому акті, здійснювана орієнтацією на такі форми його вияву, як сновидіння, марення, галюцинації тощо. Слід зазначити, що картини сновидінь у поезії Т.Осьмачки (сни Свирида в поемі "Поет" (октави 38-47, 165-168); поезія "Війна" та ін.) за характером зображення, як правило, суголосні сюрреалістичним концептам художнього світу. Наприклад, у поемі "Пісня з півночі" маємо картину марення, що насичена образами, природа яких нагадує галюцинаційну:

Всю ніч сердега побивався  
та ліжком гуркав під вікном.  
...Кричав, що з човна йому мати  
змиває голову в воді;  
таких, як лебеді, крилатих  
метеликів бере в лататті  
пуска на брови та до вій [142, с.51].

Тодось Осьмачка – "син своєї доби, хоч і відхрищується він від неї, як тільки може, – зауважує Юрій Шерех. – І цим пояснюються ті явні збіги в системі образів із сучасними літературними напрямками Заходу, які тим важливіші, що виникли в Осьмачки не наподобленням, не копіюванням, а самостійно й творчо, ідучи провідним шляхом усякої самостійної літератури: внаслідок схрещення дотеперішньої поетичної традиції з тим новим, що несе час, внаслідок саморозвитку і самозаперечення попереднього етапу національної поетичної традиції. ...Однакова доба народжує в різних країнах Європи подібні явища (європеїзм), але вони ... мають виразний своєрідний національний характер, вони не тотожні, а тільки близькі" [238, с.268-269].

Слід наголосити, що беззаперечно відносити до сюрреалістів Т.Осьмачку не можна, адже, по-перше, його творчі методи далекі від

автоматичного письма, яке культивували сюрреалісти. Свідченням цього є афоризми та рефлексії поета, викладені в "Думках, що виникли під час писання книжки "Ротонда душоугубців", які згодом мали увійти до збірки "Людина між свідомістю й природою". На відміну від сюрреалістів, Тодось Осьмачка надавав великої ваги композиційній стрункості та мистецькому "шліфуванню" твору: "Неохайність у композиції якогось твору мистецтва і неохайність в обробці не можна простити жодному мистецькому майстрові. ...Неохайність не можна вибачити навіть тоді, коли мистець занедужав або омертвів духом від недуги. Неохайність порушує усталений лад етичного світу і наближує його до катастрофи" [150, с.144]. По-друге, образні сполуки, подібні до сюрреалістичних, зустрічаються вже в першій поетовій збірці "Круча", що вийшла 1922 року, а перший "Маніфест сюрреалізму", як відомо, датується 1924 роком. Тож, сюрреалістичні тенденції в поезії Тодоса Осьмачки, зумовлені виявом специфічних рис поетового світосприйняття, що постають у системі концептуальних основ авторської моделі світу, простежуються на рівні використання формальних прийомів техніки сюрреалістичного письма у сфері конструювання образу.

Отже, про рецепцію сюрреалізму поезією Т.Осьмачки як явище запозичення в точному розумінні цього терміна говорити не зовсім доречно. Швидше, йдеться про спільність художньо - стильових тенденцій, що започаткувалися в різних літературах, але в одній з них (у даному випадку – французькій) набули більш виваженого трактування, відповідного оформлення в ідейно - естетичних постулатах. Утім, не констатуючи прямих запозичень, можна припустити, що окремі ознаки сюрреалістичного в поезії Т.Осьмачки (зокрема, фантазмагорійні мотиви сну, марення) могли бути художнім відгуком, а то й своєрідною рецепцією традицій давньої української літератури, а саме елементів барокової поетики XVII - поч. XVIII ст.

Певна схожість історичних подій епох бароко і ХХ ст. (численні війни, криза духовності) зумовила спільні риси й у світобаченні митців цих періодів. Виникнення нового, в основі своїй трагічно забарвленого світовідчуття А.Макаров, автор книги "Світло українського Бароко" [111], вважає головним у духовному житті XVII ст. "... Нова особистість, що виникає в часи Бароко, наділена особливим почуттям метафізичної тривоги: страхом за себе саму, за світ, природу, за минуле й майбутнє, за самий сенс буття, за Бога, за людський рід і розум... Світобаченню діячів культури Бароко були властиві драматизм, напруга, гостра суперечність і відсутність єдиного гармонізуючого начала" [111, с.42-44], – підкреслює він. Очевидно, цим і пояснюється наявність у творах літератури бароко і письменників ХХ ст., зокрема Т.Осьмачки, схожих мотивів, що свідчать про розкріпачення авторської фантазії, пошук естетичного ідеалу поза межами реальності.

"Сюрреалізмом XVII століття" називає А.Макаров початки художнього вираження ірраціонального мислення в поезії І.Орновського, М.Смотрицького. У сновидних сюжетах їхніх творів функціонували фантазмагорійні образи, несумісні за своєю сутністю зі сферою буденної свідомості. Химерно - алогічним сприйняттям було викликане бачення звичних просторово - часових відношень у картинах марення, забуття, сну, одкровення. У вірші - трактаті І.Орновського "Піднесення" розумова діяльність порівнюється зі сновидіннями, констатується алогічність раціональної думки, абсурдність реальної свідомості:

Хизуватись пишно не варто, небоже,  
 Думка людська здурити сама себе зможе.  
 ... Та як думку не може ніщо перегнати,  
 То й непевності мислі нічим не здолати,  
 Сну подібна вона, бо все криво з'являє,

Дасть розв'язку інакшу, аніж обіцяє.

(Пер. В. Шевчука [3, с.221]).

Галюцинаторні видіння, мотив ширяння серед хмар у момент осяяння, де задіяні підсвідомі імпульси, були складовими певного стилю художнього мислення, який "утворюється завдяки поєднанню образної продуктивності сну й поетичної творчості і реалізується, як правило, у творах умовно-фантастичного чи міфопоетичного жанру" [111, с.78]. Без сумніву, має рацію В.Шевчук, коли, наводячи тези А.Макарова типу "сюрреалізм XVII століття", "візуальна образність", "авангардистські захоплення барокових поетів", зауважує, що, хоч, з погляду академічної науки, аналіз естетичних явищ минулого за допомогою зіставлень із сучасними естетичними категоріями може видатися сумнівним, але нерідко останні генеалогічно пов'язані з минулими епохами і не завжди принесені з чужих культур. "Зрештою, інтерес до бароко в нашому часі й пояснюється системою отих виявлених закорінь, без такого відчуття бароко для нас залишилося б мертвим" [233, с.129-130], – підкреслює дослідник.

Дійсно, протягом останніх десятиліть в українському літературознавстві простежується посилення наукового зацікавлення питаннями трансформації барокових художніх структур в українській літературі як XIX - поч. XX ст. (статті Ю.Барабаша про необароковість у творчості М.Гоголя [8], Т.Комаринця про традиції бароко в системі українського романтизму [83], Н.Шумило, яка виявила бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця XIX - поч. XX ст. [241]), так і періоду Розстріляного Відродження (роботи Н.Над'ярних, де "Сонячні кларнети" П.Тичини представлені як явище необароко [126], Н.Пелешенко, у яких досліджено риси барокової містерії в драматургії 20-30-х рр. XX ст. [160]). О.Ковальчук вивчає необарокові тенденції у прозі 70-х рр. XX ст. на

матеріалі романів О.Ільченка, В.Земляка, В.Яворівського [79], а А.Окара цікавиться естетикою необароко в сучасній літературі [137].

Визначним поетом необароко на еміграції назвав Т.Осьмачку Ю.Лавріненко. У статтях "Література вітаїзму. 1917 - 1933" [97], "До поєднання модернізму і традиції в необарокко" [98] він запропонував домінантним стилем української літератури 20 рр. ХХ ст. вважати необароко. У ньому, з точки зору Ю.Лавріненка, виявили себе найбільші таланти тієї доби: П.Тичина, М.Хвильовий, М.Бажан, М.Куліш, Ю.Яновський, О.Влизько, Є.Плужник та інші. Проте, І.Кошелівець з цього приводу доволі слушно зауважив, що названу групу письменників недоречно об'єднувати навколо однієї ідеї необароко через надто різючі, з його погляду, розбіжності стильових параметрів їхньої творчості [95]. Спираючись на теоретичні концепції Вельфліна, Гюбшера, Чижевського стосовно європейського бароко XVI - XVIII століть і шляхів його актуалізації в мистецтві ХХ століття, ідея Ю.Лавріненка несла в собі раціональне зерно. Однак, називаючи, наприклад, Т.Осьмачку письменником необароко, поза своєю увагою він залишив принципові питання, як-от: обґрунтування концептуальної природи цього стилю, з'ясування його сутнісних ознак, специфіки рецепції барокових домінант у поезії митця.

Поєднання непоєднуваного, старого й нового, традиції й модернізму Ю.Лавріненко вважав головним художньо-стильовим підґрунтям необароко, яке сягає вглиб віків. Справді, Д.Чижевський писав, що, якщо задуматися "над надзвичайною різноманітністю подій та постатей українського XVII сторіччя, то, здається, найбільше впаде в вічі якесь своєрідне та в кожному разі "неприродне" сполучення надзвичайної сміливості нових думок та устремлінь з тяжінням до традиції, та ще часто традиції "прастарої" [229, с.9]. Таке сполучення і протистояння різноманітного в межах єдності вчений

вважав доміантною рисою стилю бароко в образотворчому мистецтві та літературі і прикладом поєднання, здавалося б, непоєднаних елементів наводив існування у творах тієї доби і язичницьких (античних), і християнських образів та мотивів.

Маємо певні сумніви щодо судження В.Яременка про те, що рання барокова поезія прагнула не примирення суперечностей, а їх крайнього загострення [244, с.26], натомість схиляємося до думки І.Іваньо [63], А.Макарова [111], Д.Чижевського [230], які вважали, що українська література епохи бароко була мистецтвом синтезу, а отже, органічного співіснування стильових ознак з різних, часто протилежних художньо-естетичних сфер. Тож, в українській літературі існує цінний і плідний досвід подібного співіснування в письменстві цілої епохи. Наявність останнього не лише в літературі ХХ ст. (починаючи з 20-30 рр., що підкреслював Ю.Лавріненко), а й раніше, з кінця ХІХ - поч. ХХ ст., зокрема у творчості І.Франка, Лесі Українки, М.Коцюбинського, В.Стефаніка, де органічно поєднано традиції й новації, свідчить про об'єктивне засвоєння цього досвіду та певну творчу спадкоємність у художньому процесі.

"На еміграції втіленням поєднання традицій і модернізму був Тодосій Осьмачка" [98, с.501], – твердив Ю.Лавріненко. Дійсно, образи й мотиви, алогічні за своєю смисловою сутністю, функціонували і в ранніх поезіях Т.Осьмачки ("Казка", "На Ігоревім полі", "Весна", "Легенда", "Війна", "Сонет", "Деспотам"), і у творах, виданих в еміграції ("Дезертир", "Елегія", "Повнота", "Мандрівка", поемі "Поет" (зауважимо, що в збірці "Китиці часу" такі образні сполуки вже майже не зустрічаються). Це дає підстави говорити про існування в поезії митця відносно сталих сюрреалістичних тенденцій, які були результатом своєрідного творчого мислення письменника, його схильності до ірраціональної думки. Експресіоністичні ж доміаннти стилю Т.Осьмачки протягом тривалого літературного шляху поета у своїй основі

заснавали еволюційних змін. "Якщо на початку Т.Осьмачка виглядав серед своїх сучасників як модерніст, то в кінці на фоні нового літературного покоління швидше як "архаїст" [82, с.72], – вважає Н.Колошук.

У творах збірок "Круча", "Скитські вогні", "Клекіт" домінують стильові ознаки експресіонізму, основним прийомом увиразнення поетичного мовлення в них є експресія. Вона виявлена і в образній семантиці, що тяжіє до глобальності ("Цить, моє серце!", "Війна", "До степу", "На Ігоревім полі", "Подорожній", "Не можу пригадать, кого я ждав..."), і у використанні гіпербол та метафор, які увиразнюють смисловий трагічний акцент ("Хто", "Гуральня", "Казка", "Регіт", "Весна", "Лист", "Пісня з півночі", "Зірниця в морях"), і в застосуванні численних дієслів на означення динамічної дії та окличних синтаксичних конструкцій. Як і у творчості експресіоністів, у ранній поезії Т.Осьмачки переважає контрастний принцип зображення, що призводить до дестабілізації художньої реальності ("Регіт", "Колісниця", "Труни у гаях", "У табори", "Сонет"). У контекст світобачення експресіонізму вписуються апокаліптичні візії Т.Осьмачки 20 рр., співвіднесені з топосом міста. Вони виражені в катастрофічних мотивах, розгорнутих на смислових нашаруваннях образів руїни, занепаду, насильства, смерті. Особливо чітко це оприявлено у творах збірки "Клекіт" ("Пам'яті Франка", "May soul is dark", "Не можу пригадать, кого я ждав...", "Деспотам"). Звісно, експресіоністичні за своєю художньо-стильовою природою образи зустрічаються й у поезії Т.Осьмачки 40-50 рр., вони наявні і в його прозових творах цього періоду (як у "Ротонді душогубців", де в одній зі сцен Єжов читає Сталіну вірш українського поета Івана Бруса:

Та зорі і простори рівним летом  
летять крізь пальці, як вода в снігах,  
боками об кайдани б'ють плянети

і по руках моїх, залізом стертих,  
кривава відповідь збіга... [148, с.132]).

Окремі художні ознаки, сповна реалізовані у творчості експресіоністів (гіперболи, антитези, натуралістичні деталі, експресивні образи із семантикою смерті), можна знайти в деяких віршах збірок "Сучасникам", "Китиці часу" ("Сучасне місто лжеязиче...", "Шкура", "Дезертир", "Синя мла"), проте в них вони вже не є провідними домінантними елементами індивідуального стилю Т.Осьмачки 40-50 рр., не становлять його конститутивну основу. Тому, не поділяючи думки Ю.Лавріненка, вважаємо не зовсім доцільним вести мову про органічне поєднання в поезії Т.Осьмачки, написаній в еміграції, традицій і модернізму, натомість бачимо таке співіснування в ранній творчості митця. Спробуємо проілюструвати його на прикладі поезії "На Ігоревім полі" зі збірки "Скитські вогні".

Твір умовно розділений на три частини і за характером ритміки, і за тональністю й семантикою образності. Зачин "ой" та додатковий склад "та" в першій частині вірша використано для створення ритму, властивого речитативному віршуванню в билинах, думах, плачах:

Ой у полі та стернистому,  
на старому деревлянському,  
явори стоять, гойдаються  
ще й вітрами умиваються [142, с. 86].

Образи явора, вітру, могили, криниці, верби, задіяні в поезії, виконують ті ж функції моделювання типового природного ландшафту, що й в українській народнопоетичній творчості. Постійні епітети (чорні брови, сива зозуля), як і традиційне епічне число (чотири броди), наявні у вірші "На Ігоревім полі", є складовими усталеного канону. Це проектує сприйняття реципієнта в русло фольклорної традиції.

Стосовно художніх засобів образотворення, своєрідності реалізації семантичних потенцій названих образів, то їх специфіка зумовлена авторським підходом, який варто розглядати в площині експресіонізму. Як і в експресіоністичній творчості, у поезії "На Ігоровім полі" вагому роль виконує контраст. Максимальне увиразнення і загострення ідейних акцентів у вірші досягається різким контрастуванням першої і другої частин, що виявлене в семантиці значущих деталей (туман, білий іній, срібло-сльози, озера, зелень, сонце, теплі ранки, садки, вишневий цвіт – чорні, голі майдани, хмари, дим-туман, круки на могилах, сніжні вітри, вогненні зубки, кров, мука, заклята країна, криваві роки); компонентах бінарної опозиції "біле – чорне" (білий іній, білі ранки, вишневий (білий) цвіт – чорні майдани, круки, земля, чорна північ); дієсловах, що виражають статику або врівноваженість і динамічну ознаку (стояти, гойдатися, схилитися, ворушити, мовчати – їхати, покотитись, нести, полоскати, перебити, прибити, увалити, повбивати, зірватись); деталях слухового сприйняття ("Сварог ... ворушить тихо віями", "каже тихим голосом", "явори мовчать", "стерня шепоче шелестом" – "брязнули зірниці", "загули копита", "молодиця ... з мукою гукнула"). Алегоричний образ молодиці (у варіативних відтінках: Ярославни, дружини, жінки-матері) набуває суттєвого ідейно-сміслового узагальнення до образу України завдяки масштабності хронотопу:

А з голих майданів чуть гук молодиці

До віків Трояна по кривавих роках! [142, с.90]

У творі домінує образ смерті (кров, розп'яття, могила): "сонце ... заюшило кров'ю хустку молодиці" [142, с.88], "блискавка ... повбивала коні, дружину прибила" [142, с.89], "на зубках вогнених мій муж розп'ятий" [142, с.89], "на голі майдани вийшла молодиця, / поставила сина там у кривавиці" [142, с.89]. Як і в поезії експресіоністів, гранична напруга у вірші Т.Осьмачки досягається акцентацією художніх ознак трагічного через повтор ("Од

борони небо кров'ю червониться, / кров'ю північ червоно заносить! " [142, с.90]); гіперболу ("блиснули носами й круки на могилах / під крила сховали вікові долини" [142, с.88]; "на зубках вогненних мій муж розіп'ятий, / висить над морями у крові заляклий, / кров'ю свого серця захід обливає" [142, с.89]); вживання дієслів інтенсивної миттєвої дії (зірниці брязнули, круки блиснули носами, блискавка зірвалась), окличні речення. Сюрреалістичний образ борони - розп'яття для "заклятої, розп'ятої країни", від якої "небо ... кров'ю північ червоно заносить", має актуальний зміст (суттєва деталь (північ червоно заносить), очевидно, містить соціальний підтекст (йдеться про агресію з боку червоної Росії)).

Таке органічне поєднання традицій і новацій у межах одного твору, як у вірші "На Ігоревім полі", загалом властиве ранній поезії Т.Осьмачки, у збірках "Сучасникам" і "Китиці часу" знайти досить важко. У них традиція, співвідносна насамперед з фольклорним началом, в окремих поезіях набуває домінантного звучання і виявляється не лише на рівні запозичень народнопоетичних образів і мотивів, а й у стилізаціях під пісню та думу. Комплексний аналіз поетичного доробку Т.Осьмачки з точки зору авторського підходу до традиційних художніх структур, однією з яких є фольклор, вочевидь, відкриває нові аспекти стильової своєрідності його творів, дозволяючи досконаліше пізнати таїни художньої майстерності митця.

### РОЗДІЛ 3

## ЛАНДШАФТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ

### В ПОЕЗІЇ Т.ОСЬМАЧКИ

Фольклоризм як свідоме звернення письменника до фольклорної естетики нерідко передбачає таку форму взаємовідношень між народнопоетичним зразком і авторським текстом, яка являє собою ідейно-тематичну, сюжетно-композиційну, емоційно-семантичну трансформацію художніх ознак фольклору. Важливим є питання про способи і характер співвідношень фольклорних одиниць з літературним контекстом, при розв'язанні якого з'ясовуються їх стилетворчі функції в художньому творі. Йдеться про такі модифікації, які призводять до зміни образно - емоційної самостійності фольклорних елементів або й їх повного розчинення в авторському тексті. Але інколи письменник свідомо зберігає спонтанну естетику фольклору в художньому творі. Тож, для з'ясування проблеми про види засвоєння і ступенів трансформації фольклорних одиниць у художньому тексті взагалі й у поезії Т.Осьмачки зокрема слід виокремити основні найпоширеніші способи літературної обробки традиційного матеріалу:

- аплікацію творів фольклорними фрагментами;
- стилізацію;
- органічне перетворення, мистецьке переосмислення народнопоетичних мотивів, образів, художніх засобів у системі власних творчих експериментів.

Відзначимо, що фольклоризм як один з домінантних аспектів стилю відчутний уже в ранніх збірках Т.Осьмачки, поет не відійшов від нього,

ставши зрілим майстром. Навіть аналіз епістолярної спадщини письменника свідчить про його органічний зв'язок з народною творчістю: листи митця ілюстровані фольклорними ремінісценціями, на зразок:

"Ой рад би я додому вернутись –  
Гетьман не пускає,  
І рад би я аж до Вас гукнути –  
Голосу немає!.." [154, с.68]

(Лист до родини Кейванів від 25.08.1959.).

Та на сьогодні фольклоризм як вияв канонічно - традиційних стильових структур у поезії Т.Осьмачки практично обійдений увагою літературознавчої науки. С.Єфремов ще в 1923 році підкреслив "блискучу народну мову та епічний стиль дум з суто народними способами" [47, с.641] в збірці "Круча". Але протягом наступних десятиліть дослідники лише констатували цей загальноприйнятий факт, не вдаючись до поглибленого системного аналізу фольклорної рецепції в поетичній творчості митця. На таку констатацію натрапляємо в роботах О.Тарнавського [201], Ю.Лавріненка [102], згодом Н.Зборовської [56], М.Скорського [187]. Юрій Шерех у статті "Стилї сучасної української літератури на еміграції" [239] побіжно торкнувся питання про фольклоризм Т.Осьмачки. Він твердив, що панівний жанр його поезії – "медитації - зойки", які "ростуть з аморфного нанизування катренів, що продовжує в індивідуальному заломленні традицію народної пісні" [239, с.190]. Крім того, зв'язок з фольклором дослідник вбачав у відмові Т.Осьмачки від умовно-поетичного стилю. Шерех підкреслив відсутність у його творчості канонів форми і "поетичної" (тобто штучної, вишуканої) мови, адже "форма і мова змінюються беззаперечно на вимоги того змісту, яким кричить трудна душа поета" [239, с.191], і це, на його думку, пов'язує Т.Осьмачку і з Т.Шевченком, і з українським фольклором. Н.Зборовська в книзі "Танцююча зірка" Тодося

Осьмачки" тільки відзначила, що у "Скитських вогнях" наявна традиційна народнопісенна символіка, використана ритміка замовлянь, голосінь, дум [56, с.9] та вказала на стилізацію народної думи в поемі "Дума про Зінька Самгородського" [56, с.12]. Вочевидь, що рецепції фольклорних стильових домінант у поезії Т.Осьмачки потребують більш виваженого наукового прочитання.

З огляду на множинність та багатоаспектність фольклорних запозичень у творчості Т.Осьмачки, їх трансформацію на різних рівнях структури тексту його поезій, вважаємо за доцільне виокремити домінантні, на наш погляд, художні ознаки його ідіостилу, пов'язані з фольклором, як на образному рівні і дотичних до нього сюжетів і мотивів, так і на жанровому.

Визнаємо вдалою спробу О.Галича, В.Назарця, Є.Васильєва комплексно осмислити надбання російського та вітчизняного літературознавства з питань генерики (О.Білецького [11], Ю.Борєва [14], В.Дніпрова [39], С.Крижанівського [96], Л.Чернець [225] та ін.) й дефініціювати поняття жанру як "історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується" [27, с.251]. Цілком умотивованою виглядає пропозиція цих учених визнати жанр носієм стилю, адже стилетворча функція його очевидна. Аналогічну думку висловив Г.Грабович, який у своїй книзі "До історії української літератури" навіть оперує терміном "жанро-стиль": "Жанр і стиль здебільшого близько пов'язані. Інколи жанр і стиль – це одна нерозривна єдність" [30, с.27]. З погляду В.Марка, зовнішні і внутрішні жанротворчі чинники (до зовнішніх належать художній напрям, життєвий матеріал, художньо освоєний письменником, ступінь документальності твору, літературні традиції й новаторство, види пафосу; до внутрішніх –

вибір героїв, їх система, вид композиції й сюжету, форми викладу тексту, власне словесні засоби) взаємодіють між собою, і "їхня взаємодія не стихійний процес, а підпорядкована закономірностям, які коротко можна сформулювати так: у кожному конкретному творі один чи кілька зовнішніх і внутрішніх жанротворчих чинників активізують свій вплив на його стильові особливості, тобто стають домінантними" [116, с.58].

Дослідження взаємовідношень авторського тексту і фольклорного джерела на рівні жанру передбачає певну ідентифікацію літературного твору з народнопоетичним, яка охоплюватиме, по-перше, виявлення фольклорних елементів в авторському тексті, по-друге, пошук і науковий аналіз аналогій з народнопоетичним зразком. У випадку, коли відсутня авторська орієнтація на конкретний фольклорний взірць, доречним є оперування терміном "фольклорна модель". Прирівнявши до моделі будь-який твір, матимемо його найзагальніші формозмістові характеристики, зумовлені жанровим імперативом: відштовхуючись від нього, можна провадити подальший аналіз на різних рівнях: сюжетно-тематичному, образному, композиційному, словесному (рівні художніх засобів).

Український фольклор протягом усього творчого шляху Т.Осьмачки, у часи політичних переслідувань 30 рр. та екстремальних умов змушеної еміграції 40 рр., у роки гірких блукань чужиною і ностальгії за батьківщиною, завжди був для поета джерелом національного духу. Його творчість 20 рр. наскрізь насичена фольклорною символікою, усталено-традиційна семантика якої збагачена актуальними смисловими нашаруваннями, розкритими для розшифрування закодованого підтексту. На еміграції, у роки МУРу (1945 - 1949), в діяльності якого разом з Ю.Шевельовим, У.Самчуком, І.Багряним, В.Баркою, О.Бургардтом та іншими брав участь Тодось Осьмачка, коли в літературно-мистецькому середовищі пропагувалися гасла У.Самчука про "велику літературу" і теорія

"національно-органічного стилю" Юрія Шереха, поширювалися заклики до письменників служити національній ідеї, звернення до фольклору означало апеляцію до духовних витоків нації, до потужного культурного пласта, що зберігав і утримував основні віхи звитяжної історії українців, пробуджував гордість і утверджував національну самосвідомість. У роки Великої Вітчизняної війни на теренах України у творчості А.Малишка, М.Стельмаха, П.Воронька, Л.Первомайського, у поезії вояків УПА (М.Боєслава, П.Гетьманця) і пізніше у доробку шістдесятників (І.Драча, Л.Костенко, В.Симоненка) інтерпретація народнопоетичних образів і мотивів була засобом реконструкції потужних духовних потенцій українського фольклору—джерела величі, патріотизму, здатного чинити могутній опір тотальній нівеляції української культури.

Поезії Т.Осьмачки 20-50 рр., у яких фольклорні елементи відіграють концептуальну ідейно-сміслову та художньо-стильову роль у тексті, є цінним матеріалом для дослідження специфіки авторського підходу до народної творчості, що найвиразніше виявляється при вивченні доробку письменника в аспекті стилю і жанру.

### **3.1. Модифікації фольклорних жанрів у поетичному доробку митця**

Свідома орієнтація письменника на певний жанровий тип фольклору, на наш погляд, чітко простежується в поезії Т.Осьмачки "Деспотам", точніше, у тій її частину, яку апліковано уривком, що за своїми тематичними, композиційними та формальними ознаками наближається до голосіння. Як відомо, голосіння – це поетичні твори, пов'язані з похоронним обрядом або проводами в рекрути. Утім, Ф.Колесса зауважував, що "не

лише з нагоди смерті близьких осіб, але також під впливом інших нещасть, н. пр. пожару, повені, побиття, сільські жінки починають не раз голосити під мелодію похоронних заходів" [81, с.91]. Тематика творів цього жанру пов'язана з подіями, які зумовлюють появу й поширення голосінь: смерть, нещастя тощо. Ідейними акцентами поезії Т.Осьмачки "Деспотам" виділено її змістові детермінанти: громадянська війна, руїна роду як осердя духовності української нації. Уведення до тексту імені історичної особи (Денікіна), як і час написання збірки "Клекіт", до якої увійшов твір (1929), актуалізує змістові напругування і відповідно скеровує читацьке сприйняття. "Плачуть головно жінки та діти, чоловікам голосити не личить зовсім, або вони приказують тільки коротко. Плачі все солові; плачі колективні, антифонні або хорові ... практикуються деінде (плач корифейки супроводиться хоровими викликами інших жінок)..." [31, с.149], – помітив М.Грушевський. За нашим спостереженням, архітектоніка художнього тексту (зокрема структура поетичного мовлення) у вірші Т.Осьмачки "Деспотам" засвідчує, що авторському задуму відповідала фольклорна модель колективного голосіння.

Вона створюється за допомогою відповідних образних компонентів, висловлених у граматичній формі множини ("ридають ньеньки", "не кричіть, не плачте, ньеньки сиві"). Утім, остання строфа першої частини твору має монологічну форму викладу від першої особи однини, що нагадує зауважене М.Грушевським солове голосіння.

Контекстуально, згідно з тематикою поезії (насильний набір українців до денікінської армії), голосіння кваліфікуємо як рекрутське. Як експліцитно (через дієслово убивати), так і імпліцитно в ньому домінує образ смерті. Він варіюється в таких асоціативних комплексах: війна ("чорно війська", "гармати", "благословення убивати батечків", "копитом татарським нам

звістка близиться"), страждання ("буду між людьми дітей своїх упізнавати, / гірко ридати") тощо.

В основі голосінь (як рекрутських, так і похоронних) лежить уявлення про смерть як про відхід, погляд на смерть як на момент локального переміщення в просторі, тому в них поширені дієслівні формули типу "іти", "їхати", "відряджатися в путь", як-от: "Дитятко моє, любе та миле, / Куди ти убираєшся? / Відкіля тебе визирати, / Відкіля тебе виглядати? / Чи ти з церкви ітимеш, / Чи з дороги їхатимеш?" [цит. за: 31, с.152]. Тому цілком логічним є мотив виглядання з дороги: "Мій синочку, мій голубчику! Мій ріднесенький, моя й жалоба!.. Із якої дороги тебе ожидать і відкіль виглядати? Чи з поля, чи з моря, чи з далекого краю?" [211, с.308]. У творі Т.Осьмачки "Деспотам" схожі тематичні блоки репрезентовані такими ж мотивами дороги ("поженуть вас горами, ярами присягати, діточки...") та резигнації з приводу неминучої розлуки та неможливості щасливої зустрічі:

а я ж буду стежки та доріжки засідати,  
доки світ сонця;  
Буду між людьми дітей своїх упізнавати,  
гірко ридати!" [144, с.26]

За формою голосіння є нерівноскладовими синтаксичними речитативними віршами, у яких рима, як правило, відсутня. Ритмомелодійна структура перших п'яти строф твору Т.Осьмачки побудована на чіткому римуванні (босі – осінь, ворітьми – тьми, матерів – городів), тоді як у наступних двадцяти рядках рима майже зникає, стає умовністю, лише в кінці першої частини твору наявне дієслівне римування: засідати – упізнавати – ридати. У фольклорній поезії ритмічна суцільність досягається шляхом повторення ключових фраз і їх варіювання. У ролі останніх часто виступає звертання зменшено-пестливої форми: "Мій таточку, мій рідненький! Мій таточку, мій голубчику!" [211, с.307]; "Мій синочку – моя й дитиночко, мій

синочку, мій ріднесенький!" [цит. за: 31, с.153]. У поезії Т.Осьмачки "Деспотам" емоційна напруга, висока патетичність вислову є результатом триразового повторення слова "діточки" у реченнях переважно окличної інтонації. "Відігравши свою велику роль в розвої ліричної пісні, в її початках, голосіння в тій нинішній стадії, котрій його бачимо у нас, уже саме стоїть під впливами високо розвиненої лірики. Між піснею і плачем існує тісна зв'язь, обопільні запозичення, переходи, обміна поетичними образами і символікою" [31, с.151], – зазначав М.Грушевський. У цьому плані в аналізованому вірші Т.Осьмачки близькість до народної пісні простежується у використанні зачину "гей", що в цілому не властивий плачу (натомість вживається вигук "ой"), апозитивів ("гуком-тупотом", "шумом-гомоном"), психологічного паралелізму з антропоморфізованими образами ("стугонять долини й гори: котяться гармати в селища"; "гей, кипить Дніпро з каміння гострого / на піски, діточки!.. / Шумом - гомоном ще й між лозами лине звістка, / близиться" [144, с.26]). Голосіння як показова жанрова модель у своїх основних, найпоказовіших формозмістових характеристиках відповідала творчому задуму Т.Осьмачки, тому аплікація тексту, співвіднесеного з фольклорним зразком, в авторський текст виглядає цілком органічно (творча трансформація фольклорного жанру голосінь – прийом, відомий у літературі, зокрема вона наявна у творчості М.Гоголя ("Страшна помста"), Марка Вовчка ("Горпина"), Марка Черемшини (цикл "Село вигибає") та ін.).

Таким же органічним є використання фольклорної моделі замовляння в п'ятій пісні поеми "Поет". Відомо, що замовляння – це усталені вислови, речитативні, переважно віршовані тиради, що супроводжують магичні дії. Як окремий жанр народної творчості, вони зберегли всі ознаки, властиві архаїчному мисленню, відбитому в первісній усній словесності в її тотожності зі світоглядом і практичною метою. Їх характеризує

наближеність естетично-творчої функції до утилітарно-життєвої, безпосередність прямого зв'язку образу й уявлення, ідентичність обрядової дії й словесного викладу. Тож, для аплікації авторського тексту фольклорним фрагментом замовляння мають фігурувати принаймні дві умови: логіка сюжету повинна включати причину (нещастя, хворобу, всіляку нечисть), проти якої спрямовується магічна сила замовляння, а також наявність обрядової дії і її фіксацію, тобто попередній або паралельний із словесним текстом замовляння опис останньої (як у творах М.Коцюбинського "Тіні забутих предків", О.Кобилянської "У неділю рано зілля копала").

Одна із сюжетних ліній поеми Т.Осьмачки "Поет" (пошук козацького скарбу) має за основу фольклорний вірець – народну легенду про "нечистий скарб". "Запорізькі клади скрізь закліті: скільки б людей їх не копало – не даються!" [105, с.62] – мовиться в ній. Далі йдеться про нечисту силу, яка охороняє скарб, вимагаючи людських жертв за несподівано дане багатство, назавжди калічачи тих, хто зважився на пошуки. Логічною виглядає в поемі авторська трансформація фольклорного сюжету, доповнена описом магічних дій і словесними формулами, які, за народними віруваннями, можуть вплинути на потойбіччя. У творі збережено обрядову дію (її виконує Дід-Кіт, прообразом якого є чаклун, знахар), вжиту в комплексі з християнською атрибутикою (покласти навхрест, свята брость):

І навхрест на закліту кладь штилі  
 поклав під зоряною високою  
 і швидко обсіпати по землі  
 він розпочав її святою бростью,  
 мовляючи: "пекельні сили, злі,  
 розсіптеся на пил і плоттю й костю;

нехай од ваших світових облуд  
народна праця стане вільна тут!.." [155, с.37]

У поемі "Поет" простежується типологічна близькість авторського тексту до замовлянь, словесна формула яких складається з таких частин: 1) звернення-заклик (напр., у народній поезії: "Ти бешиха, ти сухла, ти пухла, ти огненна, ти печенна..." [161, с.13]; "Ви, сухоти сухущі, болющі, палющі" [212, с.105] – у Т.Осьмачки: "пекельні сили, злі" (при цьому значуща роль епітетів, що увиразнюють образ-уявлення); 2) прохання, погрози або накази вигнання (напр., у фольклорі: "як дим з димаря розплітається і розкочується, то так і ви, сухоти, сухотищі, розійдіться, розкотіться за огнем, за димом, за вітром, за полум'ям..." [212, с.105] – у поемі: "розсиптеся на пил і плоттю й костью"). Прикметно, що наказова форма дієслів – одна з тих рис, яка відрізняє замовляння від молитви. Словесний ряд "і плоттю й костью" подібний до фольклорних зразків, у яких часто фігурують назви, так чи інакше пов'язані з людським тілом (волосся, кров, кості, жили тощо), як-от: "Переляк-перелячище!.. Тут тобі не бувати, червоної крові не спивати, синіх жил не потягати, жовтої кості не ламати!" [212, с.116]. Замовляння, як правило, закінчується побажанням усіляких гараздів, функціональну роль при цьому виконують частки "хай", "нехай", підрядний сполучник "щоб", напр., у народній поезії: "Молодик, молодик! ...Чи ти мертвих питає, чи болять зуби в неживого? Молодик тобі відповідає: "Не болять, не щемлять. Щоб так в народженого раба Божого (ім'я) не боліли, не щеміли" [161, с.13]. У кінцевій формулі-побажанні замовляння (з часткою нехай) в Осьмаччиній поемі відчувається вияв авторських уподобань (маємо на увазі семантику словосполучення "світові облуди", яка свідчить про масштабність зображення, в цілому притаманній Т.Осьмачці).

Авторське світобачення подеколи призводить до семантичної інтерпретації фольклорних зразків у контексті твору, що виразно

простежується в дев'ятій пісні поеми "Поет". У сюжеті логічно функціонує художня лінія, яка своїми часопросторовими характеристиками пов'язана з Різдвом. Для місткішого розкриття ідейного змісту задіяно мотив з народної поезії календарно-обрядового циклу – монологу господаря за різдвяною вечерею:

Ідіть до нас вечеряти, звірюки,  
а ні – то хоч прибудьте до вікна! [155, с.64]

Порівняймо його із записом різдвяного обряду, зробленого О.Воропаєм:  
"...Господар запрошував сірого вовка:

– Іди і ти на кутю, сірий вовче, а як не йдеш, то не бери у нас ні телят,  
ні ягнят, ані малих поросят!

Нарешті господар просив чорні бурі та злі вітри, ніби справді хотів,  
щоб його почув цей, останній "гість":

– Чорні бурі та злії вітри, приходьте до нас на Святу Вечерю! А коли  
тепер не прийдете на дари Божі, на страви ситі, на горілки палені, на все  
велике добро, на яке ми вас просимо, то не приходьте до нас і вліті і не  
робіть нам шкоди на ярині і на житі!" [25, с.71].

Фольклорний текст у поемі Т.Осьмачки використано для реалізації авторської настанови, орієнтованої на художнє викриття одного із соціально-ідеологічних складових радянського устрою (влади чекістів). При цьому цілком умотивованою є семантична паралель "вовк (звір) – чекіст":

Але тепер, якби забувши гріх,  
на Україні під Різдвяну пору,  
сказав хто: "Йдіть до страв святих моїх,  
вовки й звірюки із лісів та бору", ...  
то за столом би подавили всіх  
чекісти, увійшовши ізнадвору,  
бо тільки в них такі там імена,

і кличе там їх кожна сторона! [155, с.64]

Отже, аплікація фольклорних елементів у літературний твір при орієнтації письменника на народнопоетичні жанрові зразки, як правило, не призводить до повної ідентичності народнопоетичного й авторського тексту. Відбуваються певні трансформаційні процеси, авторська кореляція художніх ознак фольклорного джерела. Апліковані фрагменти за сюжетно-тематичними, композиційними, образно-емоційними та мовностилістичними характеристиками адаптовані до літературного тексту, виконують функції, підпорядковані авторським мотиваціям, уподобанням, творчим настановам.

Поетичний доробок Т.Осьмачки засвідчив, що в деяких його творах орієнтація на фольклор простежується лише при аналізі типологічних паралелей на тематичному чи образному рівнях. Подекуди вона експлікується через пряме називання жанру в авторському тексті, як у поезіях "Цить, моє серце!", "Казка" (збірка "Круча"), "Казка" (збірка "Скитські вогні").<sup>1</sup> У цих творах зв'язки з народнопоетичним жанром казки умовні. У таких випадках слід говорити про літературну казку, у якій використано фольклорні мотиви, образи. За класифікацією В.Проппа, вся галузь народної прози ділиться на такі твори, у реальність змісту яких не вірять, і такі, у достовірність змісту яких можна повірити. "У першому випадку маємо художнє оформлення вигадки (всі утворення казкового типу), а в другому – художню передачу дійсності або того, що приймається за неї (всі види легенд, сказань, переказів)" [171, с.43]. Тож, назвою вірша ("Казка") чи означенням у тексті жанру твору ("Цить, моє серце, се казка!") автор спрямовує сприйняття реципієнта в певне русло. До того ж, можна припустити, що специфіка жанру казки як потенційної вигадки частково

---

1. Позначимо поезію "Казка" зі збірки "Круча" цифрою 1, а зі збірки "Скитські вогні" цифрою 2.

знімає відповідальність автора за ті семантичні знаки, в яких виразно прочитується соціальний підтекст, на зразок:

Тим часом  
од сходу  
 сірі хмари облягали...  
 Гей, то ж не хмари!  
 По болотах  
 та по ярах  
 людина йде...  
 ...Їде по Україні, дивиться пожежами,  
 диха димами...

("Казка"1 [149, с.33-34], підкреслення наше –С.М.).

Час написання поезії (1921) є однією з підстав для твердження, що "схід" – не лише назва напряму чи сторони світу, цей мікрообраз у творі набуває значення історичної реалії (Росії).

У віршах "Казка" (1), "Казка" (2), "Цить, моє серце!" відсутні мовно-стереотипні стабілізуючі елементи, притаманні казкам (зачини, повтори, формульні кінцівки і т.п.). Щодо сюжетних особливостей казки, то, на думку В.Проппа [172], її морфологічна структура незмінно стала й витримана. Її основна сюжетна схема (насамперед "чарівних" казок, казок про "безневинно гнану" тощо), з його погляду, зводиться до подвійної подорожі, відходу - повернення. В залежності від часу і місця зображуваних подій, ця схема може варіюватися, але стабільним залишається її внутрішній зміст. В аналізованих поезіях Т.Осьмачки свідомо настановою на певні сталі фольклорні сюжети відсутня, натомість маємо досить довільну, власне авторську інтерпретацію народнопоетичних мотивів, образів, словесних засобів. Використано поширені у фольклорі мотиви зі значним колом асоціацій, серед яких: "мати – дитина" (як варіант: "мати – син") – "Цить,

моє серце!", "Казка" (2); покарання безневинного героя, страждання жінки (матері)—"Цить, моє серце!"; небезпека, яку несе країні якась потвора (у Т.Осьмачки – гіперболізований образ людини-монстра) – "Казка" (1) тощо. У цих творах Т.Осьмачки спільність із фольклорним жанром казки як потенційної вигадки виявлено в типологічній подібності сюжетних ходів та семантичному взаємозв'язку образних компонентів (у казці реальне межує з фантастичним, але останнє домінує). Простежимо ці зв'язки, з'ясовуючи особливості їх образної реалізації, на прикладі опозиційної пари "*реальне – фантастичне*" (звісно, поділ на реальність і фантастичність образних утворень досить умовний, адже будь-який художній твір є вислідом авторської фантазії) на матеріалі поезії "Цить, моє серце!":

Бурі із моря над сином літали,  
 наче у вирій важкі журавлі;  
 із крил своїх пера губили вони на луги:  
 у перлах із дна океану ті пера були.  
 Він їх збирав на лугах,  
 як удова колоски на стерні,  
 та високе чоло прибирав [149, с.25 - 26].

У наведених рядках:

<p style="text-align: center;"><b>Реальне</b> (можливе)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Фантастичне</b> (нереальне)</p>
<p>1. Літали, наче у вирій важкі журавлі</p> <p>2. Збирав, як удова колоски на стерні</p>	<p>1. Бурі із моря над сином літали</p> <p>2. Бурі, наче журавлі, із крил своїх пера губили на луги</p> <p>3. У перлах із дна океану ті пера були</p> <p>4. Він (син) збирав пера на лугах</p>

Подієвість зображуваного постає передовсім в образних комплексах з дієслівним рядом (бурі літали, бурі губили пера, син збирав пера на лугах та

чоло прибирав), семантика яких вказує на домінацію вигадки, фантастики, того, що неможливе для здійснення в реальному світі. Це зближує твір Т.Осьмачки з казкою. Характерно, що образи зі значенням "можливості", того, що дійсно буває, у цій поезії Т.Осьмачки набувають статусу другорядності, їх функціональність обмежується лише порівнянням. У віршах "Казка" (1), "Казка" (2) переважають образи зі сфери нереального на зразок: "по споришу зелених меж / ходило сонце", "два сиві орли / носили воду з морів", "столітні ліси / схиляли чола / до жукової нори" ("Казка" 1) [149, с.32-33]; "вода з місяця збігала / на малого", "та в купелі моє серце / залишилось, / й мати вилили з водою під калину", "погойднулось ромен-зілля / на все поле, / свою голову вмочило в синє море..." ("Казка" 2) [142, с.23]. Цікаво, що за характером образності поезії "Цить, моє серце!" і "Казка" (1) близькі до жанру народних легенд космогонічного циклу. Зокрема, рядки з вірша "Цить, моє серце!": "Як бурі надзоряні / чуба закинуть йому на чоло – / ніч наступає; / одкинуть, застогнуть на грудях землі – / жевріє день" [149, с.26] – нагадують народні уявлення про народження дня й ночі, небесних світил ("Як вийшли на небі зорі "Віз" [105, с.41]), створення навколишньої природи ("Створення гір і каміння на землі" [105, с.40]), зафіксовані в легендах. Антропоморфізований образ сонця з твору "Казка" (1), у якому через досить місткі, промовисті деталі уособлено образ дівчини ("сонце ... в коси стрічки вплітало, / запасками картатими / ще й стан прибирало" [149, с.32]), подібний до тих, що мають місце в легендах, де відбилися пантеїстичні погляди предків на солярний символ. Образ сонця в них проінтерпретований у різних варіаціях: сонце - дівчина (найчастіше в народній поезії весняного циклу), сонце і дівчина (легенда, наведена М.Грушевським: "На сході давніше жила гарна дівчина, яка щорана вимивала і витирала сонце, тому давніше воно краще світило, як тепер" [31, с.164]), сонце - чоловік ("Жили собі чоловік та жінка, які мали сина і дочку.

Дочка була найкраща в світі. Ось одного разу сонце вкратило її собі за жінку" ("Чому буває сумне сонце") [105, с.40]) тощо.

У поезіях Т.Осьмачки "Казка" (1), "Цить, моє серце!", "Казка" (2) часто вживано фольклорну символіку, яка фігурує не лише в казках, а й у народних піснях, думах, легендах, як-от: дуб, сокіл, жито, росяний ряст ("Цить, моє серце!"); три кінці світу, спориш, орел, барвисте руно ("Казка" 1); любисток, поле, могила, яр, пшениця, лан, калина, солов'ї, сокіл, ромен-зілля (пісенний варіант – роман-зілля<sup>1</sup>) ("Казка" 2).

Отже, у творах "Цить, моє серце!", "Казка" (збірка "Круча"), "Казка" (збірка "Скитські вогні") авторська орієнтація на фольклорний жанр казки зазначена безпосередньо в назві або в тексті твору; домінуванні образної семантики, наближеної до сфери нереального; використанні тематичних блоків, притаманних казкам; інтерпретації фольклорних мотивів, які подекуди функціонують і в казках. А відсутність усталеної композиційної й сюжетної структури казкового жанру, його мовно-стереотипних стабілізуючих елементів, наявність образно-символічних комплексів, словесних засобів, які наближають поезії Т.Осьмачки до інших фольклорних жанрів (пісень, дум, легенд), свідчать про те, що для автора принциповою була установка не на конкретний жанр казки, а на фольклорну стихію взагалі, з якої він згідно зі своїми творчими потребами виокремлював і піддавав індивідуальній обробці певні художні елементи.

У поезії Т.Осьмачки "Пісня" ("Над садками чорна хмара плине..."), як бачимо, жанр теж вказано у назві. Але, на відміну від вище аналізованих творів, у цьому вірші інтерпретація фольклорних образів, використання

---

1. Як в одній з народних ліричних пісень про кохання:

Роман-зілля, роман-зілля  
 Попід межу похилиється.  
 Ой чула ж я через люди,  
 Що мій милий поклоняється [163, с.350].

композиційних принципів, характерних для народнопісенної лірики, тропів та стилістичних фігур, поширених у ній, тісніше зближує його з жанром народної пісні. В Осьмаччиному творі варіюються дві доміантні теми: розлука з матір'ю і батьківщиною та нерозділене почуття до коханого. Як відомо, про це ж ідеться і в народних піснях про кохання і родинно-побутового циклу. "Оскільки в народній пісенності типи наперед атрибутовані за соціальною та родинною приналежністю, функцією й сутністю, іншими словами – герої стабілізовані за притаманними їм загальними рисами, пісенний сюжет – це тільки розкриття певного положення героя, уже відомого своїм характером, у зіткненні чи взаємодії з іншими героями (такими ж фольклорними типами) у своєрідних життєвих обставинах" [35, с.53], – зауважує О.Дей. За формою викладу "Пісня" Т.Осьмачки – повістуння, де розповідь ведеться від першої особи однини, специфіка граматичної форми дієслів (підсковзнулась, глянула, впала, падала) вказує на належність оповідача до жіночої статі. Крім того, у вірші наявні вказівки на родинний статус ліричної героїні ("а за мною бідна мати гине"), тобто вимальовується певна модель людських стосунків, чи то родинних (мати – дочка), чи інтимно-особистісних (дівчина – хлопець). До речі, у першому варіанті твору, надрукованому 1943 р. в лютневому числі часопису "Наші дні", наявне слово "хлопець" ("Підсковзнулась, глянула я, впала, / хлопець обмина" [145, с.6]), яке згодом було замінене більш нейтральним, узагальнено-типізованим "він" ("Підсковзнулась, глянула я, впала, / і він обмина" [147, с.72]). Наявний також і субстантив "милий":

Чи тоді вже й милий з ворогами,  
 як біда на нас?  
 ...Де і ти за мною й хмара разом  
 плакали навмір,  
 коли милий поза перелазом

обминав наш двір" [147, с.73].

Він поширений і у фольклорі, як-от: "Розсердився, розгнівався / мій милий на мене" [215, с.62]; "Сядь же, милий, чорнобривий, / Сядь же, пригорнися, / Я обійму, поцілую, – / не плач, не журися!" [215, с.64]; "Хилітєся, густі лози, відкіль вітер віє, / Дивітєся, карі очі, відкіль милий їде" [215, с.67].

Твір має амебейну композицію і він побудований на смисловому та синтаксичному паралелізмі із психологічним підґрунтям. О.Веселовський вважав, що виникнення психологічного паралелізму пов'язане з анімістичним світоглядом його творців. "Ми мимоволі переносимо на природу наше самовідчуття життя, виражене в рухові, у прояві сили, яка спрямовується волею; у тих явищах чи об'єктах, у яких спостерігався рух, колись підозрювалися ознаки енергії, волі, життя. Це світобачення ми називаємо анімістичним; щодо поетичного стилю ...правильніше буде говорити про паралелізм. Мова йде не про ототожнення людського життя з природним і не про порівняння, що передбачає усвідомлення відокремленості порівнюваних предметів, а про зіставлення за ознакою дії, руху: дерево хилиться, дівчина кланяється, – так у малоросійській пісні" [20, с.309].

Паралельні сюжетні ситуації в таких піснях, як правило, будуються за єдиною синтаксичною і структурною схемою, що виразно простежується і у вірші Т.Осьмачки, де всіляко варіюються картини людського життя, асоціативно збагачені зіставленням із природними явищами ("чорна хмара плине" – "бідна мати гине"; "вітер у полі засвище" – "я заплачу і схилюся нижче" тощо), як і у фольклорі, наприклад:

Чом дуб не зелений?

Бо хвиля прибила;

Козак не веселий –

Лихая година [128, с.244].

У четвертій строфі "Пісні" Т.Осьмачки наявна однотипна синтаксична будова двох речень, що є її складовими:

Чи як хмара чорна над садками,  
то й дощеві час?  
Чи тоді вже й милий з ворогами,  
як біда на нас? [147, с.73]

Порівняймо з народною піснею, де простежується відповідна структура речень:

– Ой воли мої да половії, чом ви да не орете?  
Ой літа мої, літа молодії, чом ви марно йдете?  
– Ой як же нам самим да й орати, нікому поганяти.  
Ой як літам марненько не йти, що нікому шанувати,  
Да коли б воликам да сіно було, то б вони й орали,  
Ой коли б літам да шаноба була, то б вони не втікали [214, с.166].

В аналізованій поезії Т.Осьмачки, як і в українському фольклорі, образи зі сфери природного світу, з якими зіставляються людські емоції, певним чином суголосні з тими чи іншими ознаками останніх. Так, із фонду асоціативної образності в "Пісні" дібрано такі семантичні паралелі: чорна хмара – "бідна мати гине, / руки з муки в'є"; лопотить вода, мокрі стежки, дощеві час – "я заплачу і схилюся нижче", "де і ти за мною й хмара разом / плакали навмір" (мікрообраз сліз, що входить до значенневого кола дієслова "плакати", поглиблюється завдяки семантичним нашаруванням у системі образів: дощ, вода, мокрий (мокрі лопухи, мокрі стежки).

Важить те, що образ дощу (чорної хмари) вже в першій строфі вірша набуває символічного значення, програмує певну емоційну тональність, виступає поетичним зачином:

Над садками чорна хмара плине  
ще й дощ настає,

а за мною бідна мати гине,  
руки з муки в'є [147, с.72].

Такі ж зачини символічного змісту часто є атрибутом народної пісенності, на зразок:

Віє вітер на долину,  
Колише билину,  
Рід до роду листи пише  
Та на Україну [215, с.74];

або:

Стоїть явір над водою, на воду схилився;  
Сидить козак у неволі, тяжко зажурився [215, с.57].

Смислово-асоціативна усталеність семантики фольклорних образів дозволяє митцеві користуватися ними як готовими моделями для розв'язання власних творчих завдань. Так, образ чорної хмари в народній пісні здавна пов'язувався з поняттям біди, нещастя, тривоги, наприклад: "Розступіться, чорні хмари, / Нехай місяць зійде; / Розійдіться, воріженьки, / Нехай милий прийде!" [215, с.64]; "Над моїми ворітьми / Та чорная хмара, / А на мене, молодую, / Поговір, неслава" [163, с.309]; "Не чорна хмара налітала, / не буйні вітри війнули, / Як душа козацька - молодецька з тілом розлучалась..." [67, с.70]. А одне зі стійких значень образу вітру у фольклорі – це вітер чужини, самотності, як-от:

Ох і повій, повій, буйний вітре,  
та з глибокого яру,  
Ох і прибудь, прибудь та ти, мій миленький,  
та з далекого краю!  
...Ой не повіває буйний вітер  
та із чистого поля, –

Ой не жди, не жди того козаченька, –  
видно, твоя така доля [215, с.68].

Образ вітру в народних піснях нерідко є складовим суцільного асоціативного комплексу, який включає такі просторові деталі, як чисте поле, яр, долина тощо. У поезії Т.Осьмачки "Пісня" цей комплекс збережено, причому образ поля охарактеризовано власне авторськими означеннями (поле руде та рябе):

І як вітер у поле засвище  
руде та рябе,  
Я заплачу і схилюся нижче  
згадати тебе... [147, с.73]

Перший варіант цієї строфи мав такий вигляд:

І як вітер в чужині засвище  
У поле рябе,  
я заплачу і схилюся нижче  
згадати тебе... [145, с.6]

Тож, митець згодом посилив негативну тональність образу чужини, увівши додаткову деталь зорового плану (поле руде).

Цікаву інтерпретацію фольклорного образу води, який також репрезентовано в "Пісні" Т.Осьмачки, подала С.Єрмоленко, вивчаючи наймитські, сирітські і заробітчанські пісні українського народу. Дослідниця переконана, що у фольклорних зразках цих циклів образ-символ води передає "ідею нездійсненності щастя, недосяжності чогось, втрати надії і представлений у конкретних картинах: як важко орлові випросити в моря напитися води (хоч води в морі й багато), так само важко бурлакові (козакові) жити на чужині" [46, с.120]. В аналізованому творі Т.Осьмачки цей образ у всьому розмаїтті його асоціацій (вода, дощ, сльози) конденсує

названі смисли, а саме: втрати надії на повернення до рідного краю, щасливого кохання.

Отже, у поезії Т.Осьмачки "Пісня" образи зі сфери людських емоцій варіюються в семантичних паралелях із природними явищами: туга, сльози – дощ; невпевненість у майбутньому – слизька, мокра стежка; самотність – свист вітру в полі; поговор, нещасливе кохання – чорна хмара. Проте для посилення драматизму у вірші використовується і такий принцип композиції як поляризація, зіткнення образів із протилежними значеннями. У його основі лежить антитеза, яка реалізується передовсім на рівні словесної фактури твору. Цей прийом досить поширений у фольклорі. Наприклад, у народній пісні "Ой хмелю ж мій, хмелю" центральною є антитеза, представлена як протиставлення "вдовине серце – дівоче серце", "осіннє сонце – весняне сонце":

Вдовине серце,  
 Як осіннє сонце –  
 Воно світить, світить, та не гріє,  
 Все холодом віє.  
 А дівоче серце,  
 Як весняне сонце, –  
 Ой хоч воно та й хмарнесеньке,  
 А все теплесеньке! [215, с.70]

Для рельєфнішого втілення життєвих явищ Т.Осьмачка теж використовує поляризовані структури, зокрема семантичні антоніми: мокрий–сухий (мокрі лопухи, мокрі стежки – сухі стежки); милий – ворог ("Чи тоді вже й милий з ворогами, / як біда на нас?"); підсковзнутись (непевна хода) – тверда хода ("Підсковзнулає, глянула я, впала..." – "Де ж ви, де стежки сухі й широкі / ще й тверда хода?"). У "Пісні" вжито низку художніх засобів, характерних для фольклору: традиційний епітет – "чорна

хмара"; інверсії – "стежки сухі й широкі", "поле руде та рябе", "пес нужденний" (як у народній ліриці: "біжи, коню, дорогою / Степовою, широкою" [215, с.58]; "Скажи мені, ворон милий, / Чи мій синок іще білий? / Чи ще оченьки ясенькі, / А чи уста рум'яненькі?" [215, с.60]).

Отже, у поезії Т.Осьмачки "Пісня" орієнтація автора на фольклор, зокрема українську народну пісню, виявилася на композиційному, сюжетному, образному, зображально-виражальному (тропи, стилістичні фігури) рівнях. Проте, узявши за зразок фольклорну модель пісні, письменник не відмовився від власних новотворів передовсім образного плану, і у вірші простежується контамінація фольклорно-традиційної та авторської образності. Нагадаємо, що поезія була написана у період перебування поета у Львові, у час непевності, невідомості майбутнього, усвідомлення того, що розлука з батьківщиною може бути довгою, втрати надії на повернення. Певно, цим і зумовлено появу образів, семантика яких асоціюється з цими почуттями: слизька стежка – "підсковзнулась, глянула я, впала" (зауважимо, що дієслово "підсковзнутись", мабуть, внаслідок евфонічних причин, тобто через важкість вимови, рідко вживане у фольклорі); чужина ("їду в чужину", "чужий тин", "вітер в чужині засвище" (у першому варіанті вірша). Думається, не випадковими є й образи "нецінного друга" та "нужденного пса", які в поезії Т.Осьмачки внаслідок численних художніх варіацій набули онтологічного статусу. Вони наявні в таких творах митця, як "Пісня з півночі" ("Чи, може, тут, в Росії, згину, / як пес забутий, у рядах?" [142, с.46]), "Дорогому" ("І мудрості не хочу я в ці роки, / що псом прибитим шкандиба" [144, с.22]), "Деспотам" ("І твоє тіло, наче пса старого, / ми витягнемо догнивать / із бруку геть..." [144, с.29]), "Шкура" ("Нині знаю, чому з городів / мене гонять, мов пса, за пороги" [146, с.43]), "Останній арешт" ("І пес тільки дикий, ідучи на лови, / мене не цурався й підходив до рук, коли я до нього тихесенько мовив: / чи ти мені

ворог, чи ти мені друг?" [147, с.55]; "прохаю: і пса поховайте зі мною / під спільний, мов місяць, осиковий хрест" [147, с.55]), "Весняна елегія" ("Нестрінутий друже, колись в ранню рань, / якщо ти ще є у безмежжі, / то швидше між мною і вічністю стань / в чистішій од неба одежі..." [147, с.15]), "В Альпах" ("І я хоч і не знаю, відки повійне / із-за гаїв висока хуга, / але вона, я знаю, викличе мене / жаданого стрічати друга" [147, с. 42]) тощо.

У поезії Т.Осьмачки "Пісня" ("Кинув чумак село рідне...")<sup>1</sup> такі суто авторські художні елементи, позначені оригінальними рисами ідіостилю митця, простежити досить важко, адже твір чітко орієнтований на фольклорний жанр соціально-побутових пісень чумацького циклу і схожий на переспів останніх. Образний ряд вірша Т.Осьмачки складають такі семантичні компоненти: чумак, доля, сіра свита, путь-дорога, мандрівка, – які завдяки асоціативним зв'язкам, що існують між ними, формують цілісний образ - уявлення, що є концептуальним у моделі світу, характерній для чумацьких народних пісень. Мотиви пошуку долі, мандрівки, розлуки з рідними, нещасливих пригод, які чекають на чумака в дорозі, у "Пісні" (2) Т.Осьмачки, як і у фольклорних творах цього жанру, провідні.

Зіставимо для порівняння:

Народні соціально-побутові пісні чумацького циклу	Т.Осьмачка "Пісня" ("Кинув чумак село рідне...")
Мотив пошуку долі	
Пішов чумак, да пішов бурлак да й щастя шукати, Ой не знайшов щастя-долі, Знайшов сине море [232, с.343].	Кинув чумак село рідне, щоб шукати долі інде... [147, с.74].

1. У зв'язку з тим, що об'єктом нашого аналізу стали два твори Т.Осьмачки з однойменною назвою, позначимо "Пісню" ("Кинув чумак село рідне...") цифрою 2.

Мотив дороги	
Гей, ішли наші чумаки в дорогу, Гей, в понеділок ярма паровали... [232, с.61]; Ідуть наші та чумаченьки степом- дорогою [232, с.163].	Йде не хутко... Гей, гей, путь-дорога далека [147, с.74].
Мотив розлуки з рідними	
Гей, гей! Чумак виїжджає, Дівча покидає – Та в далеку дорогу [232, с.96].	Ой де обрій з небом злився, Туди й чумак похилився, Бо аж там, аж там дівчина, Мандрівки його причина [147, с.74].
Мотив неволі, нещасливих пригод у дорозі	
Де не взялася орда – Порубала чумака. Порубала, посікла І у полон зайняла [232, с.161].	...чумаче, мій соколю, так знаходили й неволю. ...Гей, гей, шкода хлопця-чумака [147, с.74 -75].

Досить часто в народних піснях вказується на причину чумакування чи бурлакування – поліпшення матеріального становища сім'ї, бажання перед одруженням забезпечити майбутню родину. Аналогічне в Т.Осьмачки: "дівчина, мандрівки його причина" (до речі, художню варіацію подібного мотиву маємо й у п'єсі І.Котляревського "Наталка-Полтавка"). О.Дей підкреслював, що секрет художності чумацьких пісень полягає в тому, що в них "змальовується найголовніше й типове певного постійного явища побуту, не конкретизуючи осіб, місця й часу, найпростішими, найекономнішими засобами" [34, с.20]. Орієнтуючись на фольклорні зразки, цього досягає й Т.Осьмачка. Маємо максимально стислий опис зовнішності героя (єдиною деталлю портрета є "сіра свита"), автор уникає його психологічної характеристики, не вказує навіть імені, обмежившись

узагальнюючо-типізованим "хлопець-чумак". Образ чорної хмари у творі "Пісня" (2):

А з-за лісу чорні хмари  
випливають не до пари:  
бо, чумаче, мій соколю,  
так знаходили й неволю [147, с.74];

як і в народній поезії, є уособленням передвісника нещастя. Згадаймо, наприклад, у чумацькій пісні:

Чорна хмара наступає,  
Дрібен дощик накрапає,  
Чумак ярма накриває,  
У Крим по сіль поганяє,  
Жінку дома покидає [232, с.71].

У вірші Т.Осьмачки задіяні поширені в народних творах образи жайвора й сокола ("Бо чумаче, мій соколю..."; "А туди як помандруєш, жайворінка не почуєш..."), функціонально, як відомо, одні з найколеритніших атрибутів українського фольклору, що найбільш уживані в авторській поезії з народнопоетичними мотивами (як, скажімо, в І.Багряного: "Ой летять два соколи з зорями високими, / Ой, летять закохані через дивний сад..." ("Швачка") [6, с.197]). В асоціативному контексті твору Т.Осьмачки "Пісня" (2) семантика образу жайвора розширюється: у ньому це символ рідного краю, до якого не повернеться герой ("та й твоєї вже соплки / не почують жайворінки" [147, с.75]). Зауважимо, що в більшості соціально-побутових пісень чумацького циклу наявна узагальнена емоційно-мінорна кінцівка. Т.Осьмачка не відступає від цієї традиції, ідентифікуючи кінцеві рядки свого твору з вимогами фольклорного джерела ("Гей, гей, шкода хлопця-чумака").

Спостерігається в поезіях Т.Осьмачки, наближених за жанровою структурою, темою, мотивом до народної пісні, і звичайна стилізація. Так,

одним з елементів зображально-виражального плану в чумацьких піснях є часто вживаний вигук "гей", що, крім ритмічної, виконує також емоційно-настроєву функцію, як у фольклорних творах "Ой то чумак нещасливий, Гей, чумак, гей, чумак!", "Гей, гей! Чумак виїжджає", "Гей, ішли наші чумаки в дорогу" та інших. У "Пісні" (2) Т.Осьмачки вигук "гей, гей" повторюється в кінці кожної строфи, зумовлюючи відповідний темпоритм вірша та створюючи ефект руху, динаміки, оскільки виступає в комплексі з образом дороги ("Гей, гей, путь-дорога далека").

Стилізація – це апелювання письменника до конкретного матеріалу. "Стилізатор усвідомлює об'єкт свого наслідування як замкнену і принципово самовистачальну систему літературних норм, – писав В.Державин, – опановує сукупність відповідних літературних засобів і, нарешті, доцільно оперує тими засобами, комбінує та варіює їх, залежно від власної – свідомо обраної – тематичної та емоційної інтенції" [36, с.20].

Саме емоційна інтенція Т.Осьмачки, певні ностальгійні імпульси, як і актуальна потреба в національному самоусвідомленні, утвердженні національної ідентичності, на нашу думку, і вплинули на появу поезій, стилізованих під український фольклор, в еміграційний період творчості митця. Йдеться про твори "Семен Палій" та "Дума про Зінька Самгородського", що увійшли до збірки "Сучасникам". Їх ідейно-тематичний струмінь має спільне підґрунтя – визвольну боротьбу патріотично настроєних сил за створення української незалежної держави. "Основна ідея її настільки глибока і знаменна, – писав про "Думу..." Т.Осьмачки І.Костецький, – а мистецька форма наснажена такою силою виразу, притаманною поетові, який творив її в zenіті напруження творчих сил, своєрідністю, що все це вкупі дає їй право посісти в нашій свідомості місце поруч з найістотнішими явищами світової літератури" [92, с.3]. У 40 рр. ХХ ст., у період напруженої і кривавої боротьби на українській землі

різних ідейно спрямованих армій (радянської, німецької, оунівських загонів) вибором теми для поезії "Семен Палій" і поеми "Дума про Зінька Самгородського" Т.Осьмачка оприявнив гостру на той час потребу в появі національного героя-лідера, здатного реалізувати державотворчу українську ідею. Письменник орієнтується на історичну пісню й думу – фольклорні жанри, у яких найвиразніше репрезентована категорія героїчного, що є домінантною для втілення авторського задуму.

### **3.2. Фольклорні домінанти як чинник проявів національної ідентичності у творах Т.Осьмачки "Семен Палій" та "Дума про Зінька Самгородського"**

Аналізуючи поетичний доробок Т.Осьмачки з точки зору художньої реалізації в ньому стильових домінант, співвіднесених з українським фольклором, не можна не взяти до уваги цікавий у цьому плані твір "Семен Палій", який і сьогодні залишається практично поза увагою науковців. Цілком логічним є те, що в текст вірша, названого іменем історичної особи – Семена Палія, уведено ім'я гетьмана Мазепи, адже й історичні, і фольклорні джерела підтверджують, інтерпретують тему особистого й політичного протистояння цих історичних осіб. Як відомо, у 1702 р. на підлеглому полякам Правобережжі спалахнуло велике козацьке повстання, очолюване Семеном Палієм. Сили повстанців налічували 12 тисяч, перед ними впали такі польські твердині, як Немирів, Бердичів і Біла Церква. Однак у 1703 р. полякам удалося відвоювати значну частину втрачених земель і взяти Палія в облогу в його "столиці" Фастові. Саме в цей час на Польщу напав найбільший ворог Петра I – король Швеції Карл XII. Скориставшись цим,

Мазепа переконав царя дозволити йому окупувати Правобережжя. Таким чином обидві частини Наддніпрянської України були об'єднані, і заслугу здійснення цього міг приписати собі Мазепа. Щоб гарантувати себе від загрози з боку популярного в народі Палія, Мазепа за згодою Петра I наказав заарештувати того й заслати до Сибіру.

Ці історичні події стали сюжетом народних легенд і переказів ("Подвиги Семена Палія" [105, с.218-220], "Палій і Мазепа" [105, с.220-227]), лягли в основу дум ("Семен Палій і Мазепа" [213, с.156-157]) та історичних пісень ("Годі, коню, в стайні спати" (у 4 варіантах) [67, с.299-301], "Семене Палію, а що ж бо ти робиш" (у 4 варіантах) [67, с.331-332], "Ой Мазепо, ой Мазепо, хочь ти і гетьмане" (у 2 варіантах) [67, с.306-307], "Ой пише, пише та гетьман Мазепа" (у 25 варіантах) [67, с.309-330] тощо). У цих фольклорних джерелах образ Палія сконцентрував у собі народне уявлення про богатирів і запорозьких лицарів-характерників, він наділений рисами ідеального воїна-героя, захисника вітчизни. Антиподом йому є Мазепа, образ якого в народній творчості адекватно ідентифікується з моделлю поведінки ворога, зрадника, супроводжується відповідними характеристиками типу "проклятий Мазепа", "плут Мазепа", "пес Мазепа", "бісовий злодій", "ізрадливий пане". Одним з художніх критеріїв історичної народної поезії є нейтралізація суб'єкта лірики, перевага ідейної та функціональної ролі колективного начала, вираженого передовсім у точці зору колективу-творця на ті чи інші події. Зважаючи на це, Т.Осьмачці при написанні поезії "Семен Палій" удалося уникнути суб'єктивної оцінки, категоричності в поляризації героїв, авторська позиція у творі дещо відсторонена.

Епіграф до вірша ("Пише, пише та гетьман Мазепа / Та й до Палія листи..." (Народна пісня)" вказує на конкретне фольклорне джерело, дібране для стилізації, – історичну пісню "Ой пише, пише та гетьман Мазепа...". В

академічному виданні "Історичні пісні" (1961) вона представлена у 25 варіантах. На відміну, наприклад, від поезії "Пісня" (2), у якій Т.Осьмачка спирався на узагальнюючу фольклорну модель чумацької пісні з її акцентними й найпоказовішими ознаками жанру, "Семен Палій" є трансляцією структури визначеного народнопоетичного взірця.

Ця Осьмаччина поезія в цілому зберігає основні тематичні блоки й сюжетні ходи народної пісні, серед яких: лист Мазепи до Палія із запрошенням на бенкет (полювання (охоту), бал, бесіду (у різних варіантах), отруєння вином ("вином з чадом напуває"; втім, у деяких варіантах ця деталь відсутня), підступний вчинок Мазепи – наказ сердюкам (гайдарам, гайдукам, едноралам, уланам, служалим, жандармам, латпанам, янчарам, лементарам) закувати Семена в кайдани. Це обов'язкові елементи сюжетної лінії Палій – Мазепа. У деяких варіантах пісні "Ой пише, пише та гетьман Мазепа" зафіксовано також додаткові сюжетні ходи, як-от: від'їзд Мазепи до царя в столицю, реакція Палія на зраду ("Ой бреше, бреше проклятий Мазепа перед царем у столиці" [67, с.312]; "Ей, як проспався Семен Палієнко / Та й у темній темниці, / Ей, розбив, розбив проклятий Мазепі / Всі покої і світлиці" [67, с.312]), наказ царя заслати Палія до Сибіру, звільнення Семена з в'язниці і помста Мазепі.

Узявши за основу найсуттєвіші складові сюжету фольклорного зразка, письменник доповнив їх власними, які, хоч і є продуктом авторської фантазії, усе ж співвідносяться з художньою традицією історичних пісень та дум, що є виразом уявлень та світогляду народу. Так, образ коня в народній пісні "Ой пише, пише та гетьман Мазепа" майже не фігурує, тоді як у творі Т.Осьмачки він відіграє значну ідейно-тематичну роль, є базою для формування однієї із сюжетних колізій вірша. Саме в народній творчості вірний кінь – атрибут воїна-лицаря. Або, наприклад, взяття в полон Семена в

поезії Т.Осьмачки досить деталізоване, а в народній пісні на цьому моменті увага не акцентується.

Сюжет історичної пісні охоплює певну подію чи епізод, відтворює їх максимально конкретно, нерідко в романтичній площині. Т.Осьмачка не відступає від традиції, зберігши усталені масштаби художнього підходу до характеристики романтичних героїв, проте витворивши власні засоби змалювання образів Мазепи й Палія, хоча джерелом його творчих інспірацій, беззаперечно, був і залишився український фольклор. Так, поет, на відміну від пісенного зразка в його 25 варіантах, уводить у текст назву військового чину Палія – "фастівський полковник", тим самим увиразнивши статус героя передовсім як воїна. У творі Т.Осьмачки наявний діалог Мазепи й Палія, де функціонують звертання типу "преславний Семене", "славний наш гетьмане". Це досить симптоматична ознака в авторській інтерпретації взаємин цих осіб, адже в історичній пісні "Ой пише, пише та гетьман Мазепа" взаємохарактеристика героїв у діалозі обмежується звертаннями "Палію Семене", "гетьмане Мазепо" чи навіть "проклята Мазепо", тоді як для Т.Осьмачки в характері персонажів важить передовсім критерій поваги і лицарської гідності у взаєминах із ворогом. Рецепція фольклорного зразка в романтичному модусі виявилася й у семантиці гіпербол ("сонце рвуть підкови"), порівнянь ("мають шлики, як вітрила, на вороних гривах"), проте найвиразніше потужний лірико-романтичний струмінь простежується в патетичному монолозі Семена Палія (його немає в жодному варіанті народної пісні):

"Вези, коню, мене, нещасливий,  
 На шляхи запалі:  
 Не полину я у твоїй гриві, як сокіл у хмарі;  
 Не уловиш гостру блискавицю  
 Копитом пекучим;

Не застогне степовая птиця,  
 Із гнізда летючи;  
 Не викличеш мені до двобою  
 Лицарів поляків;  
 Не потопчеш у крові їм, коню,  
 Золоті ознаки!" [146, с.58-59]

У його основу покладено формулу неможливості дії, унаочнену частим вживанням дієслів із часткою "не" (не полину, не уловиш, не застогне, не викличеш, не потопчеш), які, крім ритмічної, разом із мікрообразами (складовими їхніх семантичних гнізд, як-то: шляхи запалі, сокіл у хмарі, гостра блискавиця, копито пекуче, степовая птиця) виконують лірико-експресивну функцію, що сприяє посиленню романтичного пафосу.

Інколи для характеристики героя Т.Осьмачка використовує деталі, зміст яких вповні розкривається лише за умови контекстуального прочитання й задіяння всіх ресурсів фольклорної пам'яті реципієнта, як деталь, що стосується образу коня: "І ти зрадив, коню мій могутній, / Палія Семена!" Однак при більш виваженому аналізі тексту виявляється, що образ могутнього коня опосередковано характеризує самого Палія. У народних легендах і переказах не раз згадується про нелюдську силу народного месника, про марні спроби знайти для нього міцного коня. "Мав Семен Палій півтора сажні зросту і важив дванадцять пудів. Жоден кінь його не видержував, тому всі походи провів у колісниці" [105, с.218], – мовиться в них. Досить імовірно, що й ідейна та семантична функція образу воза ("І шаблею перерізав горло / Коневі в дорозі, / А сам крикнув до сердюків гордо: "Поїду й на возі!" [146, с.59]) у творі Т.Осьмачки продиктована фольклорними інтерпретаціями образу Палія.

В основу композиції поезії "Семен Палій", як й історичної пісні "Ой пише, пише та гетьман Мазепа", покладено принцип логічно-асоціативної

послідовності зображених подій. Досить чітко й виразно у вірші Т.Осьмачки орієнтація на фольклор взагалі й на конкретний народнопоетичний твір зокрема простежується у використанні зовнішніх формальних ознак їх стилю. Так, саме стилізацією зумовлене функціонування в Осьмаччиній поезії вигуків "ой", "гей":

Ой сів Палій з Мазепою поруч  
У недобру пору;  
Гей, ще й келих з винами-медами  
Не торкнув губами..." [146, с.57];

в історичній пісні "Ой пише, пише та гетьман Мазепа" маємо комбінування "ой" та "гей", "ой" та "ох", "ой" та "ей", "гей" та "ей" тощо (в залежності від варіанту), повтор дієслів, прислівників, вигуків ("їде, їде фастівський полковник", "мають, мають шлики, як вітрила", "здоров, здоров, Палію Семене", "упав румак, упав на коліна"; у пісні "Ой пише, пише та гетьман Мазепа" повтор – один із найпродуктивніших прийомів, як-от: "Ой приїдь, приїдь, Палію Семене" [67, с.309], "Ой візьміть, візьміть Палія Семена / Та закуйте йому руки" [67, с.309], "Скоро, скоро проклятий Мазепа став намет розбивати" [67, с.309], "Ой не знав, не знав проклятий Мазепа, як Палія зазвати" [67, с.311]). Узявши за об'єкт стилізації історичну пісню, Т.Осьмачка застосував дієслівне римування, властиве творам цього фольклорного жанру (зачуває – відчиняє, простелились – застелились, лунає–звеляє); його вірш, як й історичні пісні в цілому, має строфічну структуру. Орієнтація письменника на народнопоетичний взірць простежується й у вживанні тавтологічного вислову "винами-медами" (у фольклорному творі – "мед-вино"), метонімії ("А Батурич тєє зачуває, брами відчиняє", "Україна й компанійське військо / Поклоняється низько"); у народній пісні – "Ой хоче Палій шведа уловити, / Москаля вирубати" [67,

с.313], "Хоче Палій, та хоче Семен / Упень Москву вирубати" [67, с.314]), традиційних епітетів (щире серце, вірний кінь, славний гетьман).

Отже, художнім орієнтиром для поезії Т.Осьмачки "Семен Палій" була народна історична пісня "Ой пише, пише та гетьман Мазепа". Підставою для такого твердження є не стільки епіграф, скільки художня інтерпретація колізії Мазепа – Палій, яка стала основою сюжетної схеми, відцентровою для авторських доповнень. У цьому плані показовими є діалог Палія з гетьманом, монолог Семена, образ коня і пов'язаний з ним авторський сюжетний хід, художня деталізація конкретного історичного епізоду: уведення до тексту географічних назв (Фастів (опосередковано), Батурин, Сейм), атрибутів лицарства і гетьманської влади ( "І Мазепа булаву з гербами / Підносить над брами", "І Мазепа махнув булавою на вікно зелене...", "Дарма в крові закипіли в піні / лицарські остроги!") тощо. При наявності 25 варіантів історичної пісні "Ой пише, пише та гетьман Мазепа" чітка авторська орієнтація на якийсь один із них не простежується.

Живий інтерес до історії свого народу як благодатного ґрунту для художнього вираження національної самосвідомості виявився і в Осьмаччиній "Думі про Зінька Самгородського", у якій об'єктом для стилізації й авторської орієнтації є фольклорна модель. Проте вона має іншу жанрову природу, заявлену в назві твору – дума. За переконанням М.Возняка, найдавніші згадки про думу як твір козацького епосу наявні в "Анналах" Станіслава Сарницького, датованих 1506 роком. Елегії про героїчну смерть братів Струсів у боротьбі з волохами, які ведуть оповідь "сумним голосом і жестами співаків" [24, с.425], в "Анналах" названо думами. Як бачимо, навіть найранніші свідчення про цей жанр українського фольклору зафіксували одну з найконцептуальніших складових його тематики – оспівування лицарської смерті героя-воїна. Ця тема по-різному зварійована в думах XVI - XVII ст. "Іван Коновченко", "Хведір Безрідний",

"Самарські брати", "Смерть козака на Кодимській долині", "Вдова Сірка Івана". Саме цей своєрідний героєцентризм дум, який відповідав творчим установкам Тодося Осьмачки, на нашу думку, і зумовив вибір художньої форми для втілення авторського задуму: на основі реальних подій створити поему про українського патріота – захисника вітчизни.

Прототипом образу Зінька Самгородського, за свідченням поета, був петлюрівський козак із загону отамана Яблоньки Зінько (Зіновій Петрович Стригун), сім'я якого мешкала у Самгородку, що знаходився недалеко від Куцівки, рідного села Т.Осьмачки. Досліджуючи історичні джерела Осьмаччиної поеми, В.Коваленко наводить такі історичні факти: з 1920 р. після ліквідації червоними загону Яблоньки Зінько стає його ватажком. В архівних документах НКВС загін названо "Великим Постом", а його дії охарактеризовано як "політичний бандитизм". Про смерть Зінька відомо зі слів свідків: "Навідався в село з хлопцями додому... Через деякий час Лакеря (дружина Стригуна – С. М.) побачила, що оточують їхню хату, взяла дітей ... і врятувалася. Після стрілянини загорілася повітка, де були хлопці, впала стеля й придавила двох побратимів. Зінько вискочив у двір до кулемета, але тут же був поранений у скроню. Куля вилізла оком. Та коли над ним нахилився з єхидною посмішкою начальник сільської міліції Тимофій зі словами: "То це ти, Зіньку?", Зінько відповів дулею. А по дорозі в Матусівську волость, куди його везли, випав з воза на шлях і помер. Не захотів здатися на поталу ворогу навіть в останню мить!" [76, с.82]. В основу статті про історію написання "Думи про Зінька Самгородського", опублікованій у травневому числі часопису "Наші дні" за 1942 рік, лягли роздуми самого Т.Осьмачки: "Та проста людина, свідомо своєї мети, не звертає з дороги, а з повною свідомістю рішається на нерівну боротьбу за ідею, за свою батьківщину, за Україну" [54, с.4].

Саме такі ідейні акценти, що потребували художньої реалізації через етико-естетичну категорію героїчного, що має потужні потенції для актуалізації змісту, були достатньою підставою для апелювання письменника до думи як жанру народного героїчного ліро-епосу.

Художній орієнтир на фольклорний стереотип простежується вже в назві твору: "Дума про ..." (прийменник "про" – поширений елемент у назвах творів цього жанру: "Про Сулиму, Павлюка ще й про Яцька Острияницю", "Про Сорочинські події 1905 року" тощо). Іменування головного героя, очевидно, також продиктовано фольклорним імперативом (Зінько, а не Зиновій, як у думах "Про Єврася Хмельниченка", "Про ... Яцька Острияницю"; Самгородський – прізвище, утворене за ознакою місця проживання (пор. Маруся Богуславка).

У побудові поеми Т.Осьмачка відступає від народнопоетичних взірців і слідує власним творчим настановам. Твір складається з трьох частин, названих піснями. Таке означення, очевидно, на думку автора, мало б внести у твір додатковий ліричний струмінь, опоетизувати оповідь, крім того, пісня в народній творчості, як правило, являє собою логічно завершену цілість. Після остаточного редагування поеми в 1941 р. ("Дума про Зінька Самгородського" була написана Т.Осьмачкою ще в 1928 р. на Черкащині, а її текст переховувався аж до часів Другої світової війни), письменник вніс до неї істотні зміни, зокрема зняв заголовки (перша частина, наприклад, називалася "Мати й дочка").

"Дума про Зінька Самгородського" має три епіграфи. Крім того, другій і третій пісні передують епіграф з "Слова о полку Ігоревім". Початкові епіграфи асоціативно співвідносяться зі змістом кожної частини, репрезентуючи провідну ідею чи виражаючи домінуючий мотив. Джерелом останніх є і фольклор, і літературна традиція. Так, перший, взятий із народної пісні ("Сокіл в орла та й питається: / Чим же цей світ

прикрашається?"), тематично зіставляється з "Піснею I" (пасторальна гармонія природи, любовний діалог Данила з Любкою), другий – із червоноармійської пісні 1919 р. "Ми Петлюру розоб'єм" – із "Піснею II" (смерть Любки від руки батька, арешт Зінька чекістами), літературна ремінісценція з поезії Янки Купали відповідає основній ідеї третьої пісні "Думи про Зінька Самгородського":

Ой, хто то йде, ой хто то йде?

Білоруси, білоруси...

А що вони несуть?.. А що вони несуть?..

– На цілий світ свою кривду, свою кривду! [146, с. 60]

Епіграфи зі "Слова о полку Ігоревім" відіграють смислотворчу роль у тексті й актуалізують генеалогічні зв'язки думи з давнім дружинним епосом. Але поет не дотримується традиційної сюжетної структури думи. Специфічні ознаки заспіву (зачину – обов'язкового елементу цього жанру) простежуються у творі лише на інтертекстуальному рівні або в підтексті (наприклад, пейзажні картини на початку першої пісні), а в кінці поеми замість традиційного "славословія" звучить тривожне передчуття національної руїни, що посилюється нагнітанням повторюваного слова "знов":

Знов підземні прірви темнії

Лунами гудуть тюремними.

Під темницею у вземлищі

Сина знов твого скатовано... [146, с.89]

Характер повістуння, а точніше, його художнє оформлення, теж суттєво різниться від того, що притаманний думам. У фольклорних творах цього жанру маємо епічну розповідь, а діалоги чи монологи супроводжуються вказівкою на автора мовлення, наприклад:

Найстарший брат худо дбає,  
 З плеча нагайкою крає,  
 Свому братові рече-промовляє:  
 "Що я к будемо ми, брате,  
 Свого брата найменшого,  
 Пішого-піхотинця,  
 Ждати-ожидати,  
 Козацкїї молодецькїї коні обїждати,  
 Буде за нами великая неволя,  
 Сильна погоня ганяти..."

("Втеча трьох братів із города Азова, з турецької неволі") [213, с.62];

або:

Оттогді ж то Барабаш, гетьман молодий,  
 Стиха словами промовляє:  
 "Ей, пане куме, пане Хмельницький,  
 Пане писарю військовий..."

("Хмельницький та Барабаш") [213, с.95]

У тексті Т.Осьмачки (зокрема в першій та третій пісні) відбувається суттєвий відхід від цього канону, в ньому мовним партіям передують не дієслівні форми типу "говорить", "промовляє", а означення імен героїв, як у драматичному мистецтві:

Любка:

Не збагну я, нерозумная,  
 Вашого бажання щирого.

Данило:

Гей, смутная, Любко-дівчино!

Вже бо рясту не топтатиме

Батько ваш, Зінько прославлений [146, с.64].

У другій пісні саме у відповідності до усталеної фольклорної моделі маємо словесні конструкції з семантикою "говорити": мовляти ("він мовляє словом-погуком"), питати ("жінка злякано питається"), шептати ("зашептала Любка злякано") тощо .

Найвиразніше зв'язок твору Т.Осьмачки з думою виявляється на його зображально-виражальному рівні, зокрема тропи і стилістичні фігури в "Думі про Зінька Самгородського" ідентичні тим, що поширені у фольклорі. Симптоматична ознака стильового колориту дум – різноаспектне використання багатого арсеналу епітетів, частина яких, внаслідок тяжіння їхньої семантики до усталеності, стала постійними, тобто тими, що функціонують і в інших фольклорних жанрах. "Найчастіше в думах зустрічаються ті ж епітети, що й в інших жанрах української народної поезії, – пише про це Б.Кирдан, – сльози – дрібні, дрібненькі; голуб – сивий, сизий; зозуля – сива; пісок – жовтий; орел – сивий, сизий, сизокрилий; сокіл – ясний, сивий; ворон – чорний; Дунай – тихий; кінь – вороний; вітер – буйний; хмара – чорна; руки – білі; вдова – бідна і т.д." [71, с.42]. Не уникнув застосування цього художнього засобу і Т.Осьмачка, в його поемі натрапляємо на конструкції типу "чорна земля" ("Западуться в землю чорную / І стежки всі з перелазами" [146, с.64]), "козацька шабля" ("замість блискавки / Засвічу козацьку шаблю я" [146, с.67]), "довга грива", "добрий кінь" ("...знову замітається / Гривою важкою, довгою, / Ніби ріками падучими, / що дві скелі обполіскують, / Двоє колін коня доброго" [146, с.70]), "Любка мила, чорнобрива" ("Та буди дочку єдиную / Любку милу, чорнобривую" [146, с.70]), "темная ніч" ("Хто ж Данило твій небачений, / Ніч нехай розкаже темная" [146, с.72]), "ясний сокіл" ("Рідний батьку, ясний соколе, / Бідную покинь оселю цю..." [146, с.74]), "чорний ворон" ("А ворони чорні пурхали / І крутилися над водами..." [146, с.81]). Крім того, в авторському тексті задіяні і складні, так звані гомерівські епітети

(щиросердне слово, старосвітський звичай, щировірная дружина, сивоусий козак, чорноземна грядка, чорнобрива дочка, легконогі коні), використання яких також зумовлене орієнтацією на фольклор, адже в думах маємо подібні художні засоби: щирозлотний перстень ("Хмельницький та Барабаш"), щирозлотний кубок ("Івась Удовиченко, Коновченко"), семип'ядна пищаль ("Хмельницький і Василій Молдавський", "Івась Удовиченко, Коновченко"), милосердний Господь ("Олексій Попович", "Буря на Чорному морі"), злotosинії киндяки ("Самійло Кішка"). Для дум властива специфічна тенденція до нанизування означень-епітетів, які характеризують один предмет чи явище, наприклад: хвиля бистра супротивна, кінь вороний добрий молодецький ("Олексій Попович"), бідна, нещасна моя зла хуртовина ("Сестра і брат"), щироглибока морська вода, давній бідний невольник ("Самійло Кішка") і под. Свідоме слідування цьому фольклорному канону наявне і в поемі Т.Осьмачки, як-от: "камінним сірим гуркотом" [146, с.63], "гривою важкою, довгою" [146, с.70], "бою грізного останнього, неминучого" [146, с.76], "голосу... молодецького, отаманського, козацького" [146, с.84].

Використані в "Думі про Зінька Самгородського" порівняння, наприклад: "Козаки мої порубані / Простяглися там під соснами, / мов дуби, / вночі злодіями / Сокирами з пнів повалені" [146, с.72] – теж схожі з фольклорними, як в історичній пісні: "Ми ж думали, що дуб вгору в'ється, / Аж то козак Сірко та з ордою б'ється" ("Гей, та то ж не грім в степу гуркоче" [67, с.112]). Порівняння Зінька з явором, а матері з птахом теж закорінені у фольклорний ґрунт, щоправда, їх варіації маємо здебільшого в ліричних піснях у складі семантико-синтаксичного паралелізму, як у народних творах "Ой горе тій чайці" чи "Стоїть явір над водою":

Стоїть явір над водою, на воду схилився;

Сидить козак у неволі, тяжко зажурився [215, с.57].

Уведення до тексту образу калини в порівнянні ("А на спину звисла китиця / З шапки чорної козацької, / мов калини гроно повнеє" [146, с.70]), безперечно, спричинене особливим смисловим навантаженням його в українському фольклорі, де калина – це і образ-символ, і специфічна ознака, атрибут творчого надбання української нації.

Думається, саме фольклорна семантика прочитується і в образі-метафорі "вариво-видовисько" у сцені кривавої сутички Зінька з чекістами:

Завалоки хижі з півночі ...

Мене влучатимуть...

А як люди позбігаються

Та й на вариво-видовисько,

Я поріг покину батьківський... [146, с.73]

Простежується інтертекстуальна близькість наведеного уривка до історичних пісень та дум, де вариво, зокрема варка пива неодмінно інтерпретується як битва, кривавий бій, як у думі "Про Сулиму, Павлюка ще й про Яцька Остряницю":

Обізвався серед Січі

Курінний Сулима:

"Гей, давайте, хлопці, зварим

Вражим ляхам пива!"

... Добре Павлюк та Сулима

Ляхів частували –

Військо вибили дощенту,

Кодак зруйнували [213, с.85].

Близькі до народнопоетичних і використані Т.Осьмачкою гіперболи, хоча порівняно, скажімо, з російськими билинами, прикладів гіперболізації в думках, а тим більше в історичних піснях, значно менше. М.Рильський це пояснював тим, що "фантастичний, казковий елемент майже зовсім

відсутній у думах, тоді як у російських билинах, сербських та болгарських піснях йому відведено чимале місце" [176, с.141], у думах натомість типізація зображуваного подеколи досягається вже засобами реалізму. Однак, при характеристиці героїв для акцентації відваги, мужності, у зображенні їх вчинків гіпербола в думах є продуктивним художнім засобом, як у творі: "Івась Удовиченко, Коновченко":

Не багато Коновченко по долині Черкень погуляв, –  
Самих найстарших п'ятсот чоловік рицарів  
під меч пускав [213, с.27-28].

Подібні тропеїчні конструкції маємо і в поемі Т.Осьмачки, наприклад:

І махнув Зінько гранатою:  
Руки й ноги розліталися  
По дворі, як пил від вихора... [146, с.77-78]

Вони значно посилюють експресивність образів:

В його очі розгоралися  
Не сльозою, тільки силою:  
Бо якби сльоза зірвалася  
Та йому на груди різьблені, –  
Вибухли б вони від розпачу... [146, с.76]

У думі "Втеча трьох братів із города Азова, з турецької неволі" муки найменшого брата передано такою гіперболою: "По білому камінню, / по сирому корінню / свої козацькі молодецькі ноги собиває, / кров'ю сліди заливає" [213, с.61]. Страждання поранених козаків із загону Зінька у творі Т.Осьмачки задля більшої емоційної інтенсивності теж зображено за допомогою цього художнього засобу:

Козаки мої порубані  
Простяглися там під соснами,  
... У їх рани нині ятратяться

На весь край наш недомучений... [146, с.71 -72]

Вочевидь, що саме впливом фольклорного імперативу зумовлене використання автором метонімічних висловів ("Осоромить серед дворища / Вас Москва, до вух запінена" [146, с.73]; "Знову мій народ похилений / В себе в хаті під одвірками" [146, с.87]; порівняймо: "То не хмари з буйним вітром / З Дніпра налягають – / То Павлюк та Острияниця / Ляхів обступають" [213, с.86] ("Про Сулиму, Павлюка ще й про Яцька Острияницю"); "Веселились ляхи-турки, / Круль і князь раділи, / Що обложили Богуна / На довгі неділі" [213, с.115] ("Іван Богун"), а також перифрастичних конструкцій типу "топтати ряст" (перебувати у доброму здоров'ї: "Вже бо рясту не топтатиме / Батько ваш, Зінько прославлений" [146, с.64]); "діувати, мати юний вік" у перифразі: "Бо й двора я не сходила ще / І найпершої дівоцької / Не зносила ще сорочки я" [146, с.74]. Більшовиків у Т.Осьмачки названо "харцизами" "зайдами дикими", "завалоками хижими з півночі".

Наближеність поеми "Дума про Зінька Самгородського" до жанру думи засвідчують наявні в ній стилістичні фігури: повтори, інверсії та плеоназм, тавтологія, анафори, джерелом яких є фольклор. Досліджуючи стиль українських народних дум, Б.Кирдан відмітив у них особливу роль повторів: "Із думи в думу і по декілька разів в одному творі повторюються вирази: "Він теє зачуває, словами промовляє", "добре дбає", "думає-гадає". Питання, задане одним із героїв, потім частково чи повністю кимось із персонажів думи повторюється. Зустрічаються одні й ті ж образні вирази і групи віршів, що стали своєрідними загальними місцями. ... Повтори, як правило, витримані в дусі епічної традиції" [71, с.45]. Художні повтори в поемі Т.Осьмачки відповідають основним стильовим вимогам жанру народної думи. У ній маємо повторення однотипних звертань у різних контекстах, наприклад:

Гей, Зіньчихо, жоно сивая,  
 Ще й дружино щировірная,  
 Відчиняй но скриню давнюю...[146, с.70];  
 ...Гей, Зіньчихо, жоно сивая,  
 Ще й дружино щировірная,  
 З сорочками швидше порайся [146, с.71].

У першій пісні поеми наявне дворазове повторення фрази "Гей, смутная Любко-дівчино!" [146, с.62, 64], у другій – "Рідний батьку, ясний соколе" [146, с.74], які, крім стилетвірної, на наш погляд, виконують також функцію логічної завершеності думки, вказують на смислову цілість окремої частини. Стильова палітра "Думи про Зінька Самгородського" включає і звороти, що базуються на синонімічному повторі попереднього слова: верзлося - снилося ("І мені верзлося - снилося, / Що неділі ви купальської / Цілували небо чистеє" [146, с.66]), груди - перси ("Припадайте грудьми - персами / До долівки, в камінь збитої" [146, с.73]); і тавтологічні вислови, подібні тим, що вживані в народній творчості, типу рано-пораненьку (дума "Проводи козака до війська"), чужому-чужениці ("Буря на чорному морі"), чужа чужина ("Сестра і брат") тощо; у Т.Осьмачки: "То тоді вже не побачимось / Ми до віку віковічного" [146, с.68], "Яка птиця вам / Несла коні легконогії / Аж на ріднеє родовище" [146, с.71], "Місяць плине вагом-повагом" [146, с.79], "Ви забрали сили сильнії" [146, с.88].

Вагому роль у тексті Т.Осьмачки відіграють анафори, вони виконують стилетворчі функції, приміром, як у думі "Івась Удовиченко, Коновченко":

Буде слава славна  
 Поміж козаками,  
 Поміж друзями,  
 Поміж рицарями,  
 Поміж добрими молодцями! [213, с.31]

У "Думі про Зінька Самгородського" натрапляємо на аналогічні анафоричні вислови: "Із-за гори та високої, / Із-за лісу та дубового" [146, с.60], "Чи у лісі Лебединському, / Чи у полі Килиїмському, / А чи у яру холодному..." [146, с.63], "В Любки відсвіти бурхливії / Аж із серця та глибокого, / Аж із сорому дівочого" [146, с.66], "З ким містечка ти підпалював, / З ким степи ти перехрещував / Копитами й кулеметами?" [146, с.84]. Поет продуктивно використовує інверсійні звороти, зокрема ті, де в синтаксично незвичній позиції знаходиться означення, на зразок: очі сміливії, лице смугляве здовжене, степ захмарений, слово батьківське, руки молодецькії, небо чистее тощо. Їх вживання теж зумовлено авторською орієнтацією на фольклор, де ця стилістична фігура застосована досить плідно: поля самарськії, отаман Матяш старенький, коні козацькії, земля татарська ("Отаман Матяш старий"), кінь порубаний, шабля булатна, бандура подорожня, бандура мальована, козаки подорожні ("Смерть козака бандуриста") тощо. Як у фольклорі взагалі, а в думах зокрема, у поемі Т.Осьмачки наявні традиційні епічні числа ("... За мною три гонитви йде: / щонайпершая від півночі, / А другая вже від Смілої, / А що третя великая, / То від лісу Чигиринського" [146, с.71]).

Стилізацією поеми під народну думу пояснюється функціонування в авторському тексті численних означень із закінченнями -її, -ая. Як і в думах, у Т.Осьмачки вони виконують стилетворчу й ритмотворчу роль та сприяють посиленню урочистої тональності, наприклад:

А коли із степу синя ніч  
 Умочила руки смаглії  
 В золоті моря далекії... [146, с.68];

або:

І нехай і за Карпатами  
 У далеких землях бачено,

Що дитину вірну й щирую

Україна має давня... [146, с.67]

З цією ж метою використано архаїзми (перса, уста, мовляти, ветхії, єсть), у творі нерідко вжито вигуки "ой", "гей". Останні, разом з інверсійними конструкціями, впливають на версифікаційну злагодженість твору, бо нерідко виступають не як зачинні вигуки при звертаннях, а виконують роль додаткового складу для ритмічної суцільності строфи, як-от:

Сивоусий козак в хаті, гей,

Біля столу обпирається,

В нього шабля, аж до чобота

хижо з брязком вигинається... [146, с.70];

Гей, в'язниця ця новітня

Під землею має вогкії

Вземлища все глибочезні [146, с.79].

Як відомо, дума має астрофічну будову, її вірш нерівноскладовий, відсутній поділ на строфи через змінність порядку римування. "Віршова будова думи помітна, головно, в паралелізмі, який виявляється в аналогічному щодо значення укладі слів у рівнобіжні рядки, з приблизно однаковою кількістю наголосів і складів і свобідним римуванням, найчастіше дієсловним, – писав про це М. Возняк. – ... У думі немає строф, які повторювали б однакову ритмічну схему, бо й вірші думи не мають ні однакового розміру, ні однакової кількості складів, навпаки, довші вірші чергуються з коротшими й щойно при кобзарських рецитаціях запримічується поділ на більші й менші групи віршів, періоди або тиради, себто заокруглені цілості з заокругленим образом або закінченою думкою в кожному періоді" [24, с. 435].

Незважаючи на де-не-де наявне в поемі дієсловне римування (типу здригається – черкається, захилинаючись – сповняючи, зірвалася –

вдивлялася), ним і обмежується схожість з думою в плані версифікаційної техніки. Строфа "Думи про Зінька Самгородського" рівноскладова, має дев'ять складів з наголосом на третьому, п'ятому й сьомому. Проте у творі є рядки, які не вкладаються в цю ритмічну схему, на зразок:

Та взяли його та й мучили:  
 Два у спину обпиралися  
 Коліньми і руки рубані  
 Вивертали, ламлячи назад,  
 А другії два, засапавшись,  
 В чорну рану закаблуками,  
 Мовчки, зуби скалячи, товкли... [146, с.84]

У наведеному уривку порушується порядок наголошення в четвертому і восьмому рядках. При аналізі цього явища й причин, які спонукали до його появи, простежується певна закономірність: на такі рядки натрапляємо лише в тих частинах поеми, де відбувається посилення експресивності вислову в ідейно значущому контексті. Симптоматично, що в таких випадках з метою акцентації уваги слухачів кобзарі й лірники застосовували так звані ретардації – ключові повторення важливих фраз, уповільнення темпу оповіді. Вважаємо, що рядки поеми Т.Осьмачки, які не узгоджуються з її версифікаційною структурою, тим самим привертають до себе додаткову увагу реципієнта і, на наше переконання, виконують у творі функцію своєрідних ретардацій.

Отже, поема Т.Осьмачки "Дума про Зінька Самгородського" і поезія "Семен Палій" – це художні твори, у яких специфіка прояву національної ідентичності визначається характером трансляції фольклорних жанрів – думи та історичної пісні. Новий або традиційний з авторськими доповненнями сюжет вкладається у структуру фольклорної системи (жанру думи, історичної пісні), використано народнопоетичні мотиви, образи. На

словесно-виражальному рівні цих творів Т.Осьмачки чітко простежується стилізація.

## ВИСНОВКИ

Світоглядні константи, онтологічно зумовлені філософськими ідеями, художньо - мистецькі концепції, соціокультурні віяння доби (20-50 рр. ХХ ст.), особиста доля та світовідчуття Т.Осьмачки стали основою своєрідності стилю його поезії, інтерпретацій та художньої реалізації в ній експресіоністичних та сюрреалістичних стильових тенденцій, функціонування доміант фольклорної поетики на рівні образного моделювання дійсності.

Системний та аналітичний підходи до осмислення стилю поезії Т.Осьмачки, її стильових доміант дали можливість усвідомити, що особливістю індивідуальної манери письма митця є синкретизм ознак різних типів творчості (експресіонізму, сюрреалізму), які в ній співіснують з рецепціями українського фольклору і потенційно здатні еволюціонувати. Це зумовило визначення в літературознавстві стильової специфіки творчості поета як "осьмачкізм" (Ю.Лавріненко) й "осьмачківський спосіб поезії" (В.Барка)

Звернення до принципів неміметичного мистецтва у вираженні несприйняття здобутків технізованого виробництва, дисгармонії людини і світу, характер художнього вияву трагічної свідомості, породженої історичними реаліями доби і кризою духовності, є ідейно - образними концепти, верифікованими в ранній поезії Т.Осьмачки (збірках "Круча", "Скитські вогні", "Клекіт"). Вони відповідали творчим інтенціям автора і зближували його лірику з європейським літературним експресіонізмом (творчістю Г.Гайма, Г.Тракля, Й.Р.Бехера, Я.Івашкевича, Ч.Мілоша, Ю.Тувіма).

Концептуальною основою вираження трагічного в поезії Т.Осьмачки є гіперболізований образ, підтекстові смисли якого дешифруються через їх міфологізацію і символізацію ("Хто", "Гуральня", "Колісниця", "Казка", "Регіт"). Аналогічний прийом поширений у поезії експресіоністів (Г.Гайм ("Демони міст"), Г.Тракль ("Чистилище"), Я.Івашкевич (збірка "Діонісії"), Ч.Мілош (збірка "Три зими", "Поема про заляклий час"). Моделювання трансцендентного деформованого поетичного світу Т.Осьмачки відбувається на смисловій градації, що досягається через метафору ("Весна", "Лист", "Пісня з півночі", "Зірниця в морях"), антитезу ("Труни у гаях", "Регіт", "У табори", "Колісниця", "Сонет"), низку стилістичних фігур (парцеляцію, інверсію) ("Хто", "Земля"). Семантика граничної експресивності образних утворень, у тому числі дієслівних, окличні конструкції підкреслюють крайню напруженість почуттів ліричного героя. Рефлексії, що постають як суб'єктивний вимір реальності і разом з тим як певні концепти часу і ознаки психологічного стану митця, конкретизовані в мікрообразних домінантах його поезії (образах крові, клекоту, безодні, безумства, прірви і под.). Максимальна розширеність хронотопу, реалізована в глобальності, масштабності художньої картини ("Цить, моє серце!", "Війна", "До степу", "На Ігоревім полі", "Подорожній", "Не можу пригадати, кого я ждав..."), акцентація зорових (кольористичних) (кривавий світ, чорний яр, сірий дим), слухових (рев, стогін, регіт, крик, плач) мікрообразів у ліриці Т.Осьмачки теж входять до арсеналу засобів вираження трагічного. Дестабілізація художньої реальності досягається через контраст на рівні протиставлення семантично протилежних образних конструкцій ("Регіт", "Колісниця", "У табори"; пор. Г.Тракль "Осінь самотника"), антонімічних одиниць кольористичної гами (біле – чорне) ("У табори"), образного осмислення онтологічної опозиції "життя – смерть" ("Сонет").

Нівеляція гуманістичних ідеалів, десакралізація духовних цінностей суспільства першої третини ХХ століття і зумовлені цим кризові психологічні стани Т.Осьмачки, втрата ним внутрішньої рівноваги і душевної гармонії детермінували художні мотиви і моделювання апокаліптичних образів у поетичному доробку митця 20 рр. як транскультурних значимих концептів, вписаних у контекст української літератури того часу з поширеною в ній образною емблематикою всесвітньої катастрофи (поезія М.Йогансена, Юрія Клена, Є.Маланюка, Є.Плужника, О.Стефановича, П.Тичини). Останні типологічно співвідносяться з ідейними акцентами німецького та австрійського експресіонізму (творчістю Ф.Верфеля, Г.Гайма, Я. ван Годдіса, Е.Ласкер - Шюлер), трактуванням апокаліптичних мотивів у творах польських письменників Ф.Гетеля, Я.Каспровича, Ч.Мілоша, Ю.Чеховича, М.Яструна.

Макабричний зміст тривожних візій-передчуттів у ранній поезії Т.Осьмачки спроектований на підтекстові алюзії в аспекті біблійної символіки ("Хто", "Колісниця", "Казка", "Містерія"). У ній переважають семантично-асоціативні варіації образу смерті в багатовимірності його художньої інтерпретації: криваві тумани, голосіння, рани ("Хто"), муки-катування, ридання ("Колісниця"), шляхи в крові, ягоди-кров, труни, сон кладовищ ("Труни у гаях"). Анімалістичні та орнітологічні образи вовка, лева, кажана, сови, сича з усталеною фольклорною семантикою в поезії Т.Осьмачки інтертекстуально збагачуються значеннєвими нашаруваннями, відомими у світовій літературі (Е.По "Крук") та біблійній міфології (Іс. 34-35, 1 Пет.5; 8). Функціонування у творах митця специфічних образів-інферналій (вогонь, пожежа) ("Колісниця", "Труни у гаях", "Синя мла") сутнісно значиме, пов'язане з канонічним євангельським трактуванням Судного дня як світової пожежі. Апеляція письменника до почуттєвих пластів психіки реципієнта, характерна для експресіонізму, спроба

викликати сильну емоційну реакцію на мистецький образ простежуються в зображенні натуралістичних картин нічних жахів, використанні атрибутики смерті (мерці, скелети, труни, могили) ("Весна", "Війна", "Труни у гаях", "Забутий"), превалюванні монохромності кольору з домінацією чорних відтінків.

Апокаліптичні візії в поезії Т.Осьмачки часто співвіднесені з топосом міста. Урбаністична символіка в ній функціонально проблематична. Світоглядна концепція автора визначає соціальний конфлікт (місто – село), представлений як філософська модель внутрішнього протистояння, вона адекватна психологічному стану митця. В епіцентрі осмислення міста як онтологічного феномена – ідея хаосу, смерті, деструкції, агресії, руйнації індивідуума (такі ж інтенції наявні у віршах Б.-І.Антонича, М.Ореста, раннього В.Сосюри, Д.Фальківського), що виражена у відповідній семантиці асоціативних гнізд (крик, кров, ридання, клекіт, шаленство, плач), акцентації дієслів на означення динамічної дії, поширених у поезії експресіонізму (клекотіти, бити, давити) ("Деспотам", "До Стефаника", "Не можу пригадать, кого я ждав..."), поетиці порівнянь ("Синя мла", "Труни у гаях"). Філософський зміст урбаністичних концептів поезії Т.Осьмачки художньо виявлено в підтексті інтерпретації образів-символів гайвороння, розп'яття, погрому, бурі ("May soul is dark"; як у творах І.Гайма "Настане день – прийде велика згуба", "Після битви", "Чорні візії до уявної коханої", І.Тракля "Зимові сутінки", "Геліан"), порожнього мертвого міста ("Труни у гаях", "Синя мла"), горобиної ночі ("Труни у гаях"), архетипу дороги ("Пам'яті Франка"). Вони акумулюють актуальні для автора смисли, різноаспектно асоціюючись з руїною української держави, занепадом цивілізації, духовним хаосом людства і є суттєвими компонентами художньої концепції світу митця.

Стильові домінанти експресіонізму найвиразніше виявлені у збірках Т.Осьмачки 20 рр. Експресіоністичні за своєю природою засоби образного моделювання художнього світу, апокаліптичні мотиви частково наявні і в деяких творах митця 40-50 рр., але в них вони вже не є провідними складовими індивідуального стилю письменника. Ознаки сюрреалізму (образи, мотиви, витворені за принципом алогічного зображення) функціонували і в ранній поезії Т.Осьмачки, і в збірках, виданих на еміграції, що свідчить про відносно сталі сюрреалістичні тенденції в поетичному доробку митця.

Ознаки сюрреалізму в поезії Т.Осьмачки найчіткіше виявлені на рівні моделювання образу. При конструюванні сюрреалістичних образних одиниць у ліриці письменника домінують принципи: 1) довільної асоціації, що базується на зближенні двох віддалених реальностей (напр., як у поемі Т.Осьмачки "Поет": "пиріг..., начинений ставними камінцями"; аналогічні художні сполуки маємо у творах "Казка", "На Ігоревім полі", як і в поезії Б.-І.Антонича (збірки "Книга Лева", "Ротації"); 2) утвердження нової фізичної властивості предметів, якої не існує в природі (напр., "Зорі булькали в вітрах" ("Легенда"); 3) синтезу абстрактного і конкретного в тропеїчних конструкціях ("дума, як здохлий гад" ("Елегія"), "світ м'язистий" ("Ранок") тощо). Картини снів ("Поет", "Війна"), марень ("Пісня з півночі") співвіднесені з сюрреалістичними концептами художнього сприйняття дійсності – фетишизацією підсвідомого начала й орієнтацією на такі форми його вияву, як сновидіння, марення, галюцинації. Припускаємо, що ознаки сюрреалістичного образу в поезії Т.Осьмачки можуть свідчити про творчу спадкоємність художніх досягнень літератури українського бароко, в якій вираженням ірраціонального мислення, химерно-алогічного бачення звичних просторово-часових відношень було функціонування мотивів

фантазмагорійного сну, галюцинацій, осяяння, марення (творчість І.Орновського, М.Смотрицького).

Специфічною особливістю поетичного стилю Т.Осьмачки є гармонійне співіснування в ньому художніх ознак вираження модерного світовідчування (експресіоністичного, сюрреалістичного) і елементів канонічно-традиційної сфери – домінант фольклорної поетики. Занурення в стихію народної міфології і фольклору, знайому з дитинства, використання її образного арсеналу простежується як у ранній поезії Т.Осьмачки, так і в його творах 40-50 рр. (зокрема поемі "Поет"). Звернення до зразків героїчного фольклору в поезіях, виданих на еміграції, було зумовлене потребою національного самовираження митця на чужині, його вірою в духовні потенції відродження української нації. Аплікація творів фольклорними фрагментами, стилізація, мистецьке переосмислення народнопоетичних образів, мотивів, використання художніх засобів фольклору – основні способи авторської літературної обробки традиційного матеріалу – найвиразніше оприявнюються при аналізі поезій Т.Осьмачки в аспекті жанру. Зокрема, корекція жанрових ознак народнопоетичного джерела, адаптація їх до літературного тексту згідно з мотиваціями, уподобаннями, творчими настановами письменника простежується в поезії Т.Осьмачки "Деспотам", де відбувається трансляція фольклорної моделі голосіння<sup>1</sup> та поемі "Поет", де використано модель замовляння. В аплікованих у літературний текст письменника фрагментах зберігаються найпоказовіші художні прикмети народнопоетичних вірців: тематичні акценти (смерть, нещастя – в голосіннях; пошук залятого козацького скарбу – в замовляннях), мотиви відходу, розлуки та їх варіації в різних асоціативних комплексах у голосіннях; специфіка образності (домінування

---

1. Фольклорна модель – умовний, узагальнений, найпоказовіший зразок фольклорного жанру з типовою конструкцією, зумовленою жанровим імперативом.

образів смерті, дороги в голосіннях, інтерпретація образів, пов'язаних з людським тілом, характерна для замовлянь), особливості художньої структури (речитативна форма, відсутність римування в голосіннях; оригінальна словесна формула замовлянь).

Своєрідний підхід Т.Осьмачки до фольклорного матеріалу виявився в його поезіях "Казка" (збірка "Круча"), "Казка" (збірка "Скитські вогні"), "Цить, моє серце!". У них спільність із фольклорною казкою як потенційною вигадкою простежується лише в подібності сюжетних ходів та семантичному взаємозв'язку образних компонентів (у казці реальне межує з фантастичним, але останнє домінує). Хоча в цих творах інтерпретуються казкові мотиви та фантастичні образи, наявність символічних деталей, словесних засобів, функціонально наближених до тих, що мають місце в інших традиційних жанрах (легендах, думах, піснях), відсутність усталених елементів композиційної й сюжетної структури народнопоетичної казки, її мовно-стереотипних стабілізуючих компонентів свідчать про авторську установку не на конкретний жанр казки, а на фольклорну стихію взагалі в повному обсязі її зображально-виражального арсеналу. Натомість використання амебейної композиції зі смисловим та синтаксичним паралелізмом у її основі, властивим народній поезії, мотивів останньої, усталеної семантики фольклорних образів у таких творах Т.Осьмачки, як "Пісня" ("Над садками чорна хмара плине...") та "Пісня" ("Кинув чумак село рідне...") виявляє характер авторської обробки традиційних жанрів народних пісень родинно-побутового та чумацького циклів. Крім цього, в "Пісні" ("Кинув чумак...") у ритміці, на рівні словесних засобів (функціонування типового для чумацьких пісень вигуку "гей") простежується стилізація.

У поемі Т.Осьмачки "Дума про Зінька Самгородського" та вірші "Семен Палій" відбувається трансляція фольклорних жанрів думи та

історичної пісні. У народнопоетичних творах цих жанрів, як відомо, найвиразніше репрезентована категорія героїчного, домінантна для втілення авторського задуму. Об'єктом авторської інтерпретації в поезії "Семен Палій" є народна історична пісня "Ой пише, пише та гетьман Мазепа" (на це вказує насамперед епіграф Осьмаччиного вірша). Письменник зберігає основні сюжетні ходи фольклорного зразка (лист Мазепи до Палія із запрошенням на бенкет, отруєння вина, арешт Семена за наказом Мазепи), супроводжуючи їх власними доповненнями (діалоги, нова сюжетна лінія, пов'язана з образом коня, уведення в текст географічних назв, атрибутів гетьманської влади). Романтичний модус рецепції народнопоетичного вірця проявився в семантиці гіпербол, порівнянь, патетичному монологі Палія. Відповідно до авторського задуму, у творі наявні традиційні епітети, метонімії, тавтологічні вислови, поширені у фольклорі. З метою стилізації задіяно вигуки "ой", "гей", повтори.

У поемі "Дума про Зінька Самгородського" новий сюжет, основу якого склали реальні події, вкладено у структуру фольклорної системи (жанр думи). Ознаки останньої реалізовані в конструюванні назви твору Т.Осьмачки, виборі форми імені головного героя, в героєцентризмі поеми, як і ряді дум XVI - XVIII ст. Але найчіткіше орієнтація на жанрову модель фольклору в цій поемі виявлена на зображально-виражальному рівні поетичного тексту, зокрема художніх засобів, ідентичних тим, що функціонують у думах: традиційних епітетів, гомерівських епітетів, нанизування епітетів-означень, численних метафор, порівнянь, гіпербол, метонімії, тавтологічних висловів, перифрастичних конструкцій, повторів однотипних звертань у різних контекстах, зворотів, що базуються на синонімічному повторі попереднього слова, анафор, інверсій. Стилізації сприяють вживання дієслівного римування, вигуків "ой", "гей"; урочистий характер розповіді, що як і в думах, досягається за допомогою архаїзмів та

відповідної тональності мовлення. Одночасно в поемі Т.Осьмачки "Дума про Зінька Самгородського" відхід від канону виразно простежується в композиції й сюжетній структурі твору, функціонуванні його епіграфів, оформленні мовних партій героїв за законами драматургії в першій та третій частинах, версифікаційній техніці. Рядки, які не вкладаються в ритмічну схему наголошення, є своєрідними ретардаціями, які уповільнюють темп оповіді й привертають увагу реципієнта.

Своєрідністю стилю поезії Тодося Осьмачки є, як визначено, єдність стильових домінант традиційних і модерністичних творчих типів, в аспекті яких вибудовується авторська модель світу, що постає на основних рівнях структури художнього тексту. Саме синкретизм стильової палітри визначив поетичну індивідуальність митця як феномена в історії української літератури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев Л.Г. Сюрреализм. – М.: Высш. школа, 1972. – 231 с.
2. Антологія польської поезії: У 2 т. – К.: Дніпро, 1972. – Т. 2. – 503 с.
3. Антологія української поезії: У 6 т. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 1. – 454 с.
4. Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1998. – 591 с.
5. Астаф'єв О. Г. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – Автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. / Інст. літ. ім. Т. Шевченка НАНУ. – К., 1999. – 40 с.
6. Атом серця: Українська поезія першої половини ХХ ст. – К.: Веселка, 1992. – 350 с.
7. Бажан М. Твори: У 4 т. – К.: Дніпро, 1974. – Т.1. – 346 с.
8. Барабаш Ю. Причинки до теми "Гоголь і українське літературне барокко (Генезис і типологія)" // Слово і час. – 1992. – № 9. – С. 19 - 29.
9. Барка В. Відроджена лірика // Барка В. Земля садівничих: Есеї. – Мюнхен: Сучасність, 1977. – С. 71-73.
10. Барка В. Поема – як відтворений вік // Барка В. Земля садівничих: Есеї. – Мюнхен: Сучасність, 1977. – С. 74 - 84.
11. Белецкий А.И. Избранные труды по истории литературы. – М.: Просвещение, 1964. – 478 с.
12. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 334 с.
13. Біляїв В. Спогади про Т.Осьмачку // Березіль. – 1991. – № 7. – С.119-127.
14. Борев Ю.Б. Метод и система эстетики // Вопросы литературы. – 1961. – № 2. – С. 89-109.
15. Борев Ю.Б. Художественный стиль, метод и направление // Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М.: Наука, 1982. – С.76-90.

16. Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 40 - 73.
17. Бровко О.О. Лірика Миколи Руденка. Проблеми поетики. – Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Луганськ, 2000. – 271 с.
18. Булаховська Ю.Л. Творчість Леопольда Стаффа і стильові пошуки польської поезії першої половини XX ст. – К.: Наук. думка, 1970. – 179с.
19. Бургардт О. Експресіонізм у німецькій літературі // Життя й Революція. – 1925. – Ч. 8. – С. 29 - 33.
20. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под ред. П.А. Николаева. – М.: Высш. школа, 1988. – С.309 - 311.
21. Винниченко В. Сонячна машина. – К.: Дніпро, 1989. – 619 с.
22. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Наука, 1961.– 431 с.
23. "Вільно творити не можу..." До 100-річчя Т.Осьмачки // Сучасність. – 1995.– № 5. – С. 140 - 145.
24. Возняк М.С. Історія української літератури: У 2 кн. – Львів: Світ, 1994.– Кн. 2. – 560 с.
25. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис: У 2 т. – К.: Оберіг, 1991. – Т. 1. – 455 с.
26. Гаврилова Т., Остапенко Н., Голуб Н. Інтерпретація біблійних мотивів та образів у поезіях Тодося Осьмачки // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: Матеріали всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С.Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 65- 68.

27. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Навчальний посібник / За ред. О.Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
28. Гординський С. Богдан Ігор Антонич. Його життя і творчість / Передм.// Антонич Б.-І. 1909 - 1937. Зібрані твори. – Нью-Йорк - Вінніпег: Слово, 1967. – С. 7 - 26.
29. Грабович Г. Велика література // Сучасність (Мюнхен). – 1986. – Ч. 7 - 8.– С. 46 - 80.
30. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні української літератури// Грабович Г. До історії української літератури. – К.: Основи, 1997. – С. 23-33.
31. Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т. – К.: Либідь, 1993.– Т. 1. – 391 с.
32. Гайм Г. Поезії / Пер. з нім. П.Рихла // Всесвіт. – 1990. – № 7. – С.74- 80.
33. Гайм Г. Поезії / Пер. з нім. Т.Гаврилівна // Всесвіт. – 1996.– № 2. – С.142-146.
34. Дей О.І. Соціально-побутові пісні чумацького циклу / Передм. // Чумацькі пісні. – К.: Наук. думка, 1976. – С. 11 - 45.
35. Дей О. І. Поетика української народної пісні. – К.: Мистецтво, 1978. – 250 с.
36. Державин В. Проблема наслідування і стилізації // Пороги. – 1952.– Січень- лютий. – С. 19 - 25.
37. Державин В. Поезія Михайла Ореста і неокласицизм // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 347 - 365.
38. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947) // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 3. – С.575- 596.

39. Днепров В. Г. Черты романа XX века. – М. - Л.: Сов. писатель, 1965. – 548с.
40. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979. – 319 с.
41. Эйдинова В. Стиль художника: Концепции стиля в литературной критике 20-х годов. – М.: Худ. литература, 1991. – 285 с.
42. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа // Современная русская критика. – Л.: Без указ. изд., 1926. – С. 104-112.
43. Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини / За ред. С.Савченка. – К.: Сяйво, 1929. – 345 с.
44. Эльсберг Я.Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965. – С. 34 - 59.
45. Енциклопедія українознавства: У 2 т. – Мюнхен - Нью-Йорк: Молоде життя, 1949. – Т. 1. – 934 с.
46. Єрмоленко С.Я. Фольклор і літературна мова.–К.: Наук. думка, 1987.– 247с.
47. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995.– 688 с.
48. Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916 - 1926.– Л.: Academia, 1928. – 437 с.
49. Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное. – Л: Наука, 1967. – 21 с.
50. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. – СПб.: Изд-во С-Петербур. ун-та, 1996. – 440 с.
51. Жулинський М. Йому судилася доля Данте // Літературна Україна. – 1991. – 16 травня.

52. Жулинський М. Приречений на самотність та вигнання / Передм. // Осьмачка Т. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1991. – С. 5 - 18.
53. Жулинський М. Тодось Осьмачка (1895-1962) // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – К.: Либідь, 1994. – Кн. 2. – Ч. 1. – С. 89-98.
54. За лаштунками "Думи про Зінька Самгородського" // Наші дні (Краків - Львів). – 1942. – Травень. – С. 4.
55. Зборовська Н. Реквієм над загубленою нацією (на матеріалі прози Т.С.Осьмачки) // Творчість і доля Т.С.Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття: Матеріали всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю з дня народження Т.С.Осьмачки. – Черкаси, 1995.– С. 6 - 7.
56. Зборовська Н. "Танцююча зірка" Тодося Осьмачки. – К.: Козаки, 1996.– 63 с.
57. Зборовська Н. Демонізм як характерна риса прозового дискурсу Тодося Осьмачки (за повістю "Старший боярин") // Молода нація. – 1997.– № 5.– С. 127 - 131.
58. Зборовська Н. На згарищі спаленої душі // Сучасність. – 1997. – № 6. – С.137 - 144.
59. Зборовська Н. Тодось Осьмачка – з погляду творчої невдачі (за повістю "Старший боярин") // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: Матеріали всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С.Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 65 - 68.
60. Зеров М. Українська література в 1923 р. // Нова громада. – 1924. – Ч. 3 - 4.– С. 30 - 31.
61. І.Кв. Тодось Осьмачка. "Сучасникам" (1943) // Наші дні (Краків-Львів). – 1943. – Березень. – С. 13.

62. Іванисенко В.П. Народження стилю. – К.: Наук. думка, 1964. – 299с.
63. Іваньо І.В. Про українське літературне барокко // Українське літературне барокко. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 3 - 18.
64. Ізарський О. Михайло Орест у листах // Сучасність ( Мюнхен ). – 1964. – Ч. 3 - 4. – С. 71 - 75.
65. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич. Нарис життя і творчості. – К.: Рад. письменник, 1991. – 207 с.
66. Ільницький М. Об'єднані словом (Українська повоєнна еміграційна критика) // Дивослово. – 2000. – № 11. – С. 7 - 11.
67. Історичні пісні / За ред. М.Т. Рильського, К.Г. Гуслистого. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 1068 с.
68. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
69. Кейван М. У самотній мандрівці до вічності (Спогади про Тодося Осьмачку) // Березіль. – 1996. – № 3 - 4. – С. 58 - 94.
70. К-ий І. Туга за сонцем вічності. "Старший боярин" Тодося Осьмачки // Арка (Мюнхен). – 1948. – Ч. 3 - 4. – С. 49 - 51.
71. Кирдан Б.П. Думы / Предисл. // Украинские народные думы. – М.: Наука, 1972. – С. 10 - 51.
72. Киселёва Л.Ф. О стилевой доминанте // Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М.: Наука, 1982. – С. 301 - 319.
73. Клен Юрій. Думки на дозвіллі // Слово і час. – 1991. – № 4. – С. 46 - 53.
74. Ключек Г.Д. Поетика і психологія. – К.: Тов. "Знання" УРСР, 1990.– 48 с.
75. Ключковська Я. Французькі паралелі Богдана-Ігоря Антонича // Слово і час. – 1998. – № 7. – С. 43 - 46.
76. Коваленко В.М. "Зінько прославлений..." // Коваленко В. Ненароджене сонце, або Великий Піст Зінька Самгородського. – Черкаси: Відлуння - Плюс, 2000. – С. 76 - 84.

77. Ковалів Ю.І. Рання поезія М.Бажана // Радянське літературознавство. – 1984. – № 6. – С. 24 - 34.
78. Ковалів Ю.І. Романтична стильова течія в українській радянській поезії 20-30-х років. – К.: Наук. думка, 1988. – 128 с.
79. Ковальчук О. Необарокові тенденції у прозі 70-х рр. // Слово і час. – 1992. – № 7. – С. 56 - 60.
80. Кожинов В.В. Введение // Смена литературных стилей. – М.: Наука, 1974. – С. 3-14.
81. Колесса Ф. Про генезу українських народних дум: (Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь). – Львів: Без вказ. вид., 1921. – 144 с.
82. Колошук Н. Поезія Тодося Осьмачки: символізм чи експресіонізм? // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: Матеріали всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С.Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 71 - 77.
83. Комаринець Т. Традиції бароко в системі українського романтизму// Комаринець Т. Твори. – Львів: Світ, 1999. – С. 176 - 184.
84. Конончук Т.І. Поетика повісті Т.Осьмачки "План до двору" // Творчість і доля Т.С.Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття: Матеріали всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Т.С.Осьмачки. – Черкаси, 1995. – С. 45 - 47.
85. Конончук Т.І. "Тужлива Україна" у творчості Тодося Осьмачки // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. пр. – Вип. 3. – К.: Твім інтер, 1997. – С. 186 - 192.
86. Конончук Т.І. Тодось Осьмачка // Живиця: Хрестоматія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. / За ред. М.Конончука; Упор. М.Конончук, Н.Бондар, Т.Конончук. – К.: Твім інтер, 1998. – Кн. 1. – С. 543 - 547.

87. Конончук Т.І. Тодось Осьмачка // Українська література: Письмовий та усний екзамен / За ред. Н.Гаєвської. – К.: Вирій, Магістр - 8, 1998. – С.218 - 221.
88. Конончук Т.І. Образи-символи у повісті Тодося Осьмачки "План до двору"//Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: Матеріали всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С.Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 52 - 55.
89. Координати. Антологія української поезії на Заході: У 2 т. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т. 1. – 431 с.
90. Косач Ю. Нотатка про сюрреалізм // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 661 - 669.
91. Костенко Н.В. Поетика Миколи Бажана (1923 - 1940 рр.). – К.: Вид-во Київського ун-ту, 1971. – 169 с.
92. Костецький І. Людина, полишена напризволяще // Українські вісті. – 1958. – 12 червня.
93. Костюк Г. Лицар культури нації // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 433 - 443.
94. Костюк Г. Зустрічі й прощання. Книга друга // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – № 125 - 126. – С. 54 - 87.
95. Кошелівець І. Під кінець 1961 року (Погляд на літературну періодику УРСР) // Сучасність (Мюнхен). – 1962. – Ч. 2. – С. 50 - 65.
96. Крижанівський С. Художні відкриття і літературний процес. – К.: Рад. письменник, 1979. – 324 с.

97. Лавріненко Ю. Література вітаїзму. 1917 - 1933 // Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження: Антологія 1917 - 1933. Поезія – проза – драма – есей. – Мюнхен: Без вказ.вид., 1959. – С. 931- 967.
98. Лавріненко Ю. До поєднання модернізму і традиції в необарокко // Слово. Збірник українських письменників в екзилі. – Нью-Йорк: Без вказ. вид., 1968. – Зб. 3. – С. 493 - 501.
99. Лавріненко Ю. Література межової ситуації // Лавріненко Ю. Зруб і парости: літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. – Мюнхен: Сучасність, 1971. – С. 13 - 32.
100. Лавріненко Ю. Неподоланий поет: Теодосій Осьмачка, 1895 - 1962 // Лавріненко Ю. Зруб і парости: літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. – Мюнхен: Сучасність, 1971. – С. 113 - 116.
101. Лавріненко Ю. Нова перемога української лірики // Лавріненко Ю. Зруб і парости: літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. – Мюнхен: Сучасність, 1971. – С. 184 - 186.
102. Лавріненко Ю. ... Героїчні почуття вічної правди і краси народу // Дивослово. – 1995. – № 1. – С. 4 - 5.
103. Ласло-Куцюк М. Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття. – Бухарест: Критеріон, 1980. – 327 с.
104. Лебідь А., Рильський М. За 25 літ. Літературна хрестоматія. – К: Вид. Тов-во "Час", 1926. – 408 с.
105. Легенди та перекази. – К.: Наук. думка, 1985. – 399 с.
106. Лета В.П. Експресіонізм // Українська літературна енциклопедія: У 5 т.– К.: Гол. ред. Укр. рад. енциклоп. ім. М. Бажана, 1990. – Т.2. – С.142.
107. Лисенко І. Поезія самотності та індивідуалізму // Березіль. – 1995. – №5 - 6. – С. 9 - 12.
108. Лист Т.Масенка до О.Кундзіча // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 10. – С. 236 - 249.

109. Літературознавчий словник - довідник / Упор. Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
110. Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1971. – 384 с.
111. Макаров А. М. Світло українського Бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
112. Маланюк Е. Книга спостережень: Проза: У 2 т. – Торонто: Гомін України, 1962. – Т. 1. – 530 с.
113. Маланюк Є. Невичерпальність. – К.: Веселка, 1997. – 318 с.
114. Мануйкін О., Шпак Д. Поетичний світ Тодося Осьмачки // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: Матеріали всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С.Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 24 - 27.
115. Марко В. П. У вимірах стилю. Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1984. – 118 с.
116. Марко В. Художній твір на перехресті жанрово-стильових тенденцій // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки.–2001. – № 1. – С. 58 - 61.
117. Медвідь В. Тодось Осьмачка: божевільний чи геній?: Невідома література // Самостійна Україна. – 1994. – 18 - 24 жовтня.
118. Меженко Ю. Нотатки. "Клекіт" // Життя й Революція. – 1929. – Ч.4.– С. 159 - 165.
119. Микитенко О. Друзі чи супротивники? // Київ. – 1990. – № 2. – С.138 - 144.
120. Милош Ч. Ессе // Вопросы литературы. – 1991. – № 6. – С. 134 - 166.
121. Мілош Ч. Поезії / Пер. з пол. Н. Білоцерківець // Сучасність. – 1993. – № 1. – С. 13 - 21.

122. Моклиця М. Проза Т.Осьмачки в аспекті художнього методу // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: Матеріали всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С.Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 65 - 68.
123. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 32 - 38.
124. Моренець В. Володимир Сосюра. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
125. Надточій О. "І димом пропасти в безодні часу!" (до проблеми символістично-екзистенційного синкретизму поезики Тодося Осьмачки)// Українська мова і література в школі. – 1999. – № 2. – С.46- 48.
126. Надъярных Н.С. "Солнечные кларнеты" Павла Тычины как явление необарокко // История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая. – М.: Республика, 1995. – Вып. 1. – С. 25 - 38.
127. Назаренко Є. За сценарієм невблаганної долі: Розкрито деякі слідчі справи Т.Осьмачки // Літературна Україна. – 1995. – 18 травня.
128. Наймитські та заробітчанські пісні. – К.: Наук. думка, 1975. – 575 с.
129. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ-початку ХХ ст.: Зб. наук. пр. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 3 - 42.
130. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. – К.: Вища школа, 1991. – 271 с .
131. Недошивин Г. Проблема експрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст. – М.: Наука, 1986. – С. 8 - 36.
132. Новикова М. Міфосвіт Антонича / Передм. // Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1998. – С. 5 - 18.

133. Новиченко Л.Н. О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма // Вопросы литературы.– 1959.– № 5. – С. 23 - 31.
134. О. К. Спомини про Тодося Осьмачку // Свобода (Нью-Йорк). – 1962.– 17 жовтня.
135. Одарченко П. Михайло Орест (до 35-ліття поетичної творчості) // Одарченко П. Українська література.: Зб. вибр. ст. – К.: Смолоскип, 1995.– С. 145 - 154.
136. Одарченко П. Спогади про Тодося Осьмачку // Одарченко П. Українська література.: Зб. вибр. ст. – К.: Смолоскип, 1995. – С. 263 - 269.
137. Окара А. Естетика "Нового бароко" та сучасний літературний контекст// Критерії естетичної вартості художнього тексту: Міжвузівська наукова конференція 22 - 24 вересня 1996 р. – Львів, 1996. – С. 56 - 58.
138. Ольжич Олег. Незнаному Воякові. – К.: Фундація ім. Ольжича, 1994. – 432 с.
139. Орест М. Держава Слова. – К.: Основи, 1995. – 526 с.
140. Островська А.С. Форми вираження авторської свідомості у творчості письменників нової генерації кінця ХІХ - початку ХХ століття (на матеріалі малої прози В.Стефаніка, О.Кобилянської, М.Коцюбинського).– Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.
141. Осьмачка Т. Зірниця в морях // Нова громада. – 1923. – № 3 - 4. – С.21.
142. Осьмачка Т. Скитські вогні. – Харків: Держ. вид-во України, 1925.– 95 с.
143. Осьмачка Т. Дорогому вчителеві С.В.Васильченкові (На ювілей) // Життя й Революція. – 1929. – Ч. 2. – С. 35.
144. Осьмачка Т. Клекіт. Поезії. Книжка третя. – К.: Маса, 1929. – 69 с.
145. Осьмачка Т. Пісня // Наші дні (Краків - Львів). – 1943. – Лютий. – С.6.

146. Осьмачка Т. Сучасникам. – Краків-Львів: Українське вид-во, 1943. – 100 с.
147. Осьмачка Т. Кितिці часу. 1943-1948. – Новий Ульм: Укр. вісті, 1953.– 133 с.
148. Осьмачка Т. Ротонда душоубців: Оповідання. – Торонто: Без вказ. вид-ва, 1956. – 365 с.
149. Осьмачка Т. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1991. – 252 с.
150. Осьмачка Т. Думки, що виникли під час писання книжки "Ротонда душоубців" // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн.2. – С.114-115.
151. Осьмачка Т. Автобіографія // Березіль. – 1995. – № 5 - 6. – С. 19 - 20.
152. Осьмачка Т. Мої товариші (історико-мемуарна розвідка про людей розстріляного українського відродження 20-х років) // Березіль. – 1996.– № 3 - 4. – С. 95 - 133.
153. Осьмачка Т.С. Старший боярин // Осьмачка Т. С. Старший боярин; План до двору. – К.: Укр. письменник, 1998. – С. 9 - 99.
154. Осьмачка Т. "Я не мав нагороди за жодну свою книгу" // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 64 - 72.
155. Осьмачка Т. Поет: поема на 23 пісні. – Без вказ. місця вид.: Укр. слово, без вказ. року вид. – 153 с.
156. Павличко С. Творчість Олега Зуєвського й анатомія українського сюрреалізму // Слово і час. – 1993. – № 6. – С. 19 - 23.
157. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
158. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість В.Винниченка 1900 - 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград: Без вказ. вид., 1998. – 272 с.

159. Пахаренко В. Нарис української поезики (до нових підходів у вивченні літератури): Додаток до часопису "Українська мова і література". – К.: Без вказ. вид., 1997. – 80 с.
160. Пелешенко Н. Риси барокової містерії у художній практиці українських модерністів // IV Міжнародний конгрес українців. – Одеса, 1999 (26 - 29 серпня). – С. 158 - 168.
161. Пімахов В. Фольклорні особливості замовлянь // В скарбницю знань я стежку прокладу: Методичні матеріали для вчителів народознавства, учнів, студентів. – Дніпропетровськ: Поліграфіст, 1999. – С. 10 - 15.
162. Пінчук С. Свідок і оборонець "зірваної з кореня" України / Передм.// Осьмачка Т.С. Старший боярин; План до двору. – К.: Укр. письменник, 1998. – С. 3 - 8.
163. Пісні Явдохи Зуїхи (Записав Гнат Танцюра). – К.: Наук. думка, 1965. – 810 с.
164. По Е. Крук / Пер. з англ. Г. Кочура // Всесвіт. – 2000. – № 11 - 12. – С. 204 - 205.
165. Подгаецкая И.Ю. Поетика сюрреализма // Критический реализм XX века и модернизм: Сб. ст. – М.: Наука, 1967. – С. 177 - 193.
166. Подгаецкая И.Ю. Границы индивидуального стиля // Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М.: Наука, 1982. – С.32- 60.
167. Покальчук В. Т.Осьмачка (Фрагмент із спогадів) // Сучасність.–1995.– № 5. – С. 146 - 147.
168. Поліщук В. Кілька штрихів до осмислення життя і творчості Тодося Осьмачки // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: Матеріали всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С. Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 6 - 10.

169. Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. – М.: Изд-во МГУ, 1970.– 329с.
170. Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. – М.: Прогресс, 1967. – 559 с.
171. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 325с.
172. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. – 365 с.
173. Радченко Є. Зростання поета (творчість В.Сосюри 20-30-х років) // Радянське літературознавство. – 1963. – № 4. – С. 41 - 55.
174. Разнообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. – М.: Наука, 1978. – 476 с.
175. Рева Л. "Бо все криво з'являє". Забута українська сюрреалістична новела //Літературна Україна. – 1996. – 7 березня.
176. Рильський М. Т. Героїчний епос українського народу // Вітчизна. – 1955.– № 9. – С. 137 - 149.
177. Рихло П. Освоєння поезики і художніх принципів німецького експресіонізму в ліриці Стефана Гермліна // Поетика. – К.: Наук. думка, 1992. – С. 167 - 183.
178. Родзевич С. Сучасна польська поезія // Життя й Революція. – 1928. – Ч. 6. – С. 150 - 162.
179. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі // Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини / За ред. С.Савченка. – К.: Сяйво, 1929. – С. 9 - 63.
180. Савченко Я. Т.Осьмачка. "Скитські вогні". – ДВУ, 1925. – 91 с. // Життя й Революція. – 1926. – Ч. 2 - 3. – С. 131 - 132.
181. Савченко Я. Занепадництво в українській поезії // Життя й Революція.– 1927. – Ч. 2. – С. 160 - 174.

182. Сиваченко Г. "Сонячна машина" В.Винниченка в магічному колі експресіонізму // Слово і час. – 1998. – № 1. – С. 65 - 71.
183. Скорська Т. І не було ніде йому спокою // Україна. – 1991. – № 1. – С.17 - 18.
184. Скорський М. Вражаючий стиль малюнків Гойя: Фрагменти літературного портрета Тодося Осьмачки // Книжник. – 1992. – № 5 - 6. – С. 5 - 8.
185. Скорський М. Не знало серце в світі щастя: Невідомі сторінки біографії Т.Осьмачки // Київ. – 1995. – № 2. – С. 124 - 129.
186. Скорський М. Радості і болі рідної землі (Деякі аспекти прози Т.Осьмачки) // Дивослово. – 1995. – № 5 - 6. – С. 53 - 56.
187. Скорський М. Тодось Осьмачка ( Життя і творчість ). – К.: Укр. Центр дух. культури, 1999. – 224 с.
188. Слабошпицький М. Сон про Україну (Штрихи до портрета Т.Осьмачки) // Українська мова і література в школі. – 1992. – № 2. – С.54 - 58.
189. Слабошпицький М. Поет і черниця // Слово і час. – 1995. – № 5 - 6. – С. 35 - 43.
190. Слабошпицький М. Тодось Осьмачка: Літературний профіль // Слабошпицький М. Тодось Осьмачка: Літературний профіль; Никифор Дровняк із Криниці: Роман-колаж (фрагменти). – К.: Рада, 1995. – С. 3-77.
191. Слабошпицький М. Чужина. Демони. Тодось Осьмачка: митець на тлі епохи // Березіль. – 1995. – № 7 - 8. – С. 172 - 189.
192. Слабошпицький М. "Щось з ґрунту, міцне і сильне..." (до 100-річчя Тодося Осьмачки) // Вітчизна. – 1995. – № 5 - 6. – С. 124 - 133.
193. Слабошпицький М. Поет пристрасної антитези // Дивослово. – 2000. – № 5. – С. 55 - 57.

194. Слабошпицький М. Похмурий поет // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: Матеріали всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С. Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С.21- 23.
195. Славутич Яр. Розстріляна Муза: Мартиролог. Нариси про поетів. – К.: Либідь, 1992. – 184 с.
196. Смілянська В.Л. "Святим, огненным словом": Тарас Шевченко: Поетика.– К.: Дніпро, 1990. – 290 с.
197. Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М.: Наука, 1982. – 439 с.
198. Соколов А.Н. Теория стиля. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.
199. Сосюра В. Твори: У 10 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т.1. – 362 с.
200. Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 271 с.
201. Тарнавський О. Туга за мітом. Три поети еміграції. Есеї. – Нью-Йорк: Ключі, 1966. – 159 с.
202. Тимофеев Л.И. Советская литература. Метод. Стилль. Поэтика. – М.: Сов. писатель, 1964. – 523 с.
203. Типология стилевого развития нового времени. – М.: Наука, 1976. – 503 с.
204. Типология стилевого развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – 496 с.
205. Тичина П. "Десь на дні мого серця...": Поезії. – К.: Рад. письменник, 1991. – 221 с.
206. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
207. Товкайло Т. Роль символів у творчості Тодося Осьмачки // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: Матеріали всеукраїнської наукової конференції з

- нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С.Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 89 - 91.
208. Топоров В. Поэзия эпохи перемен / Предисл. // Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. – М.: Моск. рабочий, 1990. – С. 5-16.
209. Тракль Г. Поезії / Пер. з нім. П. Марусика // Основа. – 1993. – №3. – С.13 - 26.
210. Турган О.Д. Українська література кінця ХІХ - початку ХХ ст. і античність. – К.: Без вказ. вид., 1995. – 174 с.
211. Українська народна поетична творчість: У 3 т. – К.: Рад. школа, 1958. – Т. 1. – 815 с.
212. Українські замовляння. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.
213. Українські народні думи та історичні пісні. – К.: Вид-во АН УРСР, 1955. – 659 с.
214. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських. – К.: Наук. думка, 1978. – 326 с.
215. Українські народні пісні та думи. – К.: Т-во "Знання" України, 1992. – 96 с.
216. Фальківський Д. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1989. – 175 с.
217. Фащенко В.В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання. – К.: Рад. письменник, 1971. – 214 с.
218. Филипович О. Тодось Осьмачка // Сучасність (Мюнхен). – 1967. – Ч.1. – С. 64 - 73.
219. Хархун В.П. Поетика роману Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля". – Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2000. – 20 с.
220. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М.: Сов. писатель, 1970. – 408 с.

221. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек.— М.: Сов. писатель, 1976. — 368 с.
222. Христюк П. Соціальні мотиви в творчості В.Сосюри // Червоний шлях.— 1926. — Кн. 2. — С. 130 - 138.
223. Чапля В. Його душа похмура... (Про творчість Тодося Осьмачки) // Критика. — 1929. — № 9. — С. 29 - 37.
224. Черненко О. Імпресіонізм та експресіонізм // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. — К.: Рось, 1994. — Кн. 1. — С. 204 - 214.
225. Чернец Л.В. Литературные жанры. — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 192 с.
226. Черных И.Б. Стиль // Литературный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — С. 420 - 422.
227. Чернюк С. Елементи символіки в поезії Тодося Осьмачки // Дивослово. — 2000. — № 9. — С. 6 - 9.
228. Чернюк С. Образна символіка в поезії Тодося Осьмачки // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: Матеріали всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С.Осьмачки. — Черкаси, 2000. — С. 89 - 91.
229. Чижевський Д. Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України // Арка (Мюнхен). — 1948. — № 3 - 4. — С. 8 - 14.
230. Чижевський Д. Історія української літератури: від початків до доби реалізму. — Нью-Йорк: Вид-во УВАН у США, 1956. — 511 с.
231. Чичерин А.В. Идеи и стиль. — М.: Сов. писатель, 1965. — 299 с.
232. Чумацькі пісні. — К.: Наук. думка, 1976. — 542 с.
233. Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI - XVIII століть // Вітчизна. — 1997. — № 3 - 4. — С. 121 - 147.

234. Шерех Юрій. Етюди про національне в літературах сучасности (До теорії національно-органічних стилів) // Літературно-науковий збірник І.– Нью-Йорк: Укр.- амер. вид-во Інк, 1952. – С. 148 - 161.
235. Шерех Юрій. Етюди про національне в літературах сучасности (До теорії національно-органічних стилів) // Сучасність. – 1993. – № 4. – С.68-93.
236. Шерех Юрій. Людина і люди. ("Місто" Валеріяна Підмогильного) // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 81 - 91.
237. Шерех Юрій. Незустрічаний друг ("Китиці часу" – Осьмаччина лірика) // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 270 - 277.
238. Шерех Юрій. "Поет" Теодосія Осьмачки // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998.– Т. 1. – С. 248 - 269.
239. Шерех Юрій. Стилї сучасної української літератури на еміграції // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 161 - 195.
240. Шумило Н.М. Сильова домінанта прози Степана Васильченка // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ - початку ХХ ст.: Зб. наук. пр. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 291 - 310.
241. Шумило Н. Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця ХІХ - початку ХХ ст. // Слово і час. – 2000. – № 9. – С. 6 - 15.
242. Якубовський Ф. Силуети сучасних українських письменників. – К.: Без вказ. вид., 1926. – 48 с.
243. Яновський Ю. Поворот // Літературна Україна. – 1996. – 7 березня.

244. Яременко В. Українська поезія першої половини XVII ст / Передм.// Українська поезія XVII століття (перша половина): Антологія. – К.: Рад. письменник, 1988. – С. 5 - 28.
245. Blum Cinzia Sartini. Transformations in the Futurist Technological Mythopoeia // *Philological Quarterly*. – 1995. – Vol. 74. – № 1. – P. 77 - 97.
246. Expressionismus. Literatur und Kunst. – Moskau: Raduga, 1986. – 245p.
247. Ovcharenko Maria M. Gogol (Hohol') and Os'machka. – Charleston: Winniper, 1969. – 48 p.
248. The Ukrainian poets (1189 - 1962). – Toronto: University of Toronto press, 1963. – 500 p.
249. Ukraine. A Concise Encyclopaedia: In 2 vol. – Toronto: University of Toronto press, 1963. – Vol. 1. – 2113 p.
250. Worringer W. Abstraktion und Einfühlung (Auszug) // Expressionismus. Literatur und Kunst. – Moskau: Raduga, 1986. – P. 32 - 43.