



О.Червченко

АНТИЧНІ ТА БІБЛІЙНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ

Дискурс, зокрема поетичний, — це одна з актуальних проблем у філологічних дослідженнях кінця ХХ — початку ХХІ ст. Підґрунтям цього напрямку досліджень стала лінгвістика зв'язного тексту, прагнення довести принципову відмінність одиниць літературного тексту від одиниць класичної системи мовлення. Поступово поняття “текст” замінюється поняттям “дискурс”, що означає текст “у сукупності з екстралінгвальними — прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. факторами; текст, узятий у подієвому аспекті; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія...”¹. При цьому визначаються дедалі новіші відмінні ознаки: наявність конкретного (а не потенційного) смислу, суперсегментних одиниць, спеціальний відбір мовних засобів, важливість культурного контексту, макроструктура тощо.

Дискурс як складник мовної практики характеризується паралінгвістичними аспектами (наприклад, жестами, мімікою), виконуючи також емоційно-оцінювальні та інші функції. Сьогодні теорія дискурсу як “тексту, зануреного в життя”, досліджує моделювання “життєвого дискурсного контексту у формі “фреймів” (типових ситуацій), “сценаріїв” (що роблять акценти на розвитку ситуації), а також “ментальних процесів учасників комунікації: етнографічних, психологічних і соціокультурних правил і стратегій породження і розуміння мовлення в тих чи інших умовах”².

Загальнолінгвістичні аспекти теорії дискурсу та методи його аналізу започатковано в логіко-семіотичних описах французьких постструктуралістів А.Греймаса, Ж.Курте, Є.Ландовського, у соціолінгвістичних аналізах комунікації американських учених Е.Щеглова, Н.Закса, у дослідженнях німецьких науковців П.Хартмана, П.Вундерліха, у працях польської лінгвістки А.Вежбицької, а також російських мовознавців О.Холодовича, Н.Арутюнної, Ю.Степанова та ін. З'ясування проблеми поетичного дискурсу українського неокласицизму, а також аналізу своєрідності поезики неокласиків як в українському, так і в світовому літературному контексті присвячено праці М.Жулинського, М.Ільницького, Ю.Коваліва, М.Ласло-Куцюк, Д.Наливайка, С.Павличко, Л.Ставицької, Л.Темченко, П.Хропка.

Аналізуючи поетичний доробок митців української літератури початку ХХ ст., не можна навіть припустити, що була створена та існувала якась єдина поезика, котра зобов'язувала б усіх поетів дотримуватися однієї визначеної норми. “На самому початку, доки ще існувала свобода творчої думки і слова, — як зазначає С.Павличко, — літературний процес в Україні розділявся на окремі досить відмінні напрямки: модернізму-естетизму, народництва єфремівського типу, футуризму, неокласицизму, політизованого лівого авангардизму”³. Для кожного напрямку були характерні певні дискурсивні особливості. Проте дискурс пролетарського мистецтва, як офіційний, державний, швидко поглинув

¹ *Лингвистический энциклопедический словарь* / Под ред. В.Н.Ярцевой. — М., 1990. — С.136, 137.

² *Там само.* — С.137.

³ *Павличко С.А.* Теоретичний дискурс українського модернізму. Дис. ... д-ра філол. наук. — К., 1995. — С.185.

інші, позбавивши в такий спосіб культуру внутрішньої діалогічності. Загалом уся літературна продукція 20-х років ХХ ст. вимагала специфічного прочитання. Політичний тиск породжував особисту цензуру, страх репресій, убивав навіть надію на щирість вислову⁴.

За таких суспільно-політичних умов замовчування, демонстративне ігнорування “історичного сьогодні” стало одним із принципів поетичного дискурсу неокласицизму, своєрідним способом оцінки тієї доби. У той час, коли в суспільстві домінувала ідея деструкції всього попереднього досвіду, саме неокласики закликали митців повернутися до джерел культури, свідомо намагалися будувати своє поетичне мовлення на основі усталених традицій. Так, М.Зеров у книзі “До джерел”, наголошуючи на органічній спорідненості української культури з традиціями світової, писав: “Вікно в Європу було прорубано раз “в Питербурхе-городке” на початку ХVІІІ ст., коли на російські центри упало снопом європейське світло... на Україні ж у нас вікон не прорубали, у нас паруски європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючись помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму”⁵.

Саме тому естетично-філософська доктрина неокласицизму засадничо формувалася на традиціях світової культури: поетиці античності, класицизму, європейської поезії кінця ХІХ — початку ХХ ст. За визначенням М.Неврлого, “здобутки світової класики, починаючи з античності і кінчаючи французькими парнасцями та німецькими експресіоністами, вони органічно поєднували з вітчизняною традицією”⁶. Своєю творчістю неокласики створили самобутній і повнокровний поетичний стиль, проіннятий духом справжнього гуманізму.

Вони були переконані, що осмислення духовної спадщини людства допомагає розпізнати “своє” у контексті “чужого”, і це “своє”, “національне” вони розуміли як органічний складник світової культури, повнокровний і самодостатній. Особлива роль у цьому процесі відводилася традиції, яка розглядалася як “загальнолюдський фонд, котрим свобідно користується кожний писатель і кожний народ по мірі своєї спосібності і культурності і до котрого своєю чергою докладає більшу або меншу цеглину свого, власного, оригінального, оп’ять по мірі своєї вродженої спосібності і здобутого попередньою збірною працею рівня культури”⁷.

Таким чином, звернення неокласиків “до джерел” світової культури стало одним із основних чинників формування їхнього поетичного стилю.

Концепція софійності. Філософсько-естетичним тлом українського неокласицизму стала концепція софійності. Головна її ідея — утвердження мудрості і краси світобудови, творення світу як розумного мистецтва. Тому в художньо-естетичній парадигмі неокласиків концептуальна роль належить смисловій і функціональній єдності добра і краси як праоснови гармонійного світоустрою, саме ці категорії визначили тематику і проблематику їхнього творчого доробку. Цікава з цього погляду поема М.Рильського “Чумаки”, де митець проголошує неокласичний ідеал гармонійного співіснування краси та істини, називаючи їх “сестрами-близнятами”, які “виривали із віковичної мли”⁸ культурно-історичний прогрес.

Особливістю художнього світосприйняття неокласиків, яке концентрується навколо ідеї краси, виступає антропоцентризм: “Краса іде, гаптує золотом / Ясні, глибокі небеса, — / А ми затоптуєм болотом / Все те, що в нас самих — краса”⁹. Духовний світ людини осягається митцями у філософській єдності особистості й довкілля, розглядається у площині вічних проблем — добра і зла, життя і смерті, людини й часу, буття й культури та ін. Витоки цих проблем сягають давніх часів. У розробці власної естетики неокласики широко використовують ідеї античних філософів (Сократа, Платона, Аристотеля та ін.).

⁴ Там само. — С.187.

⁵ Зеров М.К. Твори: У 2-х томах: Т.1. Поезії. Переклади. — К., 1990. — С.585.

⁶ Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. — К., 1991. — С.78.

⁷ Франко І. “Тополя” Т.Шевченка // Франко І. Твори: У 50-ти томах. — К., 1980. — Т.28. — С.74.

⁸ Рильський М.Т. Зібрання творів: У 20-ти томах. — К., 1983. — Т.1. — С.196.

⁹ Там само. — С.140.

Весь концептуальний простір поезій неокласиків суголосний філософським поглядам Сократа (з його радикальною переорієнтацією з осягнення природи на вивчення людини, її душі й морального світу). Філософ пов'язував існування істини з об'єктивними моральними нормами, тому відмінність між добром і злом у нього не відносна, а абсолютна. Якщо природа людського існування полягає в тому, що людина — це її душа, а під душею він мав на увазі розум, мислячу активність та морально орієнтовану поведінку¹⁰, то, можливо, цим зумовлене широке використання неокласиками образу духовної константи — душі: “В яких дощах омиєте ви душу?”¹¹, що, по суті, є зверненням до ідеалів уселюдської моралі.

Учень Сократа Платон постулював існування таких зразків у вигляді первісного царства певних ідеальних сутностей. На думку філософа, причина всього правильного і прекрасного — це ідея Блага. За допомогою діалектичної тріади “Єдність — Розум — Світова душа” Платон формулює концепцію, що дозволяє утримати у взаємозв'язку множинний світ ідей, об'єднати і структурувати їх навколо основних іпостасей буття. Тому “Космос постає як досконала гармонійна істота, що є за своєю структурою божественний Розум, Світова Душа й світове тіло”¹².

У пам'яті людської душі, вважає Платон, ще з періоду її безтілесного, позанебесного існування, немовби закладені ідеї блага, краси, співмірності, справедливості та ін. Людина повинна шукати й пізнавати, тобто пригадувати все істинне, досконале і прекрасне, до чого залучена її розумна душа. Розкриття у такий спосіб сутності власного “я” допомагає неокласикам об'єктивувати світ почуттів, надавати їм рис космічної масштабності: “Я часточка мала всесвітнього зв'язку, / Взаємодіяння і руху без упину, / .../, Спізнання всіх речей я скупчую в мізку / І помічаю скрізь основу їх єдину”¹³. Шлях пізнання-пригадування виявляється і моральним очищенням, тому самопізнання істини, добра і краси приводить людину до досягнення блага. Наснажені ідеєю цілісної гармонії (“калокагатії”), неокласики намагалися привести будь-який новий стан речей у відповідність із моделлю ідеальної рівноваги Всесвіту. Так, у поезії М.Зерова “Класики” туга за класичною поезією (“ваше слово, смак, калагатія / Для нас лиш порив, недосяжна мрія / Та гострої розлуки гострий біль”¹⁴) стає ознакою занепаду не тільки літературно-художніх надбань людства, а й засобом критики тогочасних суспільно-політичних порядків.

Створюючи глибоко філософські поетичні твори, неокласики звертаються до класичних форм вірша — сонета, рондо, ідилії, терцини, олександрійського вірша. Зумовлено це не тільки естетичними засадами, а й раціоналізмом світосприйняття. “Красу, гармонію світу, — зазначає В.Зварич, — поети прагнули відтворити у письмі через кристалізовані досвідом художні форми, які зберігають пам'ять культур і демонструють потужний потенціал самооновлення”¹⁵. У цьому відношенні неокласики продовжують традиції Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, В.Самійленка.

Слід зазначити, що неокласики прагнули ускладнити поетичну думку шляхом укладання ліричної збірки за принципом замкненої цілісності, об'єднаної спільною концепцією. Принципи циклізації, за якими окремі вірші стають ланкою єдиного задуму, єдиної розгалуженої концепції, єдиного внутрішнього сюжету, коли вірші стають багатшими й змістовнішими від своїх зв'язків із сусідніми, вияскравлюють неокласичне розуміння дійсності, конкретизують їхній естетичний ідеал, у межах лірики відтворюваний лише у складній системі поетики. Такий підхід до поетичної творчості об'єктивно був зумовлений новим станом культури початку ХХ ст., для якого була характерною тенденція до синтезу різних форм буття і творчості, обґрунтування єдності світу.

¹⁰ *Історія філософії: Підручник для вищої школи.* — Х., 2003. — С.233–234.

¹¹ *Клен Ю.* Вибране / Упоряд., авт. передм. та приміт. Ю.Коваліва. — К., 1991. — С.303.

¹² *Історія філософії...* — С.237.

¹³ *Филипович П.П.* Поезії. — К., 1989. — С.132.

¹⁴ *Зеров М.К.* Цит. вид. — Т.1. — С.65.

¹⁵ *Зварич В.З.* Стилетворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків. — Дрогобич, 2002. — С.27.

В історії культури софійність як вчення про красу поставало в найрізноманітніших модифікаціях (Античність, Середньовіччя, Ренесанс, Новітні часи). Аналізуючи їх, П.Флоренський зазначав, що спільним джерелом для них слугували книги Премудрості Соломона і Притч Соломонових, де йшлося про уособнення мудрості Божої (Софія — “художниця при Богові”, яка несе вічний творчий задум, ідеальний першообраз світу¹⁶).

Поняття софійності характеризувалося як із позицій пантеїзму, так і монотеїстично. Так, Г.Сковорода висловлював думку про те, що мудрість живе повсюди і повсякчас, порівнюючи її з образом Христа (як утілення цієї мудрості). Мабуть, цим можна пояснити суголосність неокласичного світовідчуття з філософією Г.Сковороди, котрий шляхом духовного самовдосконалення (через мандри, рух просторами життя і думки) намагався віднайти гармонію між людиною і Всесвітом: “Щоб з хаосу душі створити світ”¹⁷.

З образом мандрівного філософа неодмінно асоціюється динаміка життя, образи довкілля: “Ясніють верби, і шумить вода, / квітки і трави простяглись без краю, / широким шляхом йде Сковорода, / і ластівки радіють і кружляють”¹⁸. Поетичні пейзажі П.Филиповича охоплюють традиційні для української поезії реалії: “верби”, “вода”, “квітки і трави без краю”, “широкий шлях”, “ластівки”, які виражають філософсько-художню концепцію національного буття і постають як відновлена божественна гармонія.

У поетичній рецепції неокласиків образ мандрівного філософа стає органічним складником Всесвіту: “...та з палицею пілігрима / у нові села й городи / прямує тінь неутомима / Григорія Сковороди”¹⁹. Інколи ліричний герой ототожнює власне “я” з образом мудреця: “І я помандрую, як Сковорода”²⁰.

Отже, поетична творчість неокласиків — яскравий приклад включення у національну художньо-міфософську традицію: художнє осмислення основ буття пов’язане в ній із кордоцентричним пафосом, сквородинською ідеєю екогармонії (цілісності власної душі як відображення природної гармонії), мотив пошуку якої зумовлює структуру віршів, розділів, збірок поезій. Через освоєння певного середовища — культури, природи, власного духовного світу, історії, сьогодення тощо — неокласичний герой усвідомлює ідеал гармонії і виокремлює ознаки дисгармонії.

Рецепція античності. Тривалий час це питання потребувало адекватного розв’язання, адже в радянському літературознавстві неокласицизм отримав ідеологічне тавро. Тільки в останні десятиліття у студіях українських літературознавців з’явилася спроба поглибленого, неупередженого дослідження творчості “грона п’ятірного”, їхньої естетики і поетики. Дослідники Г.Білик, М.Бондаренко, С.Гречанюк, О.Вишневська, О.Гальчук, В.Зварич, М.Кравець, М.Кудряшова, О.Ніколенко, Г.Церна визначають естетику неокласицизму як традиціоналістську настанову, висвітлюють деякі світоглядні позиції неокласиків, намагаються розкрити рецептивні процеси у творчості цього літературно-художнього угруповання.

Український неокласицизм — це наступник передусім традицій європейського класицизму XVII та XVIII ст., який орієнтувався на античність, у надрах якої витворився культ краси, гармонії. Їх не треба вигадувати, достатньо лише наслідувати. Тому античність у сприйнятті неокласиків — це неперевершені взірці мистецької досконалості, статика, рівновага “раціонального” та “чуттєвого”. “Відроджуючи античність, — зазначає Л.Темченко, — неокласики висунули естетичний феномен Краси, через осмислення якого вирішувалася традиційна для української культури антитеза — минуле як золотий вік і нинішнє як стан Руїни”²¹. У своєму часі неокласики стали найбільш послідовними естетамі, які “модернізували сучасну їм культуру шляхом консервації її певних форм”²².

¹⁶ Флоренський П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Оправдание космоса. — С.-Пб., 1994. — С.173.

¹⁷ Клен Ю. Цит. праця. — С.55.

¹⁸ Филипович П.П. Цит. вид. — С.90.

¹⁹ Рильський М.Т. Цит. вид. — С.226.

²⁰ Драй-Хмара М. Вибране. — К., 1989. — С.43.

²¹ Темченко Л.В. Український неокласицизм 20-х рр. XX ст.: генезис, естетика, поетика. — Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Дніпропетровськ, 1997. — С.15.

²² Павличко С.Д. Цит. праця. — С.204.

Слід наголосити, що, звертаючись до античності, неокласики продовжили традиції української культури попередніх епох, взірцем яких стала літературно-художня творчість Г.Сковороди, І.Котляревського, П.Куліша, Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка. “Ідентифікація української культури, – стверджує В.Івашко, – відбувалася в межах тієї схеми, за якою в Європі формувалася нова свідомість у кризові періоди аж до XVII ст. Головним структурним компонентом цієї свідомості було переосмислене й змінене ставлення до античності. Якщо західноєвропейська цивілізація перебувала в глибокій кризі, то українська культура в “Камені” Зерова переживала вік Петрарки, прагнучи українською мовою відтворити античний образ культури. Той класицизм був плоттю і кров’ю української культури”²³.

Аналіз поетичного доробку неокласиків доводить, що вони однотайні у баченні античних авторів (Гомера, Овідія, Вергілія, Горація, Катулла та ін.) як ідеальних митців: “Ми – неокласики. Завзято / милуємось на древній світ / і все не хочемо вмирати: / Гомер, Горацій, Геракліт”²⁴. І водночас використання цих образів слугує своєрідним натяком на сучасну їм дійсність (20–30-х рр. XX ст.) та літературну творчість зокрема. Так, у поезії “Аристарх” М.Зеров створив яскраву алюзію на заідеологізовану пролетарську поезію, де тимчасовий поетичний злет – “Сплітали для владик вінки нікчемних од” – протиставлено високому покликанню митця: служити вічності, бути духовним пастирем людства – “Де мудрий Аристарх, філолог і естет, / для нових поколінь, на глум зухвалій моді, / заглиблювався в текст Гомерових рапсодій”²⁵.

У сприйманні неокласиків художні твори античних майстрів постають як зразки високого мистецтва, на яке повинен орієнтуватися сучасний поет. Чільне місце у поезіях неокласиків посідає образ Музи, яка традиційно усвідомлюється як творче натхнення: “Кому не мріялось, що є незнана муза – / прекрасна дівчина, привітна і струнка”²⁶. Поетична модель муза-дівчина вказує на типологічну спорідненість поезії неокласиків із творчим доробком Т.Шевченка, в якому цей образ “стає втіленням найдорожчих і найсвітліших ідеалів – матері, сестри, вірного друга, супутника, небесної зорі”²⁷. Однак трапляється інколи й переосмислення образу, коли йому надаються ознаки вульгарної побутовості: “Проклята муза дівкою брудною кульгає / і пропонується за два рублі”²⁸.

Історіософія формується з оглядом на античну історію в її героїчних подіях, пов’язаних не тільки з давньою Грецією, а головним чином зі становленням могутньої Римської імперії, тому частими є образи Александра Македонського, Юлія Цезаря, Антонія, Августа Октавіана, Клеопатри та ін. Широко вживаються історико-географічні номінативи епохи античності (Еллада, Спарта, Рим, Єгипет, Олександрія, Ольвія, Акціум та ін.), які контекстуально переростають у поетичні символи. Наприклад, Рим постає як імперія жорстокості і зла (своєрідна паралель із тодішньою Російською імперією – Радянським Союзом), що його історія знала не тільки період розквіту, а й стан занепаду: “Той час минув – і Рим, і цезарів діла / Рука історії до трун поволокла, / Де сплять усіх часів ілюзії й корони”²⁹. Таке символічне узагальнення сприймається як пророцтво занепаду тоталітаризму.

Образ Єгипту символізує у неокласиків залежну, слабку державу; можливо, тому Ю.Клен добирає порівняння з експресією пасивності: “Деся сонним лотосом дрімав Єгипет”³⁰. Цікаве осмислення давньої Греції – Еллади, яка символізує творчий першопочаток. Так, у поезії “Lucrosa” (“Александрійські вірші”) М.Зеров із певною гіркою говорить про виокремленість неокласичного угруповання, про їхній зв’язок із

²³ Івашко В. Микола Зеров і літературна дискусія (1925–1928) // 20-ті роки: Літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті. – К., 1991. – С.66.

²⁴ Зеров М.К. Цит. вид. – Т.1. – С.107.

²⁵ Там само. – С.82.

²⁶ Филипович П.П. Цит. вид. – С.92.

²⁷ Шах-Майстренко М. Шевченко і антична культура. – К., 1999. – С.177.

²⁸ Рильський М.Т. Цит. вид. – С.215.

²⁹ Зеров М.К. Цит. вид. – Т.1. – С.68.

³⁰ Клен Ю. Цит. вид. – С.32.

далекою Елладю, порівнюючи побратимів по творчості із “захожими різьбярками далекої Еллади”, котрі “в душі плекали сон її”³¹. Образ майбутньої України також асоціюється з цим образом — символом культурного розвитку і державної могутності: “Ти Вкраїні, майбутній Гелладі, простилаєш всесвітній шлях”³².

Семантично та експресивно найбільш навантаженими в образній системі неокласиків виступають ті поняття, які мають метафоричне значення, більшість із них — це переважно античні міфологічні чи літературні персонажі: аргонавти, лестригони, лотофаги, кентавр Хірон, пес Цербер, Сирени, Итака, Одісей, Діоніс, Цирцея, Артеміда, Аполлон, Гелена, Афродита та ін. Завдяки наповненню цих образів певним філософським змістом формується неокласична концепція творчості. Як протест проти насильницького спрощення мистецтва та позбавлення митця творчої самостійності звучать поезії П.Филиповича “Не золото, ливан і смирну...” (1922), М.Рильського “В освяченім гаю...” (1922), М.Зерова “Хірон” (1922), де міфологічні образи Орфея та Хірона стають виразниками ідей письменників ХХ ст. Так, образ Хірона стає символом перемоги гармонії над хаосом, цивілізації над варварством: “Настроєний на мусікійський тон, / він переміг звірячу хіть кентавра, / друг смертних і богів, кентавр Хірон”³³.

Особливою естетичною та концептуальною дієвістю відзначаються образи античних чоловіків та жінок. Через образи античних героїв-чоловіків неокласики розробляють концепцію людини ренесансно-класицистичного типу: античний чоловік-воїн — людина обов’язку. Герої на зразок Прометея чи Тесея — це ідеальна чоловіча особистість, втілення сили, мужності, героїзму; людина зорієнтована на служіння державі, тільки такий результат конфлікту маркується позитивно. Своєрідно трактується образ Одісея. Це здебільшого маска ліричного героя, образ, який неокласики використовують для того, щоб зануритися в античний світ, відчуття його зсередини. Неокласичний аспект цього образу — акцентування в образі Одісея на почутті обов’язку перед батьківщиною. Яскравий приклад такого розуміння — вірш М.Рильського “Як Одісей, натомлений блуканням...”³⁴.

З образів античних красунь М.Зеров, М.Рильський, Ю.Клен, П.Филипович формують власну естетику, орієнтовану на самодостатність довершеної краси. Жіночі образи в поезії українських неокласиків умовно можна поділити на дві групи. До першої належать Афродита, Гелена, Навсикая, Клеопатра, які уособлюють силу, що спонукає до життя. Другу групу представляють Дафна, Діана, Афінна, які уособлюють силу, що спонукає до творчості. Але всі вони загалом служать відтворенню гармонійного світовідчуття. Жіноча краса — це уособлення краси світу і поетичного мистецтва.

Образи античних красунь мають не тільки естетичне, а й етичне навантаження. Досконала, довершена зовнішня краса має бути відображенням внутрішньої краси, гідності, чистоти, благородства. У цьому аспекті показові поезії: П.Филиповича “Саломея” (1922), М.Рильського “Як Одісей, натомлений блуканням...” (1918), М.Зерова “Саломея” (1922) та “Навсикая” (1922), в яких подається характеристика двох типів суспільної системи (автократичної та демократичної), а також характеристика становища в них особистості. Протиставлення цих систем здійснюється на рівні двох жіночих образів — іудейської царівни Саломеї та феацької — Навсикаї, які перебувають на різних естетичних сходинках і представляють різні жіночі типи. Причина такої розбіжності криється в різних моделях суспільного життя, а отже — і духовного стану особистості. Світ іудейський — це світ автократичний, світ, який нищить людські душі, тому народна маса стає бездіяльною і пасивною. Саломея була породженням такого суспільства, її образ уособлює стихію руйнації, жорстокості, бездумного кровопролиття: “І Саломея! ... Ще дитя (дитя!), / а п’є страшне, отруєне пиття / і тільки меч і помсту накликає”³⁵.

³¹ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.1. — С.79.

³² Драй-Хмара М. Цит. вид. — С.89.

³³ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.1. — С.63.

³⁴ Рильський М.Т. Цит. вид. — С.116.

³⁵ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.1. — С.59.

Кардинально протилежний образ Навсикаї. Це втілення ніжності, краси, гармонії, духовної чистоти, де душа автора шукає порятунку від кривавого сьогодення, від світу Саломей: “Душе моя! Тікай на корабель, / пливи туди, де серед білих скель / струнка, мов промінь, чиста Навсикая”³⁶. У такому розумінні жіноча краса стає символом мистецтва. Причини позитивної маркованості цього образу не тільки індивідуального характеру, а головним чином суспільного: Навсикая представляє той тип цивілізації, в осередку якого “стояла Людина як структурний складник суспільства”³⁷. То була розвинена, високоінтелектуальна нація, де цінувалася індивідуальність та її свобода, де перебували в гармонії і природа, і людина. У такий спосіб неокласики проводять суспільну паралель із жахливим історичним сьогоденням. Отже, широке використання імен античних та літературних персонажів — це символічне втілення ідей концептуального характеру.

Тематичне звертання до античності як вищого вияву культури всього людства зумовлює активізацію запозиченої лексики з культурологічним значенням (назви реалій античного світу, культових понять тощо): *легіон, експод, калагатія, панагія, претор, тріумвір, кесар, літургія, олтар* тощо. Такі запозичення мають різне стилістичне навантаження, вони вживаються як синоніми до українських слів, виступають виразниками іншої національної культури.

Характерною ознакою поетичного дискурсу неокласиків, пов’язаною з культивуванням античного мистецтва (та підтекстовою активізацією мовних одиниць), є також використання нетранслітерованих запозичень, що ними названо цикли поезій, окремі вірші: “*Oi triakonta*” (давньогр.: тридцять тиранів), “*Cor anxium*” (лат.: засмучене серце) у М.Зерова; “*Odi et Amo*” (лат.: ненавиджу і люблю) — епіграф до поезії Юрія Клена “Лесбія”, “*Ad Astra*” (лат.: до зірок) — назва другої частини поеми Юрія Клена “Попіл імперій”.

Найбільш цікава назва вірша М.Зерова “*Lucrosa*” (латинізований автором переклад топоніма Баришівка, утворений від латинського слова *lucrum* — прибуток, бариш). Виникнення цієї назви зумовлено певними життєвими фактами: у Баришівці М.Зеров разом з О.Бургардтом (Юрієм Кленом) певний час вчителювали (1920—1923 рр.). Після голодного і холодного Києва (зруйнованого “Баальбека”) Лукроза стала “сподіваною мирною гаванню”³⁸. Цю латинізовану назву Баришівки обіграв Юрій Клен, намалювавши на обкладинці зошита з власними віршами (подарунок М.Зерову) цибулю і рожу, які символізували Лук-розу, тобто — напівсільське життя поетів. Така творчо-експериментальна зміна мотивації розкривала й інший бік їхнього перебування: відсутність достатньої творчої атмосфери, яка була характерна у той час головним чином для столичного життя митців. Аналіз поезії М.Зерова “*Lucrosa*” доводить, що саме таке протиставлення ключове у структурі цього тексту: “під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі / Де розум і чуття — все спить в анабіозі, / Живем ми, кинувши не Київ — Баальбек, / Оподаль від розмов, людей, бібліотек / Ми сіємо пашню на неродюче лоно, / Часами служимо владиці Аполлону, / І тліє ладан наш на вбогім олтарі”³⁹. Таке співвідношення мовних одиниць вагоме не лише структурно, а й естетично, оскільки являє собою вияв певної концептуальної ідеї: розкриття долі митця за відсутності цивілізованих суспільних умов.

Отже, теми і форми античності стали для неокласиків естетичним еталоном, а сама античність — зразком гармонії і досконалості доби, в якій “відкривалася історична перспектива, рух “до ідеалу”, до “золотого віку”, що означало повернення зі світу Хаосу, Руїни у світ усталених цінностей”⁴⁰.

Трансформація біблійних сюжетів. Поряд з античним образно-сюжетним матеріалом чималу роль у формуванні культурологічного шару неокласичного дискурсу відіграють біблійні образи й мотиви, які допомагають митцям осмислювати тогочасну ситуацію. Біблійний міф вибудовується ними за допомогою системи бінарних опозицій, сприйняття

³⁶ Там само. — С.159.

³⁷ Маланюк Є. Книга спостережень. — К., 1997. — С.25.

³⁸ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.2.

³⁹ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.1. — С.79.

⁴⁰ Темченко А.В. Цит. праця. — С.15.

і переосмислення міфів відбувається відповідно до провідних тенденцій розвитку світової і української літератури кінця XIX – початку XX ст.

Саме з погляду на природу краси як філософської категорії, занепад якої акумулює подвійну природу людини, світобудови, творчості, у поетичному доробку неокласиків з'явився образ грішниці Саломеї, на вимогу якої було вбито Іоанна Предтечу (Іоанна Хрестителя). Кожен із поетів самобутньо осмислив цей біблійний образ, зберігаючи його празміст. Наприклад, П.Филиповича образ Саломеї полонив своєю пристрасною й неординарністю почуттів. Саломея постає перед автором як символ демонічної сили краси, що виявляється передусім у її пристрасному, шаленому танці: “Коли танок схопив серця у бран”⁴¹. “Типологічно, – як зазначає В.Зварич, – це дійство споріднене з інтерпретацією танцю у творах Лесі Українки, М.Коцюбинського, В.Стефаніка, а також у поемі Ю.Клена “Прокляті роки”, у якій він акумулює руйнівну силу діянь Сатани, спрямованих на знищення духовного життя”⁴², тобто символізує перемогу Хаосу.

Естетизуючи образ Саломеї, П.Филипович не полишає його онтологічної гріховності: “Перед тобою голова кривава, / й своє життя ти віддаси за право / в людській уяві вічно жить!”⁴³. У такий спосіб на рівні людської особистості створюється бінарна опозиція: краса, гармонія – дисгармонія, руйнація, хаос.

У присвяченому П.Филиповичу сонеті М.Зерова “Саломея” образ дочки Іродіади осмислюється інакше. М.Зеров засуджує оспівану П.Филиповичем пристрасність героїні, оскільки її шалене почуття стало причиною смерті Іоанна Хрестителя. До того ж, образ Саломеї набуває певного часо-просторового забарвлення, символічно проектуючись на страшну і криваву сучасність, коли на Україні встановлювалася більшовицька влада.

У рецепції М.Драй-Хмари цей образ також трактується у соціально-естетичному розумінні, як уособлення руйнівних сил новітньої культури, що її становлення несе руйнацію традицій, знищення справжніх цінностей людської цивілізації: “Схилився над пергаментом мінеї, – / ти не жива: ти – всічена глава / на золотій тарелі Саломеї”⁴⁴.

Гострого суспільно-історичного звучання надає М.Драй-Хмара українській грішниці – Соломії (трансформований образ біблійної Саломеї у поемі “Поворот”), злочин якої вражає не тільки дикунством та жорстокістю (в голодний рік “вона дітей тих поколола / і стала їсти”⁴⁵), а перш за все соціально-політичними причинами та глобальністю цього явища.

Отже, через осмислення образу Саломеї відбувається своєрідний діалог митців про природу краси, гармонію почуття і розуму, гармонію світобудови взагалі.

Концепція софійності торкається також символічного образу Києва (цикл М.Зерова “Київ”, М.Драй-Хмари “Київ”, П.Филиповича “Київ”, Ю.Клена “Софія”). Неокласики звертаються до християнського міфу про походження міста, початком якого був хрест Андрія Первозваного. Благословення апостола стало заporукою священної величі матері міст руських: “Хто повірить словам, що Андрій Первозваний / на високих горах твою славу прорік?”⁴⁶. Образ Києва сягає космічних масштабів, місто постає як дивовижна гармонія земного і небесного: “Живе життя, і силу ще таїть / Оця гора зелена і дрімлива, / Ця золотом цвяхована блакить”⁴⁷. У художній палітрі цієї поезії домінують світлі тони, М.Зеров використовує життєствердні кольороназви (*зелений, золото, блакить*), з яскравою семантикою оновлення, творчим гармонійним першопочатком якого є краса.

Оспівуючи її, неокласики гостро засуджують сучасних “будівничих нової ери”: “Хоч як звели тебе гермокопіді / і несмак архітекторів-нездар, / і всюди прослід залишив

⁴¹ *Филипович П.П.* Цит. вид. – С.71.

⁴² *Зварич В.З.* Цит. праця. – С.125.

⁴³ *Филипович П.П.* Цит. вид. – С.71.

⁴⁴ *Драй-Хмара М.* Цит. вид. – С.120.

⁴⁵ *Там само.* – С.168.

⁴⁶ *Филипович П.П.* Цит. вид. – С.87.

⁴⁷ *Зеров М.К.* Цит. вид. – Т.1. – С.27.

пожар, — / ти все стоїш, веселий, ясновидий / і недаремно вихваляють гіді / красу твою, твій найдорожчий дар)⁴⁸.

Предметом особливого захоплення, своєрідним ствердженням історичної і духовної краси міста стає героїчне минуле Києва: “До тебе тислись войовничі готи, / і Данпарштадт із пуші виглядав. / Тут бивсь норман, і лядський Болеслав / щербив меча об Золоті ворота; / про тебе теревені плів Ляссота / і Левассер Боплан байки складав”⁴⁹. Воно протиставляється сучасності: “Чуєш, там, вдалині, велетенські заводи / іншу долю кують, інше сяєво слав”⁵⁰. Суголосним сучасності постає літературне життя Києва початку 20-х рр. ХХ ст.: “І в наші дні зберіг ти чар-отруту: / в тобі розбили табір аспанфути / кують і мелють, і дивують світ, / тут і Тичина, голосний і юний, / животворив душею давній міт / і “Плуга” вів у сонячні комуни”⁵¹.

Через звертання до героїчних образів минулого (вірш П.Филиповича “Володимир Мономах”) дається оцінка сучасності. Художньо трансформуються постулати християнського віровчення “покірність”, “рай”, які традиційно мають позитивне забарвлення, оскільки спрямовані на ствердження ідеї гармонії світобудови. Проте контекстуально (“О Мономаше! / Ти не навчай, / що щастя наше / покора й рай”⁵²) вони набувають іншого — протилежного — смислового навантаження, зумовленого актуалізацією ознак дисгармонійної сучасності і неприйняття її поетом.

Наперекір лихоліттям, часові утверджується філософська ідея духовного оновлення нації: “А потім бачить — дивне диво! / Роздерши темряву століть, / свята і благоносна злива / над Україною шумить. / Такого не було ще зроду — / рабів не буде і нема, / новим відродженням народу сурмить архангельська сурма”⁵³, де Київ постає як національна духовна субстанція, сконцентрований символ культурно-історичної тяглості, основу якого утворює феномен християнської віри. Оригінальність художнього трактування неокласиками образу національної святині полягає у зміщенні акцентів у бік ідеї швидкоплинності історичних катаклізмів.

Художня інтерпретація історичної долі Києва поширюється на весь національний простір. Духовні символи міста — Софіївський собор, Лавра, пам’ятник князю Володимирі — набувають культурної та естетичної вагомості, стають виразниками української духовно-державної стихії. Храм Софії постає символом безсмертної краси: “Хрестом прорізавши завісу диму, / В красі, яку ніщо не сокрушить, / Свята Софія, ясна й нерушима, / Росте легендою в блакиті”⁵⁴.

У Софії сфокусовано буття минуле, реальне та майбутнє, вона акумулює загальнолюдські цінності, тому не підвладна знищенню. На формування поглядів неокласиків певний вплив мали філософські ідеї В.Соловйова, близькі до давньоруських софійних уявлень. Згідно з ними у Давній Русі будувалися храми, присвячені Софії. У монотеїстичному вченні філософа смисл краси вбачається у вмінні створювати дійсність. Його божественна Софія стала ідеальним першообразом багатоманітності і повноти матеріального світу⁵⁵. Якщо В.Соловйов говорить про Софію як про всеєднання, то П.Флоренський використовує поняття “єдине і багатоманітне”, яке розкривається через переживання космічної цілісності, одухотвореності і взаємної сполученості всіх частин світу⁵⁶.

Наголошуючи на софійності Києва, його духовних святинь, неокласики прагнуть відновлення зруйнованого космічного світопорядку і створення ідеального суспільного ладу. Силою, яка зможе здолати хаос, повинна стати “софійність, що приведе до соборності, заснованої на любові, в якій розкриється духовний потенціал людської свободи”⁵⁷.

⁴⁸ Там само. — С.28.

⁴⁹ Там само.

⁵⁰ Филипович П.П. Цит. вид. — С.87.

⁵¹ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.1. — С.28.

⁵² Филипович П.П. Цит. вид. — С.86.

⁵³ Там само. — С.112.

⁵⁴ Клен Ю. Цит. вид. — С.78.

⁵⁵ Соловьёв В.С. Сочинения: В 2 т. — М., 1988. — Т.2. — С.577.

⁵⁶ Флоренский П.А. Цит. праця. — С.173.

⁵⁷ Темченко А.В. Цит. праця. — С.18.

Суспільно-політичних проблем сучасності торкається й інший біблійний сюжетно-образний матеріал. Як зауважує І.Бетко, “бездержавній українській культурі Біблія давала той шуканий ідеал і духовну підтримку, яких митці часом не знаходили в реальному житті. Писання допомагало зміцнитися у вірі як у свого Бога, який дає сили і творчу наснагу, так і в свій народ, його життєві потенції”⁵⁸.

Неокласики звертаються до образів як Старого, так і Нового Заповітів. Так, історичні події у післяреволюційній Україні нагадують поетам космічну за своїми масштабами біблійну катастрофу – Всесвітній потоп. Тому актуальним стає образ Ноя, з яким асоціюється ліричний герой М.Драй-Хмари: “І як Ной, я жду голубки: / хочу вийти на простір”⁵⁹, де образ голубки символізує звільнення від дисгармонії буття. Через таке моделювання ситуації, адекватної сучасності, іншого символічного смислу набуває словосполучення “новий Арарат”: “Вирнув новий Арарат”⁶⁰, яке характеризує оновлену Україну.

Звернення до образу Адама в поезії “І знов, як перший чоловік” допомагає відтворити трагічний стан митця в умовах тоталітарного режиму: “А сам на самоті живу: / моя душа – безводна Гобі”⁶¹, вказати на бездуховність часу. Висока частота вживання характерна для старозаповітного образу Бога та його синонімічних варіантів: Господь, Творець, Всесильний владар, через які специфічно реалізується концепція софійності: Бог – це гарант світобудови, краси, гармонії.

Водночас вони набувають форм “ритуальних обрядодій”, що виливаються “в народне дискурсивне мовлення”, якому властиве “цілеспрямоване використання мови для вираження особливої ментальності, яка часто позначається релігійною ідеологією. Спрацьовує так звана магія слова”⁶², тобто беззастережна віра в його силу та оновлення.

Традиційна опозиція головних біблійних образів раю і пекла характеризується поліфонічністю. Архетип раю виявляється як гармонія у природі, як оновлене людське суспільство з необмеженою свободою. Вияв архетипу пекла – це безладдя у природному середовищі, порушення гармонії, стихія руйнівної сили. Водночас образ пекла набуває виразного соціального забарвлення, пекло постає не якимось фантастичним осердям мук поза часом, а реальним в історичному часі місцем – Україною (у широкому розумінні – Радянським Союзом). Можливо, цим пояснюється асоціативний зв’язок образу України з образом новозаповітної Голгофи: “І знов горбатіла Голгота / там, де всміхалися лани, / вилазив ворог на ворота, / кричав: розпни її, розпни”⁶³.

Історична трагедія України символічно передається через образи Пророка й Лазаря (вірш П.Филиповича “На поталу камінним кригам”): “Поруч серце чуже холодне, / умира, не може любити. / І на всій безмежній країні / ні один ще Лазар не встав”⁶⁴.

Поетично відтворена картина розп’яття Ісуса Христа набуває масштабів космічної катастрофи. Син Божий існує поряд із символом хреста як вічного прокляття, в його образі домінує людська природа, через його земне існування можна осягнути всю трагічність історії. Інтерпретація біблійних сюжетів (“Чистий четвер”, “Страсна п’ятниця” М.Зерова) дозволяє торкнутися рис сучасності: “І темний ряд євангельських історій / звучить як низка тонких алегорій / про наші підлі і скупі часи”⁶⁵, концептуально розкрити принципи трансформації біблійних образів у поетичному доробку неокласиків.

Таким чином, звернення неокласиків до античних та біблійних сюжетів було зумовлене прагненням знайти в умовах руйнації духовності та соціального краху загальнолюдські та суспільні ідеали поведінки людини, виявити ознаки природної та соціальної гармонії. Концепція софійності, яку творчо реалізували неокласики, стала поверненням у світ усталених цінностей.

⁵⁸ Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця XIX – початку XX ст. – Kijow-Zielona Góga, 1999. – С.14.

⁵⁹ Драй-Хмара М. Цит. праця. – С.42.

⁶⁰ Там само.

⁶¹ Там само. – С.57.

⁶² Жайворонок В.В. Українські обрядові мовні формули на етнокультурному тлі // Слово. Фраза. Текст. Сб. научн. ст. к 60-летию М.А.Алексеенко. – М., 2002. – С.182.

⁶³ Драй-Хмара М. Цит. вид. – С.46.

⁶⁴ Филипович П.П. Цит. вид. – С.51.

⁶⁵ Зеров М.К. Цит. вид. – Т.1. – С.64.