

Ольга ШАФ

**ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ
РУБЕЖУ ХХ–ХХІ СТОЛІТ**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ,
МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Ольга Шаф

**ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ
РУБЕЖУ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ**

Навчальний посібник

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки,
молоді та спорту України
як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів
(Лист № 1/11-8748 від 22.09.2011)*



Київ
ВЦ «Просвіта»
2012

УДК 821.161.2-1.09 (075.8)

ББК 83.3 (4Укр)6я73

ШЗ0

Рецензенти: *Просалова В.А.*, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури й фольклористики Донецького національного університету;

Турган О. Д., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету;

Марко В. П., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. К. Винниченка.

*Друкуються відповідно до рішення вченої ради
Дніпропетровського національного університету
імені Олеся Гончара
(протокол № 6 від 2 грудня 2010 року)*

ШЗ0 **Шаф, Ольга**

Еволюція жанрів української лірики рубежу ХХ–ХХІ століть: навч. посібник / О. В. Шаф. – К.: ВЦ «Просвіта», 2012. – 272 с.

ISBN 978-966-2133-72-1

У посібнику систематизовано актуальні на сьогодні підходи до класифікації ліричних жанрів, окреслено напрями трансформаційних процесів жанрової системи лірики кінця ХХ – поч. ХХІ ст., розглянуто жанрово-стильову специфіку творчості Т. Мельничука, Е. Андіївської, М. Кіяновської. До кожної теми запропоновані перелік бібліографічних джерел, запитання і тестові завдання для перевірки рівня засвоєння навчального матеріалу, подано схему та зразок жанрового аналізу ліричного твору.

Для студентів філологічних та інших гуманітарних спеціальностей (іноземні мови та літератури, журналістика тощо), викладачів української літератури в ліцеях, гімназіях, усіх, хто цікавиться історією вітчизняного письменства, теоретичними проблемами сучасного літературознавства.

ББК 83.3 (4Укр)6я73

ISBN 978-966-2133-72-1

© О. В. Шаф, 2012

© ВЦ «Просвіта», 2012

ЗМІСТ

Передмова	7
Розділ 1. Жанрова палітра сучасної української лірики	12
1.1. Теоретичні здобутки радянської жанрології та подальші дослідні стратегії.....	12
1.2. Типології ліричних жанрів у сучасному літературознавстві.....	26
1.3. Трансформація жанрової системи новітньої лірики.....	32
1.4. Вірш, мініатюра та поема / цикл як універсальні жанрові моделі сучасної лірики.....	39
1.5. Специфіка функціонування жанрів (жанроформ) пісні, сонета, гімну, оди, послання, елегії в новітній ліриці.....	56
1.5.1. Пісня.....	57
1.5.2. Гімн.....	62
1.5.3. Ода.....	67
1.5.4. Послання (епістола).....	71
1.5.5. Сонет. Вінок сонетів.....	74
1.5.6. Елегія.....	84
Тезисний зміст розділу 1.	
Жанрова палітра сучасної української лірики.....	89
Завдання для самоконтролю.....	94
Розділ 2. Поезія Тараса Мельничука: жанрово-стильові алгоритми	100
2.1. Стильові доміанти лірики Тараса Мельничука.....	101
2.2. Жанр ліричної мініатюри в доробку Тараса Мельничука.....	123
Тезисний зміст розділу 2. Поезія Тараса Мельничука: жанрово-стильові алгоритми	136
Завдання для самоконтролю.....	139

Розділ 3. Жанрова поліфонія поезії Емми Андіївської.....	142
3.1. Стильова своєрідність поезії Емми Андіївської: синхронічний та діахронічний ракурси.....	143
3.2. Сонетарій Емми Андіївської.....	157
3.3. Поетика ліричної мініатюри, поеми та циклу у творчості Емми Андіївської.....	178
Тезисний зміст розділу 3. Жанрова поліфонія поезії Емми Андіївської	195
Завдання для самоконтролю.....	200
Розділ 4. Жанрова своєрідність поезії Маріанни Кіяновської.....	204
3.1. Стильові координати лірики Маріанни Кіяновської.....	205
3.2. Жанрова природа вінків сонетів Маріанни Кіяновської.....	228
3.3. Цикл «Книга Адама» Маріанни Кіяновської: жанрово-стильовий симбіоз.....	237
Тезисний зміст розділу 4. Жанрова своєрідність поезії Маріанни Кіяновської.....	246
Завдання для самоконтролю.....	251
Жанровий аналіз твору.....	254
Короткий термінологічний словник.....	259
Показчик імен.....	267

ПЕРЕДМОВА

Вивчення поточного літературного процесу, за словами Н. Лейдермана, – надзвичайно складне завдання, бо важко розгледіти «обличчя літератури, що народжується зараз»¹, важко спрогнозувати, які новітні художні форми є закономірними в літературному поступі, а які – випадковими. Проте розуміння напрямку та базових засад трансформаційних процесів дозволяє, «не чекаючи суду Часу», як пише учений, проаналізувати ситуацію, що склалася в письменстві.

Панівні позиції в українській літературі ще з кінця ХІХ ст. посів епос, що зумовлено його більшою відповідністю реалістичній естетиці, зокрема ідеологічно-дидактичній, аксіологічній функціям критичного, а потім і соціалістичного реалізму. Упродовж ХХ ст., попри окремі періоди активізації ліричної творчості, епос (зокрема романний жанр) зберігає провідні позиції. Вітчизняна література пострадянського періоду (яка, за твердженням Т. Гундорової, є посттоталітарною, постколоніальною і постмодерною²) – здебільшого продовжує жанрові традиції радянської літератури: провідним залишається епос, а саме роман, хоча малі прозові епічні форми також користуються популярністю. У новітній літературі формуються такі стильові «течії», як феміністична, неоавангардна, неонародницька, неомодерна, постмодерна «карнавальна» (за Гундоровою), «підліткова альтер-

¹ Лейдерман, Н. Л. Движение времени и законы жанра: Монография. / Н. Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с. – С.6.

² Гундорова, Т. І. Постчорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 264 с.

нативна» (додає до вищеназваних Р. Харчук³). Лірика ж, хоч і представлена в доробку чималої когорти сучасних українських письменників (більшість з яких є поетами і прозаїками, як-от: М. Матіос, О. Забужко, Т. Зарівна, Ю. Покальчук та ін.), помітно підлягає дифузійним процесам (про що свідчить поширення синтетичних жанрово-родових форм), характеризується полістилістичністю, що ускладнює як її жанрову диференціацію, так і окреслення магістрального художньо-естетичного напрямку, відповідного ліричному мисленню кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

Факт, що поезія сьогодні «не в моді»⁴, а роль поета в сучасному українському суспільстві далеко не така значуща, як раніше⁵, не виключає поширення компенсаторних тенденцій, які виявляються в потязі молодих творчих сил (не обов'язково достатньо обдарованих) до реалізації саме в царині лірики. О. Забужко вважає цей феномен «захисною реакцією мови від ідеологічного забруднення»⁶, підкреслюючи «психотерапевтичне»

³ Харчук, Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навчальний посібник / Р. Б. Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

⁴ На жаль, відійшли в минуле часи, коли поетове слово звучало «з високих трибун», або на хвилі живого інтересу до «іншої» поезії потайки переписувалися, копіювалися вірші шістдесятників, миттєво розкуповувалися видані невеликим тиражем книги І. Драча, Л. Костенко, М. Вінграновського та ін.

⁵ Помічений О. Забужко стереотип, що поетом бути «соромно», зауважений у її есе «Апологія поезії в кінці ХХ ст.» (Забужко, О. С. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х / Оксана Забужко – К.: Факт, 2001. – С.32–49.), як і його пояснення втрачено митцем «замислу поетичної правоти», тобто відчуття втілення ним веління «трансцендентного імперативу», заслуговують на увагу, адже оприявнюють загрозливу симптоматику духовного життя сьогоденних українців.

⁶ Забужко, О. С. Указана праця. – С. 33, 45.

покликання поезії / лірики⁷ в житті особистості, нації, соціуму. Зрештою, література, як відомо, віддзеркалює загальні соціальні, культурні, духовно-аксіологічні зрушення в суспільстві, і тому всі її трансформації є, з одного боку, показовими, з іншого – закономірними.

Не повинне викликати заперечень і те, що об'єктом літературознавчого аналізу частіше є епічна (прозова) література, що зумовлено, по-перше, її актуальністю в сьогоднішньому літературному процесі як найбільш адекватного виразника свідомості культурно та ідеологічно «розгубленого» пострадянського українського суспільства, по-друге, – дозволимо собі суб'єктивне судження – відносною легкістю її «розкодування» порівняно із сучасною лірикою, яка, звільнена нарешті від соцреалістичної «епічності», часом являє собою трансцендентне самозаглиблення поета в «космічні простори» своєї душі, що ускладнює рецепцію його творів.

Одним з варіантів висвітлення полістильового феномену новітньої лірики міг би бути її жанрово-типологічний розгляд, але поширена в 70-ті роки минулого століття авторитетна думка (Л. Гінзбург, Г. Поспелова, В. Сквозникова та ін.) про жанрову «атрофію» названого літературного роду, ймовірно, частково переконала літературознавців у безперспективності цього напрямку дослідження й одночасно спонукала до пошуку нових методологічних підходів до проблеми жанрової диференціації, модифікації жанру як літературознавчої категорії (Т. Волкова, О. Зирянов, Б. Іванюк, І. Козлик, Н. Копистянська, І. Кропивко, О. Юферева та ін.). Про актуальність жанрологічних студій свідчать частотність звернення поетів рубежу століть до жанрової конкре-

⁷ Тут і далі для зручності умовно зближуємо поняття «лірика» – «поезія», відштовхуючись від того, що поетичні форми художньої творчості властиві переважно ліриці, не заперечуючи наявності прозової ліричної творчості або, скажімо, епічних романів у віршах.

тизації своїх творів, наявність жанрових моделей, що відповідають усім категоріальним параметрам жанру, можливість жанрової систематизації лірики. Модифікація категорій жанру та жанрової системи в напрямі до синтезу та синкретизму жанрових форм та зумовлене цим запозичення жанрів інших культур чи інших видів мистецтва стимулюють відродження літературознавчого інтересу до жанрової специфіки новітньої лірики як шляху до цілісного осягнення її феномену.

Навчальний посібник «Еволюція жанрів української лірики рубежу ХХ–ХХІ століть» укладений згідно з програмою дисципліни «Специфіка ліричних жанрів в українській поезії ХХ–ХХІ століть» та націлений на поглиблення й деталізацію знань студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів IV рівня акредитації (ОКР-спеціаліста) про вітчизняний літературний процес кін. ХХ – поч. ХХІ ст., новітні методологічні стратегії. У посібнику пропонується екскурс в історію вивчення ліричних жанрів у радянському та пострадянському літературознавстві, окреслені основні дослідні напрями жанрології на рубежі ХХ–ХХІ ст., подано авторську концепцію жанрової диференціації лірики та новітньої жанрової системи. У 2–4 розділах книги розглянута жанрова своєрідність лірики самобутніх за стилем українських поетів – Тараса Мельничука, Емми Андієвської та Маріанни Кіяновської, творчість яких, на думку автора, ілюструє трансформаційні процеси як у жанровій системі сучасної лірики, так і в її художньо-естетичній парадигмі в цілому.

Розгляд жанрової специфіки вітчизняної новітньої лірики в даному посібнику, що є основною метою вказаного навчального курсу, дозволить глибше осягнути її поетикальну різноманітність як феномену, що якісно відрізняється від радянського ліричного дискурсу, осмислити глобальні тенденції літературного процесу

рубежу ХХ–ХХІ століть на прикладі ліричного доробку сучасних митців. Навчально-методичний корпус даного посібника, як і знання, набуті студентами під час вивчення дисципліни «Специфіка ліричних жанрів в українській поезії ХХ–ХХІ століть», пов'язані з матеріалом курсів «Теорія літератури», «Історія української літератури ХХ ст.», «Актуальні тенденції сучасного літературознавства» тощо. Основним завданням курсу «Специфіка ліричних жанрів в українській поезії ХХ–ХХІ століть» є формування знань про жанрові різновиди новітньої лірики, про напрями трансформації ліричних жанрів у жанровій системі лірики ХХ–ХХІ століть та закономірності їхнього функціонування у вітчизняному ліричному дискурсі. У результаті освоєння матеріалу підготовлений фахівець повинен вільно орієнтуватися в системі жанрів української лірики, аналізувати ліричний твір за його жанровими параметрами, адекватно оцінювати тенденції розвитку сучасної української поезії.

Розділ 1.

ЖАНРОВА ПАЛІТРА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ

1.1. Теоретичні здобутки радянської жанрології та подальші дослідні стратегії

У радянському літературознавстві ґрунтовно розроблялася теорія жанру — як загальнофілологічної (М. Бахтін), естетичної, культурологічної (А. Васильєв, М. Каган, Н. Лейдерман та ін.) категорії в широкому розумінні, так і літературознавчої категорії, що відображає формально-змістову цілісність твору в його історично-типологічних зв'язках, діалектику в ньому традиційного, типового та новаторського, індивідуального, — у вузькому (Л. Гінзбург, М. Гіршман, Л. Заманський, Г. Поспелов, Ю. Стенник, С. Страшнов, Л. Чернець та ін.). У 70–80-ті роки минулого століття постала проблема переосмислення категорії літературного жанру у зв'язку з усвідомленням модифікації її функцій та змісту. Основні питання, що були в центрі уваги радянських теоретиків й осмислювалися ними по-різному, вдало сформульовані І. Кузьмічовим¹: серед таких — актуальність жанру як конститутивної естетичної категорії, напрям трансформації жанрової системи до синтезу чи навпаки — диференціації жанрових моделей або навіть до створення нової системи, незворотність процесу руйнації жанрових зв'язків. Отже, предметом жанрологічних студій останніх десятиріч ХХ ст. стала суть

¹ Кузьмічев, И. К. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба / И. Кузьмічев. — Горький: Волго-вятское кн. изд-во, 1983. — 208 с. - С.24 — 25.

жанру як літературознавчої категорії, що ґрунтується на діалектичній єдності змісту і форми, питома вага яких як критеріїв жанрової диференціації визначалася по-різному, а також «узагальнююча» природа жанру, реалізована через його категоріальну функцію об'єднувати творчість митців одного художнього напрямку, забезпечувати художньо-естетичну «спадкоємність» на противагу стилю, підпорядкованому індивідуальному творчому началу.

Критерії жанрової диференціації визначалися дослідниками з більшою чи меншою повнотою. Так, М. Каган в основу жанрової класифікації покладає «пізнавальну місткість», тобто «обсяг життєвого матеріалу, що освоюється», ідейно-емоційну оцінку зображеного автором (стверджувальну або заперечувальну), засоби моделювання дійсності, що ґрунтуються на співвідношенні у творі одиничного із загальним². Поділяючи погляди М. Кагана стосовно пізнавального, оцінного та моделюючого критеріїв жанру, А. Васильєв конкретизує їх як тип конфлікту, сюжетно-фабульне співвідношення й тип умовності³. М. Поляков такі «компоненти» жанру, як вияв естетичного ставлення митця до дійсності, рівень її художнього освоєння, тип викладу, композицію, характер словесної організації називає чинниками формування діапазону жанру⁴. Фактично вони є критеріями жанрової диференціації. Т. Шмельова виділяє такі жанротвірні ознаки, як комунікативна мета, концепції автора та адресата, зміст подій, мовне втілення та ін.⁵

² Каган, М. Морфология искусства / М. Каган. — Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1972. — 440 с. — С. 415–417.

³ Васильєв, А. Жанр как явление художественной культуры // Искусство в системе культуры / А. Васильєв. — Л., 1987. — С.167–176.

⁴ Поляков, М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Поляков. — М.: Сов. писатель, 1986. — 479с. — С.22.

⁵ Шмельова, Т. Речевой жанр: опыт общеполитического осмысления // Collegium. — 1995. - №1,2. — С.57–65.

Отже, узагальнено в основі жанрового розрізнення лежать тематичний зміст, композиція та мовний стиль (на що вказував ще М. Бахтін⁶).

Здобутком радянської жанрології, важливим для пострадянських студій даної літературознавчої галузі, є окреслення базових понять, як-от: «**ядро**» («**стрижень**») жанру, яке Н. Лейдерман визначає як «модель світу», що відбивається в жанрі, як його «зміст», незмінний упродовж його історичної еволюції, і пов'язана з ним «пам'ять» жанру – семантика жанрового ядра, що виражає філософсько-естетичне осмислення й оцінку змодельованого в художньому творі світу⁷, інформацію про зіткнення різних епох та їхніх образів у житті людини та способи їхнього художнього зображення⁸, є «механізмом соціального наслідування», що зумовлює «упізнаваність» твору реципієнтом, співвіднесеність з його читацьким досвідом⁹. Змістову суть жанру Б. Іванюк пропонує визначати як **жанрову матрицю**, що є «структурним інваріантом твору, генетично зумовленим комплексом найбільш усталених ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного життя жанру», тією нормою, що зумовлює «доцентрову стабільність жанру», тобто жанрову «пам'ять»¹⁰.

⁶ Бахтин, М. М. Проблема речевих жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – С. 237–280. – С.237, 255.

⁷ Лейдерман, Н. Л. Движение времени и законы жанра: Монография / Н. Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с. – С. 18–19.

⁸ Поляков, М. Я. Указана праця. – С.17.

⁹ Кропивко, І. В. Жанрова своєрідність лірики Анни Ахматової. – Дис-я на здобуття наук. ступ. кандидата філол. наук за спеціальністю 10.01.06. – теорія літератури / Ірина Валентинівна Кропивко. – Д., 1998. – С.19.

¹⁰ Іванюк, Б. П. Жанрова матриця // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.199.

Н. Лейдерман, відштовхуючись від того, що серед усіх художніх елементів твору, які в принципі є жанротвірними, є особливо значущі в моделюванні світу, кваліфікував останні як носії жанру і зараховував до них суб'єктну організацію, або форму оповіді, хронотоп, асоціативне тло, інтонаційно-мовленнєві структури¹¹. Як окремий жанротвірний чинник виділяють **жанровий пафос**, що визначає **жанрову модальність** – «атрибутивну властивість жанру виражати усталене ставлення до зображуваного об'єкта», зумовлену «аксіологічним змістом колективної свідомості», що на сучасному етапі стає визначальною ознакою жанру як такого, «ототожнюється з його змістовністю»¹².

В аспекті реалізації жанром комунікативної функції важливим є поняття **жанрової мотивації**, націленої на відповідну орієнтацію реципієнта. Часто вона виражена в авторському жанровому визначенні твору в назві (типу «Роман про людське призначення» Е. Андіївської, цикл «Київські сонети» Д. Павличка). Жанрова мотивація в назві твору може бути контрастною щодо його змісту та структури, що посилює експресію (як, скажімо, «Пастораль ХХ століття» Л. Костенко). Жанрове визначення твору автором іноді подається й після назви як її компонент (наприклад, «Постскриптум. Поема-лист» О. Забужко), у передмові (характерне для епічних творів ХІХ ст. в естетичній системі реалізму, орієнтованій на зрозумілість мистецтва реципієнтом¹³). Загалом предметне вираження жанрової мотивації обмежене, що ускладнюється розмиванням формальних ознак жанрів. До по-

¹¹ Лейдерман, Н. Л. Указана праця. – С.24–26.

¹² Іванюк, Б. П. Жанрова модальність // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.200.

¹³ Чернец, Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. Чернец. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. – 192 с. – С. 6–9.

нять жанрової мотивації та жанрової «пам'яті» дотичне поняття **жанрової установки**, що часом розглядається як провідний жанророзрізнавальний критерій, бо відбиває спосіб осягнення буття, а точніше – «тип зв'язку особистості зі світом» (С. Страшнов), модель свідомості (переживання) автора (Л. Кихней, Т. Круглова)). Російська дослідниця Т. Круглова зауважує: «Жанри розрізняються за цілепокладанням авторських установок, відмінність яких зумовлює розмежування жанрів»¹⁴. Так, жанрова установка є цільовою установкою автора, за допомогою якої він «програмує» читача на сприйняття твору під заданим «кутом» (на пафосному, емоційно-аксіологічному, функціональному, мовностилістичному рівнях).

Базовим поняттям для жанрології є **система жанрів** – «відносно стійка єдність жанрових форм»¹⁵, що функціонує на синхронічному рівні в конкретному виді мистецтва, роді літератури, у певну історичну епоху або в межах художнього напрямку, національної літератури, навіть доробку конкретного письменника. Для системи жанрів характерна тенденція до трансформації: відмирання одних жанрів, зародження нових, зміна обсягу жанрів (тобто комплексу жанротвірних формантів). На думку Б. Іванюка, нігілістичне ставлення до літературної традиції в епоху модернізму дискредитувало поняття жанрової системи як такої, але властиве постмодернізму демонстративне маніпулювання традиційною культурою відновило канонічну змістовність жанрів, але вже як виключно умовну форму. «У цій ситуації, – стверджує вчений, – говорити про жанрову систему в її

¹⁴ Круглова, Т. Авторская установка на диалог и жанровый канон в лирике ХХ в. // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2009. – № 3. – С.108–110. – С.108.

¹⁵ Іванюк, Б. П. Жанрова система // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.201.

класичному розумінні недоцільно, але в рудиментарному вигляді вона зберігається як мозаїка жанрових алюзій у структурі твору, як жанровий центон»¹⁶.

У кожній жанровій системі функціонує **жанрова домінанта** (за термінологією Ю. Стенника) – провідний жанр у конкретному художньому напрямі (роман у реалізмі, поема в романтизмі), ядро жанрової системи. Властивий йому (домінантному жанру) «образ світу» набуває значення метажанрового принципу (драматизація – від провідного жанру драми – у класицизмі, романність – у реалізмі, поемність – у романтизмі)¹⁷. Інакше трактується поняття жанрової домінанти – як «визначальної жанрової характеристики твору, його жанрової концепції»¹⁸ в «поліжанрових» творах. С. Зенкін розмежує поняття **жанрів дискурсу** та **жанрів тексту** у такий спосіб: жанри дискурсу «характеризують структуру окремих частин тексту (іноді невеликих, іноді таких, що збігаються з усім текстом) <...> жанр тексту визначає спосіб остаточного оформлення й осмислення застосованих у ньому жанрів дискурсу»¹⁹, обґрунтовуючи цим поняття жанрової домінанти, що є синонімічним «жанру тексту». «Жанри дискурсу», за термінологією С. Зенкіна, відповідають поняттю **жанрової вставки**,

¹⁶ Іванюк, Б. П. Жанрова система // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.201–202.

¹⁷ Лейдерман, Н. Л. Указана праця. – С.213.; Стенник, Ю. В. Системи жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения / Академия наук СССР Ин-т рус. лит-ры (пушкинский дом). – Л.: Наука, 1974. – С.168–203. – С.184.

¹⁸ Іванюк, Б. П. Жанрова система // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.201. – С. 199.

¹⁹ Зенкин, С. Н. Введение в литературоведение: теория литературы: учеб. пособие / С. Н.Зенкин. – М.: РГГУ, 2000. – Режим доступа: <http://www.iek.edu.ru/publish/aids.htm>.

окресленому Б. Іванюком «як композиційно локалізований жанр у структурі твору»²⁰. Термінологічні розбіжності, подібні до щойно наведених, з одного боку, ускладнюють остаточне оформлення сучасної жанрової теорії, а з іншого — сприяють різнобічному висвітленню особливостей жанру як літературознавчого феномену.

Виходячи з апріорного твердження Д. Лихачова, що категорія літературного жанру є історичною²¹, Л. Чернець формулює дослідне завдання і методологію жанрологічних студій. Застосування комплексного підходу передбачає, на її думку, не тільки «історико-літературні «реставрації» жанрових систем певного періоду», а й вивчення «спадкоємності» в жанровому розвитку літератури, націлене на виявлення найбільш стійких рис жанру, зв'язків між жанровими системами²². Стратегією жанрологічних студій останніх десятиліть (як вітчизняних, так і російських теоретиків) є розгляд жанру та жанрової системи в динаміці становлення (цей дослідний напрям був заданий ще Ю. Стенником, який указував, що жанри слід розглядати «не в статичній сукупності, а як форми руху літературного процесу»²³), що ґрунтується на жанрових трансформаціях, різноманітних видах міжжанрових та міжродових інтерференцій.

Перешкодою — і одночасно — спонуканням до подальших теоретичних досліджень категорії жанру є тенденція жанрової «атрофії», що особливо поширилася в останні десятиріччя. Так, Цв. Тодоров зауважує, що «увага до жанрів

²⁰ Іванюк, Б. П. Жанрова вставка // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — С. 198.

²¹ Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. / Д. С. Лихачев. — М.: Наука, 1979. — 359 с. — С. 42.

²² Чернец, Л. В. Литературные жанры (Проблемы типологии и композиции) / Л. Чернец. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 192 с. — С. 15.

²³ Стенник, Ю. В. Указана праця. — С. 188.

може видатися в наші дні <...> анахронізмом», а нехтування жанрами свідчить про «модерність» митця²⁴. На думку С. Зенкіна, сучасній теорії жанрів властивий плюралістичний характер, що суголосний «постмодерністичному стану культури» і зумовлений «занепадом жанрової «свідомості», невідповідністю теоретичних схем і художньої практики, «ілюзорністю» логіки жанрової класифікації»²⁵.

Тенденція відходу від жанрових канонів й стандартизації лірики розпочалася, за свідченням теоретиків жанру, ще в епоху романтизму, окреслилася в середині (за Л. Гінзбург, у другій половині) ХІХ ст. У 70-х роках ХХ ст. автори академічної «Теорії літератури» (1964) (В. Кожин, В. Сквозников та ін.) акцентують неактуальність жанрової диференціації творів епічного, драматичного й особливо — ліричного роду: «Лірика виробила свою «універсальну», синтетичну, вільну стосовно застарілих жанрових умовностей форму, яка в усіх своїх різновидах не створює нової жанрової системи»²⁶. В. Сквозников зокрема заперечував можливість окреслити систему ліричних жанрів, прийнятну для сучасності. Але відмова від категорії жанру як механізму культурної пам'яті, на думку більшості дослідників, збіднить лірику: «Складні жанрові утворення, — за словами О. Юферевої, — є необхідною ланкою, що поєднують ідеї безперервності, еволюційності літератури і дискретності, якісного переходу в новий стан»²⁷. Крім того, історичний поступ, у

²⁴ Тодоров, Цв. Поняття літератури та інші есе / Цв. Тодоров. — К.: Вид дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 162 с. — С. 22.

²⁵ Зенкин, С. Н. Указана праця.

²⁶ Сквозников, В. Д. Лирика // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М.: Наука, 1964. — С. 173–237. — С. 205.

²⁷ Юферева, О. В. Жанрово-родовий синтез у поетичному щоденнику та подорожі (українська та російська література ХІХ — поч. ХХст.): Монографія / О. В. Юферева. — Запоріжжя: Вид-во КПУ, 2010. — 268 с. — С. 15.

тому числі й у царині жанру, ґрунтується на взаємозворотних тенденціях — постійного прагнення художньої свідомості вийти за межі традиційних естетичних уявлень та норм і, навпаки, тяжінні до стійкості, стабільності нових форм²⁸. Митець, за словами М. Кагана, завжди здійснює акт «жанрового самовизначення», навіть у випадку пошуку нових форм. І. Кузьмичов наголошує на прямій залежності художньої якості твору від його жанрового визначення. Стосовно зрушень у жанровій системі сучасної літератури вчений відзначає процес не синтезу жанрових форм, а навпаки — диференціації; у ліриці він указує на складність виявлення і недостатню вивченість жанрових зв'язків²⁹. Цв. Тодоров твердить, що «літератури без жанрів не існує», адже зникли лише жанри минулого, а не жанри «взагалі», бо недотримання жанрових норм свідчить передусім про їхню наявність — «порушення видно, якщо є закон (жанру. — прим. О.Ш.)»³⁰.

Вагомим чинником деактуалізації категорії жанру є трансформація категоріального співвідношення понять творчого методу³¹, жанру та стилю. У радянському літературознавстві жанр розглядався як проміжна між творчим методом і стилем категорія, що діалектично поєднує загальне, типове та новаторське, індивідуальне. Н. Лейдерман зазначав: «Співвідношення «ме-

²⁸ Стенник, Ю. В. Указана праця. — С.174.

²⁹ Кузьмичев, И. К. Указана праця. — С.42–43.

³⁰ Тодоров, Цв. Указана праця. — С.24

³¹ Творчий метод — це спосіб пізнання і художнього відображення дійсності, базований на єдності ідейних та художніх принципів у зображенні життєвих явищ (Крижанівський, С. А. Художні відкриття: Статті з теорії та історії літератури / Степан Крижанівський. — К.: Радянський письменник, 1965. — 322 с. — С.9.), принцип художнього відображення життя (Поспелов, Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Поспелов. — М.: Просвещение, 1972. — 272 с. — С.14.)

тод — стиль — жанр» як універсальна структура твору є необхідною й вичерпною характеристикою будь-якої історико-літературної системи як синхронної, так і діахронної³². Так, основні функції жанру зводилися до забезпечення «спадкоємності», пов'язаності літературного твору з традицією, що культивується тим чи тим творчим методом / художнім напрямом, завдяки «пам'яті» жанру та системної цілісності твору як сукупності стильових рис. Для пострадянського літературознавства поняття методу і — частково — напряму стають неактуальними внаслідок виникнення широкого спектра художньо-естетичних тенденцій (часто компенсаторного характеру, бо спровоковані занепадом соцреалізму), які коливаються, за слушним твердженням Т. Волкової, від реалістичного до міфологічного полюсів. Так зникає фактор, який би об'єднував митців; їх умовна належність до певної художньої течії лише підкреслює індивідуальний стиль. Цю тенденцію ще кілька десятиліть тому помітив М. Гіршман: «У новітній літературі жанр перетворився на один з елементів стильової єдності», тобто жанрова форма стала підпорядкованою стилю (стилетворчим фактором), який стає усе більш активним, «жанр у новітній літературі пригнічується багатоманітністю та яскравістю стильових проявів»³³. Факультативність жанру, отже, зумовлена пріоритетністю стилю, який перебирає на себе функцію забезпечення цілісності й системності всіх поетикальних елементів. Б. Іванюк вбачає витoki тенденції актуалізації стилю, що став чинником цілісності творів, критерієм їхньої цінності, «відібравши це пра-

³² Лейдерман, Н. Л. Указана праця. — С.9.

³³ Гиршман, М. М., Лысенко, Н. Р. Диалектика взаимосвязи жанра и стиля в художественной целостности // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе: Сб. науч. тр. / Свердлов. пед. ин-т. - Свердловск, 1988. — С.40 - 49. — С.44.

во у жанрів», ще в епоху романтизму³⁴. Занепад «жанрового мислення» в сучасному письменстві може бути пояснений трансформацією співвідношення загального та індивідуального в літературній творчості в бік домінування індивідуального, що виражається через категорію стилю. Функція жанру забезпечувати «наступність» літературної традиції за умови нівелювання останньої втрачає сенс, особливо в ліриці – найбільш «суб'єктивному» літературному роді.

Проблема доцільності виділення категорії жанру й врахування її при розгляді художніх творів вирішується сучасними ученими по-різному. С. Артемова окреслила дилему жанрового принципу та позажанровості в новітньому літературному дискурсі: «Якщо розуміти жанр як «класицистичне сполучення наперед визначеної теми, стилістичних та метричних правил, емоціональної налаштованості», тобто чітко визначену сукупність незмінних елементів, то лірика ХХ ст. стає позажанровою»³⁵. Очевидна деактуалізація жанру в «класицистичному» розумінні, підтверджена багатьма авторитетними радянськими вченими (Л. Гінзбург, В. Кожинов, Г. Поспелов, В. Сквозников та ін.), спонукає окремих учених відмовитися від жанрової диференціації літератури³⁶. З точки зору історичної поетики категоріальні властивості жанру виявляються в динаміці (навіть «інваріант» («ядро». – прим. О.Ш.) жанру піддаєть-

³⁴ Іванюк, Б. П. Жанр // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.197.

³⁵ Артёмова, С. Ю. Лирическое послание в литературе XX века (Поэтика жанра): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 – теория лит-ры. – Тверь, 2004. – 175 с. – С.5.

³⁶ Наприклад, Давыдова, Т. Т., Пронин, В. А. Теория литературы: Учеб. пособие / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин. – М.: Логос, 2003. – 232 с. – С.65.

ся історично зумовленим змінам)³⁷, отже продуктивним є шлях дослідження жанру в процесі його трансформації-становлення (за словами Ю. Шатіна, «процесуальність відсунула на задній план нормативно-структурні ознаки жанру»³⁸). У межах герменевтичної методології жанр трактується як «уявлення про ціле, що допомагає обрати потрібний варіант серед багатьох можливих стратегій розуміння», іншими словами, як «трансляція норм інтерпретації тексту»³⁹, що актуалізує передусім комунікативну функцію жанру.

Суперечності у трактуванні жанру на сучасному етапі частково вирішуються через обґрунтування діалектики жанрових інваріанта / варіанта, що протиставлені як теоретична абстракція / практична конкретика, відносна стійкість / багатоманітність, об'єктивність / суб'єктивність, наступність (зв'язок з традицією) / трансформація (новаторство), нормативність / індивідуальність, що, на думку О. Юферевої, дозволяє врахувати як жанрову мінливість, так і сталі родові ознаки твору⁴⁰. Окреслені вище поняття жанрового ядра, матриці передбачають наявність інваріанта, що буде модифікуватися в кожному конкретному творі цього жанру. У сучасному лі-

³⁷ Аверинцев, С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения / Институт мировой литературы им. А.М. Горького АН СРСР. – М.: Наука, 1986. – С.104–117. – С.104.

³⁸ Шатин, Ю. В. Жанрообразовательные процессы и художественная целостность в русской литературе XIX в. (Эпос. Лирика): автореф. дисс... д. филол. наук: спец.10.01.08 – теория лит-ры. – М., 1992. – 29 с. – С. 26.

³⁹ Левинтова, Е. Н. Существующие и возможные герменевтические подходы к вопросу о жанре // Общая стилистика и филологическая герменевтика: Сборник научных трудов / Отв. редактор Г.И.Богин / Государственный комитет РСФСР по делам науки и высшей школы; Тверской государственный университет. – Тверь, 1991. – С. 21–35. – С. 22–23.

⁴⁰ Юферева, О. В. Указана праця. – С.36.

тературознавстві категорія жанру часом осмислюється як світоглядно-методологічна, що знімає питання її системності, типології тощо. За Б. Іванюком, «будь-яке художнє ціле <...> може вважатися жанром, якщо його структура, як «стверділий світогляд», виявляється метонімічним носієм загальних світових зв'язків»⁴¹. Так, на думку вченого, жанр «починає відігравати роль художнього методу як способу засвоєння та розуміння дійсності». І. Козлик визначає жанр як «простір», утворений «однорідними за своїм походженням і вектором тематизації поетичними творами»⁴².

У сучасній жанрології поширені спроби пояснення факту розмивання жанрових параметрів і руйнації жанрової системи прогресуванням різноманітних форм міжжанрового синтезу (гібридні, змішані жанри, жанрова контамінація та асиміляція, схрещення літературних та позалітературних жанрів, виникнення форм на перехресті літератури та інших видів мистецтва). На думку Цв. Тодорова, синтетичні процеси зумовлюють появу нових жанрів⁴³. О. Тищенко характеризує поезію рубежу віків як «експериментальну лабораторію», де створюються такі «синтетичні жанри, як візуальна, перфомативна й сонорна поезія»⁴⁴). О. Юферева узгальнює

⁴¹ Іванюк, Б. П. Жанр // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — С.197.

⁴² Козлик, І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: Монографія / І. В.Козлик. — Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. — 591 с. — С. 363.

⁴³ Тодоров, Цв. Указана праця. — С.25.

⁴⁴ Тищенко, О. На каком языке говорит поэзия fin de siecle / О. Тищенко // Поэтика исканий или поиск поэтики: материалы междунар. конференции-фестиваля “Поэтический язык рубежа ХХ–ХХІ вв. и современные литературные стратегии”. — М., 2004. — С.164 — 171. — С.171.

напрямки дослідження жанрової інтеграції і визначає їх як морфологічний та еволюційний⁴⁵.

Знімає проблему окреслення новітньої жанрової системи й відповідно типологізації жанрів, утверджуючи цим позажанровість сучасної літератури, **теорія «трансжанру»**, що ґрунтується на ідеї поглинання одним провідним жанром (певного роду літератури) всіх інших. С. Зенкін епічним «трансжанром» вважає роман. У ліриці, за Ю. Орлицьким, таким утворенням є ліричний вірш⁴⁶. Поява «трансжанру», як і функціонування «ідіожанрів» («квазіжанрів») — авторських (індивідуальних) жанрових форм, на думку ученого, є результатом процесів жанрового синтезу. З теорією «трансжанрів» перегукується **метажанрова теорія** (яка має багато розгалужень через семантичну варіативність самого поняття «метажанр», що не здобуло ще термінологічної конкретизації). Як зазначалося, термін «метажанр» використаний Н. Лейдерманом (у значенні, подібному до поняття «старшого жанру», виділеного Ю. Тиняновим) на позначення загальних конструктивних принципів, характерних для низки споріднених у певному аспекті жанрів⁴⁷. За О. Юферевою, метажанр, як і процес генералізації жанрів, передбачає «укрупнення меж цілісності», узагальнення жанрових варіантів під «спільним знаменником»⁴⁸. (Генералізацію жанрів Вл. Луков визначає як процес їхнього об'єднання, «стягування» (нерідко з різних видів і родів мистецтва) «для реалізації нежанрового (зазвичай проблемно-тематичного) загального принципу»⁴⁹. О. Зирянов вважає метажанром «оригінальний жанрово-родовий тип», ви-

⁴⁵ Юферева, О.В. Указана праця. — С.39.

⁴⁶ Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. — М.: РГГУ, 2002. — 685 с. — С.585.

⁴⁷ Лейдерман, Н. Л. Указана праця. — С.137.

⁴⁸ Юферева, О. В. Указана праця. — С.57.

⁴⁹ Луков, Вл. А. Жанры и жанровые генерализации / Вл. А.Луков // Знание. Понимание. Умение. — 2006. — №1. — С.141–148. — С.146.

окремлений за принципом логічної єдності⁵⁰, Б. Іванюк – навпаки – трактує метажанр як позародову жанрову ознаку, яка зумовлює типологічну подібність різних жанрових форм⁵¹. В останні десятиріччя набуває поширення метажанрова класифікація ліричних жанрів, що є альтернативою традиційним жанровим типологіям.

1.2. Типології ліричних жанрів у сучасному літературознавстві

І. Кропивко окреслює чотири підходи до класифікації ліричних жанрів, наявних у літературознавстві на кінець ХХ ст. як результат наукових шукань у царині ліричної жанрології: заміна жанрового членування лірики тематичним, систематизація жанрів за домінантною естетичною якістю, за предметом і типом художнього пізнання, метажанрова теорія⁵². Усі ці підходи чинні на сьогодні. Проте тематичний розподіл лірики – на філософську, громадянську, інтимну, пейзажну – як шлях вирішення питання жанрової диференціації відкидається більшістю дослідників або як нечіткий (бо філософські, пейзажні та ін. мотиви часто розгортаються паралельно в одному й тому самому творі), або як такий, що не відповідає жанровій функції віддзеркалювати системність і цілісність художнього твору, «не відбиває усього спектра ліричної виражальності»⁵³. Структурування лірики як літератур-

⁵⁰ Зырянов, О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 2003. – 548 с. – С.38.

⁵¹ Іванюк, Б. П. Метажанр // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.280.

⁵² Кропивко, І. В. Указана праця. – С.20.

⁵³ Ткаченко, А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підруч. для студ. вищ. навч. закл. з гуманіт. спец. філологія, журна-

ного роду передбачає, згідно з А. Ткаченком, окрім традиційної жанрової диференціації (ода, епіграма, гімн) з обов'язковим урахуванням загальнолітературних, національних, стильових, індивідуально-авторських рівнів функціонування жанру (подібні грані існування жанру виділяє і Н. Копистянська), виділення різновидів лірики з погляду: виражальності (автопсихологічна / рольова, медитативна / сугестивна), тематики (пейзажна / урбаністична, інтимна / соціальна, міфопоетична / культурна тощо), емоціональної тональності (мінорна / мажорна, героїчна / комічна, драматична / ідилічна, експресивна / розважальна тощо)⁵⁴. У концепції А. Ткаченка тематичний розподіл лірики не заміняє жанровий, але так само не претендує на чіткість та універсальність. Заслуговує на увагу спроба вченого виділити два основні способи розгортання ліричного переживання (узагальнено – художнього мислення), що диференціюють лірику на медитативну та сугестивну.

Прикладом систематизації ліричних жанрів за домінантною естетичною якістю є концепція М. Палкіна. У ній виділено дві жанрові групи: за характером емоційного ставлення автора до предмета висловлювання (гімно-одичний жанр, елегія, лірична сатира, послання тощо) та за версифікаційною організацією твору (сонет, станси, рондо, танка, хоку, рубаї, ліричний цикл)⁵⁵.

Класифікація ліричних жанрів за особливістю предмета художнього пізнання Г. Поспелова береться до уваги багатьма дослідниками як основа для подальших студій жанру. Учений замість традиційного жанрово-

лістика, літературна творчість / А. О. Ткаченко ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – 2 вид., випр. і доп. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с. – С.72.

⁵⁴ Ткаченко, А. О. Указана праця. – С.74–75.

⁵⁵ Палкин, М. А. Лирика как искусство стихотворного слова / М. А. Палкин. – Минск: Вышэйш. шк., 1986. – 270 с.

го розподілу пропонує вирізняти лірику медитативну, медитативно-зображувальну та власне зображувальну⁵⁶. Медитативні різновиди лірики ґрунтуються на авторському самоаналізі, емоційній чи мислительній рефлексії. Зображувальна лірика може бути описовою (у тому числі, пейзажною) або оповідною.

Концепція Г. Поспелова може розглядатися як підґрунтя метажанрових теорій, що поширилися в літературознавстві в 90-х роках минулого століття. Р. Співак, трактуючи метажанр як «стійкий інваріант історично конкретних способів моделювання світу», співмасштабний усій історії культури, виділяє філософський, феноменологічний, типологічний метажанри⁵⁷. Т. Волкова в дисертаційному дослідженні «Проблема метажанру в ліриці» розвиває теорію Р. Співак і окреслює такі метажанрові різновиди лірики, як філософський, науковий, медитативний, сугестивний, публіцистичний, сатиричний, які у свою чергу розгалужуються на жанрові форми сонета, оди, епіграми, елегії, балади та вірша, генетично не пов'язані з традиційними жанрами, а також на конкретні жанрові різновиди (типу філософська, історична балада)⁵⁸. Концепція дослідниці є гнучкою завдяки компромісним твердженням про неможливість жорсткої диференціації жанрових форм та про наявність позажанрових творів, що «відображають позажанрове мислення»⁵⁹. Основним жанророзрізнавальним критерієм у метажанровій теорії є специфіка втілення ліричної свідомості, що видається цілком умовиваним родовими особливостями лірики. Т. Волко-

⁵⁶ Поспелов, Г. Н. Лирика среди литературных родов / Г. Н. Поспелов. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. — 208 с. — С.63–64.

⁵⁷ Спивак, Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р. С. Спивак. — Красноярск, 1985. — С.53.

⁵⁸ Волкова, Т. С. Проблема метажанру в ліриці: Автореф. дис... доктора філол. наук. — К., 1992. — 36 с. — С.14.

⁵⁹ Там само. — С.3.

ва вважає жанротвірними чинниками позицію автора та його ідейно-цільову настанову⁶⁰.

Категорія авторської особистості покладена в основу типології ліричних жанрів і в розвідці І. Кропивко, у зв'язку з чим нею виділено чотири жанрові групи (метажанри) за типами змісту: медитативно-філософська (самовизначення рефлектуючої особистості через осмислення буттєвих питань, вічних істин), медитативно-зображальна (емоційна реакція рефлектуючої особистості на реалії предметного (природного) світу), історико-національна (соціальна інтеріоризація світу через звернення до соціальних, громадянських тем), медитативна лірика (особистість самоактуалізується через міжособистісне спілкування та самоусвідомлення)⁶¹. Враховуючи формально-змістову природу жанру, дослідниця розглядає змістовні типи жанрової форми (наприклад, рух сюжету, кілька просторово-часових пластів у елегії), підкреслюючи їхню пов'язаність із типами жанрового змісту. Змістовні типи жанрової форми (які термінологічно заміняють традиційне поняття жанру в цій концепції) диференціюються за способом побудови ліричного сюжету, особливостями просторово-часової, строфічної, метро-ритмічної організації і дозволяють поету, за словами І. Кропивко, «створити модель особистісного самовизначення людини, що зрозуміла читачеві як певний ліричний жанр», реалізуючи у такий спосіб моделюючи і комунікативну функції жанру. І. Кропивко виділяє чотирнадцять змістовних типів жанрової форми: елегія, ліричне переживання, послання, ліричний етюд, ліричний портрет, вірш-епізод, поетична мініатюра, поетичний маніфест, ліричний заклик, ліричний монолог, ліричний спогад, присвята, видіння, ліричний цикл. Дослідниця протиставляє змістовні типи жанрової форми та тверді

⁶⁰ Там само. — С.10.

⁶¹ Кропивко, І. В. — Указана праця. — С.57–66.

строфічні форми типу сонета, стансів, рондо, що, на її думку, втратили залежність від утілюваного змісту. Відсутність чіткого зв'язку між типами жанрового змісту та типами жанрової форми, звільнення творчого пошуку митця від жанрових стандартів, відкритість такої концепції для включення новостворених жанрових форм дозволяють їй претендувати на універсальність – принаймні для ліричного дискурсу ХХ ст.

Метажанрова типологія (Р. Співак, Т. Волкової, І. Кропивко) є вдалим компромісом між запереченням традиційної жанрової диференціації сучасної лірики та навпаки – утвердженням необхідності збереження категорії жанру з огляду на наявність певних повторюваних ліричних моделей. Однак метажанрові типи, що характеризують спрямування поетичної рефлексії, визначають магістральну ідейну інтенцію ліричного твору, не відбивають його формально-змістової цілісності, тому навряд чи повноцінно замінюють категорію жанру. Часто філософські, інтимні, соціальні мотиви або ж реалії природи, соціуму, історії, міжособистісні стосунки як тло ліричної рефлексії перехресшуються в одному творі, що ускладнює його віднесення до конкретного метажанрового типу. Найсуттєвішою проблемою метажанрових типологій є неврахування ролі жанру як літературної традиції – тенденція у вітчизняній жанрології, помічена Л. Чернець ще у 80-ті роки. Так, жанрові форми типу ліричного переживання, спогаду, монологу тощо не виявляють прямого зв'язку з традицією, тому не забезпечують рецепційної установки, отже, мають суто літературознавчий характер (Л. Чернець свого часу закликала розрізняти жанри як жанрові норми – явище письменницької та читацької практики та жанрові типи (класи) в жанрології⁶²). Для виділених жанрових типів (зауважимо, що жанрові дефініції лірики типу вірш-спогад, етюд, монолог, портрет, думка поши-

⁶² Чернец, Л. В. Указана праця. – С.17–18.

рені в академічному літературознавстві останніх років) не характерна системність (одна з категоріальних ознак жанру⁶³), бо відсутня формально-сміслова взаємозумовленість у структурі ліричного твору, тобто власне жанрова модель, як і системний (синхронічний або діахронічний) зв'язок жанрів.

Своєрідно вирішується проблема типології ліричних жанрів у дисертації Б. Іванюка «Вірш-троп як тип художнього цілого (на матеріалі творів Ф. Тютчева)». Дослідник пропонує замість жанрової диференціації тропейчнуну, умотивовуючи свою концепцію тим, що вірш-троп (у роботі виділені такі його типи, як метафоричний, типологічний, асоціативний, алегоричний, символічний), як і жанр, є «структурним цілим», створює «модель світу», забезпечує стильову єдність твору⁶⁴. Крім указаних робіт з теорії та типології жанрів, у вітчизняному літературознавстві наявні студії з історії окремого жанру, жанрової системи, як-от: Н. Бондар «Жанрова система української поезії 50–70 років ХІХ ст.» (1984), В. Просалова «Диалектика лирического и эпического начал в украинской советской поэзии 60–80-х гг.» (1985), Л. Сенчина «Жанрова еволюція ідилії (на матеріалі російської поезії ХVІІІ – І пол. ХІХ ст.)» (1990), І. Фоменко «Ліричний цикл: становлення жанру, поетика» (1992), П. Сорока «Жанрова різноманітність сатиричної мініатюри в новітній українській літературі (1940–90-ті роки)» (1994), М. Сіробаба «Жанрово-строфічні модифікації українського сонета» (2000), О. Ткаченко «Українська класична елегія» (2004), О. Юферева «Жанрово-

⁶³ М. Я. Поляков слушно зауважував, що жанр є не просто сукупністю елементів, а системою відношень між ними (Поляков, М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Я. Поляков. – М.: Сов. писатель, 1986. – 479 с. – С.12).

⁶⁴ Иванюк, Б. П. Стихотворение-троп как тип художественного целого (на материале произведений Ф.И.Тютчева): Автореф. дис...канд. филол. наук. – К., 1988. – 16 с. – С.10.

родовий синтез у поетичному щоденнику та подорожі (українська та російська література ХІХ – поч. ХХ ст.)» (2010) та ін. Часто об'єктом дослідження є жанрова система того чи того поета (Г. Радько «Жанрове розмаїття поезії Д. Павличка в сучасному літературознавчому контексті» (1993), Савчин Т. «Сонети Д. Павличка. Поетика жанру» (1999)), розгляд специфіки ліричного циклу, сонета у творчості неокласиків представлено в книзі В. Саєнко «Українська модерна поезія 20-х років ХХ ст.: ренесансні параметри» (2004) та ін.). Розвідки такого змісту поглиблюють вивчення історії вітчизняної літератури, але їхні автори по-різному підходять до типології жанрів (що не є прямим предметом їхнього дослідження), підтримуючи якусь із наявних на сьогодні жанрологічних концепцій.

1.3. Трансформація жанрової системи новітньої лірики

Зменшення жанрового об'єму, що веде до уніфікації жанрових моделей (уприутл до руйнування жанрової системи через втрату диференційного чинника), а також до зниження їхнього комунікативного потенціалу (жанрові очікування стають нечіткими, жанр перестає бути «знаком» традиції, гранично індивідуалізується), зумовлене низкою причин. Зауважене вище заміщення категорії жанру стилем є вже наслідком звуження функціональної сфери жанру в новітній ліриці. Рушієм таких трансформацій може виступати зміна картини світу, якщо взяти за вихідне твердження Н. Лейдермана про «світомоделюючу» роль жанру⁶⁵. Кардинальні світоглядні зміни в історії європейської цивілізації, набуття такого досвіду, що потребує нових жанрових форм, провокують занепад тих чи тих жанрів. Так, елегія в старо-

⁶⁵ Лейдерман, Н. Л. Указана праця. – С.18.

давній Греції та російському класицизмі – різні жанри, однак цей факт не заперечує «наступність» у розвитку жанру, але й не дозволяє включити античну та класицистичну елегію в одну систему. Справжній зміст жанру сонета, наприклад, може бути відновлений лише гіпотетично, бо світоглядно-культурні зміни від ХІІ до ХХ ст. радикально трансформували картину світу і, відповідно, способи її художнього відображення. А. Ткаченко справедливо зауважував різні функціональні критерії жанрової класифікації у фольклорі (за побутовою функцією), в античності (за характером виконання), в епоху Відродження та класицизму (за соціальним призначенням)⁶⁶, що також є свідченням незіставності жанрових систем античності, класицизму, Нового часу, навіть з огляду на наявність тих самих жанрів.

«Модель світу» новітньої лірики складно ідентифікувати як основу конкретного жанру (жанрів), тому що митці, зображуючи у творі певні буттійні закономірності, орієнтуються на вираження власної індивідуальності (що полярно протилежно завданням лірики, наприклад, в античну, ренесансну епохи). «Модель світу» в ліриці кінця ХХ – поч. ХХІ ст. репрезентує широкий «спектр» індивідуальних світоглядно-концептуальних вирішень, який розгортається між полюсами міфологічного та реалістичного бачення світу. За типологією сучасної російської лірики М. Епштейна, ці крайні полюси виражені у її двох протилежних течіях – метареалізмі та концептуалізмі⁶⁷. Отже, цим пояснюється і домінування стилю, й уніфікація жанру, бо «моделлю світу» в новітній ліриці обрано внутрішній світ ліричного суб'єкта – гранично варіативний, але й подібний у своїх конкретних проявах.

⁶⁶ Ткаченко, А. Указана праця. – С.72.

⁶⁷ Эпштейн, М. Н. Поколение, наше будущее себя. О новой поэзии 80-х годов // Вопросы литературы. – 1986. – №5. – С. 64–72.

Виділення низкою вчених масиву «позажанрової» лірики як результату уніфікації жанрових форм унеможлиблює функціонування жанрової системи (адже наявність елементів поза системою заперечує її). Однак варто говорити не про «позажанровість», тобто нівелювання категорії жанру як такої, а про універсалізацію базової жанрової моделі – **ліричного вірша**, що здатний віддзеркалювати всі індивідуальні «світомоделюючі» варіанти (як актуалізація тенденції зближення категорії жанру та роду, на яку вказувала зокрема Л. Чернець). Так, Ю. Орлицький зазначає, що всі форми лірики, крім сонета, який зберіг свою жанрову своєрідність, становлять синтетичний жанр – ліричний вірш⁶⁸. Аналогічну універсалізацію жанру роману в сучасному письменстві описує С. Зенкін як «поглинання ним (романом. – прим. О.Ш.) усієї літератури в цілому», стирання демаркаційних меж його форми та змісту, перетворення його на «місце зустрічі й діалогу різних культурних традицій», що свідчить про зростання свободи та «комбінаторної рухливості» творчості⁶⁹. Подібність трансформаційних процесів в епосі та ліриці дозволяє екстраполювати сказане і на ліричний вірш, що набуває статусу універсального синтетичного «трансжанру», є стрижнем (матрицею, інваріантом) новітньої жанрової системи. У конкретному ліричному творі на базову модель ліричного вірша можуть «нарощуватися» додаткові жанрові, родові ознаки, виражальні елементи інших видів мистецтва, естетичних, культурних систем.

Модифікаціями ліричного вірша за критерієм обсягу «життєвого матеріалу», тобто масштабу відтвореного

⁶⁸ Орлицький, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории / Ю. Б. Орлицький. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. – 200 с. – С. 57.

⁶⁹ Зенкин, С. Н. Указана праця.

світу, є **лірична мініатюра** та **ліричний цикл / поема**⁷⁰ (за подібним критерієм – як мала, середня та велика форми – диференціюються й епічні жанри новели, роману, діалогії тощо). Співвідношення трьох базових ліричних жанрових моделей таке: лірична мініатюра містить одне (!) переживання (або рефлексію⁷¹), ліричний вірш – ланцюг переживань від одного збудника або одне переживання в розвитку, а ліричний цикл / поема – комплекс переживань, що розгортаються полівекторно з претензією на масштабне осягнення ліричним героєм світу.

Крім ліричних вірша, мініатюри, поеми та циклу, у новітній ліриці наявні **жанроформи**⁷², успадковані від жанрових систем минулого. Є декілька варіантів їхнього функціонування в сучасній ліриці. Найближчими до повноцінних жанрів є жанроформи, у яких зберіга-

⁷⁰ Цикл і поема як структурні типи великої ліричної форми розрізняються формально-змістовими нюансами, але презентують одну жанрову модель, що диференціюється в системі “мініатюра – вірш – цикл/поема” за специфікою розгортання ліричного переживання.

⁷¹ Ліричне переживання трактуємо як специфічну концентрацію суб’єктивно сприйнятої дійсності (як зовнішньої, так і внутрішньої) та інтелектуальної / психічної реакції на неї ліричного Я (що легітимізує синонімічний термін “рефлексія”). За Ю. Ковалівим, ліричне переживання пов’язане зі здатністю митця створити стан особливого емоційного, інтелектуального напруження, що концентрує художню думку, надає їй особистого колориту, ідеографічних ознак (Літературознавча енциклопедія: У 2х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.ІІ. – С.198.). Сутність ліричного переживання (рефлексії) закорінена в естетичну природу ліричного, окресленого О. Забужко як єдність індивідуальності і «тотальності» (Забужко, О. С. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності // Радянське літературознавство. – 1986. – №6. – С.33–41.).

⁷² Жанроформу розуміємо як таку жанрову модель, у якій логіка кореляції змістових та формальних параметрів твору відсутня або втрачена, або таку, де залишилися лише формальні чи лише змістові жанротвірні чинники.

ються суть, функціональне призначення та формально-змістові особливості внаслідок їхньої культурно-мистецької актуальності. Такими можна вважати пісню, почасти гімн, елегію⁷³. Жанроформи можуть зберігати свої суть та функціональне призначення (що зумовлене популярністю жанру) за умови зміни (як правило, спрощення) формально-змістових особливостей унаслідок прогресуючої тенденції деканонізації мистецтва. Такою жанроформою є, наприклад, сонет. Часто в сучасному ліричному дискурсі жанроформам властиві повна чи часткова трансформація суті, функціонального призначення, стирання формально-композиційних особливостей через утрату жанром актуальності. Це стосується оди, дифірамбу, романсу, думи, послання тощо. Звернення до жанрів минулих епох (як спроба відтворити їхню суть в єдності формально-змістових чинників, але часто без належного усвідомлення її, чи як спроба стилізації, чи як декларація жанру⁷⁴ часто в назві) спричинені бажанням автора: а) апелювати до колишньої епохи, маркером якої був той чи той жанр, протиставити їй сучасну дійсність (наприклад, «Дума про братів не-азовських» Л. Костенко); б) підкреслити ті чи ті стильові аспекти твору шляхом звернення до певного жанру як комплексу стильових ознак («Елегія липневої грози» Н. Білоцерківець); в) досягти сатиричного ефекту, протиставляючи жанрове визначення та

⁷³ Детальніше про жанротвірні форманти, функціональне поле в сучасній ліриці цих та інших жанрів нижче.

⁷⁴ Декларацією жанру називаємо спосіб жанрового маркування, що полягає у використанні назв жанрів минулих епох (типу пісня, елегія, дума, ода, гімн тощо) як вказівок на характер поетичної рефлексії. Так, назва твору “пісня” орієнтує на інтимність, ліризм його змісту, назва твору “елегія” підкреслює його сумний настрій і т.д. Про дотримання формально-змістових параметрів жанру у випадку його “декларації” не йдеться.

невідповідний йому зміст твору («Станси для німецько-фашистських загарбників» С. Жадана).

Жанротвірні форманти сонета, елегії, пісні, гімну тощо можуть накладатися на базову жанрову модель – ліричний вірш та його модифікації: так, лірична мініатюра може мати поетикальні ознаки елегії, епіграми чи епітафії, ліричний вірш із додатковим комплексом формально-змістових особливостей може набувати жанрових ознак сонета, оди, елегії, гімну, пісні, романсу тощо, а специфічним чином організований ліричний цикл може являти собою вінок сонетів. Таким чином, трансформація жанрової системи новітньої лірики відбувається в напрямку її централізації навколо універсальної жанрової моделі – ліричного вірша та її модифікацій – мініатюри, циклу/поєми і, відповідно, маргіналізації інших жанрових різновидів, що, утративши необхідні категоріальні ознаки, перетворилися на жанроформи (для колишніх жанрових систем централізація була не властива: жанри зберігали функціональну рівноправність (попри наявність домінантного жанру)). Цим можна мотивувати доцільність заміщення терміна «жанр» на більш точні в контексті сучасного ліричного дискурсу терміни – **жанрова модель** як універсальний тип формально-змістової єдності, яка забезпечує, крім традиційних для жанру комунікаційної та моделюючої функцій, ще й типологічну, тобто виступає «інваріантом» ліричного твору, та **жанроформа** як «неповноцінний» жанр, що підпорядковується жанровій моделі як її факультативний «варіант».

Для жанрової системи, що формується в новітній українській ліриці, характерним є не створення нових жанрів, а запозичення жанрових форм з: а) інших культурно-мистецьких просторів; б) інших видів мистецтва (зображального, музичного). У сучасній ліриці функціонують жанроформи не тільки античних (гімн,

ода, елегія та ін.) та європейських (сонет, станси, романс тощо), а й східних жанрових систем, а як-от: танка, хоку, рубаї та ін., що попри змістову віддаленість від аутентичних зразків цих жанрів, функціональну переорієнтацію та спрощення форми набувають сьогодні все більшої популярності. Від своїх витоків українській літературній традиції був властивий синтез поетичних та музичних елементів (дума, пісня). У ХХ ст. українські митці часто зверталися до суто музичного жанру симфонії (П. Тичина, І. Драч). Свої літературні «відповідники» мають образотворчі жанри етюду, портрета, пейзажу, навіть натюрморту. У сучасній ліриці образотворчі та музичні жанри використовуються переважно як «жанрові зразки» для жанрово-стильової контамінації⁷⁵.

Жанрова система має ієрархічні рівні — **базовий**, первинний (вірш, мініатюра, цикл/поема) та **факультативний**, вторинний (жанроформи та «жанрові зразки»). Статус жанроформи та «жанрового зразка» не однаковий, бо останній присутній лише через поодинокий змістовий чи формальний елемент, що часто залишається в тексті латентним, лише декларується автором у назві як рецепційна установка.

Узагальнено жанрова система новітньої лірики представлена на схемі 1:

Позалітературні «жанрові зразки» можуть накладатися: а) на жанроформи, а через них на жанрові моделі (як, наприклад, у сонетах Е. Андіївської з циклу «Натюрморти», де твори, об'єднані в ліричний цикл, мають ознаки сонета, але змістовно, а точніше — образно, орієнтовані на живописний жанр натюрморту), б) одразу на жанрові моделі («Портрет К. М. Грушевської в юнос-

⁷⁵ Зрозуміло, що жанри інших видів мистецтв не можуть бути цілком запозичені через специфіку виражальних можливостей літератури, але окремі їхні елементи можуть бути факультативно присутні в ліричному творі.

ФАКУЛЬТАТИВНИЙ РІВЕНЬ



Схема 1: Жанрова система новітньої лірики

ті» О. Забужко є ліричним віршем з елементами портретного жанру). Отже, попри тенденцію до жанрової уніфікації, сучасна українська лірика демонструє певне жанрове розмаїття за рахунок контамінації модифікованих літературних (автентичних та інокультурних) і позалітературних жанрів.

1.4. Вірш, мініатюра та поема / цикл як універсальні жанрові моделі сучасної лірики

Вірш є основним жанром лірики, бо презентує категоріальні ознаки цього літературного роду: має зорієнтований на відображення духовно-емоційного світу людини зміст та базовану на експресивних зображально-виражальних засобах форму. Часто віршем називають

цілісно викінчений, невеликий за обсягом ліричний чи ліро-епічний твір, організований за версифікаційними законами певного літературно-історичного періоду⁷⁶. В. Кожинів визначає вірш як «змістову форму поетичного смислу». О. Потебня розглядає вірш як форму, змістовність якої – у самому мовному матеріалі слова. Такі визначення вірша дозволяють розглядати його як узагальнену (універсальну) модель ліричного твору. Саме поняття «вірш» полісемантичне: означає рядок ритмізованого тексту, метричну структуру (типу «тонічний вірш», «силабічний вірш»), ритмічно організовану художню мову (тут синонім поезії), окремий поетичний твір. Саме в останньому значенні вірш функціонує як універсальна жанрова модель лірики, якій притаманні:

- безсюжетність (безфабульність)⁷⁷;
- асоціативний характер розгортання змісту (за рахунок нанизування на основні мотиви побічних, але суголосних магістральній темі);
- рефлексивність як пріоритет переживання порівняно із зовнішньою подією;
- специфічна композиція, складовими якої є повтори, контрастні образи, мотиви, паралелізми, періодичність, що створює кільцеву чи ступеневу будову⁷⁸;
- тематично вірш відбиває особливий, гранично напружений стан ліричного героя – «стан ліричної концентрації», який уже в силу своєї природи не може

⁷⁶ Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.І. – С.189.

⁷⁷ На думку Б. Томашевського, замість сюжету у вірші фігурують стійкі мотиви, що розгортаються в емоційні ряди (Томашевський, Б. В. Теория литературы; Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с. – С. 230–232).

⁷⁸ Часто в композиції ліричного вірша виділяють три частини: у першій розгортається тема, у другій – відбувається її розвиток шляхом уведення побічних мотивів або відтінення контрастними, у третій – міститься висновок у формі сентенції чи порівняння.

бути тривалим, що і зумовлює формальні особливості, зокрема компресію тексту, невеликий обсяг твору тощо⁷⁹.

Ці формально-змістові риси властиві у більшій чи меншій мірі будь-якому ліричному твору, узагальненою моделлю якого, повторимо, є вірш (саме тому визначення жанрів (жанроформ) оди, сонета, пісні тощо часто починається словами – «це ліричний вірш»). Отже, усі інші жанри, або жанроформи, є варіантами цього «інваріанта»: до окреслених вище ознак додаються специфічні жанрові елементи, що відрізняють твори інших жанрів (жанроформ) 1) від ліричного вірша; 2) один від одного. Тобто, якщо в ліричному творі відсутні якісь специфічні змістові та формальні елементи побудови, то його доцільно визначати як ліричний вірш.

Лірична мініатюра є модифікацією жанрової моделі ліричного вірша. Багатозначність поняття «мініатюра» зумовлює його термінологічну нечіткість. Так, мініатюрою називають твори малої прози невеликого обсягу (зараховуючи до таких і новелу, анекдот, шкіц, вірш у прозі), часом лише безфабульні⁸⁰. За аналогією з живописом мініатюру визначають як невеликий за обсягом, композиційно завершений літературний твір, який узагальнює думку, образ⁸¹. Отже, можна виділити два типи мініатюр – прозову, якій властиві афористичність висловлювання, відсутність неістотних подробиць, несподіваний фінал, та віршовану (рубаї, хоку, фразки, коломийки)⁸². Л. Заманський вважає мініа-

⁷⁹ Сильман, Т. И. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман, Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – С. 5–45. – С. 6.

⁸⁰ Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. – С. 57.

⁸¹ Літературознавча енциклопедія: У 2х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.ІІ. – С.47–48.

⁸² Там само. – С.47–48.

тюрю складником сонета: «Сонет – композиція ліричних мініатюр, що відображають одномоментний стан душі в процесі її осягнення світу»⁸³. У системі лірики мініатюру визначаємо як універсальну жанрову модель, якій властиві невеликий обсяг, єдність ліричного переживання, що подається в тексті цілісно, сприймається одномоментно, передбачає граничну компресію тексту.

Як видно з дефініції, домінантною жанровою ознакою мініатюри є її обсяг, який, на думку А. Єсіна, забезпечується не стільки кількістю рядків, скільки вираженням одного (єдиного) почуття, поривання, думки з максимальною чіткістю за відсутності динамічного розвитку, тематичних нюансів тощо⁸⁴. Саме тому мініатюра сприймається моментально, в усій смисловій цілісності, як емоційно-рефлексивний імпульс, а не поступово, – і в цьому полягає одна з її принципових відмінностей від ліричного вірша, зміст якого розкривається через динамічне розгортання мотивів. Така концептуальна жанрова особливість мініатюри й зумовлює малу кількість рядків – від 2 до 9, що пояснюється так: моновіршем не можна повно виразити думку, а лише двовіршем; строфа на вісім-дев'ять рядків найбільше придатна для вираження думки, почуття, емоції з необхідною повнотою й одночасно дозволяє зберегти «єдність» рефлексії відсутністю додаткових композиційних елементів. Розширення ж обсягу твору до 10–12 рядків передбачає розгорнутий вираз переживання, що принципово змі-

⁸³ Заманский, Л. А. К вопросу о сюжетостроении в лирике // Вопросы теории и истории лирики. Межвузовский сборник научных трудов / отв. ред проф. С. Г. Лазутин. – Воронеж: изд-во Воронежского университета, 1988. – С.58–69. – С.67.

⁸⁴ Есин, А. Стихотворная миниатюра в системе жанров русской лирики / А. Есин // Филологические науки. – 1995. – № 4. – С.22–30. – С.23.

нює структуру твору і виводить його в розряд ліричного вірша⁸⁵.

Важливим жанротвірним параметром ліричної мініатюри є композиція. У мініатюрі строфа є несамостійною композиційною одиницею, бо не може бути потенційно повторена протягом твору, якщо відштовхуватися від визначення строфи, поданого Г. Шенгелі⁸⁶. Іншими словами, лірична мініатюра є монострофою (хоча такими можуть бути й вірші), що підкреслює єдність / цілісність вираженої у творі рефлексії. Навіть у випадку графічного розподілу тексту мініатюри на строфічні елементи (катрени або двовірші) останні є несамостійними у вираженні смислу, який засадничо повинен сприйматися цілісно. У ліричному вірші натомість строфічні елементи здебільшого самостійні і можуть стимулювати композиційний рух до кульмінації і розв'язки. При читанні між ними відчутні паузи, мініатюра ж є інтонаційно нерозчленованою.

Типова для ліричного вірша тричленність як спосіб поетапного розвитку теми («теза» – «антитеза» – «синтез») для ліричної мініатюри неприйнятна. Їй властива специфічна – двочленна – внутрішня будова, особливу роль у якій відіграє емоційно та ідейно навантажена заключна частина, у якій сконцентрований увесь смисл твору. Вона є «кульмінаційним пуантом». Експозиція в мініатюрі покликана відповідно налаштувати реципієнта, підготувати «емоційний вибух». Розв'язка як елемент внутрішньої композиції в ліричній мініатюрі часто відсутня. «Відкритість» фіналу в поезіях такого жанру функціонально орієнтована на посилення емоційності сприйняття, на активне залучення реципієнта

⁸⁵ Там само. – С.24.

⁸⁶ Шенгели, Г. Техника стиха / Г. Шенгели. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 311 с. – С.270.

до співтворчості (що особливо актуальне за умови надзвичайно малого обсягу тексту). Двочленність композиції мініатюри не передбачає протиставлення, ідейного, змістового контрасту або двоплановості думки, переживання. Тобто, на відміну від великих форм, двочленна композиція мініатюри націлена не стільки на вираження змісту, скільки на досягнення естетичного ефекту, адже така форма служить для посилення емоційного впливу на реципієнта.

Варто відзначити функціональну подібність композиції ліричної мініатюри (у її європейському варіанті) та японських танка і хоку. Останні також мають дуже малий обсяг – п'ять та три рядки відповідно, які за смыслом та емоційною експресією членуються на експозицію та фінал, у якому сконцентровано глибинний філософський смисл. Для японської поезії, як і для європейської ліричної мініатюри, характерне зіставлення вічного й миттєвого, людського й природного, мікро- й макросвіту, що постають у єдності як полюси цілісного явища.

Хоча чітко закріплених вимог щодо змісту ліричної мініатюри немає, спостерігається тенденція до втілення в ній «стійких, універсальних закономірностей буття безвідносно до того, належать вони до особистого життя людини чи до загального стану світу»⁸⁷. Така філософічна «місткість» мініатюри пов'язана знову ж таки з надзвичайною концентрацією в ній і смислу, й емоції, адже найвищі істини загальнолюдського досвіду тяжіють до втілення в гранично лаконічній формі. Тому саме лірична мініатюра є джерелом афоризмів та «крилатих фраз».

Обсяг мініатюри зумовлює й інші поетикальні ознаки жанру: передусім граничну концентрацію смислу в слові. Однозначні лексеми поступаються місцем бага-

⁸⁷ Есин А. Указана праця. – С.27.

тозначним, або з узагальнюючим значенням, за допомогою яких створюються символічні образи, зміст яких розгортається асоціативно. Для мініатюри актуальні тропи – епітети, метафори, символи, завдяки яким концентрується вираз ліричної рефлексії. Часто з такою метою активізується етимологічне коріння слова, яке розкриває в тексті свій асоціативний потенціал. Інакомовлення – органічно притаманне образній та мовностилістичній організації мініатюри – досягається за рахунок використання полісемантичних слів, оксюмору, парадоксу. Ідеєю мовної структури мініатюри є відкриття нових непередбачених смислів у зображенні дійсності.

Жанровою ознакою ліричної мініатюри є символічний характер предметних деталей (хоча можлива і їхня відсутність, якщо в мініатюрі зовсім не знаходить відображення предметний світ). Деталь (реалія дійсності) в мініатюрі не буває описовою або інформативною, а тяжіє до максимального узагальнення й символізації, що також зумовлено потребою компресії тексту та посилення його художньої потужності. Предметна деталь (як і пейзажна, або та, що вказує на характер дій, думок суб'єкта) у мініатюрі може співвідноситися або з психічним станом ліричного героя, або зі станом світу в цілому, або може окреслювати філософську проблему. Але в будь-якому разі вона не створює конкретний образ, а є інакомовленням з високим ступенем узагальнення, навантажена емоційною суб'єктивністю ліричного героя. Така специфіка образної структури ліричної мініатюри зближує її із згаданими вище жанрами японської лірики – хоку та танка, де кожна лексема (як і образ) символічно навантажена, функціонує як конотативна одиниця, виражає глибинні суб'єктивні переживання або буттійні істини. На відміну від європейської ліричної мініатюри в хоку та танка є «ключо-

ве слово», символічна полівалентність якого дозволяє поєднати різні плани зображення (макро- і мікровиміри, особистісне та буттійне, природне та людське тощо).

Поширення жанру мініатюри в сучасній поезії почасти зумовлене такими реаліями культури, як прискорення темпу життя, концептуалізація мислення (і художнього зокрема), а також естетичною орієнтацією на точність і лаконічність. Урівноважує тенденцію компресії художнього твору (реалізовану в мініатюрі) у сучасній ліриці тяжіння до великих форм, що реалізується в жанровій моделі **ліричного циклу та ліричної поеми**, придатної для вираження багатоаспектного переживання, масштабного відображення об'єктивної або психічної дійсності⁸⁸. Велика лірична форма спрямована на висвітлення повноти і складності життєвих зв'язків у взаємній проекції особистісного, фізичного та метафізичного вимірів буття.

Серед великих ліричних форм найбільшу варіативність жанрового вирішення має цикл, що є сукупністю художніх творів, об'єднаних в естетичну цілість за жанровим і / або ідейно-тематичним принципом, за подібністю композиції – і насамперед – задумом автора. Послідовність творів, уключених до циклу, визначається структурними принципами єдності форми і змісту, плинністю настрою героя, розвитком внутрішнього конфлікту. Різні за мотивами, інтонаційно-ритмічною структурою, строфічною будовою, жанрами творискладники циклу витримані в єдиному стильовому ключі, завдяки чому набувають додаткової естетичної

⁸⁸ На думку М. Палкіна, властиві ліриці глибокі переживання-думки, які формуються тривалий час, ведуть до укрупнення ліричної форми, що може відбуватися двома шляхами: циклізацією окремих ліричних віршів або створенням ліричних поем (Палкин, М. А. Указана праця. – С.126–127).

вартості, сприймаються як новий твір⁸⁹. Аналогічну функцію перетворення низки однотипних (за певним критерієм) творів на художньо-естетичне ціле цикл виконує і в музиці, і в образотворчому мистецтві тощо (що доводить універсальність й актуальність цієї жанрової моделі). М. Дарвін спробував узагальнити різноманітні види і форми циклу, визначаючи його широко як сукупність творів, об'єднаних за певною ознакою: темою, ідеєю, проблематикою, жанром, та вузько – як спільність творів, яка створена автором і має всі необхідні ознаки художньої цілісності: заголовок, задану композицію, усталену форму публікування тощо⁹⁰. Найбільш вичерпне визначення ліричного циклу запропонувала Л. Ляпіна: «Цикл – це тип естетичного цілого, що є низкою самостійних творів одного виду мистецтва, одного автора, скомпонованих ним у певній послідовності»; при цьому цикл має всі ознаки як художнього твору, так і герменевтичної структури текстово-контекстної природи, що включає систему зв'язків і відношень між творами-складниками⁹¹.

Історія циклу сягає античності. Однак до кінця ХІХ ст. сам термін не вживався. Так, ліричні цикли могли бути названі романами, поемами, «зошитами віршів», «ансамблями творів» (останній варіант найбільш точно відо-

⁸⁹ Літературознавча енциклопедія: У 2х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.ІІ. – С.570–571.

⁹⁰ Дарвин, М. Н. Русский лирический цикл. Проблемы истории и теории (на материале поэзии I пол. XIX в. / М. Н. Дарвин. – Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1988. – 144 с. – С.22.

⁹¹ Ляпина, Л. Е. Феномен любовного лирического цикла в историко-литературной перспективе // Европейский лирический цикл: Историческое и сравнительное изучение. Материалы международ. науч. конференции, 15–17 ноября 2001 / Сост. проф. М. Н. Дарвин. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003 – С.83–99. – С.84).

бражає природу цього феномену)⁹². Спроби теоретичного осмислення циклу в російській літературі припадають на рубіж ХІХ і ХХ століть та належать В. Брюсову, А. Белому, О. Блоку (як правило, у передмовях до власних літературних циклів, журнальних рецензіях, листуванні). Лірика у свідомості цих поетів (та багатьох їхніх сучасників), за словами М. Дарвіна, уявлялася суцільним потоком творчості. Ліричний цикл поставав як результат своєрідної концентрації та розростання поетичних образів, як певна цілісність, єдиний концептуальний погляд на світ («поема душі», «поетична ідеологія»), тому усвідомлювався як різновид великої поетичної жанрової форми, наприклад поеми, але цілком до неї не зводився⁹³. У ліриці ХХ ст. цикл є достатньо поширеною жанровою формою, хоча не всі дослідники схильні його розглядати саме як жанр. Л. Ляпіна визначає цикл як позажанрове утворення, яке складається із «сукупності завершених і автономних текстів», що сприймається як «понадтекстова єдність»⁹⁴. Р. Фігут (Швейцарія) трактує ліричний цикл як синтетичне (метажанрове, «метапоетичне») утворення, що виходить за родові межі лірики⁹⁵. В. Тюпа

⁹² Дарвин, М.Н. Европейские традиции в становлении понятия цикла // Там само. — С.38–50. — С.40–41.

⁹³ Дарвин, М. Н. Русский лирический цикл. Проблемы истории и теории (на материале поэзии I пол. XIX в. / М. Н. Дарвин. — Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1988. — 144 с. — С.13.

⁹⁴ Ляпина, Л. Е. Проблема целостности лирического цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. — С.164–165. — С.164.

⁹⁵ Фигут, Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. Проблемы теории // Европейский лирический цикл: Историческое и сравнительное изучение. Материалы международ. науч. конференции, 15–17 ноября 2001 / Сост. проф. М. Н.Дарвин. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. — С. 11–38. — С. 13–14.

протиставляє принципи організації художнього цілого в циклі (як «внутрішній») та в жанрі (як «зовнішній»), умотивовуючи цим безпідставність віднесення циклу до розряду жанрів⁹⁶. Х. Мастерд (США) характеризує ліричний цикл не як жанр зі сталими естетичними та стилістичними нормами, а як «структурний механізм, який допускає величезну кількість варіацій»⁹⁷. В. Сапогов натомість вважає ліричний цикл ХХ ст. новим жанром, проміжним між тематичною добіркою віршів та поемою⁹⁸. Такий погляд на цикл поділяє і В. Саєнко⁹⁹. Переважно поняття «ліричний цикл» розуміють як велику жанрову форму з низкою структурних особливостей. Художня природа поеми та циклу, відмінність останнього від добірки віршів (за спільною темою, за часом написання, публікації тощо) окреслені в роботах М. Дарвіна, Л. Димової, Л. Ляпіної, В. Сапогова, В. Тюпи, І. Фоменка та ін.

Формально-змістова жанротвірна домінанта ліричного циклу (що свідчить про його повноцінність як літературного твору) — це єдність авторського задуму (неважливо, чи передував задум написанню циклу, чи виник уже після того й зумовив об'єднання створених раніше віршів). Єдність авторського задуму відбивається в назві циклу (якщо вона є), у поодиноких випадках

⁹⁶ Тюпа, В. И. Градации текстовых ансамблей // Там само. — С.50–64. — С.62–63.

⁹⁷ Роботу Х. Мастерда «Ліричний цикл в німецькій літературі» (Нью-Йорк, 1946) цитуємо за Дарвин, М. Н. Русский лирический цикл. Проблемы истории и теории (на материале поэзии I пол. XIX в. / М. Н.Дарвин. Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1988. — 144 с. — С.21.

⁹⁸ Сапогов, В. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // Язык и стиль художественного произведения. — М., 1966. — С.90.

⁹⁹ Саєнко, В. П. Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: ренесансні параметри: Навчальний посібник / Валентина Саєнко. — Одеса: Астропринт, 2004. — 256 с. — С.18.

її відсутності магістральна ідея циклу концентрується в його першому вірші (його назві, перших рядках, лейтмотиві). Наявність назв віршів циклу (як маркерів їхньої ідейної самостійності) руйнує єдність задуму. В інших способах відокремлення віршів циклу – вербальних, нумераційних, графічних – виявляється ступінь їхньої пов'язаності в жанрове та смислове ціле¹⁰⁰. Єдність авторського задуму, відбитого в назві, зближує структурні типи циклу та поеми.

Авторський задум зумовлює специфіку композиції та ліричного сюжету у великих формах. У циклі варіантів композиції більше, ніж у поемі, за рахунок численних способів кореляції творів-складників. Так, виділяють лінійний та концентричний типи композицій циклу¹⁰¹, які в принципі властиві й поемі. Фигут говорить про такі форми композиційної симетрії циклу, як «коло» (з одним центром), «еліпс» (з двома), «ланцюг», «лабіринт», повторюване «прибування» та «убування»¹⁰². Учений наголошує, що в композиції циклу кінцева, серединна та початкова групи творів повинні взаємодіяти. Логіка сюжету, часова лінійність у висвітленні подій, які лежать в основі композиції епічного твору, для лірики – факультативні. Тому послідовність віршів у циклі часто визначається не логічним, а асоціативним, емоційно-рефлексивним способом розгортання змісту, тобто менше залежить від реального хронотопу зображуваної дійсності, а більше – від авторської свідомості. Отже, розташування віршів у циклі

¹⁰⁰ Фоменко, И. В. О поэтике лирического цикла: Учеб. пособ. / Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР, Калининский гос. университет / И.В. Фоменко. – Калинин: КГУ, 1984. – 79 с. – С.37.

¹⁰¹ Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.ІІ. – С.570–571.

¹⁰² Фигут, Р. Указана праця. – С.19.

виконує смислотворчу функцію, адже підпорядковане авторському задуму¹⁰³.

Смислові зв'язки між віршами, що утворюють цикл, за словами І. Фоменка, можуть виникати на різних рівнях художнього тексту: від фоніки до проблематики. Вони бувають запрограмовані та спонтанні. До запрограмованих смислотворчих чинників належать назва, композиційний принцип, що визначає розвиток теми, а до спонтанних (заздалегідь не запланованих автором) можна віднести просторово-часові зв'язки, ключові образи (які однак зумовлені специфікою розвитку теми), мотивні, фонічні паралелі¹⁰⁴. І. Фоменко пропонує розрізняти циклотвірні зв'язки та фактори, що забезпечують цілісність циклу, наприклад пафос та образ ліричного героя.

Кореляція творів-складників циклу, що лежить в основі його структури, визначається постійністю / тимчасовістю зв'язків між інтегрованими елементами, їхньою подібністю / контрастністю, близькістю / віддаленістю¹⁰⁵. Часто в структурі циклу можна виділити менші угруповання (субцикли), що складаються з низки розташованих поряд текстів, а також циклові пунктири – група «не-сусідніх» текстів, протиставлена за формальними або тематичними ознаками циклічному цілому, до якого входить¹⁰⁶.

Дискусійним є питання про самостійність інтегрованих у цикл творів. В. Сапогов, І. Фоменко наголошують на смисловій залежності складових циклу. За наведеною І. Фоменком аналогією, вірш циклу співвідноситься з цілим, як елемент з усією системою. (В. Брюсов заува-

¹⁰³ Ляпина, Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии / Л. Е. Ляпина. – Л.: Советский писатель, 1977. – С.14.

¹⁰⁴ Фоменко, И. В. Указана праця. – С.24–25.

¹⁰⁵ Фигут, Р. Указана праця. – С.17.

¹⁰⁶ Там само.

жував, що окремий вірш циклу – як вирвана сторінка з роману¹⁰⁷). Структурна злитість циклу не дозволяє переміщення, зміну кількості інтегрованих творів, що також свідчить про їхню несамостійність (В. Сапогов зауважував: «Ліричний цикл – це цілісний текст («великий вірш», «лірична поема»), де кожний твір – частина, строфа»¹⁰⁸). Заперечуючи втрату творами-складниками автономії, М. Дарвін, Р. Фігут та ін. ототожнюють такий «закритий», структурно «скам'янілий» цикл із поемою. У цикловому цілому, що, за словами Р. Фігута, не є літературним твором, окремі складові зберігають різний ступінь автономії, щоб «виникало напруження між семантичною структурою окремого вірша та ліричного циклу»¹⁰⁹. У цьому, на його думку, полягає відмінність ліричного циклу від поеми, від інших угруповань творів (тематичного, метричного, декоративного тощо).

Примітно, що вчені, незалежно від утвердження чи заперечення ними самостійного статусу творів-складників, одноставно визначають поетикальну своєрідність циклу – його зміст перевищує суму змістів кожного твору. За Р. Фігутом, «прочитані в певному порядку тексти повинні дати нову смисловою структуру (специфічну ситуацію, мисленнєву концепцію), яка не міститься в кожному окремому вірші, а сполучається з більш-менш чіткою композиційною ідеєю, що пролизує увесь цикл»¹¹⁰. Таким чином, єдність задуму та змістова цілісність зумовлюють важливу жанрову рису циклу – формування додаткових смислових пластів за рахунок логіко-асоціативних зв'язків між віршами. У цьому полягає й основна структурна відмінність ци-

¹⁰⁷ Брюсов, В. Собр. соч.: в 7 т. – М., 1970–1973. – Т.1. – С.604–605.

¹⁰⁸ Сапогов, В. А. Сюжет в лирическом цикле / В. А. Сапогов // Сюжетосложение в русской литературе: сб. статей. – Даугавпилс, 1980. – С. 90–97. – С. 90.

¹⁰⁹ Фигут, Р. Указана праця. – С.18.

¹¹⁰ Фигут, Р. Там само. – С.18.

клу від поеми: якщо зміст останньої розгортається в одній площині цілісного тексту, то зміст циклу засадничо двоплощинний – на «синтагматичному» рівні він розкривається лінійно як логічна послідовність творів-складників, що оприявнює динаміку ліричного переживання, на «парадигматичному» – як латентне смислове поле, що сформувалося унаслідок рецепції циклу як цілого.

Існує кілька підходів до класифікації циклічних форм. Л. Ляпіна розмежує поняття ліричного циклу як художньо-естетичного цілого та ліричної циклізації як об'єднання окремих віршів за певними ознаками¹¹¹. Р. Фігут виділяє види циклів за темою, за способом вираження авторської свідомості, за формою (короткі (3–5 невеликих творів), середні (не менше 3 довгих або 60 коротких та середніх творів), великі (від 60 і близько 100 творів, «цикл циклів»)¹¹². Найбільш вичерпну класифікацію циклічних феноменів – «текстових ансамблів» (які розуміються широко як групи творів (текстів), протиставлених усьому масиву даної культури), здійснену за критерієм суверенності їхніх компонентів, запропонував В. Тюпа. Найвищий рівень самостійності творів зафіксований у літературних інсталяціях (наприклад, літературний альманах, антологія, том вибраних творів). У серіях тексти об'єднуються за жанром шляхом нанизування, але без архітектонічної єдності. Ці види текстових ансамблів є сумативними, бо являють собою відкриту множинність текстів, об'єднаних спільною ідеєю. Інтегративні текстові ансамблі – власне цикли – є архітектонічним цілим (вилучення або перестановка текстів руйнують його). У разі повної втрати творами-складниками циклу змістової суверенності

¹¹¹ Ляпина, Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840–1860-х годов: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Л., 1977. – С.4.

¹¹² Фигут, Р. Указана праця. – С.23.

утворюється «монтажна композиція» (як правило, невелика кількість інтегрованих текстів)¹¹³. Ліричний цикл «монтажна композиція» за структурними параметрами близький до поеми.

На відміну від останньої, художньо-естетична цілісність ліричного циклу базується на жанрових та стильових особливостях творів-складників, що зумовлює його «синтетичність», «вторинність»¹¹⁴. Якщо поетика (і версифікація, і зміст) інтегрованих у цикл творів однотипна, вони втрачають статус самостійних творів, зливаючись у суцільний текст, і фактично перетворюються на поему. Ліричній поемі, як і циклу, властиві сфокусованість змісту навколо духовного світу героя, акцентуація авторської оцінки, опускання сюжетних ходів, що веде до фрагментації композиції й усамостійнення її змістових частин¹¹⁵. Отже, поетиці великої ліричної форми властива концептуальність як художній вираз цілісного авторського світовідчуття, системи стосунків автора зі світом, що є стрижнем жанрової моделі циклу / поеми.

Структурним варіантом ліричного циклу є вінок сонетів, форма якого передбачає тісну змістову й версифікаційну пов'язаність віршів-складових, що досягається системним повторенням рядків сонета-магістралу. Функціонування одних і тих самих рядків у змінному смислово контексті (у кожному наступному сонеті) суттєво збагачує асоціативно-сміслову поле вінка. Ідейно-змістовий стрижень сонетного вінка як утілення авторського задуму сконцентрований у сонеті-магістралі, конкретизується в кожному вірші циклу, відбивається в його назві. І. Фоменко, однак, указує на відносну самостійність кожного сонета вінка, що дає

¹¹³ Тюпа, В.И. Указана праця.

¹¹⁴ Фоменко, И.В. Указана праця. – С.18.; Фигут, Р. Указана праця. – С.17.

¹¹⁵ Фигут, Р. Указана праця. – С.12–13.

йому підстави розглядати цю ліричну форму і як цикл, і як «архітектонічну форму поеми»¹¹⁶.

Універсальність жанрових моделей сучасної лірики – вірша, мініатюри, циклу / поеми – виявляється в їхній здатності втілювати категоріальні риси лірики як літературного роду: безфабульний вираз концентрованого ліричного переживання через логіко-асоціативне варіювання мотивів. Доцільність термінологічного означення мініатюри, поеми та циклу як жанрових модифікацій вірша, що автоматично відносить їх до вторинних жанрових моделей, умотивована, по-перше, частковою спільністю їхніх формально-змістових ознак із віршем, по-друге, універсальністю жанрової моделі вірша та факультативністю мініатюри та циклу / поеми. Функціонально вони співвідносяться так:

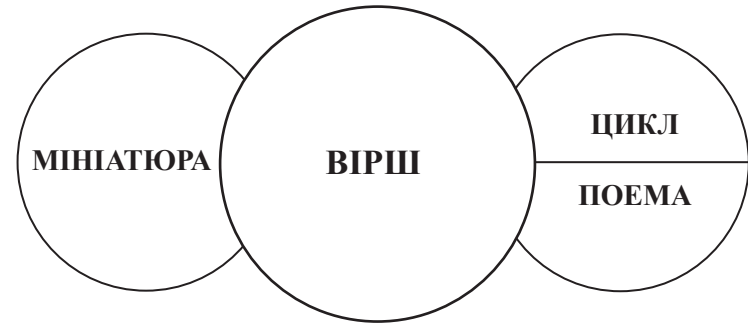


Схема 2. Функціональне співвіднесення жанрових моделей вірша, мініатюри, циклу/поеми в новітній ліриці

Модифікація ліричного вірша відбувається в напрямку фрагментації та граничного ущільнення ліричного переживання в мініатюрі та його розгалуження, концептуалізації в циклі / поемі, що веде до зміни окремих формально-змістових особливостей. Глобально ж

¹¹⁶ Фоменко, И.В. Указана праця. – С.15.

і мініатюра, і поема лишаються ліричними віршами за своїми базовими поетикальними рисами, або складаються з віршів (як цикл). У випадку звернення сучасних поетів до інших жанроформ (літературного або позалітературного походження) до базових поетикальних рис додаються специфічні формально-змістові особливості, які не змінюють докорінно жанрову структуру ліричного вірша.

1.5. Специфіка функціонування жанрів (жанроформ) пісні, сонета, гімну, оди, послання, елегії в новітній ліриці

Загальна характеристика ліричного жанру (жанроформи) як компонента конкретної жанрової системи, у нашому випадку – лірики кінця ХХ – поч. ХХІ ст., включає як історичний, так і функціональний аспекти його розгляду, які дозволяють простежити діахронічну модифікацію формально-змістових особливостей і виявити найбільш стійкі з них, що формують ядро й забезпечують «пам'ять» жанру. М. Палкін окреслює загальний критерій для розмежування ліричних жанрів – характер і спрямування почуття. Узагальнене ставлення суб'єкта до навколишнього відбивається в таких емоційних станах, як схвалення, жаль, відроза, що стали «жанротвірними» для гімну, елегії, сатири¹¹⁷, тобто тих базових жанрів, на основі яких формується, на його думку, палітра лірики 80-х років ХХ ст. Як зазначалося вище, жанри колишніх епох, які ще функціонують у новітній ліриці, – сонет, гімн, ода, послання, елегія тощо – у більшій чи меншій мірі втратили специфічні жанротвірні ознаки на формальному чи / та змістовому рівнях, змінили функціональне призначення. Але звернення поетів сучасності до згаданих жанрів (жанро-

¹¹⁷ Палкін, М. А. Указана праця. – С.101.

форм) свідчить про їхню актуальність у літературному просторі України рубежу століть.

1.5.1. Пісня

Пісня є одним з найдавніших (первинним, за М. Палкіним¹¹⁸) жанром лірики. У широкому значенні піснею називають фольклорний жанр, у вузькому – малий віршований ліричний твір. Розрізняють пісню ліричну й епічну (сюжетну). Загалом пісня є синтетичним музично-поетичним різновидом мистецтва, призначеним для співу словесно-музичним твором на 3 – 5 куплетів, найпоширенішою формою народної та професійної музики, де поєднуються текст та мелодія¹¹⁹.

А. Ткаченко диференціює пісні на народні та літературні¹²⁰. Точнішим є розрізнення пісні як жанру вокальної музики, що має свої тематичні, виконавчі, функціональні, структурні та ін. різновиди, та літературної пісні як жанру лірики. Безсумнівною є кореляція цих споріднених мистецьких феноменів, бо літературна пісня засадничо орієнтована на синтез із музикою, тексти ж музичних творів (за певних умов їхньої поетикальної організації) можуть бути віднесені до літературних пісень. Жанру пісні (як вокальній, так і літературній) властивий особливий тип зв'язку музики і слова. Мелодія пісні (у літературному творі мелодія, музичний акомпанемент потенційно можливі) є узагальненим, підсумковим вираженням емоційного змісту тексту в цілому, вона може бути не пов'язана з окремими поетичними образами чи мовними інтонаціями тексту. При цьому мелодія (потенційна) і текст пісні подібні за структурою: вони складаються із співвимірних елемен-

¹¹⁸ Там само. – С. 101.

¹¹⁹ Літературознавча енциклопедія: У 2х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.ІІ. – С.217.

¹²⁰ Ткаченко, А. Указана праця. – С.297–298.

тів — строф чи куплетів (часто з рефреном — приспівом). Внутрішнє музичне членування також відповідає членуванню поетичної строфи. Завдяки цьому мелодія пісні може виконуватися з іншими словами — за умови збереження строфічної будови і розміру первинного тексту. Немає чітко встановленого пріоритету музичного та поетичного компонентів пісні. Уже написаний ліричний вірш може надихнути на створення музичного супроводу. М. В. Исаковський зауважував, що «...первинною основою гарної пісні, поштовхом до її народження повинен бути повноцінний вірш, наділений самостійною поетичною цінністю»¹²¹. І навпаки, мелодія може стимулювати написання поезії.

Основними **формально-змістовими особливостями** літературної пісні є:

- домінанта інтимності у виразі переживання ліричним суб'єктом, що зумовлює еготизм (винятком є масова пісня, де замість ліричного Я функціонує МИ як презентант спільності утіленої у творі позиції щодо світу);
- обмежена кількість заторкнених проблем (часто одна), з чим пов'язаний невеликий обсяг пісні (3–5 куплетів / строф);
- зміст пісні підпорядкований ритму (так, гіпертрофований ритм — стильова домінанта сучасної естрадної пісні);
- композиція літературної пісні (орієнтованої на фольклор) може вибудовуватися за принципом «зворотної градації» — від образу з найбільш загальним змістом до образу з найбільш конкретним;
- прийом повтору строф, рядків, окремих слів як архаїчний спадок окремих фольклорних пісенних жанрів;
- ритміко-синтаксичний паралелізм (у літературних піснях, орієнтованих на фольклор) як співвіднесеність

¹²¹ Исаковский, М. В. Собр. соч.: В 5 т. / М. В. Исаковский. — М.: Искусство, 1981 — 1983. — Т.4. — С.358–359.

синтаксичної і ритмічної будови віршованих рядків, що підсилюється психологічним паралелізмом;

- синтаксична завершеність рядків, що (потенційно) збігаються з музичною фразою;
- використання запозичених із фольклору епітетів, образів-символів (типу калинонька, сокіл, верба, тополя, горлиця; буйна голівонька, брови на шнурочку, буйний вітер), що націлене на полегшення сприйняття (розгерметизацію) поетичного тексту; у літературній пісні, не орієнтованій на фольклор, засобами випрозорення її змісту є конкретні, зрозумілі широкому загалу образи, загальноживана лексика з пріоритетною групою слів на позначення почуттів, емоцій, настроїв, повтори, більш повна синтаксична будова фрази;
- членування на строфи (куплети), часто з рефреном (літературні пісні, стилізовані під фольклор, можуть бути астрофічними);
- точна правильна рима як запорука потенційної вокалізації (у літературних піснях, стилізованих під фольклор, іноді може вживатися неточна рима або білий вірш).

Історія пісні сягає прадавніх часів. В епоху первісного синкретизму пісня супроводжувала ритуальні дієства, де текст та мелодія підпорядковувалися ритму танцювальних (ритуальних) рухів. Поступово у фольклорній пісні зростає роль словесного (поетичного) компонента¹²², обрядова функція поступається місцем естетичній. З появою писемності й книгодрукування поряд з фольклорними піснями з'являються літературні пісні — спочатку як наслідування, а потім як творча альтернатива.

В українській культурі жанр літературної пісні почав активно розвиватися на рубежі ХVІІІ–ХІХ ст. у творчості поетів-романтиків, що зумовлено посиленням уваги до фольклору. Стиль народної пісні (інтимна, побутова, іс-

¹²² Палкин, М. А. Указана праця. — С.98.

торична тематика, композиція, образи, поетична мова) наслідувався в літературних зразках жанру того часу з метою довести спроможність української мови («малоросійського нареччя») бути мовою серйозної, високохудожньої літератури. Звідси надзвичайна актуальність жанру пісні в тогочасній ліриці (чималий корпус літературних пісень В. Забіли, М. Петренка, С. Руданського та ін., віршів та уривків із поем Т. Шевченка були покладені на музику). Наприкінці ХІХ ст. літературна пісня поступово втрачає своє фольклорне коріння, наближаючись до ліричного вірша. Жанрова дефініція залишалася, як правило, у назві (наприклад, цикл «Невільничі пісні» Лесі Українки) часто як данина традиції, підкреслення ліризму, інтимності твору.

У радянській ліриці літературній пісні відводилася переважно пропагаторська, колективізуюча роль, що позначилася на її змісті (гранично спрощеному в художньому плані, але ідеологічно наснаженому, такому, що апелює до широкого загалу) та формі (ліричне МІ, маршоподібний ритм, римовані катрени – найбільш зручні для потенційного – нефахового – співу). За М. Палкіним, масовою піснею можуть бути ті ліричні вірші, що виражають значущі для загалу думки та переживання, швидко й міцно запам'ятовуються, є наспівними¹²³.

У пострадянській культурі жанр літературної пісні функціонує як стилізація фольклору, спрямована на культурний діалог сучасного та минулого, повернення до першоджерел української духовності (ця традиція, культивована романтиками І пол. ХІХ ст., не переривалася і в ліриці поетів ХХ ст. – П. Тичини, А. Малишка, В. Симоненка, Д. Павличка та ін.), або як різновид бардівської творчості. У поезії рубежу ХХ–ХХІ ст. стилізація фольклорних джерел часто відбувається в сатиричному ключі, як-от у літературній пісні О. Ірванця «Латиноукраїнська

¹²³ Палкин, М. А. Указана праця. – С.100.

величальна»¹²⁴, де використання фольклорної поетики (образи «козаченька», «нетяги», «неньки-України», зменшувально-пестливі суфікси тощо) – *І для кожного козаченька / Від нетяги до отамана / Є одна Україна-ненька, / Але є ще й Панама-мама*, – націлене на декларування сентиментальної українськості.

Інший функціональний вимір літературної пісні на рубежі століть – це потенційний текст для поп- та рок музики, для якого характерні римовані катрени зі співвимірними рядками (що збігається з типовим восьмичас-тинним музичним періодом), рефрени, випрозорений зміст. Так, тексти відомих українських поетів-піснярів С. Вакарчука, Г. Чубая, Ю. Покальчука, Ю. Андруховича, що написані для співу, або були покладені вже після того на музику, є здобутками сучасної лірики в цьому жанрі. Прикладом літературної пісні, яка була покладена на музику й функціонує зараз як музичний твір, є поезія «Амстердам» Ю. Покальчука:

*Я повіз би тебе в Амстердам
Де канали і готика
Можє ти почувєш хоч там
Голос дотику.*

*А в Парижі на Сен-Жермен
Звук труби і орган
Мій Париж це сонячний день
Ранок це Амстердам.... і т.д.*¹²⁵

Перехресно римовані катрени з рефреном-приспівом, що визначають формальну структуру твору, як і пе-

¹²⁴ Ірванець, О. В. Латиноукраїнська величальна. – [Електронний ресурс]: Бібліотека української поезії «Поетика. UA Zone». – [Режим доступу]: <http://poetyka.uazone.net/> (зчитано 10.10.2010).

¹²⁵ Покальчук, Ю. В. Не наступайте на любов... / Юрко Покальчук. – Х.: Фоліо, 2007. – 282с. – С.35.

ревага особистісних переживань, імнітність їхнього виразу, звукові образи типу «голос дотику», «звук труби і орган» уможливають синтез тексту з музикою. Варто зауважити, що, крім «Амстердаму», чимало творів Ю. Покальчука були покладені на музику; у його циклі віршів «Джаз» (зб. «Не наступайте на любов») використано жанрово-стильовий зразок музичного напрямку джазу для строфічного, мовно-синтаксичного, інструментального оформлення поезій.

1.5.2. Гімн

Спорідненим з піснею ліричним жанром є гімн (з гр. — «урочиста, похвальна пісня», «хвала», «величання»). Зближує жанри пісні (особливо масової) та гімну можливість їхнього як словесного, так і вокального виконання, вираз колективних інтересів, розчинення ліричного Я в МИ. При цьому в основі інших (окрім масової) жанрових різновидів пісні лежить індивідуальне переживання, а в жанрі гімну — навпаки — воно притлумлюється. У сучасному розумінні¹²⁶ гімн є твором (піснею або віршем) урочистого характеру, у якому прославлено явище, об'єкт (особистість, спільнота, держава).

Державний гімн підносить єдність і могутність країни, поряд з прапором і гербом є найважливішим елементом державної символіки. (Часто державним гімном стає пісня, створена під час революційних чи національно-визвольних змагань). Існують гімни державні, революційні, військові, релігійні, на честь історичних подій, героїв. М. Палкін, враховуючи трансформації гімну в сучасній ліриці, типологічно зближує його з одою за принципом «захоплено-величального

¹²⁶ За Ю. Ковалівим, гімн — урочистий музичний (хоровий) твір на слова символічно-програмового змісту, символ держави (Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — Т.1. — С.225.)

ставлення» до об'єкта прославлення й відводить йому чільне місце в поезії ХХ ст.¹²⁷

Попри розпливчатість жанрових критеріїв виділимо такі **формально-змістові ознаки** гімну:

➤ наявність звертань, відозв до об'єкта, який звеличується, хвалебних порівнянь і описів, що найчастіше представлені розширеними тавтологіями, серйозного чи іронічного перерахування подвигів і чеснот об'єкта величання, елементів молитви чи замовляння наприкінці гімну;

➤ домінування гіперболи;

➤ підкреслена емоційність, що досягається окличними й питальними зворотами, градацією, риторичними повторами.

Очевидним є повне підпорядкування в гімні формальних чинників змістовим, бо вихваляння (серйозне або іронічне) як змістова домінанта гімну реалізується саме через указані поетичні прийоми. Особливих же формальних вимог до гімну (окрім тих, що і для пісні, — римовані катрени, співвимірні з 8-частинним музичним періодом, переважно дводольні розміри) немає.

З історії гімну. У давнину гімнами називалися величальні пісні на честь богів та героїв, які виконувалися хором під час релігійно-культових свят. Важливе місце гімн посідав у літературах Стародавнього Сходу, єгипетських і вавилонських. За тематикою і стилем до останніх близькі давньоєврейські гімни на честь Яхве. У поезії Греції і Риму жанр гімну існував у численних різновидах: гімни на честь Аполлона-Феба називалися пеани, на честь Діоніса-Вакха — дифірамби, гімни, які виконувались під час ходів, — просодії, дівочі просодії називалися парфенії, гімни, що супроводжувалися танцем, — гіпорхеми. Гімн був обов'язковим компонентом античної трагедії (як і давньоіндійської драми). У

¹²⁷ Палкін, М.А. Указана праця. — С.102.

давньогрецькому гімні переважало епічне начало, що зближувало його з фабульним оповіданням (гімни Гомера). В античній поезії на відміну від східної наявна форма гімну, присвяченого суспільним діячам і святам. Особистісні переживання розгорталися в гімнах Сафо («Гімн Афродіті»). Для античного гімну властива тричленна будова: заклик-звертання до божества; прославлення – опис величі божества та виклад міфу про нього; прохання-мольба про допомогу. Гімни з «Іліади» Гомера, Горация, орфічні гімни – вже суто літературні твори, які призначалися для читання та декламації.

Жанр гімну актуальний в епоху раннього християнства. У Візантії визнаними творцями гімнів були Іоанн Дамаскін і Роман Солодкоспівець. Через Візантію разом із християнством жанр гімну проникає в слов'янські літератури. Поширений у середньовічній європейській культурі жанр релігійного гімну впливає на розвиток світської лірики. Так, пародійні гімни вагантів представляють альтернативну форму сатиричного гімну.

В європейській культурі Нового часу переважають гімни світського характеру. У період становлення національних держав гімн функціонує як бойова, урочиста пісня нерелігійного змісту, що виконується в офіційних випадках, засвідчує й поетизує суверенність держави¹²⁸. Так виникають національні, а потім державні гімни. Антифеодальні, антибуржуазні рухи спонукали до створення революційних гімнів («Марсельеза» Р. де Ліля, «Інтернаціонал» Е. Потье тощо). У літературі ХІХ ст. форма релігійного гімну остаточно занепадає. У ХVІІІ–ХІХ ст. поширюються гімни сатиричного змісту («Гімн бороді» М. Ломоносова, «Гімн критику», «Гімн обіду» В. Маяковського). Ліричної інтерпретації гімн набув у доробках романтиків, символістів, модерністів (Ш. Бодлера, Р.-М. Рільке, Г. Містраль та ін).

¹²⁸ Палкин, М.А. Указана праця. – С.103–104.

Функцію національного гімну України у ХІХ–ХХ ст. виконував «Заповіт» Т. Шевченка; у Галичині ХІХ ст. – «Дай, Боже, в добрий час» Ю. Добриловського, пізніше – «Не пора, не пора» І. Франка, на Закарпатті – «Я русин бив», «Подкарпатській Русини» О. Духновича. Після церковної служби у храмах виконували молитву «Боже великий Єдиний» О. Кониського¹²⁹. Гімн «Ще не вмерла Україна» (слова П. Чубинського (напис. 1862, опубл. 1863), муз. М. Вербицького) був офіційно визнаний державним урядом УНР (1917). Такий його статус був затверджений Президією ВРУ, указом Президента України «Про державний гімн України» від 15.01.1992, закріплений Конституцією України 1996 (ст. 20).

У радянській поезії жанр гімну був актуальний, бо покликааний, за М. Палкіним, виражати виключні за своєю важливістю та загальною значущістю почуття та переживання, які об'єднують суспільство (так, більшість творів патріотичної лірики періоду Великої Вітчизняної війни близька до жанру гімну, як-от «Священна війна» О. Александрова). Вплив поезики та стилістики гімнів відчувається у віршах радянських поетів¹³⁰.

У сучасній українській літературі жанр (жанроформа) гімну функціонує у двох основних різновидах: урочисто-офіційному та сатирично-саркастичному. Урочисто-офіційні гімни поширені на всіх рівнях суспільного життя: існують гімни держави, суспільних організацій, університетів, факультетів, футбольних клубів та ін., що націлені не стільки на звеличування об'єкта, скільки на вираження позиції, інтересів певної соціальної спільноти, піднесення її значення. Емоційна насиченість та гіпербола вже не відіграють домінуючої ролі в поезиці урочисто-офіційних гімнів, але лексика використовується книжна,

¹²⁹ Літературознавча енциклопедія: У 2х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.І. – С.226.

¹³⁰ Палкин, М.А. Указана праця. – С.103–104.

урочиста, піднесена; дотримані чіткий поділ на строфи, римування, співвимірність рядків, що орієнтує гімн на потенційне музичне виконання.

У сатирично-саркастичних гімнах урочисто-піднесений пафос контрастує з сатиричним змістом, що створює ефект пародії. Так, у переробці національного гімну І. Лучуком збережено версифікаційні особливості оригіналу, проте сатиричного звучання надає творові «жонглювання» фольклорними кліше на зразок «ясне сонце», «сяє місяченько», накладання сучасного та архаїчного змісту лексем («гоноровий»), іронія («на конику свободи гарно гарцювати»): *Буде жити Україна, / поки світ не згине, / поки ясне сонце світить, / доля нас не кине. / Поки сяє місяченько, / будемо здорові; / були й будуть українці – / люди гонорові.<...>Треба жити веселіше, / краще працювати, / і на конику свободи / гарно гарцювати* і т.д.¹³¹.

Жанроформа гімну в сучасній українській ліриці у плані як змісту, так і форми втратила зв'язок з античним, християнським релігійним, класицистичним гімном. В офіційно-урочистому різновиді гімнів, що зберігає свою чинність у сучасній культурі, дуже слабо виражене ліричне начало, тому його можна включати в систему ліричних жанрів лише умовно. Сатиричні «гімни», що є по суті лише декларацією жанру, спрямованою на контраст між сміховинним змістом та стилізованою «урочистою» формою, закономірні для постмодерністської естетики.

¹³¹ Лучук, І. Буде жити Україна // Оптимістичний гімн України. – [Електронний ресурс]: Електронна версія «Львівська газета». – 2007. – №68 (138). – [Режим доступу]: <http://gazeta.lviv.ua/> (зчитано 10.10.2010)

1.5.3. Ода

Ода – урочистий хвалебний вірш, присвячений уславленню богів, видатних осіб, (іноді природних явищ)¹³², або такий, що виражає піднесені почуття, викликані важливими історичними подіями, діяльністю історичних осіб¹³³.

Основні **формально-змістові особливості** оди:

- урочисто-піднесений пафос;
- тематика сфокусована навколо оспівування осіб вождів та монархів, захоплення їхніми подвигами та чеснотами або чеснотами як такими;
- нелінійність розгортання теми (наявність відступів);
- дидактизм;
- грандіозність образу уславленого об'єкта, що досягається зверненням до міфологічних образів, мотивів, алегорій, використанням лексики на позначення абстрактних понять;
- розрахована на декламацію підкреслена емоційність образного ряду, що забезпечується використанням порівнянь, градації, чергуванням питальної та окличної інтонації; протягом розгортання змісту оди її емоційний тон не змінюється;
- чітка композиція, зміцнена впорядкованими повторами слів, синтаксичних конструкцій, риторичних фігур (за С. Страшновим);
- повторювана протягом твору строфічна одиниця (у П. Ронсара шестирядкова строфа з римуванням ааВссВ, у Ф. Малерба – десятирядкова, римована АвАвССДЕ-Ед, – це останній до сьогодні канонізований варіант);

¹³² Літературознавча енциклопедія: У 2х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.ІІ. – С.143.; Галич О., Назарець В., Васильєв В. Теорія літератури: Підручник. – К., 2001 – С. 291.

¹³³ Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів – К.: «Академія», 1997. – 752 с. – С.515.

➤ відсутність енжамбементу.

С. Страшнов називає оду (одичну лірику) «ідеологічним» жанром, адже вона є формою зв'язку індивідуальних настроїв із суспільними, ґрунтується на вмінні поета «виразити об'єктивно свою суб'єктивність», тобто передати спільні почуття як свої особисті¹³⁴. Отже, оду дослідник визначає як ліричний жанр, націлений на суспільно-філософські узагальнення, які утверджуються в патетичному віршованому монолозі, побудованому за принципом ораторського підсилення. І. Грінберг трактує сучасну оду широко, відносячи до цього жанру всі твори, де є роздуми про закони буття, тобто ототожнює з науково-філософською поезією¹³⁵.

З історії оди. У давнину поняття «ода» означало не конкретний ліричний жанр, а взагалі «пісню», «вірш», тому його застосовували стосовно різноманітних ліричних творів, розрізняючи оду «хвалебну», «жалісну», «танцювальну» і т.п. У Стародавній Греції одою називали ліричні вірші-пісні, які виконувалися хором під акомпанемент музичних інструментів. Найбільший вплив на розвиток жанру оди в європейських літературах мала творчість античних поетів Піндара, Анакреонта, Горація. Ода Піндара («спінікій») — це хвалебна пісня на честь переможця гімнастичних змагань, що виконувалася танцюючим хором з музичним супроводом. Їй властива багата словесна орнаментация, що під-

¹³⁴ Страшнов, С. Л. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. Учеб. пособие / Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР / Ивановский государственный университет имени первого в России Ивано-вознесенского общегородского совета рабочих депутатов / С. Страшнов. — Иваново: Ивановский гос. университет, 1983. — 91 с. — С. 62.

¹³⁵ Грінберг, І. Л. Три грани лирики. Современная баллада, ода, элегия / И. Л. Грінберг. — М.: Художественная литература, 1985. — 397 с. — С.109–110.

силювала урочистість, слабкий смисловий зв'язок між частинами. Оди Горація є вже суто літературними творами.

У середньовіччі жанр оди занепадає, у ренесансну добу відроджується в європейських літературах. У ХVІ ст. П'єр Ронсар дав зразки різних видів одичної поезії давнини (піндарівську, гораціанську й анакреонтичну оди). Його оди за тематикою різноманітні, переважає оспівування життєвих принад (любов, веселі бенкети, танці, маскаради, турніри тощо). Часом вони зближені з елегіями філософськими міркуваннями про швидкоплинність життя. Одична строфа Ронсара має схему: ааВссВ. Позніше вона буде перетворена Франсуа Малербом в десятирядкову: АвАвССдЕЕд. Традиційно в одах використовувався чотиристопний ямб.

Ода як офіційно-урочистий відгук на значну національно-державну подію є провідним ліричним жанром у поетиці європейського класицизму. Малерб культивував урочисту, героїчну оду, сюжет якої має важливе «державне» значення (наприклад, перемога над зовнішніми і внутрішніми ворогами, відновлення державного порядку). Практика Малерба була канонізована Буало в його теоретичних трактатах. Однією з основних поетикальних ознак оди, за Буало, був так званий «ліричний безлад», характерний для од Піндара, який полягав у відсутності логічної послідовності в розгортанні теми, різкій зміні картин, хаотичному нагромадженні образів і був спрямований на посилення емоційності. У часи французької революції розвивається жанр політичної оди.

У російській літературі жанр оди започаткував В. Тредіаковський («Торжественная ода о сдаче города Гданска», 1734). Широко представлена ораторсько-риторична ода в доробку М. В. Ломоносова, який дотримувався малербівського канону. Г. Державін вводить в оду елегійні та сатиричні мотиви, О. Радишев — революційно-гуманістичні.

З кінця XVIII ст. разом із занепадом російського класицизму втрачає свою гегемонію і жанр оди, поступаючись місцем жанрам елегії і балади. В Україні ода функціонувала як панегірик переважно бурлескного характеру, наприклад «Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну» І. Котляревського.

До жанру оди подекуди звертаються поети і в ХІХ та ХХ століттях, але вже в сатиричному ключі без дотримання версифікаційного канону. Негативні явища дійсності іронічно «звеличуються» в таких одах, а насправді розвінчуються (як в «Оді пліткарям» А. Вознесенського). В «Оді совісті» І. Драча ні формальних, ні змістових засад жанру не дотримано, проте ліричний герой, чергуючи серйозні інтонації із сарказмом («*В кринищі пізнання не бачу я дна*»), взиває до совісті людини, яка нищить світ навколо. Тенденція занепаду жанру оди була частково перервана наявністю віршованих творів соціалістичної літератури, у яких возвеличували вождів тоталітарного режиму, компартії, та патріотичних віршів періоду Великої Вітчизняної війни. До жанру оди спорадично зверталися М. Рильський, М. Бажан, П. Тичина, Є. Маланюк, Б. Демків, Б. Олійник, С. Крижанівський, І. Драч та ін.

У сучасній українській ліриці жанр оди в канонічному варіанті абсолютно втратив актуальність. Поети кін. ХХ – поч. ХХІ ст. звертаються до цієї жанроформи лише з метою стилізації або декларують жанр задля сатиричного ефекту, не дотримуючись ні формальних (строфіка, римування, лексика), ні змістових (прославляння, звеличування) особливостей. Сатиричний пафос має «Ода гривні» О. Ірванця¹³⁶. За формальними ознаками

¹³⁶ Ірванець, О. В. Одагривні. - [Електронний ресурс]: Бібліотека української поезії «Поетика. UA Zone». - [Режим доступу]: <http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=irvan&page=irvan06> (зчитано 08.09.2010).

вір є ліричним віршем, написаним перехресно римованими катренами, без специфічних формально-змістових рис. Задеклароване в назві жанрове маркування «ода» виправдано гумористично-іронічним звеличенням вітчизняної грошової одиниці як символу національної спроможності до державотворення. Контраст між високим класицистичним жанром оди та бурлескно-пародійним тоном твору (реалізованим у порівняннях із побутового контексту – «*наче Попелюшка з закамарка*», у знижених деталях – «*вбгавши в рот*») є джерелом комічного. Модифікованими ознаками оди є пародійна урочистість останніх строф: «*Наша предковична, наша древня, / наша світанково-молода – / по планеті вже крокує гривня, / і повік тверда її хода!*», образи українських державних діячів (комічний ефект створює порівняння київських князів та сучасних політиків: «*...очима князя Володимира / дивиться Пинзеник у народ*»), громадянська тематика, ліричне МІ.

1.5.4. Послання (епістола)

Послання (епістола) – літературний твір, у якому ліричний герой висловлює свої судження з певного важливого питання, зізнання, переживання (тобто конкретну інформацію) реальному або умовному адресату. За Ю. Ковалівим, послання є «жанром дидактичної ораторсько-повчальної прози доби середньовіччя, у якій порушувалися важливі питання християнської моралі, написаний як звернення до однієї чи багатьох осіб»¹³⁷. У системі ліричних жанрів послання визначають як «епістолярно-публіцистичний вірш», адресований реальній особі (особам)¹³⁸.

Формально-змістові ознаки послання:

➤ наявність звертання до конкретного адресата (реального чи уявного), який може бути і не названим;

¹³⁷ Літературознавча енциклопедія: У 2х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.ІІ. – С.252.

¹³⁸ Ткаченко, А. О. Указана праця. – С.296.

- інвективні інтонації (заклики) або вираз прохання, побажання;
- виклад певної думки, інформації, що забезпечує змістовність послання;
- прозора образність, уникнення асоціативного, символічного підтексту з метою полегшення сприйняття змісту послання, що зумовлено його націленістю на комунікацію.

З історії послання. Жанр поетичного послання зафіксований ще в античній поезії як твір повчального морально-філософського змісту з перевагою епічного (зображення події) чи ліричного (вираз почуття, зізнання) начал, що являв собою дистих, написаний гекзаметром. Твори цього жанру наявні в доробку Горація, Овідія та ін. Залежно від пафосу та ідеї послання може зближуватися з елегією, сатирою, політичним памфлетом тощо. Епістола посідала провідне місце в жанровій системі класицизму і маргінальне — у літературі романтизму. Російські поети рубежу ХІХ–ХХ ст. використовували форму дружнього послання (наприклад, «Лист до матері», «Лист до сестри» С. Єсеніна). Поширене в європейській та слов'янській ліриці ХХ ст. любовне послання імітує монолог-зізнання в коханні.

У вітчизняному письменстві у творчості письменників-полемістів ХV–ХVІІІ ст. послання функціонує як публіцистичний жанр. Йому властива конкретність подій, фактів, про які йдеться. Спорадично українські поети зверталися до жанру послання в широкому тематичному спектрі. Так, сатирично-полемічний характер має «Супліка до Грицька Квітки» П. Гулака-Артемовського, болючі моральні, національні, соціальні, філософські проблеми покладені в основу одного з вершинних творів Тараса Шевченка — «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні мое дружнєє посланіє».

У сучасній українській ліриці жанр послання, хоча й у модифікованому вигляді, зберігає свої позиції. Часто вживається в ліриці, створеній жінками-поетесами, що зумовлено переважанням у ній теми кохання, прагненням до сповіді. Таким є поема-лист «Постскрипtum» (зб. «Новий закон Архімеда») О. Забужко¹³⁹, у якому розгортається спогад-рефлексія нещасливого зрадженого кохання. «Лист» адресований колишньому коханому, до якого неодноразово звертається лірична героїня, згадуючи факти їхнього любовного роману (отже, принцип змістовності дотримується). Образність цього твору (порівняно з іншими ліричними віршами О. Забужко) достатньо прозора.

Філософічний зміст — протиставлення високої духовності, розуму жінки моральній недосконалості чоловіка — розгортається в ліричному циклі-посланні Віри Вовк «Любовні листи княжни Вероніки до генерала Джованнібаттісти»¹⁴⁰. Примітно, що адресат у тексті твору не названий, а лише в назві. Твір складений з ліричних віршів — фрагментів листування закоханих. При цьому у творі наведені лише «листи» Вероніки, ймовірно відповіді їй адресата передбачаються, але в тексті відсутні (що вказує на їхню неважливість для автора).

Фарс є стильовою домінантою ліричного циклу «Листи в Україну» Ю. Андруховича¹⁴¹, у якому розгортаються враження ліричного героя від перебування в Москві, звернені до «українських друзів» — Ірванця та

¹³⁹ Забужко, О. С. Друга спроба: Вибране. — 2-е вид., виправл. і доп. / Оксана Забужко. — К.: Факт, 2009. — 432 с. — С. 279–289.

¹⁴⁰ Цей цикл-послання складає однойменну збірку Віри Вовк.

¹⁴¹ Андрухович, Ю. І. Листи в Україну // Антологія альтернативної української поезії зміни епох (ІІ пол. 80-х — поч. 90-х років) / Вступ. сл. О.Доній та ін. — Х.: Майдан, 2001. — 189 с. — С. 17–23.

Неборака (колега автора по «Бу-Ба-Бу», але їхні прізвища згадуються лише в кінці «листів», у самому ж тексті адресати не названі). У цілому твір за жанровими критеріями інформативності, висловлення авторської позиції та побажань, прозорості змісту є посланням.

Від жанру послання слід відрізнити ліричні вірші, як правило, любовного змісту, де ліричний герой звертається до об'єкта почуття (Ти, кохана тощо). У таких творах змістовність (інформативність тексту) поступається місцем рефлексії почуття, тому вони не розраховані на «комунікацію» як адекватне сприйняття й розуміння повідомлення.

1.5.5. Сонет. Вінок сонетів

Сонет попри понад вісімсотрічну історію існування й теоретичну вивченість залишається дискусійним жанром у сучасному літературознавстві з огляду на проблему його належності до твердих строфічних утворень чи формально-змістових єдностей (власне «живих» жанрів). В. Сквозников твердить, що в сонеті є «тільки стійка структура строфи, метру, римування»¹⁴². Такого самого погляду дотримується й багато інших дослідників, зокрема авторів метажанрових концепцій, де сонету в системі жанрів сучасної лірики відведено місце архаїчної «скам'янілої» строфічної форми¹⁴³. Така позиція вмотивовується або незнанням істинної смислової суті сонета, або переконанням у її неактуальності в сучасній літературі.

¹⁴² Сквозников, В. Д. Лирика // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / В. Д. Сквозников. — М.: Наука, 1964. — С.173–237. — С. 203.

¹⁴³ Волкова, Т. С. Проблема метажанру в ліриці: Автореф. дис... доктора філол. наук. — К., 1992. — 36 с.; Кропивко, І. В. Жанрова своєрідність лірики Анни Ахматової. — Дис-я на здобуття наук. ступ. кандидата філол. наук за спец-тю 10.01.06. — теорія літератури. — Д., 1998.

Протилежні погляди на жанрову природу сонета теоретично обґрунтовані І. Бехером, який розглядає сонет передусім як змістову та формальну єдність, розмежовуючи таким чином поняття жанру сонета та сонетної строфи як комплексу лише формальних ознак¹⁴⁴. Провідним жанротвірним чинником у сонеті більшість теоретиків (І. Бехер, І. Качуровський, К. Герасимов та ін.) вважають розгортання змісту через зіткнення його опозиційних елементів — тези й антитези, що виражають контрастні думки, почуття, враження, формують конфлікт конкретної поезії, циклу, або навіть усїєї творчості митця. Жанрову «повноцінність» сонета підтримує і М. Палкін: «...сонет передає традицію граничної концентрації поетичного змісту в найбільш досконалій формі»¹⁴⁵. Нехтування жанровим змістом у сонеті, що переводить його у розряд строф, закидав українським сонетистам ще І. Франко (сонет «Голубчики мої, українські поети...»). Очевидно, що сутнісний зміст сонета як жанру, покладений у його основу ще творцями перших сонетів у ХІІ ст., давно забутий, однак кожна епоха намагається дати складній сонетній строфі власне змістове та функціональне наповнення. Специфічним воно є і в творах цього жанру поетів ХХ ст.

Сонет — (*итал.* sonetto, *прованс.* sonet — «пісенька») — жанр лірики; ліричний вірш, якому властиві всі формальні ознаки сонетної строфи та діалектичне розгортання змісту за принципом протиставлення / зіставлення тези та антитези, базоване на драматургічному розвитку теми до кульмінації та її розв'язки.

Розрізняють сонет як ліричний жанр та сонетну строфу, що є твердою віршованою формою і складається з 14

¹⁴⁴ Бехер, И. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету // Вопросы литературы. — 1965. — №10. — С. 190–209.

¹⁴⁵ Палкин, М. А. Лирика как искусство стихотворного слова / М. А. Палкин. — Минск: Вышэйш. шк., 1986. — 270 с. — С.123.

рядків, поділених на строфічні сегменти та римованих за відповідною схемою (часто: АвВА АвВА ссД еєД), обмеженою кількістю рим.

Три канонізовані різновиди сонетної строфи:

1) італійсько-французька (петрарківська): поширена в Італії, Іспанії, Португалії, Франції, Польщі; їй властиві силабічна версифікація, членування на два катрени (дві рими чергуються кільцевим чи перехресним чином) та два терцети (схема римування вільна, рими інші, ніж у катренах) із загальною схемою римування АвВА АвВА ссД еєД (сДе сДе тощо);

2) німецько-російська – за строфічною будовою і системою римування аналогічна італійсько-французькій, але базована на силабо-тонічній системі версифікації (5, 6-стопний ямб);

3) англійська (шекспірівська) – відрізняється строфічною сегментацією (3 катрени і дистих), де рими катренів можуть не повторюватися¹⁴⁶.

Унаслідок спрощення або додаткового ускладнення канонічної сонетної строфи виникають її **модифікації**. Відомі модифікації сонетної строфи такі:

➤ хвостатий сонет або сонет з кодою – поширений в італійській літературі, передбачає додавання до 14 рядків тривірша з одного короткого віршованого рядка, який римується з чотирнадцятим рядком, і двох довгих, які римуються між собою. Часто тривіршів буває декілька, які римуються аналогічно (С. Крижанівський розрізняє хвостатий сонет та сонет з кодою);

➤ сонетеса – хвостатий сонет сатиричного або бурлескного змісту;

¹⁴⁶ Качуровський, І. Строфіка: Підручник / Ігор Качуровський. – К.: Либідь, 1994. – 272. – С.124.; Краткая литературная энциклопедия / ред. А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – С.67.

➤ сонетіно – відрізняється від класичної форми розміром: довгий віршований рядок замінено дев'ятискладовим або ще коротшим;

➤ безголовий сонет – сонетна строфа без першого катрена;

➤ половинний сонет – твір, що складається з одного катрена та терцета;

➤ перевернутий сонет передбачає розташування терцетів між катренами або перед ними;

➤ «кульгавий» сонет – один з рядків твору має інший розмір;

➤ білий сонет – 14-рядкова поезія, де дотримані всі жанрові ознаки класичного сонета, але немає рими (широко представлений у доробку Д. Павличка)¹⁴⁷.

Формальні особливості сонета:

➤ відповідність одній із трьох канонізованих (або модифікованих) сонетних строф (тип версифікації, строфічна сегментація, схема римування);

➤ дотримання якості римування: точність, повнота, ритмічна й фонетична досконалість, відсутність тавтології;

➤ чергування чоловічих та жіночих клаузул – альтернанс (можливий у поезіях, написаних мовами, де наявний вільний наголос);

➤ лексика сонета має бути книжна, емоційно забарвлена;

➤ організація сонетної строфи передбачає синтаксичну завершеність (енжамбемент) як віршованих рядків, так і компонентів строфічного цілого – катренів, терцетів, які мають виражати закінчену думку, що викликано необхідністю протиставлення першого катрена другому (теза – антитеза) та їх обох секстету¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Докладніше про модифікації сонетної строфи див. Качуровський, І. Строфіка: Підручник. – К.: Либідь, 1994. – 272. – С.129–144.

¹⁴⁸ Герасимов, К. С. Диалектика канонів сонета // Гармонія

Дотримання вказаних вимог щодо форми ще не достатньо для створення повноцінного сонета (І. Качуровський називає вірші з ознаками сонетної строфи, але відсутнім специфічним змістом некласицистичними сонетами, а І. Бехер — звичайними віршами). Коли зміст твору, написаного сонетною строфою, ґрунтується на діалектичному протиставленні контрастних смислових елементів, то доречно говорити про жанр сонета як формозмістову єдність.

Змістові особливості сонета:

➤ зміст сонета складається з положення (тези) у 1 катрені, протилежності (антитези) у 2 катрені та розв'язки (їх синтезу) в терцетах. Схема варіюється, але не виключається. Діалектично протиставлені теза й антитеза поєднуються в синтезі на більш глибокому смисловому рівні філософування та абстрагування¹⁴⁹ — це є провідним жанротвірним чинником у сонеті; в останньому терцеті (13 та 14 рядках) міститься сонетний замок, у якому розгортається стислий висновок, узагальнення висвітленої через протиставлення тези й антитези проблеми;

➤ зміст сонета розгортається за принципом драматургічності (драматичності), що передбачає його структурну двочленність: висхідний рух сюжету до кульмінації, базований на артикуляції протиставлення, та низхідний — до його розв'язки в синтезі (що інтонаційно реалізується як «питання — відповідь»)¹⁵⁰, підсилені лексично (антипротиположностей. Аспекти теорії и історії сонета. — Тбілісі: Издательство Тбіліського університету, 1985. — С. 17–51. — С.31.

¹⁴⁹ Бехер, И. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету // Вопросы литературы. — 1965. — №10. — С. 190–209. — С.191.

¹⁵⁰ Бехер, И. Указана праця. — С. 194.; Чапля, В. Сонет в українській поезії: історично-теоретичний нарис (до соціології українського вірша) / В. Чапля. — Харків — Одеса: Державне видавництво України, 1930. — 79 с. — С.14.; Павличко, Д. Сонети Івана

тетичною семантикою слів із значенням «високе», «зростаюче» та «низьке», «спадаюче»), синтаксично (протиставні сполучники, риторичні запитання), інтонаційно (окличні речення тощо);

➤ тематичний спектр сонета складається з філософської, морально-етичної, часом громадсько-патріотичної, релігійно-гуманістичної тематики, що часто проектується в особистісний, природний виміри.

Слід розрізняти поняття класичного, позакласичного, модерного та сучасного сонета. **Класичний сонет**, що утворився в XIII ст. в Італії, канонізувався у творчості поетів «дольче стиль нуово» та Ф. Петрарки, передбачає традиційний спосіб розгортання протиставлення: теза — антитеза — синтез. **Позакласичним сонетом** називаємо зразки сонетного жанру від запозичення його європейськими літературами у XVI ст. до сьогодення, формально-змістові особливості яких варіюються залежно від домінантного художнього напрямку (романтизму, сентименталізму, символізму, модернізму тощо), національної специфіки тієї чи іншої європейської літератури та авторської індивідуальності.

Спосіб реалізації протиставлення є основним критерієм розрізнення класичного та модерного сонета. Якщо в попередні часи відбулися всі можливі модифікації сонетної строфи, то в переважній більшості сонетів ХХ ст. (наприклад, у творчості Ж. Кассу, Ж. Режіо, Р. Десноса (Франція), М. Мачадо, В. Алейсандрє (Іспанія), М. Нейхофа (Нідерланди), М. Есіха (Словенія), Е. Карранса (Колумбія) та ін.) простежується тенденція ретельного збереження класичної форми. Головна ознака модерного сонета — його специфічний зміст, що передбачає іншу «некласичну» діалектику тези й антитези. **Модерний сонет**

Франка // Над глибинами: Літературно-критичні статті і виступи / Дмитро Павличко. — К.: Радянський письменник, 1983. — С. 17–28. — С.19.

(не означає модерністичний, тобто відповідний естетиці та художнім тенденціям модернізму) – це написаний сонетною строфою ліричний вірш, зміст якого орієнтований на розгортання тези й антитези, що не співвідносяться зі ствердженням і запереченням, як у класичних зразках жанру, тому не потребують синтезу, а вже містять його в собі, утілюючи ідею «поліфонічної компліментарності буття», тобто його антиномічності, що сприймається як онтологічна даність¹⁵¹. **Сучасним сонетом** можна вважати сонет ХХ ст., який, будучи продуктом нелінійного процесу еволюції цього жанру, є різноманітним явищем, що пов'язано з різноманітністю стилів і напрямів у сучасному мистецтві, у межах яких на ґрунті національних літератур створюються нові сонетні моделі.

З історії сонета. Сонет виник в Італії у творчості митців «сицилійської школи» у ХІІІ ст., перший відомий твір цього жанру належить перу Джакомо да Лентіно. Ранні сонети виникли, за припущенням І. Качуровського, через канонізацію поєднання двох «страмбото» (південно-італійської народної строфи невизначеної довжини з римуванням АВВАВ...), тому не ділилися на катрени і терцети, римувалися за схемою: АВВАВАВВСДСДСД¹⁵². Класичної форми сонет набуває в тосканській поезії «дольче стиль нуово», отримує широку популярність завдяки Ф. Петрарці, стає ледь не основною формою італійської лірики Відродження і бароко (найкращі зразки – сонети Мікеланджело Буанаротті,

¹⁵¹ В. Лебанідзе, досліджуючи сонетну творчість Р.-М. Рільке, запроваджує термін «модерністичний сонет», аргументуючи відмінність його творів від класичного канону відсутністю в них синтезу тези й антитези (Лебанідзе, В. Ш. «Сонеты к Орфею»). Рильке и проблема полноты теории сонета // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1985. – С. 52–59. – С.54–55).

¹⁵² Качуровський, І. Строфіка: Підручник / Ігор Качуровський. – К.: Либідь, 1994. – 272 с. – С. 111.

Дж. Бруно, Т. Тассо). У формі сонета пишуть любовні послання, висловлюють філософські та мистецькі погляди (трактати Леонардо да Вінчі).

У ХVІ ст. сонет з'явився в Іспанії, Португалії, Франції, Англії, у ХVІІ ст. – у Німеччині. В епоху класицизму та Просвітництва спадає мода на сонет. Романтизм відроджує її, але центром культури сонета стає Німеччина, Англія. Культивувався жанр сонета символістами та модерністами (Ш. Бодлер, С. Малларме, П. Верлен, П. Валері, Г. д'Анунціо, В. Брюсов, Вяч. Иванов).

В українській поезії сонет з'явився в 1610 р.: М. Смотрицький у «Треносі» умістив переклади кількох віршів Петрарки. Але жанр поширився у ХІХ ст. у доробку О. Шпигоцького, А. Метлинського, Л. Боровиковського, М. Шашкевича, М. Устияновича, Ю. Федьковича, які вдавалися до переспівів західноєвропейських сонетів. У ІІ пол. ХІХ ст. Олена Пчілка, Леся Українка, О. Маковей, Т. Бордуляк, В. Самійленко, Микола Вороний, Уляна Кравченко, В. Щурат, Б. Грінченко, М. Чернявський розширювали тематичний спектр сонета, але його поетикальна структура не удосконалювалася. І. Франко намагався збагатити цей канонічний жанр новим змістом, темами, ідеями переважно соціально-громадського, революційного характеру («вливав» «у старі міхи нове вино»), модернізувати його форму (сонети з циклів «Осінні думи», особливо «Вільні», «Тюремні» сонети) шляхом використання нетрадиційного для сонета римування, розповідної манери, діалогів, риторичних запитань, іронії, гумору, сатири, сарказму, об'єднання сонетів у тематичні цикли¹⁵³.

У радянський період (20-ті роки ХХ ст.) жанр сонета трактували як анахронізм, неактуальний у новій про-

¹⁵³ Мороз, О. Н. Етюди про сонет / О.Н. Мороз. – К.: Дніпро, 1973. – 112 с. – С.45.

летарській літературі¹⁵⁴. Саме відірваність від проблем революційної доби закидали М. Рильському як автору сонетів, уміщених у його перших збірках «Під осінніми зорями» (1918), «Синя далечінь» (1922). Однак в українській літературі ХХ ст. сонет представлений достатньо широко: у творчості неокласиків, зокрема М. Зерова, а також М. Бажана, М. Вінграновського, П. Тичини, Д. Павличка, Б. Нечерди, С. Крижанівського, Бориса Тена та ін. М. Рильський у 50-х роках доводить актуальність цього ліричного жанру: «...лаконізм і суворі закони (сонета) не дають місця порожній балаканині, дисциплінують думку поета і владно велять йому зосередитись на головному образі»¹⁵⁵. Чималий внесок у теоретичне осмислення жанру сонета належить Д. Павличку, автору антології «Світовий сонет» (2004), де були зібрані, крім авторських сонетів, його переклади творів зарубіжних сонетистів.

У сучасній українській ліриці сонет не є популярним жанром, хоча у творчості деяких митців він зберігає класичні формально-змістові параметри. Найвидатнішим майстром сучасного сонета є Емма Андієвська, у доробку якої понад 2000 творів цього жанру. Філософсько-метафізична глибина відрізняє сонетні вінки М. Кіановської. Зразки сатиричного сонета наявні в доробку Ю. Андруховича.

Вінок сонетів — це цикл з п'ятнадцяти сонетів, кожен з яких починається дослівним повторенням (підхо-

¹⁵⁴ За Т. Савчин, жанр сонета у 20-х роках ХХ ст. трактувався як буржуазний, аристократичний, що відбивав дрібні міщанські почуття. У газетних «сентенціях» безапеляційно заявляли, що «сонет обирають собі за зброю націонал-фашисти, ніцшеанствуючі естети й містики» (Савчин, Т. О. Сонети Д. Павличка. Поетика жанру / Нац. педагог. університет ім. М. Драгоманова. Автореф... к.філол.н. — К., 1999. — 20 с. — С. 4.).

¹⁵⁵ Рильський, М. Т. Микола Зеров — поет і перекладач // Зеров, М. Вибране. — К., 1966. — С.13.

пленням) останнього рядка попереднього твору. Вірш-магістрал (корона) складається з перших рядків усіх сонетів циклу і має значення глоси (пояснення)¹⁵⁶. Дотримати канонічну форму вінка сонетів (звернення до якої засвідчує високий професіоналізм автора) технічно складно, адже потрібно, за підрахунками Г. Шенгелі, по двадцять рим двох типів (А і В), по десять рим, що репрезентовані в терцетах магістралу. Виділяють дві канонічні форми вінка сонета: вінок, що розпочинається з магістралу, художній ефект від чого націлений на пролонгацію його естетичного впливу через деталізацію, збагачення його новими мотивами, і вінок, який магістралом закінчується, — тут виклад думок чи елементів дії, вираз почуттів, переживань, розгорнуто за допомогою деталей й доведено до кульмінації в заключному сонеті. Є вінки з жанровими ознаками ліричної або ліро-епічної поеми, легенди, казки, оди тощо¹⁵⁷.

Окремі теоретичні питання щодо специфіки розгортання тези й антитези, «драматургічності» змісту (у кожному окремому творі та вінку в цілому), а також щодо змішаних жанрових утворень (зближення вінка сонетів з поемою, легендою, казкою тощо) на сьогодні досліджені недостатньо. За словами М. Якубовської, у сонетному вінку «залишаються вимоги у схемі римування, архітектоніці, проте драматургія розгортання сюжету здебільшого втрачає свою актуальність, бо у вінку сонет часто виступає не як жанр, а як строфа»¹⁵⁸. Однак чимало сонетних вінків, — продовжує думку дослідниці, — постають як «архітектонічно упорядковані цикли», у яких «кожний

¹⁵⁶ Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — Т.І. — С.186–187.

¹⁵⁷ Якубовська, М. Г. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01 — українська література. — Одеса, 2002. — 20 с. — С. 6.

¹⁵⁸ Там само.

окремих сонет більш незалежний і може зберегти ознаки жанру»¹⁵⁹. Особливості організації сонетного змісту залежать від жанрового тяжіння вінка до поеми, легенди, за умови якого модифікується співвідношення тези й антитези в межах окремого твору, адже такий вінок сонетів є структурно цілісним, передусім через внутрішню драматургію. Синтез тези й антитези, рух до емоційної та сюжетної кульмінації в композиції окремого сонета можуть руйнувати художню цілісність усього вінка.

Надзвичайна «технічна» складність цієї форми (за І. Бехером, це «сміливий експеримент, що межує з формалістичним потворством»¹⁶⁰) стала однією з причин її обмеженого використання, у тому числі й в українській літературі. Особливого поширення форма вінка сонетів набула в 60–70-ті роки ХХ ст., зокрема у творчості Б. Нечерди, Д. Павличка та інших¹⁶¹, однак пік її популярності тривав недовго, що пов'язано, на наш погляд, з дублюванням її художньо-естетичних функцій поемою за умови значно простішої формальної побудови останньої.

1.5.6. Елегія

За словами О. Ткаченко, жоден жанр не зазнав такого поширення і жанрової стійкості, як елегія. За свою понад тисячолітню історію елегія входила до складу різних жанрових систем, тому багаторазово змінювала свої функції, суть, формальні та змістові чинники. В європейській елегії, що має такі тематичні різновиди, як релігійно-філософська (духовна), жалобна, історико-патріотична, соціальна, любовна елегія¹⁶², ак-

¹⁵⁹ Якубівська, М. Г. Указана праця. – С.6.

¹⁶⁰ Бехер, И. Указана праця. – С.207 – 208.

¹⁶¹ Якубовська, М. Г. Указана праця. – С.10 – 11.

¹⁶² Ткаченко, О. Українська класична елегія: Монографія / Олена Ткаченко. – Суми: Видавництво СУМДУ, 2004. – 256 с.

туалізуються емоційно-змістові параметри, а жанрово-стильові опускаються, що ускладнює жанрові дефініції. Однак можна виділити дві визначальні ознаки жанру елегії: рефлексивний, медитативний характер змісту та журлива емоційна тональність.

Елегія – (з гр. «пісня», утворено від фрігійського слова – «очерет», тобто від назви музичного інструменту, виготовленого з очерету, під акомпанемент якого співався елегії¹⁶³) – літературний і музичний жанр; ліричний вірш середнього обсягу, медитативного, сумного характеру, без виразної композиції, зміст якого виражає, як правило, рефлексію недосконалості, швидкоплинності людського життя, породжену соціальною несправедливістю, особистим горем тощо. Часто елегію визначають як жанр медитативної лірики меланхолійного змісту без чіткої композиції¹⁶⁴.

Формально-змістові особливості елегії:

➤ тематичний спектр висвітлює внутрішній (духовний) світ особистості, спогади і надії, націлений на вираз інтимних переживань любові, тривоги, туги, незадоволення життям¹⁶⁵, що поглиблює психологізм, засадничо притаманний ліричному твору;

➤ індивідуалізація ліричного переживання (що однак не заперечує його пов'язаності із загальнолюдським духовним досвідом), спрямованого на пізнання ліричним героєм людської природи через осягнення таїн власного Я;

➤ композиція часто базується на рефлексії протікання переживань, перебігу емоцій як виразу душевного

¹⁶³ Галич, О., Назарець, В., Васильєв, В. Теорія літератури. Підручник для філологічних спеціальностей ВНЗ (доп. МОН України). – 3-є вид. / О. Галич, В. Назарець, В. Васильєв. – К.: Либідь, 2006. – 488 с. – С. 293.

¹⁶⁴ Літературознавча енциклопедія: У 2х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.І. – С.326.

¹⁶⁵ Страшнов, С.Л. Указана праця. – С.14.

руху; останньому властива, за С. Страшновим, «інтенсивність і фрагментарність, зумовлені суперечливістю ліричного переживання, підсилені лаконізмом та насиченістю елегічного часу», а також «відкритість» як часова «розімкненість» у минуле та майбутнє (у теперішньому відгукується минуле та орієнтує на майбутнє)¹⁶⁶;

➤ гіперболізація виражального начала (і так властивого ліриці) за допомогою широкого використання різноманітних засобів художньої виразності, передусім тропіки, «стійких елегічних символів» (на зразок: жовті квіти – символ розлуки, весна – закоханості тощо), актуалізації асоціативно-символічного потенціалу лексем, акцентуації ритміко-синтаксичної будови твору;

➤ узагальнено-символічна лексика, домінантні групи – абстрактна лексика на означення станів, настроїв, емоцій та почуттів.

З історії жанру. Елегія виникла в Греції в VII ст. до н.е. як твір переважно морально-політичного, патріотичного, дидактичного, філософського змісту. Зачинателем жанру елегії вважається давньогрецький поет Каллін (VII ст. до н.е.). Мімнерм у VI ст. до н.е. одним з перших увів любовну тематику в жанр елегії, але вираз почуття був шаблонний, узагальнений. Від початку елегія мала лише формальні ознаки – дистих (один рядок гекзаметром, другий – пентаметром). В александрійську епоху існувало два типи елегій: любовно-міфологічна («учена», трансформувала міфи на тему кохання), та легка – маленькі епіграми, написані елегійним розміром, пронизані особистими почуттями поета. Цей різновид вплинув на римську елегію (Тибулл, Проперцій, Овідій), у якій переважає любовна тематика, виражаються скорбота з приводу втрати коханого, загальнолюдські біль і смуток, нещастя. Але поряд з провідною любов-

¹⁶⁶ Страшнов, С. Л. Указана праця. – С.20.

ною елегією існували політичні, міфологічні елегії, елегії-прославляння імператора, елегії-плачі вигнання.

Як наслідування античних зразків елегії зафіксовані в латинській поезії середніх віків і Відродження; у XVI–XVII ст. елегія поширюється в Західній Європі, але довго вважається другорядним жанром. Розквіт жанру припадає на добу преромантизму та романтизму (Ш. Мільвуа, А. Шеньє, А. Ламартін, Е. Парні, реставрація античної елегії в «Римських елегіях» Гете). В європейській ліриці, за словами С. Страшнова, змістова сфера елегії звужилася до жалобної та любовної. Згодом елегія втрачає в європейських літературах жанрову різність і термін виходить з ужитку, залишаючись лише знаком традиції («Дуїнські елегії» Р.-М. Рільке, «Буковські елегії» Б. Брехта).

У російській поезії елегія з'являється в XVIII ст. у доробках В. Тредіаковського й О. Сумарокова, переживає розквіт у творчості В. Жуковського, К. Батюшкова, О. Пушкіна, особливо поетів «срібного віку» А. Фета, А. Ахматової та ін. О. Сомов, характеризуючи трансформації системи жанрів російської лірики у XIX ст., зазначає: «Усі роди віршів тепер майже злилися в один – елегічний: усюди сумні мрії, бажання невідомого, втома від життя, туга за чимось кращим»¹⁶⁷. У радянській поезії 20–30-х років XX ст. жанр елегії асоціювався з песимізмом й занепадництвом.

Перша згадка про елегію у вітчизняному літературознавстві зафіксована в слов'янських граматиках, наприклад Л. Зизанія (1596). М. Смотрицький, С. Почаський запропонували зразки елегій, написаних силабічним віршем. Окремий етап у розвитку жанру репрезентували автори латиномовних поетик (XVII – I пол. XVIII ст.) –

¹⁶⁷ Сомов, О. О романтической поэзии // Их вечен с вольностью союз: Литературная критика и публицистика декабристов. – М.: Современник, 1983. – С. 158–173. – С.172–173.

М. Довгалевський, Ф. Прокопович, який, зокрема, вважав, що елегія не завжди повинна мати журливий зміст, а може виражати й переживання гніву, любові, радості, скорботи тощо, і сам дав чимало зразків цього жанру, написаних одинадцятискладовим віршем¹⁶⁸.

Жанр елегії в українській новолатинській літературі започаткував Юрій Дрогобич. У XVII–XVIII ст. поширюється духовна елегія, барокова поетика якої була суголосною ідеології християнства, зокрема уявленням про земне життя як юдоль плачу, і ґрунтувалася на молитовно-покаянних мотивах, журливій емоційній тональності. У творчості І. Величковського домінує молитовно-покаянна тематика, спрямована на вираз почуття страху Божої кари, прагнення благочестя. На базі духовної елегії розвивається філософська. Паралельно існує й світська елегія, представлена такими різновидами: жалобна, історико-патріотична, соціальна та любовна. Вершинного розвитку в давньоукраїнській літературі елегія досягла у творчості Г. Сковороди шляхом синтезування духовного та світського різновидів жанру. Хоча сам термін «елегія» Сковорода не вживав, його «Песни» мають всі ознаки жанру: вираз спокійного смутку, журби, рефлексійні роздуми, глибокий екзистенціальний вияв почуттів, де сум, печаль, журба є концептуальною основою твору.

Авторами елегій були й І. Мазепа, Д. Туптало. Елегійний настрій характерний для лірики харківської школи романтиків. В елегійній ліриці Т. Шевченка порушувалися національно-соціальні питання, поєднувалося громадське з особистим, розгорталися мотиви неолі, самотності, сирітства, нещасливого кохання, поневолення.

¹⁶⁸ Детальний огляд історії жанру елегії в українській літературі поданий у кн. Ткаченко, О. Українська класична елегія: Монографія. / Олена Ткаченко – Суми: Видавництво СУМДУ, 2004. – 256 с.

У XIX ст. з'явилися жанрові різновиди елегій: елегія-думка (Л. Боровиковський, Т. Шевченко), елегія-сповідь (С. Руданський), елегія-пісня (Є. Гребінка, Л. Глібов) тощо. Драматичної тональності набула елегія у творчості Б.-І. Антонича («Елегія про перстень ночі», «Елегія про перстень пісні», «Елегія про перстень кохання»).

У сучасній українській поезії можна говорити про посилення елегійних тенденцій, що, на думку С. Страшнова, пов'язане зі зростанням автономності особистості, її протиставлення суспільству, зумовленими потребою самовизначення¹⁶⁹. Жанрові параметри елегії в новітній ліриці дуже сильно розмиті, що дозволяє зарахувати до цього жанру будь-який ліричний твір журливого змісту. Отже, жанрові особливості елегії виявляються підпорядкованими індивідуальному стилю автора, тому зберігаючи свою домінуючу ознаку – підкреслену емоційність, викликану глибинним суб'єктивним переживанням життєвих ситуацій, твори елегійного типу мають свої особливості в ліриці сучасних митців.

Тезисний зміст розділу 1. Жанрова палітра сучасної української лірики

1.1. Теоретичні здобутки радянської жанрології та подальші дослідні стратегії

1. У 70–80-х роках ХХ ст. зафіксоване посилення уваги радянських літературознавців до теорії ліричних жанрів, зокрема в аспекті актуальності жанру як конститутивної естетичної категорії, напряду трансформації / оновлення жанрової системи, руйнації жанрових зв'язків тощо, що осмислюються вченими по-різному. На тлі прогресуючого процесу стирання жанрових ди-

¹⁶⁹ Страшнов, С. Л. Указана праця. – С. 15.

ференційних ознак дослідники шукають об'єктивні критерії жанрового розрізнення, що зводяться до категорій тематичного змісту, композиції та мовного стилю.

2. У роботах вітчизняних теоретиків подані визначення жанру як літературознавчої категорії та пов'язаних із нею понять «стрижня» («ядра», «матриці») жанру, «пам'яті» жанру, жанрової мотивації, жанрової домінанти, жанрової системи, осмислена категоріальна специфіка та структура останньої.

3. Чинники, що ускладнюють жанрову диференціацію сучасної лірики: поширення синтетичних ліро-епічних форм, полістилістичність, функціональні зміни у співвідношенні понять творчого методу, жанру, стилю на користь останнього, зумовлені актуалізацією індивідуального начала у творчості.

4. Дослідні стратегії пострадянської жанрології націлені на дискредитацію тверджень про жанрову атрофію, на осмислення динаміки і напряму трансформації жанрової системи (у герменевтичному, історичному та інших модусах), розробку альтернативних концепцій метажанру, трансжанру, жанрового синтезу.

1.2. Типології ліричних жанрів у сучасному літературознавстві

5. У зв'язку із сумнівом у легітимності жанрового розподілу лірики в радянському та пострадянському літературознавстві сформувалися такі погляди на проблему жанрової диференціації сучасної лірики:

➤ визнання закономірності процесу жанрової уніфікації, що компенсується тематичним (громадянська, пейзажна, філософська, інтимна), типологічним (медитативна, зображальна, медитативно-зображальна; медитативна та сугестивна) та ін. способами диференціації ліричних творів (В. Сквозников, В. Кожин, Л. Гінзбург, Г. Поспелов, Т. Давидова, В. Пронін та ін.);

➤ захист чинності жанру як літературознавчої категорії, критерієм систематизації якого є естетична якість ліричного твору (Ю. Стенник, І. Кузьмічов, С. Страшнов, М. Палкін та ін.);

➤ пошук альтернативних критеріїв жанрової диференціації, прийнятних для сучасної лірики, як правило, спрямованих на узагальнення, розширення жанрових феноменів (метажанрові концепції Р. Співак, Т. Волкової, І. Кропивко та ін., тропеїчна теорія Б. Іванюка тощо). Однак, запропоновані компромісні теорії також не вирішують проблем жанрової диференціації, бо не враховують усіх наявних у новітній ліриці жанрових феноменів або ведуть до зміни категоріальної сутності жанру.

1.3. Трансформація жанрової системи новітньої лірики

6. Категорія жанру в ліриці поступово втрачає свій об'єм, що веде до уніфікації жанрів (уприуту до руйнування жанрової системи через утрату диференційного чинника), а також до зниження їхнього комунікативного потенціалу (жанрові очікування стають нечіткими, жанр перестає бути «знаком» традиції, гранично індивідуалізується). Трансформація жанрової системи лірики рубежу століть пов'язана з кардинальними світоглядними змінами, орієнтацією сучасного митця на вираження власної індивідуальності.

7. Наявність у сучасному ліричному дискурсі псевдо-«позажанрової» лірики свідчить не про зникнення категорії жанру як такої, а про універсалізацію базової жанрової моделі – ліричного вірша, що підтверджує зближення категорій жанру та роду. Жанровими модифікаціями ліричного вірша за критерієм обсягу «життєвого матеріалу», характером ліричного переживання (рефлексії) є лірична мініатюра та ліричні цикл / поема. У новітній ліриці наявні й успадковані жанроформи з

жанрових систем минулого (елегія, сонет, гімн, ода, пісня, послання), з інших (переважно орієнтальних) літератур (танка, хоку, рубаї, газель тощо), «жанрові зразки» інших видів мистецтва (натюрморт, портрет, пейзаж, акварель, етюд, гравюра, fuga, симфонія, джаз тощо, що функціонують в авторських варіантах). Отже, жанрова система сучасної лірики має багат шарову структуру, у центрі якої – ліричні моделі вірша, мініатюри, циклу / поеми, на які можуть накладатися збережені елементи жанроформ минулих епох, інших видів мистецтв, літературних традицій, що узгоджується з тенденцією до виразу авторської індивідуальності і зберігає за жанром його світомоделюючу та комунікативну функції.

1.4. Вірш, мініатюра та поема / цикл як універсальні жанрові моделі сучасної лірики

8. Ліричний вірш функціонує як універсальна модель ліричного твору, якій притаманні: безсюжетність, асоціативне розгортання теми, рефлексивність як пріоритет переживання порівняно із зовнішньою подієвістю, специфічна композиція, складовими якої є повтори, контрастні образи, мотиви, паралелізми, періодичність, що створює кільцеву чи ступеневу будову, тематика сфокусована на виразі «стану ліричної концентрації», відносна короткочасність якого визначає формальні особливості вірша, зокрема компресію тексту, невеликий обсяг.

8. Ліричний мініатюрі властиві малий обсяг, що зумовлено єдністю та нерозчленованістю ліричного переживання, часто викликаного філософічно-онтологічною, особистісною (екзистенціальною) рефлексією, дво-членністю композиції (експозиція та пуант), граничною компресією тексту, що досягається символічністю усіх образів (багатозначністю лексем), їхнім асоціативно-сугестивним потенціалом.

9. Ліричний цикл та поема презентують велику ліричну форму, протиставлену віршу масштабністю відтвореної картини світу, полівекторністю розгортання переживання. Ліричний цикл характеризується єдністю авторського задуму, як правило, вираженого в назві, а також втратою (частковою) смислової самостійності складовими циклу, що компенсується наявністю латентних смислів, що виникають у змістовій «взаємодії» поезій між собою, їхньому розташуванні у циклі.

1.5. Специфіка функціонування жанрів (жанроформ) пісні, сонета, гімну, оди, послання, елегії в новітній ліриці

10. Для жанрів колишніх епох: пісні, сонета, гімну, оди, послання, елегії – характерна модифікація або втрата специфічних жанротвірних ознак на формальному чи / і змістовому рівнях, а також функціонального призначення. Найменше сказане стосується жанру літературної пісні, що хоча й не користується особливою популярністю в сучасних ліриків, але зберігає традиційні формально-змістові особливості. Жанр гімну в українській новітній ліриці функціонує у двох варіантах: як урочиста пісня, у якій звеличується певна спільнота, зрідка – особа, явище, та вірш сатиричного характеру, що ґрунтується на суперечності між викриттям вад об'єкта та установкою на піднесено-урочистий зміст твору, здійснену через декларування жанру гімну (у його назві). Останній функціональний різновид гімну ототожнюється з сучасною одою – майже виключно сатиричною. Філософсько-інтимного звучання набуває в сучасній ліриці (переважно фемінній) жанр послання, але його формально-змістові ознаки дуже нечіткі. Ця ж причина веде до втрати жанрових меж елегією. Жанр сонета зберігає в новітній ліриці свою актуальність та функції, але якщо канонічні вимоги щодо форми більш-менш дотримуються, то жанротвірна вимога діалектич-

ного розгортання змісту часто не береться митцями до уваги.

Жанроформи, запозичені з інших видів мистецтв та літератур, накладаючись на основні жанрові моделі вірша, мініатюри, циклу, утворюють авторські жанрові варіанти, зумовлені специфікою індивідуального стилю, а не літературної традиції.

Завдання для самоконтролю

1. Сформулюйте основні напрями теоретичних пошуків радянських та пострадянських літературознавців у царині ліричної жанрології.

2. Дайте характеристику поняттям «стрижня» жанру, «пам'яті» жанру, жанрової мотивації, жанрової домінанти, жанрової системи.

3. Чим зумовлені зміни суті жанру як літературознавчої категорії на рубежі ХХ–ХХІ ст.?

4. Як розв'язує проблему «атрофії» «жанрового мислення» концепція міжжанрового синтезу? жанрової генералізації?

5. Окресліть основні підходи до жанрової типології у сучасному літературознавстві. У чому їхні переваги та недоліки?

6. У чому полягає специфіка жанрової системи новітньої лірики? Проілюструйте взаємовідношення між її рівнями в конкретному ліричному творі (на вибір).

7. Доберіть власний приклад функціонування універсальних жанрових моделей – ліричного вірша, мініатюри та циклу на матеріалі лірики рубежу ХХ–ХХІ ст., відштовхуючись від специфіки, характеру розгортання ліричного переживання, взаємозв'язку між елементами художнього цілого.

8. Знайдіть у корпусі новітньої лірики приклади ліричного вірша, мініатюри, циклу з формально-

змістовими елементами а) жанроформ античного походження; б) жанроформ європейського походження; в) музичних чи образотворчих жанрових зразків.

Тестові завдання

1. Незмінний упродовж історичної еволюції зміст жанру, що визначає специфіку «образу світу», відбитого в літературному творі, є:

- А. Жанровою мотивацією.
- Б. Жанровим стрижнем (ядром).
- В. Жанровою моделлю.
- Г. Жанровою модальністю.

2. Традиційно функціями жанру вважають:

- А. Комунікативну та світомоделюючу.
- Б. Естетичну та методологічну.
- В. Інформаційну та ігрову.
- Г. Розважальну та естетичну.

3. Ліричний твір, в основі змісту якого лежить ліричне переживання, що композиційно розгортається через низку асоціативно пов'язаних або протиставлених мотивів, можна віднести до універсальних жанрових моделей лірики:

- А. Поєми.
- Б. Вірша.
- В. Мініатюри.
- Г. Циклу.

4. У новітній ліриці жанроформою, у якій зберігається суть, функціональне призначення та формально-змістові особливості внаслідок її культурно-мистецької актуальності, є:

- А. Ода.

- Б. Послання.
- В. Пісня.
- Г. Сонет.

5. Визначальною диференційною ознакою ліричної мініатюри є:

- А. Обсяг тексту.
- Б. Єдність, одиничність ліричного переживання.
- В. Компресія тексту.
- Г. Символічність образів.

6. Інтегративному ліричному циклу як жанровій моделі властиво:

- А. Єдність авторського задуму.
- Б. Тематична або жанрова однотипність.
- В. Одночасність написання всіх творів-складників.
- Г. Кількість творів не більше десяти.

7. Жанротвірними формантами, спільними для гімну та пісні, є:

- А. Тематична орієнтація на прославлення певної спільноти.
- Б. Пріоритет гіперболи.
- В. Вираження інтимних переживань.
- Г. Використання римованих катренів.

8. Послання відрізняється від інтимного ліричного вірша:

- А. Звертанням до ліричного об'єкта.
- Б. Орієнтованістю змісту на потенційний діалог.
- В. Наявністю інформації, яка повідомляється адресату.
- Г. Інтимною тематикою.

9. Критерієм, що відрізняє модерний сонет від класичного, є:

- А. Специфіка реалізації протиставлення.
- Б. Зміна естетичного канону.
- В. Побудова сонетної строфи.
- Г. Використання верлібру.

Рекомендована література до теми «Жанрова палітра сучасної української лірики»:

Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения / Институт мировой литературы им. А.М. Горького АН СРСР. – М.: Наука, 1986. – С.104–117.

Бехер И. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету // Вопросы литературы. – 1965. – №10. – С. 190 – 209.

Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. – Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1985. – С. 52–59.

Дарвин М. Н. Русский лирический цикл. Проблемы истории и теории (на материале поэзии I пол. XIX в. – Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1988. – 144 с.

Европейский лирический цикл: Историческое и сравнительное изучение. Материалы междунаrod. науч. конференции, 15–17 ноября 2001 / Сост. проф. М. Н.Дарвин / Российский государственный гуманитарный университет; Фрибургский университет (Швейцария); Российско-швейцарский учебно-научный центр. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – 278 с.

Есин А. Стихотворная миниатюра в системе жанров русской лирики // Филологические науки. – 1995. – № 4. – С.22–30.

Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 2003. – 548 с.

Качуровський І. Строфіка: Підручник. — К.: Либідь, 1994. — 272 с.

Кузьмичев И. К. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба. — Горький: Волго-вятское кн. изд-во, 1983. — 208 с.

Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Монография. / Н.Лейдерман. — Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. — 256 с.

Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 847 с.

Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии. — Л.: Советский писатель, 1977. — 234 с.

Мороз О. Н. Етюди про сонет. — К.: Дніпро, 1973. — 112 с.

Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. — М.: РГГУ, 2002. — 685 с.

Палкин М. А. Лирика как искусство стихотворного слова. — Минск: Вышэйш. шк., 1986. — 270 с.

Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. — 208 с.

Сквозников В. Д. Лирика // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М.: Наука, 1964. — С.173–237.

Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения / Академия наук СССР, Ин-т рус. лит-ры (пушкинский дом). — Л.: Наука, 1974. — С.168–203.

Страшнов С. Л. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. Учеб. пособие / Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР / Ивановский государственный университет им. первого в России Иваново-вознесенского общегородского совета рабочих депутатов / С. Страшнов. — Иваново: Ивановский государственный университет, 1983. — 91 с.

Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. — 2-е вид., випр. і доповн. / Київський нац. університет імені Тараса Шевченка / Анатолій Ткаченко. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. — 443 с.

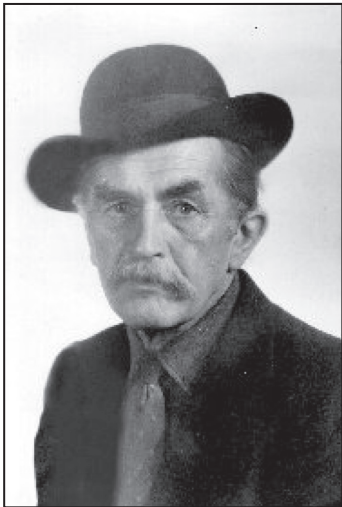
Ткаченко О. Українська класична елегія: Монографія / Олена Ткаченко. — Суми: Видавництво СУМДУ, 2004. — 256 с.

Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла: Учеб. пособ. / Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР, Калининский гос. университет / И.В. Фоменко. — Калинин: КГУ, 1984. — 79 с.

Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. — 192 с.

Якубовська М. Г. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку: Автореферат дис. ...кандидата філологічних наук. 10.01.01 — українська література. — Одеса (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова), 2002. — 20 с.

Розділ 2.

ПОЕЗІЯ ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АЛГОРИТМИ

В особі Тараса Мельничука ми відкриваємо поета, творчий доробок якого без жодного перебільшення належить до найвищих і найплідніших досягнень не лише української, але і європейської, і світової поезії двадцятого століття.

Дмитро Юсип

Справжній Тарас Мельничук у своїй Поезії. Там його і шукаймо!
Микола Жулинський

Тарас Юрійович Мельничук народився 20 серпня 1938 року в с. Уторопи Косівського району на Прикарпатті. Його перу належать поетичні збірки «Несімо любов планеті» (Ужгород, 1967), «Із-за ґрат» (Торонто, 1982), «Князь роси» (Київ, 1990), «Строфи з Голгофи» (Великобританія, 1990), «Чага» (Коломия, 1994), публікації на сторінках періодичних видань. За те, що у своїх віршах Тарас Мельничук став на захист української культури, мови, на смілився висловити рішучий протест проти тотальної денационалізації українського духу (як речовий доказ фі-

гурувала у справі підготовлена до друку збірка «Чага»), у 1972 році його засуджено на три роки позбавлення волі у виправно-трудовій колонії суворого режиму. У квітні 1979 року нібито за «опір працівникові міліції» був засуджений удруге на чотири роки позбавлення волі. У Спілку письменників України вступив 1990 року. У 1992 році за збірку поезій «Князь роси» Тарас Мельничук нагороджений Державною премією України імені Т. Г. Шевченка, а в липні того самого року за добірку віршів у газеті «Літературна Україна» був удостоєний премії імені В. Сосюри. Т. Мельничук відійшов у вічність 29 березня 1995 року, похований на місці колишнього рідного обійстя в Уторопах.

2.1. Стильові домінанти лірики Тараса Мельничука

Лірика поета-дисидента Тараса Мельничука самотня за стилем. Фольклорність його поезики (результат не наслідування, а геніальної здатності — як і в Т. Г. Шевченка — долучитися до народної душі, бути її «голосом») поєднується з неомодерними, неоміфологічними тенденціями. Символічність, алегоричність його віршів, навіть громадянської, інтимної тематики, транспонують їх у філософічну площину, оприявнюють глибокий екзистенційно-метафізичний зміст його поезії.

Творчість Тараса Мельничука опинилася на маргінесі літературного дискурсу шістдесятництва та постшістдесятництва, на думку М. Лазарука, передусім через територіальну віддаленість поета від столиці¹, а також через вимушену творчу бездіяльність та втрату ним більшої частини доробку. Вивчення творчої спадщини митця

¹ Лазарук, М. [Виступ на конференції «Шістдесятництво як явище...» про долю поета Т. Мельничука] // Слово і час. — 1997. — № 8. — С. 47.

розпочалося не так давно, лише близько двадцяти років тому, що зумовлено її відзначенням Державною премією України імені Т. Г. Шевченка. Низка публікацій у періодиці з'явилася у зв'язку зі звісткою про смерть Тараса Мельничука. У них висвітлювався його непростий життєвий шлях як за часів радянської влади, так і в перші роки державної незалежності. Наступна хвиля уваги до життя та творчості Тараса Мельничука приурочена до його 70-річного ювілею в 2008/2009 роках (рік народження поета в документах зафіксовано по-різному, але все ж документально підтвердженою є дата 20 серпня 1938 року²). Більш або менш масштабні дослідження поетики Мельничука – кандидатські дисертації, дипломні проекти – здійснювалися науковцями (переважно західноукраїнських регіонів) у 2000-х роках.

Микола Жулинський у передмові до збірки «Князь роси» Т. Мельничука розглядає стильові засади лірики поета: емоційну виразність його образів, використання «образного комплексу народної культури», підкреслюючи синтез «традиційного українського поетичного ладу з модерним, вибудованим за асоціативним способом образного самовираження», окреслює тематичний спектр лірики Мельничука: криза нації як на духовному, так і на природному рівнях (чорнобильська катастрофа), історичні аналогії, засудження війни і взагалі будь-якого насильства, залюбленість у природу. М. Жулинський вказує на перспективи зіставлення лірики Т. Мельничука з поезією М. Воробйова, В. Голобородька, В. Кордуна, І. Римарука, В. Стуса, одночасно відзначаючи неповторність, «автономність» поетичного світу автора «Князь роси».³ В. Осипчук також акцентує спорідненість по-

² Григорчук, Т. Князь роси // Електронний ресурс: Офіційний сайт газети «Коломийська правда» від 23.09.2009. – Режим доступу: <http://kolpravda.at.ua/news/2009-9-23> (зчитано 23.04.2010)

³ Жулинський, М. Г. Князь роси // Мельничук, Т. Ю. Князь

етичної інтуїції митця, його «образного і модерного ладу світосприймання» з митцями Київської школи⁴. Визначальними для поетики Мельничука, на його думку, є образи-символи – риби, часу як безчасся, України. Іван Малкович такими вважає стихійну символізацію образів матеріального світу, фольклорність, що постає у віршах «квінтесенцією народного духу й способу мислення», «гротесково-трагічну іронію»⁵.

Ольга Слоньовська виділяє як головну у творчості Тараса Мельничука тему історичного минулого України, трагедія якої осмислена в проекції поетового сьогодення на козацьку добу як утрата народом духовного стрижня під впливом імперської русифікаторської політики. Так, у ліриці поета вибудовується образ держави-в'язниці, що рясніє «тюремно-армійськими» картинами духовного спустошення й руйнації, розгортаються антивоєнні та апокаліптичні мотиви. Дослідниця вбачає геніальність поета у складності осягнення його віршів, що «при кожному новому поверненні (до них. – прим. О. Ш.) <...> звучать і сприймаються дещо по-іншому»⁶. Вияв внутрішньої волі ліричного героя Мельничукових текстів, на її думку, перевищує за емоційною силою навіть мотив свободи у віршах В. Стуса.

Художній світ митця, базований на архетипному образі Великої Матері, який постає як стихійна сила, уособлення творчої енергії автора, та на символах роси, хустини, калини як прощання, степу, неба як

роси: Вірші / Передм. М. Г. Жулинського / Тарас Мельничук. – К.: Молодь, 1990. – С. 3–8. – С. 4–5.

⁴ Осипчук, В. Золота риба Т. Мельничука: Поетична інтуїція 70-х // Літературна Україна. – 1991. – 21 листопада. – С. 5.

⁵ Малкович, І. Кілька необов'язкових міркувань про «Князь Роси» // Літературна Україна. – 1992. – 6 лютого. – С. 5.

⁶ Слоньовська, О. Вільний навіть у неволі тоталітаризму: До 60-річчя від дня народження Тараса Мельничука // Джерела. – 1998. – № 3–4. – С. 36–43.

уособлення замкнутості, відгородженості, білого лебедя як чистоти духу, холоду та туману як виявів Хаосу, є проблемним стрижнем дисертації Святослава Кута «Своєрідність художнього мислення Тараса Мельничука» (2001)⁷. Метафорична та символічна природа художнього образу в ліриці поета, специфіка тропіки, зокрема концептуальна роль у тексті метафори та символу, алегорії, особливості образів-моделей поетичної реальності, структурні типи образів, їхня метафоричність, міфологічність та містичність розглянуті в літературознавчій студії Ірини Зелененької («Образна система лірики Тараса Мельничука» (2009)). Слушно відзначена в ній синкретичність символів – одна зі стильових засад творчості поета, через яку, зокрема, виявляється синтез оригінальної національної (гуцульської) і світової культури в ліриці Мельничука⁸.

У публікаціях Ніни Гнатюк, Дмитра Гриньківа, Василя Курищука, Івана Малковича, Василя Рябого, Дмитра Юсипа та ін. висвітлені непрості життєва доля Тараса Мельничука, перешкоди у творчому зростанні, що чинилися владними структурами, безпритульне напівжебрацьке існування в останні роки земного життя. Не можна не враховувати ту високу оцінку, яку дають автори публікацій його творчості. «Поети – це метафізики. <...> Небагато є поетів Мельничукового рівня», – зазначає Євген Баран⁹. Про геніальність митця говорить й Іван

⁷ Кут, С. М. Своєрідність художнього мислення Тараса Мельничука. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література. – Івано-Франківськ, 2001. – 19 с.

⁸ Зелененька, І. Образна система лірики Тараса Мельничука. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література. – Львів, 2009. – 15 с.

⁹ «Тарас Мельничук – це хто?» Круглий стіл у рамках літературного фестивалю ім. Т. Мельничука. – Режим доступу: <http://www.news.if.ua/> (зчитано 25.04.2010)

Андрусак¹⁰. Дмитро Гриньків убачає шляхетність його душі та геніальність його творчої натури в тому, як щедро ділився поет своїми творами, роздаючи їх людям, у тому, що «міг так глибоко розуміти життя людини, відчувати її світ»¹¹. Богдан Козак зауважує: «Поезія Тараса Мельничука і несподівана, і рвійна, і м'яка, достатньо контрастна, конкретна, адресна. Вона не одноденна, вона – для усіх верств і поколінь»¹². Степан Пушик у передмові до поезій Тараса Мельничука влучно зауважує: «Справжні поети за життя не живуть, <...> вони обганяють час і сучасників, вони починають жити після фізичної смерті...»¹³.

Непересічна вдача поета, якій притаманні шляхетність у ставленні до інших, чутливість сприймання світу, надзвичайна душевна вразливість, виявлялася вже в юнацькі роки. Земляк поета В. Курищук у своїх спогадах характеризує його так: «...він учився на «відмінно», писав вірші, прекрасно малював ікони. <...> Він відрізнявся від нас усіх своїм широким світоглядом і, безперечно, глибокими знаннями. Дуже часто вигадував смішні історії, любив поспівати, чи не першу скрипку грав у різних хлоп'ячих витівках. Був рішучим, різким і точним у висловлюваннях, а слово його звучало переконливо й мало якусь неймовірну силу впливу на оточуючих»¹⁴. Однак доля не була прихильною до

¹⁰ Андрусак, І. Подих генія (Передмова до добірки віршів Тараса Мельничука) // Знак нескінченності: Збірка поезій / Упоряд. Л. Фінкельштейн. – К.: Факт, 2002. – С. 71–72.

¹¹ Гриньків, Д. Віра, Надія і Любов Тараса Мельничука // Перевал. – 1996. – № 1. – С. 38–40. – С. 38.

¹² Козак, Б. Тарас Мельничук: «Ніхто того народу не поборе, що народив Шевченка й Січ». – Режим доступу: <http://lib.if.ua/exhib/1236242264.html> (зчитано 25.04.2010).

¹³ Пушик, С. Доля поета: Маловідоме з життєпису Тараса Мельничука // Березіль. – 2003. – № 1–2. – С. 66–71.

¹⁴ Курищук, В. Князь Роси // Гуцульський календар. – 2008. – Вип. 13. – С. 40–41.

Тараса Мельничука. Покинутий родиною, залишений наодинці із власним знівеченим життям, у муках самотності й непотрібності минало останнє десятиріччя його життя. Поет, утративши прихисток батьківської хати, спаленої злонавісниками незадовго після його звільнення з в'язниці, жив у друзів, перебивався тимчасовими заробітками¹⁵, що, звісно, не сприяло вдосконаленню його поетичної майстерності, систематизації доробку. В. Рябий наводить численні болючі факти про останні роки життя митця: смертельно хворий поет (рак легенів) не мав жодних засобів не тільки для лікування, а й для нормального життя. Через волелюбний і непокірний характер він залишав лікувальний заклад при найменшому поліпшенні здоров'я¹⁶.

Вірна подруга, помічниця й розрадниця в найтяжчі періоди життя Мельничука – Ніна Гнатюк – у численних статтях про поета подає своє власне – суто жіноче – бачення його постаті, наголошуючи на мученицькій долі митця, його болях і страхах. Із наведених нею рядків з його листів на зразок: «... проходять переді мною жорстокі хвилини, мов красиві жінки. І я ховаюсь у твої долоні, і усміхаюся...» – постає ніжна лірична вдача поета, трагедія його особистості¹⁷.

Життєвий шлях, характер, ціннісні пріоритети Тараса Мельничука визначають стильові засади його лірики. Світоглядним стрижнем, навколо якого вибудовується

¹⁵ Гришин-Гришук, І. Калинові ключі Тараса Мельничука // Слово і час. – 1999. – №10. – С.76–80.

¹⁶ Рябий, В. Останній з мандрівних поетів (Штрихи до портрета Тараса Мельничука) // Дзвін. – 1996. – №1. – С. 145–153. – С. 148–149.

¹⁷ Гнатюк, Н. Тарас Мельничук: «Крім честі, в мене нічого не лишилось». Сьогодні українському поетові виповнилося би 60 років. – [Електронний ресурс]: Щоденна всеукраїнська газета «День» – 1998. – №158. – 20 серпня. – [Режим доступу]: <http://www.day.kiev.ua/ua.1998.158/> (зчитано 25.04.2010)

картина світу в його поезіях, є любов до України, рідної Гуцульщини, що виражається через прагнення повного злиття з природою. Домінантою життєвих устремлінь, найвищою духовною цінністю поета є свобода (що зумовлено і специфікою української ментальності, і сумними фактами його біографії – ув'язненням), яка невід'ємна від просторів рідної землі. Антицінність, відповідно, є неволя, ідея якої знаходить вираз у його поезії через зображення буквального обмеження руху (як, наприклад, у поезії «Рухаюсь мало, наче риба в акваріумі» (зб. «Князь роси»)) та через мотив «ув'язнення» у сфері матеріального. Виміром свободи й однією з ключових цінностей митця є Слово в його сакрально-буттійній іпостасі – як слово біблійне та в містично-пророчій – як слово поетичне. У своїх поглядах на світ поет наближався до світоглядної концепції Т. Г. Шевченка, творчість якого була присвячена пробудженню національної свідомості, відродженню національного буття українців у Слові. Дослідники слушно відзначають спорідненість доль, переконань, уподобань, способу життя і вдачі цих поетів.

Світ природи, творчості, свободи в поезіях Тараса Мельничука, який органічно близький його ліричному герою, протиставлений світу людей, де панують агресія, відчуженість і самотність. Усвідомлення тотальної несвободи людини, втрати нею ментальних коренів, що ведуть до її знеособлення, зумовлюють ситуацію духовної катастрофи, яку переживає ліричне Я, і, як наслідок, домінанту трагічного світовідчуття. Позитивно оцінена царина природи й негативно оцінений соціум виявляються в поезії Мельничука через вираз відповідно любовного піднесення і захоплення красою Батьківщини та саркастичного болю, гніву, прагнення смерті. Така дуальна позиція ліричного героя щодо світу ґрунтується на **вігальному та апокаліптичному** полюсах сві-

товідчуття митця, які формують глобальну антиномію художнього світу в його ліриці, визначають смислові парадигми антитез у поетичних текстах.

Вітальні та апокаліптичні інтенції, на яких вибудовується картина світу в ліриці Тараса Мельничука, реалізуються через концептуальну опозицію – життя і смерті. У вірші «Я хочу дивитись» ліричний герой виражає авторську ідею життя як любові і смерті як ненависті:

*я хочу дивитись
на людей
з такою ніжністю
як дивлюся
на звірят
чи на водорості
та люди точать
сокири
і я стаю деревом¹⁸.*

Ідея життя уособлена в тексті в образах природи – звірят, водоростей, дерев. Ідея смерті виражена в образах сокири і людей – носіїв агресії і зла. Ніжне ставлення ліричного героя до природи спонукає його на добровільну жертву злу, що є своєрідним спротивом смерті.

Домінантна в ліриці Мельничука ідея свободи провокує екстраполяцію опозиції життя і смерті на опози-

¹⁸ Тут і далі поезії Т. Мельничука подаються за виданням Мельничук, Т. Ю. Князь роси: Вірші / Передм. М. Г. Жулинського / Тарас Мельничук. – К.: Молодь, 1990. – 152 с. У розгляді поетичного феномену митця зосереджуємося лише на його збірці «Князь роси» через її доступність українському читачеві, а також тому, що, за слушним твердженням С. М. Кута, вона «відзначається відносною повнотою стосовно манери поетового самовираження, з нею ототожнюється весь Тарас Мельничук, а інші збірки придатні радше до вивчення етапів еволюції поета та виявлення властивих його світогляду ідейно-тематичних тенденцій» (Кут, С.М. Указана праця. – С.5.).

цію волі і неволі, де воля, звісно, втілює ідею життя (бо воно можливе лише за такої умови), а неволя – смерті. Так, у його поезії «Мамо»:

*Мамо,
підіть, будь ласка, у поле,
зловіть за крильця
чи за ніжку
волю
і перешліть мені у конверті.
Я покладу її коло себе:
нехай стрекоче.
А не захоче –
то хай тікає у небо:
небові теж волі треба, –*

експресивно артикулюється прагнення волі, у якому зосереджена життєва мета ліричного героя. Уособленням волі є образ комахи, можливо, улюбленого поетового «коника-цвірконика», хоча й поданого в тексті метонімічно – «крильце», «ніжка», стрекіт. Образ комахи є метафорою волі (бо істота належить до світу природи, отже, сфери вітального) й одночасно – України, її степів, рідного краю. Смесложиттєве прагнення ліричного героя волі в поезії зумовлене ще й тугою за батьківщиною. У фіналі поезії експресія туги посилюється, а мотив волі набуває гранично повного вираження через деталь «відпускання на волю волі». Тавтологія, однак, ідейно виправдана, адже в поетовому світі неволя неприйнятна, а волю насильно не здобути, тому герой і відсилає її в «небо» – сферу безмежної свободи.

Семантика експозиційних рядків поезії «Рухаюсь мало» – «*рухаюсь мало / наче риба в акваріумі*» – виражає ідею неволі через мотив обмеження руху. Порівняння ліричного героя з рибою підкреслює його безвольність, інертність, тобто – «об'єктність» (крім того, провокує

омонімічні асоціації «риба» – «раб»). Антитезою експонованому мотиву неволі є заперечення ліричним героєм свого «об'єктно»-пасивного стану: *«але я не риба / а мені кажуть / ти риба»*. Мотив неволі в наведеній поезії тісно переплетений з мотивом неправди, джерелом якої є тоталітарна держава, що перетворює людей на безправних «риб»: *«але мене переконують / неправда / ти риба / ти в морі / ти вільна риба / у вільному морі»*. Для виразу ідеї тотальності брехні автор протиставляє образи моря (як простір волі), риби (безправність), акваріуму (обмеження, неволя), використовує прийом самозаперечення (претензія на права і волю), контекстуальний алогізм «вільна риба». Символом неволі в поезії є й образ гачка, який асоціюється із засобом контролю та маніпулювання «рибами» в СРСР. У фіналі твору констатується неможливість поєднання непоєднуваного: свободи людини в задушливій атмосфері імперії, що тримається на насильстві та брехні:

*я риба
я в морі
вільна риба
у вільному морі
на цементній підлозі.*

Саркастичний образ «вільного моря», який апелює до відомої радянської пісні («так вольно дышит человек» («Широка страна моя родная»)), контрастує з образом цементної підлоги, що є метонімічною ознакою карцеру, тюрми, якою в поетичному світі Мельничука є вся «радянська країна» як осереддя неволі й брехні.

У поезії «Рухаюсь мало» можна виокремити ще одну концептуальну опозицію в моделі світу лірики Мельничука – «Я – вони». «Я» презентує особу ліричного героя, у віршах виявляється через його настрої, психічний стан, зорові та слухові враження, ідейну позицію,

досвід тощо. «Вони» – це «ворожа» субстанція щодо «Я», абсолютно негативно ним оцінена, уособлює тоталітарну систему. Для поезії Мельничука характерна безособовість «ворожої» субстанції «вони», що можна трактувати як навмисне знеособлення її через втрату нею духовності, як витіснення її у сферу смерті, як вираз презирства, що спонукає стирати без залишку імена, постаті «загарбників». Опозиція «Я – вони» розгортається в поезії «Прилітали з дому»:

*прилітали з дому
червоні голуби
сідали на обличчя
сідали на руки
а один сів
на серце
і дзьобнув так
що ягідка червона
капнула на землю
але її схопили.*

Смислове поле «Я» виокреслюється через алегоричний образ голубів, що прилітали з дому. Через нього виражено почуття туги за Батьківщиною, глибина якого метафорично передана образом червоної ягоди, тобто крові, що асоціюється з сердечним болем, сильним стражданням. У протиставленні до ліричного героя – «вони». Сфера ворожого окреслена єдиним безособовим реченням: «її схопили», але його семантика безпомилково викриває загарбницьку, хижу, агресивну природу тих сил, які автор має на увазі.

Часом опозиція «Я – вони» поширюється на людство. Негативна оцінка переноситься автором на людину як нерозумну, бездушну, часто жорстоку істоту, яка безжально винищує природу, будуючи атомні електростанції, танки, літаки, тиражуючи знаряддя вбивства.

Таким чином, людина як така віднесена до розряду «ворогів» і перебуває в опозиції до «Я». У поезії «Бджола відпочиває» у рядках «людина — / найлютіший ворог» така характеристика людини подана з погляду бджоли, суттю якої, як показано у творі, є праця і вболівання за свій рій (читаємо «рід»). Отже, «негативний» складник опозиції — «людина» — протиставлено природному світу та «Я», що нерозривно поєднані. Подібне розгортання цієї опозиції наявне і в поезії «Сонце це сонце»:

*сонце це сонце
і більш нічого
дерево це дерево
і більш нічого
а людина пройде
зрубає дерево
закривавить сонце
так і не згадавши
що вона — людина
і теж піде
димом, —*

де шляхом констатації утверджуються вітальні константи буття: сонце, дерево, — яким протиставлена людина як смертоносна сила. Філософський зміст поезії поглиблюється думкою, що і людина є смертною, а найстрашніше те, що — нерозумною. У цьому і сконцентроване трагічне відчуття світу в даній поезії Мельничука: так і не усвідомивши його суті, людина бездумно знищує його і сама йде в безвість. Такі сумні висновки поета могли бути спровоковані кризовим екологічним становищем України через непродумане використання природних ресурсів, чорнобильську катастрофу.

Опозиція «природа — людина» як варіант опозиції «Я — вони» має смислове розгалуження в протиставленні природного як істинного та техногенного як штучного, як

продукту агресивної людської цивілізації. Метафоричним виразником штучного, мертвотного, породженого бездумною людською діяльністю, є образ скляних птахів у поезії «Все чомусь»:

*все чомусь
мені уявляються
скляні птахи
ось вони летять
хочуть сісти
на залізне дерево
падають
і розбиваються
на дрібні атоми
і скляні ніжки
ще довго тріпаються
на ґратах.*

Образ скляних птахів, які «розбиваються на дрібні атоми», асоціативно веде до ідеї невдалого наслідування людиною природи, адже саме на такі складники наука розчленовує світ, не помічаючи його суті. У вірші підкреслено й насильницький характер людської цивілізації: в образах залізного дерева, ґрат втілено ідею неволі, що панує в цивілізації. Отже, смислова парадигма життя в ліриці Тараса Мельничука розкривається через позитивні вітальні концепти — воля, «Я», природа, справжнє (вічне), що послідовно протиставляються негативним апокаліптичним концептам, належним до смислового поля смерті, — неволя, «вони» (вороги), цивілізація, штучне (мертвотне).

Поезія Тараса Мельничука тотально символічна, що виявляється у високому асоціативному потенціалі образів та мотивів й зумовлено інтерпретацією реалій світу в текстах як знаків вищої, духовної реальності, а також психологічних глибин авторського «Я». Образи-

символи об'єднуються в семантичні групи, зв'язки між якими і визначають особливості авторського уявлення про світ. Домінантним образом-символом у моделі світу лірики Мельничука є сонце¹⁹, яке разом з образом землі — його «антиподом» — формують у ній просторову вертикаль, утілюючи ідею світової гармонії.

Семантичне поле образу-символу сонця в ліриці Мельничука дуже широке. Передусім сонце означає життя, світ, тобто є символічним еквівалентом буття, тривалості життя, існування. Такий зміст цього образу провокує його проекцію на ідею божества, вищого закону, Першоджерела. На такий смисловий контекст образу сонця опосередковано вказує, по-перше, його частотність у поетичному тексті, а по-друге, усеохопність і разом з тим неконкретність його змісту, що можна трактувати як його само-собою-зрозумілість. Сонце — обов'язковий складник картини світу в поезії митця, могутнє джерело вітальності: *«Ось уже світ / поволі вихміляється / на призьбі / вичухується сонце»*. Граничний ступінь руйнації буття, розвій трагічного зображується у віршах поета через мотив відсутності сонця: *«піднімаю каміння — / самі черв'яки / а сонця нема»* (однойменний твір). Трагічне світовідчуття ліричного героя оприявнюється і через метафори «ешафот сонця», «сонця крик», що асоціативно пов'язують образ сонця як символ буття із семантикою болю, смерті, втрати.

До смислового контексту образу сонця дотичний образ неба, що символізує світовий простір, безмежжя, вимір абсолютної свободи, часом недосяжні прагнення людини. Символом свободи й духовної чистоти є образ лебедя. Образ-символ місяця має доволі широкий зміст-

¹⁹ І. Зелененька слушно відзначає перевагу солярної символіки в поезії Тараса Мельничука, за “допомогою якої суб'єктивні переживання та спостереження набувають максимального гедоністичного ефекту” (Зелененька, І. Указана праця. — С.8.).

товий спектр, але його основна семантика — зворотна, «тіньова» сторона світу, що асоціюється з совістю, чуттєвістю. Образ місяця в ліриці Тараса Мельничука іноді виступає як посередник між сонцем і людьми, як довірена особа останніх, як заступник, як спостерігач: *«місяцю-низе / вберись в сині ризи / виглядай ту пору...»* (однойменний вірш). Образ місяця, особливо в поєднанні з епітетом «білий», асоціюється з найтоншими ліричними почуттями героя, його надією на щастя, спрагу кохання:

*білим місяцем
білим місяцем
солов'я зав'ю
оце тобі соловейку
і за мене і за ньеньку
сиди на гіллі
білим місяцем.*

«Жіночим» еквівалентом образу місяця зі схожим семантичним полем у ліриці Мельничука є образ зорі.

Смислова глобальність образу сонця як Першоджерела вітального доповнюється в поезії Мельничука образом землі, що є втіленням ідеї Жіночої Першосутності²⁰. Часом образ землі уподібнюється до образу знедоленої матері, яка втратила дитину. Підкреслюється жертвність матері-землі, ладної на все, аби повернути свою дитину — майбутнє, а також її уподібнення до України — так само знедоленої. «Сателітами» концептуального образу-символу землі є образи трави, роси, дерева. Як репрезентанти рослинного світу вони уособлюють у поетичному

²⁰ Образ сонця в ліриці Мельничука безпосередньо не проектується на чоловіче, батьківське начало, у той час, як образ землі має виразні материнські риси — якщо порівняти таку антропоморфізацію сонця й землі з веснянками (типу: «Ой, сонечко-батьчко, догоди, а земляця-матінка уроди»), можна говорити про примат прадавнього матриархально-міфологічного світовідчуття в ліриці поета.

тексті Мельничука вітальне, природне, утверджують непереможність життя. Опосередковано в його віршах розгортається ідея рівнозначності мікросвіту – трави, квітів, бджіл, роси – і світу людини, хоча остання дискредитувала себе своєю агресивністю і нерозумністю й завинила перед природою. Тому світ людини асоціюється в поета зі смертю, а світ трави – із життям. Так, у вірші «Земле ...» домінує вираз захоплення непереможною силою життя, яку дає земля і якою сповнюється все живе на ній, все – крім людини!

*земле
цілую твій поділ
поцілунки стікають у траву
золоті годинники ромашок
показують колючий дріт
метелик
білим рукавом утерся
а вже трава ступила
до коси:
Коси!*

Прийомом персоніфікації автор уводить образ людини у сферу природи («годинники ромашок показують колючий дріт», «метелик білим рукавом утерся» (можна припустити, від крові)) і наділяє його виразно негативним підтекстом, асоціативно пов'язаним зі смертю. В образі «трава ступила до коси» також виражена ідея причетності людини до смерті на землі, її служіння злу. Одночасно образний ряд цієї поезії можна трактувати як вираз ідеї природної закономірності, яка поряд з уславленням життя допускає смерть і свідомо йде їй назустріч. Концептуальним у поетиці Мельничука є й образ-символ роси як утілення чистоти, недоторканності. С. Кут інтерпретує цей образ як символ нетрив-

кості, що пов'язаний з краєм, кінцем²¹. Образ роси, як і образ трави, є уособленням світу природи, її довершеності: «роса пасе дзвінки» («Дніпро чіпляється руками...»), «а трава аж під росою / а трава аж під косою / бо ж дівчина» («Присядь, зайчику...»).

Просторову горизонталь поетичного світу Тараса Мельничука формують образи степу, гір, саду, хати. Образи гір і степу є ніби проекцією горизонталі і вертикалі, на яких тримається буттєвий вимір України. Як природні об'єкти гори та степ у ліриці поета символізують устремління у височину духу і нестримний рух, безмежжя, широту душі. Образи гір, степу уособлюють волелюбне прагнення ліричного героя, свободу як вищу цінність Мельничукового світу. Образ-символ степу, крім ідеї волі, широти, безконечності, має й виразні історичні конотації, адже саме в українських степах відбувалися доленосні для нашої Батьківщини бої з ворогами – татарами, турками. Степ – осереддя козацтва, асоціюється з його широкою душею, свободою, славою. У поезії Мельничука степ є більш органічним природним простором України, ніж гори (хоча поет і не жив у степовій Україні). Символічне значення образу степу розкривається, зокрема, у поезії «Світ без дверей...»:

*світ без дверей
і оконець
степ
у кривавих козаках
в дубовій бочці
винне сонце
золоте вино
над ним
ворон
дитятко колише*

²¹ Кут, С. М. Указана праця. – С. 11.

*на всю Україну
однісіньке-одно.*

У вірші розгортається візія українського світу з його основними міфологічними константами – степом, сонцем, які формують вертикальну вісь (земля – небо) та горизонтальну («світ без дверей і оконець», тобто він, як і степ, – безмежний). Метафоричний образ «степу у кривавих козаках» апелює до вітчизняної історії, акцентує її героїчно-мученицький пафос. Символічний образ «винного» сонця в дубовій бочці із золотим вином можна трактувати як вираз надії на визрівання в надрах української душі вітальної сили, що переверне буття нації і спрямує її життя на краще («вино» є символом бродіння, визрівання, епітет «золотий» має позитивну конотацію, «дубова бочка» асоціюється з міцністю, випробуванням часом, терпінням, «сонце», як зазначалося вище, ототожнюється з буттям). Образ ворона над «винним сонцем» містить смислове протиставлення до попереднього образу, адже за традиційною символікою, виражає ідею горя, загибелі. Метафора «ворон дитятко колише» ніби нівелює попередню негативну семантику образу ворона і наділяє його невластивим смислом охоронця, життєдайної сили, оберегу. У заключних рядках поезії констатується, що дитятко «на всю Україну / однісіньке-одно», чим акцентується, ймовірно, мізерність надії на відродження, нечітка межа між щастям і нещастям, життям і смертю. Загалом провідною інтенцією поезії «Світ без дверей» Мельничука, як і низки інших його творів, є художнє конструювання втраченої гармонії буття людини у світі, а конкретніше – українця в Україні.

Концептуальну для лірики Мельничука ідею «своєї землі», де людина житиме в єдності з природою, віднайде душевну гармонію, утілено в образі-символі саду. У

віршах поета він, як правило, асоціюється зі спрямуванням людської любові на природу, із симбіозом рослинного і людського і символізує гармонію між ними. У вірші Мельничука «Хто вкрав мій сад...» акцентується мотив утрати людиною єдності з природою, що прочитується як її духовна ошуканість: «Хто вкрав мій сад, / мої морелі, / Мої собори і віки? / Страшні мені куфайки, / і шинелі...». Мотив утрати, що постає в іншому смисловому плані – як крадіжка, тобто насильницька втрата, зумовлений, можливо, глибокою образою поета, знедоленого радянською владою. Поза біографічними факторами проблема ошуканості може бути спроектована на українську націю, яку антигуманною політикою радянської системи позбавлено національної ідентичності – мови, культури, любові до батьківщини, майбутнього (після чорнобильської катастрофи). На глобальність поетичного мислення в поезії «Хто вкрав мій сад...» вказує градація образів від побутового до космічного рівня: сад, морелі, собори, віки. Український світ у поезії зображено як такий, що позбавлено життя: «убите зілля», «убита хата», «вбито кров». Отже, концептуальними вітальними символами для поета є хата, зілля (трава), кров (як і серце – запорука життя); їхнє «вбивство» розгортає протилежний вітальності – апокаліптичний вектор поетового світовідчуття.

Одним з концептуальних символів у поезії Мельничука є образ хати, що проектується на людську екзистенцію, національне буття. Цей образ функціонує як алегоричний у візійній поезії «Дивна хата», смисловою домінантою якого є зображення пустки й занепаду, холоду й мороку, який панує в «хаті»-світі. Кожен образ у тексті може бути прочитаний як символічний. Так, образ лампи, як церкви, що височіє на столі, націлений на навмисне зниження, розвінчання духовності, «хуторянської» культурності українців, одночасно може бути розцінений як розширення українського світу до меж

всесвіту. Вираз «*крізь хату / як пісок крізь пальці / силляться аж свищуть / роки вітри*» означає розтрату всіх надбань, марнотратство духовних цінностей. Настрій цих рядків, як і авторська ремарка «*(я аж заплакав)*», співзвучні Шевченковим поезіям, зокрема «Посланню до мертвих і живих...», «Кавказу» та іншим творам. Натомість синонімічне нанизування несумісних за змістом образів: «*поети мандарини / і бранці й ланці / і вовкулаки й сибіряки / і сніговії-хуртовини*» – є прийомом постмодерністського (а також необарокового) письма. Рядки «*...до хати / понабивалося / всякого омунізму / як триперу*» відсилають читача до історичного контексту, а, скажімо, деталі: «*на лаві вмирає / Квітчина – / від сухот – Маруся / в печі гогоче / мов цап / ватра / там скачуть / червоні чорти / й чортенята / з полум'я в комин...*» – до культурно-літературного – через алюзії з творами Г. Квітки-Основ'яненка, В. Стефаника та ін. Такий прийом побудови тексту також характерний для постмодерністської поетики.

Універсальним у ліриці Мельничука є образ України, розширений до меж світу. Художній простір поета є «українським світом». Дослідники Мельничукової творчості слушно зазначали її праукраїнський, архаїчно-міфологічний, фольклорний характер, що засвідчує концептуальність образів-символів сонця (неба, зір, місяця), тобто «небесного» світу та землі (трави, роси) – «земного» як вертикальної вісі простору, що перехрещується із просторовою горизонталлю, яка формується образами степу, річок, гір, створює картину довершеного, гармонійного буття, що компенсує зруйновану цивілізацією реальність. У центрі перехрещення просторових вісей перебувають сакральні для поета об'єкти – виміри екзистенції «Я»: сад, хата, серце, що часом проектується на всю Україну, на весь світ. Часові координати поетової моделі світу мають циклічний характер, що допускає

співіснування історичних та сучасних реалій. Загалом час, як і світ, у ліриці Мельничука – статичний. Ліричний герой-оповідач констатує факт існування явищ, предметів, але не озвучує динаміку їхніх змін у просторі.

Характерною ознакою поезій митця є астрофічний верлібровий вірш, поділ якого на строфічні сегменти зумовлений логічними паузами між синтагмами, що виражають завершену думку, як, наприклад, у вірші «Прокинулась зірка»:

прокинулась зірка

*кошари неба
пограбовано*

*гвинтівка
спостерігає за людьми*

*напевно любить
їх.*

Смисл чотирьох представлених у творі строфічних сегментів розгортається за законами драматургії (повідомлення «*прокинулася зірка*», «*кошари пограбовано*» функціонує як експозиція, «*гвинтівка спостерігає за людьми*» – своєрідна кульмінація, бо містить смисловий пуант поезії). Членування строфічного сегмента, поперше, дозволяє акцентувати вагоме у вираженні ідеї твору слово (як-от: «гвинтівка», мікропауза після якого створює враження короткого пострілу, виступає, отже, як засіб посилення експресивності), по-друге, створює «подвійний» зміст (смисл строфічного сегмента «*напевно любить / їх*» – іронічно-саркастичне утвердження любові до людей «гвинтівки» як уособлення тоталітарної системи, мікропауза після слова «любить» створює додатковий смисловий нюанс – викриття її псевдогуманізму, брехливості й жорстокості).

Для лірики Мельничука характерні оповідна інтонація (ліричний герой, як правило, є спостерігачем описаного ним), лаконічна констатація (яка зумовлює звернення митця до жанру мініатюри), що відтінюється надзвичайною експресією змістовно концентрованих образів й утвореного ними символічно-асоціативного підтексту. Концентрація змісту образів досягається використанням тропів: часто – метонімії (як образ «гвинтівки» в поезії «Прокинулась зірка»), що дозволяє спроектувати часткове на загальне й надати творам притчового характеру. Органічний для поезики Мельничука прийом персоніфікації націлений на «оживлення» зображуваного світу, втілення вітального світовідчуття, діалектики життя й смерті (що набуває актуальності лише у світі істот). Метафора, епітет та порівняння в поезиці Мельничука також орієнтовані на змістову багатозначність, компресію тексту за рахунок накладання антитетичних конотацій («*ножі церков*» («В кишенях міст»), «*в череві ворухаться зародки рабів*» («Спить степ»), «*від цариці як від тхориці*» («Дзвінок вже тричі») тощо).

Поетика Мельничука має виразний алегорично-символічний характер. Так, в образі листка в поезії «*У лузі / листок зустрівся / з листком / підійшла з автоматом людина / листок / руки розкинув*» уособлені істинна природа людини, її душа, а в образі людини з автоматом – жорстокість тоталітарної машини²². Гранично сконцентрований смисл поезії, підкреслена констатаційність алегоричних образів, фабульність змісту, заву-

²² Опозиція кат – жертва в поезії «У лузі» замість варіанту людина-агресор – людина-мученик переосмислена як людина-сама-жертва-своєї-агресії – природа. Остання в поетичному світі Мельничука ніби сама добровільно йде на смерть («*листок / руки розкинув*»), але залишається при цьому мудрішою за людину, вічною, незнищеною.

альованість (умовчування) емоцій та оцінок, зумовлена цим усім відсутність тропів, крім персоніфікації, нагнітають вибухову експресію в підтексті аналізованої поезії. Така поетикальна «схема» характеризує стиль більшості ліричних творів Тараса Мельничука.

2.2. Жанр ліричної мініатюри в доробку Тараса Мельничука

Світоглядні, естетичні, стильові засади творчості митця зумовлюють його звернення до жанру ліричної мініатюри, специфіка якого передбачає проєкцію особистісного, громадського у філософічну площину. Властива мініатюрі символічність образів і деталей суголосна природі поетичного мислення Мельничука. Ключова жанротвірна ознака мініатюри – вираз одного ліричного переживання і зумовлена цим компресія тексту є ефективними для реалізації експресивної поетичної природи митця.

Ідейно-емоційним стрижнем ліричних мініатюр Тараса Мельничука є надзвичайно згущене ліричне переживання, що піддається вербалізації лише через посередництво образів-символів. Часто в мініатюрах поета зафіксоване ліричне переживання, що викликоне прагненням волі. Життєва необхідність мати свободу переплавляється в поетичних текстах Мельничука в суміш болю, досади, пристрасної експресії, гніву. У поезії «Скаче ланцюг» названа емоційна гама гранично стискається, сухий констативний характер оповіді провокує ефект «емоційного вибуху» в реципієнта:

*скаче ланцюг
по землі
звивається
нічого мене*

*не питається
а скаче
скаче собі
скаче ланцюг по землі.*

У цій поезії виражене одне переживання, а саме — гірке переживання неволі, що зумовлює невеликий обсяг (вісім віршорядків) твору і дозволяє віднести його до жанру ліричної мініатюри. Автор вдається до численних повторів, що з огляду на «економію» лексичного матеріалу може обтяжити структуру мініатюри. Проте анафора («скаче») відіграє важливу художню роль: виражає ідею безкінечності насильства і примусу, зацикленості людини у світі неволі, де її позбавлено всіх прав («*нічого мене не питається*»). Твір має циклічну композицію: остання строфа повторює першу — «*скаче ланцюг по землі*». Така його композиційна будова виправдана концептуальністю образу ланцюга, у якому втілено ідею всього твору — викриття тотальності насильства. Образ ланцюга символічний, уособлює зло, агресію, примус, неволю, через нього засуджується ганебна тоталітарна політика СРСР. Деталь «(*скаче*) по землі» — теж не випадкова, адже образ землі в контексті лірики Мельничука не тільки означає ґрунт, а, як впливає зі змісту фрази, зіходить до ідеї всього живого в планетарному масштабі. Можна потрактувати цей образ і як втілення ідеї поширення насильства на всій планеті, у всьому світі, як пригноблення життя. Уточнювальна деталь «звивається» асоціюється зі змією, чим викликає відповідний емоційний комплекс — огиди, страху від прихованої загрози. Таким чином, у відповідності до жанрових засад мініатюри, усі образи в поезії «Скаче ланцюг» є символічними, мають значний асоціативний потенціал.

Ідея збереження свободи (як особистісної, так і національної) сконцентрована в ліричній мініатюрі Т. Мельничука «Камінь до каменя»:

*камінь до каменя тулиться
обдивляється щоб зрозуміти
не похитнутись
а якщо можна
зберегти незалежність.*

Філософський зміст цього твору закорінений у символічне значення образів. Так, концептуальним є образ каменя, що може означати знедуховлену людину ХХ ст., яка втратила чільні людські цінності, уміння чути ближнього, безкорисливо любити, загалом бути людиною. На антропоморфність образу каменя в поезії вказують його подальші «дії»: «*обдивляється щоб зрозуміти*». Авторська розрядка «*не похитнутись*» підкреслює ідейну вагу цього слова, що означає в контексті поезії «не втратити себе», або «не схитнутися на бік зла», «зберегти контакт» навіть між «камінням» як надію на відродження людяності. Кульмінаційними є останні рядки мініатюри, де найбільша смислова вага припадає на «*зберегти незалежність*» як найбільшу життєву цінність в уявленні автора. Відповідно до жанрових вимог мініатюри зміст поезії «Камінь до каменя» сприймається одразу в усій повноті, тематичний розвиток відсутній, що підкреслюється монострофічністю твору.

Для більшості мініатюр у доробку Мельничука характерна бінарна композиція, зміст складових якої, як і властиво творам цього жанру, розгортається за принципом градації: емоційно спокійніша експозиція та експресивно яскравий пуант. Ілюструє даний тип композиції мініатюра «Я зробив», у якій переживання загрози ядерної війни ґрунтується на діалектиці життя і смерті:

*я зробив
атомну бомбу
склав туди всіх
хто є на землі*

*повісив на калинову
гілку
щебечить.*

Оригінальним є авторське вирішення теми: констатація того, що герой зробив атомну бомбу, потрібно читати в умовному модусі – як його бажання покарати нерозумних мешканців землі за замах на життя, за те, що допустили можливість планетарної катастрофи. Агресивність ліричного героя випрозорується у світле, іронічно-поблажливе ставлення до людства, як до малих дітей, в останніх рядках, що є кульмінацією твору: «повісив на калинову / гілку / щебечить». Символічний образ калинової гілки тут означає красу й недоторканість природи, яка уявляється поетом вічною і всемогутньою матір'ю сліпого у своїй жорстокості людства. Смісловий «пуант» мініатюри – «щебечить», виокремлений із загального тексту, несподівано контрастує з експонованим на початку образом атомної бомби і символізує несерйозність, пустопорожність, безглуздість людської діяльності поряд з вічною мудрістю землі.

Бінарна композиція з розлогою експозицією, у якій поступово нагнітається трагічне, та коротким смисловим акцентом-пуантом у відокремленому строфічному сегменті наявна й у мініатюрі «Коли атом»:

*коли атом
говорить про м'яту
треба витатуювати
викарбувати
зарубати
на кістках імена
щоб можна було
пізнати
чия вина.*

У поезії розгортається один із провідних мотивів лірики Мельничука 80–90-х років – війна людини зі світом, актуалізований аварією на Чорнобильській АЕС. Жорстокий, бездушний, мертвотний світ людської цивілізації загрожує світу природи, життю на землі. Образ «коли атом / говорить про м'яту», асоціативно пов'язаний у вірші з чорнобильською трагедією²³, функціонує як «шифр» і може означати «коли ми говоримо про Чорнобиль». Збудники рефлексії в мініатюрі – біль і гнів – супроводжують бажання ліричного героя викрити й покарати винних у цьому страшному злочині проти життя, що виявляється в його вимозі «витатуювати», «викарбувати», «зарубати» їхні імена на кістках їхніх жертв. Нагнітають експресію образи «зарубати» (має подвійне значення – як вирізати (імена) та як убити (винних)) та «кістки» як атрибут смерті. У відокремленому від основного тексту словосполученні «чия вина» сконцентрований ідейно-емоційний пуант твору. Отже, у мініатюрах Тараса Мельничука використовуються графічно-візуальні прийоми художньої виразності (як, наприклад, відділення рядка або розрядка), що є ефективним за умов обмеженого текстуального обсягу. Строфічне виділення пуанту, крім того, унаочнює властиву жанру мініатюрі структурну двочленність.

Бінарна композиція мініатюри використовується, як правило, у творах філософського змісту, присвяченим, наприклад, осмисленню діалектики життя і смерті. У поезії «Сокира птахою» смерть постає як божественний промисел, як закономірний етап життєвого плину:

*сокира птахою
поклонилася
сокира*

²³ Образ м'яти у мініатюрі «Коли атом...» є заміником образу полину – символу Чорнобиля або ж узагалі уособлює царину природи.

*на маленьке деревце
помолилася
поможі боже.*

На асоціативне зближення семантичних полів смерті й життя вказує порівняння «сокира птахою», де сокира символізує руйнівне начало, а птаха — життєстверджуюче. Той факт, що сокира перед тим, як зрубати деревце, тобто перед смертоносною дією, молиться («поможі боже»), означає, що смерть Богом виправдана й дозволена. Смысловий пуант поезії відокремлений від усього тексту: «поможі боже» — може означати й експресивне звернення ліричного Я до Бога як Вищої мудрості й Закону, у руках якого знаходяться долі людей і світу. Ще один варіант прочитання твору: сарказм з приводу того, що людина намагається виправдати Божим промыслом найжорстокіші свої вчинки.

Мініатюра «Сокира птахою», як і деякі інші поезії Т. Мельничука, за обмеженням тропіки, граничним символічним навантаженням, глибиною філософського узагальнення зближуються з японськими танка та хоку. Схожою є й їхня формальна структура: приблизно однаковий текстуальний обсяг («Сокира птахою» налічує 31 склад, як у танка), дві частини в композиції — констативна й узагальнююча (або експозиційна й кульмінаційна), полісемантичне слово-зв'язка (какекотоба). Поетикальна простота й смыслова глибина — стильова домінанта мініатюр поета — націлена на акумуляцію поетичної енергії, як у мініатюрі «Що із того»:

*що із того
що ми прийшли
що із того
що ми підемо
що із того?!*

Мінімумом поетикальних засобів, з істинно «східною» мудрістю окреслена у творі екзистенційна проблема сенсу людського життя, його проминальності й мізерності порівняно з вічністю буття.

Східні мотиви відчутні й у мініатюрі «На камені», у трьох строфічних сегментах якої зі зростаючою експресією трагічного зіставлені / протиставлені людина і природа. У поезії у філософському ключі транслюється ідея про дуальність людини як одночасно природної та неприродної субстанції (адже її дії часом є руйнівними), подібно до християнської концепції поєднання в людині божественного та диявольського начал:

*на камені часто
сидить пташка
або людина
пташка думає
що вона
не людина
а людина
дивиться
в очі пташки.*

Зіткнення людського й природного, зафіксоване в першому строфічному сегменті, відбувається в єдиному просторі (локус «на камені» символізує земну твердь), підкреслюється сполучником «або» із семантикою «взаємозамінність», «рівнозначність». У другому сегменті розгортається ідея нетотожності людини і природи («пташка думає, що вона не людина»), а у третьому — завуальовано розкривається ворожість та небезпечність людини: образ «людина дивиться в очі пташці» асоціюється із змією, що так само полює на своїх жертв. Однак поетапний виклад змісту не розмиває жанрові межі даної мініатюри Мельничука, образи якої мають сим-

волічний, асоціативний зміст, отже, не є випадковими, бо транспонують у художню площину рефлексію складних стосунків людини і природи, створюють глибокий символічний підтекст, забезпечують багатоваріантність прочитання твору.

Як видно з розглянутих вище поезій, низці мініатюр Мельничука властива строфічна сегментація, що інтонаційно членує вірш та провокує композиційний рух від експозиції до кульмінації, який формально може перешкоджати моментальному вираженню єдиного ліричного переживання. Компенсує невластиву мініатюрі динамічність розгортання теми малий обсяг строфічного сегмента, гранична лаконічність та наскрізна символічність змісту, що уможлиблює його цілісне сприйняття. Функції строфічної сегментації та динаміка розгортання змісту від зав'язки до кульмінації оприявнюються в ліричній мініатюрі «Вітер ловить»:

*вітер ловить
срібних ластівок*

*а вони і справді
срібні*

*коли дивитися на них
крізь ґрати.*

Цілісність діалектичного змісту твору (представлено-го двома смисловими площинами – волі і неволі), що, попри строфічну та інтонаційну сегментацію, сприймається як моментальний емоційно-рефлексивний імпульс, забезпечена символічно-асоціативним характером образів. Через образи-символи вітру та ластівок артикульований мотив волі, а через образ ґрат – неволі. Образом-медіатором, що з'єднує антитетичні мотиви, уможлиблюючи «перехрещення» смислових площин волі та неволі у світовідчутті ліричного героя, є багато-

значний образ-кологоратив «срібний», який асоціюється з відкритим простором, повітрям, рухом (семантика волі) та одночасно є кольором заліза, що символізує цивілізацію і її «винахід» – ґрати (семантика неволі).

Концептуальна для мініатюри смислова насиченість змісту при граничній лаконічності форми у творах цього жанру Мельничука забезпечується використанням прийому умовчування, що часом досягається пропуском синтаксичних зв'язок. Його функцією, крім компресії, є очуднення змісту, як, наприклад, у поезії:

*коники
лежать долілиць
накривши голови сюрчанням*

*губи гвинтівок
ворушаться і сохнуть.*

У творі пропущена причинно-наслідкова зв'язка, яка б логічно та синтаксично поєднувала строфічні сегменти. Без неї їхній зміст формально не пов'язаний, але вираження в ньому магістральної опозиції життя і смерті (а конкретно – миру і війни) забезпечує єдність ліричної рефлексії. Прийом умовчування націлений у мініатюрах Мельничука також на «кодування» істинного змісту творів, акумуляцію їхньої емоційної енергії, активізацію співтворчості реципієнта.

«Кодування» змісту поезій Т. Мельничука могло бути спричинене і цензурними утисками. Способом «шифрування» думки в них часто є звернення до фольклорного стилю з його паралелізмами. У ліричній мініатюрі «Колосок волошку» подано ніби першу частину «паралелізму», ту, де презентовано образи рослинного світу:

*колосок волошку
тягне до млина
ходи мила меш видіти*

*що з мене там зробить
білий камінь
війна.*

Друга частина «паралелізму», де мова могла б іти про парубка, який збирається на війну (як це часто звучить у народних піснях), відсутня. Однак ідея — викриття згубності війни — чітко артикулюється у творі. Економія емоційних засобів, видима легкість, наївність подачі теми підкреслюють трагізм війни. Символічним є епітет «білий камінь»: хоча білий колір у поезиці Мельничука не наділений семантикою трагічного, але в даній поезії асоціативно пов'язаний із білим саваном та іншими атрибутами смерті. Символом безглуздої, кровожерної війни є образ млина. Невипадково заміниками людей у творі є образи рослин («колосок», «волошка»), що належать до світу природи — царини життя і краси²⁴. Зауважимо, що стилізація фольклору в цій мініатюрі приносить у її жанрову природу елементи пісні.

Мотив смерті в мініатюрах Тараса Мельничука часом супроводжується виразом апокаліптичного трагізму та песимізму. На образно-символічному рівні таких творів домінують образ крові, червоний колір, мотиви тотальної руйнації, як, скажімо, у поезії «Я кров змиваю»:

*я кров змиваю
і хмари стають
червоними
і небо стає
червоним
і білі лебеді
червоні*

²⁴ Поезія «Колосок волошку» може прочитуватися і в прямому (а не тільки в переносному з проекцією на людину) смислі: колосок у млині мелють на біле борошно, але це, звичайно, її «конспіративний» зміст.

*але —
це лиш початок.*

Кров, яка є на людині²⁵, затьмарює весь світ, презентантами якого в поезії є образи хмари, неба, лебедя (символічно, що всі вони належать до семантичного поля «небесного», що в контексті поетичного світовідчуття Мельничука є виміром духовності). Отже, в основі змісту мініатюри «Я кров змиваю» лежить рефлексія розпросторення людського зла на весь світ, яке призведе до ще більш трагічних непередбачуваних наслідків. Вона сконцентрована (як це загалом властиво жанру мініатюри, і зокрема творам цього жанру Мельничука) в останньому рядку, що є емоційним і смисловим пуантом твору.

Трагічна панорама дійсності, подана фрагментарно через низку метафор, асоціативно пов'язаних виразом ідеї руйнації, розгортається в ліричній мініатюрі «В кишенях міст»:

*в кишенях міст
сумні очі
уламки вічності
співжиття вовків
тюрми гартовані
і ножі церков
щоб землю зрушити
в останню путь.*

Ідейною домінантою поезії є тема смерті, винесена в заключні рядки і виражена гіперболою — «щоб землю зрушити в останню путь», яка підкреслює тотальність руйнації світу. Образ вовків, символічно спроектований

²⁵ Образ «я кров змиваю» в однойменній мініатюрі можна трактувати і як визнання ліричним героєм провини за все людство в пролитій ним крові, і як свідчення того, що він сам є жертвою людського зла.

на людське суспільство, як і образи тюрем, «ножів церков» сфокусовані навколо мотиву руйнації, спричиненої людською цивілізацією.

Символічність образів, деталей у поетичному тексті Тараса Мельничука, прийом умовчування націлені на «ущільнення» його змісту, що і визначає дуже обмежений обсяг його ліричних мініатюр, який коливається від 4 до 10–11 віршорядків, які містять по 3–4 склади, тобто фактично складають половину звичайного віршованого рядка (на 6–8 складів). Отже, формально обсяг ліричних мініатюр Т. Мельничука – 2–6 рядків, що цілком відповідає вимогам жанру.

Особливістю поетичного мислення митця, яка сприяє «економії» засобів художньої виразності і, як наслідок, текстуальних елементів (що є актуальним з огляду на мінімальний обсяг мініатюри), є опускання емотивного ряду (тобто безпосереднього виразу у творі оціночного ставлення до зображуваного, емоцій і переживань ліричного героя, їхнього зв'язку з образами дійсності). Така особливість і надає поезії Мельничука констативного характеру, близького японській ліриці, де емоцію безпосередньо не названо, а зроблено на неї алегоричний натяк:

*свистить листок за листком
і нас все меншає
засипаних листям
бо миші з'їли тишу
з зеленими голодними очима («Свистить листок...»)*

Для увиразнення жанрової своєрідності ліричної мініатюри розглянемо особливості ліричного вірша в доробку Тараса Мельничука. Так, у вірші «Я князь роси» одинадцять строфічних сегментів, що перевищує обсяг мініатюри:

*я князь роси
я знаю
трави міцно
прикуті ногами
до галери степену
море – босе
писана земля
розколота кров'ю
а над гранітами
душа морозу
плаче квітами.*

Лірична рефлексія в цьому вірші базується на кількох образних «стрижнях» – роси, трави, моря, землі, душі, через які розгортаються його основні мотиви – мотив свого, рідного, мотив неволі, мотив горя, страждання. Динаміка цих мотивів і зумовлює композиційне розгортання теми: образи трави, роси апелюють до земного, рідного (асоціюються з рідним краєм, де ліричний герой – «князь»). Мотив неволі, виражений через метафору «*трави міцно прикуті ногами до галери степену*», асоціативно за принципом контрасту веде до образу моря як уособлення ідеї свободи («*море – босе*» – тут епітет «босе» означає знедоленість, ошуканість «моря», тобто позбавлення його головного – свободи). Трагізм переживання неволі рідної землі, загалом трагізм існування – кульмінація поезії – виражені в рядках «*писана земля / розколота кров'ю*». Повернення до образу землі циклічно обрамлює поезію. Образ «*плаче квітками*» наприкінці твору є розв'язкою кульмінативного емоційного напруження. Отже, динамічне розгортання основних мотивів стимулює поступовий виклад змісту поезії, формує тричленну композицію з тезою – «рідне, своє, де ліричний герой панує», антитезою – «неволя як ув'язнення всього природного, несправедлива окраденість світу»

та синтез — спричинена цим трагедія землі та душі героя. Поезія Тараса Мельничука «Я князь роси» є ліричним віршем, бо містить рефлексію, яка розкладається на тематичні аспекти й виражається композиційно через динаміку образів та викликаних ними емоційних переживань, що цілком відповідає цій універсальній жанровій моделі. Ліричним мініатюрам митця властиві, як наголошувалося вище, єдність рефлексії (тобто її змістова, інтонаційна нерозчленованість), експресивне виділення пуанту (як правило, останні строфічні сегменти) як ідейно-емоційної кульмінації, плюральність змісту, констатативна лаконічність. Висока семантична валентність образів, діалектичність світовідчуття, трагічний пафос однаково властиві і мініатюрам, і віршам поета, адже зумовлені його індивідуальним стилем.

Слід зауважити, що поетичне мислення Тараса Мельничука за своєю природою є органічним для жанру ліричної мініатюри, бо орієнтоване на вираз глибинних буттійних та особистісних дилем, його письму властива тотальна символічність, метафоричність, асоціативність; версифікація в його творах вільна, у доробку переважають астрофічні поезії, що провокують нерозчленованість композиції і як наслідок ліричного переживання, що відповідає вимогам цієї жанрової моделі.

Тезисний зміст розділу 2.

Поезія Тараса Мельничука: жанрово-стильові алгоритми

2.1. Стильові домінанти лірики Тараса Мельничука

1. Поетичний світ Тараса Мельничука ґрунтується на особливостях його непересічного світовідчуття, світоглядних цінностях і переконаннях, зумовлених складною життєвою долею (висвітленою в спогадах та нарисах Н. Гнатюк, В. Курищука, І. Малковича, В. Рябого та ін.).

2. Буттійно-екзистенційна спрямованість лірики Т. Мельничука ґрунтується на поетичному осмисленні філософських опозицій життя і смерті як волі і неволі, любові і нелюбові, що екстраполюються як у сферу особистісного і визначають у такий спосіб параметри екзистенції ліричного «Я», так і у сферу громадського й виявляють там катастрофічні для українського народу суперечності між ментальністю та владою, формуючи глобальну антиномію художнього світу в його ліриці, що базується на протилежних полюсах поетичного світовідчуття — вітальному та апокаліптичному. Парадигмально антиномія вітального та апокаліптичного розгортається через низку символічно пов'язаних антитез: свобода — неволя, природа — соціум / цивілізація, мир — війна, «Я» — «вони», своє — чуже тощо, які розгортаються в тексті у відповідно позитивному та негативному аксіологічному модусі.

3. Вертикальну вісь поетичного світу Тараса Мельничука формують образна пара небо (сонце) — земля та образи-«сателіти»: місяць, зоря, трава, роса тощо, які уособлюють буттійні первні — батьківсько-материнське начало як світову гармонію. Просторовою горизонтальною моделі світу лірики митця є образи степу, гір (що символізують духовні устремління, історичну славу, зливаються в концепт волі), саду (як гармонії людини і природи), хати (уособлення «свого», символ екзистенції «Я», України).

4. Для індивідуального стилю Тараса Мельничука характерні: сплав фольклорно-неоміфологічних та неомодерних естетичних засад, герметичність тексту, що досягається граничною концентрацією смислу за рахунок семантичної полівалентності образів, констатаційність, завуальованість (умовчування) емоцій та оцінок, зумовлене цим усім обмежене використання тропів, крім персоніфікації, завдяки чому нагнітається вибухова експресія в підтексті поезій, астрофічний вільний вірш, поділ

якого на строфічні сегменти дозволяє інтонаційно підкреслити змістовно значущі текстуальні елементи.

2.2. Жанр ліричної мініатюри в доробку Тараса Мельничука

5. Стиль митця суголосний жанру ліричної мініатюри. Антитетичність змісту його лірики зумовлює тотальну символічність образів та мотивів у ній, що відповідає жанровій природі мініатюри. Символічність (а часом — алегоричність) образів у його поезіях сприяє «кодуванню» ідеї, транспонуванню її в площину умовності, що надає творам Мельничука притчового характеру і зближує їх із жанрами японської лірики — танка та хоку.

6. Спільною для ліричних мініатюр Тараса Мельничука та японської поезії є двочленність композиції (хоча не в усіх мініатюрах українського митця наявна така структура): експоновані в першій смисловій «частині» твору образи й мотиви є символічно-метафоричним «заспівом», у якому констатується об'єкт і суб'єкт зображеної ситуації, іноді тропеїчними засобами подається їхня оцінка, у другій смисловій «частині» твору розгортається кульмінаційний пуант, «висновок», емоційна «есенція» ліричного переживання. Поет часто вдається до візуального виділення смислового пуанту через відділення його пропуском рядка від основного тексту або розрядкою.

7. Основною жанротвірною рисою ліричної мініатюри виступає єдність ліричного переживання. Як правило, у творах цього жанру Тараса Мельничука виражено один поетичний «імпульс» — рефлексію, яка ґрунтується на поєднанні враження від сприйняття зовнішнього світу і суб'єктивного ставлення до нього, націлену на вираз переживання трагічності світу, у якому ставляться під загрозу основні буттійні цінності — природа, людська душа, свобода, життя.

Запитання і завдання для самоконтролю

1. Порівняйте життєву вдачу, долю, світоглядні цінності, громадянську позицію Тараса Мельничука та українських поетів-дисидентів 60–70-х років ХХ ст.

2. Окресліть образно-смислові парадигми вітального та апокаліптичного в поезіях Т. Мельничука.

3. Порівняйте семантику образів сонця, степу, України в поезіях Т. Мельничука та а) Т. Шевченка, б) В. Стуса, в) Є. Маланюка.

4. Доведіть органічність жанрової моделі ліричної мініатюри індивідуальному стилю Тараса Мельничука.

5. Проаналізуйте смислову полівалентність образів у ліричній мініатюрі Т. Мельничука (на вибір).

6. За якими жанровими ознаками мініатюри Т. Мельничука зближуються з японськими жанрами танка та хоку?

7. Проаналізуйте ліричні вірш та мініатюру Т. Мельничука (на вибір) та з'ясуйте, які їхні поетикальні особливості зумовлені відповідною жанровою моделлю, а які — індивідуальним стилем митця.

Тестові завдання

1. Найвищою цінністю, утіленою в ліриці Тараса Мельничука, є:

- А. Любов до жінки.
- Б. Християнський ідеал усепопшення.
- В. Батьківщина.
- Г. Бог.

2. Одним із провідних мотивів лірики Т. Мельничука є:

- А. Проминання часу.
- Б. Праця на землі.

В. Творчість.
Г. Неволя.

3. Версифікаційною особливістю поезії Мельничука є:

А. Римований дистих.
Б. Катрени, написані білим віршем.
В. Астрофічний верлібр.
Г. Сонетна строфа.

4. Мініатюрам Т. Мельничука властива така нетипова для цієї жанрової моделі ознака, як:

А. Символічність образів.
Б. Повтори.
В. Двочленність композиції (експозиція і розв'язка-пуант).
Г. Відсутність назви.

5. Мініатюри Т. Мельничука зближені з жанрами танка та хоку:

А. Силабічним способом версифікації.
Б. Обов'язковою наявністю слова-зв'язки, що поєднує пейзажний та філософсько-психологічний плани зображення.
В. Двочленністю композиції.
Г. Алгоритмічності.

6. Стиль Мельничука суголосний жанровим параметрам мініатюри:

А. Випадково, унаслідок побутової невлаштованості, що не дозволяла писати великі твори.
Б. Бо націлений на вираз філософського змісту через асоціативно-символічний характер розгортання ліричного переживання.
В. Унаслідок орієнтації митця на японську поезію.

Г. Тому що остання відповідала конспіративним вимогам поширення дисидентської творчості.

Рекомендована література до теми «Поезія Тараса Мельничука: жанрово-стильові алгоритми»:

Андрусак І. Подих генія (Передмова до добірки віршів Тараса Мельничука) // Знак нескінченності: Збірка поезій / Упоряд. Л.Фінкельштейн. – К.: Факт, 2002. – С.71–72.

Гнатюк Н. Ціною життя добувати слово / Н. Гнатюк // Слово Просвіти. – 2008. – 4–10 груд. (№ 49). – С.12–13.

Гришин-Гришук І. Калинові ключі Тараса Мельничука // Слово і час. – 1999. – №10. – С.76–80.

Есин А. Стихотворная мініатюра в системі жанров російської лірики // НДВШ філол. науки. – 1995. – №4. – С.22–30.

Жулинський М. Князь роси // Мельничук Т. Князь роси: Вірші / Передм. М.Г. Жулинського / Тарас Мельничук. – К.: Молодь, 1990. – С. 3–8.

Зелененька І. Функціонування кольору в поезії Тараса Мельничука // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – К., 2002. – Вип.4. – С.97–104.

Іов І. «Мої думи і в сонце вкраплені...» // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – №136 (березень). – С.166–171.

Кут С. Міфологічні коди поетичного мислення Тараса Мельничука // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Вип. IV. Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С. 70–76.

Малкович І. Кілька необов'язкових міркувань про «Князя Роси» // Літературна Україна. – 1992. – 6 лютого. – С. 5.

Мельничук Т. «Я зі світом хочу розмовляти на рівних...» // Сучасність. – 1992. – № 10. – С. 13–17.

Мельничук Т. Твори у 3-х томах / Ред. М. Андрусак, М. Васильчук; упоряд. Є. Баран. – Коломия: Вік. – Т.1, 2. – 2003. – 256 с., Т.3. Кн. 1, 2. – 2006. – 496 с., 344 с.

Осіпчук В. Золота риба Т. Мельничука: Поетична інтуїція 70-х // Літературна Україна. – 1991. – 21 листопада. – С. 5.

Рябий В. Останній з мандрівних поетів (Штрихи до портрета Тараса Мельничука) // Дзвін. – 1996. – №1. – С. 145–153.

Розділ 3.

ЖАНРОВА ПОЛІФОНІЯ ПОЕЗІЇ
ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Еруптивність, вибуховість творчої фантазії, яка, звісно, може й драгувати когось своєю «невмотивованістю», «нелогічністю», «неконвенційністю», – вражає. Та – Емма Андіївська – сама собі закон настільки, що їй не писаний закон у жодному жанрі, в якому вона надумується працювати...

Людмила Таран

Її імпульсивна поетика особливо чутлива до внутрішніх порухів людської душі – у пошуках загальної гармонії добра і справедливості...

Анатолій Мойсієнко

Емма Іванівна Андіївська народилася 19 березня 1931 року в м. Сталіно (тепер – Донецьк), громадянка США, з 1960 р. мешкає в Німеччині (м. Мюнхен). Автор збірок віршів: «Поезії» (1951), «Народження ідола» (1958), «Риба і розмір» (1961), «Кути опостінь» (1962), «Первні» (1964), «Базар» (1967), «Пісні без тексту» (1968), «Наука про зем-

лю» (1975), «Каварня» (1983), «Спокуси святого Антонія» (1985), «Вігилії» (1987), «Архітектурні ансамблі» (1989), «Знаки. Тарок» (1995), «Межириччя» (1998), «Сегменти сну» (1998), «Вілли над морем» (2000), «Атракціони з орбітами і без» (2000), «Хвилі» (2002), «Хід конем» (2004), «Півкулі і конуси» (2006), «Погляд з кручі» (2007), «Рожеві казани» (2008), «Фульгурити» (2008), «Ідилії» (2009), «Міражі» (2009), збірок новел «Подорож» (1955, 1995¹), «Тигри» (1962), «Джалаліта» (1962), «Казки» (2000), «Проблема голови» (2000), романів «Герострати» (1970), «Роман про добру людину» (1973, 1993), «Роман про людське призначення» (1982, 1992).

Малярський дебют Андіївської відбувся в 1956 році в Мюнхені. Мисткиня (у доробку якої понад 8 000 картин) з 80-х років ХХ ст. активно бере участь у малярських виставках переважно у США та Німеччині, а також – в Австралії, Бразилії, Близькому Сході, Західній та Східній Європі, з 1991 року – і в Україні (Києві, Львові, Харкові, Донецьку, Чернівцях тощо).

3.1. Стиллова своєрідність поезії Емми Андіївської: синхронічний та діяхронічний ракурси

Творчість Емми Андіївської, української поетеси, прозаїка, художниці, за світоглядними, ідейно-стильовими параметрами є унікальним явищем не тільки для вітчизняної, а й для світової культури². На Заході Емма Андіївська відома передусім як художниця, її картини неодно-

¹ Роки видання та перевидання в Україні.

² Емма Андіївська нагороджена премією Т. та О. Антоновичів за «Роман про людське призначення» (1984), Міжнародною літературною премією «Тріумф» (2003), має й інші відзнаки. Її поезія у 2002 та 2003 рр. була номінована на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка.

разово здобували схвальні відгуки й рецензії іноземних мистецтвознавців, на її батьківщині натомість береться до уваги її літературний доробок. Творчий метод поетеси визначається дослідниками (В. Державиним, Н. Зборовською, М.-Р. Стехом та ін.) неоднозначно – від символізму та імпресіонізму до сюрреалізму (що пояснюється переліком еволюцією її стилю). У креативному акті Е. Андіївської вільно реалізується потенціал підсвідомого, що надає її поезії самотності. Роль підсвідомості у її творчості осмислена в роботах Т. Возняка, П. Сороки, Д.-Г. Струка, М.-Р. Стеха тощо. Неповторність стилю поетеси виявляється на всіх рівнях текстової організації її творів – у їхньому лексичному складі, прийомах і характері образотворення, у тематиці, що знаходить висвітлення в статтях О. Астаф'єва, Ю. Бондара, О. Гриценка, О. Деко, М. Жулинського, В. Коптілова, Ю. Лавріненка, А. Мойсієнка, Е. Райса та ін.

Поезія Емми Андіївської – експериментально-інтелектуальна: її філософський зміст, сфокусований навколо рефлексії космогонічних, онтологічних первнів буття, спроектованих у вимір екзистенції суб'єкта, зумовлює пошук альтернативної традиційній художньої форми, стильова своєрідність якої виявляється в ієрархізованій образно-символічній структурі, актуалізації науково-термінологічних лексичних шарів, фрагментації синтаксичних відрізків – фраз – на інтонаційно акцентовані образні сегменти, семантика яких розкривається не лінійно (шляхом граматичної кореляції слів у висловлюванні), а вертикально – через їхній парадигмальний символічний, асоціативно-метафоричний потенціал, що і веде до герметизації та багатозначності їхнього змісту.

Упродовж понад 50-річного творчого шляху поетичальні особливості лірики Андіївської підлягали трансформації. У її дебютній збірці «Поезії» (яка, йдучи за

рецензіями В. Державина, І. Костецького, не мала слідів учнівства, вражала оригінальністю образів, ритму, вишуканістю поетичної техніки³, що дозволило Е. Райсу наголошувати на винятковій геніальності її автора⁴) домінують філософсько-пейзажні медитації, націлені на вираження суб'єктивного авторського світовідчуття. Образність у віршах збірки відносно прозора, в окремих поезіях розробляється традиційна для лірики тема кохання. Однак уже в першій збірці поетеси зафіксовано індивідуальні стильові риси, що розвинулися в її подальшій творчості, загострюючи її нерозуміння й неприйняття принаймні критиками, – алогічне поєднання лексем, що утворюють сюрреалістичні образи на зразок «*обгорілий сніг / Цвіте через двері – до смерті*» («Над столом»), або «*На зміну рогу місяць робить обмір – / Розділить, множить, потім додає*» («Час»), альтернативна кореляція слів за принципом акустичної співзвучності («*І тут же за партою порт*» («Канни»)), дисонансне римування⁵ («*Сургучем запечатаний сад / Всіх рослин віддали під суд*» («Осінь»)).

Наступна збірка мисткині – «Народження ідола» – була розцінена як виклик традиційній поезії (Ю. Шерех заявив, що ці вірші «свідомо ламають мовну норму»). Проте Б. Рубчак охарактеризував поетичні експерименти Андіївської як протест проти обмеженості й однонамітності узвичаєного світосприйняття: авторська увага спрямована на «річ у собі», у вірші втілюється перше

³ Цит. відгук І. Костецького за Бойчук, Б., Рубчак, Б.-Т. Емма Андіївська (Вступ до добірки віршів Андіївської в антології «Координати», т. II) // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – №174 (травень). – С. 117–123.; Державин, В. Поезія Емми Андіївської // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – №170 (січень). – С. 96–107.

⁴ Райс, Е. Поезія Емми Андіївської // Сучасність. – 1963. – №2 (25). – С. 43–51. – С. 44.

⁵ Детальніше про специфіку дисонансного римування див. С.161–163.

враження від об'єкта ще до його розумового осмислення — звідси новизна й неупередженість її бачення світу, яке близьке до дитинного⁶. Так, у поезії «На честь літа» ідейно-емоційним стрижнем є бурхлива радість від переживання літнього буяння природи, що втілюється в сновидно-фантастичних, а часом — сюрреалістично-фантазмагоричних образах типу «*дзьоби у качки — сім гітар*», «*легеньми м'ясо в кавунах*», «*вивалюється небо з брами*», «*гітари б'ються в кінських гривах*» тощо. У поетичному тексті дитинність виявляється передусім в антропоморфізації абстрактних понять, наділених їх мовою, як у сонеті «Гроза» («*Я ваш!*» — *гука потоп із водяних огудин*). Сама поетеса, акцентуючи в інтерв'ю з І. Зимомрею свою здатність «бачити неймовірне», «глибоко вдивляти у світ», осмислювати його не розумом, а інтуїцією⁷, проводить паралель між світом дитини та власною творчістю, невід'ємними рисами якої є гра й гумор.

Джерелом гумористичного в збірці «Народження ідола», як і в ранній ліриці поетеси загалом, є невідповідність об'єкта його контексту, наприклад, «*Владарки космосу, як булки, стан*» («Світанок з традиційного господарства»), персоніфікація, антропоморфізація: «*За вухо океан візьму*» («Гість»), «*І чай верандний н'є Всевишний, / Обдумуючи долю щеп*» («Радість»). Кожна метафора в її творах, за словами Андієвської, «збагачена витонченим гумором»⁸. Гумористичне в її поезії пов'язане з казковим, фантастичним, що вмотивоване її творчим кредо — відкриттям у реальному і звичайному надреального й незвичайного, «втіленням невтолимого».

⁶ Рубчак, Б.-Т. Поезія звільненої особистості // Кур'єр Кривбасу. — 2004. — №170 (січень). — С. 121–126. — С. 121.

⁷ Логіка авторської позиції: інтерв'ю з Еммою Андієвською // Зимомря, І. М. Поліфонізм прози Емми Андієвської. Монографія / Іван Зимомря. — Дрогобич: Коло, 2004. — С. 114–139. — С. 126.

⁸ Там само.

Моделювання засобами алогізму й абсурду сповненого містичного здивування й гумору світу, що відчувається як реальний, споріднює поетичну творчість Андієвської з дитячою грою⁹. Цю її стильову особливість відзначали Б. Бойчук, Б.-Т. Рубчак, П. Сорока, Л. Тарнашинська, маючи на увазі її сміливі експерименти зі словом, насамперед гіперболізацію звукопису у збірці «Риба і розмір», а також «стилізації» вигаданих поетів. Проте сама Андієвська спростовує це твердження. Слушним є припущення П. Сороки про те, що творчість Андієвської є «грою-життям — без усвідомлення гри»¹⁰.

У збірці «Народження ідола» увиразнюється специфіка образу ліричного «Я», що перетворюється на невидимого обсерватора, який констатує, а точніше — моделює шляхом лінгвалізації — «дійсність» як суб'єктивне (уявно-фантастичне або в уяві трансформоване) альтернативне буття. На відміну від більшості віршів попередньої збірки, ліричне «Я» у збірці «Народження ідола» не вдається до рефлексії власних почуттів, станів, настроїв, а, подібно до казкового оповідача, «розповідає світ»: «*Велів пернатою рукою / Відкрити громовищ парники — / І груші грянули рікою, / З перук зелених пар зника*» і т.д. («Радість»). Така специфіка образу ліричного героя властива і подальшому доробку Андієвської.

Суб'єктивність картини світу в поезіях мисткині зумовлює діалектику в них реального та ірреального: збудником ліричної рефлексії є виключно зовнішній (по відношенню до суб'єкта) світ, який відтворюється з

⁹ Тут варто згадати слова З. Фрейда про те, що поет — це «дитина, яка грається» (Фрейд, З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької / 2-е вид. — Львів: Літопис, 2001. — С. 109–119. — С. 109.).

¹⁰ Сорока, П. І. Емма Андієвська. Літературний портрет / Петро Сорока. — Тернопіль: Стар софт, 1998. — 240 с. — С. 100.

тяжінням до реалістичної точності, але останнє й зумовлює ірреалістичність зображуваного. В експозиції сонета «Гроза» – «Громовищ півні-велетні звалились з сідал / Буття і гребнями креснули об дахи» – через метафори та алітерацію приголосного [р] (групи [гр], [кр]) («громовищ», «гребнями», «креснули») наслідується звук грому, візуалізується та озвучується з усією почуттєво-емоційною конкретикою картина зливи, що починається. У метафоричному образі «над містом розлилась неонава росада» у першому катрені твору гранично точно відтворене відчуття освіженого грозою повітря (епітет «неонава» асоціюється з яскравим, переливчастим і в такий спосіб пов'язується з відчуттям озонової свіжості). Новаторський підхід до зображення світу, властивий поетичній творчості Емми Андієвської, умовно може бути визначений як «суб'єктивний реалізм»¹¹.

У наступній збірці поетеси «Риба і розмір», яка викликала найбільше дискусій у літературних колах і яку деякі дослідники вважають вершинною у її творчості, доміантними залишаються згадані вище теми – природи («Зміна погоди», «Літо», «Наближення осені», «Інший дощ», «Шматок лісу»), оприявлення прихованої суті реалій дійсності («Склянка з квітами», «Підвіконня»). Збудниками ліричного переживання у збірці часто є буденні дії, як, скажімо, миття рук, значущість яких підноситься в тексті до рівня важливих онтологічних процесів. Поетеса використовує прийом максимального наближення до об'єкта, як-от у рядках: «*Не краплю,*

¹¹ Суб'єктивний реалізм – спосіб осягнення дійсності в ліриці Емми Андієвської, що ґрунтується виключно на враженнях та асоціаціях ліричного суб'єкта й полягає в гранично точному відтворенні ним особисто баченого й відчутого шляхом уподібнення, фокусом при цьому є метафізичний (тобто, прихований за видимим) аспект явища, процесу, абстрактного поняття, а референтом – реалія дійсності, що асоціативно найбільш точно характеризує його.

соляну гору / Пустили з рук і в скалки: «Сталось!», що поєднується з сюрреалістичною гіперболізацією – «*Їм крапля, голосу двійник, / Із океанських повивалень / Крило засвічене війне, / Зваливши зорі в умивальник*» («Миття рук»). Через комбінування побутових та космологічних образів (типу «*сонце в чай перечавить*») у вірші «Миття рук» виражена ідея онтологічної цілісності буття, розкриваються таїни його метафізичної природи.

Стилетвірним чинником у збірці «Риба і розмір» Андієвської є використання різноманітних видів інструментовки: звуконаслідування, алітерації. Так, у сонеті «Шматок лісу» у синтагмах: «*Спросоння сонник, литий сону, / на лійки вивернувши місяць*», «*Сутінки, як синє сіно*», «*Де в північ півні півдня тануть*» через алітерацію приголосних [с] [п], [в] асоціативно відтворено шум лісу, пориви вітру. Багатий звукопис зумовлює високу асоціативність її письма: образи «спросоння», «сонник», що «у рот і вуха войлок мостить», корелюють із тишею, сном, спокоєм, які характеризують або стан суб'єкта, який милується лісовою природою, або метафізичну суть лісу.

Символічно-сугестивна специфіка поетичної мови Емми Андієвської виявляється в розкритті первинного містичного смислу, етимологічного «дна» лексичних одиниць. «Мене цікавить коріння кожного слова, саме його ядро, – говорить Андієвська в інтерв'ю з Л. Тарнашинською. – Кожне слово має куці і коріння, яке сягає в глибину <...> Оце коріння я й намагаюсь вхопити»¹². Етимологічний зміст лексеми в поезіях мисткині активізується шляхом руйнування її логіко-граматичних зв'язків з іншими словами в синтагмі, що позбавляє її безпосереднього конкретного змісту. Первинний зміст слова у її творах, як

¹² Емма Андієвська: «Все моє життя – це ходіння крізь стіни» // Тарнашинська, Л. Б. Закон піраміди / Людмила Тарнашинська. – К.: «Пульсари», 2002. – С. 131–139. – С. 133.

і вся сукупність його вторинних значень, формують його багаторівневу семантику, зумовлюють самодостатність його змісту, що може розкриватися «вертикально», незалежно від його кореляції з іншими словами у фразі. Так, в експозиції одного з найвідоміших сонетів поетеси «Вечір» («Риба і розмір») – «У око – окунь – як плавуча клуня...» – лексичні одиниці «око», «окунь», «клубня», поєднуючись у синтагму, виражають поверхневий («горизонтальний») зміст висловлювання: окунь, відображений в оці (ліричного суб'єкта) з дуже близької відстані, здається схожим на клубню¹³. Нечіткість логіко-граматичних зв'язків між словами в синтагмі посилює їхнє семантичне навантаження, активізуючи, крім контекстуального, інші закріплені за ними значення: «око» асоціативно співвідноситься із суб'єктом, а також із космічною сферою (як білок оточує зіницю, так космос огортає Землю). Слово «окунь» (від «окунати») – назва риби – асоціюється з водою, темною, таємничою стихією. Лексема «клубня» означає побутову споруду, герметичність, темрява якої провокують асоціації з материнським лоном. Образи окуня і клубні, що в тексті сонета порівнюються, символізують метафізичний світ, або підсвідоме, архетипними атрибутами якого, за психоаналізом, є вода, темрява, глибина. Репрезентуючи інобуття, вони протиставлені свідомості суб'єкта та видимій реальності, що уособлені в образі ока. Отже, парадигматичний зміст наведеного фрагмента, виведений з етимологічних шарів та асоціативних підтекстів кожної лексеми, прочитується як зіткнення потойбіччя й цього світу, трансформація останнього в ірреальну площину. У словах «око», «окунь», «клубня» домінують звуки [o], [y], що асоціюються з глибиною, темрявою плеса й напливаючої сутіні. Семантичне наповнення звукової оболонки слова в сонетах Ан-

¹³ Інтерпретація змісту сонета «Вечір» була здійснена також Д.-Г. Струком (Струк, Д.-Г. Як читати поезії Емми Андіївської // Сучасність. – 1981. – №12 (252). – С. 8–15.).

діївської, поряд з етимологічним, асоціативним змістом, охарактеризоване М.-Р. Стехом як його «функціонування одночасно на різноманітних регістрах, від семантичного та метафоричного до музичного, фонетичного <...>, що зумовлює «об'ємність», «нелінійність» тексту, його поліфонічність, багатозначність і асоціативний характер»¹⁴.

Приєм звуконаслідування трансформується у віршах збірки «Риба і розмір» Емми Андіївської в акустичну співвіднесеність слів у синтагмі, націлену на вираз альтернативного емоційно-почуттєвого позаціонального змісту твору. У синтагмі «з порічок рибу вириту з корита / каратами й притихану до стель» («Свічка») логіко-раціональний зміст відсутній, слова ж поєднуються за акустичним принципом (наявністю кореневої морфеми з приголосним [p]), що уподібнює поезію до музики, де зміст твору розгортається не в раціональній, а в емоціональній площині.

У циклі «Про добро і зло» збірки «Риба і розмір» Андіївської домінує морально-етична проблематика, а саме діалектика добра і зла, осмислюється Божественна сутність. Така тематика буде розгорнута в сонетному циклі «Спокуси святого Антонія» та в прозі письменниці. Загалом для її поезії, у якій здебільшого відсутні образи людей, соціуму, морально-етичні дилеми не характерні.

Збіркою «Наука про землю» розпочинається новий етап у творчості поетеси. Якщо в доробку 50–70-х років минулого століття в центрі авторської уваги були окремі феномени дійсності типу свічка, ліс, крапля води, листок тощо, які відтворювалися в тексті у статиці, а лірична рефлексія була націлена на осягнення їхнього метафізичного підґрунтя, то, починаючи зі збірки «Наука про землю», збудниками переживання стають процеси

¹⁴ Стех, М.-Р. «Іншим обличчям в потойбік...» – поезія і проза Емми Андіївської // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – №170 (січень). – С. 77–85. – С. 78.

й закономірності світу як цілісності, які осмислюються в динаміці. Пріоритетною темою є трансформація світу, а провідним мотивом – його оновлення. Часто цей процес зображується через топоси весни, ночі, дзеркала, дощу (як, наприклад, у сонеті «Інше прояснення»: *«Не дощ ікластий, а самі вже клюски. / Оновлення заходить над дворами, / Вглиб шириться, хоч руку в потойбіччя — / й намацуй, — так речей пульсує живчик»*).

На противагу раннім збіркам мисткині, у яких панувала атмосфера наївної дитинності, гумору, гри, казково-фантастичного, світлого й доброго, у збірці «Наука про землю» з'являються вірші негативної емоційної тональності, що оприявнюється через образи п'їтми, небуття (як, скажімо, у сонеті «Ями буття» — *«Сьогодні тьма заповонила нагло душу»*, *«... небуття долонями густими / Прорвалося в нутро»*), які орієнтують на мотиви знищення, смерті, що будуть широко розгорнуті в подальшій творчості поетеси. В образній тканині поезій з'являються абстрактні онтологічні константи — дух, якому протистоять п'їтма й небуття, існування й тлін — ключові в осмисленні поетесою глобальних всесвітніх та екзистенційних закономірностей.

У збірці «Каварня» розгортається мотив оновлення світу через його руйнацію та відродження, але вже не феноменологічно — під час дощу, навесні тощо, а онтологічно — через знищення його внаслідок катаклізму, апокаліпсису, ядерної катастрофи. Ключовий образ кав'ярні є одночасно концептуальною метафорою всесвіту, хаосу, людства, виступає як символ небуття або, навпаки, як острівець буття в апокаліптичній катастрофі, або як межа між цим світом та потойбіччям. Образна система віршів збірки побудована на алогічній комбінації буденних і космогонічних деталей: *«торти планет»* («Посилена комунікація»), *«Суд Страшний на чашку кави прийде»* («Каварня»), *«Росте трава із блюдця до небес»* («Дещо видовжена каварня»). У поетичних текстах збірки «Каварня» можна

виділити два плани: матеріальне (співвідносне з реальністю), що охоплює предмети, постаті, які діють на земній поверхні, та ефемерне (ірреальне), зосереджене часто «в повітрі», «над головами». У збірці «Каварня» з'являються образи людей (що нетипово для творчості Андіївської), які подано з неприхованою антипатією, навіть мізантропією. Основна ознака юрби — суцільна абсурдність. Часто позбавляючи людей будь-яких соціальних чи фізіологічних ознак (користуючись займенниками — той, інший, кожний), поетеса буквально описує їхні дії, часто деструктивні, позбавлені будь-якої логіки типу: *«Хто — власний мозок, — як печеню. / Хто — гори на стілець громадить. / Той — вийняв серце, — шворку з мідій»* («Апотеоза бару»).

Стильові особливості збірки, які здебільшого притаманні й подальшій творчості мисткині, — поглиблена інтелектуальність письма, що виявляється в широкому вживанні термінів із різних галузей знань, міфологічних образів як метафоричних фокусів до семантично несумісних із ними реалій (типу *«Кесони потойбіччя»*, *«спалахів голіти»*, *«серця позитрони»*, *«язик фотонний»* тощо). Суб'єктивний реалізм, який домінував у ранніх збірках, конкуруючи з сюрреалізмом, майже поступається останньому місцем. Візіонерські фантазії у збірці досягли гігантських масштабів, наближаючись до гіперсюрреалізму¹⁵ в образах типу *«шкірку з музики обдер»*, *«Суд страшний спину почухав»*.

¹⁵ Гіперсюрреалізм — гранична фаза сюрреалістичного зображення дійсності в ліриці Емми Андіївської, образи якої в художньому творі не мають реальних аналогів. Їх можливо аналітично змоделювати в уяві, підсумовуючи всі їхні асоціативні контексти. У результаті виникає абсолютно інша реальність — позареальність — далека навіть від сновидіння. Звернення до гіперсюрреалізму, на наш погляд, викликане прагненням поетеси, по-перше, «втїлити невтілиме», тобто передати надраціональний та надчуттєвий досвід сприйняття дійсності (про саму дійсність мова вже не йде), по-друге, кинути виклик вербальному, візуальному, тобто вже раціонально опрацьованому, а значить — обмеженому та спрощеному, осягненню світу.

У збірці «Вігилії» Андіївської окреслене тематичне поле, актуальне для її пізнішої (уже виключно сонетної) творчості: філософські роздуми про життя та смерть, художнє осягнення моменту переходу світу в інобуття, спроба зазирнути в потойбічне. Провідним мотивом є апокаліпсис (що відбите і в назві збірки – від лат. *vigilia* – «чати», «варта», «сторожа», фр., англ. – «переддень свята»), який осмислюється абстрактно й філософічно: як результат всесвітньої закономірності. Образ потойбіччя у творчості поетеси трактується як альтернативний вимір або як нове досконале буття. Тому апокаліпсис не сприймається трагічно, хоча картини руйнації світу, що часто проектуються на внутрішнє буття суб'єкта («Свідомість – на хатки прозорі з карт» («Вігилії VI»)), створюють пригнічений емоційний фон.

Образ мислячого суб'єкта (трансформованого ліричного Я) у поезіях збірки «Вігилії» Андіївської, як і в її подальшому сонетному доробку, позбавлений особистісних чи соціальних характеристик, натомість виступає носієм рецепторних властивостей: образи зору, слуху, мозку, душі, серця, свідомості, пам'яті, нутра тощо абстраговані один від одного і від суб'єкта, якому належать, при цьому презентують його в тексті як духовно-інтелектуальну та тілесну субстанцію, інкорпоруючи його в зовнішній світ, що зумовлює ефект «розчиненості» Я у світі та утверджує їхню цілісність.

У перших тридцяти сонетах збірки «Вігилії» домінує філософська рефлексія смерті, трактування якої – як сфери потойбіччя, як сили, що присутня повсякчас, як закономірності, що забезпечує кругообіг світу, – зближує світоглядну позицію Андіївської з містичними практиками давньоіндіанських магів, висвітлених у творах К. Кастанеди. Буття й небуття циклічно змінюють одне одного, смерть і народження – дуже близькі за суттю, фактично

тотожні фази існування¹⁶, а час відповідно не лінійний, а замкнений – «круглий» – такі основні концепти філософської моделі буття поетеси втілені в її ліриці останніх десятиліть минулого століття. Зміст поезій цього періоду сфокусований навколо рефлексії переходу, або трансформації реального світу в потойбіччя (інобуття) на всіх онтологічних рівнях: індивідуально-психологічному (вимір суб'єкта), номінально-матеріальному (навколишній світ), космологічно-трансцендентному (духовний світ).

У збірках останніх десятиріч ХХ ст. Е. Андіївської – «Архітектурні ансамблі», «Знаки. Тарок», «Вілли над морем», «Хвилі», «Хід конем» – у різних тематичних модусах оприявнюються окреслені вище ідейно-стильові засади її лірики. Поетикальна еволюція (яка, варто зауважити, відбувається дуже поступово й малопомітно) спрямована на посилення абстрактної філософічності її образів, які втрачають зв'язок із реальним світом¹⁷, на рефлексію онтологічних та космологічних процесів – розпредмечення світу, зсувів «площин» (буттєвих вимірів), деструкції і деформації, які паралельно проектується на екзистенцію суб'єкта, психологічні реакції якого на апокаліптичну прогресію усе більше деперсоналізуються. Порівняно з ранньою лі-

¹⁶ Зміст низки сонетів Андіївської зі збірок останніх десятиріч може трактуватися як рефлексія вмирання або народження: її компоненти, як-от: мутація видимого, відчуження від світу й тілесного, раптове світло, долання бар'єру (стіни, тунелю), образ супровідника й под. аналогічні описані у роботах учених-танатологів свідченням людей у післякоматозному стані, а також у релігійних джерелах. Про це докладніше див. Шаф, О. В. Інтерпретація мотиву смерті в сонетах Емми Андіївської // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Вип. 15. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2009. – С.115–119.

¹⁷ Площини, лінії, кола, ланки, бар'єри, проміжки, стулки тощо – така образність у сонетах Андіївської рубежу століть закономірна, бо фізичний світ у них уже «розматеріалізувався», у результаті чого вивільнилися «первні» буття, що, подібно до «ейдосів» Платона, є носіями його суті.

рикою в збірках поетеси рубежу століть увиразнюється емоційно-оцінний нейтралітет: онтологічні зрушення – основна тема поезії цього періоду – констатуються без найменшої емоційної реакції з боку мислячого суб'єкта, анулюється й категорія пафосу, настрою поезії. «Музичність» письма поетеси, символічно-семантична поліфонія її образів, що забезпечувалася накладанням лексичного та акустичного асоціативних контекстів, поступилася в зрілій ліриці механічному (на рівні підсвідомості) конструюванню поетичного тексту шляхом комбінації ustalених стильових прийомів: еліптична структура речення, дисонансне римунання, гранично розширений лексикон, сюрреалістичні та гіперсюрреалістичні метафори, абсурд, «вертикальне» розгортання смислових кодів, диференціація образів на образи-концепти зі сталим значенням (типу дійсність, світ, тлін, душа, небуття, плин, світ тощо) та образи з необмеженою символічною валентністю.

Стилістика доробку Андіївської рубежу століть не тільки ускладнює його популяризацію серед широкого загалу, а й не сприяє його належному поцінуванню з боку фахівців, передусім через складність інтерпретації образно-мотивного ряду, який часто не має раціональних чи чуттєво-емоційних аналогів у людському досвіді. Однак поезія мисткині цього періоду може бути визнана геніальною в силу її орієнтації на «буттєтворчість» – створення альтернативного космосу або (не виключене й таке трактування) на сходження до рефлексії первинного – докосмічного – Хаосу, що невід'ємне від досягнення людської психіки як Універсуму¹⁸. Її творчість

¹⁸ Твердження Андіївської, що її сонети, то – медитація, їх треба повторювати 16 разів (Депресія – це розкіш, на неї немає часу! (Інтерв'ю з Е.Андіївською провела Г.Марків) // МБ – Субота. – 2006. – 30 вересня.), провокує паралель з таким фактом: апологети брахманізму в силу невідповідності своїх розумових можливостей тим високим матеріям, які містила їхня релігія, не намагалися її зрозуміти, а лише безкінечно повторювали мантри, осягаючи буття через слово.

у цілому є філософською концепцією буття, що лише формою викладу відрізняється від найфундаментальніших філософій людства, але містить абсолютно автентичний, ще не відомий досі погляд на світ. У його тотальній асоціальності, аполітичності, агуманістичності й позаісторичності – передумова його істинності й позачасовості.

3.2. Сонетарій Емми Андіївської

Самобутність творчості Емми Андіївської – у її зверненні до «немодного» сьогодні жанру сонета. Сонетарій поетеси, створюваний упродовж усього її творчого шляху, – унікальний як для вітчизняної, так і для світової культури передусім вивершеною збалансованістю класичної форми та «некласичного» змісту¹⁹. Діалектика класики й сучасності, традиційного (канонічного) і новаторського (індивідуально-авторського) у сонетах Андіївської дозволяє розглядати її постать в одному ряду з найвидатнішими майстрами цього жанру. В її інтерпретації жанр сонета набуває нового смислу (первинний зміст сонета, як зазначалося вище, утрачений).

Уже в дебютній збірці Емми Андіївської уміщено сонет «Плач по Офелії», з кожною новою її збіркою кількість творів цього жанру збільшувалася. Збірки 90-х років минулого століття (крім збірки «Атракціони з орбітами і без» та циклу «Поезії Халіда Хатамі» у збірці

¹⁹ Віднесення лірики Андіївської до авангардного, модерністичного або постмодерністичного напрямів є тупиковим; за численними свідченнями її дослідників та власне авторським, творчість поетеси не належить до жодних «ізмів» (Логіка авторської позиції: інтерв'ю з Еммою Андіївською // Зимомря, І. М. Указана праця. – С.134), отже, обмеження її стильової своєрідності засадами конкретного творчого методу призведе не до висвітлення, а навпаки – до спрощення її художньої природи.

«Хвилі») – виключно сонетні, що свідчить про творчу налаштованість поетеси саме на цей жанр. Вона виявляється не тільки в гіпершвидкому їїньому творенні (понад 300–400 сонетів на рік!), а й у зацикленні на низці формально-змістових моделей, варіювання яких веде до стандартизації її сонета.

Звернення Андієвської до сонетного жанру вмотивоване її бажанням підкреслити канонічною обмеженістю стильове новаторство своїх творів. П. Сорока пояснює домінування цього жанру у її творчості прагненням формальної дисципліни, що врівноважувало б новаторство змісту²⁰. Сама поетеса зауважує, що «він (жанр сонета. – прим. О. Ш.) найбільш «пасував» для того, щоб показати, які революції в цьому жанрі можливі»²¹. «Якщо я вибираю щось, що мимоволі скочує, – говорить письменниця в інтерв'ю з Л. Тарнашинською про своє захоплення сонетним жанром, – і насаджую там вітер волі, то <...> виходить те, що, здавалося, не можна втілити в слово. <...> І в цьому найбільша радість»²². Поширення сонетів у доробку мисткині зумовлене також структурно-когерентною специфікою цього жанру, насамперед діалектичністю змісту, що дозволяє художньо втілювати філософські, суб'єктивно-психологічні, морально-етичні рефлексії.

У сонетах Емми Андієвської, на відміну від її ліричних мініатюр, віршів та поем, синтезовано ліричний та епічний струмені. Епічне начало виокреслюється в домінуванні оповіді (хоча й суб'єктивованої) над виразом

²⁰ Сорока, П. І. Указана праця. – С. 81.

²¹ Додаток (записи телефонних розмов та листування з Еммою Андієвською) // Шаф, О. В. Сонет Емми Андієвської в західноєвропейському контексті: Монографія / Ольга Шаф. – Дніпропетровськ: Видавництво «Овсяніков Ю.С.», 2008. – С. 163–170. – С. 164.

²² Емма Андієвська: «Все моє життя – це ходіння крізь стіни» // Тарнашинська, Л. Б. Указана праця. – С. 134.

почуттів, інформативності над емоційністю. Епічного характеру сонетам поетеси надає також використання поширених синтаксичних конструкцій з різноманітними видами підрядного зв'язку (наприклад, сонет «Предтеча в природі» (зб. «Кути опостінь») написаний одним суцільним реченням). Розгорнута синтаксична структура зорієнтована на розгортання потоку асоціацій, фіксує процес «перетікання» думки, аналогічно до великої прози мисткині. При цьому її поезія суттєво відрізняється від її прозового тексту своєю візіонерською природою та специфікою функціонування слова.

У сонетах Емми Андієвської дотримані вимоги класичного канону щодо строфіки, римування, метричних особливостей. Вони вибудовані за петрарківською строфічною моделлю, хоча часом поетеса вдається до строфічної модифікації – додавання п'ятнадцятого, зрідка й шістнадцятого рядка (так звані «хвостаті» сонети, або сонети з кодою²³). Основною функцією додаткових рядків (коди) у її творах є поглиблення та увиразнення ідеї, сконцентрованої в сонетному замку, як наприклад, у сонеті «Розпросторення» (зб. «Вілли над морем»), де образ смерті, оприявнений у коді, є смисловим пуантом розгорненої у тексті рефлексії всесвітньої метаморфози:

*Й повистромляли вуха і носи
Дозорці хаосу, заки – на сон,*

²³ Кода (*итал.* coda, від *лат.* – cauda – хвіст) – це заключна частина художнього твору, що узагальнює його зміст (Nota Bene. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997. – 749 с. – С. 358). Емоційно виразна й глибока за змістом кода є підсумком авторських роздумів, афоризмом, «пуантом», підсилює враження від розв'язки, закріплює основну думку твору (Українська літ. енциклопедія. У 2 т. / Під ред. І. Дзевєріна. – К.: УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. – Т. 1. – С. 516). Специфіка коди саме в сонеті пов'язана з наявністю сонетного замка, що виконує аналогічну роль.

*Де смерть, — набік — і лантух, і косу, —
В долонях світ — без пелюшок — несе.*

Іншою функцією коди в сонетах поетеси є забезпечення семантичної й композиційної цілісності твору (часом через співзвучність з назвою). Так, образ вітряка, винесений у заголовок сонета «Краєвид з вітряком» (зб. «Хід конем»), безпосередньо не пов'язаний з розгорнутою у творі рефлексією стану світу та суб'єкта на порозі всесвітніх зрушень. Проте в коді («*Вітряк — як проминального портрет*») через цей образ символічно втілена ідея сонета — кругообіг буття. Удосконалює структуру поезій мисткині і кода, співвіднесена з експозиційним рядком першого катрена, у якому, як правило, звучить лейтмотив поезії.

Кода в сонетах Андієвської часто виступає епіцентром зіткнення тези й антитези. Так, у рядках «*Буття — в антисвіті — перетяга*» («Хвилі» — «Хвилі»²⁴) корелюють опозиційні образи буття та інобуття. Інший шлях реалізації протиставлення за допомогою коди передбачає концентрацію в ній антитези до розгорнутої в сонеті тези. Так, наприклад, темою поезії «Переді мною — попелиця-велет» (цикл «Спокуси святого Антонія») є відтворення психічних та фізичних страждань, що їх зазнає святий Антоній від нечистої сили. Тема розгортається через детальні подробиці: «*Чортище — ножицями груди розпанахав*», «*Бісівська челядь — з мене клочья прями*» тощо. Опозиція до теми — утвердження величі Божественного, віра в перемогу світла й добра над темрявою — сконцентрована в коді: «*Й — о світло, о осяяности простір!*» Модифікація сонетної строфи (додавання п'ятнадцятого або й шістнадцятого рядків), отже, пов'язана з поліфункціональністю коди в сонетах Андієвської, що виявляється

²⁴ Тут і далі першою в дужках подається назва вірша, а другою — збірки.

у філософському узагальненні в ній ліричних рефлексій, увиразненні протиріч, забезпеченні структурної цілісності творів.

У сонетарії Емми Андієвської синтаксична завершеність рядків та компонентів строфи (закріплена класичним каноном) не принципова: розподіл тексту на октаву та секстет є формальним, бо теза й антитеза не протиставляються, а виступають амбівалентною цілісністю. Поетеса застосовує поширені складнопідрядні речення, які здебільшого не збігаються з віршованим рядком. Подібна реалізація протиставлення в сонеті, що нівелює принцип завершеності рядків та строф, модернізуючи цей жанр, помітна у творах західноєвропейських поетів початку ХХ ст., насамперед Р.-М. Рільке, С. Малларме.

Своєрідною рисою поезії Емми Андієвської є дисонансне римування. О. Гриценко, І. Качуровський, А. Мойсієнко, П. Сорока відзначають «неточність» рими в поезії Андієвської по відношенню до сонетного канону, пояснюючи вживання поетесою дисонансів нетрадиційною природою її хисту, прагненням посилити емоційну напругу. Д.-Г. Струк, оцінюючи риму Андієвської як вишукану, не заперечує її ролі у творенні повноцінного художнього образу, виникненні ефекту «атональної музичності», що виражає настрої поезії²⁵. Сама Андієвська запевняє, що «сонет вимагає впорядкованої рими <...> дисонанси — це так само мусить бути в межах рими, тобто чіткої побудови»²⁶. Для рими в сонетах Емми Андієвської характерний збіг опорних приголосних при варіюванні голосних²⁷. Якщо рима за-

²⁵ Струк, Д.-Г. Указана праця. — С. 11.

²⁶ Емма Андієвська: «Все моє життя — це ходіння крізь стіни» // Тарнашинська, Л. Б. Указана праця. — С. 134.

²⁷ Андієвська вважає дисонанси власним відкриттям, хоча історія цього поетичного явища, як відомо, починається від серед-

крита, то останні у складі приголосні також збігаються. Наприклад, у катренах сонета «Перехід із синкопами» (зб. «Знаки. Тарок»):

*Все ближче кола, — здобич — корморан,
Хоч ще на віддалі — і сплеск, і смолоскипи.
В прозорій п'їтмі віск на воду капле.
Дошки могутні — з чотирьох сторін.*

*Недійсність починань. Ріка. Порон.
Й освітлені грозою хмизу купи.
Прокопуються в вічність тлінокопи.
Лиш пухирці, що вже — новий терен.*

У римованих словах «корморан» — «сторін» — «порон» — «терен» рима окситонна, закрита, опорний приголосний [р] і кінцевий [н] збігаються; наголошені голосні [а], [і], [о], [е] — принципово варіюються. Рима в поезії збагачена збігом голосних [о], [е], що передують опорному приголосному. На відміну від асонансного римування, кінцеві приголосні менш суттєві для досягнення повного співзвуччя, навіть при окситонній клаузулі: бетоняр — штани («Пізні переходи» — «Межиріччя»), стереже — боржом («Сторожа» — «Межиріччя»), себе — відбувсь («Трюмо» — «Межиріччя»). Омонімічні, тавтологічні рими, як і різнонаголошені, нерівноскладові, сонетам Андієвської не ньювічної кельтської поезії. Різновиди дисонансного римування — алітерація, штабрайм (за визначенням І. Качуровського, це співзвуччя переднаголошених (опорних) приголосних (Качуровський, І. Фоніка: Підручник / Ігор Качуровський. — К.: Либідь, 1994. — 272 с. — С. 106.)) — протягом віків збагачували світову поетичну творчість. Співзвуччя приголосних, які передують наголошеному голосному, і наступних приголосних у флексіях слів (дисонансна рима) є повною римою, адже в римованих словах збігаються щонайменше два звуки. Це дозволяє розглядати дисонансне римування як повноправну альтернативу традиційному асонансному і вважати його цілком відповідним вимогам сонетного канону.

властиві; відсутні в них також дактилічні, гіпердактилічні клаузули, що передусім пов'язано з пануванням двоскладового розміру (ямбу) в сонетному жанрі. Дисонансна рима, посилюючи враження дисгармонії, надає сонетам Андієвської специфічного темпоритму. Завдяки дисонансному римуванню поетеса користується більшою свободою в побудові висловлювання, ніж при традиційному способі римування, адже можна сполучати слова, що належать до різних частин мови, урізноманітнювати римований матеріал, уникаючи кліше.

Кількість рим та їхня дислокація в сонетах Емми Андієвської цілком відповідають традиційному канону. Типова для її творів схема римування — АвВА АвВА ссd dEE, як, наприклад, у сонеті «Заграва» (зб. «Вілли над морем»):

*Єдиний геть обвуглений димар — МаР А
На обрії (шматки) — від повсякдення. — ДеННя в
Завершилось (щаблями) випадання — ДаННя в
Зубів молочних. Інший водомір — МіР А*

*Для тих, хто серед неладу не вмер, — МеР А
Дарма що ребра — лопать прородіння. — ДіННя в
Та плівка луснула. З мачул бездоння — ДоННя в
Ще поки в диму — веранда, мур, — МуР А*

*Свідомість — щедро — запасні частини, — ТиНи с
Хоча здавалося, — вже гвинт останній, — ТаННій с
Вогні — під стіл — й за браму — розпорядник. — Ряд d*

*Лиш серед тигрів на нове поріддя — РіД d
Змигне, що динозавровий хребет, — Бе(Т) Е
Торішне листя, яке час згіба. — Ба Е*

Емма Андіївська поєднала у своїй творчості риси різних культурних традицій: у її сонетарії спостерігається як класичний альтернанс, так і його відсутність, проте найбільш характерною для її поезій є каталектична структура, де перші та останні рядки катренів завершуються окситонною римою, другі та треті – парокситонною; усі рядки терцетів мають парокситонну клаузулу, крім двох останніх. Ілюструє таку структуру сонетної строфи наведений вище сонет «Заграва», а також сонети «Видозміна в межах даного коду», «Спіральні відсвіти» (зб. «Шумини»), «Світ під кутом філософії», «Мічена карта» (зб. «Знаки. Тарок») та багато інших. Окситонна рима в сонетному замку, контрастуючи з парокситонними клаузулами, створює ефект завершеності, пуанту. Отже, система римування в сонетах Андіївської (розташування римованих співзвуч, чергування окситонних та парокситонних флексій) є традиційною для сонетописання, у той час як дисонансне римування удосконалює їхню фонічну організацію, надає їм оригінальності й модерного звучання.

Традиційно в сонеті використовується п'яти- або шестистопний ямб. Сонет Емми Андіївської переважно побудований на п'ятистопному ямбі, хоча в деяких творах наявні ритмічні варіації, наприклад пропуск наголосу, що утворює стопу пірихія (наприклад, «*Згорта кімнату у млинець кутастий*» («Нічний інтер'єр» – «Знаки. Тарок»)). Варіації ритмічної схеми у творах поетеси зумовлені її зверненням до перехідної між силабо-тонічною та тонічною формами версифікації. Так, у сонеті «Вігилії VII» (зб. «Спокуси святого Антонія») рядки, написані п'ятистопним ямбом («*Весь світ поринув в п'тьму й німоту, / Лиш тліють гори, вигаслі кресала*; «*Та грудки суму, – де ще мить – веселість – / на всі баци – в низинах – термостат*»), співіснують з такими, що тяжіють до дольника, формально зберігаючи двомірну ямбічну

структуру («*Та запахів слабкі мікровисильні. / Прозорість втратила терен, імунітет*»)²⁸. Подібне членування вірша, не порушуючи загальної метричної схеми, надає сонетам Андіївської стрункості, упорядкованості.

Поетика сонета (що в класицистичній жанровій системі належав до «високих» жанрів) передбачає уважний відбір лексичних засобів, адже для висвітлення людського буття в психологічному, філософському, естетичному аспектах мова твору має бути літературною, високохудожньою. У лексичній системі сонетів Емми Андіївської, на відміну від класичних зразків цього жанру, поряд із загальноновживаною лексикою зафіксовані застарілі слова й неологізми, діалектизми, розмовно-просторічні слова, професіоналізми, терміни. Використання розмовно-просторічних слів та фразеологічних зворотів у віршах поетеси типу «*комизиться*», «*шпетить*», «*регоче*», «*не прочуняв*», «*не ухопити вічності за поли*», «*товкти воду в ступі*», «*паси деруть*» і под. зумовлене по-дитинному неупередженим ставленням автора до світу, свідомим виходом за межі літературних норм і націлене на відтворення найтонших смислових нюансів, надання тексту гумористичного пафосу. Грубо-просторічні та лайливі слова («*барахло*», «*коняка*», «*здоровило*», «*йолоп*», «*ледар*») здебільшого використовуються в сонетах поетеси морально-етичного змісту, що мають публіцистичне звучання і спрямовані на викриття особистісних чи суспільних вад. Наявні в

²⁸ Перехідні форми між силабо-тонічною й тонічною системами віршування І. Качуровський називає «метричною плюровалентністю», зазначаючи, що кожний вірш силабо-тонічної системи принципово може бути прочитаний і як силабічний, і як тонічний (Качуровський, І. Нарис компаративної метрики / Ігор Качуровський. – Мюнхен: Укр. Вільний університет, 1985. – 119 с. – С.105.). Б. Томашевський розглядає таке явище як надбудову інтонаційної варіації над основним метром (Томашевський, Б. В. Язык и стих / Б. Томашевський. – М.-Л.: ГИХЛ, 1959. – 470 с. – С. 48.).

сонетарії Андієвської і слова із значенням гидкого, відразливого: «*труп*», «*зоряна короста*», «*почвара*», «*фекалії*», які почасти виражають семантику трагічного, як наприклад, «*Із амбразур / Небесних череп все гостріше мига*» («В межах світанку» — «Вілли над морем»), співвідносні з образом смерті: «*Червоний грім гроби порозкидав, — / Усе безбарвне має повмирати*» («Напливи» — «Знаки. Тарок»). Їхнє поширення зумовлено апокаліптичними мотивами в її творчості.

Ментального забарвлення надає сонетам поетеси побутова лексика, наприклад, «*макорженик*», «*манатки*», «*мотлох*», «*калабаня*», «*товчення*» тощо. Невідповідність подібних лексем сонетному жанру увиразнюється при поєднанні їх з абстрактними поняттями: «*світла фарш*» («Затока з кружалом замість сонця» — «Вілли над морем»), «*буття кисляк*» («Інше вікно» — «Наука про землю») тощо. Суперечать сонетному канону наявні у віршах сонетярки зменшувально-пестливі слова: «*вітерець*», «*міхурець*», «*вузлик*», «*шкірок*», що, як і скорочена граматична форма дієслів у третій особі однини теперішнього часу («*біга*», «*бовка*», «*плига*»; «*згорта*»), створює колорит розмовної мови, дозволяє окреслити хоч і не наявний безпосередньо в тексті, але присутній у творчому світовідчутті автора образ України.

Поширення професійно-виробничої та наукової лексики в сонетах Андієвської зумовлене в жодному разі не захопленням авторки науково-технічним прогресом, механізацією життя людини, а широтою її світобачення, інтересом до найрізноманітніших явищ дійсності. У її творах використана термінологія математики («*коренем нерозділених чисел*» («Гість» — «Народження ідола»)), геометрії («*ромб*», «*куб*» («Деякі аспекти веселки» — «Вілли над морем»)), фізики («*радар*» («Стіна як елемент простору» — «Архітектурні ансамблі»), «*гравітаційність*» («Вахляр з окультними ознаками» — там само)), біології

(«*клітковина*» («Спіральні відсвіти» — «Хвилі»), «*хромозоми*» («Вігії ХХVI» — «Спокуси святого Антонія»)) для відтворення в них онтологічних, космогонічних процесів. Поєднання в лексиконі творів поетеси термінології точних наук і слів на позначення філософських, метафізичних понять життя, смерті, буття, небуття, вічності, душі, Духу формує гармонійну довершену модель поетичного світу. Поширення в сонетах Андієвської слів іншомовного походження, наприклад, «*фриз*», «*аберації*», «*унції*», «*стейк*» тощо, засвідчує космополітичність її поетичного мислення. Авторські неологізми — невід’ємна ознака індивідуального стилю поетеси — утворені здебільшого складанням основ несумісних за значенням слів (типу «*хитиннозябрий*» («Вігії ХII» — «Спокуси святого Антонія»), «*смугозвук*» («Вігії ХIХ» — там же), «*серпохитинні*» («Вігії ХХVII» — там же) і націлені на компресію тексту. Вживання в її сонетах іменникової форми прикметників, прислівників, дієслів («*інакшість*», «*непоєднаність*», «*присмоктки*», «*оприсутнення*», «*дірчавість*») є способом вербалізації абстрактно-понятійної метафізичної суті предметів і явищ видимого світу.

Традиційно в сонетах широко використовується міфологічна, історична, релігійна лексика, що засвідчено поезіями Ф. Петрарки, Ж.-М. Ередіа, українських неокласиків М. Зерова, М. Драй-Хмари та інших. У сонетах Андієвської такі слова посідають хоча й не провідне, але помітне місце, при цьому беруться до уваги історичні реалії, образи міфів, вірувань різних епох і народів: «*кентавр*» («На тему кутів і кола» — «Хвилі»), «*триголови Янус*» («Весняний трикутник» — «Знаки. Тарок»), «*русалка*» («Перетасування сил» — там само), «*Єрихонські труби*», «*титаніди-дочки*» («Вігії ХХVI» — «Спокуси святого Антонія»), «*василиск*» («Гроза на малому відтинку» — «Наука про землю») тощо. Співіснування релігійних, міфічних образів різних культурних форма-

цій у художньому тексті Андіївської перетворює його на єдиний духовно-інтелектуальний простір, у якому сконцентрований досвід людства, пропущений крізь призму індивідуального авторського світобачення.

За лексичним складом сонети Емми Андіївської виходять за рамки сонетного канону, адже для них характерне використання широкого спектра загально-вживаної та спеціалізованої лексики, історизмів, архаїзмів, авторських неологізмів, міфологічної, релігійної лексики поряд з науковою, професійно-виробничою, довільне поєднання стилістично несумісних слів розмовної і книжної мови. Еклектичний лексичний склад сонетарію Андіївської зумовлений її творчим завданням – художнім утілення «тотальності» буття²⁹, тобто всієї багатоманітності проявів видимого світу.

Принципова для сонетного жанру діалектика тези й антитези в доробку Емми Андіївської виявляється своєрідно: система опозицій сфокусована навколо ідеї трансформації (від змін у природі до всесвітнього апокаліпсису), що передбачає протиставлення «того, що було», і «того, що стало». Діалектичність змісту сонетів поетеси оприявнюється не на композиційному, а на ідейно-образному рівні, що відносить її сонетарій до модерного типу (докладніше про модерний сонет див. С. 80), що не означає повну відповідність її творчості естетичним засадам модернізму.

Ідейно-тематичний спектр сонетарію Андіївської окреслений через антиномії «реальність – ірреальність» та «старе буття – нове буття». При їхньому умовному перехрещенні формуються дві площини: перша, утворена поєднанням змістових аспектів категорій реальності та старого буття, семантично корелює з виміром цього світу (видимого матеріального буття), друга площина

²⁹ Додаток (записи телефонних розмов та листування з Еммою Андіївською) // Шаф, О. В. Указана праця. – С. 169.

базується на категоріях ірреальності та нового буття, змістовно окреслює вимір інобуття. Сфери цього світу та потойбіччя є фундаментальними в художній концепції буття, утіленій у сонетарії Андіївської. Точкою дотику семантичних полів антиномій «реальність – ірреальність» та «старе буття – нове буття» є мить, протиставлена минулому та майбутньому, у якій сконцентровано рефлексію трансформації³⁰. Антиномічність змісту сонетарію поетеси, що зумовлює указану його хронологічну організацію, унаочнена на схемі 3.

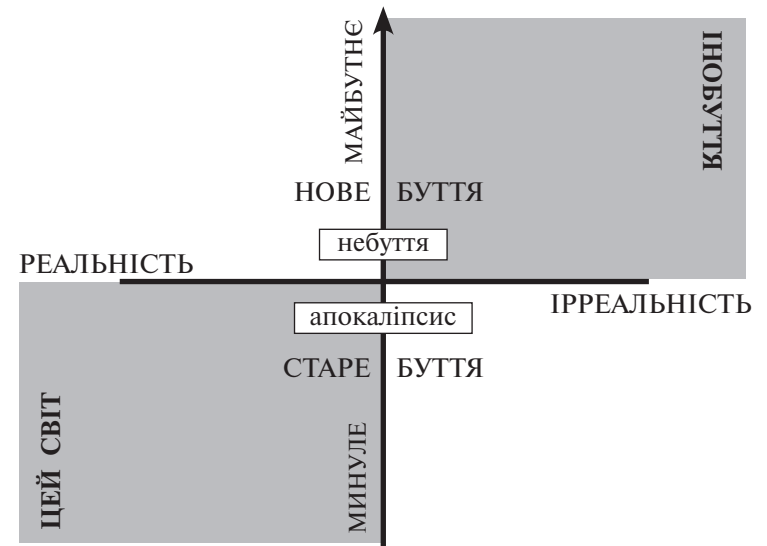


Схема 3. Часово-просторова модель поетичного світу в сонетах Емми Андіївської

³⁰ Детальніше див. Шаф, О. В. Своєрідність співвіднесення тези й антитези в сонеті Емми Андіївської в контексті західноєвропейського сонета // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць – Вип. 10: Матеріали Всеукр. наук.-теорет. конференції «Українська література в контексті світової літератури», Одеса, 15–16 травн. 2002 р. / Редкол.: М. Х. Гуменний (відп. ред.) та ін. – К. – Одеса, Твім інтер, 2002. – С. 138–147.

Антиномія «старе буття – нове буття» є темпоральним параметром поетичного світу в сонетах Андіївської, що фіксує протікання буття в часі, яке проходить стадії апокаліпсису, небуття, виникнення нового буття. Антиномія «реальність – ірреальність» як топологічна координата відбиває тонку грань між цим світом та потойбіччям, розгортається через протиставлення конкретно-буденного та абстрактно-космічного, мізерного та масштабного, світу зовнішнього та внутрішнього буття суб'єкта, розкриває метафізичну основу буття. Ідея трансформації об'єктів довкілля – провідна в сонетах поетеси 50–70-х років ХХ ст. – зумовлює кореляцію в них реального та ірреального, яка має статичний характер і реалізується в тексті переважно двома способами: 1) фантастичні ірреальні субстанції зображуються через реалії об'єктивної дійсності; 2) об'єкти матеріального світу постають крізь призму суб'єктивного світовідчуття ліричного «Я» і втілюються в уявних позареальних образах. Прикладом першого способу співвідношення реального та ірреального є образ казкової, містичної істоти – водяного мінотавра в однойменному сонеті зі збірки «Риба і розмір», який створений шляхом ірраціональних комбінацій образів природи («листя», «калюжі», «паростки»), частин тіла тварини («губи», «роги»), одягу («біла тога»), що самі по собі належать до світу реального:

*Із губ у листя білу тогу стогне,
Калюжами пішовши геть від тіла
У паростки, у миготіння тале.
О тільки б роги вимокнути з туги....*

Протиставлення реального та ірреального в сонеті «Водяний мінотавр» реалізується не на композиційному рівні, а на логіко-смысловому: комбінація образів реального формує образ ірреальної істоти.

Трансформація реалій дійсності в ірреальну площину у свідомості мислячого «Я» (що можна трактувати як психічне «потойбіччя») наявна, зокрема, в сонеті «Осінь» (зб. «Пісні без тексту»). Реагуючи на реальну дійсність, суб'єкт власною уявою творить альтернативне ірреальне буття – продукт його внутрішнього світу:

*З дахів туман. Горобчик тягне слух
В молочну нитку. Із бальконів жар
Просипався і спопелив межу,
Де щойно осінь острів простягла....*

Образи «Горобчик тягне слух / В молочну нитку», «Із бальконів жар / Просипався», «...осінь острів простягла» втрачають смисловий зв'язок із дійсністю, натомість включені в потік асоціацій, фантазмів ліричного Я.

Часом реалії дійсності транспонуються у свідомості суб'єкта в ірреальну площину при їхньому відображенні у воді, склі, дзеркалі, формуючи антитезу «дійсність – віддзеркалення» (як варіант антиномії «реальність – ірреальність»), у розгортанні якої головним є не копіювання довкілля, а відкриття його прихованих якостей, істинної суті. Символічним у сонетах поетеси є образ дзеркала (наприклад, у сонетах «Трюмо» (зб. «Межириччя»), «Постать в трюмо» (зб. «Знаки. Тарок»), який означає пограниччя між реальним (об'єктивним) та ірреальним (суб'єктивним, підсвідомим):

*Гармонією витяглось трюмо,
І, замість обрисів – повільний планетарій,
Серед якого – три стегна – в натурі,
Що – з барельєфа – сутности фермент («Постать в трюмо»).*

У збірках «Народження ідола», «Риба і розмір», «Пісні без тексту», «Каварня» з домінантною антиномією «реальність – ірреальність» теза й антитеза співвідно-

сяться часто в одному образі, відбувається їхнє взаємопроникнення, що утворює єдність протилежностей, характерну для модерного сонета. Такий спосіб реалізації протиставлення є синхронічним (або взаємозворотним). Діахронічний (або лінійний), традиційний для сонетного жанру спосіб реалізації протиставлення, що виявляється в композиційному відокремленні в тексті антитетичних елементів, почасти властивий сонетам поетеси (збірка «Вігилії та наступні»), в основі змісту яких лежить антиномія «старе буття – нове буття», як у сонеті «Вігилії V» (зб. «Спокуси святого Антонія»):

*Душа – ледь-ледь – як китобійна база,
Серед зруйнованих мостів і згарищ.
Піски життя – крізь пам'ять – кучугури,
І вихорець, що в мозку сіє безум,*

*Аби нутро, – де гирі з'яв – обузу, –
І плаче світ, ошукана мегера,
Уклітці душачись. Як луни в горах,
Єство видовжується, – й голе, й босе,*

*Напівсліпе, – як нетля – на багаття, –
Самі уламки, де колись могутність
Гепардом дихала на приступцях престолу,*

*Гадаючи, що світло – міра й сталість,
Де вже піски і тільки кипарис
Нагадує про тлінність душ і рас.*

Образ «старого світу» виокреслюється в синтагмі «...де колись могутність / Гепардом дихала на приступцях престолу»; індикатором минулого часу виступає прислівниковий займенник «колись» та дієслово в минулому часі «дихала». В опозиції до «старого світу» осмислена апокаліптична сучасність. Такий зміст утілений у метафоричному образі «піски життя», синтагмах «*Душа – ледь-ледь – як китобій-*

на база, / Серед зруйнованих мостів і згарищ», «І плаче світ <...> / Уклітці душачись».

У катренах сонета «Вігилії ХХІV» (зб. «Спокуси святого Антонія») стихія апокаліпсису, виражена образами «*буття <...> за палі*», «*пропуклини вічності*», «*пекло*», «*хижжі яйця*», протиставлена надії на порятунок, рефлексія якої сконцентрована в секстеті. У сонетному замку «*З уламків, – аби світ новий постав*» утверджується ідея взаємозумовленості небуття та нового буття.

Сонетам Андіївської останніх десятиріч (збірки «Архітектурні ансамблі», «Знаки. Тарок», «Межіріччя», «Вілли над морем», «Шумини», «Хвилі», «Півкулі і конуси», «Рожеві казани», «Ідилії») властивий синтез двох провідних антиномій: «старий світ – новий світ» та «реальність – ірреальність». У збірці «Архітектурні ансамблі» зокрема продовжено тему зникнення старого буття й зародження нового, провідну у «Вігиліях», але руйнація в інтерпретації автора торкається лише світу людської цивілізації, символічно втіленого в образі споруди. Головна теза, що змістовно розгортається: людська культура, попри всі претензії на впорядкованість, є недовершеною, дріб'язковою, законсервованою у своєму існуванні, тому приреченою на знищення. Інбуття, представлене в образі води – ірреальної стихії, що співвідносна з плином (конкретизовано – з плином часу), уособлює природне начало, первісний хаос, є мінливою, тому вічною, досконалою. Інбуття в сонетах збірки виступає в ролі руйнівника: споруди поглинаються водою, штучне знищується природним, проминальне – вічним: «*Усе, що тлін для вічності згромадив, / Пішло на дно*» («Палац, що межує зі старим кварталом розваг»), «*Де сльози бронзові – на сходах – купідон / І цегла, що у воду опада*» («Палац із розмитим фасадом»). Відтворене в сонеті «Вода, що визначає межі міста» життя його мешканців (бездомні й нероби на рибній площі, ледачі

спини і роти на сходах, кошики, ганчір'я тощо) власною нікчемністю провокує загибель:

*Та в надрах вже — поліпами — гудіння.
Й, розбризкуючи туркусовий пил,
Потоп готує людству, як підпал.*

Граничне наближення антитетичних елементів у сонетах збірки «Архітектурні ансамблі» зорієнтоване на відтворення межового стану між реальністю та ірреальністю (вода дуже близько стикається з життям людини) та між минулим існуванням і його трансформацією (лейтмотив збірки — передчуття моменту руйнації).

У процесі художнього осмислення поетесою матеріальних та метафізичних аспектів буття ключовими є антитетичні онтологічні чинники — дух і матерія, світло і темрява, тиша і звук. Перша опозиційна пара корелюється як рушійна сила і матеріал: «Знов дух — з матерії — за нитку — форми смика» («Світ під кутом філософії» — «Знаки. Тарок»), «Крізь форму дух, блакитна флейта, манить / В ті виміри, де молодість і сила / Матерію — в колону — обтесали» («Веслярі в мрамурі» — там само). У всесвітніх процесах деструкції в уявленні поетеси предмети, що позбуваються форм, перетворюються на масу матерії — первинної речовини; утрата форми призводить до втрати суті, об'єкти перестають бути собою, унаслідок світ вступає в інобуття («Матерія, згорнувшись, заміла, <...> — Нізвідки, — і в нікуди — все буття» («Перехід на інші частоти» — «Знаки. Тарок»)). Дух у поетичній картині світу Андіївської є активним началом, організуючою силою, вищим розумом (законом), що протистоїть деструктивній стихії небуття. Антитезу «матерія — дух» в її поезії можна трактувати як опозицію земного і небесного (Божественного), отже, проминального і вічного. У сонетах поетеси духовне, що протиставлене матеріальному світу як активне начало — пасивному, свідоме — неусвідомленому, виявляється у трьох іпостасях: як майбутній

стан оновленого матеріального (реального, об'єктивного) світу, як медитативний просвітлений стан суб'єкта, як специфічний стан посмертя.

Вагомою онтологічною константою в сонетах Андіївської рубіжних десятиліть виступає опозиційна пара світло (сяйво) — темрява (морок, пітьма): «Найдовше світло — промінь, що вмира» («Світло в темряві» — «Вілли над морем»), «Ніч, як форпости світлових валів» («Мутації» — там само). В іншому значеннєвому аспекті антитеза «світло — темрява» проектується на минуле недосконале буття та нове існування (інобуття), набуваючи при цьому оціночних характеристик: колишній світ співвідноситься з темрявою та її символічними еквівалентами — згарищем, пусткою, руїною, а прорив в інобуття означається образами сліпучого світла, саява: «Зібгав тіла і простір — й під канчук / Зірчастий, котрий досі — вхід у морок, — / На саяво» («Близькість вершника» — «Знаки. Тарок»), «Єдиний зсув, єдиний вдих, — як важко — / Ще на мікрон, хоч саяво — вздовж і вишир» («Різні шаблі вивільнення» — «Шумини»). Перехід світу в інобуття у творчості поетеси осмислюється паралельно до процесу вмирання, відповідно, темрява і світло корелюють з поняттями життя і смерті.

У сонетах Емми Андіївської відтворені трансцендентні чинники світотворення — опозиційна пара тиша і звук (їхня нерозривність зафіксована в такому оксюморонному образі — «Крізь вибух тиші, — первнів динаміт» («Лопотіння» — «Вілли над морем»)). Тиша в уявленнях автора виступає також атрибутом неіснування (інобуття) («Піщини тиші, де ще тлін — ноктюрн» («Збирання нектару» — «Вілли над морем»)). Образ тиші, як і духу, пов'язаний із вищою реальністю, наділений конструктивно-деструктивною силою: «Ніщо — ніде. Всіх — тиша-бетоняр, / В якого, як два всесвіти, штани» («Пізні переходи» — «Межиріччя»), «Як тиша — в саяво — тлін перемина» («Уповільнений старт» — «Хвилі»).

Діалектичність змісту сонета зумовлює двочленність його композиції. У сонетарії Андіївської лише деякі твори мають виразно двочленну будову. Один із них – сонет «Діяння всевишнього» (зб. «Пісні без тексту»), у якому протиставлені картини недосконалої дійсності, поданої через образи мурів, плах, стін, чуми, та недосяжного для людства інобуття:

*Розвівши воду, нахилив чоло,
І світ, явившись, на порозі станув,
І скільки ока – мури, плахи, стіни,
І криноліни потяглись чуми*

*Бараками. Міняли барахло,
Кістяк лишивши на меню останнє,
Аби на цей раз ще не відпустило.
І тільки пам'ять натяк берегла,*

*Що десь потойбік є сади, ріка
Без трупів, є левади, поле,
Міста, де не стинатимуть голів.*

*Він простягнув був до Адама палець,
Аж всесвітом труснуло й загуло,
Й на мить – ввімкнув вселенські вітряки.*

Розгортання образу реальної дійсності в катренах утворює висхідну частину поезії; її останній рядок містить поворот у розвитку теми: «*І тільки пам'ять натяк берегла...*», яким розпочато зображення альтернативного буття.

Двочленна композиція наявна в сонетах Андіївської, що сюжетно розгортають тему дощу, зливи: «Інший дощ» (зб. «Риба і розмір»), «Предтеча в природі» (зб. «Кути опостінь»), «Шаховий хід» (зб. «Наука про землю»), «Напливи» (зб. «Знаки. Тарок»), «Гроза на малому відтинку» (зб. «Каварня»), «Літній дощ» (зб. «Хід

конем») та інші. У катренах цих поезій експоновані образи переддошової природи: «*грому ніжки*», «*хмар синьо-жилиця*» («Шаховий хід»), «*червоний грім*» («Напливи»), «*грім скаче на одній нозі*» («Гроза на малому відтинку»). У терцетах згаданих сонетів вони змінюються образами дощу, зливи, грози, що є кульмінацією в розвитку теми: «*стегно просунула гроза*» («Гроза на малому відтинку»), «*гроза стовкла спорідненість і схожість*» («Напливи»), «*занігниця від спалахів, що крешуть*» («Шаховий хід»). Алітерація звуків [р], [к], [ж] («крешуть», «тяжкі», «крижах», «кришок» («Шаховий хід»), [д], [в], [г] («двигтять довкілля» («Шаховий хід»), [г], [н], [д], [л] («застогнало», «яндоло здолала янгола долин», «денце», «долі», «луною», «далі», «педалі» («Гроза на малому відтинку»)) нагнітає емоційне напруження, необхідне для зображення стихії грози. Розв'язкою у названих сонетах є картина завершення зливи («*Юрба одноклітинних, — верхи й пішки, — / І в блискавку назад — на супокій*» («Шаховий хід»), «*Бо з пухирців залізних лому / кодолю світла по краплині*» («Гроза на малому відтинку»)), а також зміна довкілля після дощу («*Та простір міниться, жолобиться, тече*» («Напливи»)). Отже, процесуальний характер відтворюваного в сонеті явища є підґрунтям драматургічного розгортання ліричного переживання. Формальні засоби реалізації драматургічності в сонетарії поетеси переважно семантичні (звернення до образів різних стадій розгортання стихії) та фонетичні – алітерація, асонанс.

Роль Емми Андіївської в історії сонетописання визначається з огляду на національну літературну традицію, на відповідність естетиці певного художнього напрямку, на особливості індивідуального стилю, що накладаються на традиційні закони сонетної творчості. Не буде перебільшеним твердження, що індивідуальна авторська манера Андіївської завдяки своїй по-

тужній творчій енергії «підкорила» й трансформувала змістові жанрові ознаки сонета: ретельно зберігаючи формальні параметри сонетної строфи, поетеса наповнила її невластивим (не лише сонетній творчості, а і взагалі літературі) змістом, перетворивши сонет на симбіоз теософічного трактату, транспонованого у світ художніх образів, та химерного сновидіння. Діалектика тези й антитези, закорінена в глибини образних та мотивних ядер, свідчить про жанрову «повноцінність» сонета мисткині. Проте його змістова самобутність виключає можливість проведення аналогій із сонетами попередніх епох, отже, не відбиває «пам'яті» жанру. Доцільно говорити про сонет Андієвської як про авторський жанр, що лише формальною будовою та глибиною змістовою інтенцією на вираз парадоксальної діалектичності буття пов'язаний із сонетною традицією. Власне останній чинник є ключовим у визначенні жанрової своєрідності її сонетарію. Самобутній за індивідуальним стилем сонет Емми Андієвської цілком вписується в параметри модерного сонетописання (йдеться, наголошуємо ще раз, не про художній напрям модернізму чи постмодернізму, а про посткласичний тип сонета), розвиваючи та удосконалюючи сучасний сонет, що знаходиться на перехідному етапі самооновлення, пошуку нових форм.

3.3. Поетика ліричної мініатюри, поеми та циклу у творчості Емми Андієвської

Поетеса у своїй творчості звертається до жанрових моделей ліричного вірша (як правило, сонета), ліричної мініатюри, поеми та циклу. Їхня специфіка підпорядкована стильовим засадам її письма, зумовленим творчим надзавданням — пошуком першоджерельної суті світу та за-

кономірностей буття (що майже виключає з її ліричного дискурсу теми людства, соціуму, зображення особистих переживань героїні). Попри стійкі стильові параметри спосіб утілення та особливості ліричного переживання в названих жанрових моделях різні. Якщо сонети Андієвської умовно класифікуються як «твори-ідеї», що зумовлено згаданим вище вкрапленням у їхню структуру епічного, сконцентрованим у їхньому змісті протиставленні, то мініатюри — як правило, медитативного характеру — як «твори-враження», деякі поеми та вірші, у яких, як музичний мотив, варіюється ключовий образ (наприклад, «Народна поема про яблуко», «Пісня про рибу», «Новосілля левад» (зб. «Народження ідола»)) — як «твори-слово».

Звернення до жанрової моделі мініатюри зафіксоване в доробку Емми Андієвської 50–70-х років ХХ ст. Поетику ліричних творів цього періоду визначає авторська інтенція на феноменологічне розкриття істинної суті предметів та явищ довкілля, тому змістом ліричного переживання в її мініатюрах є цілісне враження від певної реалії дійсності, художньо оформлене за допомогою асоціативно-метафоричної образності. Так, у мініатюрі «Світло» (зб. «Народження ідола») назва є «ключем» до феномену, що дав поштовх розгортанню ліричного почуття, змістом мініатюри є враження від нього:

*Зриває ранок срібло блюдець ранніх
З води. В качок у горлі сіль рожева
Просвічується. В листі, як в воді,
Конячим оком озеро спинилось.*

Для передачі враження від світла використано образи ранку, води (озера), срібла, що асоціюються з мерехтінням, світловими ефектами, підсиленими й лексемою «просвічується». Формується асоціативний ряд: вода (у контексті ранніх сонетів поетеси — світлоносна стихія) — качки — озеро — кінське око (таке саме кругле та

блискуче). За сюрреалістичною метафорикою («*зриває ранок срібло блюдець ранніх з води*») приховане порівняння образу озера зі срібним блюдцем. А порівняння «в листі, як в воді...озеро спинилось» можна прочитати як віддзеркалення листя дерев у плесі. Отже, для мініатюри «Світло» Андіївської властива не стільки символічність образів (що, наприклад, є доміантною стильовою ознакою мініатюр Тараса Мельничука – див. Розділ 2.2.), скільки їхня асоціативно-метафорична кореляція, яка забезпечує ключову для цієї жанрової моделі цілісність переживання-враження, зорієнтована на розкриття буттійних первнів.

Змістом мініатюри «Днина» (зб. «Базар») є феноменологічний «розтин» дня з калейдоскопічністю подій, настроїв, буденних клопотів:

*«Ти в'язень!» — ув'язнено день.
На царство зійшла блекота,
Павиний хвіст розпустивши.*

*Дами зі щелепами саранчі.
Людці з поміями, замість серця.*

Враження, що забезпечує єдність ліричного переживання у творі, оприявнюється через сув'язь метафоричних образів, об'єднаних емоційно-почуттєвим стрижнем – роздратуванням. Прийомом персоніфікації стан «ув'язнення» проектується на день (через те, що саме в цю частину доби ліричний герой зайнятий у буденних, набридливих справах). На почуттєвому рівні цей стан передається тавтологічним повторенням кореня «в'яз» («*Ти в'язень!» — ув'язнено день*). Образи в тексті функціонують як джерела асоціацій: смисловими «стрижнями», які розгортають враження від неприємного дня, є образи «блекота» (викликає відчуття гіркоти, неприємного, нудотного), «павиний хвіст розпустивши» (означає лицемірство), «дами з щелепами саранчі» (плітки

й злослів'я), «людці» (почуття презирства) «з поміями замість серця» (нищість). Суцільна асоціативність образів дає могутній емоційний імпульс, який і є істинним змістом цієї мініатюри. Будова твору двочленна: пуант графічно відділений від експозиції, у ньому переживання увиразнюється, будучи транспоноване в царину соціуму (образи «дам», «людців»), який і є джерелом негативних емоцій ліричного Я.

Асоціативність метафоричних образів властива мініатюрам Емми Андіївської зі збірки «Наука про землю» (у якій ця жанрова модель є поширеною). Емоційна доміананта болю й відчуження лежить в основі ліричного переживання в мініатюрі «Маківка слова, стебло гніву», збудником якого була, ймовірно, сварка:

*Маківка слова, стебло гніву.
Була хмара, і вже самі пелюстки.
Віддалі між тичинками, віддалі між галактиками.
І тільки пощо
Червоне павутиння вкриває заплаканий білок?*

В експозиції твору лаконічно через метафоричні образи окреслена ситуація, що зумовила переживання, – «маківка слова, стебло гніву...», тобто суперечка. Референти метафор узяті поетесою з царини природи для підкреслення здатності сварки «рости», тобто поглиблювати конфлікт (саме тому маківка – як «результат» росту, «стебло» – процес, опора негативного почуття), а також «природності» з'ясування стосунків – на останню кононотацию вказують образи «хмари» та «пелюсток» (асоціація зі швидким розв'язанням конфлікту). Асоціативною антитезою виступають образи – «віддалі між тичинками, віддалі між галактиками», що виражають почуття відчуження на мікро- та макрорівнях і передають тотальність душевного «холоду» й самотності (якщо трактувати цю пару образів як паралелізм) або парадоксальність відчу-

ження між близькими людьми (якщо сприймати образи тичинок та галактик як контрастних за змістом — «близьке» та «далеке»). Емоційна кульмінація в заключних рядках («*І тільки пощо / Червоне павутиння вкриває заплаканий білок?*»), підсилена інтонаційно, несе відтінок відчаю від неможливості подолати образу й метафорично означає сльози, а асоціативно через контраст червоного і білого кольорів — боротьбу пристрасті та здорового глузду.

Цілісність почуття-враження від моменту дійсності, що є специфічною рисою мініатюр Емми Андіївської, досягається за рахунок метафорики, яка, за словами критиків раннього доробку поетеси Б. Бойчука, В. Державина, Б. Рубчака та ін., сягає сюрреалістичних «меж». У мініатюрі «На ранок» (зб. «Поезії»):

*У ліжка всі кості нили
На ранок. Фруктів тіла
До склянки холодної тислись
В гарячці. І в пунші
Світанок тонує, наче пунш доливали.
Стихали на агрусі шрами.
Шакали під вікнами танули.
— Ви відійшли. —*

— відтворено момент «закінчення» — ночі, сповненої страхів («*шакали під вікнами танули*») і страждань («*гарячка*», «*тислись*», «*шрами*»), та життя. Відчуття втоми і спустошення (що є змістовим стрижнем твору) передане через сюрреалістичні метафори («*фрукти тіла*», «*стихали на агрусі шрами*» — тут зближення образів агрусу та шрамів не випадкове — їх поєднує асоціація з гострим, підсилена алітерацією [р]) та персоніфікацію («*у ліжка кості нили*»). Експресивний потенціал останньої у вираженні страждання зумовлений проекцією людських переживань на навколишній світ — якщо навіть у ліжка «*ниють кості*», то як же у хворого!

Суб'єктивність сприйняття відображеного в мініатюрі поетеси «На ранок» моменту дійсності, базована на сюрреалістичних візіях та асоціативно-почуттєвому полі, розгортається в експозиції твору. Її протистоїть гранично лаконічний і «об'єктивний» за змістом пуант — «*Ви відійшли*», у якому випрозорюється ситуація відрефлексованого моменту — смерть хворого. Властива жанровій моделі мініатюри філософічність виявляється у творі в інтерпретації смерті як «звільнення», символічна паралель смерті й ранку вказує на сприйняття посмертя автором як продовження (навіть початку) життя³¹. Синтаксичне оформлення пуанту подвійним тире утілює ідею «моментальності» (тут-і-зараз) ліричної рефлексії, її «процесуальності», націлене на передачу стану світу у становленні (що суголосне феноменологічним та екзистенціальним засадам).

Лірична мініатюра посідає помітне місце в доробку Емми Андіївської (хоча й локалізована в її ранній творчості) та націлена на феноменологічне оприявлення суті світу, його процесів і явищ, емоційно-почуттєве «вловлювання» плінного моменту. Поетикальною специфікою мініатюр мисткині є примат враження, що деактуалізує розгортання антитетичного змісту (на відміну від її сонетної творчості або мініатюр Т. Мельничука), натомість акцентує відтворення емоційно-почуттєвого (а значить, суб'єктивованого, тому ірреального) «негатива» — душевного відбитку дійсності. Прийомами, за допомогою яких реалізується така творча інтенція, є метафора (часто сюрреалістична), персоніфікація, часом інструментовка, поетичний синтаксис. Нереалізована у творах цього жанру Андіївської символічність образів (як жанровірна ознака мініатюр) компенсується активізацією їхнього асоціативно-метафоричного

³¹ Тема посмертя презентована в сонетній творчості поетеси 70–90-х років ХХ ст.

потенціалу, розрахованого на максимально точну та емоційно повну передачу враження. Цьому завданню підпорядкована і їхня строфічна сегментація. Композиція мініатюр Андієвської не завжди двочленна, пуант у них служить не тільки для емоційного увиразнення, а й часто для змістового переходу до реальності, бо містить вказівку на ситуацію, що дала поштовх переживанню.

Лірика «великої форми» в доробку Емми Андієвської представлена ліричною поемою та тематичним циклом, абсолютно неподібними за жанровою специфікою. Ліричні поеми поетеси являють собою ірраціональний образно-словесний потік акумульованого в підсвідомості сплаву вражень, фантазмів, переживань. За своєю художньо-естетичною природою вони близькі до музики, бо апелюють не до раціо реципієнта, а переважно до його емоційно-почуттєвої сфери, розраховані на асоціативне позарациональне сприйняття. Цим пояснюється алогічність образів та образних сполук в її поемах, побудова висловлювання в них за принципом акустичної співзвучності, «гра словом» (варіювання його граматичних форм через тавтологію), неможливість вербалізації ідеї твору та ліричного переживання, що розгортається. Так, у «Народній поемі про яблуко» (зб. «Народження ідола») задекларований у назві образ яблука є центром асоціативно-словесної гри. Пов'язане зі святом Спаса яблуко асоціюється поетесою зі Всесвітом, Вищою правдою, Божественним, одночасно бере участь у тотальному святковому дійстві, де різні культурні площини хаотично змішуються:

*Яблуко Спаса, спаси, пригрій!
Яблуко Спаса, помилуй нас!
Яблуко Спаса! — Збилися з ніг!
Яблуко збило з ніг.
Яблуко — зібгане море в кулак.*

*Яблуко — хаос з рубанка в кокон.
Яблуко — сонце зі снів калік.
Яблуко, яблучко, легенньооке!
Собори яблуку, дорогу яблуку...*

У поемі панує по-дитячому казкова атмосфера не-реального, яка, однак, утілена через образи реалій дійсності. За рахунок сюрреалістичних метафор («*піски нав'ючених очей*»), «*сонце зі снів калік*», «*яблуко золотом вийшло з очей*»), персоніфікації («*яблуко п'яне кричить з-під ключа*», «*яблуко регоче, вийшло подивитись*»), неологізмів («*легенньооке*») створюється художній вимір інобуття.

До жанру ліричної поеми Емма Андієвська звертається у збірці «Базар». Єдність авторського задуму в низці творів, що можуть бути віднесені до цього жанру, — «Базар на межі сну», «Базаре, ти?», «Базар — поруч і осторонь», «Крива з базарів Страшного Суду» та ін. — дозволяє говорити про цикл поем. Ліричне переживання в ньому ґрунтується на рефлексії тотальності буття, хаосу як його первня та справжньої сутності. Рефлексія розгортається через алогічний «потік» асоціативних словообразів, час-то дібраних за акустичною подібністю, наприклад:

*...Зі скойки виникають леви:
Несуть за кільця довге око —
Для скрині сну справляють віко.
Снують жовтки через провалля.
Копита, лапи жуужмом валять,
Тіла струмують, охри вилив... («Базар на межі сну»)*

Функцію опорних смислових «вузлів» серед подібних до наведеного «потоків (під)свідомості» відіграють фрази на зразок «*базар клітина ясновидь*», «*базар підшови погубив від світлоносної ходи*» («Базар на межі сну»), «*Спорідненість: плече в плече / Тече початком всіх речей*» («Базаре, ти?»), «*Являли суть речей уперше — / Свідомість — глибше, зором — ширше*», «*Час круглий, все було*

майбутнім, / Минуле має ще відбутися) («Крива з базарів Страшного Суду»), у яких оприявнюється світоглядна позиція автора, імплантовані в її поетичний текст філософські концепти — хаос як ірраціональна (тобто ще не доступна людському раціо) стихія, що охоплює «все», передбачає тотальну пов'язаність усіх речей, «круглий» час. Уособленням цієї першоджерельної стихії хаосу в циклі поем Андієвської є образ базару, який персоніфікується (типу «*Базар весь приском напружинивсь / І просторікує ножами*») та наділяється божественними властивостями (як буттійний первень), про що свідчать такі його образи-характеристики, як «*вогнеступальний дух*», «*світлоносна хода*», «*базар незримих перевершив*» («Базар на межі сну») тощо. Отже, у творах зі збірки «Базар» основною творчою інтенцією поетеси є закономірне для жанрової моделі поеми / циклу художнє втілення тотальності буття, інтерпретованого нею як хаос (що, за її словами, є «порядком на дуже високих просторах»³²). Тотальність у поемах Андієвської виражається через або «різновекторне», або «асоціативно-ланцюгове» розгортання ліричної рефлексії, що дає можливість візуалізувати (тобто включити в художню картину світу) значну кількість образів та реалій дійсності.

Циклотвірним чинником є поетикальна однотипність поем зі збірки «Базар», насамперед у способах розгортання рефлексії, що часом зближують їх із музикою не тільки мелодійністю, «повнозвучністю» поетичної фрази, а й поступовим нагнітанням емоції, що досягає кульмінації у фіналі творів, як, наприклад, у поемі «Базар на межі сну»:

*«О дійсности оманне дійство.
Тобі по вуха весь віддамся!
Всю душу, помисли — доценту.*

³² Лисенко, Т. Океанічний лабіринт, або Феномен Емми Андієвської // Сучасність. — 2003. — №11 (511). — С. 142–147. — С. 145.

*Всю пам'ять — дошками, дощами.
О вихор невимовний щему,
О радосте, хрящами щит,
Віками в помислах лящи!»*

Завдяки окличній інтонації, анафоричному вигуку («О»), як і асонансу [о], що часто підпадає під тонічну акцентуацію («помисли» — «доценту», «дошками» — «дощами» тощо), алітерації [ш/щ], образам дійсності, душі, пам'яті, щему, віків, радості (останній виражає емоційну домінанту не тільки фіналу поеми «Базар на межі сну», а й усього твору) наведений уривок звучить як бравурна музична каденція. Версифікація вказаних поем зі збірки «Базар» також подібна: дисонансне (з елементами асонансного) римування, чотиристопний ямб (що тяжіє до тонічного віршування), астрофічність. Отже, завдяки однаковим змістовим і формальним особливостям текст поем «Базар на межі сну», «Базаре, ти?», «Базар — поруч і осторонь», «Крива з базарів Страшного Суду» розгортається ніби єдиним мовленнєвим потоком, тому його членування на окремі твори є умовним. Кожна поема, не втрачаючи своєї смислової самостійності (якщо можна говорити про раціональний смисл у цих творах), органічно вливається в циклічне ціле.

Циклізація є «візитівкою» лірики Емми Андієвської, однак ліричний цикл як жанрова модель (або інтегративний цикл, за термінологією В. Тюпи) у ній не поширений. Ліричним циклом можна вважати «Спокуси святого Антонія» (однойменна збірка), що складається з понад ста сонетів, об'єднаних авторським задумом — рефлексією природи Божества, однак у ньому не дотримано принцип архітектонічної єдності. Цикл «Спокуси святого Антонія» є структурно відкритим, вилучення якогось із творів збіднить ціле, але не зруйнує, тому такий «текстовий ансамбль» (за класифікацією В. Тюпи) доречніше визначити як серію.

Внутрішній світ ліричного героя циклу – святого Антонія – розкривається в молитовних зверненнях до Бога. Він зазнає страждань від тортур всіляких бісів, докладні описи яких є сюрреалістичними, фантазмагоричними, часом відверто натуралістичними. Герой циклу потерпає від неможливості осягнення Божої суті («...а Ти, як в рані сіль. – / Невже ніколи я – Твоїх осель?» («Не світло – нескінченні мури з пемзи...»)). Розуміння роздвоєності Божественної природи («Чи біс і Ти, який – у лапах – розжу?» («Вода мені у скронях крап – і крап»)) зумовлює руйнацію його власного «Я», що є для нього джерелом найбільших страждань:

*Тебе я, Боже, серед пекла здибав
Й відтоді все ніяк не відгадаю,
Ні – що я, ні – навіщо, ані – де я.
Весь світ, все звичне – раптом стало дуба* («Ти – все в мені – і помисли, і дії...»).

Деструкція свідомості святого Антонія подається в названому циклі Е. Андіївської як наслідок нерозв'язаної дилеми між добром і злом. З цим пов'язана наявність в її поезіях жажливих видив пекла, що є проекцією сумнівів, страхів, вагань самого героя: «Я сам собі, як власний антипод», – зізнається він у сонеті «Втомився я, і світло йде на спад...». Внутрішній конфлікт Антонія розгортається до психічних порушень, нав'язливих ідей, одержимості Богом: «Мене нема, є тільки Ти, мій живчик» («Я заблукав. Цей світ – чавунний килим...»), «Тобою жити, – як в Тобі – вмирати. / Я весь Тобою, наче кров'ю, стік» («Ти, Боже, ключ й водночас і ворота...»), «Ти все в мені – і помисли, і дії» (однойменний твір). Психічний дискомфорт героя, що зростає в кожному наступному творі циклу, стає настільки нестерпним, що викликає у нього ненависть до Бога: «Так світ мені, Ти, Боже, зав'язав / Відтоді, як мене – у себе – взув» («Моє життя – це щохвилини стра-

та...»), «Не біси – Ти в мені і по мені, як молот» («Ти, Боже, так мене з усіх кінців помуляв»). Одночасно святий Антоній усвідомлює, що його сумніви – це лише випробування і пошук істини («Я знаю, Боже, – це – на Тебе – іспит» («Чорти мене – обценьками – й – на палю...»), що саме його душа є ареною двоюдою добра і зла («Я – перехрестя» («Я – перехрестя, де ще світла дзбан...»), «А я – ріка, де Бога й чорта – позов, – / І човен» («Не світло – нескінченні мури з пемзи...»)). Наближаючись до найвищого рівня самоусвідомлення, мученик ототожнює свою душу з Богом, віднайшовши свою Самість: «І я – вже Ти, який мене спонукав, / Щоб все буття розкрилося, як жолудь» («Я весь в Тобі, так ставши однооким...»), «Це Ти в мені, чи це душа, що тоне?» («В душі відлига, капає зі стріх...»). Центральна в циклі дилема добра і зла постає як проекція внутрішніх психічних процесів ліричного героя, який у кінці циклу приходиться до ідеї, що смертність тіла суперечить нетлінності духу, а цінність пізнання істини нівельюється короткочасністю людського буття, яке, отже, позбавлено сенсу, утверджуючи тим самим абсурдність існування. Остання і є «дияволом», на розправу якому Бог віддає людину, зраджуючи їй. Ліричний герой циклу звинувачує Бога в людських стражданнях – фізичних, у найбільшій мірі – психічних, душевних.

Попри надвеликий як для ліричного циклу обсяг у «Спокусах святого Антонія» дотримано не тільки жанротвірний принцип спільних назви та задуму, а й «множення» змісту, який глибше, ніж сума змісту окремих сонетів циклу. Переміщення сонетів у межах циклу хоча й можливе (бо відсутня сюжетна лінія, чітка послідовність зображуваних подій), але недоцільне, бо емоційне нагнітання, загострення морально-психологічного конфлікту віднесено в другу частину циклу.

Для доробку Емми Андіївської характерний тематичний принцип циклізації. Починаючи з дебютних збірок,

її поезії часто згруповані за «рубриками»: «З космогонії», «Господарства», «З циклу про добро і зло», «Базар», «Відозви», «Натюрморти», «Краєвиди», «Портретна галерея», «Вігілії», «Циркові ідилії», «Площинні та сферичні відображення», «Паралакси» тощо. Окремі цикли переходять зі збірки в збірку, нараховують сотні творів, часом дають назву збірці (як-от «Вігілії», «Архітектурні ансамблі»). Такі тематичні цикли не становлять художньої цілісності, не об'єднуються спільним задумом (назва ж «рубрики» є надто загальною, універсальною, щоб бути об'єднувальним чинником), є, отже, відкритими, тому можуть поповнюватися (і поповнюються) новими творами. Тематична диференціація лірики Андієвської на цикли-«рубрики» оприявнює головні інтенції її творчості, напрям її еволюції (відбитий у назвах «рубрик») – перехід від феноменологічного відкриття світу до заглиблення в метафізично-онтологічні абстракції.

Окремі цикли-«рубрики» в доробку поетеси сформовані не лише за тематичним, а й за жанровим принципом («Натюрморти», «Портретна галерея», «Музичні вправи», «Гравюри», «Архітектурні ансамблі» та ін.). Так, їхнім об'єднувальним чинником є латентна чи оприявлена орієнтація на жанри інших видів мистецтва. Малярський хист Емми Андієвської, близькість естетичних засад її картин та поезій³³ зумовлюють тяжіння низки її ліричних творів до образотворчих жанрів. Так, «жанровим зразком» натюрморту є сонети з однойменного циклу, в яких дотриманий основний жанротвірний принцип живописного натюрморту – зображення ком-

³³ Бойчук, Б. Кілька штрихів про малярство Емми Андієвської // Світо-вид. – 1993. – №2. – С. 12–24.; Сорока, П. І. Магія ліній і барв, або Дещо про малярство Емми Андієвської // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – №106 (жовтень). – С. 152–161.; Шаф, О. В. Поезія й живопис Емми Андієвської: художньо-естетична парадигма // Кур'єр Кривбасу. – 2010. – №252–253 (листопад-грудень). – С. 395–402.

позиції посуду, фруктів, квітів, предметів сервування. У сонетах Андієвської ці образи подаються шляхом констатації, як правило, в експозиції твору і є лише тлом для метафізичних констант, тієї істинної суті, яка прихована за ними:

*Два баклажани, перець, картоплина
Й упоперек – на трьох квадратах – хмара,
В якій перлина грозова замерзла.*

Із дійсності м'яку зірвали льомбу («Натюрморт на тлі краєвиду, що зникає» – «Знаки. Тарок»).

Поетеса акцентує випадковість поєднання реалій предметного світу: вони існують ніби самі по собі, утверджуючи ідею хаосу.

У сонетах циклу «Портретна галерея» Андієвської, що за змістом є «портретами» внутрішньої суті осіб, не названих автором, окремі деталі зовнішності розкривають потворність, убогість їхнього духовного світу: *«Красуня, яка точить запах трупний. / Лисячий писок, з мушкою, у хутрі», «Вуста сердечком, які – трупний харч»* («Портретна галерея XXXIV» – «Архітектурні ансамблі»). У сонетах із циклу «Архітектурні ансамблі» фігурують образи, що означають елементи будівлі або матеріали: стіна, фасад, балюстрада, сходи, арка, колонада, цегла, мармур. У назвах більшості творів циклу є слово «палац» (що сприймається як своєрідне вибудовування «палацу» в слові). Елементи архітектурної композиції слугують поштовхом для розгортання асоціацій в історіософічну або філософсько-метафізичну площину, як, наприклад, у сонеті «Палац зі скляним фасадом» (зб. «Архітектурні ансамблі»):

*Палац триярусний – троянда чайна
Із балюстради кинена тому,
Хто, на арені перемігши, вмер,
І кров – піском і кмином – служки щойно...*

Гостре переживання миті існування виражено в сонетах, що входять до циклу «Краєвиди». Через образи природи в них виражено стан спостерігача, вони є формами вияву його світовідчуття. Схожа рефлексія природного середовища притаманна китайському як образотворчому, так і поетичному мистецтву VII–VIII ст. н.е.³⁴, яке своїм філософським змістом близьке Еммі Андієвській. Як у поезіях її збірки «Архітектурні ансамблі», в експозиції її пейзажних сонетів зображено природні об'єкти в певний час із певної точки зору, метафізична суть яких розкривається з розвитком їхніх образів. Показовим у цьому плані є сонет «Краєвид у межах квадрата» (зб. «Спокуси святого Антонія»), у назві якого відчутний ефект обмеження простору рамкою малярської картини або споглядання світу з вікна:

*З рівнини витіка червоний шлик.
Який лишило — з кременя — гасило.
Де хідлі присмерку вже відгасали,
Й донизу — небо, як м'який друшляк.

Де берег був, осяяння зайшло.
Лиш де-не-де в повітрі — купки солі.
Самі хмарини, де ще — мить — оселі,
Й тополя, як димар, що іскри шле.

Сам краєвид оголений по пояс.
Проходить в лузі голкотерапію.
В очеретах струмок тамує згагу,

Де обрії розсунув крильми гоголь.
І, сонцеві розкравши губу,
Червоне обернув на голубе.*

³⁴ Роули, Дж. Принципы китайской живописи / Дж. Роули. — М.: Наука, 1989. — 139 с. — С. 12.

Образи, які називають колір або викликають кольорові асоціації: «червоний шлик», «присмерк», «іскри», «осяяння», «червоне обернув на голубе», створюють у тексті сонета контрастну палітру з відтінків червоного і синього, найбільш характерних для заходу сонця, що є збудником ліричної рефлексії в сонеті. Поєднання цих кольорів, що візуалізує перехід дня в ніч, утілює концептуальну для Андієвської ідею трансформації сушого. Поетеса в сонеті «Краєвид у межах квадрата» фокусує увагу на небесних і земних об'єктах: «обрії», «сонце» та «тополя», «в лузі», «в очеретах струмок», часом зближуючи їх: «донизу — небо», «Самі хмарини, де ще — мить — оселі». Вертикальною віссю в сонеті-картині виступають образи «тополі» та «гоголя», які поєднують землю і небо, урівноважуючи композиційно верхній і нижній плани краєвиду.

У «рубриці» «Краєвиди» Емми Андієвської наявні й урбаністичні пейзажі — «міські краєвиди», у яких розгортається метафізична візія реалій міста: брам, площ, будинків: «Розлогість площі стереже синько / Сам, як квадрат, й квадрати ночі взув» («Міський краєвид, що межує з водою» — «Архітектурні ансамблі»), або «Скрізь — щільно брами. Тільки з боку перед / Порталом — з кізяками сьогодення / Прочинені дві стулки у бездоння» («Нічний краєвид у місті» — «Знаки. Тарок»). Міські краєвиди домінують і в серії картин «Місто зблизька і здалеку» Андієвської (1998 р.). До речі, її малярський доробок так само має рубрики, подібні до рубрик-циклів поетичних³⁵. Вплив образотворчих жанрів у ліриці Андієвської виявляється в домінуванні зорових образів, поєднанні різних перспектив зображення в одному образі, фіксації миттєвого ста-

³⁵ Докладніше див. Шаф, О. В. Поезія й живопис Емми Андієвської: художньо-естетична парадигма // Кур'єр Кривбасу. — 2010. — №252–253 (листопад-грудень). — С. 395–402.

ну об'єкта, його «фотознімку», увазі до форми й кольору предмета, у використанні прийому світлотіні.

Звернення до музичних жанрів зафіксоване в непоширеному циклі-«рубриці» «Музичні вправи» Емми Андієвської, для образності якого характерна насиченість музичною семантикою (назви музичних інструментів, музична термінологія, звукові образи тощо). Близькість поетичної фрази до музичної загалом властива письму мисткині. У творах названого циклу поетична асоціація веде до уявлення про мелодію як латентне джерело рефлексії. Константний образ звуку, як зазначалося вище, є одним із бутійних первнів у ліриці Андієвської, у її «Музичних вправах» він є стрижневим: *«Звук з'їв усе, що сам же й породив»* («Прелюд для скрипки й валторни» — «Архітектурні ансамблі»).

Часто циклізація в доробку мисткині виявляється на рівні розділу або й усієї книги віршів. Так, унікальні за стилем «переклади»-містифікації в її збірках «Риби й розмір», «Хвилі» є циклами-серіями. Збірку «Атракціони з орбітами і без», вірші в якій (окрім циклу сонетів «Шумини») об'єднані авторською інтенцією на художнє втілення дивовижної суті світу, сюрреалістичною поетикою, версифікаційною структурою (астрофічний верлібр), стильовою манерою (невластиве для лірики поетеси зображення соціуму шляхом констатаційного нанизування сюрреалістичних образів), можна назвати циклом-серією. Збірки 2000-х років — «Фульгурити», «Ідилії», «Міражі» — є, по суті, сонетними серіями, що підтверджує їхня структурна цілісність, тобто відсутність у їхніх межах субциклічних утворень, об'єднання спільною назвою, граматична форма множини якої вказує на «серійність», змістову однотипність творів збірки). Така специфіка циклізації ліричного дискурсу Емми Андієвської зумовлена її настановою на тиражування ліричної рефлексії як способу виразити діалек-

тику єдності (одиночності) і багатоманітності, однакової й неповторності буття.

У ліриці поетеси презентовані універсальні жанрові моделі — ліричні вірш, мініатюра, поема та різноманітні типи циклів. Їхня підпорядкованість оригінальному, усталено-вивершеному стилю поетеси лише підкреслює жанрову специфіку кожної з моделей. Синтез стилів- і жанротвірних чинників у творчості мисткині сформував унікальний для світової літератури сонет, який, не пориваючи формальних зв'язків із традицією, є цілком новаторським жанром. Широко представлені в її ліриці «жанрові зразки» інших видів мистецтв (живопису, музики, цирку, архітектури), що свідчить про синтетичне мистецьке обдарування поетеси, урізноманітнює жанрову палітру її доробку.

Тезисний зміст розділу 3.

Жанрова поліфонія поезії Емми Андієвської

3.1. Сильова своєрідність поезії Емми Андієвської: синхронічний та діахронічний ракурс

1. Поезія Емми Андієвської — експериментально-інтелектуальна. На змістовому рівні її творів домінують феноменологічні (доробок 50–70-х років ХХ ст.) та онтологічно-космологічні мотиви (подальша творчість), ідейно-художнє завдання еволюціонує від гранично точного зображення реалій дійсності з метою відкриття в них істинної, ще не збагненої суті до рефлексії глобального процесу переходу реального світу в потойбіччя (інобуття) на всіх онтологічних рівнях: індивідуально-психологічному (вимір суб'єкта), номінально-матеріальному (навколишній світ), космологічно-трансцендентному (духовний світ).

2. Сильова своєрідність письма Андієвської, зумовлена пошуком нових засобів художньої виразності, виявляється:

➤ у перетворенні образу ліричного героя в пластично не оприсутненого в тексті суб'єкта, який сприймає світ і «омовлює» бачене, пропускаючи його крізь призму свідомості й проектуючи на власні душевні почуття й стани;

➤ у дитинності поетичного світу, що виражається через парадигми гри, фантастичного, гумористичного, доброго (творчість 50–70-х років ХХ ст.);

➤ у домінуванні ірраціонального, що в тексті оприявнюється через алогізм (оксюморон, сюрреалістична, гіперсюрреалістична метафора);

➤ у диференціації образної системи на групи образів-концептів (типу дійсність, буття, смерть, душа, плин, вічність тощо) зі сталим номінативним значенням та образів-символів, семантика яких розгортається асоціативно-контекстуально і зводиться до глобальних опозицій: буття – небуття (інобуття), життя – смерті, миті – вічності, духовного – матеріального тощо (творчість від 80-х років ХХ ст.);

➤ у зверненні до «вертикального» розгортання смислу образу (його смислового коду), що досягається нівелюванням граматичних зв'язків у синтагмі шляхом використання синтаксичної фігури еліпсу (тут – пропуск дієслова, службових слів, конотативний потенціал яких значно менше, ніж іменників, прикметників тощо), активізацією етимологічного значення лексем, що збільшує їхню символічну валентність (здебільшого властиве поезії від 80-х років ХХ ст. до сьогодні);

➤ у застосуванні альтернативного логіко-раціональному принципу побудови висловлювання – за акустичною співзвучністю, що надає тексту сугестивності (переважно поезія до 80-х років ХХ ст.).

3.2. Сонетарій Емми Андієвської

3. Сонет – найпоширеніший жанр у поетичному доробку мисткині, звернення до якого зумовлене праг-

ненням підкреслити стильове новаторство своєї поезії на тлі регламентованої форми. У сонетах Андієвської, на відміну від інших ліричних жанрів у її творчому арсеналі, наявні й епічні елементи, що однак не перекреслює їхньої відповідності сонетним канонам, хоча є одним із чинників осучаснення жанру.

4. Ступінь співвідношення традиційного й новаторського в сонетах Емми Андієвської на формальному та змістовому рівнях художнього тексту різний. Онтологічно-екзистенційний зміст її сонетів, сфокусований навколо розкриття метафізичної суті реалій буття, трансцендентного світу, смерті, апокаліпсису, відрізняє їх від класичних зразків жанру. Будова сонетної строфи здебільшого узгоджена з канonom (чотиричленна структура строфи (два катрени та два терцети), п'ятистопний ямб, кільцеве римування, базоване на п'яти римованих співзвуччях), хоча в ній виявляються і новаторські елементи: кода (додавання 15 (іноді й 16) рядка), дисонанси (хоча римування в її сонетах за точністю, повнотою римованих співзвуч, а також системою їхнього розташування в тексті відповідає жанровим вимогам), ритмічні варіації, що наближають її вірш до топічної системи версифікації, еkleктичність поетичного лексикону, відсутність синтаксичної завершеності рядків, строф.

5. Для сонетів Е. Андієвської характерне відмінне від традиційного канону співвіднесення опозиційних смислових елементів – протиріччя між тезою й антитезою не розв'язується в синтезі, а реалізується як пошук їхньої взаємозумовленості з метою утвердження гармонійної цілісності буття в полярності його проявів. Такий спосіб розгортання протиставлення відносить сонетну творчість Андієвської до модерного типу сонетописання, що виокремлюється з сучасного сонетного дискурсу саме за принципом кореляції тези й антитези.

6. Сонетам Андієвської (у відповідності до законів жанру) властива діалектичність змісту, що досягається членуванням поетичного тексту на низку антитез. Їхня система визначає ідейно-тематичні, часово-просторові параметри творчості поетеси, що ґрунтуються на опозиції реальності та ірреальності, минулого недосконалого буття та нового існування. Ці глобальні у творчості поетеси антиномії розгортаються через антитези, що віддзеркалюють окремі аспекти взаємодії цього світу та потойбіччя, мікро- і макровимірів буття, його буденних реалій та абстрактних понять, взаємозумовленість існування та неіснування, життя та смерті.

7. У процесі творчої еволюції сонетярки посилюється тенденція до смислового «злиття» опозиційних елементів у нерозривну цілісність, у результаті чого діалектичність змісту концентрується не на композиційному, а на образному рівні поетичного тексту, посилюючи його внутрішню емоційно-почуттєву напругу. Така специфіка організації змісту в сонетах Андієвської зумовлює факультативність драматургічності композиції її творів, що виявляється в розвитку ліричного переживання до кульмінації – найвищої точки конфлікту між тезою та антитезою та його розв'язки.

3.3. Поетика ліричної мініатюри, поеми та циклу у творчості Емми Андієвської

8. Лірична мініатюра є поширеною жанровою моделлю в ліриці поетеси 50–70-х років ХХ ст., для якої характерна авторська інтенція на феноменологічне розкриття істинної суті предметів та явищ довкілля. Змістом ліричного переживання в її мініатюрах є цілісне враження від певної реалії дійсності, спрямоване на відтворення емоційно-почуттєвого (суб'єктивного, «ірреального») відбитку дійсності. Символічність образів як жанротвірна ознака мініатюри у творах цього

жанру Андієвської поступається місцем активізації їхнього асоціативно-метафоричного потенціалу, розрахованого на максимально точну та емоційно повну передачу враження.

9. До жанру ліричної поеми поетеса звертається в 50–70-ті роки ХХ ст. (переважно у збірці «Базар»). Ці твори являють собою ірраціональний образно-словесний потік акумульованого в підсвідомості сплаву вражень, фантазмів, переживань, що зближує їх із музикою. Ліричне переживання в поемах збірки «Базар» ґрунтується на рефлексії тотальності буття, хаосу, що розгортається за асоціативно-ланцюговим принципом, через алогічний «потік» словообразів, часто дібраних за акустичною співзвучністю.

10. Ліриці Е. Андієвської властиві різні типи циклізації. Інтегративний цикл (архітектонічна єдність) не поширений у її доробку, хоча найближчим до такого типу є цикл «Спокуси святого Антонія» (він може бути віднесений і до циклів-серій). Актуальними упродовж творчої еволюції мисткині є цикли-«рубрики» (відкриті угруповання за тематично-жанровим принципом) – «3 космогонії», «Господарства», «Відозви», «Натюрморти», «Краєвиди», «Портретна галерея», «Вігілії», «Циркові ідилії», «Площинні та сферичні відображення», «Паралакси» тощо, які часом оформлюються як книга віршів або її розділ. Тематика та стиль циклів-«рубрик» «Натюрморти», «Краєвиди», «Портретна галерея», «Архітектурні ансамблі», «Гравюри», «Музичні вправи» виявляє орієнтацію поетеси на жанрові зразки відповідно образотворчого мистецтва, архітектури, музики. Доробок поетеси 2000-х років групується в збірки-цикли – «Фульгурити», «Ідилії», «Міражі».

Запитання та завдання для самоконтролю

1. У чому полягає унікальність мистецького обдарування Емми Андієвської?
2. Окресліть напрямок стильової еволюції ліричного доробку поетеси.
3. Укажіть поетикальні прийоми втілення в тексті уявлень Андієвської про інобуття та трансформацію як шлях до нього.
4. Порівняйте формально-змістову організацію сонетів Емми Андієвської з сонетним каноном та вмотивуйте наявні відхилення.
5. Окресліть спектр філософської проблематики та пов'язану з цим специфіку співвідношення тези й антитези в сонетах поетеси 50–70-х років ХХ ст.? 80–90-х років? 2000-х років?
6. Зробіть порівняльний жанровий аналіз сонета Е. Андієвської (на вибір) та сонета а) Ф. Петрарки; б) А. Міцкевича; в) М. Зерова; г) Д. Павличка.
7. Порівняйте реалізацію притаманних ліриці Андієвської стильових засад у її мініатюрах та сонетах і виділіть загальностильові ознаки її письма та поетикальні риси, зумовлені конкретною жанровою моделлю.
8. Які типи «текстових ансамблів» (за класифікацією В. Тюпи) можна виділити в ліричному доробку Андієвської?

Тестові завдання

1. Для стилю ліричної творчості Е. Андієвської 50–70-х років ХХ ст. характерні:
 - А. Домінування інтимної лірики елегійного характеру.
 - Б. «Дитинність» художнього світу, побудованого на засадах фантазії та гри.

- В. Апокаліптичні мотиви.
 - Г. Тема посмертя.
2. Пріоритетною упродовж усієї творчої еволюції Андієвської є тема:
 - А. Загибелі світу.
 - Б. Трансформації світу при переході в інобуття.
 - В. Стосунків людини і світу.
 - Г. Захист миру на планеті.
 3. Сонети Е. Андієвської не відповідають вимогам сонетного канону:
 - А. Складом поетичного словника.
 - Б. Схемою римування.
 - В. Віршованим розміром.
 - Г. Складом сонетної строфи.
 4. Дисонансна рима в сонетах Е. Андієвської ґрунтується на:
 - А. Повторенні наголошених голосних у римованих клаузулах.
 - Б. Співзвуччі опорних приголосних та наголошених голосних.
 - В. Співпадинні опорних приголосних при варіативності голосних.
 - Г. Відсутності повторюваних звуків.
 5. До ключових антиномій, на яких базується діалектичність сонетів Андієвської, можна віднести:
 - А. Реальність – ірреальність.
 - Б. Любов – ненависть.
 - В. Особистісне – соціальне.
 - Г. Місто – село.

6. В основі ліричного переживання в мініатюрах Андієвської лежить:

- А. Філософське осмислення буття.
- Б. Вигадана чи реальна подія.
- В. Емоція або враження.
- Г. Діалектика протилежностей.

7. У доробку Е. Андієвської поширені:

- А. Сонетні вінки.
- Б. Інтегративні (закриті) цикли.
- В. Цикли-монтажні композиції.
- Г. Цикли-рубрики (серії).

8. Цикл поем можна виділити в збірці Андієвської:

- А. «Архітектурні ансамблі».
- Б. «Наука про землю».
- В. «Базар».
- Г. «Поезії».

Рекомендована література до теми «Жанрова поліфонія поезії Емми Андієвської»:

Бехер И. Р. Філософія сонета, или Маленькое наставление по сонету // Вопросы литературы. – 1965. – №10. – С. 190–209.

Бойчук Б., Рубчак Б.-Т. Емма Андієвська (Вступ до добірки віршів Андієвської в антології «Координати», т. II) // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – №174 (травень). – С. 117–123.

Возняк Т. «Небуття хамелеон» в поезії Емми Андієвської // Сучасність. – 1992. – №5 (373). – С. 144–147.

Герасимов К. С. Діалектика канонов сонета // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. – Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1985. – С. 17–51.

Грищенко О. Сни про базар (кілька слів про поетесу Емму Андієвську) // Всесвіт. – 1991. – №9. – С. 191–192.

Державин В. Поезія Емми Андієвської // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – №170 (січень). – С. 96–107.

Емма Андієвська: «Все моє життя – це ходіння крізь стіни» // Тарнашинська Л. Закон піраміди. – К.: Пульсари, 2002 – С. 131–139.

Жінка як текст: Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л. Таран. – К.: Факт, 2002. – 208 с.

Зборовська Н. В. Від спонтанної міфотворчості до сюрреалізму // Сильові тенденції української літератури ХХ століття: Зб. наук. праць. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – С. 238–253.

Лебанидзе В. Ш. «Сонеты к Орфею» Рильке и проблема полноты теории сонета // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. – Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1985. – С. 52–59.

Лисенко Т. Океанічний лабіринт, або Феномен Емми Андієвської // Сучасність. – 2003. – №11 (511). – С. 142–147.

Райс Е. Поезія Емми Андієвської // Сучасність. – 1963. – №2 (25). – С. 43–51.

Розмова з Еммою Андієвською (проведена Дарією Сіак. – Балтімор, ХІХ. – Ч.5. 1967) // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – №173(квітень). – С. 110–112.

Рубчак Б.-Т. Поезія звільненої особистості // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – №170 (січень). – С. 121–126.

Сорока П. І. Емма Андієвська. Літературний портрет. – Тернопіль: Стар софт, 1998. – 240 с.

Стех М.-Р. Пошуки істини крізь інтелектуальну візію Всесвіту, або Дещо про поезії Емми Андієвської // Сучасність. – 1989. – №2 (334). – С. 27–41.

Струк Д.-Г. Як читати поезії Емми Андієвської // Сучасність. – 1981. – №12 (252). – С. 8–15.

Шаф О.В. Сонет Емми Андієвської в західноєвропейському контексті: Монографія. – Дніпропетровськ: Видавництво «Овсяніков Ю. С.», 2008. – 171с.

Розділ 4.

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕЗІЇ
МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ

Літературу без Маріанни Кіяновської вважати недійсною.

Юрій Бедрик

Маріанна Кіяновська — поетка-містик, її вірші — не схожі на жодне інше письмо — без сумніву, натхнені Богом.

Ольга Купріян

Маріанна Ярославівна Кіяновська народилася 17 листопада 1973 року в місті Жовкві Львівської області. Автор семи поетичних збірок: «Інкарнація» (Львів; Київ, 1997); «Вінки сонетів» (Париж; Львів; Цвікау, 1999); «Міфотворення» (Київ, 2000), «Кохання і війна» (у співавторстві з Мар'яною Савкою; Львів, 2002), «Книга Адама» (Івано-Франківськ, 2004), «Звичайна мова» (Київ, 2005), «Дещо щоденне» (Київ, 2008), збірка новел «Стежка вздовж ріки» (Київ, 2008). Її поезії надруковані в часописах «Сучасність», «Київська Русь», «Кур'єр Кривбасу» та ін., в антологіях та альманахах, у тому числі «Антологія української поезії другої половини ХХ ст.» (2001), «Ми і вона. Антологія одинадцяти поеток» (2005). Закінчила Львівський націо-

нальний університет (українську філологію) (1997). У студентські роки належала до жіночого літературного угруповання «ММЮННА ТУГА» (18 поетичних перформенсів ТУГИ у 1992—1997 роках відбулися у Львові, Києві, Івано-Франківську). Твори М. Кіяновської перекладені на англійську, білоруську, польську, сербську, російську та ін. мови. М. Кіяновська — лауреатка (2 премія) конкурсу «Привітання життя» імені Б.-І. Антонича (1999), Міжнародного літературного конкурсу видавництва «Смолоскип» (1999), премії імені Нестора Літописця за найкращу літературну публікацію в журналі «Київська Русь» (2006). З 2000 року — член Національної спілки письменників України та Асоціації українських письменників. У квітні — жовтні 2003 р. — стипендіат програми Міністра культури Польщі «Gaude Polonia». Ведує рубрику «Нова польська література» (журнал «Кур'єр Кривбасу», 2004—2006 рр.).

4.1. Стильові координати лірики Маріанни Кіяновської

Маріанна Кіяновська вважає себе поетесою «немодною», не відносить свою творчість до елітарної літератури¹, (хоча й на масову аудиторію — на щастя — не орієнтується). Її лірика, яка претендує на авангардні позиції в сучасному літературному процесі, як і її діяльність як перекладача, критика і літературознавця, на жаль, залишаються малодослідженими й, відповідно, малопоцінованими. Власна «немодність» — як надто скромно відзначено поетесою — зумовлена ще й герметичністю та інтертекстуальністю її письма, що є складним переплетенням символічно-міфологічних кодів. Поєднання

¹ Маріанна Кіяновська: Я волю бути як Еліот, а не як професор, котрий пише про Еліота (розмову веде О. Купріян). — Електронний ресурс: «Друг читача». — Режим доступу: <http://vsiknygu.net.ua/> (зчитано 20.09.2010).

екстеріорної містичної релігійності та інтеріорної «релігії душі» дозволяє визначати творчість М. Кіяновської як релігійно-містичну, або міфологічну. Сама поетеса в статті «До питання про функціонування міфу та засоби міфологізації у поезії покоління 90-х» зауважує, що «міф став однією з найсуттєвіших ознак новітньої літератури» і виділяє три типи міфологічного мислення в сучасній українській ліриці. Її характеристика першого типу поетів-«міфотворців», для яких «основним засобом міфологізації є пам'ять як первісне світовідчуття, культурософські та історичні традиції стають вторинними, фольклорне начало не стилізується, а ніби виростає з кореня», «образи типізовані, часом наближені до архетипів, велике значення мають слова-концепти вода, дощ, сад, голос, книга, також символіка кольорів»², може бути частково застосована й до її власного доробку.

Окремі факти життя мисткині стають відомими з інтерв'ю, проведених О. Купріяном (2008), Д. Ільницьким (2007), О. Карпинцем (2006) та ін. Грунтовні літературознавчі студії з її творчості відсутні, розгляд її стильових рис, а частіше — її суб'єктивні (не завжди вмотивовані) оцінки наявні в передмові до видань творів М. Кіяновської або в рецензіях, уміщених в ІНТЕРНЕТІ. Юрій Бедрик у передмові до першої збірки поетеси «Інкарнація» визначає її поетичний код як «стихію всередині її власного «Я», як парадоксальну внутрішню спрямованість». Стильова особливість цієї збірки окреслена Мар'яною Савкою у зв'язку зі специфікою асоціативності образів її поезій, де кожна лексема — самоцінна і самостійна в смисловому плані, їхнє поєднання — «це вже ключ до коду», а групування образів — «код

² Кіяновська, М. Я. До питання про функціонування міфу та засоби міфологізації у поезії покоління 90-х // Молода нація / Голов. ред. Олег Проценко. — К.: Смолоскип, 1998. — С. 134–143. — С. 134.

до асоціацій», які нагадують потік свідомості, скерований при цьому внутрішньою логікою³. Заслуговує на увагу твердження М. Савки, що М. Кіяновська слова «не добирає, а «відпускає», при цьому «вільновідпущені асоціації своїм парадоксальним збігом логічно відтворюють хаос і спонтанність життя, що повне парадоксів, несумісностей»⁴.

У рецензії-есе І. Андрусяка «Міто(собою)наповнення, «в якого усе навпаки» про збірку М. Кіяновської «Міфотворення» окреслена засаднича стильова риса лірики поетеси — «міфотворення», що відбувається ніби у зворотному напрямку: не через вихолощення змісту до схеми, каркасу, а навпаки, шляхом наповнення міфологічних «матриць» індивідуальним — гіперемоційним — змістом («інкарнація» міфу). «З дискурсу вибирається міт, — наголошує автор рецензії, — а відтак йому наново нарощуються м'язи подій, нерви мотивацій, судини логіки і, що найважче, жива кров емоцій»⁵.

Поетикальні засади лірики М. Кіяновської, які чітко оприявнилися в збірці «Міфотворення», ґрунтуються на домінанті міфологічного мислення, що виражається, на думку Олени Галети, через символічний мотив «повернення» до буттійних першооснов світу й власної душі, через інтерпретацію констант часу (не лінійний, а «понадмірно скупчений») й руху «як пульсації життя», тіла, що не замикає, а навпаки — відкриває межі у світ, через «онтологізацію» слова, яке «не маркує речі, а <...>

³ Савка, М. Алогізми і парадокси чи шлях чіткої логіки (Збірка поезій М. Кіяновської «Інкарнація») // Молода нація / Голов. ред. Олег Проценко. — К.: Смолоскип, 1998. — С.144–148. — С. 145.

⁴ Там само. — С. 146.

⁵ Андрусяк, І. М. Міто(собою)наповнення, «в якого усе навпаки» (Маріанна Кіяновська. Міфотворення. Поезії. — К.: Смолоскип, 2000) // Андрусяк І. Літпроцесія. — [Режим доступу]: <http://dyskurs.narod.ru/Litprotsesija.htm> (зчитано 26.09.2010).

покликає до буття»⁶. Дослідниця вказує на специфічне барокове світовідчуття поетеси, утілене у збірці «Міфотворення», що зумовлене «надзвичайно широким сприйняттям світу», буття в собі, буття як любові.

Про глибоке розуміння поетикальної своєрідності лірики М. Кіяновської свідчить розгляд її збірок «Книга Адама» та «Звичайна мова» Я. Голобородьком, що оцінені ним як дві «концептуально контрастні» поетичні культури. Слушно виділені вченим три «виміри-іпостасі» «я-нараторки» (за термінологією дослідника), які виявляються в переживанні найсокровеннішого стану душі, наближення до Бога та інтимного почуття до коханого⁷. Зауважимо, що ці три ліричні теми, які умовно можна окреслити як «Я», «Бог» і «Ти» (невипадково, в експозиційному вірші циклу «Книга Адама» однойменної збірки поетеси звучить: «*Бог, я і ти – три найголовніших слова*», подібно й у вірші «Вогонь чорніє» зі збірки «Дещо щоденне» – «*В цій тиші – тільки ти і я. І Бог*»), є магістральними у творчості Кіяновської і з різною перевагою виявляються в усіх її збірках. Виділені Я. Голобородьком специфічні риси стилю мисткині: метафоричне та металогічне поетичне мислення, що зумовлює вишукану елегантність, елітарність її письма, а також його енігматичність та медитативність, що наближують його до зразків далекосхідної лірики, стихія гри, що органічно поєднується з філософічністю.

Ольга Деркачова в статті «Світ крізь призму болю» порівнює художню функцію номінанти «біль» у поезії

⁶ Галета, О. «...Птах золотий на злеті» // Кіяновська, М. Я. Міфотворення / Маріанна Кіяновська. – К.: Смолоскип, 2000. – С.5–8.

⁷ Голобородько, Я. Ю. Тембри ліричного вокалу (Про Маріанну Кіяновську та Мар'яну Савку) // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – №226–227. – С.247–256.

як зі збірки М. Кіяновської «Книга Адама» та А. Охрімовича «Замкнутий простір» і доходить висновку про полярне переживання-осмислення цього стану в ліриці названих авторів. Цінною є спроба дослідниці вписати біль у систему основних світоглядних констант Кіяновської, що постає в ній як спосіб душевного очищення, як шлях наближення до Бога і досягнення любові, що в результаті веде до вдосконалення⁸. Показово, що в студіях і Я. Голобородька, і О. Деркачової опосередковано вказано на фемінну природу письма Кіяновської, яка може розглядатися як джерело її стильової індивідуальності.

Творчість Маріанни Кіяновської розглядалася в масштабних літературознавчих дослідженнях, як-от дисертація М. Г. Якубовської на тему «Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку» (Одеса, 2002), де увагу приділено зокрема прийому акровірша в сонетних вінках поетеси. Враховуючи той факт, що Маріанна Кіяновська – філолог за фахом (хоча й відмовилася від наукової кар'єри заради творчості⁹), для системного аналізу її лірики вагомими є її літературознавчі пріоритети, коло наукових зацікавлень, висвітлені в її статтях та інтерв'ю.

Попри сталі стильові константи, письмо Маріанни Кіяновської з кожною новою збіркою набуває нових якостей, що вказує на динамічність розвитку її поетичного мислення та світовідчуття й зумовлює необхідність вивчення векторів її стильових пошуків. У дебютній збірці поетеси «Інкарнація» презентовані основні сти-

⁸ Деркачова, О. Світ крізь призму болю (на матеріалі творів М. Кіяновської та А. Охрімовича) // Слово і час. – 2005. – №12. – С.22–27.

⁹ Маріанна Кіяновська: Я волю бути як Еліот, а не як професор, котрий пише про Еліота (розмову веде О. Купріянін). – Електронний ресурс: «Друг читача». – Режим доступу: <http://vsiknyg.net.ua/> (зчитано 20.09.2010).

льові параметри її лірики. Ескізно окреслене в ній і тематичне коло, центром якого є триєдність Я – Бог – Ти, лірична рефлексія якого націлена на осягнення буття як кохання. Тематичний концепт таїни є ключовим для виявлення змістових констант поезії Кіяновської – міфологічності / містичності / провіденційності. У тексті вони часто невіддільні одна від одної, як, скажімо, у поезії «У карафці вино просвітлене...»:

*У карафці вино просвітлене.
Повертаються птиці в тіло.
В цьому світі кохала віхола
Дуже тепло і дуже біло.
Знемагали на грищах голуби.
Облітали на вітрі синьо.
І вмирили сніги від холоду,
І не мали для себе сина.*

Містично-міфологічне тло даного тексту твориться за допомогою сюрреалістичної поетики, зокрема метафор із семантично віддаленими фокусом та референтом («повертаються птиці в тіло», «кохала віхола», «вмирили сніги від холоду» тощо), що часто унеможливорює створення візуального образу й зумовлює алогічний, абсурдний зміст поезії¹⁰. Хоча метафори в поезії М. Кіяновської й не досягають такого ступеня відриву від реальності, як в Е. Андіївської (наприклад, образи з її поезій – «шкірку з музики обдер», «ландшафти неслись на конях, зябра заломивши дишло»), вони будуються за сюрреалістичним принципом. Сюрреалістична метафора модифікується в процесі творчої еволюції Кіяновської, перетворюючись

¹⁰ Слід указати на генетичний зв'язок ранньої лірики М. Кіяновської (особливо збірки «Інкарнація») із творчістю Емми Андіївської, яка була свого часу об'єктом наукового розгляду львівської письменниці.

на метаболу¹¹. Уже в збірці «Вінки сонетів» М. Кіяновської художня реальність наближається до метареальної (що детальніше буде розглянута нижче).

У способі розгортання ліричного переживання в ранніх віршах Кіяновської також увиразнюється їхня близькість до стилю Е. Андіївської. М. Савка зазначає, що асоціації поетеси «утворюють ланцюг семантичних ядер, змістовно алогічних, які своєю послідовністю творять певну понятійну цілість <...>. Їх можна уявно міняти місцями, споглядати в різних ракурсах, переставляти смислові акценти»¹². Аналогічне парадигматичне значення образів у тексті (тобто активація їхнього смислу без логічного, граматичного зв'язку з іншими словами в синтагмі, що перетворює кожний образ на смисловий код) безвідносно до їхнього контекстуального синтагматичного смислу, який формується асоціативно – шляхом сумарної рецепції асоціативного змісту кожного образу-коду, властиве й образотворенню в поезії Е. Андіївської¹³.

Стильовою особливістю збірки «Інкарнація» поетеси є використання алітерацій та асонансів, що теж зближує її вірші з ранньою лірикою Е. Андіївської. У творах обох поетес інструментовка вірша націлена на сугестію настрою, що часом незалежний від семантики образного ряду. Так, у поезії М. Кіяновської «Хрустко крабам приснився порох...» у наведеному першому рядку алітеровано приголосний [р], що у варіативних звукосполученнях [хр], [кр], [пр] асоціативно викликає

¹¹ Специфіка цього тропу обґрунтована М. Епштейном в контексті метареалізму – постмодерністського поетичного стилю (Епштейн, М. Н. Поколение, нашедшее себя. О новой поэзии 80-х годов // Вопросы литературы. – 1986. – №5. – С. 64–72.).

¹² Савка, М. Указана праця. – С. 144.

¹³ Шаф, О. В. Сонет Емми Андіївської в західноєвропейському контексті: Монографія / Ольга Шаф. – Д.: Вид-во «Овсяніков Ю. С.», 2008. – 171с. – С. 124.

неприємне враження хрусту чогось поламаного. Зміст образу пороку, що наснився крабам, є абсурдним з точки зору логіки, як і уведення в текст образу Перебенді («Хрустко крабам приснився порох — / Перебендя дір-вих площ»). Очевидно, що смисл цієї поезії лежить не в логіко-раціональній, а в асоціативно-емоційній сфері. М. Савка слушно вказує, що «перше слово дає поштовх для утворення другого», як-от: «апокрифи тюльпанів тілом ран», «коронація крові коронація снів кори». Така побудова висловлювання свідчить про підсвідому природу творчого акту поетеси¹⁴. У Маріанни Кіяновської гіперболізація сугестивного потенціалу алітерацій та асонансів зафіксована в її першій збірці. У її подальшій творчості (крім низки віршів у збірці «Звичайна мова») прийоми інструментовки, не втрачаючи своєї ролі в розбудові асоціативних ланцюгів, уже не будуть виступати смисловою альтернативою образному ряду.

Засаднича налаштованість письма Маріанни Кіяновської на пошук «таїни» буття, чому підпорядкована й специфіка її образності (у тому числі й тропіка та інструментовка), виявилася вже в її першій збірці в константній стильовій рисі її лірики — зближенні історичних, міфічних, психологічних та природних реалій, що дозволяє створити цілісний художній простір з домінантою духовного, реалізованою як на особистісному (рефлексія власної душі), так і на культурному рівнях. Так, образи реалій античної, середньовічної культури, літературні чи міфічні герої, історичні постаті в поезіях Кіяновської рівнозначні в полі духовного досвіду ліричного Я передусім як потенційні носії буттійних істин. Ця стильова особливість уповні виявилася у вінках сонетів, що увійшли до однойменної збірки поетеси.

Порівняно з її дебютною книгою віршів збірка «Вінки сонетів» є оригінальною за стилем завдяки викорис-

¹⁴ Савка, М. Указана праця. — С. 147.

тання надскладної форми сонетного вінка та розгортання герметичного філософського змісту, що вражає інтелектуалізмом, смисловою закодованістю, плюральністю можливих інтерпретацій. Кодування первинної ліричної рефлексії проектує її в історично-культурно-міфологічну сферу, яка, з одного боку, виступає як її метафора, а з іншого — є самодостатнім об'єктом рефлексії, звичайно ж, в аспекті вираження «вічних» духовних цінностей та істин. Так, у вінку сонетів «Галатея. Post scriptum» стрижневим є інтимне ліричне переживання дилеми між коханням і зрадою. Воно екстрапольоване на фабульну матрицю міфу про Пігмаліона та Галатею, інтерпретовану поетесою як база для розгортання багаторівневого конфлікту між плотською пристрастю та платонічним коханням, між мистецьким сотворінням як духовним народженням та фізичним знищенням, що варіативно репрезентує в сонетному циклі магістральну опозицію кохання і зради¹⁵. При цьому в сонетному вінку за допомогою численних деталей, локусів, образів культурних реалій (типу Греція, Дельфи, піфії, жриці, перевізник Аїда, Мойра, каменоломні, кипариси тощо) відтворено атмосферу античної культури, яка визначає координати художнього світу в циклі і тому є самодостатньою. У такий спосіб Кіяновська створює у вінках сонетів (не лише в названому, а й в інших з однойменної збірки) багаторівневий простір-лабіринт, де кожний художній елемент є семантично поліфункціональним, адже має пряме значення — називає реалію конкретного культурного простору (античної Греції у вінку «Галатея.

¹⁵ Див. докладніше Шаф, О. В. Антитеза як конструктивний елемент художньо-образної системи у вінку сонетів Маріанни Кіяновської «Галатея. Post scriptum» / О. В. Шаф // Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика і літературознавство. Міжвузівський збірник наукових статей / Відп. ред. В. А. Зарва. — К.: Освіта України, 2008. — Вип. XIX. — С. 124–129.

Post scriptum», ранньохристиянської Палестини – «Палестина (пори року)» і т.д.) та асоціативно-символічне як знак психічної / метафізичної реальності. Унаслідок цього художній простір її сонетів набуває дуального часового (бо, як правило, є прив'язка до епохи) та позачасового характеру (адже морально-психологічні дилеми, що можуть бути безпосередньо не оприявлені в тексті, а виявлені через створюваний ними (часто не придатний до вербалізації) настрій, властиві людині як такій і тому «повсякчасні»).

Так, зміст вінка сонетів «Манускрипт sine anno» названої збірки Кіяновської є інтелектуальним лабіринтом, у якому переплетено емоційно-психологічний, історично-культурний, морально-філософський смислові шари. Назва – «манускрипт «без року» (тобто недатований) – є «ключем» до розуміння змісту циклу, адже орієнтує на історичний факт завоювання Васко да Гама в Індії й одночасно підкреслює «позачасовість» зображеного. Остання виявляється через настроєвий фон тривоги, страху перед спокутою, перед незвіданими глибинами людського Я, яке єдине серед істот здатне на вбивство собі подібних. Переживання тривоги й страху виникає внаслідок розгортання метафоричних мотивів, кожний з яких акумулює ті самі моральні проблеми – насильства й зради – тільки на все глибшому рівні. На поверхні змісту сонетного вінка – історична подія завоювання португальським мореплавцем Індії, яка подається фрагментарно через деталі та символічні образи («юрби втоптаніх в землю» означає полонену Індію, «триста тисяч на схід – триста тисяч мечів та щитів» – метонімічний образ армії завойовників, деталь «хотілося жити, аби не висіти в петлі» характеризує самого Васко да Гаму, «ювеліри на шальках над золотом здійснюють суд» означає багату поживу конкістадорів і т.д.). Фрагментарність та розмитість зображеної історичної події поясню-

ються її підпорядкованістю філософічній проблематиці: образи Васко да Гама, королеви, війська завойовників, які уособлюють агресивне, загарбницьке начало в людині, протиставляються метонімічному образу Інду (як життєдайній силі Індії, уособленню справедливості природи, що мститься за завдане зло), збірному образу юрби (полонених) – упосліджених, об'єкта насильства. Відсутність переможців і переможених, про що свідчать мотиви страху перед розплатою, перед смертю завойовників («у знеможі своїй ти занадто чекаєш кінця / У гордині своїй розтоптавши рослини й народи»; «Бог тебе покарав, розпізнавши в тобі мандрівця, / Жертву визначив жереб, і жертва біжить на ловця», «Але кожен, хто має, напевно колись умирає»), є підтвердженням ідеї панування єдиного для всіх закону відплати, життєвої рівноваги, що є ключовою в більшості сонетних циклів Кіяновської, і «Манускрипта sine anno» зокрема.

Глибшим, ніж філософічний, є емоційно-психологічний шар змісту в аналізованому сонетному вінку, адже опозиція «сила (завоювання, жорстокість, насильство) – слабкість (підкорення, страждання, опір)», яка розгортається в тексті, проектується на опозицію чоловічого та жіночого; результатом їхнього протистояння є зрада й можлива розплата, переживання яких визначає психологічний зміст вінка. Такий підтекст є енергетичним стрижнем усього твору, бо емоційно наснажує його.

Використання в ліриці Кіяновської історичного (як і легендарно-міфологічного, релігійного, літературного) матеріалу не можна класифікувати як переспів, ремінісценцію тощо, бо воно ґрунтується на органічному «переживанні» подій (ситуацій, проблем) іншого культурного контексту в «теперішньому психологічному» часі ліричної героїні. Іншими словами, відбувається «накладання» «реальностей», кожна з яких самодостатня, хоча й пов'язана з різними емоційно-чуттєвими константа-

ми, асоціативно-символічними паралелями. Моделювання різновимірною, «культурно»-розгалуженого художнього простору-«лабіринту», який попри всю свою поліфонічність сприймається як цілісність, є однією з визначальних рис стилю Маріанни Кіяновської.

«Стереофонічний» перегук різних культур та епох забезпечується в ліриці поетеси й використанням епіграфів. Так, у сонетному вінку «Манускрипт sine anno» цей композиційний елемент функціонує як вступний до розгортання основного змісту: «*Пливеш крізь реві сурем з-під серця і ребра / Туди, де вхід в Едем...*». Останній образ в епіграфі – Едем – асоціативно підводить до першого образу в сонеті-магістралі: «*А сади починаються в лонах, де птиці і леви*». Образи епіграфа «*пливеш*», «*крізь реві сурем*» змістовно пов'язані з мотивом загарбницького походу морем Васко да Гама у вінку, образ Едему знов-таки символізує казково багату Індію. У вінку сонетів «Риби і житіє: pars pro toto»¹⁶ використано як епіграфи рядки з творів сучасників поетеси С. Жадана («*Всі тіні дотиками весел / лишають поміж берегів / сліди...*») та І. Малковича («*Риба, яка проти річки протяжно пливе, / уповільнює воду*»), у яких виражені співзвучні твору Кіяновської настрої та інтенція на відкриття у звичайному незвичайного. Епіграфи можна вважати інтертекстуальними елементами в ліриці поетеси, як і «acro»-образи¹⁷. Так, у вінку сонетів «Манускрипт sine anno» «acro»-образом є «*Андруховичу Юрію*», що називає особу, якій присвячено твір і яка є авторитетом для авторки, про що свідчить, зокрема, згадка в сонеті № 6 циклу «*Андрухович казав, що ангели літають по три*». У вінку сонетів «Риби і житіє: pars pro toto» вжито «acro»-образ «*Ігорю Римаруку*», що також називає особу, до якої творчо апе-

¹⁶ Цей сонетний вінок поетеси ідейно перегукується з «*Пісню про рибу*» (зб. «Риба і розмір») Емми Андіївської.

¹⁷ Такий термін вживаємо на позначення образів акровіршів.

лює мисткиня. У її більш пізній поетичній творчості як прийом акровірша, так і присвяти-звернення до сучасників відсутні.

У збірці «Вінки сонетів» М. Кіяновської виокреслилася визначальна для її лірики структура віршованого рядка: по-перше, його метро-ритмічні параметри (поширений у сонетах і не тільки п'ятистопний анапест), по-друге, дотримання синтаксичної завершеності віршорядка, що надає йому афористичного звучання¹⁸.

«Спадкоємність» мотивів у кожній наступній збірці М. Кіяновської (наприклад, біблійних – створення Адама та Єви, гріхопадіння, братовбивство) не означає статичності її поетичної манери: кожна її збірка сприймається як «чергова» сходинка до стильової досконалості. Так, у «Міфотворенні» ключовою є тема самоусвідомлення, а точніше – самовивернення в слові, що передбачає акумуляцію всього внутрішнього досвіду для висвітлення глибинного душевного світу ліричного Я. Через те, що вербалізувати цей досвід неможливо, у тексті функціонують символічно-метафоричні замітники, тільки якщо в збірці «Вінки сонетів» вони були віднайдені в культурних реаліях різних епох, то в «Міфотворенні» – у біблійному дискурсі. Задумом збірки є відображення буття власного Я у слові за аналогією до божественного сотворіння світу, що виявляється і в її композиції, розбитій на розділи – «Слово перше. Сад», «Слово друге. Ангел» і т.д. «Назви» розділів презентують ієрархічно вибудовані за своєю значущістю архетипно-міфологічні константи, альтернативні щодо біблійних.

¹⁸ Синтаксична завершеність рядків зумовлює, помічену М. Савкою, особливість тексту М. Кіяновської, що полягає в незалежності його змісту від порядку рядків і свідчить про другорядність логіко-раціонального способу побудови висловлювання порівняно з асоціативно-символічним, емоційно-сугестивним способами.

«Вихідним пунктом» є сад, що має архетипний смисл «первинного божественного раю», з якого почалося пізнання Людиною себе як істини. У поезіях цього розділу образ саду є символом людського Я як єдності природного (Божественного) і сотвореного власноруч. Лейтмотив проминання, метафорично виражений через образ падолисту, означає усвідомлення Я мінливості людського буття і, як наслідок, його абсурдності, що актуалізує в тексті міф про Сізіфа («*Хай зайченя з усмішкою Сізіфа / втече у закапелки світу...*»). Якщо сад належить до земного простору, то ангел (образ-ключ до другого розділу) – до небесного, що окреслює «вертикаль» «міфічного» світу поетеси. Концептуальні образи – назви третього та четвертого розділів – також антитетичні: ріка уособлює незвідане, передбуттєве, а місто – людську цивілізацію, моральну деградацію (що вмотивовує образ Великої Блудниці як метафори міста, людства в цілому). Лейтмотив людського, грішного, плотського тематично підготовлює п'ятий розділ, ключем до якого є концепт тіла, який у тексті виявляється через мотиви спокути (корелює з біблійним образом Саду Гетсиманського), фізичного кохання та насильства, жіночого бажання. Актуалізується тема стосунків чоловіка і жінки, що зображуються як неблагополучні. Мотив ненависті одне до одного, кульмінаційний у цьому розділі збірки, нейтралізується в наступному, названому «Слово». У ньому, як і в наступному останньому розділі – «Мімесис», прочитується відновлення душевної гармонії як символічне «повернення до Бога» через мистецтво. Отже, ідеєю міфологічного «сотворіння світу» у збірці Кіяновської є відтворення близьких до біблійних мотивів гріхопадіння та вічного спасіння, але переосмислених як закономірне чергування / поєднання в людині гріховного та божественного, плотського та духовного, проминання буття та утвердження його вічності в слові.

Внутрішній та зовнішній виміри світу у збірці «Міфотворення» постають як нерозривна – метареальна – єдність, де все означає усе, є усім. На стильовому рівні вона виявляється у використанні асоціативно-символічних образних паралелей. Так, у вірші «Мурую сад...» у рядках «*В нутрі і в нетрях — серцевина міфа. / І все, що можу — сад домурувати*» зіставляються як синонімічні метонімічні образи нутра (уособлення людського Я) та нетрів (уособлення саду), що підкреслює їхній символічний зв'язок. Він підсилюється й акустичною співзвучністю лексем «нетрі» та «нутро». Так у поезії втілюється ідея про тотожність саду та Я, про яку йшлося вище. При цьому сад можна трактувати як символ людської душі, а можна і навпаки – людська душа є символом божественного саду – старозавітного Едему, або новозавітного – Гетсиманського. За законами поетичної метареальності Кіяновської і божественний сад, і душа – суть одне, різні виміри однієї цілісності.

Збірку «Звичайна мова» вирізняє інтенція поетеси на «самовивершення в Слові». Мова віршів збірки орієнтована на відтворення процесу мислеспородження ліричної героїні / автора, на миттєве віддзеркалення рефлексії до її мисленнєвої «обробки» з метою найдостовірнішої передачі конкретного ліричного переживання та душевного стану загалом. (Цьому завданню підпорядкована й версифікаційна форма віршів збірки – астрофічний верлібр, й звернення до жанрів ліричного вірша та мініатюри). На «дорациональність» мови віршів Кіяновської вказує артикульована в тексті відмова від рацію («*позбувшись досвіду довідоюся передостанні новини*» («Іноді довідоюся...»)), а також повтори лексем («*бути хвилию бути хвилию бути / тут і тепер бути ковзати умираючи відбуватися / поглинаючи захиляючись хвилию бути без / повторення без досвіду*» (той самий твір)), що не просто імітують хаотичне, алогічне народження думки, а й асо-

ціативно акцентують основну ідейну настанову поезії Кіяновської – утвердження вітального. Функцією повтору у вірші «Я оплакую» є розгортання полісемантичного змісту: «*я оплакую / кую / кую / кую / многая літа / блага я / благаю...*», – чотирикратне повторення лексеми «кую» (уперше в складі слова «оплакую», що акумулює вираз суму) можна прочитати як звуконаслідування співу зозулі, що символічно означає тугу, асоціюється з вістунням долі, або як процес кування (можливо, й власного майбутнього – «многая літа»). У наведеному уривку наявний і частковий фонічний повтор через використання омофонів «блага я – благаю», що також має символічне навантаження.

Процес мислєпородження відтворений у поезіях Кіяновської і через оксюморон (цей прийом також поліфункціональний: виражає, по-перше, хаотичність, алогічність «дорациональної» рефлексії, по-друге, децентрацію художнього світу, передану множинністю суперечливих тверджень), через асоціативне (або й акустичне) розгортання образів за принципом потоку свідомості, як, скажімо, у вірші «Отрута у в'язниці»:

*отрута у в'язниці
солодка й така
що пахне
димом і порохом*

*нікотин нікому не каже
справді нікому
про голод посеред ока
про світ попереду <...>*

*є полум'я потім дим
подробиці попелу
дрібниці ...*

Образ «солодкої отрути» в наведених строфах, як і образ «*пахне солодко там, де вмирають*», у цій поезії є оксюморонами, через які виражено амбівалентність відчуття, не осмисленого раціонально переживання ліричної героїні (його словесне формулювання в процесі аналізу ускладнене). Варіантом асоціативного ланцюга в поезії є «полум'я – дим – попіл – його подробиці – дрібниці», останні дві складові поєднані асоціативно-акустичним зв'язком, образ «дрібниці» у наведених рядках є ключовим, адже виражає відчуття марності, пустопорожності прожитої ліричною героїнею миті. Асоціативно-акустичний спосіб розгортання рефлексії яскраво виявляється в останньому рядку поезії «Змагаючись із сьогоднішнім» – «*глина біла тепла тіло тіла тепла*»: «глина» – асоціація із сотворінням Богом людини, яка має «біле, тепле тіло»; в останніх трьох лексемах алітерації, як музична варіація, обігрують образ тіла як апогею жіночої тілесності, її «теплої материнської природи».

Ефект потоку свідомості як імітації інтимної розповіді у віршах Кіяновської збірки «Звичайна мова» виникає унаслідок рефлексивної сегментації строфічного цілого на віршорядки, які збігаються з інтонаційними фразовими одиницями й тим скасовують синтаксичне членування висловлювання, тобто кожна строфічна одиниця (віршорядок) виражає певний нюанс, відтінок рефлексії або асоціативний перехід до іншої і збігається з інтонаційною фразою. Астрофічний вірш поетеси часом фрагментується на відокремлені строфічні сегменти відповідно до інтонаційних пауз, які виступають важливим змістотворчим елементом.

Використання антонімів, омонімів, «перетасовування» слів як прийомів вираження «дорациональної» рефлексії наявне в поезії «Не ненавидячи здогадуюся»:

не ненавидячи здогадуюся
що більше не коло тебе
бо та котра
не питає а каже
сказала за...
бути
забути
запам'ятати
ім'я те
тоді
як ти зненавидів
жінку з дитям
дитя жінку
в твоїх легенях
віск на воді.

Протиставлені за значенням лексеми «не ненавидячи» — «зненавидів» можна класифікувати як антитезу, що виражає ідею жіночої суті як кохання та всепрощення, а чоловічої — як агресії і нелюбові, а «забути» — «запам'ятати» в тексті функціонують як синоніми, адже означають наміри головної героїні, їхня суперечливість свідчить про відсутність осмисленого рішення, про «роздвоєність» її душі. Омоніми «за... бути» і «забути» є різновидом поетичної гри, де вираз «сказала за.. / бути» може прочитуватися цілісно — як інвектива «забути» (що «підказано» авторкою в наступному рядку) та окремо — «сказала за...» як вказівка на недосказаність, незрозумілість ситуації та «бути» — тобто намір героїні жити попри розчарування в коханні. Поширений у збірці «Звичайна мова» прийом «перетасовування слів», спрямований на утвердження дуальності світу, переживання, почуття, наявний у рядках поезії «Не ненавидячи здогадуюся...» «жінку з дитям / дитя жінку», де націлений на висвіт-

лення жіночої природи як потенційно материнської та одночасно інфантильної¹⁹.

Для збірки «Звичайна мова» характерні автоцитатії та авторемінісценції. Так, у поезію «Змагаючись із сьогоднішнім» дослівно уведено двовірш із циклу «Книга Адама»: «Звідки знаю тебе Адаме / з якої пам'яті?», у ній також варіюється образ Дамаску (з вінка сонетів «Манускрипт sine anno»): «адамашки із аДамаску / насиченість адамситом». Загалом у збірці змістовою домінантою є рефлексія жіночності як кохання, чуттєвості, тілесності, материнства. На відміну від традиційного розгортання мотиву кохання через опис почуттів і переживань ліричної героїні, у поезії Кіяновської відтворено «стихію» любові, стрижневим у якій є глибинне жіноче бажання близькості й зачаття: «над тобою крізь тебе / жага сухожилля / любов бо в любові / я молюсь помилитись / я люблю» («Що мені зроблено»). Образ «сухожилля» в поезії (як і однокореневі «жили», «прожилки») асоціюється з життям, отже, образ «жага сухожилля» можна інтерпретувати і як бажання фізичної чоловічої сили, і як бажання зачати дитину. Образ «молюсь помилитись» є новаторським тропом, різновидом метафори, своєрідною «гіперметафорою», що посилює компресію тексту, поєднуючи семантику «боюся помилитися» і «молюся, щоб не помилитися». Мотив кохання як спраги материнства розгортається і в поезії «Дощ перецікую»:

дощ перецікую вся водночас
 тужавію а вузжі
по яблуках як по грудях

¹⁹ Ідея цілісності жіночої сутності, яка парадоксальним чином є матір'ю самої себе, періодично з'являється в ліриці Кіяновської, наприклад, у циклі «Книга Адама» однойменної збірки, і може бути пояснена підсвідомим архетипним уявленням про праматір світу, або ж підсвідомим інфантилізмом, що накладається на досле жіноче світовідчуття. Див. нижче С. 239–240.

зісковзують вужчають
загуби в мені найдорожче
яблуко або пригуб
шурхіт лишається
після дощу губи пошерхлі
зшептани...

Бажання зачаття в поезії оприявнюється в образі «загуби в мені найдорожче / яблуко...» (останній образ символізує біблійне «яблуко пізнання», тобто фізичне кохання і його плід). Така семантика цього образу увиразнюється через образи дощу, що в художньому світі Кіяновської символізує жінку, її бажання (за психоаналітичною теорією, вода є символом жіночого), вуж як уособлення чоловічого начала, асоціацією із дотиком, пестошами, через деталь стану героїні – «тужавію», що асоціюється із збудженням, через порівняння «по яблуках як по грудях», яке виражає ідею тілесності, повноти, жіночості, та деталь «зісковзують», що вказує на спрямування любовних пестошів до лона. Композиція поезії «Дощ перечікую» нагадує статевий акт рухом від образів із семантикою тілесності, таких, що передають стан збудження, до кульмінації, яка реалізується через артикуляцію бажання зачаття та «розв'язки», що здійснюється через образи зниженої експресивності (як-от: «після дощу», «зшептани»). Ідея поетичної інтерпретації статевого акту реалізується і через прийом звуконаслідування (домінування шиплячих звуків у поезії створює враження любовного шепоту) і через графічне зображення вірша – навмисна «рвучкість», «розірваність» слів у рядку символізує пристрасні пориви закоханих. Зауважимо, що наскрізна інтимність, еротична тілесність поезій такого змісту М. Кіяновської є виявом суто жіночого світовідчуття і, відповідно, стильовою рисою фемінного письма.

Стиль збірки «Дещо щоденне» поетеси набуває інших рис. Її тематика релігійно-філософська. У віршах інтимного змісту замість домінанти фізичного, тілесного акцентується духовний аспект любові – любові платонічної, який осмислюється не тільки як підґрунтя міжособистісних стосунків, а як шлях до Бога. Так, у рядках поезії «Ми будемо щасливі...» «Люблю тебе. Ти знов часами мій – / У небесах розвернутих над нами» останній метафоричний образ виражає ідею любові як Божественного одкровення. Про повне перенесення любові в божественну площину, її зближення з фатумом, або благословенням, з життєвим покликанням свідчать і такі рядки: «Бог, що перевірів вірність нашу, / Дав нам по молитві – й відпустив» («Стежка світла»). Одночасно мотив любові у віршах збірки прочитується і як любов до Бога. Контекст поезій Кіяновської часто неоднозначний, тому слова «Хто тебе любить, як я, – безнадійно і просто?» («З чого виймається серце?») можна прочитати і як любов до Всевишнього²⁰. У поезії «І рай, і яр» повторення деталі «Коли я воду п'ю з долоні Бога» у фіналі також вказує на вираз любові головної героїні до Бога, який наділяється антропоморфними чоловічими рисами: «Люблю тебе. Твоя. Така сама. / І воду п'ю – з долоні, як тоді, я».

Домінування мотиву любові до Бога в поезіях збірки «Дещо щоденне» пов'язане з активізацією мотиву смерті як екзистенційного фактора, що невластиве попередній творчості Кіяновської. Осягнення істинної Божественної любові осмислене в поезіях як підготовка до смерті, до переходу в інший світ, що зумовлює поглиблення філософічності та релігійності як основних констант світовідчуття ліричної героїні цієї збірки:

²⁰ У такому зв'язку доречно згадати цикл «Спокуси святого Антонія» Е. Андіївської, у віршах якого, хоча й написаних в іншому стилі, утілена ідея безкінечної любові ліричного героя до Бога.

*Мій Господи, навчи мене піти!
Навчи мене навчитися відходу....
Навчи чинити віру Голосам
Любові, Смерті – й істинно Любові! («Мій Господи...»).*

Танатологічні мотиви поезій Кіяновської актуалізують ідею «межі» в її символічному релігійно-філософському значенні – як перепуск в «інобуття». Подібно осмислюється тема смерті й у сонетах Е. Андіївської, але в них смерть зображена як закономірний перехід в іншу реальність, що супроводжується мутацією свідомості, емоційне тло поезій при цьому залишається нейтральним, у ліриці Кіяновської смерть постає результатом, метою життєвого шляху, єдиним способом наблизитися до істини, тому підкреслюються не зовнішні атрибути процесу вмирання чи констатація змін свідомості, а душевне просвітлення в цей момент з акцентуацією емоційного стану:

*Не засну у могилі. Лежатиму, як і сьогодні,
Із очима відкритими в небо, якщо воно є....
Не боюся у смерті нічого – ні тиші, ні туги... («Не засну...»).*

Розуміння поетесою смерті розкривається в поезії «Я сон в собі», де реальність уявляється ліричною героїнею як сновидіння, а момент смерті – це пробудження (що дуже близько до Платонівського «пригадування» всього): «*Я сон в собі. Прокинуся – і вмру / В буття душі і тіла, де завгодно, / Але не тут..»*. Таким чином, смисловими концептами збірки, що створюють символічний «трикутник», є Любов – Бог – Смерть, які змістовно навзаєм доповнюють одне одного, виражаючи складний екзистенційний стан ліричної героїні на рубежі усвідомлення сенсу життя, його конечності та його вищих цінностей.

Така ідейна спрямованість збірки, що зумовлює наявність звертань до Бога, висловлення любові до Нього, переживання спокути, прагнення ліричної героїні наблизитися до Божественного, досягнути через Слово незбагненні буттійні істини, умотивовує звернення автора до молитовного жанру: «*Я люблю Тебе, Господи, так, як не можна у світі. / Дай мені благодать чути радісне слово Твоє*» («Цей мій подив, як біль»). Віршам збірки притаманна сакралізація мови: буттійність Слова в тому, що воно здатне створювати / знищувати світ, тобто є Богом, і одночасно винайдене людиною як спосіб, шлях наближення до Бога, який може бути і хибним. Тому, щоб віднайти істину, потрібно забути мову людей і почути мову душі:

*Я буду вчитись забувати мову,
Щоб світ знестав – щоб сотворився світ.
Щоб світло знову діялося – знову –
За межами зірок і їх орбіт.
Хай буде все назване і Боже
У небутті, глибокому, як час.
І суще вперше станеться. І, може,
Господь зійде помилувати нас («Я буду вчитись...»).*

Ключовим для тлумачення віршів поетеси є співвідношення людського та божого (при цьому, лірична героїня / поетеса сам-на-сам зі Словом-Богом). Відповідно до тематики поезій переважають космогонічні, біблійні образи, образи абстрактних понять, почуттів (простір, час, любов, страх, біль, смерть тощо).

Строфіка майже уніфікована: збірка представлена восьмирядковими поезіями, що за логікою вираження рефлексії можуть бути умовно поділені на два катрени. Використано перехресну риму, традиційні для поетеси тристопні розміри, які найбільш ефективно передають медитативний характер її лірики. Рядки синтаксично

завершені, що надає їм афористичного звучання, відповідного задуму збірки. Дуже зрідка авторка звертається до прийомів інструментовки або акустичної «гри» (якот: «Літо — Лета твоя і моя», «Течія, у якій — ти чи я?»). Отже, за стилем збірка «Дещо щоденне» є антиподом збірки «Звичайна мова», що зумовлено як художнім завданням першої — осмисленням не стільки власного Я, скільки Божественного начала в людині, так і духовним дорослішанням авторки, світовідчуття якої піднеслося з чуттєво-дораціонального на духовно-надраціональний рівень.

4.2. Жанрова природа вінків сонетів Маріанни Кіяновської

Для герметичного асоціативно-метафоричного письма М. Кіяновської органічною є канонічна форма сонетного вінка. У вітчизняній ліриці останніх десятиріч вона не поширена, що дозволяє говорити про сонетний доробок М. Кіяновської (18 вінків) як про явище унікальне. За словами поетеси, її вінки сонетів були написані протягом короткого часу, здебільшого силою підсвідомого. «...Із подивом перечитую написані колись протягом кількох місяців вісімнадцять вінків сонетів, — зізнається в інтерв'ю з Данилом Ільницьким мисткиня. — Хоч якими б вони були з погляду їхньої літературної вартості, одне знаю напевне: коли б мені зараз замовили навіть один вінок сонетів, та ще й за добрий гонорар, та ще й пообіцявши звільнити мене на час написання від безлічі поточних обов'язків, — я, мабуть, спромоглася б тільки на якийсь казна-що...»²¹.

²¹ Маріанна Кіяновська: «Мені вистачає інтриги в літературі» // Дзеркало тижня. — № 2 (631) 20–26 січня 2007. — Режим доступу: <http://www.dt.ua/3000/> (зчитано 20.06.2010).

Драматургія сонетних вінків М. Кіяновської своєрідна. Висхідний рух ліричного переживання до кульмінації та низхідний — до розв'язки як у всьому вінку, так і в його складниках дуже невиразні, хоча й наявні елементи сюжетності, адже часто використовується фабула античного («Галатея. Post scriptum»), біблійного («Палестина (пори року)», «Ніби Напередовець, або In Vitro») міфу або історичної ситуації («Манускрипт sine appo»). Замість лінійного руху в сонетних вінках поетеси наявне нелінійне, «децентроване» розгортання ліричного переживання. Поетеса в одному з інтерв'ю говорить про своє вміння «будувати сітку», що властиве кросвордисту²², і це можна вважати ключем до прочитання її сонетарію. У рядках сонета-магістралу, що відкриває сонетний вінок, міститься «код», «есенція» змісту всього твору, причому їхнє розташування може бути або сталим (сюжетно вмотивованим), або потенційно варіативним. Так, зміст магістралу сонетного вінка «Ніби Напередовець, або In Vitro» у випадку перестановки рядків не зміниться:

*Гони втомлюють жили, собаки валують в імлі
НАТще — вечір і ніч, очерет витліває і гасне...
Юнаки ще, близнята, обидва занадто нещасні...
Кожен має дорогу, якою летять журавлі.... і т.д.*

А в магістралі сонетного вінка «Палестина (пори року)», навпаки, перестановка рядків неможлива через хронологічну послідовність зображуваних подій: гріхопадіння діви, її страждання, народження сина.

Сонетним циклам М. Кіяновської (сюжетного та несюжетного типів) властиве послідовне розкриття,

²² Маріанна Кіяновська: Я волю бути як Еліот, а не як професор, котрий пише про Еліота (розмову веде О. Купріян). — Електронний ресурс: «Друг читача». — Режим доступу: <http://vsiknygy.net.ua/> (зчитано 20.09.2010).

«розшифровка», поглиблення окремих аспектів змісту сонета-магістралу, що і спричиняє його не лінійне, «горизонтальне», а «вертикальне» розгортання. Так, у замку магістрального сонета циклу «Манускрипт sine anno» — «*Юрби втопаних в землю, на чолах — печаті і бруд*» — сконденсована ідея поневолення, приниження людської маси. Вона є провідною в сонеті №1 циклу, що відкривається наведеним рядком:

*Юрби втопаних в землю, на чолах — печаті і бруд.
І собаки між ними — не знати, чи зорі, чи звірі...
Дика згряя іде — і ніякому богу не вірять
Ні оголена жінка, ні вбогий жебрак-страхолюд.*

Ідея поневолення у своєму розвитку в наведеному казені корелює з ідеєю безбожності, деморалізації, зневіри пригноблених як наслідку насильства над ними.

Через метафори в рядках магістрального сонета «*Очі труться об вітер; да Гама, наречений Васко / ВИпиває з півсвіта води, а чоло зіздареве*» у вінку «Манускрипт sine anno» оприявнюється суть життя відомого мореплавця, більша частина якого проминула в подорожах. У сонетах №8, 9 ці образи набувають іншої інтерпретації: підкреслюється присутність поразки да Гама у справі завоювання Індії:

*Небо птиць не рахує, упряжи коня у коляску,
Ти ламаєш ковчег, уподобившись юрмам паскуд...
Ти, щоправда, загинеш не нині, не так і не тут,
Ти ж таки не Синдбад, ти да Гама, наречений Васко.
А тому подорожні вертають додому порожні...*

Образ «*випиває з півсвіта води*», що в магістралі стоїть постаті да Гама, у замку сонета №8 може характеризувати Індію як таку, що омивається океаном, відштовхуючись від прадавніх вірувань про розташування землі (Індії) серед океану: «*Та не Індія пишна, пахуча,*

пісна і рахманна / (Де, як писано в книзі, і небо, й розрада, і манна), / ВИпиває з півсвіта води...». У сонеті №9 рядок «*ВИпиває з півсвіта води, а чоло зіздареве / Вже належить межі...*» є зачином. Його зміст експонує ідею протистояння загарбників та сил опору. Отже, образ «*ВИпиває з півсвіта води*» є з'єднувальною ланкою, «переходом» між різними змістовими пластами твору, він забезпечує «поворот» у викладі теми і, отже, драматургійний рух.

Семантична багатозначність образів, уведених за допомогою повторів рядків магістралу в різний контекст, виявляється і в сонетному вінку «Палестина (пори року)». Так, у сонеті №6 «*...коштовні поля цілини / Залишали на потім для тих, що прибудуть полками*», у сонеті-магістралі «залишали на потім» діву, таким чином, образи діви, її тіла асоціативно паралельні образам поля, цілини як земні принади. Тут змістовим «перехрестям» мотивів є деталь «залишали на потім», семантика якої прочитується як «залишити на поталу», «використати», «привласнити» і характеризує наміри загарбників. У кожному сонеті цього вінка виокремлюється образ чи мотив (скажімо, діви та її долі, призначення (сонет №11), місії Георгія (сонет №6), покарання людства (сонет №10) тощо), зорієнтовані на розкриття провідної ідеї цілого. При цьому зміст кожного сонета оприявнюється також і через домінуючі мотиви й образи, що розгортаються в інших сонетах циклу (так, покарання людей — через образ божества, образ діви — через образи катів, Георгія). Змістовим «кодом» кожного сонета циклу є відповідний рядок сонета-магістралу (як зазначалося, сонет-магістрал є квінтесенцією образів і мотивів усього циклу).

«Нелінійність» («кросвордність») розгортання думки зумовлена постійним «перехрещенням» смислових кодів. За цими ознаками кожний вінок сонетів М. Кіянов-

ської є гіпертекстом, де ідеї, образи магістралу відсилають до їхніх поглиблених інтерпретацій у віршах циклу. Це зумовлює звернення поетеси до типу вінка сонетів із магістралом, розташованим на початку. Така структура тексту дозволяє, по-перше, змінювати співвідношення опозиційних смислових елементів, уникаючи єдиного «правильного» авторського варіанту, по-друге, значно розширити семантичне поле твору, досягти поліфонічності завдяки накладанню різних асоціативно-емоційних смислів, і найголовніше, створити враження взаємозумовленості, пов'язаності всього і повсякчасно. Це надзавдання сонетарію Кіяновської зумовлено як міфотворчою природою її письма, так і тяжінням до естетичних засад метареалізму. Отже, звернення поетеси до форми сонетного вінка не випадкове, адже вона дозволяє гранично розгалузити поетичну рефлексію, ставлячи одні й ті самі образні конструкції в різний контекст із метою посилення їхньої смислової варіативності.

Діалектичність змісту сонетних вінків Маріанни Кіяновської забезпечується наявністю домінантною опозиції, як правило, філософського характеру, що ґрунтується на протиставленні двох «дискурсів», які репрезентують «чоловіче» та «жіноче» начала. Як це типово для модерного сонета, діалектично пов'язані антитетичні елементи в сонетах Кіяновської співвідносяться на всіх рівнях текстової структури – від окремого образу до композиції циклу в цілому, але не потребують синтезу, бо вже містять його в собі. У більшості циклів зі збірки «Вінки сонетів» протиставлення жіночого та чоловічого начал трансформоване в антитезу «жертва – кати». У вінку «Палестина (пори року)» осмислюється амбівалентна природа – одночасно і як жертв, і як катів – концептуальних для сонетного вінка образів жінки, Бога, воїнів-хрестоносців (символічно вони формують уже згадану вище тріаду «Бог – Я – Ти»). Гіпертекстова структура до-

зволяє представити всі три названі смислові епіцентри у взаємовідношенні «кат – жертва», так, щоб розкрилася їхня дуалістична природа, а через неї – амбівалентність добра і зла.

У сонетному вінку «Ніби Напередовець, або In Vitro» опозиція «жертва – кат» розгортається через звернення до біблійного мотиву братовбивства Каїном Авеля, однак переосмислюється поетесою: жертвами постають обидва брати через спільність своєї долі і прокляття («*Юнаки ще, близнята, обидва занадто нещасні... / Кожен має дорогу, якою летять журавлі*»). Братів у сонетному вінку об'єднує ще й те, що по відношенню до світу, землі, нащадків вони постають як кати, адже спровокували Божий гнів і розвій світового зла:

*І тоді є мета: щоб дістатися краю землі,
Де титани й боги, де нема волююг, де старцюють
Лиш заради повчання <...>
Але й там близнюки, але й там брат стоїть проти брата,
І за це – порожнеча, і помста, і кров, і розплата...*

У сонетному вінку «Галатея. Post scriptum» опозиція «кат – жертва» розгортається в семантичній площині «творець – твір», де образ скульптора також постає амбівалентним: він і створює, і знищує статую-жінку, кохає і ненавидить одночасно. Центральною опозицією вінка сонетів М. Кіяновської «Галатея. Post scriptum» є протиставлення світу людей та мистецтва, що розгортається, як зазначалося, в онтологічній, метафізичній, психологічній площинах на антитезах відповідно смерті та життя, реальності та інобуття, кохання плотського та духовного. Світ людей набуває в поетичному тексті ознак мертвотності, тлінності, швидкоплинності, постає як втілення смерті:

*Є природа речей (сумніваєшся, друже Лукрецій?)
Ненадійна, як берег, побачений в бурю з човна.
І хистка, наче камінь, остання в житті мілина,
За якою — кінець і човну, і душі, й небезпеці.*

Йому протистоїть світ мистецтва, чії здобутки неглітні, бо дають відчуття справжнього життя: митець живий, поки творить («Білий камінь — то вічність...»). Світ людей належить реальності з її конкретикою речей, природним, фізичним началом. Він зображений автором через натуралістичні картини як «набухлий від крові й сечі», що має «запах бруду й убогства». У «світі» людей-рабів «все продається» (Недаремно «ми» (люди. — прим. О.Ш.) у тексті Кіяновської — «завсідники крамниць»). Мистецтво осмислюється в циклі як вимір інобуття через його неокресленість, одухотвореність, чуттєвість, тобто перевагу суб'єктивно-ідеального начала. «Світ» творчості постає у вінку через вираз емоцій, психічних станів митця: «Чому ж / Так пекуче бринить передгрозя її таємниць?»; мотив його творчості-кохання: «І натхненний різець, що на грудях її розкошує, / І солодкий цілунок, що лиця рум'янцем фарбує», картини природи, що відтіняють внутрішній світ митця: «Те недоспане літо, та сонце, опале на чверть...». Світом людей рухає кохання тілесне, що зображене як руйнівна сила, як кохання-привласнення, кохання-вбивство, приречене на «солодку» смерть. Кохання духовне, яке можливе лише у світі мистецтва, подано як таке, що підносить свій об'єкт, це кохання-служіння, кохання-сотворіння, наслідком якого є «гірке» життя.

Зазначені вище опозиції, через які розгортається зміст вінка сонетів Кіяновської «Галатея. Post scriptum», тяжіють у тексті до зіставлення, часом до ототожнення. Нечітка межа між змістовими елементами протиставлення, поєднання їх часто в одному образі чи образній

сполуці, нарешті, відносність феноменів, що протиставляються (життя, смерті, кохання, реальності, інобуття) створюють у циклі ефект діалектичної єдності світу у всіх його проявах. Світ мистецтва може виникнути лише у світі людини, і навпаки, людське начало живиться ідеєю прекрасного, духовного, творчого. Найповніше ця діалектична єдність втілена в образі митця, що виступає «посередником» між світом людей і мистецтвом. Цим зумовлена психологічна складність, багатогранність образу митця, виражена в конфлікті між свободою творчих поривань, вільного духу, фантазії, уяви та несвободою людських можливостей, природних закономірностей, фізичного знищення.

У вінку сонетів «Lapsus matogiae», який за змістом і за формою відрізняється від інших циклів збірки, домінують не філософські, а інтимні мотиви. Опозиція «кат — жертва» перенесена у фемінно-маскулінну сферу, де чоловіче начало символічно зображене як руйнівне щодо жінки, адже збайдужіння до неї коханого прирівнюється у свідомості ліричної героїні до вбивства. Незважаючи на варіативність провідної опозиції, її складники — антитетичні змістові центри, будучи полярно протиставленими, за своєю суттю — нерозривні. Цей діалектичний парадокс і складає одну з основних жанрово-стильових ознак сонетарію поетеси, він покликаний оприятити істинну — дуалістичну — природу людини.

Сонетні вінки М. Кіяновської мають довершену версифікаційну будову: кільцеве та парне римування (відповідно до петрарківського сонетного канону, часто з уведенням додаткової рими в другому катрені (часто за схемою aBba aCCa ddE ffE)). Домінування нетрадиційного для сонета розміру — п'ятистопного анапесту (лише в циклі «Lapsus matogiae» використовується п'ятистопний ямб) — надає розміреності, медитативної плавності віршам поетеси, націленим на виклад філо-

софського змісту. Повторення рядків сонета-магістралу ретельно дотримане, хоча в деяких сонетних вінках, наприклад, «Соломонові ночі. Апокрифи» (не увійшов у збірку «Вінки сонетів») перший сонет розпочинається не першим, а останнім рядком магістралу, а закінчується першим, відповідно, чотирнадцятий сонет закінчується останнім рядком магістралу, що в даному творі має додаткове символічне навантаження (метафоричний образ «*Коханням заплющую очі твої голубі*» означає й апогей кохання, і смерть від нього, утверджуючи ідею амбівалентності кохання і смерті), тому винесене у фінал сонетного вінка. Часом сонетний вінок Кіяновської ускладнюється додатковими строфами (як, наприклад, вінок «Ніби Напередовець, або In Vitro» розпочинається двома катренами, що виконують функцію прологу), епіграфами. В окремих сонетах (із циклів «Ніби Напередовець, або In Vitro», «Риби і житіє: pars pro toto») поетеси наявний акровірш, що не тільки засвідчує поетичну майстерність автора, а й опосередковано вказує на «закодованість» змісту її сонетів²³.

Жанрово-стильове новаторство вінків сонетів Маріанни Кіяновської полягає у спробі трансформувати класичну канонічну форму в гіпертекстову структуру, що докорінно змінює архітекtonіку сонетного циклу, модернізує основоположні принципи драматургічного руху та співвідношення тези й антитези в ньому. Наявність домінантної опозиції сильного – слабого, або «чоловічого» – «жіночого», що набуває символічної інтерпретації як «кати – жертви» у більшості сонетних вінків М. Кіяновської, не лише забезпечує необхідну

²³ За М. Якубовською, канонізацію сонета-магістралу з акровіршем пов'язують із творчістю Ф. Прешерна (XIX ст.) (Якубовська, М. Г. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01 – українська література. – Одеса, 2002. – 20 с. – С. 5).

для сонетного жанру діалектичність, а й актуалізує дослідження її доробку в контексті психоаналітичного, гендерного дискурсу. Факультативність сюжетності у вінках сонетів мисткині віддаляє їх і від вінків-легенд, казок тощо, а нелінійний, децентрований характер драматургічного руху – від поеми, хоча окремі сонетні вінки, як-от: «Риби і житіє: pars pro toto», у яких антитетичність невиразна, відповідно втрачена драматична напруга, можуть бути прочитані як поеми, але «кросвордне» розгортання змісту можливе лише в структурі сонетного вінка завдяки смисловій варіативності його образно-мотивної структури.

4.3. Цикл «Книга Адама» Маріанни Кіяновської: жанрово-стильовий симбіоз

Цикл «Книга Адама» уміщений в однойменній збірці (перенесення назви циклу на збірку вказує на його смислову значущість у вираженні авторського світовідчуття). За критерієм архітекtonічної єдності він наближається до типу інтегративних циклів, бо має закриту структуру, послідовність розташування текстів якої, підпорядкована реалізації єдиного авторського задуму, збагачує цикл латентними смисловими нюансами. «Полівекторність» розгортання ліричного переживання, властива циклу як жанровій моделі, підсилюється стильовою орієнтацією автора на децентрацію (різноплощинну смислову плюральність) письма. Остання особливість є однією з підстав диференціювати лірику М. Кіяновської як фемінну, враховуючи також її ідейну інтенцію на втілення жіночої суб'єктивності та стильову домінанту емоційного, передраціонального.

Найбільш повно фемінність письма поетеси виявляється в універсальних жанрових моделях вірша, мі-

ніатюри, циклу, розрахованих на максимальну реалізацію творчої індивідуальності, на відміну, наприклад, від її сонетних вінків, де специфіку розгортання ліричного переживання визначає діалектика тези й антитези (необхідна жанротвірний риса сонета). Так, у вінках сонетів «дисциплінованість» форми в царині строфічної та версифікаційної будови перешкоджає повноцінному вираженню жіночої суб'єктивності. Показово, що у вінках сонетів «Галатея. Post scriptum», «Палестина (пори року)», «Соломонові ночі. Апокрифи» центральною є опозиція «чоловік – жінка»: відповідно, Пігмаліон – Галатея, кати (чоловіки) – Діва, Соломон – наложниця. Образ жінки в цих творах протиставлений образу чоловіка як образ Іншої, тому в сонетах поетеси звучать поліфонічно чоловічий і жіночий дискурси, формуючи концептуальну для творів такого жанру антитетичність. Інше вираження жіночої суб'єктивності з «монологічністю» «жіночого голосу», централізацією фемінного зафіксоване в циклі «Книга Адама» Кіяновської.

Рефлексія жіночої суб'єктивності в поезіях циклу розгортається в таких смислових площинах, як «божество», «материнство», «чоловіча недосконалість». В експозиційній поезії циклу сконцентрована смислова парадигма божественного як єдності жіночого і чоловічого (ключова в поетичному доробку Кіяновської в цілому): «*Бог, Я і Ти – три найголовніші слова*» (однойменний твір). Образ Бога, основний у рефлексії божественного в аналізованому циклі, на перший погляд, тяжіє до традиційного уявлення про Верховний закон, християнського Бога-Отця, але в поетичному тексті він фактично маргіналізований, а ідея божественного корелює з образом жінки. Так, у поезії «Ким ти був...» образи «хліб і вино», що в християнській традиції є символом плоті і крові Христа (Бога), фактично ототоженні

з образами «земля і вода» – традиційними символами жіночого. Число «три» замість позначення Бога-Отця, Сина і Святого Духа (виключно «чоловічих» субстанцій) у тексті поетеси означає Бога, жінку і чоловіка («Бог, Я і Ти»), або жінку, чоловіка і дитину, або Бога, жінку і дитину (жінка посідає у «Трійці» чільне місце), що осмислюються як первинні основи всього буття. Число «три» символізує також зацикленість часу навколо основних онтологічних «етапів» людського буття – *«народитися прожити вмерти / з темряви – через світло – в п'їтьму / що світліша за світло»*. І народження, і смерть у наведеному уривку асоціюються з темрявою – небуття та материнського лона, що провокує їхнє порівняння. В образі п'їтьми (сфера жіночого, передусвідомленого, первинного), що *«ще світліша за світло»* (а світло традиційно є атрибутом «чоловічого» Логосу, усвідомленого), символічно оприявнюється ідея переваги жіночого як носія божественної істини над чоловічим.

Звернення М. Кіяновської в циклі «Книга Адама» до основоположного в патріархальній культурі біблійного мотиву сотворіння Богом Адама і Єви²⁴ зумовлено, на нашу думку, її прагненням деструктурувати патріархальний канон, маргіналізувати його основні догмати, створити альтернативну версію «споконовічних» відносин між чоловіками та жінками, де жінка нарівні з Богом відіграє ключову роль у бутті, у той час, як чоловік постає неповноцінною, гріховною істотою.

«Першорядність» жінки, її цілісність і самодостатність у циклі М. Кіяновської виявляється передусім у жіночій статі ліричної героїні, вустами якої подається «альтернативна» біблійній історія. У першій (ключовій за змістом) поезії циклу «Бог, Я і Ти...» в початковій та

²⁴ Незаперечна влада Бога, гріховність Єви, яка спокусила чоловіка, ідеологічно виправдовують зверхність і владу чоловіків над жінками в патріархальній культурі.

останній строфі наявний рефрен – «*Коли було сотворено Єву, / З'явилися я і ти*», у якому артикулюється ідея первинності жінки як Праматері всього живого. Образ ліричної героїні тут ніби розщеплюється, адже, за логікою твору, вона і є Єва, але одночасно і сотворена Євою. Ймовірно, ці образи слід трактувати як вияв глибинної ідеї андрогінності жінки, що сама є для себе матір'ю, або є водночас і жінкою, і чоловіком (Єва – це жінка плюс чоловік), а також метафізичних уявлень про жінку як Космос, що вбирає в себе все.

Іншим вектором розгортання ліричного переживання жіночності як божественного в циклі «Книга Адама» Кіяновської є мотив неповноцінності чоловіка, що інтерпретується як його «безтілесність»: «*Адаме, де твоє тіло?*» (однойменний твір). Тут у художній формі спростовується ключовий для фрейдівської психоаналітичної теорії постулат про комплекс кастрації у жінки, що неодноразово ставав об'єктом критики й перегляду теоретиків фемінізму²⁵. Навпаки, «кастрованим», «безтілесним» уявляється чоловік, бо його природа збіднена, адже тілесність – це прерогатива жінки. У рядках «*Ти Адаме константа першого січня / листок / який відривають одразу*» («Доброго ранку, Адаме») метафорично виражено ідею мізерності чоловічої ролі в продовженні роду, бо функція батька полягає в контексті твору лише в зачатті, а весь подальший процес залежить від жінки.

Образ чоловіка (Адама) в циклі поезій постає у двох аспектах: як об'єкт жіночого кохання та як носій зла. Уже в назві циклу – «Книга Адама» – на логіко-граматичному рівні вказано статус Адама як суб'єкта, проте в тексті поезій йому відведена роль об'єкта жіночої рефлексії: «*писатиму книгу для Адама / про нього*» («Зрунь мене...»). Образ Адама втрачає свою кон-

²⁵ Зборовська, Н. В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник / Н. Зборовська. – К.: «Академвидав», 2003. – 392с. – С.273–274.

кретику, набуваючи узагальнених для чоловіцтва рис: «*усе одне / чоловіки / і Адами – теж чоловіки*» («Зрунь мене...»). Він є адресатом рефлексії ліричної героїні, про що свідчать висловлювання типу «*доброго ранку Адаме / як спалося?*», або «*Адаме / ти що вкусив від істини...*» (однойменні твори). Лірична героїня Кіяновської виявляє до Адама почуття любові та турботу. Так, у поезії «Спокуса лишатися жінкою...» у рядках «*повітря обточує / час лікує / ти був мені повітрям / Адаме / лікарю*» через використання паралелізму зіставляється образ Адама із часом і повітрям як із постійним (позачасовим) і найнеобхіднішим, але в минулому, що може означати вивільнення жінки з-під влади чоловіка.

Образ Адама в поезіях Кіяновської часто постає як об'єкт жіночого піклування: «*втомишся коло мене / знявши із себе обладунки*» – «втомишся» тут означає швидше «стомлений», або «відпочинеш» за «правилами» альтернативної авторської мови, у якій лексеми набувають протилежного значення, що є ще однією ознакою жіночого письма, покликаною зруйнувати підвалини логоцентризму. Отже, образ Адама в такому контексті наближається до образу дитини, на яку лірична героїня спрямовує свою турботу. Образ Адама-чоловіка накладається в тексті на образ дитини Адама: «*будеш Адамом, мій хлопчику?*» («Вагітність у ретроспективі»), або «*Адаме... / знову видохну / знову спізнаю радість / несподіваного крику / з утроби матері*» («Адаме...»). Таке значення образу чоловіка вказує на його інфантильність і залежність від жінки в уявленні поетеси. Таким чином, попри різновекторність художньої реалізації, смислової поліфункціональності, образ Адама є маргінальним, бо виступає лише засобом для вираження жіночого світовідчуття, своєрідним «матеріалом» для рефлексії над метафізичним, онтологічним статусом жінки.

У ліричному циклі «Книга Адама» Кіяновської образ чоловіка також асоціюється зі злом (на відміну від патріархального канону, де спокусницею і грішницею прийнято вважати Єву-жінку). Мотив злодійства розгортається в поезії «Ким ти був...» передусім через образ злодія («злодій із глини / як амфора»), що, однак, прямо не пов'язаний з образом чоловіка. У картині хаосу, дисгармонії, зображеній у цьому вірші («інакше – пастухи ляжуть спати з ягничками / інакше – розрізненість»), можна прочитати альтернативну модель «чоловічого» світу, нецілісного, абсурдного. Отже, мотив крадіжки можна інтерпретувати як втрату жінкою цілісності і гармонії внаслідок втручання в її буття чоловічого начала. У розумінні змісту цього поетичного тексту слід врахувати суто «жіночу» особливість його будови, а саме заміну логіко-граматичної організації висловлювання на емоційно-асоціативну. Так, у фразах, розташованих поряд у тексті і не пов'язаних між собою логічно, може бути втілена цілісна думка. У такий спосіб у рядках поезії «Ким ти був...» «злодій із глини / як амфора / Адаме сину Адамовий / перелік одного / але єдиного / Що є зло? / а тому скажи мені / ким ти був коли крав у мене» через ключові слова «злодій», «Адам», «зло», «крав» виражається ідея злодійства чоловіка, завдання ним шкоди жінці.

Лірична героїня усвідомлює шкоду, заподіяну чоловіком, і не протидіє цьому. Така позиція жінки виражена в мотиві її жертвовності: «усе чим я володію / від чого відмовлюся / заради осені смутку / заради осені чоловіче» («Згадай також...»). Герметичний зміст цього уривку можна прочитати з асоціативного контексту ключових слів: «володію», «втрачаю», «заради смутку», «чоловіче» – те, чим володіє жінка, втрачається заради чоловіка, який несе зло.

У поезії «Ким ти був...», як і у вірші «Люблю тебе...», наявний образ «іншого», що може прочитуватися по-

різному: як образ чоловіка (іншого стосовно жінки), як образ іншого, крім Адама, чоловіка, який є об'єктом кохання. В останній поезії, на наш погляд, втілено найпотаємніше жіноче бажання матріархальної полігамії, яке виявляється в рядках: «де та земля / того чоловіка (Бога? – прим. О.Ш.) / що ліпить людей не парами / а по троє?». Руйнація бінарної структури, притаманної патріархальній культурі, веде до розімкненості, плюральності, принципової неструктурованості жіночого тексту, як і художньої картини світу в «Книзі Адама» Кіяновської, що є суголосним принципам структурної організації циклу як жанрової моделі.

Одним із магістральних векторів розгортання рефлексії жіночої сутності в циклі Кіяновської «Книга Адама» є вираз суто жіночого досвіду, наприклад, зачаття, що постає в тексті через традиційну психоаналітичну символіку. Так, образ мушлі, наявний у вірші Кіяновської «Бог, Я і Ти...» («Стулки мушлі, / Між якими перлина»), згідно з психоаналітичним тлумаченням, символізує материнське лоно: «Перлина між нами / Ставатиме усе більшою – / Ідеально кругла. / Абсолютно ідеальна. / Ми підемо, а вона залишиться» (там само). Лірична героїня відчуває напівсвідоме прагнення зачаття як «діалогу» з чоловіком, як сповнення свого божественного призначення: «зрунь мене зрив у мене / зачнися» (одноіменний твір), або «торкнися губами <...> до тебе / знову зачну / як і тої ночі / коли ще спершу не народилася» («Втомишся коло мене...»). В останньому уривку зачаття постає як перманентний метафізичний досвід жінки, образ якої (як вказувалось вище) може бути інтерпретованим як мати і її дитина одночасно. Народжена дитина, відштовхуючись від тексту поезій Кіяновської, належить лише жінці: «Дитина в колиці / плоть від плоти / земля від землі» (одноіменний твір), про що опосередковано свідчить образ-символ землі як уособлення

жіночого. Вагітність як елемент суто жіночого досвіду також виступає об'єктом ліричної рефлексії. У поезії «Вагітність у ретроспективі» події / стани (смерть – вагітність – зачаття – ймовірність зачаття) розгортаються у зворотному хронологічному порядку: *«постріл у спину / смерть / дев'ять місяців / будеш Адамом, мій хлопчику? / а чи хочеш узагалі / бути? / нині ти є незачатий»*. Образ смерті в наведеному уривку може інтерпретуватися (за «логікою» жіночої альтернативної мови) навпаки – як народження, а може символічно означати випадковість появи дитини на світ, якій дуже легко перешкодити. Артикуляція таємниць буття саме ліричною героїнею (*«спи / не дихай / бо можеш прокинутися / зачатим»*) («Вагітність у ретроспективі») вказує на глобальну роль жінки у світобудові в уявленні поетеси.

Одним із найголовніших аспектів вираження жіночої суб'єктивності в поезіях циклу Кіяновської є пошук альтернативної мови як способу передачі жіночого світовідчуття і досвіду. На це вказують не лише поетикальні експерименти з організацією висловлювання, семантикою слів (згадані вище), а й розгортання мотиву пошуку мови: *«намагаюся говорити / звичайною мовою / складаю склади / допасовуючи / простір спереду і простір позаду»* (однойменний твір). Мова поетеси втрачає прямий зв'язок із позначуваними поняттями, а отже, логічний зміст. В образі «пустки звукопис» («Адаме / ти...») (логічно не пов'язаному з попередньою та подальшою рефлексією в цій поезії) яскраво втілено суть цієї метаморфози: без раціонального змісту мова стає «порожньою» («пустка»), але вона насичена емоційно та енергетично («звукопис»). Мотив пошуку мови у віршах поетеси корелює із запереченням логоцентричних засад мислення, що оприявнюється в мотиві знання / незнання та пригадування / забування. Істина, яку пізнав, відкусивши яблуко, Адам (*«Адаме / ти що вкусив від*

істини / звідки знаєш / що ти вразливий...» (однойменний твір)) – «чоловіча» істина, ядро логоцентризму – піддається сумніву. Мотив пошуку іншої мови в циклі «Книга Адама» Кіяновської націлений на акцентуацію передраціонального мислення, «пригадування» трансцендентних істин народження та смерті (*«Згадай також / як перше згадував / порахуй свої пальці / плоть від плоті твоїх долонь»*) (однойменний твір)), а також пов'язаності існування і слова: *«усе / що ти називаєш / існує – і...є»* («Адаме / ти...»), або *«іронія слова / написаного літерою / Є»* («Ким ти був...»).

У ліричному циклі «Книга Адама» Маріанни Кіяновської переживання жіночої суб'єктивності розгортається через низку мотивів: єдність жіночого й чоловічого як божественного, універсальність (андрогінність) жіночого та маргінальність (безтілесність, інфантильність) чоловічого, жертвність жінки, зло як чоловіча природа, зачаття, вагітність як іманентні жінці «божественні» константи, пошук мови як нового втілення тощо. Архітектоніка циклу як цілого ґрунтується на переплетенні та взаємозапереченні цих мотивів за принципом кросворду або лабіринту, що зумовлює «різновекторність» структури твору (і вмотивовує, зокрема, звернення поетеси до форми циклу, а не поеми). У кожному з віршів циклу поліфонічно розгортаються окремі з названих мотивів, один з яких домінує. Кількість поезій є сталою, отже, цикл – закритим, послідовність творів-складників у ньому підпорядкована реалізації авторського задуму. «Різновекторність» розгортання ліричного переживання характерна і для сонетних вінків Кіяновської, і для її циклів, складених із ліричних віршів та мініатюр, отже, пов'язана з основними стильовими константами її поезії. Відрізняє ці великі форми її лірики монологічність (як у циклі «Книга Адама») та діалогічність (як у вінках) дискурсів, що провокує їхні поетикальні відмінності.

Звернення поетеси до жанрової моделі циклу (у його різновидах), отже, цілком суголосне її стилю.

Тезисний зміст розділу 4. Жанрова своєрідність поезії Маріанни Кіяновської

4.1. Стильові координати лірики Маріанни Кіяновської

1. Лірика Маріанни Кіяновської релігійно-містична, міфологічна, її письмо відзначається герметичністю та інтертекстуальністю, є складним переплетенням символічно-міфологічних кодів. Магістральними темами її лірики є самопізнання через заглиблення в підсвідомі глибини психіки, пізнання Бога передусім через Слово, а також через світ природи, людської душі, осягнення метафізичної суті кохання як Себе через Іншого та навпаки. Триєдина тематика (адже всі три змістові ракурси поезій мисткині перехресчуються, навзаєм доповнюють одне одного) може бути символічно виражена через триаду «Я – Бог – Ти», яка варіюється в її творах різних років.

2. Доробок М. Кіяновської за стилем неоднорідний: кожна збірка має свій стильовий вектор, який розгортає ліричну рефлексію щоразу в іншу площину. Причому лише перша збірка «Інкарнація» має сліди учнівства, її стилю притаманні сюрреалістична образність, асоціативність мови, фонічні експерименти. У збірці «Вінки сонетів» найяскравіше втілено стильові принципи інтертекстуальності як взаємопроникнення на ідейному, образному рівні різних культурно-історичних контекстів, «кросвордного» способу розгортання змісту, «міфотворчості», що виявляється в символічно-архетипному поетичному мисленні, хронотопічній локалізованості, притчевості. У збірці «Звичайна мова» домінантним є

принцип вивільнення мовної стихії, дораціональний характер якої творить стильову самотність поезій. Збірка «Дещо щоденне» відрізняється філософічністю, релігійно-медитативним характером ліричного переживання, танатологічними мотивами, урівноваженою тропікою, уніфікованою метро-ритмікою та строфікою, що, разом із звертаннями до Бога, виразом любові до Нього, дозволяє говорити про презентацію в доробку Кіяновської жанру молитви.

3. Сталими стильовими засадами лірики мисткині є:

- міфологічність / містичність / провіденційність змісту її творів, надзавданням яких є осягнення таїни буття як Любові через підсвідоме до- або надраціональне сприймання світу, через відмежованість від реальної дійсності, соціуму з його проблематикою, що компенсується відкритістю у вимір духовності (від простору власної душі та надбань світової культури до метафізики Божественного);

- культивування біблійних образів і мотивів (братовбивство, гріхопадіння, сотворіння світу), сакралізація світу природи (пошук метафізичного смислу в образах риби, трави, змінах річних сезонів) та мови як Божественних світотворчих начал, як есенції істинного знання про буття, як мистецтва;

- поліваріантне розгортання мотиву любові, що зумовлене уявленням про це почуття як основний феноменальний вияв людської сутності: як важливої ланки сотворіння світу («Міфотворення»), як прагнення чуттєвості та материнства («Звичайна мова»), як шлях до Бога («Книга Адама», «Дещо щоденне»), як діалектика насильства і жертвовності («Вінки сонетів»);

- поширення опозиції «кат – жертва» (особливо у вінках сонетів, у збірці «Міфотворення» та «Звичайна мова»), яка проектується на чоловічо-жіночі стосунки, у яких «жертвою» постає жінка (наприклад, вінки «Па-

лестина (пори року)», «Галатея. Post scriptum», «Соломонові ночі. Апокрифи»), або на історичні події (вінок «Манускрипт sine anno», де жіноче жертвенне начало уособлене в образі підкореної Індії);

➤ феміноцентричність письма, що виявляється в окресленій вище специфіці осмислення чоловічого та жіночого начал у поезії Кіяновської, у приматі Любо-ві як доміанти духовного життя, що занурює ліричну героїну у внутрішній ірраціональний світ душевної метафізики на противагу зовнішньому раціональному світові, у вираженні автентичного жіночого досвіду материнства, а також у антираціоналізмі, антипозитивізмі, у пошуку альтернативної фемінної мови;

➤ можна виділити два типи мовної стилістики в ліриці Кіяновської, що корелюють з версифікаційними особливостями її поезій. Перший тип (зб. «Звичайна мова») – акустично-асоціативна, передсвідома мова верлібрового астрофічного вірша, насичена алогізмами, лексичними повторами, антонімами (вираження децентрації світу), омонімами (схоже звучання різних за значенням слів розкриває ідею позараціональної пов'язаності усього у світі). Її рефлексивна строфічна сегментація імітує інтонацію мовлення, потік свідомості. Другий тип (увесь інший ліричний доробок) – символічно-метафорична надраціональна мова тристопного римованого вірша, медитативний характер якої покликаний виражати глибокий філософський зміст. Метрична уніфікованість рядків, афористичний характер їхнього змісту, підкреслений синтаксичною завершеністю, потенційно дозволяють варіювати їх у поетичному тексті;

➤ метафоричність письма, зумовлена його інтенцією на «міфотворення», виражається в домінуванні символу та метафори, націлених на компресію тексту, тобто максимальне збільшення його смислової насиченості й художньої виражальності. Образи, як правило, асоціа-

тивні, мають символічний підтекст, що є чинником герметизації поезій Кіяновської. Метафора часом використана не тільки на рівні образу, а на рівні сюжету (так, на метафоричність змісту сонетних вінків указує друга частина їхньої назви: у вінку «Палестина (пори року)» легенда про Діву-блудницю, одночасно святу й грішницю, сарацинів, Георгія-змієборця може прочитатися як метафора закономірності зміни річних сезонів, легенда про створення Пігмаліоном Галатеї та її символічне оживлення і знищення коханням у вінку «Галатея. Post scriptum», можливо, є метафорою полярності чоловічого та жіночого поглядів на світ.

➤ метафоричність поетичного мислення часом веде до створення сюрреалістичних метафор, гіперметафор (типу «молюсь помилитися»), що індивідуалізують стиль Кіяновської.

4.2. Жанрова природа вінків сонетів Маріанни Кіяновської

4. У сонетних вінках М. Кіяновської елементи сюжетності виявляються у використанні фабули античних, біблійних міфів, історичних подій. Замість лінійного сюжетного руху в сонетних вінках поетеси наявний нелінійний, «децентрований» спосіб розгортання ліричної рефлексії. У рядках сонета-магістралу, що відкриває сонетний вінок, міститься «код», «есенція» змісту всього твору. Варіювання рядків магістралу в різному контексті зумовлює властиву стилю Кіяновської семантичну багатозначність образів.

5. «Нелінійність» («кросвордність») розгортання ліричного переживання в сонетних вінках поетеси зумовлена «перехрещенням» смислових кодів, сконцентрованих у кожній із поезій циклу, що перетворює його на гіпертекст, де ідеї, образи магістралу відсилають до їхніх поглиблених інтерпретацій у віршах циклу. Така його структура дозво-

ляє, по-перше, безкінечно змінювати співвідношення опозиційних смислових елементів, уникаючи єдиного «правильного» авторського варіанту, по-друге, значно розширити семантичне поле твору, досягти поліфонічності завдяки накладанню різних асоціативно-емоційних смислів, і найголовніше, створити враження пов'язаності всього і повсякчасно, що суголосне художньо-стильовій інтенції її письма – «міфотворчості».

6. Діалектичність змісту сонетних вінків Маріанни Кіяновської забезпечується наявністю домінантної опозиції, як правило, філософського характеру, що ґрунтується на протиставленні двох «дискурсів», які репрезентують «чоловіче» та «жіноче» начала, що часто протиставлені як «кати – жертви».

7. Версифікація сонетних вінків М. Кіяновської відповідає канону: кільцеве та парне римування (відповідно до петрарківської строфи, часто з уведенням додаткової рими в другому катрені (часто за схемою аВВа аССа ddE ffE). Домінування нетрадиційного для сонета розміру – п'ятистопного анапесту (лише в циклі «Lapsus metoіaе» використовується п'ятистопний ямб) – надає розміреності, медитативної плавності віршам поетеси, націленим на виклад філософського змісту. Повторення рядків сонета-магістралу ретельно дотримане. Часом у структуру сонетного вінка вводяться додаткові катрени, епіграфи, акровірш у сонеті-магістралі.

4.3. Цикл «Книга Адама» Маріанни Кіяновської: жанрово-стильовий симбіоз

8. Ліричний цикл «Книга Адама», на відміну від сонетних вінків поетеси, орієнтований не на антитетичність, а на «монологічність» змісту, що розгортається в смислових площинах «божество», «материнство», «чоловіча недосконалість» через низку мотивів (єдність жіночого й чоловічого як божественного, універсальність (андрогінність)

жіночого та маргінальність (безтілесність, інфантильність) чоловічого, жертвність жінки, зло як домінанта чоловічої природи, зачаття, вагітність як іманентні жінці «божественні» константи, пошук мови як нового втілення тощо), які протиставляються, перехрещуються, утворюючи різновекторну («кросвордну») структуру, властиву циклу як жанровій моделі. За критерієм архітектонічної єдності цикл «Книга Адама» є інтегративним, бо має закриту структуру, усі тексти якої, підпорядковані реалізації єдиного авторського задуму, розташовані у послідовності, що збагачує цикл латентними смисловими нюансами.

Завдання для самоконтролю

1. У чому полягає «міфотворчість» як стильова домінанта лірики Маріанни Кіяновської?
2. Які особливості стилю поетеси дозволяють характеризувати її письмо як фемінне?
3. Проаналізуйте вінок сонетів та ліричний вірш М. Кіяновської (на вибір) в аспекті реалізації спільних стильових засад у різних жанрових моделях.
4. Як виявляється «кросвордність» письма Кіяновської у великих ліричних формах?
5. Яким чином послідовність розташування віршів у циклі «Книга Адама» поетеси сприяє реалізації авторського задуму?

Тестові завдання

1. Художній світ лірики М. Кіяновської визначають як «лабіринт»:
 - А. Через відсутність смислового зв'язку між складовими.
 - Б. Через змістову домінанту хаосу.
 - В. Унаслідок смислового перехрещення тем та мотивів.
 - Г. Ідучи за авторською самохарактеристикою.

2. Циклічна структура властива збірці Кіяновської:

- А. «Інкарнація».
- Б. «Книга Адама».
- В. «Звичайна мова».
- Г. «Міфотворення».

3. Ліричні вірші зі збірки М. Кіяновської «Дещо щоденне» мають жанрові ознаки:

- А. Молитви.
- Б. Послання.
- В. Гімну.
- С. Сонета.

4. Ключовою антитезою, що варіюється в більшості сонетних вінків Кіяновської, є:

- А. Життя – смерть.
- Б. Жертва – кати.
- В. Сон – реальність.
- Г. Друзі – вороги.

5. Ускладнює структуру низки сонетних вінків М. Кіяновської:

- А. Додатковий 16-тий сонет.
- Б. Авторський коментар.
- В. Назва кожного сонета у вінку.
- Г. Акрівірш.

6. Авторський задум, що об'єднує вірші циклу «Книга Адама»:

- А. Вираження жіночої суб'єктивності через триєдність божественного, чоловічого та жіночого.
- Б. Інтерпретація ініційованого жінкою гріхопадіння.
- В. Засудження Бога за світову несправедливість.
- Г. Зверхність чоловіка над жінкою.

7. За структурою цикл «Книга Адама» Маріанни Кіяновської є:

- А. Архітектонічною цілісністю.
- Б. Серією однотипних за жанром творів.
- В. Вінком сонетів.
- Г. Тематичним циклом.

Рекомендована література до теми

«Жанрова своєрідність поезії Маріанни Кіяновської»:

Андрусак І. Міто(собою) наповнення, «в якого усе навпаки» (про книжку Маріанни Кіяновської «Міфотворення»). – [Електронний ресурс]: // Знак. Літературний додаток до «Смолоскипа України». – 2000. – №3 (листопад) [Режим доступу] I:\Znak3.htm.

Галета О. «...Птах золотий на злеті» // Кіяновська М. Міфотворення. – К.: Смолоскип, 2000. – С.5–8.

Голобородько Я. Тембри ліричного вокалу (Про Маріанну Кіяновську та Мар'яну Савку) // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – №226–227. – С.247–256.

Деркачова О. Світ крізь призму болю (на матеріалі творів М. Кіяновської та А. Охрیمовича) // Слово і час. – 2005. – №12. – С.22–27.

Маріанна Кіяновська: Я волю бути як Еліот, а не як професор, котрий пише про Еліота. 27.08.2008. [Ел. ресурс]: Ольга Купріян. Вид-во «Факт». Статті – [Режим доступу]: http://fact.kiev.ua/articles/article_139/

Савка М. Алогізми і парадокси чи шлях чіткої логіки (Збірка поезій М. Кіяновської «Інкарнація») // Молода нація / Голов. ред. Олег Проценко. – К.: Смолоскип, 1998. – С.144–148.

Шаф О.В. Антитеза як конструктивний елемент художньо-образної системи у вінку сонетів Маріанни Кіяновської «Галатея. Post scriptum» // Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика і літературознавство. Міжвузівський збірник наукових статей / Відп. ред. В.А.Зарва. – К.: Освіта України, 2008. – Вип. ХІХ. – С.124–129.

ЖАНРОВИЙ АНАЛІЗ ЛІРИЧНОГО ТВОРУ

Розгляд ліричного твору в жанровому аспекті передбачає висвітлення відповідності його художньої структури одній із базових ліричних моделей — вірша, мініатюри, циклу/поєми, а також наявності в ній формантів жанроформ (елегії, сонета, оди тощо) або «жанрових зразків» інших видів мистецтв, культурних просторів через аналіз специфіки покладеного в основу змісту твору ліричного переживання та формально-змістових особливостей поетичного тексту. Ліричний твір рекомендується аналізувати за схемою:

I. Загальні відомості про ліричний твір (автор, повна назва, наявність авторської вказівки на жанр, піджанр (авторський жанр), рік написання, місце в доробку митця (до якої збірки, тематичного циклу належить).

II. Змістові жанротвірні особливості твору (тема-ідея (розгалуженість, глибина, характер розгортання ліричного переживання), пафос, емоційна тональність, система образів, наявність антитез, пріоритетність ліричного Я, наявність (важливості) ліричного об'єкта, смисловий зв'язок між частинами твору).

III. Формальні жанротвірні особливості твору (строфіко-композиційна специфіка, версифікація, римування, синтаксичні, лексичні особливості, інструментовка).

Висновок: 1) обґрунтування належності твору до певної жанрової моделі — ліричного вірша, мініатюри, поєми/циклу;

2) обґрунтування наявності жанрових ознак жанроформ пісні, гімну, оди, сонета, послання, елегії та ін., їхньої трансформації в аналізованому творі;

3) обґрунтування художньої функції жанрових елементів інших видів мистецтв (у разі їх наявності) в аналізованому творі.

Розглянемо для прикладу жанрову природу поезії Оксани Забужко «Прип'ять. Натюрморт»:

*Це, здається, світанок —
і світло, немов простирадла, прим'яте.
В попільничці — недокурки. В вазі — заплющена квітка.
На чотири стіни перемножена тінь — і порожня кімната!
Жодного свідка.
Тут хтось був! Ще хвилину тому
на рудій поліровці тремтіли
Два прозорі вогні — від сльози і сльози (чи тут мешкали двоє?)...
Тільки в кріслі костюм, перед миттю заповнений тілом.
Раптом тихо згортається плоским безживним сувоєм.
Увійдіть! Увійдіть, подивіться — нікого немає!..
(Лиш повітря, надихане, злиплось —
мов танком по ньому проїхавсь).
Ах, ще светр недоплетений пальці чиїсь пам'ятає,
І розгорнута книжка — в позначках од нігтів чиїхось!
Як космічно, пронизливо-тихо за цю межею!
На рудій поліровці дві плями (а може, то сльози?) —
І надкушене яблуко, де надкус ще не взявся іржею,
Мов упавши з чиїсь руки, біля крісла лежить на підлозі...*

I. Поезія «Прип'ять. Натюрморт» О. Забужко, написана 1985 року, а названа так 1986 (напевно, через сумнозвісну подію цього самого року — аварію на Чорнобильській АЕС, з локалізацією якої безпомилково асоціюється топонім «Прип'ять»), увійшла до другої в поетичному доробку мисткині збірки «Диригент останньої свічки» (1990). У назві поезії подане авторське визначення її жанру — натюрморт, що в даному творі функціонує не стільки як рецепційна установка на сприйняття «застиглої» картини світу, вихопленого фрагменту життєвого плину, скільки через етимологію слова — «мертва натура» — асоціативно підводить до теми смерті.

II. За змістом поезія «Прип'ять. Натюрморт» є парадоксальним передбаченням чорнобильської катастрофи через повторювану деталь «*руда поліровка*» (руда – від радіаційного пилу) та зображення наглого зникнення мешканців кімнати, що могло бути спричинене лише катастрофічними обставинами. Ідея твору – нетривкість людського життя, що змістовно розгортається через мотиви раптового зникнення, непоміченості (або небажання помітити) цього іншими, концептуальні образи тиші, пустки, сліз, антитезу «відсутність – присутність» (що виражається через низку деталей «*костюм, перед миттю заповнений тілом*», «*светр недоплетений пальці чийсь пам'ятає*», «*надкушене яблуко, де надкус ще не взявся іржею*»). Джерелом ідейно-тематичного ядра поезії є рефлексія наглого переривання життя, яке продукує переживання болю й туги, що є її емоційними константами й зумовлюють трагічний пафос. Отже, у творі зафіксоване одне ліричне переживання, яке подається в розвитку. Воно експонується в перших чотирьох рядках через контраст між ілюзорним спокоєм ранку («*світло, немов простирадла, прим'яте. / В попільниці – недокурки. В вазі – заплющена квітка*») та образом пустки («*На чотири стіни перемножена тінь – і порожня кімната*»), що викликає відчуття тривоги, підсилене натяком на трагедію, що відбулася, – «*Жодного свідка!*» Ліричне переживання розвивається через констатацію факту раптового зникнення мешканців – «*Тут хтось був! Ще хвилину тому...*», що образно втілюється через деталі порожнього костюму, що «згортається <...> безживним сувоєм», «*надиханого*» – важкого – повітря («*мов танком проїхавсь*»), недоплетеного светра, розгорнутої книжки зі слідами нігтів. Кульмінацію в розвитку переживання підготовлює інтонаційно підсилене звертання до відсутніх свідків – «*Увійдіть! Увійдіть, подивіться – нікого немає!..*», що звучить як звинувачення, заклик викри-

ти винуватців трагедії. Вершинним у ньому є відчуття пустки – смерті, безнадії, безвісті, безчасся – тієї миті, що буває безкінечна, як вічність, бо є межею між буттям та небуттям – «*Як космічно, пронизливо-тихо за цю межею!*» Розв'язка емоційного напруження в останніх рядках поезії здійснюється через образ яблука, що може бути прочитаний як символ життя, яке шойно «випало з руки»...

Ліричний герой виражає своє емоційно-оціночне ставлення до зображуваного лише як спостерігач картини смерті, що може бути вмотивоване орієнтацією на «жанровий зразок» «натюрморту».

III. Поезія написана п'яти-, шестистопним анапестом з перехресним римуванням, формально складається з чотирьох катренів, які графічно не розмежовані, що, як і розривання 1, 4, 10 рядків задля інтонаційної акцентуації змістовно навантажених образів «світла», «рудої поліровки», «танка», створює враження астрофічності. Отже, специфічних формальних ознак канонічних жанрів або жанроформ немає. Поетичний словник твору складає побутова лексика: простирадло, попільничка, недокурки, ваза, крісло, костюм, сувій, светр, поліровка, пріоритет якої орієнтує на «візуальність» зображуваної картини (як і заклик «подивіться»), що контрастує з абстрактною лексикою: світанок, світло, прозорі вогні, повітря, межа, вмотивованою домінантною темою смерті.

Висновок: за змістом, що ґрунтується на ліричному переживанні конечності життя, поданого в розвитку (через низку мотивів, антитетичних образів), поезію «Прип'ять. Натюрморт» О. Забужко можна віднести до жанрової моделі ліричного вірша. У жанровій структурі твору відсутні форманти жанроформ (мотив проминальності людського життя, емоційна домінанта болю, туги могли б бути трактовані як ознаки елегії, але «роз-

чиненість», неоприявненість ліричного Я, яке виступає як третя особа, суперечить головній жанротвірній ознаці елегії – інтимності, заглибленості у власний внутрішній світ). Натомість автором підкреслена орієнтація на образотворчий жанр натюрморту, що націлений на «моментальне» відбиття трагедії людини, через статичне зображення якої виокреслюється саме та мить, яка відділяє буття від небуття. Елементи жанру натюрморту виявляються в поетичному тексті через домінування називних речень («*В попільничці – недокурки. В вазі – заплющена квітка*»), назв побутових предметів, що створює констатаційну інтонацію – ніби опис зображеного на картині, у зв'язку з цим переважають зорові образи, що постають як результат спостереження невидимим обсерватором людської трагедії. У жанровому визначенні твору – «натюрморт» – відбита ідейна інтенція твору – виразити складну діалектику життя і смерті, ілюзорність життя перед обличчям смерті, нечіткість межі між ними, трагічність «штучно» заподіяної смерті, трагічність людського життя.

КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

- Акрівірш** – спосіб побудови поетичного тексту, з перших літер рядків якого складаються слово чи вираз.
- Альтернанс** – чергування окситонних та парокситонних клаузул у вірші.
- Ансамбль** текстовий – комплекс творів (текстів), принципово або okazіонально протиставлених усім іншим текстам даної культури (літератури).
- Верлібр** – неримований акцентний вірш, що ґрунтується на інтонаційній співвимірності рядків.
- Версифікація** – сукупність норм і принципів організації вірша, зумовлена особливостями національної мови та літературної традиції.
- Вінок сонетів** – різновид ліричного циклу, архітектонічна єдність, що складається з п'ятнадцяти сонетів, змістовно та версифікаційно пов'язаних за рахунок системно повторюваних рядків сонета-магістралу (корони).
- Вірш** – основний (універсальний) жанр лірики, що в новітній жанровій системі функціонує як синтетичний «транс(мета)жанр», адже презентує категоріальні ознаки цього літературного роду: має зорієнтований на відображення духовно-емоційного світу людини зміст та базовану на експресивних зображально-виражальних засобах форму. Жанрова модель ліричного вірша передбачає вираз одного або низки емоційних імпульсів-переживань у їхньому розвитку, асоціативному перетіканні, протиставленні, представлених у тексті через динамічно розгорнуті мотиви.
- Гімн** – жанр релігійної (у давнину), а згодом переважно громадянської лірики, націлений на прославляння явища, об'єкта (від особистості, спільноти до держа-

ви), на вираження ідейних засад певної соціальної чи національної спільності.

Гімн державний – урочиста пісня, у якій стверджується національний ідеал, прославляється національна спільнота, один із найважливіших елементів державної символіки.

Декларація жанру – спосіб жанрового маркування творів (як правило, у заголовку), що полягає у використанні назв жанрів минулих епох, інших культур або видів мистецтв як вказівок на характер вираженої у творі ліричної рефлексії без обов'язкового дотримання їхніх формально-змістових параметрів.

Драма – рід літератури, націлений на відтворення сконцентрованої у собі дії, яка органічно розвивається через діалоги та монологи дійових осіб і ґрунтується на конфлікті між антагоністичними силами / позиціями.

Драматизм – якість людського духу, зумовлена розгортанням загрозливої для суб'єкта ситуації (за В. Халізовим).

Драматургічність – спосіб побудови художнього цілого за принципом поступального розгортання дії від експозиції до кульмінації та розв'язки.

Домінанта жанрова – визначальна жанрова характеристика твору, його жанрова концепція (за Б. Іванюком); провідний жанр у конкретній жанровій системі, що задає «параметри» «образу світу», набуваючи значення мета-жанрового принципу (драматизація – від провідного жанру драми – у класицизмі, романність – у реалізмі, поемність – у романтизмі) (за Н. Лейдерманом).

Елегія – літературний і музичний жанр; ліричний вірш медитативного змісту, що виражає зазвичай рефлексію недосконалості, швидкоплинності людського життя, породжену соціальною несправедливістю, особистим горем (найчастіше від першої особи).

Епістола – див. Послання.

Епос – рід літератури, орієнтований на відтворення зовнішньої стосовно автора дійсності в її об'єктивній суті через зображення перебігу подій, їхній сюжетний розвиток, як правило, без прямого вираження авторської суб'єктивності.

Жанр – історично складений тип структури твору, який організує усі його змістові і формальні елементи в систему, частина яких виступає домінуючою, виконує комунікативну та моделюючу функції, поєднуючи усталене та новаторське, і розкривається в статичній системі жанрів певного літературного роду та в динамічній через перманентну трансформацію, зумовлену еволюцією художнього мислення, творчим діалогом митця та реципієнта.

Жанр-вставка – композиційно локалізований жанр у структурі твору (синонімічне поняття жанру дискурсу (С.Зенкін)).

Жанрологія – розділ літературознавства, що вивчає теорію та історію жанрів, жанрових систем, закони їхнього формування, функціонування, закономірності трансформації.

Жанроформа – жанрова модель твору, у якій відсутня або втрачена логіка кореляції змістових та формальних параметрів, або така, де залишилися лише формальні чи лише змістові жанротвірні чинники.

Жанрова система – відносно стійка єдність жанрових форм, що функціонує на синхронічному рівні в конкретному виді мистецтва, роді літератури, у певну історичну епоху або в межах художнього напрямку, національної літератури, доробку конкретного письменника.

Зразок жанровий – тип жанрового запозичення (з невербальних видів мистецтва), що виявляється в ліричному творі через поодинокий змістовий чи формальний елемент і часто залишається в тексті латентним або лише декларується автором у назві як рецепційна установка.

Ідіожанр («квазіжанр») – авторська жанрова форма.

Канон жанровий – історично сформований, стійкий жанровий тип із незмінними (у межах чинної жанрової системи) жанротвірними формантами.

Класифікація жанрів – диференціація жанрів у межах чинної жанрової системи за комплексом поетикальних параметрів.

Лірика – рід літератури, у якому первинним є вираження суб'єктивної свідомості у її ставленні до світу.

Ліризм – суб'єктивована емоційна тональність мови автора, оповідача, персонажів твору.

Матриця жанру – структурний інваріант твору, історично складений комплекс найбільш усталених жанротвірних формантів, що залишаються атрибутивними впродовж періоду функціонування жанру.

Метажанр – загальний конструктивний принцип, характерний для низки споріднених у певному аспекті жанрів (Н. Лейдерман); позародова жанрова ознака, яка зумовлює типологічну подібність різних жанрових форм (типу притча, ідилія тощо) (Б. Іванюк); узагальнення жанрових варіантів для реалізації нежанрового (зазвичай проблемно-тематичного) загального принципу (поняття синонімічне генералізації жанрів) (О. Юферева, Вл. Луков); оригінальний жанровородовий тип, виокремлений за принципом логічної єдності (О. Зирянов).

Метареалізм – стильова течія постмодернізму, націлена на граничне ускладнення поетичної мови та вираженого нею художнього світу, який відбиває багаторівневість та взаємопов'язаність фізичної, психічної та метафізичної площин буття (за М. Епштейном).

Мініатюра лірична – жанрова модель, модифікація ліричного вірша, яка відрізняється цілісністю втіленого в тексті ліричного переживання, що передбачає відсутність його інтонаційного, строфічного членування,

надзвичайну компресію змісту за рахунок асоціативності, символічності, сугестивності образів.

Модальність жанру – атрибутивна властивість жанру виражати усталене ставлення до зображуваного об'єкта, що виражається через жанровий пафос і зумовлює жанровий стиль (за Б. Іванюком).

Модель жанрова – універсальний тип формально-змістової єдності, що виконує комунікаційну та моделюючу функції, виступає типологічним «інваріантом» ліричного твору.

Мотивація жанрова – змістовно-емоційна орієнтація реципієнта, що є наслідком реалізації комунікативної функції жанру (поняття синонімічне жанровій установці).

Ода – ліричний вірш, присвячений вихвалянню вождів і героїв, високопоставлених осіб, що відрізняється урочистим піднесеним змістом, зорієнтований на передачу відчуття захвату, має відповідну до канону форму.

«Пам'ять» жанру – семантика жанрового ядра, носій філософсько-естетичного осмислення й оцінки змодельованого в художньому творі світу, що зумовлює «упізнаність» твору реципієнтом.

Переживання (рефлексія) ліричне – факт творчості, результат об'єктивної, індивідуально-творчого перетворення життєвих реалій; специфічний стан творчої концентрації – особливого емоційно-інтелектуального напруження.

Пісня літературна – ліричний вірш, засадничо орієнтований на синтез із музикою, що зумовлює такі формальні ознаки, як ритмометрична співвимірність рядків, наявність рефренів, римовані катрени (дистихи) та ін.

Пісня фольклорна – музично-словесний жанр, що передбачає тісний зв'язок мелодії і тексту, у якому відбиті основні сторони життя народу: побут, історія, традиції, народна мораль, соціальні протиріччя тощо.

- Поетія** – тип літературної творчості, що передбачає системну метро-ритмічну організацію тексту.
- Поема лірична** – твір великої форми, що ґрунтується на розгалуженій ліричній рефлексії і претендує на масштабність художньої картини світу.
- Послання** – ліричний вірш найчастіше повчального морального, філософського змісту в епічній (зображення події) чи ліричній (вираз почуття, зізнання) формі, що являє собою монолог, звернений до визначеної реальної чи фіктивної особи.
- Проза** – тип літературної творчості, що передбачає відсутність у тексті рими, системно закріплених метро-ритмічних акцентів.
- Рима** – співзвуччя клаузул близько розташованих слів.
- Римування дисонансне** – альтернативний асонансному спосіб утворення співзвучних клаузул за рахунок збігу приголосних звуків (опорного та кінцевого) при розбіжності голосних (є чинним розмежування дисонансної рими на окситонну, парокситонну, омонімічну, тавтологічну).
- Романс** – камерний музичний твір для голосу з інструментальним супроводом.
- Романс літературний** – ліричний вірш інтимної (з елементами філософської та пейзажної) тематики з чіткою строфічною будовою (катрени), римуванням, що потенційно може виконуватися з музичним супроводом.
- Синтез жанровий** – явище зближення, злиття жанрів, яке реалізується в художніх творах як поєднання ознак різних жанрів (близьке до поняття жанрової контамінації).
- Сонет** – ліричний вірш, якому властиві всі ознаки сонетної строфи та діалектичне розгортання змісту за принципом протиставлення / зіставлення тези та антитези, базоване на драматургічних засадах розвитку теми до кульмінації та її розв'язки.

- Сонет класичний** – жанрова форма сонета, що утворилася в XIII ст. в Італії та канонізувалася у творчості поетів «дольче стиль нуово» та Ф. Петрарки.
- Сонет модерний** – неканонічний сонет, у якому теза й антитеза не узгоджуються в синтезі, а зіставляються чи навіть ототожнюються, утверджуючи діалектичну цілісність буття.
- Сонет позакласичний** – зразки сонетного жанру від запозичення його європейськими літературами у XVI ст. до сьогодення, формально-змістові особливості яких варіюються залежно від методологічних засад, національної літературної традиції, авторського стилю.
- Сонет сучасний** – сонет XX ст., якому властиве стильове розмаїття національних сонетних моделей.
- Сонетна строфа** – тверда віршована форма, що складається з чотирнадцяти рядків, поділених на два катрени і два терцети, що римуються за схемою АВВА АВВА ССD EED (розташування рим у терцетах є варіативним) (петрарківська строфа), або на три катрени та дистих з довільним римуванням (шекспірівська строфа).
- Стилізація жанру** – підкреслене наслідування жанрових форм зі збереженням (частковим) їхніх жанротвірних формантів.
- Стиль** – сукупність системно пов'язаних художніх прийомів і засобів, що визначають параметри художньої цілісності, зумовлені світоглядно-естетичними пріоритетами митця / школи / напряму; вираження авторської творчої активності в кожному елементі художнього цілого (за М. Гіршманом).
- Строфа** – група рядків, що повторюється (або потенційно може бути повторена) у структурі твору.
- Сугестивність поетичної мови** – здатність поетичного слова асоціативно сполучати реципієнту емоційний імпульс незалежно від змісту образу, вираженого ним.
- Сюрреалістична метафора** – різновид метафори, фокус і референт якої логічно не сумісні.

Танка – жанр японської лірики, лірична мініатюра, що являє собою моновірш із п'яти рядків по 5-7-5-7-7 складів відповідно філософсько-психологічної тематики, компресія змісту в якому досягається переважно за рахунок символів та прийому паралелізму.

Творчий метод – принцип художнього відображення дійсності.

Типологія жанрів – спорідненість жанрів з усталеною змістовою ознакою, ціннісним ставленням до об'єкта рефлексії.

Трансжанр – провідний у певній жанровій системі (літературному роді) жанр, який виділяється в процесі жанрового синтезу й поглинає інші жанри, стираючи їхні диференційні ознаки (поняття синонімічне мета-жанру (в окремих тлумаченнях), жанровій домінанті (в окремих тлумаченнях)).

Установка жанрова – див. Мотивація жанрова.

Хоку – жанр японської лірики, лірична мініатюра, що являє собою моновірш із трьох рядків по 5-7-5 складів відповідно.

Цикл ліричний – сукупність художніх творів (одного виду мистецтва, одного автора), об'єднаних за жанровим і / або ідейно-тематичним принципом, за подібністю композиції і насамперед – задумом в естетичну цілість.

Цикл-рубрика (серія) – архітектонічно відкритий цикл творів, подібних за жанровими і / або тематичними параметрами.

Ядро (стрижень) жанру – незмінний упродовж історичної еволюції «зміст» жанру, що моделює трансльований ним «образ світу».

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- | | |
|--|---|
| Алейсандре Вісенте 79 | Буанаротті Мікеланджело 80 |
| Александров Олександр 65 | Вакарчук Святослав 61 |
| Анакреонт 68 | Валері Поль 81 |
| Андієвська Емма 10, 15, 38, 82,
142-170, 172-203, 210, 211, 216,
225, 226, 246 | Васильєв А. 12, 13 |
| Андрусак Іван 105, 141, 207, 253 | Величковський Іван 88 |
| Андрухович Юрій 61, 73, 82, 216 | Вербицький Михайло 65 |
| Антонич Богдан-Ігор 89, 205 | Верлен Поль 81 |
| Аннуціо (Рапаньєтта)
Габріеле д' 81 | Вінграновський Микола 8, 82 |
| Артемова Світлана 22 | Вінчі Леонардо да 81 |
| Астаф'єв Олександр 73, 144 | Вовк Віра 73 |
| Ахматова Анна 14, 74, 87 | Вознесенський Андрій 70 |
| | Возняк Тарас 144, 202 |
| | Волкова Т. 9, 28, 29, 74 |
| | Воробйов Микола 102 |
| | Вороний Микола 81 |
| | |
| Бажан Микола 70, 82 | Гама Васко да 214, 215, 230 |
| Баран Євген 104 | Галета Олена 208, 253 |
| Батюшков Костянтин 87 | Герасимов К. 75, 77, 202 |
| Бахтін Михайло 12, 14 | Гете Йоганн Вольфганг фон 87 |
| Бедрик Юрій 204, 206 | Гінзбург Лідія 9, 12, 19, 22, 90 |
| Бехер Йоганнес Роберт 75, 78, 84,
97, 202 | Гіршман Михайло 21, 21, 256 |
| Белій Андрій 48 | Гнатюк Ніна 104, 106, 136, 141 |
| Білоцерківець Наталя 36 | Глібов Леонід 89 |
| Блок Олександр 48, 49 | Гребінка Євген 89 |
| Бодлер Шарль 64, 81 | Грінченко Борис 81 |
| Бойчук Богдан 145, 147, 182, 190,
202 | Голобородько Василь 102 |
| Бондар Н. 31 | Голобородько Ярослав 208, 253 |
| Бондар Юрій 144 | Гомер 64 |
| Бордуляк Тимофій 81 | Гораций (Квінт Гораций Флакк) 64,
68, 69, 72 |
| Боровиковський Левко 81, 89 | Горький Максим 23 |
| Брехт Бертольд 87 | Гриценко Олександр 144, 161, 202 |
| Бруно Джордано 81 | Гришин-Грищук Іван 106, 141 |
| Брюсов Валерій 48, 51, 52, 81 | Грінберг Ілля 68 |
| Буало Ніколо 69 | |

Гриньків Дмитро 105
 Гулак-Артемівський Петро 72
 Гундорова Тамара 7
 Дамаскін Іоанн 64
 Дарвін М. 47, 49, 52
 Деко Олександр 144
 Демків Борис 70
 Державин Володимир 144, 145, 182, 203
 Державін Гаврило 69
 Деркачова Ольга 208, 209, 253
 Деснос Робер 79
 Димова Л. 49
 Драй-Хмара Михайло 167
 Добриловський Юрій 65
 Довгалевський Митрофан 88
 Драч Іван 8, 38, 70
 Дрогобич Юрій 88
 Духнович Олександр 65
 Ередіа Жозе-Марія 167
 Епштейн Михайло 33, 211, 262
 Есіх Мілан 79
 Єсенін Сергій 72
 Єсін Андрій 42
 Іванов Вячеслав 81
 Іванюк Борис 9, 14-18, 21, 22, 24, 26, 31, 91, 260, 262, 263
 Ільницький Данило 206, 228
 Ірванець Олександр 60, 61, 70, 73
 Ісаковський Михайло 58
 Жадан Сергій 37, 216
 Жуковський Василь 87
 Жулинський Микола 100, 102, 103, 108, 141, 144
 Забіла Віктор 60
 Забужко Оксана 8, 15, 35, 39, 73, 203, 255, 257
 Заманський Л. 12, 41
 Зарівна Теодосія 8
 Зборовська Ніла 144, 203, 240
 Зелененька Ірина 104, 114, 141
 Зенкін Сергій 17, 19, 25, 34, 261
 Зеров Микола 82, 167, 200
 Зизаній (Тустановський) Лаврентій 87
 Зимомря Іван 146, 157
 Зирянов Олександр 9, 25, 262
 Каган Мойсей 12, 13, 20
 Каллін 86
 Карранса Е. 79
 Карпинець О. 206
 Кассу Жан 79
 Кастанеда Карлос 154
 Качуровський Ігор 75-78, 80, 97, 161
 Квітка-Основ'яненко Григорій 114
 Кіяновська Маріанна 10, 82, 204-253
 Кравченко Уляна 81
 Крижанівський Степан 20, 70, 76, 82
 Кропивко Ірина 9, 14, 26, 29, 30, 74, 91
 Круглова Т. 16
 Ковалів Юрій 35, 40, 47, 50, 57, 62, 65, 67, 71, 83, 85
 Кожинів Вадим 19, 22, 40, 90
 Козак Богдан 105
 Козлик Ігор 9, 24
 Кониський Олександр 65
 Копистянська Нонна 9, 27

Коптілов Віктор 144
 Кордун Віктор 102
 Костенко Ліна 8, 15, 36
 Костецький Ігор 145
 Котляревський Іван 70
 Кузьмічов Іван 12, 20, 91
 Купріян Ольга 204-206, 209, 229, 253
 Куришук Василь 104, 105, 136
 Кут Святослав 104, 108, 116, 117, 141
 Лавріненко Юрій 144
 Лазарук Мирослав 101
 Ламартін Альфонс де 87
 Лейдерман Натан 7, 12, 14, 15, 17, 20, 21, 25, 32, 98, 260, 262
 Лентіно Джакомо да 80
 Лихачов Дмитро 18
 Ліль Ружен де 69
 Ломоносов Михайло 64, 69
 Луков Вл. 25, 262
 Лучук Іван 66
 Ляпіна Л. 47-49, 53
 Мазепа Іван 88
 Маковей Осип 81
 Маланюк Євген 70, 139
 Малерб Франсуа 67, 69
 Малкович Іван 103, 104, 136, 141, 216
 Малларме Стефан 81, 161
 Малишко Андрій 60
 Мастерд Х. 49
 Матіос Марія 8
 Мачадо Мігель 79
 Маяковський Володимир 64
 Мельничук Тарас 10, 100-141, 180-183
 Метлинський Амвросій 81
 Мільвуа Шарль Юбер 87
 Мімнерм 86
 Містраль Габріела 64
 Мойсієнко Анатолій 142, 144, 161, 203
 Неборак Віктор 74
 Нейхоф Мартінус 79
 Нечерда Борис 82, 84
 Овідій 72, 86
 Олійник Борис 70
 Орлицький Юрій 25, 34
 Осипчук В. 79
 Павличко Дмитро 15, 32, 77, 78, 79, 82, 84
 Палкін М. 27, 46, 56, 57, 60, 62, 65, 75, 91
 Парні Еварист 87
 Петрарка Франческо 79, 81, 167, 200, 265
 Петренко Михайло 60
 Піндар 68, 69
 Покальчук Юрій 8, 61, 62
 Поляков М. 13, 14, 31
 Поспелов Геннадій 9, 12, 22, 27, 28, 90
 Потье Ежен 64
 Потебня Олександр 40
 Почаський Софроній (Стефан) 87
 Прокопович Феофан 88
 Просалова Віра 31
 Проперцій 86

Пушик Степан 105
 Пушкін Олександр 87
 Пчілка Олена 81

Радищев Олександр 69
 Радько Г. 32
 Райс Еммануїл 144, 145, 203
 Режіо Жозе (Жозе Марія душ Рейш Перейра) 79
 Рильський Максим 70, 82
 Римарук Ігор 102, 216
 Рільке Райнер-Марія 64, 80, 87, 161
 Ронсар П'єр 67, 69
 Рубчак Богдан-Тиміш 145-147, 182, 202, 203
 Руданський Степан 60, 89
 Рябий Василь 106, 141

Савка Марьяна 207, 210, 212, 253
 Савчин Тетяна 32, 82
 Самійленко В. 81
 Сафо 64
 Саєнко Валентина 32, 49
 Сапогов В. 49
 Сенчина Л. 31
 Сильман Т. 41
 Симоненко Василь 60
 Сіробаба Микола 31
 Сквозников Віталій 9, 19, 22, 74, 90, 98
 Сковорода Григорій 88
 Сладкопєвец Роман 64
 Слоньовська Ольга 103
 Смотрицький Мелетій 81, 87
 Сомов О. 87
 Сорока Петро 31, 144, 147, 158, 161, 190, 203

Співак Р. 28, 30, 91
 Стенник Юрій 12, 17, 18, 20, 91, 98
 Стефанік Василь 120
 Стєх Марк-Роберт 144, 151, 203
 Страшнов Сергій 12, 16, 67, 68, 85-87, 89, 91, 98
 Струк Данило-Гусар 144, 150, 161
 Стус Василь 102, 103, 139
 Сумароков Олександр 87

Тарнашинська Людмила 147, 149, 158, 161, 203
 Тассо Торквато 81
 Тинянов Юрій 25
 Тичина Павло 38, 60, 70, 82
 Тищенко О. 24
 Ткаченко Анатолій 26, 27, 33, 57, 71, 98
 Ткаченко Олена 31, 84, 88, 89
 Тодоров Цветан 18-20, 24
 Томашевський Борис 40, 165
 Тредіаковський Василь 69, 87
 Туптало Даніїл 88
 Тюпа Віталій 48, 49, 53, 54, 187, 200

Українка Леся 60, 81
 Устиянович Микола 81

Федькович Юрій-Йосип 50, 52, 53, 81
 Фет Афанасій 87
 Фігут Р. 39, 48, 52
 Фоменко І. 31, 49, 50, 51, 54, 55, 99
 Франко Іван 65, 75, 81

Харчук Роксана 8

Чернець Лідія 12, 18, 30, 34

Чернявський Микола 81
 Чубай Григорій 61
 Чубинський Павло 65

Шатін Юрій 23
 Шашкевич Маркіян 81
 Шевельов (Шерех) Юрій 145
 Шевченко Тарас 27, 60, 65, 72, 88, 89, 101, 107, 139
 Шенгелі Георгій 43, 83
 Шеньє Андре Марі де 87

Шмельова Т. 13
 Шпигоцький Опанас 81

Щурат В. 81

Юсип Дмитро 100, 104
 Юферева Ольга 9, 19, 23-25, 31, 262

Якубовська Марія, 83, 84, 99, 209, 236

Навчальне видання

Ольга Вольгівна Шаф

**ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ
РУБЕЖУ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ**

Навчальний посібник

Редактор *В. Клічак*
Комп'ютерна верстка *О. Баранов*

Підписано до друку 02.03.2012.
Формат 84x108/32. Папір офсетний.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 17.
Наклад 300 прим.

Видавничий центр «Просвіта»
03047, м. Київ, пр-т Перемоги, 50.
тел. (044) 454-88-41

Свідоцтво № 1800, серія ДК
від 24.05.2002 р.