

Київський університет імені Бориса Грінченка

На правах рукопису

Марчак Тетяна Андріївна

УДК 821.161.2.09“191/192”

**КОНЦЕПТОСФЕРА ТВОРЧОГО СВІТУ “ПЕРШИХ ХОРОБРИХ”
(ВАСИЛЬ ЧУМАК, ВАСИЛЬ ЕЛЛАН-БЛАКИТНИЙ,
ГНАТ МИХАЙЛИЧЕНКО, АНДРІЙ ЗАЛИВЧИЙ)**

10.01.01 – українська література

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

доктор філологічних наук, професор
Васьків Микола Степанович,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
завідувач кафедри журналістики

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ “ПЕРШИХ ХОРОБРИХ” В УКРАЇНСЬКОМУ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ.....	13
1.1. Дискурс раннього українського модернізму та специфіка формування художньої свідомості “перших хоробрих”	13
1.2. Художня картина світу “перших хоробрих”: особливості й домінанти.....	37
1.3. Поетичний концепт, концептосфера в терміносистемі літературознавства.....	45
Висновки до першого до розділу.....	54
РОЗДІЛ 2. ПОЕТИЧНА КОНЦЕПТОСФЕРА “ПЕРШИХ ХОРОБРИХ”	58
2.1. Семантика ключових концептів у поезії В. Чумака.....	58
2.2. Концептуальні домінанти поетичного світу В. Блакитного: сміслова ієрархія, специфіка символізації, онтологічний вимір.....	84
Висновки до другого до розділу	102
РОЗДІЛ 3. ЕПІЧНА КОНЦЕПТОСФЕРА “ПЕРШИХ ХОРОБРИХ”	106
3.1. Новелістика А. Заливчого: семантична й поетикальна парадигматика базових концептів.....	106
3.2. Увиразнення екзистенційної концептосфери в малій прозі Г. Михайличенка.....	125
3.3. Метафізична концептосфера “Блакитного роману” Г. Михайличенка.....	144
Висновки до третього розділу.....	157
ВИСНОВКИ.....	159
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	164

ВСТУП

За останні два десятиліття в українському літературознавстві з'явилося чимало наукових студій зі всебічним і різноаспектним аналізом творчості митців, які стали репрезентантами оновлюваної національної суспільної свідомості доби модерну (Ю. Безхутрого, Л. Кавун, Р. Мовчан, В. Панченка, Я. Цимбал, М. Шкандрія та ін.), ряд узагальнювальних праць, що ґрунтовно характеризують літературний процес періоду “розстріляного відродження” (В. Агеєвої, А. Білої, М. Васьківа, С. Жигун, О. Ільницького, Ю. Коваліва, О. Філатової та ін.). Помітно активізувався серед сучасних літературних аналітиків інтерес до одного з найменш досліджених і через те найбільш дискусійних періодів історії української літератури ХХ століття – 1910-х – початку 1920-х років.

Попри доволі різноаспектну вивченість цього історичного періоду, початок ХХ століття за своєрідною науковою традицією розглядається здебільшого крізь призму або попереднього, т. зв. “дореволюційного” періоду, або наступного – літературного відродження 1920-х років. Цілком очевидний штучний ідеологічний поділ між “дожовтневою” і “пожовтневою” літературою, які в українському літературознавстві порівняно нещодавно розділяла нездоланна прірва, часом дається взнаки. Одним із наслідків такої наукової інерції є те, що навіть у спеціальних дослідженнях літературного процесу хронологічно-означеного періоду відчутна тенденція невизнання його самостійної культурної значущості. Перше десятиліття ХХ століття трактується або як завершення попереднього історико-літературного етапу, або як початок наступного, але практично ніколи не визнається окрема вартість цього періоду еволюції українського художнього слова. Певна річ, така диспропорційність дослідницьких позицій має достатньо наукових підстав, проте загальним наслідком її стає відсутність комплексних досліджень літературного процесу 1910-х – поч. 1920-х років як багато в чому окремого та надзвичайно важливого періоду.

Наразі посутньою є потреба ґрунтовного й неупередженого аналізу переломного моменту в культурно-мистецькому житті, що, з одного боку, завершував попередню добу літературного розвитку, з іншого – започаткував принципово нові тенденції, змінив рівень естетичної свідомості та спричинив розквіт потужних творчих індивідуальностей. Зокрема необхідність вивчення творчого доробку когорти письменників, т. зв. “перших хоробрих”, як їх назвав свого часу В. Коряк, скориставшись поетичним рядком В. Еллана-Блакитного, – Василя Чумака, Василя Еллана-Блакитного, Андрія Заливчого, Гната Михайличенка.

Виразна тенденція до зосередженості на проблемах модерності в національній літературі, пов’язана, за словами Ярослава Поліщука, з “потребою сучасного естетичного й загальнокультурного пізнання нашої національної самобутності чи – у зворотному світлі – національної меншовартості. Тут виникає та гострота проблеми, яка завжди її супроводжувала в епізодах драматичного самоусвідомлення – на межі століть, у 1920-х роках чи на початку 60-х” [174, с. 25]. Прикметно, що сучасний процес “естетичного й загальнокультурного пізнання” актуалізує, з одного боку, системне вивчення окремих явищ літературного процесу, з іншого – всебічне осмислення цілісного літературно-мистецького та культурно-історичного феномену доби.

Творчий доробок молодих українських письменників справедливо визнається критикою єднальною ланкою між раннім модернізмом і його новим етапом у роки національно-культурного відродження 1920-х. Як писав В. Гадзінський, характеризуючи “Блакитний роман” одного з чільних представників когорти модерністів перехідного часу – Гната Михайличенка, твір “в ідеологічному і технічному змісті це – міст, що в’яже дві епохи – доби української літератури, і хто раз цей міст перейде, для нього вже нема повороту назад” [41, с. 177]. Міркування критика, однаково справедливе й щодо творчості Василя Еллана-Блакитного, Василя Чумака й Андрія Заливчого, певною мірою окреслює межу, яка виокремила два знакові періоди в історії української літератури й розділила письменників на два табори. “Молодші

плекали у собі культ слова, цікавилися питаннями техніки, шукали ефектів слова. Старші часто примушували художнє слово служити тим чи іншим політичним, соціологічним, педагогічним завданням, і питаннями змісту цікавилися далеко більше, ніж питаннями техніки, форми та зовнішньої елегантності [78, с. 318]”.

Між тим, творчість “перших хоробрих” не тільки поглибила процеси розмежування літературних сил в Україні, але й окреслила низку споріднених і альтернативних літературних явищ, що мали значний вплив як на тогочасні літературно-мистецькі тенденції, так і на процес 1920-х років, що формувався в умовах творчого переосмислення попередніх традицій.

Поезія і ліризована проза першопрохідців до нового модерністського етапу в повній мірі відобразила культурний досвід, дух і стиль нового мистецтва. В. Чумак, В. Еллан-Блакитний, Г. Михайличенко репрезентували версифікаційну майстерність, тематичне і стиліове багатоголосся, вміння творчо засвоювати будь-яку традицію, “чужі впливи” (М. Зеров). Ірраціональна стихія А. Заливчого і Г. Михайличенка, які проходили складний та доволі болючий шлях самопізнання й самоусвідомлення, відтворила трагічні революційні колізії, передчуття неминучих змін, перепускаючи їх крізь душу й найінтимніші почуття.

Літературна спадщина “перших хоробрих”, котрі встигли за своє коротке життя надрукувати кілька творів або одну / дві дебютні збірки (що вже помертню перевидавалась під різними заголовками), вищою мірою синтетична та попри всі індивідуальні відмінності має багато спільних рис. Ця властивість є визначальною для всієї структури словесно-образного світу молодих авторів. Символістські тенденції поєднуються з романтикою національного і соціального визволення, державницькими переконаннями, вірою в суверенну українську державу. Синтез неоромантичних і сюрреалістичних мотивів демонструє дисонанс, хаографічну картину буття, складне і примхливе плетиво думок, відчуттів, переживань. Реалістична техніка письма, до якої додаються імпресіоністичні елементи, матеріалізує одвічні метафізичні ідеї.

Прозова нарація тексту нерозривно пов'язана з поетичною, витворюючи своєрідний “проміжний” літературний рід, якому кожен із письменників надає власної творчої інтерпретації. Подієва сюжетика заступається послідовністю змін психічних станів, вражень, експресивних поривів самовиявлення, породжуючи синтетичний ліричний сюжет із акцентом на особистісних внутрішніх переживаннях. Образна система, в багатьох випадках підкреслено таємнича, складна для дешифрування, водночас надзвичайно яскрава, тяжіє до максимального узагальнення.

Загалом, кожен із когорти “перших хоробрих” створив оригінальну художню картину світу, по-своєму завершену й цілісну, універсальну, втілену в системі індивідуально-авторських концептів. Романтичне світовідчуття митців генерувало конструювання цілої низки символів, витворення достатньо виразних і художньо довершених образів, артикуляції наскрізних “одвічних” мотивів, які набули значення провіденційних, позаяк стали поштовхом, новим естетичним відкриттям наступного десятиліття й істотно вплинули на формування новітньої української літератури. Зміст багатьох символічних кодів, що проявляються в різних координатах тексту, “прочитується” лише з урахуванням історичної перспективи та засвідчує значний духовно-естетичний потенціал молодих поетів і прозаїків.

Визначення “перші хоробрі” належить до концептуальних історико-літературних узагальнень, що потребують (як і творчість) глибокого й усебічного наукового вивчення та обґрунтування. Вперше у поле критичного осмислення творчі пошуки В. Чумака, А. Заливчого, В. Еллана-Блакитного, Г. Михайличенка потрапили в 1920-ті роки. На твори молодих талантів, сповнених задумів і бажань художньої реалізації, із самого початку їх літературної діяльності жваво реагувала сучасна літературна критика, розглядаючи крізь призму модерністської естетичної свідомості (О. Білецький, М. Зеров, М. Йогансен, Ю. Лавріненко, В. Поліщук) чи в контексті нової пролетарської літератури, “червоного символізму” й імпресіонізму (М. Доленго, О. Дорошкевич, С. Єфремов, І. Кулик, А. Шамрай). Та всі ці

дослідження мали досить локальний характер і були надруковані у вигляді передмов, рецензій, статей.

Більше, ніж півстоліття в радянському літературознавстві поезія і проза “перших хоробрих” або взагалі не згадувалася, або згадувалися в науковій літературі побіжно та здебільшого в контексті ідейних позицій (Є. Адельгейм, Ю. Барабаш, Б. Бойко, А. Недзвідський, В. Півторадрні). Твори розглядали лише у межах вимог соцреалістичного канону, з акцентуванням на “поетизації творчої сили революції”, “твердої віри в перемогу соціалізму” чи відтворенні “боротьби за нове життя”. Слідом за директивними джерелами ревнителі “політичної пильності” уже й після хрущовської відлиги продовжували звинувачувати колишніх боротьбистів В. Чумака, А. Заливчого, В. Еллана-Блакитного, Г. Михайличенка у дрібно-буржуазному націоналізмі.

Справжнє вивчення творчої спадщини когорти митців розпочалося в 1990 роки та остаточно зруйнувало стереотипи ідеологічної рецепції. Щоправда, у сучасних дослідженнях художній доробок “перших хоробрих” розглядається у контексті вирішення конкретних теоретичних та історико-літературних завдань: конкретно-історичної ідентифікації українського модернізму 20-х років ХХ століття (Р. Мовчан), осмислення закономірностей літературного процесу початку ХХ століття (М. Ткачук), дослідження розвитку української малоформатної (С. Ленська) та мемуарно-автобіографічної прози (Т. Черкашина); у процесі обґрунтування художньої концепції людини доби “червоного ренесансу” (О. Романенко), вивчення модерних тенденцій української романістики 20-х років ХХ століття (О. Журенко) та характеристики ігрових прийомів як принципу організації художнього висловлювання (С. Жигун), з’ясування особливостей проблематики прози (Г. Хоменко) тощо. Комплексний аналіз прозової спадщини одного з яскравих представників “перших хоробрих” – Г. Михайличенка – здійснений у дослідженні М. Яремкович.

У сучасному українському літературознавстві набуває поширення аналітичний підхід до творчості “перших хоробрих” з нових теоретичних

позицій. На нашу думку, він має значну наукову перспективу. Наразі філологічна наука запропонувала загостреному суспільному інтересу до національної проблематики “порівняльний аналіз картини світу, ментальностей, характерів”. Це не новий напрям літературознавчих досліджень, але в ньому, – вважає В. Нарівська, – має місце сучасний акцент. “Сенс його в тому, що національне ядро тлумачиться не як об’єктивно-природне (чи надприродне) утворення, а як щось органічно притаманне культурі й таке, що відображається в акті творчості. Цілком зрозуміло, що такою ж, якщо не більшою мірою, воно саме культурою формується. І цей процес творчої діяльності, процес культурного конструювання національної спільноти (зокрема, в рамках літератури й засобами літератури), зрештою, і становить на сьогодні предмет її наукової рефлексії...” [157, с. 11]. “Картини світу, ментальності, характери”, генетично “закорінені” у національну культурну традицію та репрезентовані у творчому процесі, найповніше проявляються саме в концептосфері. Виокремлення концептів в літературному тексті, осмислення специфіки їх творчої репрезентації, взаємодії в структурі художнього цілого допомагає зрозуміти світоглядні позиції не лише автора-творця, але й емоційні орієнтації, колективну психологію, спосіб мислення народу.

Актуальність пропонованої роботи обумовлена необхідністю комплексного, системного дослідження концептосфери та ідіостилю письменників, творчість яких стала єднальною ланкою між раннім модернізмом та його новим етапом у 20-ті роки XX століття, потребою ґрунтовного й неупередженого аналізу художньої творчості Василя Чумака, Андрія Заливчого, Василя Еллана-Блакитного, Гната Михайличенка. Зокрема – виявлення типологічних рис, що дозволяють ідентифікувати історико-літературний феномен “перших хоробрих” як органічно цілісний художньо-образний простір зі спільними духовно-аксіологічними та культурно-генетичними рисами. Вивчення індивідуально-авторської концептосфери Чумака, Заливчого, Еллана-Блакитного, Михайличенка забезпечує глибоке й

усебічне наукове осмислення і творчості молодих письменників, і специфіки літературно-мистецької епохи, в яку вони творили.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконувалося відповідно до тематичного плану науково-дослідної роботи кафедри журналістики Київського національного університету культури і мистецтв у межах комплексної теми “Інноваційні освітні технології в контексті “Болонського процесу” (державний реєстраційний № 0107U009541). Тему дисертації затверджено вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (протокол № 11 від 23 березня 2015 року).

Мета дослідження – визначити особливості концептосфери та ознаки ідіостилу когорти “перших хоробрих” в контексті літературного процесу 1910-х – початку 1920-х років.

Досягнення поставленої мети передбачає розв’язання таких **завдань**:

- обґрунтувати методологічно-понятійну базу дослідження, з’ясувати зміст категорій концепт, концептосфера, художня картина світу;
- визначити ідеологічні, соціальні, мистецькі передумови формування творчого комплексу “перших хоробрих” як історико-літературного феномену періоду становлення українського модернізму;
- простежити механізми естетичних орієнтацій “перших хоробрих”, зумовлені соціокультурним контекстом;
- в межах індивідуальних стилів виокремити й охарактеризувати основні концепти творчості, розкрити їх поліаспектну семантику;
- осмислити специфіку естетичного моделювання концепції світу і людини, виявити діапазон екзистенційних проблем, простежити специфіку їх функціонування в авторському тексті;
- визначити індивідуально-авторські принципи художньої концептосфери, з’ясувати типологічні риси, що поєднують твори В. Чумака, Г. Михайличенка, В. Еллана-Блакитного та А. Заливчого в цілісний літературний феномен.

Об'єктом дослідження є поетичні збірки “Червоний заспів” В. Чумака і “Удари молота і серця” В. Еллана-Блакитного, прозові збірки “З літ дитинства” А. Заливчого і “Новелі” Г. Михайличенка, “Блакитний роман” і повість “Історія одного замаху” Г. Михайличенка; новели А. Заливчого, В. Чумака, Г. Михайличенка, що не ввійшли до жодної зі збірок письменників, а були опубліковані на шпальтах тогочасних журналів “За ґратами”, “Плужанин”, “Всесвіт”, “Шляхи мистецтва”, альманаху “Червоний вінок”, в газеті “Боротьба”; окремі літературно-критичні праці, що стосуються літературного процесу 1910-х – початку 1920-х років, тогочасні маніфести, програми організацій і угруповань.

Предметом дослідження є основні концепти творчості “перших хоробрих”, форми їх існування у текстах та специфіка художньої концептосфери.

У дисертації використано такі **методи дослідження**: загальнонаукові (індуктивний, дедуктивний) та літературознавчі: *історичний* (для характеристики літературно-мистецького й культурно-історичного феномену доби), *філологічний* (для поетикального аналізу творів), *біографічний* (для біографічної проєкції на метафізичний дискурс поезії і прози “перших хоробрих”), *описовий* (для характеристики жанрової специфіки та проблемно-тематичного змісту досліджуваних творів, а також їх синхронічної та діяхронічної літературознавчої рецепції), *типологічний* (для виявлення спільних рис художньої концептосфери творів “перших хоробрих”), метод *концептуального аналізу* (для вивчення структури художньої концептосфери та властивостей базових концептів у творах “перших хоробрих”), *наратологічний* (для аналізу наративних стратегій), *інтерсеміотичний* (для характеристики інтермедіальних властивостей художньої концептосфери “перших хоробрих”). Застосування *системного* та *порівняльного* методів літературознавчого аналізу дозволило виділити подібні та відмінні риси художньо-образних систем прози Гната Михайличенка і Андрія Заливчого, поезії Василя Чумака і Василя Еллана-Блакитного, які в цілому визначають своєрідність епічного й поетичного мислення в українській літературі 1910-х – початку 1920-х років.

Теоретико-методологічну основу роботи становлять праці європейських філософів і культурологів М. Бердяєва, Ф. Ніцше, Ж.-П. Сартра, А. Шопенгауера, З. Фрейда, К.-Г. Юнга; найсучасніші дослідження з вузлових проблем української літератури періоду 10-20-х років XX століття, історії та теорії модернізму (В. Агеєвої, Ю. Безхутрого, А. Білої, М. Васьківа, В. Дончика, Ю. Коваліва, С. Ленської, В. Мельника, Р. Мовчан, М. Моклиці, С. Павличко, Л. Сеника, М. Шкандрія та ін.); роботи з теорії індивідуального та загальнолітературного стилю (Д. Наливайка, Г. Клочека, А. Ткаченка та ін.), праці з концептології (А. Вежбицької, К. Голобородька, В. Зусмана, Д. Ліхачова, Ю. Степанова та ін.). У роботі використано критичні розвідки В. Гадзінського, М. Доленга, С. Єфремова, М. Зерова, у яких висвітлюються окремі аспекти творчості Г. Михайличенка, А. Заливчого, В. Чумака, В. Еллана-Блакитного.

Наукова новизна одержаних результатів: *уперше* в українському літературознавстві здійснено комплексне і систематизоване дослідження творчості “перших хоробрих”, проведено системний аналіз світоглядних рис, естетичних засад, ідейно-художніх особливостей творів В. Чумака, В. Еллана-Блакитного, Г. Михайличенка, А. Заливчого; *вперше* поезія і проза “перших хоробрих” розглядається як органічно цілісний художній простір зі спільними світоглядно-естетичними та культурно-генетичними рисами; *вдосконалено* понятійну базу концептуального аналізу образної системи, мотивних комплексів, стильових тенденцій; *подальшого розвитку* набуло вивчення проблеми впливу творчої спадщини “перших хоробрих” на формування художньо-естетичного коду української літератури початку XX століття.

Практичне значення отриманих у ході роботи результатів дослідження полягає в тому, що аналітичні матеріали та висновки можуть застосовуватися у лекційних та спеціальних курсах з історії української літератури початку XX століття, при вивченні творів доби національного відродження 1920-х років у загальноосвітній школі; використані для створення творчих портретів В. Чумака, Г. Михайличенка, В. Еллана-Блакитного та А. Заливчого.

Особистий внесок здобувача. Дисертація узагальнює самостійні наукові

пошуки автора. Провідні ідеї роботи оприлюднені в наукових статтях; усі праці, в яких висвітлені основні моменти дослідження, виконані самостійно. Будь-які форми використання результатів наукових студій інших науковців оформлені відповідними посиланнями.

Апробація результатів. Текст дисертації обговорений на засіданні кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 1 від 30 серпня 2016 року). Основні положення дослідження оприлюднені у доповідях на наукових конференціях різних рівнів, зокрема *міжнародних*: “Мова, культура і соціум у гуманітарній парадигмі” (Кам’янець-Подільський, 2007, 2009, 2011), “Місто-як-текст: літературні проєкції» (Бердянськ, 2009), “Творчість Михайла Драй-Хмари в контексті неокласичних тенденцій у світовій літературі” (Кам’янець-Подільський, 2009), “Стан і перспективи розвитку регіональної журналістики в умовах світових глобалізаційних процесів” (Кам’янець-Подільський, 2011), “Роль мови та літератури у розвитку сучасного суспільства” (Одеса, 2012), “Rozwoj nauk humanistycznych” (Познань, 2012), “Человек в пространстве языка” (Каунас, 2012), “Язык и культура в современном мире” (Бургас, 2012), “Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії” (Одеса, 2016) та *всеукраїнських*: “Діалог і діалогічність в українській літературі XIX – початку XXI століття” (Одеса, 2009), “П’яті Липівські читання” (Кам’янець-Подільський, 2010), “Класики і Поділля” (Кам’янець-Подільський, 2012).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено в 24 одноосібних статтях, із яких 14 статей надруковано у фахових виданнях України, 4 – у зарубіжних, 6 – в інших наукових виданнях.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел (250 позицій). Загальний обсяг роботи – 184 сторінки, із них 163 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧІСТЬ “ПЕРШИХ ХОРОБРИХ” В УКРАЇНСЬКОМУ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Дискурс раннього українського модернізму та специфіка формування художньої свідомості “перших хоробрих”

На рубежі XIX – XX століть в Україні почалося відродження національної свідомості як основи державотворчих і націєтворчих процесів, помітно активізувалася діяльність українського національного руху. Від тривалої вимушеної летаргії українська суспільність переходить до активної саморефлексії, дедалі більше усвідомлюючи національну особність і потребує утвердження цієї особності. “Українське питання”, як воно тоді називалося, набуває надзвичайної гостроти.

Незважаючи на обмежені можливості для широкої та відкритої діяльності (заборона вживати українську мову в офіційних установах, викладати у народних школах та виголошувати церковні проповіді, перекладати книжки українською мовою з російської; заборона українських театральних вистав, закриття українських культурних товариств, видавництв тощо), українська інтелігенція перебирала на себе націєтворчі функції і ставала генератором національного руху. Переважну більшість українських інтелектуалів, що очолила процес кристалізації національної свідомості, складали не лише політичні діячі, але й представники літературно-мистецької еліти, інтегровані у загальноєвропейські процеси. В умовах тогочасних адміністративно-політичних реалій своєю громадською, науковою і творчою діяльністю І. Франко, М. Драгоманов, І. Нечуй-Левицький, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Грушевський та ін. формулювали цілісний національний наратив.

У соціокультурному й літературно-мистецькому житті України порубіжжя XIX–XX століть прикметне також появою нового покоління яскравих постатей. Як писав І. Франко 1910 року, “в останніх десятиліттях XIX віку, на підмогу, а почасти на зміну давнішим діячам вийшла нова генерація робітників і вкинула в ту прірву велику працю, велику силу гарячого запалу і твердої віри в будущину в нашім національнім життю та рівночасно прочистила повітря, проложила не в однім напрямку нові стежки. Вона розбудила пристрасті там, де вперед була байдужість і рутина, оживила пульс народного життя. Се був запас свіжих сил, який віднайшла в собі наша нація в хвилі тяжкого пригноблення. Я називаю ту генерацію, тих людей, що своєю працею збудували той помітний ступінь, який визначається у нас між роком 1880 і 1900, “Молодою Україною” [215].

Могутнє пробудження національної самосвідомості сколихнуло суспільне життя, інспіруючи інтенсивний розвиток літератури, створення нових теоретичних і художніх концепцій. Молода генерація інтелектуально-творчих – М. Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Леся Українка, М. Вороний, Олександр Олесь, Грицько Чупринка, С. Черкасенко, В. Стефаник, Марко Черемшина, Г. Хоткевич та ін., орієнтуючись у своїй діяльності на ревізію, переосмислення, творче застосування багатовікової національної та світової традицій, намагалася окреслити нові шляхи розвитку літератури. Масштаби їхнього художнього мислення були настільки широкими, що в їхній творчості виразно вчуваються програмні ноти, часом навіть нарочито декларовані, як у листах Лесі Українки про те, як вона спеціально адаптувала класичні європейські сюжети (напр., “Дон-Жуан”) в українській літературі.

Усвідомлюючи вичерпаність усталених зображально-виражальних засобів, потребу розширити змістове й стильове наповнення літератури українські письменники продукували нові – модерні – способи художнього мислення. Криза позитивізму, гуманізму, ідеалістичних концепцій, що неминуче проникали в Україну з Європи, активізували означений процес оновлення та зміни творчих орієнтацій.

У творчості письменників виразно виокремлюється інтенція до створення індивідуально-авторського “модерного проекту”. Проте характерним чи не для більшості з них є об’єднавче начало, “духовно-інтелектуальний стан” (В. Моренець), могутній національно-визвольний імпульс. Як слушно зауважує М. Попович, ранніх модерністів об’єднувало “трепетне й екзальтоване відчуття чи передчуття пришествя Нових часів”, що “надавало поетичним відкриттям особливого сенсу й значення, створювало віру в новітніх художньо-філософських пророків і впевненість у тому, що старі духовні боги вмерли”; “загострене відчуття суб’єктивності, не тільки увага до людського “Я”, до психології і до вічних проблем індивіда, насамперед волі до життя, любові й смерті, але й спроба все життя і всю реальність побачити крізь мерехтливе і нестійке “Я”, подивитись не на миттєвість з погляду вічності, а на вічність крізь крихке “тепер” [179, с. 505].

Цілком очевидно, що від 1890-х років в українській літературі розпочала свою хронологію доба Модерну (що її традиціоналісти визначили як декадентство), яка, на думку вітчизняних і зарубіжних дослідників дискурсу модернізму (Т. Гундорової, А. Матусяк, Р. Мовчан, С. Павличко, Я. Поліщука та ін.) мала два послідовних етапи розвитку: ранній модернізм і розвинений 1920-х років. Новий світоглядно-естетичний дискурс прийшов на зміну реалістичній традиції з її переважно позитивістськими настановами, тенденційністю й моралізаторством. Домінування етнографічного побутовізму, акценти на соціальних суперечностях і класовій боротьбі, показ національного гноблення заступаються філософсько-етичною проблематикою, психологічним аналізом індивідуальних характерів, дослідженням сфери підсвідомого, соціальної та масової психології тощо.

У добу Модерну була здійснена “остання, гранично радикальна спроба знайти місце для людини в ненадійному, дуже недоброякісному світі... З одного боку, в своєму самоствердженні людина тут справді досягає повної й остаточної міри самодостатності. І це справді вельми оригінальний культурний вибір. Втрата культурної забезпеченості стала засновком і виправданням

найрадикальнішої практики – конструювання нового життя, яке не рахується з жодними звичаями й традиціями, побутовими нормами й стабільними цінностями. Конструктор-модерніст є творцем нового життя й нової істини – своєрідним митцем, хоч би на якому поприщі він реалізував свої таланти. Від наслідування життя, від врахування його власних глибинних інтересів відбувається перехід до створення його заново – ніби на порожньому місці, з чистого аркуша” [68, с. 337].

Між тим, ранній український модернізм не прагнув остаточно знищити зв’язки з національною міфологією і фольклорними традиціями, як це властиво переважній більшості європейських літератур цього періоду. Нове письменницьке покоління, осмислюючи глибинний зміст символіки фольклору сприймає народну творчість як особливий тип світопереживання. Міфологія і фольклор як своєрідний генетичний код української культури стають індикатором національної самоідентифікації митців-новаторів.

Модерністи раннього періоду вдаються до індивідуального переосмислення прадавніх мистецьких тенденцій, зафіксованих усній народній творчості, активно використовують теми, образи, фольклорну поетику. До того ж поле цього застосування досить широке: від стилізації до запозичення елементів композиції, обігрування фольклорних мотивів. Так, літератори старшого покоління в 1910-х роках майже синхронно видають різножанрові шедеври, побудовані на фольклорній основі: Леся Українка – драму-феєрію “Лісова пісня”, М. Коцюбинський – повість “Тіні забутих предків”, Ольга Кобилянська – повість “У неділю рано зілля копала”; С. Черкасенко – “Казку старого млина”, Олександр Олесь – п’єсу “Понад Дніпром”.

Сучасні дослідники називають причиною народнопоетичної “заангажованості” українських письменників потужне національне відродження, зростання самосвідомості, етнічної самоідентифікації, що призвело до відокремлення України від Російської імперії й утворення УНР. Така специфіка національного мистецтва слова дала свого часу підстави М. Грушевському засадничо об’єднати загалом відносно самостійні культурні

явища: історію літератури і фольклор, порушивши наукові принципи дослідження історій літератур розвинутих європейських країн та їх попередників [52, с. 42–59].

Значущість народнопоетичної творчості, причому не лише в генетичному, а й у типологічному плані, далася взнаки й у період становлення українського модернізму. Вона зрезонувала з тенденцією тогочасної світової літератури до “неоміфологізму”, тобто реінтерпретації давніх міфологічних чи фольклорних образів у літературній естетичній системі. Проте в українському культурному контексті фольклорно-міфологічні мотиви набували специфічного мистецького сенсу. Якщо в західних літературах символіка народної поезії ставала “матеріалом для модернізації”, то в українській традиції література й фольклор були явищами рівноцінними. Якщо на Заході з фольклору бралися певні сюжети й набували нового життя в літературі, то в Україні ці сюжети поверталися у фольклор.

На цю особливість української літератури і, зокрема, раннього модернізму, неодноразово звертали увагу науковці, й не лише українські. Так, скажімо, чеська україністка З. Генік-Березовська підкреслювала “інспіруючий імпульс” у розвитку української літератури з боку фольклорної традиції [45, с. 208]. Цю паритетність фольклору й літератури відзначає М. Грушевський. “З радістю я помічаю в працях деяких з нинішніх дослідників відродження старих добрих методів нашої науки – оперування літературою за поміччю фольклору, і навпаки – орієнтування в фольклорнім матеріалі, словеснім і етнологічним, аналогіями і паралелями літературними, своїми і чужими, котрі в одну органічну і нероздільну цілість звивають не тільки обидві половини нашої традиції – усну і письменну, що тільки в новішій нашій літературі зливаються в одну літературну цілість, але і вводять її, нашу літературну творчість, в великий загальнолюдський процес” [52, с. 40-41].

Вплив народної творчості позначився великою мірою і на жанрово-стильовій специфіці українського мистецтва слова, яке на початку ХХ століття виявило виразну тенденцію до синтезу жанрів, стилів, різних видів мистецтва.

В. Яременко вносить щодо цього важливе уточнення: “Окремі літературознавці помилково називають це явище “стильовим синкретизмом”. Але ж синкретизм – це явище, що характеризує літературу початкового, колискового періоду, а не розвинену літературу. Очевидно, треба говорити не про синкретизм, а про інтегративні процеси, інтегрування основним стилем засобів, вироблених іншими стилями. Це процес синтезу уже вироблених, сформованих стилів” [239, с. 28].

З огляду на значну роль у цьому жанрово-стильовому інтегруванні фольклорних первнів можна стверджувати коректність визначення “синтез” іще й на тій підставі, що основою об’єднання служить не лише інтегрування розвинених жанрів і стилів, а створення нових на базі синкретичного “інспіруючого імпульсу”, взятого з фольклорної традиції. Означене явище “синтезу” є кроком модерного художнього осмислення національної ментальності, покликало за собою поліцентричність художньо-стильових устремлінь (музичний “кларнетизм” П. Тичини) та розмаїття міжродових і міжжанрових модифікацій (формування “проміжних форм” між поезією і прозою, “епізацією драми”, з’ява численних жанрових новотворів – “шкіців”, “етюдів”, “бризків пензля”, “візій”, “арабесок” тощо).

Для раннього українського модернізму характерне існування різних стильових течій (імпресіонізм, символізм, неореалізм, неоромантизм та ін.), що перебрали чимало рис та здобутків чи не всіх попередніх культурно-стильових систем. Ці течії, на думку В. Моренця, є “зримими, текстуально засвідченими, дефінітивно вловимими репрезентантами модернізму, що сам повсякчас вихоплюється з ограненості будь-яких дефініцій, природно тяжіючи не до категорій якості (що змінюються), а до стану (що виявляється в різних якостях і в різній інтенсивності)” [155, с. 118].

Своєрідною порубіжною ланкою, яка поєднала народницький реалізм, що ґрунтувався на переконанні в здатність людського розуму пізнати закони розвитку природи й суспільства, з тим значним естетичним художнім переломом на зламі двох століть – модернізмом – став імпресіонізм. “Імпресіонізм – як манера творчості і як спосіб світовідчуження – такі дві

зовнішні прикмети нової літератури” [195, с. 116], – писав 1911 року М. Сріблянський. Саме імпресіонізм, на думку сучасних дослідників, від початків творчості Дніпрової Чайки, Гр. Григоренка до вершинних досягнень М. Коцюбинського був “зразком нового модерного в широкому розумінні цього слова мистецтва, мистецтва в самій суті своїй, а не лише в програмних заявах антинародницького, не зв’язаного й не спотвореного якимись позахудожніми завданнями й вимогами [3, с. 9-10].

Стильова течія, яка переважала в поезії, а почасти й у прозі 1910–1920-х років, – символізм. Символічна своєю поетикою творчість Олександра Олеся, М. Вороного, С. Черкасенка, поетів західноукраїнської “Молодої музи”. “З українського символізму, – писав, аналізуючи післяжовтневу українську літературу, М. Доленго, – почали свою літературну працю і Павло Тичина, і навіть офіційний ієрарх нашого лівого фронту Михайль Семенко” [62, с. 155]. Український символізм, який не без підстав вважають запереченням національної (передусім народницької) традиції, багато в чому цю традицію розвивав. Мотиви песимізму, властиві українській романтичній поезії XIX століття, одержували своєрідний розвиток у символістів, які підхопили саме цю занепадницьку тональність. Принциповою відмінністю є те, що сфера ідеалу, віднесена в романтиків в далеке втрачене минуле, до напівзабутих часів козацької слави, у символістів набирає вигляду “вежі зі слонової кістки”, тобто декларації розриву з реальністю – і минулою, і сучасною, визнання безнадійності активної участі в суспільному житті, приреченості будь-яких спроб покращити реальність. Спільним же в символізмі й романтично-народницькій традиції були мотиви занепаду, зневіри, смерті.

На початку 20-х років символізм з його песимізмом, страхом перед життям... під впливом тогочасних подій змінювався і намагався “заспівати по-новому”. Попри тяжіння символістів до містифікації змісту, заглиблення в недоступні логіці таємниці буття, ігнорування раціоналістичних основ пізнання дійсності, їхня творчість потужно відгукнулася на революційний дух доби, її

космічний розмах, збагатила літературу багатим арсеналом зображально-виражальних засобів, розширила стилістику поезії. Особливість українського символізму полягала в тому що, обстоюючи право на свободу творчості, він не відмовлявся від громадянських обов'язків, протестував проти сліпого підкорення позаестетичним інтересам.

Символізм в українському мистецтві слова цілком органічно поєднався з неоромантизмом та імпресіонізмом, притаманним національному характерові, породжуючи колоритне явище – “орнаментальну прозу”. “Орнаментальні прозові форми в українській літературі перших десятиліть ХХ століття констатували народження нової світоглядної та естетичної доби, яка розглядала проблеми буття не в конкретному соціальному аспекті, а з погляду вічності та космосу” [240, с. 46].

Про українську літературу початку ХХ століття як художню систему вищого порядку [56, с. 166], за словами Т. Гундорової, варто говорити саме завдяки неоромантизмові. Заснований на ідеях національного та соціального визволення, модернізації вітчизняних літературних і фольклорних традицій, сміливому художньому експерименті, неоромантизм (“новоромантизм” за Лесею Українкою) виник на противагу народницькому реалізмові та натуралізмові. Був тісно пов'язаний з романтизмом ХІХ століття, феномен якого, за визначенням Т. Бовсунівської, полягав у прагненні поєднати загальнолюдське й національне на єдиному сакральному вістрі [25, с. 56]. Звідси впливає провідна риса неоромантизму – орієнтація на вольове начало в “національній” людині.

У цьому стильовому ключі працювало чимало “найкращих літературних талантів, а ті, що сповідували інші мистецькі *credo* і належали до різноманітних стильових течій (імпресіонізм, символізм, неореалізм і т. д.) так часом захоплювалися стильовими засобами неоромантизму, що інколи їх зараховують і до одного, і до другого напрямку. Та й неоромантики іпостасували свій стиль засобами інших стилів: реалізму, імпресіонізму, символізму” [239, с. 27–28]. Неоромантичні тенденції визначали індивідуальний стиль Ольги Кобилянської і

Лесі Українки, М. Коцюбинського, Олександра Олеся, Г. Чупринки, М. Вороного, “молодомузівців” і “хатян”.

У поліфонічному стильовому розмаїтті раннього періоду модернізму можна спостерегти експресіоністські тенденції. Хаос розколотого світу, крах гуманістичних ідеалів, усталених цінностей детермінував вираження в українській літературі напружених ситуацій, сильних пристрастей і почуттів. Саме експресіонізм “примусив письменників згадати, що в мистецтві жива людська особа важніша від “майстерности” [18, с. 301]. Для вираження суспільної та політичної атмосфери засоби експресіоністичної поетики (суб’єктивне інтуїтивне відчуття дійсності, загострена емоційність, невпинний пошук істини, трагізм, розчарування в реальності, підпорядкування форми твору змісту як основній художній цінності) були найбільш адекватними.

Тенденція до активного експериментування та пошук нових форм самовираження сприяли розвитку українського футуризму, який досить яскраво заявив про себе до Першої світової війни (у Києві футуристи організували свою групу ще в 1913 році. – Т. М.). У 1919 році М. Семенко пов’язував футуризм як “мистецтво переходової доби” з “пролетарським мистецтвом” як його наступним, вищим етапом [141, с. 33–34]. Закликаючи до “деструкції”, українські футуристи пропагували модернізм у мистецтві; заперечуючи надбання попередніх поколінь, відновили поетичну форму. Артикульовані теоретиками футуризму засади реалізовувались ними у власній літературній продукції, що передбачала руйнацію усталених форм, формальні експерименти на рівні архітектоніки твору, динамізації сюжету, руйнування словоподілу тощо.

На думку науковців, у ранньому українському модернізмі переважає не орієнтація на певний стиль, а саме пошук адекватного часові виявлення специфіки національної культури, прагнення досягнути перспективу її розвитку. Це стосується однаковою мірою письменників і старшого, і молодшого поколінь. Дуже рідко у творах ранніх українських модерністів можна знайти виявлення єдиної стильової домінанти. “Лісову пісню” Лесі Українки, “Тіні

забутих предків” М. Коцюбинського, “В неділю рано зілля копала” Ольги Кобилянської, “Казку старого млина” С. Черкасенка, “По дорозі в казку” Олександра Олеса і под. практично неможливо звести до якогось одного з модерних стилів, хоча їхня яскрава модерністичність не викликає жодного сумніву. Прикметно, що названі твори цих авторів здебільшого не характерні й для їхньої творчості, вони “випадають” зі стильових рамок самих письменників. Так само неможливо однозначно визначити типологію стилю й більшості письменників молодшої генерації: для окреслення специфіки ідіостилу раннього Тичини, скажімо, довелося вдаватися до спеціального терміну – “кларнетизм”, не менше труднощів для дефініювання стилю становить і творчість “перших хоробрих”.

Отже, на зламі XIX–XX століть в українській літературі формуються магістральні й загалом антагоністичні тенденції, які справлятимуть визначальний вплив на її подальший розвиток. З одного боку, просвітянсько-народницька, що розвивала позитивістські традиції класичного українського реалізму, і модерністська, котра торувала нові шляхи, закликаючи до повного заперечення чи принаймні глибокого перегляду традицій – з іншого. Закономірно, що в такій специфічній атмосфері дедалі виразніше виокремлюється проявлення тих чи інших стильових тенденцій, які науковці умовно типологізують у відповідні течії, наприклад, неоромантичну, імпресіоністично-символістську, сюрреалістичну тощо. Декларування естетичних стратегій і світоглядно-стильових маніфестацій, протистояння старих (реалістичних) і нових (модерних) мистецьких платформ (а часом і протистояння їхніх репрезентантів) супроводжуються гострими дискусіями й полеміками, що висвітлюються на сторінках тогочасних альманахів “З над хмар і з долин”, “Багаття”, “Перша ластівка”, “Терновий вінок”, журналу “Українська хата”, газети “Рада” та ін.

Процес модернізації художньо-естетичної свідомості в національній літературі, розмаїтий і багатогранний, під впливом соціально-політичних катаклізмів (Першої світової війни, революції 1905 і 1917 рр.), національно-

визвольних змагань пореволюційної доби набуває інших форм та інтенсивності. На його хід вплинула також і зміна літературних поколінь, що розпочалася в 1910 роки. Пішли з життя письменники старшої генерації (М. Коцюбинський, Леся Українка, І. Франко), після трагічного придушення національної революції та розгрому УНР певна частина українських письменників (В. Винниченко, М. Вороний, Олександр Олесь, С. Черкасенко та ін.) емігрувала за кордон. Інша частина старої інтелігенції (С. Васильченко, Людмила Старицька-Черняхівська, Наталя Романович-Ткаченко, Г. Хоткевич, М. Чернявський та ін.), не змігши адаптуватись до нових суспільних умов, обрала шлях “внутрішньої еміграції”.

Зміна творчих еліт позначила кінець раннього етапу українського модернізму з його потужним національно-культурним піднесенням, пошуками гуманізації та універсалізації світу. Доба “горожанських воєн” (М. Хвильовий) активізувала творчість письменників з високим рівнем національної свідомості, інтенсивністю національної самоідентифікації, потребою особистісної реалізації. Як слушно зазначив Ю. Ковалів, “ідеться про відродження, перманентні хвилі якого є чи не єдиною базовою платформою національного життя, коли з кожної чергової катастрофи поставала нова генерація, пасіонарна творча меншість, представлена переважно письменниками, закладала свої підвалини, аби – вкотре! – фатальні, переважно зовнішні сили поруйнували незавершену будову, уламки якої в майбутньому правили б за матеріал наступному поколінню, хоча будівля, враховуючи проект попередньої, уже відрізнялася від неї, оскільки відновлювалися не старі форми, а творчі сили, означені панівним для кожної доби типом світосприймання” [101, с. 101]. Прикметно, що саме в цій специфічній атмосфері втрат і здобутків, оновлення, змін і контроверсійних пошуків розпочинає свою творчість нова генерація письменників – В. Чумак, Г. Михайличенко, А. Заливчий, В. Еллан-Блакитний. В українській літературі початку ХХ століття поезія і проза “перших хоробрих” почала відлік нового етапу українського модернізму.

Аналізуючи літературно-мистецьке життя 1920-х років, специфіку його розвитку, сучасні літературознавці відзначають, що помітну, а часом і провідну роль у його організації, відігравала “стара революційна інтелігенція радикального, боротьбистського або більшовицького ґатунку, яка взяла активну участь у революції та громадянській війні, у встановленні радянської влади і цілком ототожнила себе з нею... (В. Еллан-Блакитний, В. Коряк, І. Кулик, М. Ірчан, С. Пилипенко, П. Капельгородський; окремо в цьому ряду стоять рано загиблі В. Чумак, Г. Михайличенко, А. Заливчий)” [89, с. 80].

Підкреслимо знакове виокремлення серед письменницької спільноти постатей “перших хоробрих”. Вочевидь, воно продиктоване не лише віковим критерієм (бо всі вони загинули в молодому віці й не належали до “старої революційної інтелігенції”). Ці письменники й активні політичні та громадські діячі були типовими представниками українських революційних сил: підтримували марксизм, проте міцно стояли на автономістських позиціях; сприяли налагодженню зв’язків комуністів із українським селянством та українською інтелігенцією, проте обстоювали пріоритет національних інтересів і суверенних прав Української держави. Саме така політична позиція найбільше відповідала настроям більшості української інтелігенції, а водночас суперечила політиці російських більшовиків, які активно утверджували “пролетарський інтернаціоналізм”. Ця політична концепція базувалася на реінтерпретації ідеї могутньої імперії й у перспективі вела до асиміляції всіх “неісторичних народів”, зокрема українського. Тобто до реставрації російської імперії в новому – радянському форматі.

Українські марксисты, до яких належали “перші хоробрі”, “не мали належної підготовленої суспільної бази і змушені були пристосовуватись до змінних політичних обставин. У кожному з них боролось їхнє українське єство, яке вимагало однозначного вирішення питання української окремішності як політичної та культурної проблеми” [46, с. 375]. Вони змушені були перебувати в фарватері російського більшовизму, що постав у межах країни з імперською традицією національного гноблення. Марксисты і загалом

інтелектуальна еліта Росії “поділяли нації на історичні, що мають далі існувати, та неісторичні, що мусять бути неминуче асимільовані” [46, с. 376]. У часи “перших хоробрих” ця суперечність між імперським і українським марксизмом виступала в іще неприхованому вигляді, згодом замаскованому політичними ходами та інтригами більшовиків (зокрема політикою т. зв. “українізації”-“коренізації”). Принципові відмінності між політичними пріоритетами комуністів і різноманітних симпатиків марксизму в Україні на початку 1920-х років ще не набули фатального розмаху.

До слова, однією з причин низької популярності більшовицької влади в Україні було нехтування з її боку національним піднесенням, національними інтересами українців. Це обумовило в 1919–1920-х роках різкий поворот більшовиків у сферу національної політики, своєрідне загравання з автономістськи настроєними політичними й культурними силами. Аби убезпечити потенційних суперників, влада прийняла навіть спеціальну резолюцію “Про радянську владу в Україні”, яка наділяла широкими повноваженнями український уряд, посилювала державну увагу до питань української культури, проголосила право селян на землю.

Наслідки не забарилися: значна частина української інтелігенції погодилася на співпрацю, хоч і далеко не безконфліктну, з новим режимом, принаймні тимчасово включилася в активне суспільне життя (досить високе становище в державних органах займав вчорашній боротьбист В. Блакитний, співробітником бюро пропаганди Всеукраїнської літературної колегії при Наркомосвіті був В. Чумак, першим наркомом освіти – Г. Михайличенко), у розбудову молодого держави, не втрачаючи надії на її незалежність. Успіх цієї тактики в національному питанні для більшовицької влади – очевидний, хоча комуністи ніколи й не приховували своєї мети. “Ми обіцяли боротьбистам максимум поступок, але з тим, що вони будуть вести комуністичну політику, – заявляв В. Ленін, виступаючи на IX з’їзді РКП(б). – Ми цю партію перереєстрували, і замість повстання боротьбистів, яке було неминуче, ми одержали завдяки правильній лінії ЦК... те, що все краще що було серед

боротьбистів, увійшло в нашу партію під нашим контролем, з нашого визнання, а решта зникла з політичної сцени. Ця перемога варта пари добрих битв” [28].

Серед тих, хто був безпосереднім учасником багатьох важливих суспільно-політичних і культурних подій в Україні, осяяний романтикою “червоних зір”, ілюзорними сподіваннями на неминучу й близьку світову революцію, хто поетизував героїку нової доби, – письменники-боротьбисти Василь Чумак, Василь Еллан-Блакитний, Гнат Михайличенко і Андрій Заливчий. “Перші хоробрі” щиро визнавали революцію єдиним “джерелом” і “творчим об’єктом” (за назвою відомої статті В. Чумака “Революція як джерело”) літератури, а своє покликання вбачали в “організації свідомості мас для боротьби і перемоги”. Усі четверо були в епіцентрі громадського і культурного життя, часом самі ставали генераторами літературного процесу. І фінал життя був однаково трагічний для всіх: 1918 року загинув у революційних змаганнях двадцятишестирічний Заливчий, вісімнадцятилітній Чумак і двадцятисемирічний Михайличенко розстріляні денікінцями в один день 1919 року. І лише Еллан-Блакитний помер через хворобу серця в 1925 році (йому виповнилося на той час 32 роки).

Підставою для умовного об’єднання “перших хоробріх” в окрему “літературну групу” стали не так мистецькі погляди, як переконання, енергія й завзятість у громадсько-політичній діяльності. Всі вони належали до лівого крила УПСР, т.зв. партії боротьбистів – однієї з найбільш органічних українських політичних партій. Спільність громадянських, державницьких позицій стала головним критерієм виокремлення В. Коряком “перших хоробріх”. Цілком очевидно, що націоцентрична домінанта політичних і соціокультурних переконань А. Заливчого і В. Чумака, В. Еллана-Блакитного і Г. Михайличенка знайшла яскраве втілення у оригінальній літературній творчості. “І формою... і настроєм вони відбивали модерні літературні течії”, з особливим “присмаком революційного українського націоналізму” [112, с. 6] працювали на ниві духовної культури й українського слова.

Доробок модерністів перехідного часу – одне з помітних і знакових явищ в українській літературі кінця 1910-х – початку 1920-х років. Безперечно талановиті й здібні молоді письменники, діти свого часу, попри нетривалу творчу діяльність, часом не позбавлену певних полемічних крайнощів, залишили глибокий слід в українському літературному житті, створили невелику за обсягом, проте багату й колоритну художню спадщину. Певною мірою їхня творчість стала своєрідним “стартовим майданчиком” новітньої української прози й поезії, предтечею розвиненого модернізму.

Письменник і публіцист Гнат Михайличенко – автор збірки “ліричних п’єс у прозі, щирих і шляхетних” “Новелі” (1922), автобіографічної повісті “Історія одного замаху” (1918), написаної по свіжих слідах власних “пригод”, “Блакитного роману” (1921) – на тодішньому мистецькому тлі “був індивідуальністю виразно окресленою” [77, с. 516]. Його творчість не лише збагатила проблемно-тематичну й жанрово-стильову палітру української прози перших десятиліть XX століття, але й мала значний вплив на становлення модерної української літератури.

Разом із Михайлом Семенком 1918 року Михайличенко започаткував і редагував літературно-мистецький тижневик “Мистецтво”, на сторінках якого й задекларував програму “Пролетарського мистецтва”, що лягла в основу доповіді, виголошеній на засіданні Всеукраїнського літературного комітету при Наркомосвіти. Виходячи з класових позицій та підкреслюючи найголовнішу мету мистецтва – служіння “громаді”, критик усе ж наголошував, що його “філософія” і “смысл” – це “яскраво виявлена образність, музичність, захоплююче гармонійне піднесення людських почуттів...”, що “творення пролетарського мистецтва, зокрема українського... можливе лише в конкретних умовах життя даної нації” [146, с. 28–29].

“Художник слова, художник революції життя... з кипучою натурою, з невичерпною енергією, з фанатичною вірою в перевагою своїх ідей” [143, с. 24] Андрій Заливчий за своє коротке життя встиг написати єдину книгу новел та етюдів “З літ дитинства” (1919), що посмертно перевидавалась під заголовками

“Зарізяка” (1924), “Дитинство. Автобіографічні новели” (1929). В його особі українська література придбала талановитого письменника, уважного до суб’єктивних переживань героя в межовій ситуації між життям і смертю, в умовах самотності й відчуження, в атмосфері душевного неспокою, роздвоєності. Дослідники неодноразово відзначали модерні ознаки стилю письменника-початківця, що мав яскраво виражений імпресіоністичний характер, водночас вказували й на тематичну близькість до оповідань попередників – І. Франка, А. Тесленка, В. Винниченка.

Василь Чумак, політик та інтелектуал, один із творців і організаторів пролетарського мистецтва, відомий сучасному читачеві передовсім як автор ліризованої прози (кількох оповідань про дореволюційну школу, етюду “Бризки пролісок”, шкіцу “Братові – руку”), збірки поезій “Заспів” (1920), що побачила світ уже після загибелі митця, тюремного щоденника “За ґратами” та ряду критичних нарисів загальнокультурної тематики. На відміну від поезії, оповідання “Товариш”, “Що було”, “Пожовклі сторінки” позначені рисами учнівства і тому не стали помітним явищем української літератури.

Темпераментний полеміст брав активну участь у тогочасній дискусії про шляхи розвитку української літератури, творчі перспективи українського мистецтва. У програмній статті “Революція як джерело”, надрукованій 1920 року в журналі “Мистецтво”, В. Чумак, відкидаючи примітивні уявлення пролеткультівців про колективний характер мистецтва, що зводило нанівець роль індивідуума, наголошує на вагомості творчої особистості. На його думку, “мистецтво не визначатиме рямців епізодичності... а послідовно, систематично перетворюватиме в своїх лабораторіях весь матеріал – новизну образів, тономентальованість, яр фарб, динаміку ритму, – що постачає революційна дія, весь матеріал з найтонкішими, в найдетальніших рисах” [227, с. 188]. Поет зазначає, що література “певних історичних меж, переходнової доби” стане початком у процесі народження нового мистецтва. “І з переповненого келиха вражень, відчужань поет, художник, різьбяр, музика черпатимуть елементи своєї творчості” [227, с. 188]. Стаття вражала своїм молодечим запалом,

гостротою формулювань і стала помітним явищем в українському літературному житті

Сильною, доволі впливовою постаттю в українському літературному житті 1920-х років був один із лідерів харківських “пролетарських письменників” Василь Елланський (літературні псевдоніми – В. Блакитний, Василь Еллан, Орталъ, Маркіз Попелястий, Валер Проноза). Досить високе становище в державних органах (член ВУЦВК, редактор його органу – газети “Вісті”, голова колегії об’єднаного державного видавництва республіки) поет використовував для розвитку української літератури, культури загалом: ініціював створення й редагував тижневик “Література. Наука. Мистецтво”, журнали “Шляхи мистецтва” і “Червоний перець”, універсальний ілюстрований журнал “Всесвіт”; об’єднавши талановиті сили тогочасного письменства, заснував спілку пролетарських письменників “Гарт”.

“Безкомпромісний бард революції” (С. Єфремов) і “ніжний лірик в одязі комісара суворих часів” (Б. Антоненко-Давидович) увійшов в українську літературу поетичною збіркою “Удари молота і серця” (1920), збіркою новелістичних етюдів “Наші дні” (1925) та трьома збірками віршової сатири. Автор статей і виступів із питань літератури та мистецтва публічно легітимував ідеологізацію літературно-художньої практики. “У поезії... має бути ідейна чіткість і політичне спрямування на основі комуністичної ідеології. Якнайменше елегій та інтимного сюсюкання і якнайбільше здорового мажору, адже наша доба – доба радісної праці, радісних настроїв” [108, с. 81] – радив “мистецькому авангарду переможного класу” В. Блакитний. Так само однозначно підходив до потреби використання надбань національної класики (на відміну від вульгарно-соціологічного, тенденційного потрактування творчості попередників), ініціюючи “опанувати всім цінним із здобутків попередніх поколінь, не замикаючись у рямці якоїсь “своєї” специфічно-пролетарської культури і повернути те знання на будову комуністичного суспільства” [21, с. 7].

Наскільки виправданим є проголошення окремої групи (хоч це слово неточне для означення діяльності цих письменників, бо вони ніколи не створювали групи) “перших хоробрих”? З відстані часу, коли відкриваються цілі масиви заборонених сторінок літературно-мистецького процесу в тогочасній Україні, таке об’єднання може видатися дивним. Проте у В. Коряка, який увів це визначення з вірша В. Еллана-Блакитного “Удари молота” в літературознавчий обіг, були для такого кроку певні підстави. Виокремлення постатей чотирьох першопрохідців відіграло свого часу значну роль у структуруванні літературних сил, акцентувавши, крім усього іншого, ідеологічний аспект тогочасних мистецьких дискусій. Відомий тогочасний критик виокремив визначальний модус, іманентний для творчості всієї когорти: утвердження права народу, надія і сподівання на суверенну Українську державу. По суті, концептуалізував творчість “перших хоробрих” як важливий феномен літературного процесу, незважаючи на індивідуальні відмінності ідейно-естетичних устремлінь, письменницьких позицій та доль.

“Я беруся стверджувати, – писав Ш.О.Сент-Бев, – що, перечитуючи старі газети й критичні статті, які мали найбільший успіх свого часу, ми завжди виявляємо в них надрукованою лише половину статті: друга половина залишилася записаною тільки в головах читачів. Уявіть собі надруковану сторінку, яку ми читаємо лише з лицьового боку; текст на звороті зник, вона чиста, і цей зворот, який доповнює сторінку, є ніщо інше, як умонастрій тогочасної публіки, внесок, у якому немала частка й розуму, й активності. Ось цей-бо умонастрій – якщо тільки ми хочемо судити за справедливістю – нам і належить відновити...” [192, с. 49]. Цілком очевидно, що, історико-літературне осмислення літературного процесу певної епохи неможливе без “звороту аркуша”, прочитати який можна, вивчаючи не лише творчість письменників, а й факти їхньої біографії, громадсько-політичної діяльності тощо.

Процес такої типологізації літературного процесу має два різновиди. Перший із них – пряма концептуалізація мистецьких явищ, яка полягає в синхронному виокремленні їх із загального літературного потоку. Це

відбувається за маніфестами літературних груп, за подібністю чи навіть наслідувальністю стильових манер, за артикульованою приналежністю до певного покоління тощо. Проте історія літератури має продуктивні прецеденти й іншого типу, які можна назвати “ретроспективною концептуалізацією”, тобто об’єднанням певних літературних явищ за критерієм впливу на літературний процес теперішнього і пізнішого часу.

Так сталося, скажімо, з групою неокласиків, сьогодні хрестоматійно відомих саме як літературне угруповання, хоча самі письменники ніколи не позиціонували себе як група. Інший приклад – Київська школа поетів, названа так іще в 1960-х роках І. Калинцем, але концептуалізована вже “постфактум”, через два десятиліття, передусім у працях В. Моренця. Схожу долю мала і нью-йоркська літературна група, назва якої донедавна викликала дискусії. Тією чи іншою мірою певне спрощення, абстрагування від індивідуального стилю властиве всім подібним історико-літературним узагальненням, оскільки зміст категорій “літературна школа”, “напрямок”, “великий стиль” підкреслює спільне, загальне, значною мірою абстрагуючись від індивідуальних відмінностей представників цих єдностей. Проте такі коди літературного процесу мають велике історико-літературне значення, оскільки вони справляють значний конструктивний вплив на еволюцію літератури і рецепцію художніх текстів. Причиною подібних літературознавчих “надбудов” є не лише потреба осягнення творчості окремих письменників, безумовно індивідуальної й самотньої, не лише осмислення їхнього персонального стилю, а й визначення ролі їхнього доробку в літературному процесі, виявлення спільних рис і глибинних чинників типології. Наслідком такого процесу є органічне входження творчості письменників у національну історію літератури.

“Перші хоробрі” – історико-літературне узагальнення першого типу. На нашу думку, за всієї дискусійності визначення має цілком логічний сенс. Ідеться-бо про одну з перших (і доволі успішну) спробу типологізації літературного процесу, осмислення й узагальнення його ключових явищ. Незважаючи на майже синхронний характер введення поняття в 20-х роках

XX століття, це явище набуло змісту історико-літературного феномену значно пізніше, здебільшого ретроспективно, і цей процес не завершений і до цього часу. На перешкоді стоїть чимало факторів, серед найголовніших – літературний контекст, умови й оточення, в якому народжується і формується талант письменника.

Як відомо, майже одночасно з “першими хоробрими” на ниві української літератури працювали різні групи письменників. Одні з них, не солідаризуючись із більшовицькою владою ні ідеологічно, ні морально, “прийняли її як доконаний факт”. Інші, за словами Івана Дзюби, “шукаючи активної громадянської позиції, проходили дистанцію “радянзації”, щоб через деякий час інтегруватися в нову історичну реальність, не зраджуючи ...ідеалу творення повноцінної національної літератури”. Було й чимало представників “молодої робітничо-селянської інтелігенції, яка брала участь у громадянській війні чи прилучалася до перших заходів радянської влади” [60, с. 195].

Однак саме “перші хоробрі”, за однозначним визначенням критиків, є першою генерацією нової літератури (“перші зелені бруньки молоденької літератури” [111, с. 122]), першопроходцями до нового модерністського етапу. Перефразовуючи слова Ю. Яковича, можна стверджувати, що їхня творчість стала “водорозділом, межею, що поділила літературу на стару й нову [233, с. 3] та продемонструвала на тогочасному національному матеріалі можливості й перспективи українського модернізму.

Скромна за обсягом творча спадщина “перших хоробрих” художньо репрезентує надзвичайно важливу для української культури тенденцію, штучно обірвану вже на початку 1920-х років. Маємо на увазі державницькі переконання “перших хоробрих”, активні національні позиції, що позначилися на їхній творчості. Своєрідність репрезентації політичних переконань когорти молодих митців полягала в тому, що вона не детермінувала типову для пізнішого часу ідеологізацію художнього дискурсу, а скоріше навпаки. Політичні позиції письменників із фаланги “перших хоробрих” значною мірою

опоетизовані й романтизовані, перейняті щирими й палкими поривами, натхненні глибокими особистими почуттями.

Як слушно зауважував В. Чапленко, “у їхніх творах немає суперечностей між ідеологією та естетикою, як це ...бачимо в інших, пізніших радянських письменників” [223, с. 55]. Саме підкреслена схожість світоглядних позицій революційних романтиків і однастайність політичних переконань авторів (попри тяжіння до суб’єктивного самовираження) робить їхню творчість своєрідним історико-літературним феноменом, вирізняючи з-поміж інших українських письменників того часу.

Заливчий і Михайличенко, Чумак і Блакитний із невідомою щирістю спрямовували вістря свого таланту на створення нового пролетарського мистецтва, небувалого за змістом і формою. Чи не найвиразнішою ознакою ідіостилу кожного з “перших хоробрих” є підкреслена, надзвичайно яскраво виявлена індивідуальність, акцентована несхожість, оригінальність. Проте не менш важливим творчим завданням у них є пошук національних ідентифікаторів, “формул” національного характеру. Вони шукали і знаходили художнє виявлення ключових підвалин української ментальності, будували масштабні моделі національної самосвідомості, надаючи їм яскравих модерних рис.

Творчість першої фаланги революційних романтиків із самого початку літературної діяльності привертала увагу критики. Вона опинилася в центрі численних дискусій і обговорень, викликаючи суперечливі оцінки й інспірувала з’яву нових мистецьких ідей. Рідко коли обходилася полеміка довкола численних літературних явищ цього періоду без згадки про “перших хоробрих”, що увійшли в тогочасну мистецьку дійсність як стійкий тайм-символ й нерідко ставали зачинателями гострих баталій. На загальній спрямованості літературно-критичних робіт, їх методології послідовно відбивались особливості періоду формування і становлення нової художньої свідомості, суспільно-культурна ситуація в Україні загалом.

Скажімо, характеризуючи в 1919 році історію українського письменства, С. Єфремов до групи пролетарських поетів зараховує В. Еллана і В. Чумака,

Г. Михайличенка – до “нового покоління художників-белетристів”, залишаючи поза увагою четвертого письменника з когорти “перших хоробрих” – А. Заливчого. Не заглиблюючись у художній матеріал і не вдаючись до глибокого аналізу, критик щодо поезії Еллана-Блакитного висловлюється цілком скептично (“голос у нього – гучний і дужий, але діапазон вузький” [70, с. 643]), акцентуючи водночас на “потужному слові” В. Чумака, оригінальній поетизації “звичайних людських почувань”, “молодечому романтизмі та безпосередності чуття” [70, с. 645] тонкого лірика. Неочікуваний і безапеляційний “присуд” виносить С. Єфремов Гнатові Михайличенку, вважаючи його “плодовитим, але без іскри навіть таланту письменником”, твори якого – “типова інтелігентська літературщина”, “скроєна під одну мірку, під один дешевий трафарет” [70, с. 659].

Об’єктивнішою і прихильнішою була рецепція творчості молодшої генерації письменників, які, приймаючи революцію, “шукали засобів словесного виявлення нового революційного світовідчуття”, О. Дорошевичем. Критик звернув увагу на стильову подібність “Автобіографічних новел” Андрія Заливчого і новел Архипа Тесленка, однаково виписаних в реалістичній манері письма, умінні початківця надати “своїм особистим спостереженням ширшого художнього вмотивування” [64, с. 351], глибшої образності та значення. Дорошевич визнає новели Заливчого “багато надійними мистецькими спробами”, вищими за Михайличенкові; у той час, як В. Коряк їх визнає “чернетками” для майбутньої літературної діяльності, якої Заливчому не довелося розгорнути.

“Пам’яті перших хоробрих” присвятив цілий розділ журнал “Плуг” (1929 р., № 11–12), опублікувавши статті “Чумак і його поетична спадщина” Ю. Лавріненка, “Заливчий у літературнім оточенні” А. Капустянського, “Проблеми наукового вивчення Михайличенкової творчості” В. Зайця. Дослідники у своїх розвідках визначили роль молодих письменників у становленні нової української літератури й високо оцінили їх внесок у збагачення жанрової парадигми, поезики, художнього стилю.

Якщо поетичні твори В. Чумака сприймалися прихильно й навіть захоплено (С. Єфремов, І. Кулик, Ю. Лавріненко), якщо “ентузіаст революції і художник слова” А. Заливчий вражав тогочасну критику “силою артистизму” (І. Михайлич, Л. Підгайний та ін.), то Михайличенко – “вишуканою і штучною манірністю”, “шаблоновою формою” (М. Доленго, О. Дорошевич, А. Шамрай). Творчість останнього викликала, мабуть, найбільше різких відгуків і неоднозначних оцінок тогочасних рецензентів, які поділилися на два табори й обстоювали діаметрально протиставлені естетичні позиції. Скажімо, “Блакитний роман” дослідники сприйняли як авангардний, експериментаторський твір що, як писав В. Гадзінський, “не задовольнив ні лівих, ні правих” [40, с. 63]. Народницька критика заперечувала художню вартість роману, вважаючи його за “найслабше з усього, що писав Михайличенко”, “невдалою, мертвою, штучною спробою”, різко негативно оцінюючи його мистецьку своєрідність: “...Темний, місцями той зовсім-таки незрозумілий з претензіями на символіку зміст: мавки, легенди, мрії, якась «легенда-аорист», нудне фальшиве накопичення невиразних фраз, безбарвний – дарма що багато барвистих слів – стиль, квола мова...” [70, с. 397].

Протилежний полюс оцінки твору представлений у захопленому відгуку В. Гадзінського, який розставив свої акценти, назвавши роман Михайличенка “архітвором української літератури”. Дослідник визнавав “Блакитний роман” досконалим передусім з ідеологічного боку, а вже потім, на його думку, роман підноситься “до технічної суспільності та мистецько-естетичних прикмет” [44, с. 182–184]. Підтримав свого колегу і Ф. Якубовський, висловивши майже одностайну думку щодо твору Михайличенка – “роману дуже неясного, дуже індивідуального, але будь-що-будь роману революції, роману революційної України” [236, с. 30]. Цілком очевидно, що соціологічний метод, яким послуговувалися критики, аналізуючи художні особливості роману Михайличенка, давав ключ лише до загальної односторонньої інтерпретації образного світу твору з виразним акцентом на ідеології.

Критикам-модерністам вишукана стилістика, оригінальні образи, тональність тесту небезпідставно давали привід порівняти “Блакитний роман” з “Книгою Легран” Генріха Гейне (М. Зеров), з акварельно-прозорими “Записками вдівця” Поля Верлена (В. Поліщук) тощо.

Поезія В. Еллана-Блакитного також викликала низку суперечливих відгуків. З одного боку, дослідники вважали, що “поет – блиснувши “ударами молота і серця” – майже не додав нічого цінного, рівного першотворам своїм... // Прозові спроби так і залишилися спробами” [168, с. 2]. З другого – відзначали тематичну наповненість збірки прози “Наші дні”, “вміння цікаво будувати сюжет”, вишукану імпресіоністичну стилістику [93, с. 4], що “має відхили часом до символізму... часами до римованої риторики, дуже теляновитої, але місцями не щирої” [122, с. 102]. Досить точну характеристику Еллана-Блакитного – соціального лірика – дав В. Поліщук у статті “Залізний птах поезії”: “Патетична й схематична мова поезії Еллана першої доби має основою як попередній передреволюційний розвиток української поезії, так і той прокламативний з узагальненими схемами характер перших років Жовтневої революції, коли легше було бачити величезні скиби і обсяги її розвитку, ніж деталі того побуту, який не можна назвати побутом. І ту добу повинен був відповідно відобразити Василь Еллан своїми сконцентрованими поезіями” [173, с. 2].

Отже, від початку діяльності художні тексти “перших хоробрих” перебували у фокусі уваги тогочасної критики. Численні праці дослідників, різні за стилем, глибиною осягнення творчості, жанрами, спрямуванням, засвідчували неоднозначність і дискусійність оцінок, пов’язаних з інтерпретацією авторського стилю, ідейно-образним наповненням творів, своєрідністю реалізації авторського задуму тощо. У переважній більшості через ідеологічну заангажованість художня парадигма творів першої фаланги митців кінця 1910-х – 1920-х років належним чином не охарактеризована.

У сумнозвісні 1930-ті роки “перших хоробрих” вульгарно-соціологічна критика зараховує до митців-занепадників, а згодом – до “ворогів народу”. Їх

звинуватили у тому, що до лав більшовицької партії вони прийшли через ліве крило есерів, згодом трансформоване у т. зв. партію боротьбистів, яка принципово обстоювала не тільки соціальні, але й національні інтереси українців. Остракізму піддається й саме визначення “перші хоробрі”. Імена В. Чумака, В. Еллан-Блакитного, Г. Михайличенка, А. Заливчого не просто вилучили з літературного процесу – їх витравлювали з пам’яті кількох поколінь. Поетичні і прозові збірки як націоналістичні вилучалися з бібліотек за типовими для того часу таємними списками, відтак, нових видань годі було й сподіватися.

Творчість “перших хоробрих” залишалася поза увагою літературознавців навіть у роки т. зв. “хрущовської відлиги”. Цих письменників заледве згадували у досить зневажливому тоні (“Як відомо, згідно з цією теорією виходило, ніби українську радянську літературу створено двома-трьома “хоробрими” одинаками, так чи інакше пов’язаними, до того ж, з дрібнобуржуазним, есерівсько-боротьбистським рухом” [9, с. 17]), між іншим, інколи друкуючи для ілюстрації уривки з творів; або й зовсім оминали серед нерішуче відновлюваних “білих плям”. Інформація про В. Еллана-Блакитного, В. Чумака, Г. Михайличенка і А. Заливчого, якщо й з’являлася, як, приміром, в академічних історіях української літератури, то виконувала здебільшого роль негативно-критичного контексту.

1.2. Художня картина світу “перших хоробрих”: особливості й домінанти

Зміна епох, для України поглиблена ще й можливістю визволення зі столітнього колоніального гніту, породжувала інтенцію до художнього конструювання масштабних художніх систем, до закладання підвалин принципово нового мистецтва України – вільної суверенної держави. “Перші хоробрі”, поза сумнівом, переймалися пошуком “формул” національного мистецтва, були “модерністами-конструкторами”. Кожен із них мав свої світоглядно-естетичні позиції, пов’язані з тодішнім соціумом і культурою,

кожен прагнув відшукати найоптимальніший художній стиль, щоб їх реалізувати.

Однією з продуктивних категорій для характеристики внеску “перших хоробрих” у становлення й розбудову раннього українського модернізму як національного стилю є “художня картина світу”. Поняття “художній світ”, що широко увійшло до українського літературознавства в 1970-і роки, поза сумнівом, пов’язане з фундаментальним філософським поняттям “картина світу”, яка виражає особливості буття людини у просторі та часі, специфіку її взаємовідношення зі світом” [214, с. 16–17]. Поняття “картина світу” швидко утвердилося в культурології ХХ століття і останнім часом дедалі ширше проникає в літературознавство, хоч дослідники й зауважують певну інтерпретаційну відкритість категорії: “Незважаючи на величезну популярність поняття “картини світу” в сучасній методології і філософії, статус його залишається вельми невизначеним” [180, с. 14]. В означеній ситуації варто вдаватися до деяких уточнень, оскільки користуватимемося параметрами цієї категорії у процесі аналізу творчості “перших хоробрих”.

Однією з головних властивостей “картини світу” є її етно-національна маркованість і символічний, максимально узагальнений характер. Звідси й поширення специфічних синонімів поняття: “образ” і навіть “модель світу”. Єднає ці категорії те, що вони “не є дзеркальне відображення світу і не відкрите “вікно” у світ, а саме картина, тобто інтерпретація, акт світобачення... і залежить від призми, крізь яку здійснюється світоспостереження” [180, с. 55].

Головним завданням культури є структурна організація довколишньої дійсності, що виявляється в “моделі світу” або “образі світу”. Проте “художня картина світу” має виразну специфіку. Це передусім ієрархічна система образів, які потребують адекватного дешифрування; вона презентується не прямо, а через низку опосередкувань, що виявляють її зв’язки зі світоглядною сферою. Скажімо, художня модель світу, “створена реалістичною традицією, охоплювала найрізноманітніші пласти буття, давала відповіді на найістотніші

питання, пов'язані з суспільним, національним, індивідуальним і метафізичним планами” [214, с. 19].

Художня картина світу окремого твору чи творчості письменника загалом має ієрархічну структуру. Фундамент її визначають базові художні концепти, співвіднесені з основними світоглядними категоріями (добро і зло, правда і кривда, честь і безчестя тощо). Вони включають філософські й моральні, естетичні значення найвищого рівня узагальнення, що співвідносять їх із загальнолюдськими й національними гуманістичними уявленнями. Проте в кожного художника вони набувають виразних індивідуальних особливостей образного втілення, на їхній основі кожен митець створює власну художню концепцію, де загальносуспільні світоглядно-естетичні установки можуть одержувати варіативні, аж до парадоксальних, репрезентації. Ієрархія базових концептів творчості того чи того письменника може значно відрізнятися від загальнокультурної, акцентуючи певні явища чи навпаки, не надаючи їм загальновизнаної ваги. Через те ієрархія цінностей індивідуально-авторських художніх моделей може істотно вирізнятися виразними особистісними маркерами, які часом набувають значного резонансу і справляють вплив на літературний процес.

Базова структура “моделі світу” в літературі визначається системою універсальних бінарних опозицій: життя / смерть, світло / темрява, верх / низ і т.ін., тобто загальнолюдськими уявленнями про буття. Проте цей найзагальніший рівень значення поняття вже співвідносить його з етнічними маркерами, оскільки кожна національна традиція має специфічні знаки художнього вираження світоглядних універсалій. Саме цей етнічний аспект змісту категорії “художня картина світу”, крім універсальної складової, має значну варіативність, здатність набувати різних історичних форм (“стиль епохи”) і змінюватися залежно від етнічних особливостей (“національний стиль”). У багаторівневій загальній структурі значень поняття вирізняється також “індивідуально-авторська художня картина світу”, співвіднесена з письменницьким ідіостилем, “художня модель світу окремого твору” чи певної

сукупності творів. Структура конкретних рівнів поняття “модель світу” визначається ієрархічною системою ключових образів, породжених національною культурою, літературою певного періоду, художнім дискурсом. Творчість “перших хоробрих”, попри декларативну данину “вселюдськості”, репрезентує акцентовано націоцентричну художню картину світу, що справила значний вплив на формування нової естетичної свідомості, почала відлік нового етапу українського модернізму.

Початок XX століття асоціюється передусім зі змінами, виникненням великої кількості нових явищ – у суспільному житті, науці, техніці, культурі. Хвиля революційних перетворень охопила світовий цивілізаційний простір і визначила мейнстрім тогочасного літературного процесу. З цього загальнокультурного стереотипу в художню творчість проникає центральне протиставлення нового зі старим. Оновлення для українського мистецтва слова корелює передусім з уявленнями про звільнення – соціальним, національним та індивідуальним. Традиція боротьби за національне звільнення від напівколоніальної залежності в “тюрмі народів” резонувало з ідеями соціальної революції, які на той час поділяли й підтримували найвизначніші європейські гуманісти. Обидва ці процеси трактувалися як неодмінна передумова звільнення людини та суспільства, забарвлюючи традиційний романтичний індивідуалізм новим відтінком.

Образний світ творчості “перших хоробрих”, попри істотні індивідуальні відмінності, має низку знакових типологічних властивостей. Спільним для всіх представників цієї групи є виражена бінарна опозиційність світогляду, яка становить базовий структурний принцип організації художнього тексту. Їхні твори підкреслено антитетичні, побудовані на різких драматичних протиставленнях, зіткненнях, конфліктах.

Ключовим художнім прийомом у презентації такої художньої моделі є антитеза. Проте вона не завжди виступає прямо, часом реалізується приховано, імпліцитно. Це можна назвати внутрішньою або концептуальною антитезою. Навіть пряма номінація певних негативних чи позитивних явищ, що не мітить

жодних посилань на антитезу, може містити внутрішню смислову апеляцію до протилежного за змістом явища. Це накладає відбиток на загальну стратегію творення образу в творчості “перших хоробрих”. У будь-якому творі крайні полюси світоглядної антитези можуть бути представлені прямо або частково, а можуть узагалі бути відсутні. Проте вся образна система, її емоційний і аксіологічний код засновуються на співвіднесенні з картиною світу, в якій домінують саме діаметрально протиставлені полюси “діалектичної суперечності”. Масив емоційно й оцінно-нейтральних образів тією чи іншою мірою співвідноситься із загальною концептуальною матрицею, і часом образ набуває остаточної художньої визначеності, повноти розкриття саме завдяки залученню до смислової концептуальної моделі.

Певна річ, основою для базової системи художніх і моральних цінностей, репрезентованої у творчості того чи того письменника, є загальнолюдські гуманістичні ідеали, трансформовані в національну культурну модель. Проте кожен із письменників надає ключовим поняттям цієї системи індивідуально-авторського вираження. У кожного з авторів є твори, де основні морально-естетичні засади набувають прямої художньої інтерпретації, через що ці тексти прийнято називати “програмними”.

Характерною рисою художньої картини світу “перших хоробрих” є відсутність півтонів, репрезентація різко протиставлених “чорно-білих” моральних оцінок, принципове заперечення будь-яких компромісів. Світ розділений на дві непримиренні половини, зіткнуті у смертельному двобої – Добро і Зло, Світло і Темрява, Нове і Старе. Притаманний когорті ранніх модерністів революціонізм знаходить мистецьке вираження в героїчному пафосі творів. Художня картина світу підкреслено героїчна, насажена суспільною й національною ідеєю – навіть у творах ліричних, сповідальних, елегійних за емоційною тональністю. Автор і його позитивний персонаж чи ліричний герой позиціонують себе як активні непримиренні борці зі злом і несправедливістю, всі життєві сили яких зосереджені на подоланні перешкод, перемозі над ворогами. “Концепція ворога” в цьому сенсі набуває особливо

великого значення, позаяк становить негативний полюс художньої картини світу й прямо співвідноситься з усією образною системою творчості.

Загальнокультурне протиставлення нове / старе у творчості “перших хоробрих” через політичні переконання й соціальну заангажованість більшовицькими ідеями трансформується в бінарну опозицію воля / неволя, які стають базовими світоглядно-естетичними метафорами їхньої творчості. Антитетична художня картина світу письменників поділяється на два різко протиставлені образні масиви, один із яких має однозначно позитивний, другий – негативний зміст.

Спільною рисою творчого світу “перших хоробрих”, що походить від тогочасного революційного трактування історичного моменту, є своєрідна демонізація “старого світу”, жорстокої несправедливості минулого підневільного життя, яке наділяється всіма атрибутами ворожості й антигуманності. Категоричність революційного заперечення старого життя позначилася й на ставленні письменників до попередньої класичної спадщини. Зрозуміло, що це був здебільшого декларативний розрив з національною традицією, демонстративне “спалювання мостів”. Насправді артикульований суперкритицизм суперечив творчій практиці самих митців, у якій традиційний елемент неминуче посідав почесне місце.

Митці революційної доби свідомо, на рівні маніфестів і творчих програм проголошували “недостатність” мистецтва минулих епох і висували як бойове завдання повноту здійснення ідеальної краси в конструкції нової світобудови. Створюючи пролетарське мистецтво, поетизуючи революційний клас та захоплюючись його силою, митці 1920-х років були схильні трактувати руйнівну силу пролетаріату як потенційну творчу потугу, спроможну побудувати новий “охудожнений” світ, безмежно розширивши сферу впливу мистецтва.

Тим часом “революційно-класове” заперечення позначилося й на окремих аспектах художньої картини світу “перших хоробрих”, формуючи деякі принципово важливі сторони її змісту. Саме ці письменники стояли біля джерел

тієї властивості української літератури початку 1920-х років, про яку відомий критик Юрій Меженко у статті “На шляхах до нової теорії” писав так: “Революційна доба традицій не шукає. Старе – для історії, ми – в сучасному, сучасне – ще не бувало, і тому мистецтво сучасності має бути ще небувалим. Звідси простий шлях до всіх тих численних експериментів, що робилися за цей час в революційних майстернях, пролеткультах, ревстудіях і т. ін. Конкретного надбання на перший погляд ніби нема, але, по суті, ідеологічно виконано тяжку, великого значення, роботу. Досягнуто те, що вироблено критерій для оцінки минулого мистецтва. Цей критерій не є плід одного творця якоїсь групи, школи, течії. Цей критерій справедливо можна назвати критерієм класової свідомості. Інша справа, чи він бездоганно науковий, а може, він хибує на різні деталі” [138, с. 203].

За цим критерієм відбувався поділ світу на дві сфери: жахливе минуле і світле майбуття, сучасності ж відводилася важка місія активного пошуку правильного шляху, рішучого, героїчного подолання перешкод (здебільшого потворних породжень старого світу), драматичного, а часом і трагічного вибору. За цим ідеологічним критерієм декларувалося відмирання старого мистецтва, переглядалися найважливіші принципи мистецтвознавчої рефлексії. Зміст цієї по-пролетарськи активної письменницької позиції полягав у конструюванні, здавалось, якоїсь небаченої у світі нової мистецької будови, формуванні новаторських стратегій, які б відповідали запитам пореволюційного часу.

Художня картина світу “перших хоробрих” має виразну ієрархічну структуру, на вершині якої – полюс позитиву світлого майбутнього, що уявляється хоч і туманним, але доволі виразним. У цій картині імагінативного абсолюту легко відчитується той зміст, який згодом розгорнеться в художню концепцію “синьої далечини”, “романтики вітаїзму” М. Хвильового та інших представників “розстріляного відродження”, яка в 1930-х роках буде вихолощена до штучної ідеологічної схеми “комуністичного раю”.

Базовий принцип такої бінарно опозиційної організації художньої картини світу був закладений значною мірою саме в творчості “перших

хоробрих”: сфера ідеального, бажаного, сподіваного майбутнього різко протиставлялася протилежному полюсу – негативному, демонізованому, натуралістично потворному. Твори цих письменників стали мистецьким прецедентом амбівалентної за своїм значенням для української літератури героїчної концепції “життя як діяння”, що згодом стала ключовим постулатом соцреалізму. Звідси ж бере початок і ворожість, суспільна недовіра до інтелігенції, до її вагань і хитань, що впливали, звичайно, не з нерішучості, а з неприйняття спрощеності, однозначності, примітивності. У цій моральній формулі заховано й одну з головних причин наступної перемоги вульгаризаторських методів у літературі, еволюцію якої легко відстежити за крилатими гаслами тих часів: від більшовицького девізу “Хто не з нами, той проти нас” – до горьківського похмурого афоризму: “Якщо ворог не здається, його знищують”. У творчості “перших хоробрих” бінарна опозиційність художньої картини світу ще не зазнала ідеологічних спотворень, вона поєднувала мотиви соціального й національного визволення, революційний порив до подолання жорстокої несправедливості життя в “тюрмі народів”, до побудови нового, небаченого, щасливого майбутнього.

Принцип бінарної опозиційності будови художньої картини світу “перших хоробрих” однаковою мірою позначається і на ідейно-філософському, світоглядному рівні, і на суто художніх особливостях. Мистецьке трактування часопросторової побудови, топографія творів, розгортання контрастних мотивів, протиставлення образів персонажів, зіткнення взаємозаперечних ліричних мотивів, біполярне художнє моделювання образів персонажів, засноване на антитезах межових психічних станів, гранична напруженість сюжетних ситуацій у прозі й драматизм громадянської лірики – все це породжується спільним для всіх представників “перших хоробрих” принципом творення художньої картини світу.

1.3. Поетичний концепт, концептосфера в терміносистемі літературознавства

Зміна наукової парадигми гуманітарного знання на антропоцентричну, що значною мірою активізувалися в кінці XX – на початку XXI століття й повернула людину в центр всесвіту, зумовила введення термінів “концепт”, “концептосфера” в понятійно-категоріальний апарат “літературної науки” (А. Ткаченко). Означені дефініції вже доволі успішно застосовуються у сучасній філософії, психології, культурології, лінгвістиці, при чому різні підходи до розуміння цих термінів не є взаємозапереченням, оскільки вони представляють конкретне явище, але з різних сторін. Інтердисциплінарний за своєю суттю погляд на концепт, детермінований значною мірою виразними інтеграційними процесами, дозволяє розглядати концепти в різних аспектах, розширює зміст його інтерпретацій та методологію дослідження.

Наразі в сучасній науці можна виокремити два магістральних підходи до вивчення концепту: лінгвокогнітивний та культурологічний. Представники когнітивної лінгвістики роблять акценти на ментальній сутності концепту, його приналежності до сфери свідомості окремого індивіда, культурологічного підходу – на національному культурному досвіді. Концептуальний аналіз у когнітивній лінгвістиці (Л. Белехова, Т. Булигіна, К. Голобородько, А. Корольова, О. Маленко, Л. Синельникова, О. Хом’як та ін.) інтерпретують як спільну назву “для цілої групи лінгвістичних методів дослідження структур репрезентації знань. Причому та чи інша модель концептуального аналізу залежить не тільки від складності та значущості концепту, але й від мети і завдань, які ставить перед собою дослідник” [116, с. 122]. Прикметно, пропонуючи власні погляди на перспективи лінгвоконцептуального аналізу художнього тексту, науковці визначають різні підходи до методології та методики досліджень.

Традицію у вивченні культурних концептів започаткував С. Аскольдов, запропонувавши у статті “Концепт і слово” (1928) визначення поняття концепту: “утворення мислі, яке заміщає нам у процесі думки необмежену

кількість предметів одного й того ж роду” [8, с. 269]. Теорія російського філософа здобула розвиток у працях українських і зарубіжних дослідників (А. Вежбицької, К. Кубрякової, О.Каганової, Д. Ліхачова, В.Маслової, В. Ніконової, З. Попової, Ю. Степанова, І. Стерніна та ін.).

Сучасні науковці подають терміну “концепт” різні визначення. К. Кубрякова вважає, що концепти – це одиниці свідомості й інформаційної структури, що відображають людський досвід. Вона називає концептом “оперативну одиницю пам’яті, ментального лексикону, концептуальної системи й мови мозку, всієї картини світу, відображеної у психіці людини”. [121, с. 90]. На думку В. Колесова, концепт це “першообраз, архетип, константа” [104, с. 53], що втілюється у слові через образ, поняття, символ; з точки зору В. Маслової, – “семантичне утворення, відзначене культурною специфікою”, яка “характеризує носіїв певної етнокультури” [134, с. 38]. На таких властивостях коцепту, як символічність і динамізм, що визначають його потенційну природу [160, с. 169] наголошує В. Ніконова.

Для літературознавства доволі перспективно є антропо- та етноцентрична концепція польського лінгвіста А. Вежбицької, згідно з якою будь-яка мова є антропоцентричною, тобто несе в собі загальний когнітивний досвід людства, і водночас має виражену національну специфіку й маркери характеру конкретних носіїв певної культури [37, с. 263–282]. Цю концепцію поділяє Ю. Степанов, який також вважає, що основним чинником, який розрізняє етномовні картини світу, є наявність національних культурних одиниць – слів-концептів. Концепт, на думку вченого – це “згусток культури у свідомості людини... основна одиниця культури в ментальному світі людини” [198, с. 40–41]. Концепти наділені емоційною складовою – вони не тільки мисляться, а й переживаються носіями культури. У концепту складна структура, вважає вчений. “З одного боку, до неї належить усе, що належить будові поняття... з іншого боку, до структури концепту входить усе те, що робить його фактом культури – вихідна форма (етимологія); скорочена до основних ознак змісту історія; сучасні асоціації, оцінки тощо...” [198, с. 41].

Такі різноманітні погляди на означений феномен засвідчують багатогранність інформації, закладеної в концепті, розмаїття його проявів і зв'язків з іншими об'єктами. Однак сучасні тлумачення концепту містять і певні загальні риси: концепт мислиться як одиниця пізнання й мисленнєвого пояснення світу, що відображує культурну специфіку певної етнічної спільноти. Зрозуміло, що попри розмаїття наукових підходів якнайповніше розкриття змісту концепта не є вичерпним, його смислову цілісність забезпечує лише поєднання різних підходів (не обмежених методологією певної науки), результати яких доповнюють один одного.

Наразі для нашого дослідження важлива ідентифікація терміну “концепт” представниками культурологічного напрямку, їхнє обґрунтування доцільності використання концепту у процесі аналізу художнього твору. В. Зусман звертає увагу на те, що “концепт” в багатьох випадках може заступати такі поняття як “лейтмотив”, “образ”, “символ” [81, с. 19]. Більше того, “контекст культури дозволяє витлумачити образи, символи, лейтмотиви як концепти” [81, с. 19]. На думку науковця, цей підхід прийнятний за умови, якщо розглядати літературу як статичне утворення, без врахування зв'язків, які виникають між автором і читачем, та певної видозміни й розширення смислового поля тексту упродовж його рецепції. Позаяк жодне літературознавче дослідження неможливе без аналізу твору в контексті конкретної національної культури або інших культур, без зіставлення його з іншими текстами, то концепт стає свого роду “агентом” інших рядів культури в художньому творі (тексті” [81, с. 12], – підсумовує В. Зусман.

Аналітичні міркування В. Зусмана конкретизує Ю. Степанов у фундаментальній праці “Константи: Словник російської культури. Досвід дослідження”. Вчений наголошує на тому, що розуміння концепту передбачає вивчення кількох, як мінімум двох, текстів. Тільки за цієї умови можливо скласти уявлення про той безпосередній об'єкт, що є джерелом аналізу культурної концептології. При цьому вчений зазначає, що, оскільки в сучасній науці не існує чіткої дефініції для даного об'єкту, то його варто уявити як

багатошарове утворення, перший елемент якого означається терміном “інтертекст” (“те, що можна читати в прямому значенні цього слова” [198, с. 42]); наступні, невербальні, належать до сфери ідей та уявлень, і не мають чіткого термінологічного відповідника. Ці верхні шари культурних концептів (означені Ю. Степановим “ментальними світами”. – Т. М.) можна назвати смислами, на відміну від конкретного значення слів.

У культурі концепт постає як складна трикомпонентна структура, що включає три рівні: 1) “основну, актуальну ознаку; 2) додаткову або кілька додаткових, пасивних ознак, що є вже неактуальними, “історичними”; 3) внутрішню форму, звичайно зовсім не усвідомлювану, відображену у внутрішній, словесній формі” [196, с. 46]. “Концепт не лише підміняє собою значення слова і тим самим знімає розбіжності в розумінні значення слова, він певною мірою і розширює значення, залишаючи можливості для співтворчості, домислення, для емоційної аури слова” [129, с. 4], – підкреслює Д. Ліхачов. На відміну від С. Аскольдова, у своїй праці, присвяченій концептосфері російської мови, авторитетний науковець доводить, що концепт існує, по-перше, для кожного основного словникового значення слова окремо, по-друге, є “алгебраїчним” вираженням значення, яким людина оперує в своїй письмовій чи усній мові, адже охопити значення в усій його складності просто не встигає, інколи не може встигнути, а інколи по-своєму інтерпретує його” [129, с. 4]. Сукупність концептів, на думку Д. Ліхачова, формує концептосферу, яка характеризує культуру народу, його літературу, фольклор як репрезентантів ментальних особливостей нації, її духовного та історичного досвіду. У художньому творі концепти утворюють концептосферу, що визначається як “ряд концептів, розглянутих із точки зору їх зчеплення” [81, с. 8].

Інтегральний характер методу концептуального аналізу, значні аналітичні можливості забезпечують йому дедалі глибше проникнення в філологічні дисципліни, зокрема в літературознавство. Певні кроки в напрямку розширення інтердисциплінарності концептології зроблені у працях українських науковців останніх років. Концептосфера і типологія релігійно-поетичної свідомості

рубежів XIX–XX, XX–XXI століть в аспекті культурної спадкоємності є предметом історико-літературних рефлексій Н. Ільїнської, концептосфера прози Лариси Денисенко – О. Клепікової. Зокрема в дисертації “Концептосфера прози Лариси Денисенко” О. Клепікова визначає особливості концептосфери та ознаки ідіостилію сучасної української письменниці в контексті провідних тенденцій світового та українського постмодернізму. Виокремивши основні концепти прози Лариси Денисенко дослідниця встановила форми існування концептів національної культури у текстах авторки, специфічні зв’язки між ними, принципи формування концептосфери.

За всього розмаїття наукових підходів до вивчення концептів однією з перспективних сфер сучасних інтегральних досліджень є вивчення концептології художнього тексту. Дослідження з концептуальної точки зору як окремих творів, так і творчості письменника в цілому, вивчення способів віддзеркалення об’єктивної реальності в індивідуально-авторській свідомості дає можливість виявити основні світоглядні настанови не лише самого автора як носія національної культури, але й менталітет цілого народу. Іншими словами, “аналіз концептів у художньому тексті зорієнтований передусім на дослідження їхньої семантико-конотативної природи через ім’я, поняття, образ, символ, культурний компонент, що відкриває перспективи для подальшого вивчення індивідуально-авторських картин світу, природи моделювання концептів у них тощо” [115, с. 125].

Сучасні українські літературознавці пропонують різні схеми вивчення концептів у художньому тексті. З помітних досліджень останніх років варто також згадати дослідження О. Кошової, О. Горбонос, О. Бігуна та ін. Приміром, Н. Кошова пропонує такий алгоритм концептуального аналізу тексту: “1) визначення ключового слова – вербалізатора концепту та синонімічного ряду лексем на його позначення в тексті; 2) встановлення місця концепту в міфопоетичній картині світу (українського народу загалом й індивідуально-авторській зокрема); 3) на основі фонові інформації визначення потенційних характеристик концепту; 4) аналіз семантико-конотативних особливостей

концептів у художньому творі; 5) характеристику загальномовної, етнокультурної й індивідуально-авторської природи авторських концептів; 6) встановлення спільного і відмінного в їх об'єктивації в текстах різних письменників”[115, с. 125].

Приклад аналізу концептосфери як найвищого рівня багаторівневої структури художнього тексту подає В. Ніконова [160]. Його методика базується на комплексному вивченні жанрового, текстового та мовного аспектів художнього тексту, що уможливорює реконструкцію художніх концептів як складників концептуального простору. Структуру ключових художніх концептів автор наукової праці пропонує вивчати у вертикальному (ієрархічні шари концепту) та горизонтальному (структурна організація кожного шару) зрізах. Такий аналіз, на її думку, забезпечує дослідникові “вихід” на широкі культурологічні узагальнення, зокрема – осмислення поетичного світу митця, конкретного твору в контексті національних особливостей певного етносу та історичного періоду.

Для нашого дослідження принципово важливими є такі категорії концептуального аналізу художнього тексту, як концептосфера, концепт, зокрема базовий, асоціативний і атрибутивний, та деякі інші, що забезпечують “вловлюваність” значення поетичного образу в загальній художній структурі твору. Продуктивним для характеристики образного світу “перших хоробрих” є уявлення про багат шарову структуру образу, в центрі якої лежить *ядро концепту*, а периферію складають певні його атрибути і привнесені за асоціативним принципом модуляції. Саме така структура концепту обумовлює його здатність до розвитку, тобто включення у його зміст спадщини різних епох, окремих авторів. Концептуальний аналіз творчості “перших хоробрих” дає ключ до цілісного й системного вивчення концептосфери письменників, ролі етнічнорамкової символіки, своєрідності авторських ідіостилів і визначення типологічних ознак їхнього художнього доробку.

Система концептів людського мислення має ієрархічну структуру. Центри великих семантичних полів визначаються базовими концептами,

семантична повнота яких розкривається у значенні підпорядкованих концептів нижчого рівня. Важливими в дешифруванні змісту когнітивних образів, зокрема художніх, є не лише значення самих концептів, а й система зв'язків між ними. Кожен базовий концепт функціонує в певному семантичному полі, породжуючи власну змістову парадигму. Часто концепти мають ознаки метафори, що спричинило поширення в сучасній філології когнітивної теорії метафори (наприклад: Толочин И.В. Метафора и интертекст в англоязычной поэзии. Лингвостилистический аспект; Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира), яка базується на визнанні метафоричної природи людського мислення. Скажімо, дешифрувати концепт “смерть” неможливо без інтерпретації його метафоричного змісту. Ядро цього концепту визначається поняттям “кінець”, завершення життя, тоді як периферія може містити надзвичайно багато понятійних і метафоричних атрибутів та визначень. Через ядро базового концепту “смерть” поєднується горизонтально з низкою синонімічних базових концептів (обрив, завершення, катастрофа тощо), багато з яких відзначаються віддаленою відповідністю (напр., зима – метафоричний відповідник смерті в природі, ніч означає “смерть” дня та ін.). Вертикально базовий концепт визначає ієрархічну систему підпорядкованих, вторинних за основним значенням концептів (напр., провалля, безодня, завмирання, сон та ін.).

Основна художня функція асоціативного концепту в тканині твору полягає в додатковому змістовому збагаченні базового концепту через розширення його образного тезаурусу. Воно не спричиняє значних змін смислової структури твору, цілком визначеної базовим концептом, при цьому в текст вводяться додаткові асоціації, дешифрування яких забезпечується рядом присутніх маркерів. Крім асоціативних концептів, у художній структурі твору важлива роль належить атрибутивним концептам, так само підпорядкованим визначальному семантичному полю базових, проте наділених іншою функцією: повнішого означення змісту, атрибуцією базового концепту тощо.

На відміну від базових елементів образної основи, що реалізуються в ключових концептах твору і пронизують усю його художню тканину, асоціативні та атрибутивні елементи можуть бути представлені окремими текстуальними фрагментами і служать джерелом додаткових конотацій, загальний тон яких визначений базовим концептом. Асоціативні міжконцептові зв'язки досить поширені в художніх текстах. Їх функція полягає в конкретизації і ускладненні образної основи тексту, а не в її формуванні. У цьому принципова відмінність концептів атрибутивного й асоціативного типів від базового. У багатьох художніх творах асоціативні концепти не просто доповнюють базовий, котрий визначає образну основу тексту, а виступають головним структурним елементом, без якого неможливе сприйняття тексту як смислової єдності, тобто функціонально і виступають базовим концептом твору.

Синонімічний, горизонтальний ряд базових концептів складається зазвичай із номінативних понять або метафор, тоді як вертикаль концептуальної парадигми утворюють різноманітні за значенням атрибутиви основного поняття, більш або менш віддалені асоціації. Особливим багатством вертикальних зв'язків концептуальної парадигми відзначаються художні тексти, в яких базові концепти складають змістове ядро художнього образу. Базові художні концепти можуть мати різну міру узагальнення, породжуючи власну семантичну парадигму, що розкривається у частині твору, в цілому творі чи й усій творчості письменника. Особливо масштабні художні концепти стають наскрізними у творах представників певної літературної групи, нерідко набуваючи ролі крилатого гасла цілого літературного періоду. Так, скажімо, сталося з концептом революція у творчості “перших хоробрих”, який став базовим у творчості всіх представників не лише цієї групи, а й цілого покоління письменників “розстріляного відродження”.

У художній концертосфері значну роль відіграють *загальнокультурні* концепти, що належать усій європейській культурі (життя і смерть, добро і зло, світло і темрява тощо), та суто *індивідуальні* концепти, притаманні лише образному світові кожного письменника. Певна річ, усі з названих груп

концептів реалізуються в неповторній авторській поетиці, в індивідуальному ідіостилі митця. Проте для характеристики авторського ідіостилю інформативнішою категорією буде не концепт, а концептуальна метафора, мотив, символ тощо. Нас же більше цікавлять спільні властивості художньої концепції письменників, тобто ті ключові художні конструкти, які єднають їхню творчість у цілісний літературний феномен. У цьому плані найбільш адекватною видається саме категорія концепту. Вона увиразнює не індивідуальні відмінності, а спільні риси, базові значення образного світу митців. Концептосфера творчості письменників характеризує співвідношення між концептами, їх зв'язки, залежності, ієрархічні структурні рівні. Аналіз системи образних концептів розкриває ті глибинні властивості художнього смислу, які дають змогу значною мірою абстрагуватися від таких фундаментальних естетичних категорій, як жанр, стиль та ін., зосередившись натомість на структурі і змісті художньої моделі світу. Концепти є тими “згустками смислу” (Ю. Степанов), які розкривають найзагальніші типологічні ознаки мистецької концепції “перших хоробрих” і вписують їхню творчість у цілу низку контекстів – літературний, етнокультурний, філософсько-естетичний, історичний тощо.

Концептуальний аналіз дає можливість глибшого розкриття змісту символів художнього твору, оскільки останні здебільшого прямо співвіднесені з ключовими концептами. Структура символу, на думку К. Голобородька, “складається зі звукоряду (або графічного зображення), внутрішньої форми (образу) та символічного значення (концепту). Образ та концепт становлять змістову структуру символу. Первинне та вторинне значення символу співіснують, не витісняючи одне одного. Символ зберігає парадигматичні зв'язки з одиницями лексичної системи тексту в обох своїх значеннях. Як наслідок виникає багатозначність символу, коли враховується поява асоціацій як на рівні первинного, так і на рівні вторинного, символічного значень” [49, с. 25].

Отже, сутність концептуального аналізу в аспекті його застосування до художнього твору полягає у визначенні та репрезентації змісту основних його

концептів. Концептуальний простір тексту інтегрує значущі в тексті поняття, які слугують реалізації авторських цілей і задуму: культурні концепти, ідеологічні концепти, антропоцентричні концепти, концепти-натурфакти (природні явища), концепти-артефакти (штучно створені об'єкти, фіксовані як художня деталь, символ), концепти-архетипи. Аналіз концептосфери творчості письменника дозволяє встановити характерні властивості певного концепту у структурі поетики, з'ясувати структурну ієрархію концептів різної міри узагальнення. Якщо перше завдання передбачає всебічну характеристику окремих концептів, то друге полягає у встановленні функціональних зв'язків і взаємозалежностей між концептами.

У нашому дослідженні беремо за основу концептуально-культурологічний підхід до вивчення творчості “перших хоробрих”, оскільки саме він дозволяє з'ясувати особливості індивідуально-авторського світобачення, виявити й охарактеризувати домінанти художньо-образної картини світу В. Чумака, В. Еллана-Блакитного, Г. Михайличенка та А. Заливчого як виразників духу своєї епохи. Структуру концептосфери розглядаємо як ієрархічну систему, побудовану на горизонтальних зв'язках базових концептів і породжених ними семантичних полів концептуальних парадигм, а також – на вертикальній ієрархії підпорядкованих художніх концептів.

Висновки до першого розділу

Загальний історико-літературний контекст на переломі XIX – XX століть засвідчує, що ранній український модернізм був цілісним загальнокультурним явищем, детермінованим націєвотворчими та державотворчими процесами. Українські митці стали репрезентантами оновлюваної національної суспільної свідомості, що передбачала духовне розкріпачення й індивідуальну свободу, абсолютизацію суб'єктивного начала, національну самоідентифікацію тощо. Декларуючи нові естетичні стратегії, письменники-модерністи були відкритими до традиції, остаточно не відмежовувалися від попередніх культурно-стильових

систем, від міфології, народної творчості. Вони значно розширили змістове й стильове наповнення літератури, своєю творчістю заклали потужну основу для розвитку нових мистецьких форм. У силовому полі модернізму, що розвивався в загальноєвропейській культурній атмосфері, виокремлюється розмаїття стильових течій (імпресіонізм, символізм, неоромантизм, неореалізм, експресіонізм, футуризм та ін.), між якими сучасні дослідники (В. Агеєва, Р. Мовчан, В. Моренець, Я. Поліщук та ін.) проводять умовну межу, позаяк жоден індивідуальний стиль не характеризується абсолютною чистотою.

Творчість “перших хоробрих” розглядаємо як феномен раннього українського модернізму, як явище, котре стало одним із істотних факторів, що справили помітний вплив на подальший розвиток українського мистецтва слова. У поетичних і прозових творах В. Чумака, В. Еллана-Блакитного, Г. Михайличенка, А. Заливчого виявилася інтенція до створення модерністичної версії українського національного стилю, що стало інтегральною тенденцією розвитку української літератури і всього мистецтва перших десятиліть ХХ століття. У творчості “перших хоробрих” втілилася націоцентрична художня модель світу, реалізована в ієрархічній системі різнопланових концептів. Яскраво індивідуальний стиль кожного письменника ставав гранню єдиного художнього феномена, єдиної стильової стратегії, найвиразнішими ознаками якої була максимальна узагальненість образної структури, що тяжіла до символізму й емблематики, стильовий і жанровий синкретизм, який спричиняв дифузію прозових і поетичних жанрів, органічну єдність неоромантизму, символізму, імпресіонізму, неореалізму, експресіонізму. Саме ці ознаки творчості “перших хоробрих” є головною підставою трактувати її як відносно самостійний історико-літературний феномен.

В останні два десятиліття отримала бурхливий розвиток когнітивна теорія комунікації, що охопила велику кількість наукових дисциплін і стала наслідком низки інтеграційних процесів у формуванні новітньої наукової методології. Базовою категорією цієї дослідницької стратегії є поняття концепту, що в різних науках має специфічні значення, проте породжує спільну методику, яка

одержала назву “концептуальний аналіз”. За всієї різноманітності й багатозначності визначень концепту, виокремлюється певне узагальнене тлумачення цієї дефініції: одиниця пізнання й мисленнєвого пояснення світу, що відображає загальнокультурний та індивідуально-авторський компоненти картини буття.

Концептуальний аналіз художнього тексту – інтегральна багатодисциплінарна методика, заснована на характеристиці художніх концептів твору, покладена в основу нашого дослідження. Концепти поділяються на базові, атрибутивні та асоціативні, створюючи ієрархічну смислову структуру – концептосферу – не лише окремого твору, а й усієї сукупності творів окремого автора чи групи авторів, у нашому дослідженні – “перших хоробрих”. Концепт як “згусток смислу” твору має цілком конкретні світоглядні й суто художні змістові виміри, перебуваючи в “точці перетину” понятійної та образної сфери значень. Ядро концепту є основою для єдності художньої і абстрактно-понятійної семантики образу, що забезпечує змістову багатозначність символів.

У художньому творі концепти утворюють концептосферу, яка є, по суті, об’єднанням концептів: від бінарних опозицій до концептуальних рядів, що формують концептуальні поля. Концептосфера письменника як репрезентанта національної культури становить ядро індивідуально-авторського стилю. Залучення сучасного апарату філологічних досліджень із використанням концептуального аналізу та елементів когнітивних методик до вивчення авторської концептосфери дає змогу з’ясувати істотні особливості ідіостилу “перших хоробрих” та визначити специфіку художньої картини світу В. Чумака, В. Еллана-Блакитного, Г. Михайличенка, А. Заливчого в контексті літератури періоду раннього українського модернізму.

Ключовим структурним принципом побудови художньої концептосфери творчості “перших хоробрих” є бінарна опозиційність, яка породжує антитетичність художньої картини світу, драматизм сюжетобудування у прозі й розгортання контрастних ліричних мотивів у поетичних творах. Цей принцип

належить до визначальних у художніх моделях українського модернізму 1900–1910-х років, є одним із найбільш естетично продуктивних у формуванні модерного національного стилю. Текстуальному аналізу концептосфери творчості “перших хоробрих” присвячені наступні розділи дослідження.

РОЗДІЛ 2

ПОЕТИЧНА КОНЦЕПТОСФЕРА “ПЕРШИХ ХОРОБРИХ”

2.1. Семантика ключових концептів у поезії В. Чумака

Імена Василя Чумака та Василя Еллана-Блакитного в історії української літератури стоять поряд із іменами Павла Тичини, Максима Рильського, Володимира Сосюри, Миколи Хвильового, Михайля Семенка та багатьох інших поетів перших десятиліть ХХ століття, яких образно називали “першими заспівувачами”. Походить цей вислів найпевніше з назви вірша “Червоний заспів”, який став у поезії В. Чумака віхою, що позначила вступ автора в період творчої зрілості та знаменувала прихід нового покоління митців у тогочасну українську поезію. Романтика соціальних переживань, щирі й палкі пориви, висока вольова напруга в пореволюційні роки асоціювалася головним чином з іменами трьох українських поетів, про які писав Микола Бажан в автобіографічній поемі “Дебора” (автобіографічна поема про трагічні події 1919–1920-х років надрукована в журналі “Вітчизна” 1996 року. – Т. М.): “...Вчать нас нечуваних нами пісень Тичина, Блакитний, Чумак”. І якщо Павлові Тичині “судилася доля генія” (В. Стус), зламаного духовно; якщо Василь Блакитний розвинув свій талант і подарував читачам доволі осяжну та різножанрову творчу спадщину, то доля його соратника по т. зв. партії боротьбистів Василя Чумака склалася трагічно. Поет загинув від рук денікінців у неповні дев’ятнадцять років, залишивши єдину збірку віршів, видрукувану вже після його смерті. І коротке життя політика Чумака, і творчість юного поета багато в чому знакові для української літератури початку ХХ століття, що формувалася в особливій атмосфері політичних та ідеологічних викликів доби “червоного ренесансу” і тих глобальних змін, що відбувалися в суспільстві.

Писати Чумак (літературні псевдоніми – С. Віче, Вагр, М. Ічня) почав дуже рано, ще в училищі. За спогадами друзів, під час навчання в Ічнянському училищі та Городнянській гімназії він краще за всіх вправлявся в “сочинениях”,

силу-силену віршів знав напам'ять і часто їх декламував. На формування художніх смаків майбутнього лірика значний вплив справила російська поезія в її кращих зразках. Перші проби пера (багато в чому по-дитячому наївні й недосконалі) російською мовою в дусі Кольцова, Некрасова та Нікітіна з'явилися приблизно в десятилітньому віці. Вірші, які виглядають цілком по-дорослому і в яких відчувається карб справжнього таланту, Василь пише у 13 років. Він “майже одразу опанував поетичну форму з багатьма її тайнощами. Певна річ, є в нього й учнівські поезії, але навіть у них відчувається особливий потяг до словесної й метафоричної вибагливості, до енергійного лаконізму, які характеризуватимуть його пізніші, найкращі твори” [165, с. 330]. “Мов наших рідних чернігівських квіток приніс мені в хату”, – згадує про враження від перших поетичних зразків Чумака Степан Васильченко [209, с. 131].

Під впливом учителів і товаришів по училищу Василь починає писати українською мовою і в одному з ранніх віршів “Пісні минулих часів” дякує товаришеві по школі І.П. (Івану Паляничці. – Т. М.) за те, що той “навчив його музу співати по-українському”: “Великая дяка тобі, милий брате, / Що ти научив мою музу співати / На рідній мові. Чого ще бажати?” [227, с. 46].

Навчаючись в училищі, потім у гімназії, майбутній поет студіює історичні праці Миколи Костомарова, читає “Кобзар” Тараса Шевченка, твори Пантелеймона Куліша, Бориса Грінченка, Олександра Олеса, інших українських письменників, що справили глибоке враження на його світоглядні позиції, сформували національну свідомість. Це знайомство “...збудило в ньому буйну фантазію, на крилах мрій принесло в часи козацтва – йому враз закортіло взятися за перо і тут уже рідною мовою оспівати власне минуле. Писати про щось інше, окрім запорожців, він не мислив. Це було характерним для його покоління” [84, с. 19].

Перші твори Василя Чумака ознаменували появу в українській літературі нового таланту, яскравої художньої індивідуальності. Захоплення подіями відновлення української держави, безпосередня участь у визвольних змаганнях, розуміння того великого значення, яке мало для людей національне, а не тільки

соціальне розкріпачення – все це знайшло відбиток у поезії юного поета. Він щиро переймається історією свого народу, його трагічною долею, шукає шляхів до змін на краще. Уже в ранній творчості В. Чумака формується один із ключових мотивів поезії – мотив історичної пам’яті, заявлений у програмній назві циклу “Пісні минулих часів”. Узагальнений образ минувшини тут асоціюється передусім із козаччиною, яка генерує центральний концепт – *заспів*: “Я буду співати про тії могили, / Що в полі чорніють у житі, в ковилі, / Про тії дніпрові криваві хвилі, / Що бачили славу великих дідів, / Що слухали вільний козацький заспів / І дзвін невеселий тяжких кайданів” [227, с. 46]. У поезії автор декларує свою відданість славному козацькому минулому, історичній народній пам’яті. Вірш програмовий щодо окреслення образу козаччини, яка увиразнюється у впізнаваних традиційних образах минулої слави, козацьких могил, тяжких кайданів та ін., що асоціюються передусім із неволею та стражданнями. “Заспів” у молодого поета – це оспівування боротьби проти лихоліття, авторське захоплення доблестю і волелюбною вдачею козаків, лицарством і гідністю воїнів. Вітаючи “вільний козацький заспів”, поет уперше декларує базовий концепт *волі*.

У наступних трьох “Піснях минулих часів” мотив історичного минулого розгортається загалом не виходячи за рамки народнопоетичної та літературно-образної традиції, поступово деталізуючи альтернативний базовий концепт *неволі*. Він не названий прямо, проте виразно прочитується в низці асоціативних і атрибутивних концептів, семантичне поле яких фокусується в базовому концепті. Образ *кайданів*, втілений у першому вірші і повторюваний у наступних двох (“Де її доля? В кайданах німих?”), доповнюється іншими атрибутивними концептами неволі – *гратами* (“Правда за ґратами спить”), *недолею* (“Тільки недоля гуля навкруги”), *льохами* (“...В льохах кривавих, брудних і вогких...”), *муками* (“Залишивши нам на спомин / Муки... Муки... Муки...”). Концепт *німоти*, заявлений у словосполученні “кайдани німі”, доповнюється асоціативними концептами – *мовчання*, *темряви*: “Вкраїна мовчала,

мовчала й мовчить...”, промінь сонця “Не розгорівся, потух” [227, с. 47], “І лежить навкруги віковичная тьма” [227, с. 49].

“Пісні минулих часів” датовані 1913 роком, проте вже в них уваразнюється ескіз негативного полюсу художньої концептосфери поезії В. Чумака, який згодом розвинеться у своєрідну образну систему письменника. Позитивний полюс, ледь окреслений у ранній ліриці, уже 1914 року виявляється у вірші “На новий рік”. У центрі твору – “високе блакитнеє небо”, “яскраві зірки”, які “новим світом невидано-дивним / Зайнялись” [227, с. 50]. Концепти *світла*, *блакиті*, *зірок* та ін. належать семантичному полю волі, яка прямо номінується у вірші “Пісня хвилі” (1917): “Пісня хвилі – пісня волі” [227, с. 58]. Позитивний полюс одержує свій базовий концепт, деталізуючись у низці атрибутів та більш або менш віддалених асоціаціях: “Сонце-злото, сміх і жемчуг”, “Сонця!.. Сяйва!..”, “Струн шалених на бандурі, / срібнодзвону, блискавок, поезій, / братніх марсельєзів” [227, с. 57]..

Поруч із переможними інтонаціями соціального визволення в поезії Чумака дедалі виразніше виявляються мотиви розчарування та зневіри, пов’язані з політичною ситуацією в Україні, жорстокою братовбивчою війною. Характерним щодо цього є вірш “Дзвін на сполох”, написаний у серпні 1917 року, але надрукований уже після смерті поета. У центрі авторського осмислення – образ селянина, який, почувши вночі дзвін на сполох, “знову спати завалився”, нехитро розмірковуючи: “Десь далеко. Не достане. / Завтра встану раннім-рано, / Де і що – людей спитаю. / Спати... Спати... Ніч минає...” [227, с. 61]. Але на ранок питати людей не довелося. Ранок прийшов “у полум’ї кривавім”, “а в сусіда вже хатина зайнялась”. Різко засуджує поет інертність і роз’єднаність селянства, закликає діяти “разом, та не різно”, спільно будувати своє майбутнє.

У ранніх віршах Василя Чумака особливо помітний вплив модерністської поезії, зокрема декадансу. Вони становлять окремий, доволі самостійний змістовий пласт базового концепту *неволі*, пов’язаний із відчуттям безнадійності опору, втрати життєвої перспективи. Звернімо увагу на широке використання в поезіях вишуканої “ботанічної” образності – троянди, конвалії,

кленове листя, на пишну й похмуру символіку – “морок”, “смерть”, “серце в траурнім убранні”, “сонце вмирає на башті”, “дзвони ридали осінні” тощо. Усе це йшло від поетичних настанов символізму. Як справедливо зазначає Ю. Барабаш, “модернізм мав великий вплив на юного поета, оскільки він був провідним у тогочасній українській літературі. Принаймні, він був одним із чинників – поряд з ...народницькою українською поезією (Б. Грінченка)... – які великою мірою визначали тоді літературні смаки, естетичні позиції юного В.Чумака” [9, с. 192]. Вплив поетики модернізму дається взнаки і в інших ранніх поезіях В. Чумака. Свідченням цього може бути вірш “За ґратами”, в якому відчутні впливи символізму, що синтезував у собі традиційні форми з ірраціональним наповненням: “Я чи блакить – за ґратами? / Я чи блакить? / Знаю, що став твоїм братом, – / де ж до сестри стежки? / Бачу: тремтять під віями / зорі-смарагди. / Чуй же: твій брат огневіє; / Чуй же: рубін – твій брат” [227, с. 100].

Ряд поезій Чумака, сповнених туги, гіркоти, сумнівів, навіть роздумів про смерть, датовано 1917 роком. У них домінує базовий концепт *неволі*, розгорнутий у широкий ряд асоціативних концептів. Ось вірш “Троянда”. Неважко зрозуміти алегоричний зміст образу “пуп’янка троянди”, що “не розквітне: / її спалило сонце непривітне”. Поетові тяжко прощатися з “блакитними снами” і “рожевими чеканнями”, та він бачить, що від пуп’янка “лишився труп”. Такі ж мотиви знаходимо й у поезіях “Листя осінніх кленів”, “Краплі червоної крові”, “Плачте, конвалії, плачте...”. Появу цих творів В. Блакитний оцінював “як важке похмілля після чаду національно-визвольної романтики” [9, с. 191]. Вірші поета цього періоду дуже близькі за тональністю до Олесевих “Айстр”, які зів’яли і вмерли передчасно. “І вгледіли айстри, що навколо – тюрма... / І вгледіли айстри, що жити дарма, – / Схилились і вмерли... І тут, як на сміх, / Засяяло сонце над трупами їх!..” [172, с. 190].

Позначені тим самим молитовно-сумним настроєм вірші “Гірлянди тьмяного намиста” та “Несли твою труну”. В обох багато оригінальних тропів: “гай – осіннє свято”, “тремтіли грона-бризки на віях яворів”, “навколо скрізь

молилась осінь”. Вірші – “Шкіц” (“Осінь”) та “Айстри” (“Останні квіти”), – більше всього належать до раннього періоду творчості В.Чумака, і в них також виразно помітні впливи естетики раннього модернізму.

У двох ранніх поезіях із однаковою назвою “До праці” з особливою виразністю проявляється еволюція поглядів поета: від наївної романтики до філософського осмислення драматичних подій революційної дійсності, від загалом стереотипного уявлення, в дусі філософії народництва, про боротьбу за долю народу до усвідомлення необхідності національної революції. Мотиви першого вірша, написаного весною 1917 року, небагато чим відрізняється від згадуваних уже закликів “до праці для рідного краю”, проголошених ще в 1913 році: “Ні, друже, ні, брате! / Доволі нам спати, / В нас сили багато – / Ми йдем працювати” [227, с. 55]. Зовсім інші тональність та ритм другої поезії “До праці”, написаної восени того ж року. Ось перші дві строфи її: “Руху!.. Праці!.. Сонця!.. Сяйва!.. / Більше руху, більше сил! / Більше віри, що не зайва / Наша праця між могил! / Більше віри, що повстане / Люд яремний, люд німий, / Що настане час, настане, / Бризнуть промені в пітьмі” [227, с. 65]. Заклики до праці, як бачимо, доповнюються оптимістичними мотивами боротьби за справедливість та віри в перемогу. Крім того, тут зовсім інший внутрішній тон – вольовий, динамічний, зовсім інша побудова строфи: замість речень – окличні слова-гасла (“Руху!.. Праці!.. Сонця!.. Сяйва!..”). Ці оклики становлять асоціативний ряд базового концепту *волі*, який є домінантним в поезії Тараса Шевченка.

Оригінальність ранньої поезії В. Чумака в тому, що вона не втрачає свого юнацького запалу й безпосередньої щирості, а поглиблює філософічність, набираючи дедалі більшого смислового резонансу з тогочасними суспільними реаліями. “Саме в тому дивовижна привабливість Чумакової поезії, що вона не втратила ні своєї початкової романтичності, ні національного, просвітленого соціальним духом боління, ні людяного, печального відтінку в деяких своїх найреволюційніших виявах” [165, с. 331].

Не менш виразно процес творчого змужніння демонструє вірш “Сонце-злото”, де йдеться про благородні поривання ліричного героя, про наївну віру в те, що: “Сонце-злото, сміх і жемчуг / Я знижу в разки намиста, / Для забутих, для “найменших” / Понесу в велике місто...” [265, с. 62]. Поступово з романтично настроєного поета Василь Чумак стає співцем соціальної справедливості, від традиційної “степової” тематики переходить до теми робітничої, від “мрійновтоми” до суворих реалістичних картин життя людей тяжкої праці. Ось його картина міста – безрадісного, похмурого: “Там брудні, сухотні житла. / Грати-мури, мури-грати. / Де без сонця, де без світла / Мусить кожен помирати” [227, с. 62]. Ось страшне “обличчя села”: “Рядок хаток: пошарпані, подерті, / мов старесенькі бабусі похилились; / кіллям стіни затрухнявілі підперті, / щоб од вітру не звалились” [227, с. 109]. Автор точними, красномовними деталями, символічними образами передає гнітючі відчуття ліричного героя, його душевні страждання. Поет мріє прислужитися музою як жителям міста, так і села, тому великі надії покладає на своє слово, глибоко вірить у магічну силу своєї ліри: “Я розсиплю сонце-злото, / Жмені променя ясного. / – Раптом висохне болото, / І замість ганчірок – тоги / Зодягне невільник праці” [227, с. 62]. Коли ж великі надії на слово у несправедливому світі не справджуються і поет підходить до розуміння того, що одним сміхом і красою не можна побороти зло, знову з’являються мотиви зневіри: “Жемчуг... Ще лишився жемчуг!.. / Темно... Сміх і сонце – злото?.. / У забитих, у найменших / Знов болото, знов болото...” [227, с. 62].

“...Уважне читання “Кобзаря” не змогло протверезити молодого хлопця від того романтичного хмелю. Картини людської неволі і наруги над рідним народом, з гнівом показані Шевченком, викликали у Чумака цілу низку асоціацій, і він, дитячим розумом не збагнувши до глибини того спопеляючого гніву, сприймає його чутливою душею. Це було для нього пробудженням від солодкого сну, прозрінням, а отже, і початком критичного осмислення дійсності” [84, с. 19–20]. Зміна тональності особливо помітна у вірші Василя Чумака “Після помсти”, датованому червнем 1918 року. Інтонації старої

народної пісні, вдале обігравання рефрену (“Пугу-пугу!”, який нагадує про славу й боротьбу запорозького козацтва), енергійний ритм, афористичний вірш – усе це допомагає авторові передати сувору й радісну атмосферу народного повстання, могутній розмах бою в ім’я майбутнього: “Гей, прокиньтесь, раби, / Гей, підводьтесь, горби, / З Дніпра, Дону, Сяну, Бугу... / – Пугу-пугу!.. / Прокидайтесь, підем, / Дяку пану понесем / За неволю, за наругу... / – Пугу-пугу!..” [227, с. 68]. Цикл “Геть, сумніви!..”, що складається з двох поезій, теж охоплений оптимістичні мотивами жадання праці, відчуттям надії, віри, сили, “що скелі лама”. “Сумніви геть – сумніви ночі! / Блукайте в нетрях лісових, / ви створені для них – / вони для вас охочі. / А тут вогні жбурляють очі, / І грім розбуркано гуркоче” [227, с. 72].

Сумні недосяжні мрії про свободу в поезії В. Чумака заступаються революційними мотивами боротьби, ключові антитези поетичної картини світу еволюціонують на своєму позитивному полюсі, який зазнає кардинальних змін. Пасивне споглядання і мрії про повернення славного минулого заступаються усвідомленням необхідності боротьби, опору. Позитивний полюс художньої картини світу набуває зовсім іншого змісту: він переноситься в часі з віддаленого романтичного минулого в героїчне сьогодення, формуючи базові концепти революційної боротьби та сподіваного майбутнього звільнення. У вірші “На Новий рік”, висловлюючи сподівання на кращу долю, Чумак уже займає не пасивну позицію: для нього “вогонь на початкові року / для того угорі заярів, / щоб до праці для рідного краю / скликать всіх за Україну борців”. Він звертається не до якихось абстрактних, невидимих витязів, говорить не “ставайте”, а вперше вживає для цього імперативну форму “ставаймо”, бо віднині й себе зараховує до загону оборонців знедолених: “До великої праці ставаймо, / Хай лютує кривавий деспот. / Хто пригноблений, баче народ” [84, с. 21].

Лише рання поезія фіксує момент вибору, який постає перед поетом: “душа одна шукає бурі”, “друга душа” прагне спокою, споглядання, мрій (“Мов шляхи-плющі переплелися, / дві душі моїх зійшлися, / і чого я прагну: чи

спокою, / чи гучного бою?” [227, с. 77]). Василь Чумак категорично й однозначно обирає другий шлях. З особливою виразністю про це свідчить цикл “Геть сумніви!” Зневіра, песимізм, непевність зникають із його “гартованої поезії”, залишається тільки тверда переконаність ліричного героя та його віра в обраний шлях. Рішучість у подоланні труднощів, бій за визволення породжують семантичне поле визволення, активної дії, боротьби, революції, повстання: “Сталлю-гнівом / моє слово, Музо-Правдо, окрили!” [227, с. 78]. Базовий концепт визволення породжує образну парадигму, що в зрілій творчості стає домінантою художньої картини світу В. Чумака.

Молодий автор пише два вірші з посвятою Т. Шевченку – “Кобзареві” (“Пісні... пісні... Без краю... Без кінця...” (1917) та “Пісні – що хмари – без кінця” (1919). Не дивно, що перший із них багато в чому наслідувальний: “Озвись!.. Озвись, хрещений мир!.. / Тиша! Ні, ось... І хижий ворон кряче, / Бо чує смерть... А люд мовчить, мовчить...” [227, с. 56]. До речі, помітну наслідувальність Шевченкові в окремих творах В. Чумака відзначали сучасники поета. З цього приводу В. Блакитний писав: “Поезія Чумака – нерівна: ранні твори здебільшого – наслідування, невироблена техніка. Але чим далі – тим певніше голос поета, тим оригінальніша, багатша техніка віршів...” [227, с. 264].

Так само, як і великому попередникові, Чумакові болять рабська покірність, холодна байдужість народних мас (“Де сонце, світ?.. Його немає, / Покрита хмарами блакить, / А люд мовчить – і ні кінця, ні краю, / І муки... муки...” [227, с. 56]), яким він протиставляє справжніх борців за долю рідного краю, що виступають із протестом проти соціального й національного гноблення. У поезії “Пісні – що хмари – без кінця” поет ділиться своїми роздумами, болями та тривогами з Шевченком, веде мову ніби зі своїм сучасником. Серце молодого поета крається від тяжкого, знедоленого становища України, любов, тривога та біль за її долю породжують такі рядки: “Пісні – що хмари – без кінця. / В них слів нема – ридає туга. / Чоло твоє в тернах вінця, / В краю твоїм наруга, / В краю твоїм тумани. Мла / Шляхи-

дороги замела” [227, с. 69]. Мотиви жури, розпачу, болю відтворені цілком у Шевченкових традиціях.

Поетичні уявлення про дійсність Василя Чумака перегукуються з думками, мріями, поглядами, характерними для Василя Еллана, Гната Михайличенка, Дмитра Загула. Вони помітні у соціальній символіці, в оригінальних образах вірша, що відтворюють реальні події, трагічні сторінки боротьби українського народу за свою державність у 1917–1919 роках: “Кайдани, дзвін – єдині звуки. / Та ворон кряче. Всюди смерть, / Бо чарку, сповнену ущерт / Гіркою поту, крові-муки / Вже випив люд” [227, с. 69]. Картини трагічно-кривавих подій і страждання поступово змінюються картинами національного пробудження після багатьох століть неволі, відчуттям майбутніх перспектив, що відкриваються перед народом: “Пора!.. Пора!.. / Останній промінь догора... / І сталось чудо... Чудо чуд! / Пісні-вогні пожаром стали, / До хмар, до неба зайнялись – / І засіяли – / Гей! Дзвони свята! / Це свято волі” [227, с. 69]. Ця сповнена оптимізму картина тріумфу здобутої волі (ще один базовий художній концепт у творчості В. Чумака) перегукується з синхронно написаною картиною національного відродження в поемі-ораторії П. Тичини “Золотий гомін”: “Над Києвом – золотий гомін, / І голуби, і сонце! / Внизу – / Дніпро торкає струни...” [202, с. 71].

Так само у вірші “Заклик” Чумак запрошує відчутти хвилини вселенської радості: “Годі спати! – / Всі із хати: / Пишне свято навкруги. / В мрійно-синіх / далечінях / хвилі-співи, / переспіви, / хвилі і луги” [227, с. 71]. Художні засоби “працюють” на створення тріумфальної картини воскресіння нації: “Ой у полі / на роздоллі / буйні квіти, / оксамити / розстилає ярь” [227, с. 71]. Концептуальна структура мажорного всенародного святкування у цих двох віршах засновується на базовому концепті *волі* (“свято волі на землі”). Він становить вершину змістової ієрархії свого семантичного поля, підпорядковуючи собі атрибутивний концепт *промінь* (на оксамитовому тлі) й цілу низку асоціативних концептів: *дзвони свята, гучні метали, ідилічні хвилі-співи, мрійно-сині далечіні, переспіви, хвилі і луги, буйні квіти та ін.* Показовою для

поетичного ідіостилю В. Чумака є зміна знаку концепта через атрибуцію: пісня на початку вірша “Заклик” має значення туги, ридання (“Пісні – що хмари – без кінця”), у фіналі твору набуває протилежного значення – всезагального тріумфу й радості: “Пісні-вогні пожаром стали... І засіяли”. Так само змінюють свій знак інші концепти, переходячи з негативного семантичного поля в позитивне: дзвін на початку вірша “Пісні – що хмари – без кінця” має глибоко негативні конотації: “Кайдани, дзвін – єдині звуки”, які потім зміняться на протилежні в образі радісно-урочистих дзвонів перемоги; світлий промінь надії, що його запалив Шевченко, на початку поезії має протилежний зміст, символізуючи передсмертний спалах світла (“Останній промінь догора”).

Отже, вже в ранній творчості Василя Чумака виразно заявлені базові художні концепти світоглядного плану, які визначають філософсько-естетичну позицію обдарованого поета. Це передусім концепти *воля / неволя* і концепт *визволення*. Вони окреслюють рамки художньої картини світу, ціннісну систему координат, визначають вершину її смислової ієрархії, розгортаючись у низку залежних концептів, серед яких можна виокремити 1) атрибутивні (*кайдани, льох, трати, недоля, муки*) й асоціативні (*німота, мовчання, тьма*) концепти *неволі* та 2) атрибутивні (*світло, “сонце-злото”, блакить, блакитне небо, зірки*) й асоціативні (*срібnodзвони, “братні марсельєзи”*) концепти *волі*. Образний світ ранньої поезії В. Чумака має чітко виражену двополюсну структуру: в ній переважає протиставлення двох семантичних полів – негативного, зосередженого довкола базового концепту *неволі*, і позитивного, що розгортається довкола базового концепту *волі*. Громадянська домінанта поезії В. Чумака є знаковою для “перших хоробрих” у тому сенсі, що навіть у поодиноких віршах-медитаціях чи зразках інтимної лірики світоглядне протиставлення добра як волі та зла як неволі виступає ключовою антитезою всього образного ряду.

Семантичні поля ключової антитези творчості В. Чумака розгортаються в розгалужену систему оригінальних авторських образів, заснованих на атрибутивних та асоціативних концептах. Одні з них належать поетичній

структурі окремого вірша, інші реалізуються в формі символу, мотиву або топоса в декількох віршах чи й усій творчості поета, а деякі через семантику концептів кореспондують із літературною і культурною традицією, генеруючи безліч асоціацій.

Концептосфера поезії В. Чумака виразно антитетична: художній ідеал, прекрасна романтична мрія підкреслено протиставлені темній несправедливості й мукам, що випали на долю українського народу, разом із яким страждає і ліричний герой. Позитивний полюс, за давньою українською традицією, віднесений у славне козацьке минуле, концепт “втраченої слави” асоціюється з майбутнім лише у формі ностальгійних недосяжних мрій, тоді як негативний полюс окреслений різко й виразно: це страждання поневоленого і гнобленого українського народу.

Роки засвоєння уроків попередників-модерністів, формування ідеалів, пошуків власного письменницького стилю завершилися і за три роки (1917 – 1919) Василь Чумак стає першорядним поетом, чий талант набув повного розквіту. У цей період він пише, а потім укладає збірку віршів під назвою “Заспів”, яка розкриває повне й багатогранне уявлення про особливості творчої вдачі молодого митця. Перша назва збірки – “Заспів” – сприймається як образна інтродукція початку, певної межі, за якою з минулого постає новий етап. До слова, друга назва збірки – “Червоний заспів” – з’явилася пізніше, у виданні 1922 року, здійсненому за редакцією соратника по партії й колеги по перу В. Еллана-Блакитного.

Впадає в око продумана композиція “Заспіву”. Книжка складається з чотирьох поетичних циклів: “З ранкових настроїв”, “Мрійновтома”, “Осінь”, “Цикл соціального”. Точної хронології народження поезій наразі немає, достовірно відомо лише час першої публікації віршів. Припускаємо, що “Заспів” охоплює доробок останніх трьох років життя поета (1917–1919 років). Варте уваги й те, що багато віршів, датованих 1919 роком, не потрапили до збірки, хоча й були надруковані в цей період у літературному альманасі “Червоний вінок” (твори молодого поета майже щодня друкувалися в

тогочасній періодиці. – Т. М.). За словами Д. Павличка, книжка “Заспів” Чумака засвідчує поета “не просто першорядного, а видатного, близького до геніальних прозрінь, майстра сформованого, якому не потрібна поблажлива знижка на молодість чи несприятливі умови становлення. Два розділи тої збірки – “З ранкових настроїв” і “Цикл соціального” – складають єдиний пульсар, що посиляє світло з глибин молодої душі, звабливе, незбагненне, невмируще світло поезії” [165, с. 331–332].

Книжка починається циклом “З ранкових настроїв”, у якому домінують характерні вольові й оптимістичні мотиви. У цих віршах вимальовується своєрідний творчий почерк Чумака: “рвучкий ритм, мелодійність вірша, оригінальні метафори, багатозвучні рими та асонанси, характерні епітети-прикладки, лаконізм виразу, – все це виказує природний поетичний талент, який опирається на соціальні художні традиції і збагачений усіма здобутками сучасної художньої культури” [118, с. 20].

У заспіві до циклу – вірші “Березневий каламут” – декларуються настрої революційного оновлення природи й суспільства. Тут є і натяк на лютнево-березневу революцію, й засудження декадентських мотивів з мінорними мотивами суму, вмирання: “В перебіжнім шумовинні / Ланки-бризки марсельєз: / Хай загине, хай загине / мрійновтома сонних плес” [227, с. 80]. Світовідчуття, світорозуміння ліричного героя періоду титанічних визвольних змагань – планетарне, глобальне. Своєрідність поетичної світобудови В.Чумака, що проявлялася з самих початків його творчості, набуває незвичайної місткості й художньої виразності. Як і в багатьох інших випадках, громадянський пафос вірша поєднується з глибокою ліричністю (“Гей, які простори! Всюди розляглося / поле в переливах ранкової гри. / Широко... надійно. Виллється колосся! / Хмари, може, страшно? Чи страшні вітри?” [227, с. 81]).

Оптимізмом перейняті дві останні строфи вірша, який дав назву всьому розділові, – “З ранкових настроїв”: “Молоді палкої пориви бурхливі, / думи, ідеали, мрії золоті, / шепоти-жадання зелені на ниві, / це – сміливо гордий виклик темноті, / це – сріблом налиті дзвони великодні! / Ластівка, що сонце з

вирію несе! / Час би й до могили, розуми холодні. / Молоді ж – дорогу! Молоді – усе!” [227, с. 81]. Поет зачарований тими просторами, які відкрилися перед ним і його ровесниками: “Молоді ж – дорогу! Молоді – усе!”. Пафос життя й надії, піднесеність настрою передано в поезії не лише через енергійні заклики, а й за допомогою виразних поетичних деталей, символів природи з виразним кольоративом, метафоричних картин (“Ластівка, що сонце з вирію несе”; “Гей, які простори! Всюди розлилося поле в переливах ранкової гри”). Характерними є лаконічність, стислість, або, як говорили критики, “рубаність вислову”, що допомагає відтворити мінливість вражень ліричного героя, його світ, предмети, почуття. Цим досягається й емоційність твору, і звідси – поетична стихія, злива метафор і порівнянь, густа конденсація думок і почуттів.

Василь Чумак у горнилі своєї поетичної майстерні зумів переплавити впливи і створити унікальний образний світ. Період невиразних настроїв, захоплення чистим мистецтвом, коли “нас окутали суми”, найкращий свій вияв знайшов у вірші “Дві душі”: “Дві душі: одна шукає бурі, / Струн шалених на бандурі, / Срібнодзвону, блискавок, поезій...” [265, с. 77]. Тут вступає другий голос: “А друга... друга – блакитний спокій / Вдалині, де степ широкий, / Танки мрій тремтючих, ніжних-ніжних, / В шатах білосніжних” [227, с. 77]. У творі автор гранично загострює дуалізм думки й почуття як фактор самопізнання. Його герой, перебуває у стані роздвоєння, наполегливо шукає виходу: “Мов шляхи-плющі переплелися, / Дві душі моїх зійшлися, / І чого я прагну: чи спокою, / Чи гучного бою?” [227, с. 77]. Для самого Василя Чумака – “палкого, гарячого, енергійно-нервового” [242, с. 8] – дилеми не існувало: він обрав шлях боротьби і творчості, самозречення і безкомпромісності.

У поезіях, що увійшли до збірки “Заспів”, виразно окреслюються концепти – **фізичні явища**: *ніч (вечір, смеркання) – день (ранок, світання); зима (осінь) – весна (літо); світло (сонце, зорі) – темрява; тиша (німота, мовчання) – буйство звуків, громи, ревіння вітрів.*

Весна. Вірш “Принесла з собою хвилювання піль” – це оспівування весни не тільки в природі, а й у людській душі, це відчуття святковості, розкутості,

прагнення пориву “вгору”, невідривне від образів, що відтворюють красу й нескінченне багатство природи: “Далі ми блукали по росі-траві, / У степу, де тирса плюскала за обрій. / Хвиляво-розлогі ширі степові. / Он чатує сокіл – жвавий і хоробрий... / Гей... І зажадалось випростати крила. / Тирса про безмежність казку шепотить, / в небі білоткані хмароньки-вітрила, / хвилі оксамитні вистеле блакить” [227, с. 83]. Ліричний герой ніби вивіряє себе: а чи готовий він збагнути красу прийдешнього дня? Чи шугне соколом у “хвиляво-розлогі ширі степові”, чи, можливо, скнітиме в павутинні? Ні, він почув клич весни і вийшов у степ, де “тирса плюскотить за обрій”, – тобто психологічно підготував себе до змін, які несла йому пора оновлення. Образ коханої жінки у вірші неначе “зітканий” із деталей та асоціацій, органічно пов’язаних із природою, землею, весняним простором: “Принесла з собою хвилювання піль, / засіває сміхом – жменями пшениці” [227, с. 83]. Вона (дівчина, весна) “розчинила навстіж двері і віконця, поскликала в хату молоді-гостей”, і поет іде їй назустріч, подає руку: “Любо!.. Далі!.. Руку!.. Хай загине цвіль! / Продзвеню востаннє дзвоном-ланцюгами – / і розправлю крила – хвилювання піль [227, с. 83]. В осуді ж “скніння-животіння” вчувається рішучий протест проти песимістичних настроїв у житті, літературі й мистецтві.

У вірші “Травень” ліричний герой хоче знятися птахом, “задзвеніть, заворожить”. Картини природи корелюють із міркуваннями автора, зверненими до уявного співбесідника, висловленими однак щиро й відверто: “Ви іще й досі задоволені півопругом та хатиною? / Можна ж краще і вільніше / Жить!” [227, с. 83]. У цих рядках – і промовисте засудження обивательського власницького животіння, і віра в можливість кращого життя, і палкий порив до змін, оновлення.

Своїх читачів Василь Чумак зачаровув глибоким “переливним” ліризмом (Л. Новиченко). В інтимній ліриці, представленій поезіями “В гудінні бджіл тремтіння сонця”, “Скільки щастя, що боюся...”, “Люблю. Лелію. Обів’ю...”, “Ти – жаль. Навіщо жаль?”, “Заквіт осінній сум...” та ін. поєднується конкретика особистих переживань і водночас спроба досягнути вічну таємницю

любові. Такі вірші, за визначенням самого Чумака, “світяться прозорою ласкою”. “Мав рацію Михайло Доленго, зазначаючи, що в українській поезії на той час ніхто ще не досяг висловлення такої ніжної, такої витонченої лірики особистих почувань, як цей юнак” [84, с. 26].

Осінь. Два наступні цикли “Мрійновтома” й “Осінь” вже своїми назвами засвідчують, що в душі поета стався якийсь злам, на зміну бадьорому настрою прийшли мотиви туги, фатальне відчуття трагізму, розпачу. Відомо ж бо, що Василь Чумак творив у досить складних умовах, зазнаючи політичних переслідувань, гірких душевних розчарувань. “Білим жалем вечір кинув тіні, / білим жалем білий шум пороші, / бо так рано одцвіталися черемхи і жесміни, / бо так рано в’яли білі рожі” [227, с. 97].

Цикл “Мрійновтома” відкривається віршем “Сьогодні ходив на могилу матусі”, в якому оспівується ніжна синівська любов до матері, гіркота від її втрати. Пафос цієї експресивної поезії позбавлений будь-якої автобіографічної основи: мама поета пережила сина. Проте помітне в тексті усвідомлене передчуття близької власної смерті: “– Матусю! Чекати лишилось недовго: / весною – умерти” [227, с. 87]. До слова, у смутку ліричного героя поезії Чумака – кожен пізнає свій смуток і свій біль. У спогадах Д. Молдавського є згадка про сугестичний вплив вірша “Сьогодні ходив на могилу матусі” на Павла Тичичну, на думки й переживання поета: “Павло Григорович приносить вірші – оберемок книг; читає Василя Чумака – тихо, замріяно, задушевно “Сьогодні ходив на могилу матусі”. Читає й прислухається, повторює звучання, майже співає” [84, с. 26].

Інше враження справляє цикл “Осінь”. Тут на першому місці – природа, до того ж краса осені. Є в циклі “Осінь” бадьорі мотиви. Вірш “Волошки”, виконаний прозорою аквареллю: “Срібно і прозоро. / В золотому – тополі. / Обрій – у хмаринках. / Навколо стерня, / а в стерні – волошки, / сині, синьозорі...” [227, с. 98]. В образі волошок сконцентровані для поета щедрість, краса природи і “мрії весняні”, і відчуття щастя, повноти життя: “Правда – любо жити? / Дуже! Дуже! Дуже! / Щастя – наче море, / широко

шляхи. / О блакитноквіте! / О моє подружжя, – / Це душа говорить / сповнена
 снаги” [227, с. 98]. Природа в поезії – зрозуміла й рідна, суголосна з душевним
 станом ліричного героя. Художні концепти *весна, сонце, гай, трава, вітер,*
ранок, вечір – одухотворені (світанок – “легінь”, вечір – “стомлений козак”,
 ніч – “черничка”, люди – “схилились у тузі”, “весну в жагучі вінця переллю”),
 співвідносні з українським ментальним простором.

Чумакові вірші надзвичайно милозвучні, позаяк автор був майстром
 інструментовки. “Коли говорити про звукопис, – відзначав Максим Рильський,
 – тут треба зауважити, що у великих поетів, а не у формалістів, типу Бальмонта,
 виникає він іноді свідомо, а часом стихійно, уже по написанню дістаючи
 санкцію від творчого генія” [227, с. 35]. Очевидно, ненав’язливі й невимушені
 ритмо-мелодійні засоби Чумака народилися стихійно, в горнилі поетичного
 творення, але все ж таки мали ґрунтовну народнопоетичну основу й
 етнологічно пов’язані з українською духовною прабатьківщиною поета.
 Музичність його творів підсилюється міцно припасованими римами, які
 дослідники порівнювали з ніжними звуками органу. Асонанси й алітерації
 мають значно більше звукових відтінків, ніж власне класична рима: несу – сум,
 веж – живе, мармур – браму, далі – коралів, русалка – палко. Точні рими в
 поезіях Чумака – свіжі й несподівані: мармурову – вирову, обніжку – сніжку,
 спів – заплів, казку – ласку.

Поет досить уважно ставиться до пошуків оригінальної форми слова у
 творенні неологізмів. Вживання прикладкових сполук, а також низки власних
 новотворів (“мрійновтома”, “зеленоземні”, “блакитноквіт”, “тиховійні”) –
 підтверджують глибоке знання і розуміння поетом мови, її живого організму. У
 цілому вірші цього циклу справляють враження дивної краси, гармонії зорових
 образів і звукосполучень. Художні засоби виражають естетичний ідеал митця,
 розкривають модерністську модель світу в центрі якої, безпосередньо,
 знаходиться людина.

У поетичному світі В. Чумака виразно окреслюються **соціальні
 концепти:** *народ (козацтво, робітництво), праця.*

Василь Чумак вбачає покликання митця у служінні народу, ідеї соціального й національного визволення. Вираженням естетичної програми та світоглядних позицій митця є “Цикл соціального”. Для розуміння психології тогочасних письменників, мотивів вибору шляху багато цінного дає написана в той період незавершена поема Павла Тичини “Розкол поетів”. Вона розкриває складні умови, в яких народжувалась поезія, труднощі, які довелося долати українським митцям (оманливі гасла, політичний диктат та ін.). До речі, як видно з нотаток Павла Тичини, “прообразом одного з персонажів поеми був поет-робітник Омелько Качайло, творчості якого присвятив статтю Василь Чумак” [84, с. 28].

Починається “Цикл соціального” декларацією “Я порву ті вінки, що сплітались в добу лихоліття...”. Образ вінків, “що сплітались в добу лихоліття”, набирає символічного значення, адже засвідчує розрив поета з вишуканим естетством символізму. Митець вирішує розтоптати вінки, розметати їх “у попіл, у порох, у сміття”, переосмислити свою творчість, переглянути творчі засади з урахуванням провідних тенденцій і завдань сучасного моменту.

У мисленні ліричного героя відбувається внутрішній злам. Він зрікається символіки *блакитних просторів*, тобто абстрактного пориву до абсолюту, до особистої й суспільної досконалості, протиставляючи їм відверто заангажовану соціально-політичну діяльність: “Хай летять мої думи-пісні – метеори – / не в палаци гучні, не в безмежні блакитні простори, / а в хатину людську, де в кутках оселилися злидні” [227, с. 108]. У поезії Чумака з’являються нові концепти. Пісня, що він хоче пустити в світ, – то буде “меткий-легкокрилий” птах, то будуть “золотосонячні хвилі”, які нестимуть людям радість. Поет прагне загартувати свою пісню “могутністю *криці*”, надихнути її “*вогнем блискавиці*”, щоб вона стала гострою зброєю в боротьбі за щастя народу. Одним із перших в українській поезії В.Чумак з такою щирістю, простотою і внутрішньою переконаністю висловив прагнення нової, народженої революцією поезії служити масам, новому, так само пробудженому до свідомого життя читачеві, тобто служити *визволенню*: “Мої співи прості і

робочому серцеві рідні. / І засяють вони, як ті зорі у небі глибокім, – / і не буде тоді робітник-селянин самотнім” [227, с. 108].

Як своєрідна творча “автовідповідь” на цю декларацію сприймається наступний цикл – “Червоний заспів”. У центрі першого вірша – почуття людини, що здолала всі труднощі важкої праці. “Риємо – риємо – риємо / землю, неначе кроти; / з кутів плазуємо зміями, / сіємо – сіємо – сіємо / буйні червоні цвіти...” [227, с. 110]. “Вірш був написаний у дні глибокого підпілля, жорстоких переслідувань, коли поетові на кожному кроці загрожувала смерть. Можна навіть припустити, що написаний він у тюрмі: про це говорять не тільки наведені рядки, але й пряма згадка про “ґрати-мури” в наступній строфі” [188, с. 120]. “Червоний заспів” закінчується впевнено, оптимістично, автор вводить сформовані вже в ранній поезії концепти: “Вдаримо гучно ми дзвонами, – / всесвіт обійде луна, – / кинемо вільно червоними: / – Владарі світу з коронами, / вже не потрібні ви нам” [227, с. 110].

С. Крижанівський зазначає, що “ці мотиви пояснюються особливостями протікання революційних подій та громадянської війни на Україні, де у 1918 – 1920 роках Київ дванадцять разів переходить до рук найрізноманітніших політичних і військових сил. Ось чому “десь поза ґратами-мурами... ранки конають ясні”, ось чому треба було кидати в лице можновладців: “Владарі світу з коронами, вже не потрібні ви нам” [227, с. 110]. Таким же заклик до боротьби був і другий вірш циклу, семантично зосереджений у полі базового концепту *звільнення*: “Гордою, сміливою / бурею бурхливою / встань, народе зраджений, як один устань: / з гімном-перемогами / новими дорогами / підемо на брань” [227, с. 111]. Конкретними обставинами збройної боротьби в час громадянської війни “продиктований” третій вірш “Ми гімни тобі заплели, червоний тероре!”. Для поета, що зазнав усіх злигоднів в’язниці та підпілля, а згодом і сам став жертвою білого терору, мотив “караючого гніву” був закономірним.

Важливі концепти соціальної сфери представлені у “Гартованій поезії” В. Чумака – *робітник (пролетар) і селянин*. Вони характерні для революційної

поезії того часу, широко вживані й у творчості “перших хоробрих”. У Василя Чумака вони мають різне вираження: скажімо, у вірші “Початок” – *голота* (“І зажурилась голота, посмутніла” [227, с. 98]), *селянин* (“Ворушись, селянин! Боротьба іще тільки початок!” [227, с. 100]). Ідея єдності робітника і селянина, хоч і походить із революційного дискурсу марксизму, проте міцно вписана в громадсько-політичний контекст свого часу. Вірш “Гартована поезія” написаний у властивій для поета манері – коротко й експресивно. Майстерно підібрані алітерації: на “р” і “г” – “вдарте”, “мільярди гін”, “щирому гарті”, “гамерений гімн”, “арка”; на “п”, “в”, “ль” – “піль злопіняві гриви” – де йдеться про образи села. Завдяки такому звукопису громові переكاتи зливаються з м’якими, лагідними тонами, увиразнюючи заявлений у заголовку вірша “сталевий” концепт. Загартування металу – традиційний поетичний образ, проте у вірші В. Чумака він набуває знаковості, забезпечує великий суспільний резонанс і позначається на подальшому розвитку українського літературного процесу. Не виключено, що саме цей вірш, його базовий концепт пізніше дав назву спілці пролетарських письменників “Гарт”, ініціатором якої був В. Еллан-Блакитний.

Важливий для В. Чумака концепт *самопожертви* як необхідний атрибут боротьби за волю презентує поезія “Офіра” з її напруженим лаконізмом, “густою” метафоричною тканиною, складними асоціативними зв’язками. “Офіра” цікава з багатьох боків. По-перше, тут відбилися певні драматичні обставини особистого життя автора, зокрема його роздуми про невідворотну смерть від туберкульозу, на який хворів В. Чумак: “Що? Сухоти? Ще хвилина. Дотліває день” [227, с. 120]. Та ці гіркі роздуми аж ніяк не вичерпують змісту “Офіри”. Тема смерті “переплавляється” в поета на тему самовідданого служіння революції, коли митець творить не фарбами, не атраментом, а власною кров’ю, коли він черпає натхнення з дійсності, його мистецтво і його життя набирають високого сенсу, виповнюються “ярим змістом”. І тоді трагедія смерті стає трагедією оптимістичною, бо людині є що передати наступним поколінням: “Безнадійно. Є надія. Ось, на цьому бруку” [227, с. 120]. “Динамізм, – зазначає І. Ільєнко, – образи кричі, бурі-гри, кутих гімнів могли

народитися тільки тут, серед “незграйного людського гомону”. Натхнення ж поет черпав з життя, з творчого досвіду мас” [227, с. 32]. Мажорним акордом звучать заключні слова “Циклу соціального”: “в шаленому бігу / мої чуття, а на шляху / крешу рубіновий тропар: / одвічний рух і боротьба” [227, с. 121]. Це виразна самохарактеристика Чумака є водночас і його поетичним кредо.

Колористичні концепти: *червоний, кривавий, чорний, блакитний, золотий, срібний*. У структурі художньої концептосфери “перших хоробрих” важлива роль належить колоративам. Вони перебувають в асоціативній залежності від базової антитези *волі / неволі*, нюансуючи концепти всіх сфер побутування – антропологічні, моральні, природні та ін. Символіка кольорів відіграє важливу семантичну роль у творчості В. Чумака. Блакить, червоний (кривавий, рубіновий), золотий – усі вони були підхоплені тогочасною українською літературою і невдовзі стали символічними кодами “розстріляного відродження”. Автор вірша “Червоний заспів” збагачує поетичний словник української мови стилістичними прийомами обігрування кольорів, які виступають у ролі епітетів, метафор, у складі персоніфікацій тощо. Поет нерідко використовує закріплені в культурі традиційні значення, проте частіше вдається до власних поетичних трактувань семантики кольорів. Гама колоративних епітетів поезій В.Чумака своєрідна, насичена чіткими яскравими барвами й ніжними напівтонами. Оригінально вживається у віршах означення білий, що набуває ознак поетичного символу: “білі-білі душі нарцисів...” [227, с. 89], “Білим жалем вечір кинув тіні, / білим жалем білий шум пороші / бо так рано оцвіталися черемхи і жечміни, / бо так рано в’яли білі рожі” [227, с. 97], “Білий метелик лине та лине, білий метелик сніжин” [227, с. 96]. Білий колір виступає символом ніжності, краси.

Поетична традиція зумовлює активне вживання Чумаком як в прямому так і в переносному значенні прикметника *блакитний*. “Якщо не брати до уваги “Блакитний роман”, то безперечним “лідером” серед “перших хоробрих” і порівняно з П. Тичиною за частотністю використання колоративів парадигми блакиті був Василь Чумак” [227, с. 69]. Поет використовує колоративи ще в

ранніх українсько- та російськомовних віршах. Колоративи функціонують у тексті з чітким конкретно-чуттєвим окресленням, коли символічні відтінки зовсім приглушуються: “У високе блакитнеє небо / На яскраві зірки подивись: / Яким світом невидано-дивним / У блакиті вони зайнялись” [227, с. 50]; “В небо голубое к солнцу-светозару...” [227, с. 51]; “Завмирають блакитнії думи” [227, с. 64] тощо. Поступово особливістю поезії В.Чумака стає уміння навіть при конкретно-чуттєвому називанні ознак предметів досягати певної символічної наповненості через використання складних тропів, насамперед метафор: “В край, де повітря дзвенить, / В край, де сіяє блакить, В край, де жевріють-палають коралі, / І далі!.. І далі!.. І далі!..” [227, с. 67]; “Очі заплакали сині” [227, с. 63]. У віршах 1918 – 1919 років поєднання номінативного з переносно-символічним значенням стало невід’ємною складовою рисою поезики Василя Чумака.

Серед наведених прикладів зустрічаємо уже традиційне поєднання *блакиті* (*синього, голубого*) з *жовтим* (*сонячним, золотим*) кольорами. “Душі вогнів, / Золоті, пурпурові, червоні” [227, с. 64]. Враховуючи козакофільське захоплення підлітка-поета історією України, можна робити припущення про національно-державницьке трактування такого кольоропоєднання, але самі тексти творів для цього підстав не дають, спонукаючи до трактування такого кольоропоєднання через архетипний зв’язок *блакиті* й *золотої* барви.

Одночасно можна констатувати, що в ранніх творах В.Чумака також зустрічаються абстрактно-символічні образні конотації колоративу *блакиті*: “блакитні / шмаття-миті, / шмаття-миті сонних риз...” [227, с. 57]; “і морок передчасний / Розлив блакитні сні і рожеві чекання...” [227, с. 60]; “В’яне, і тоне, і схне / Злото брудне, / Завмирають блакитнії думи” [227, с. 64]. Символіка блакитного кольору (синій чи голубий) у наведених прикладах загалом цілком укладається у той комплекс значень, який сформувався у творах українських поетів-модерністів к. XIX – поч. XX століття, що може зайвий раз свідчити на користь того, що В.Чумак – спадкоємець традицій українського символізму й імпресіонізму. Ця особливість не заперечувалася навіть у радянські часи, коли модерністські напрями заперечувалися як “класово ворожі”: “Перші його спроби

витримані в дусі модерністської поезії того часу... Символістичні впливи ще виразно відчутні в молодого поета, бо символізм був тоді найбільш поширеним “модерним” літературним напрямом...” [119, с. 7].

Як уже згадувалося, у поезіях років Української революції символістський характер поезії Василя Чумака знаходить свій вияв у тому, що колоративи, які прямо вказують на барву конкретно-чуттєвих предметів, обов’язково, більшою чи меншою мірою, набувають символічного значення: “А дзвоники сині в траві / до конвалії горнуться близько” [227, с. 82]; “О блакитноквіте! / О моє подружжя, – / це моя душа говорить, / сповнена снаги” [227, с. 98] (у цьому випадку можна навіть спостерегти, як від опису волошкового кольору автор переходить до абстрактно-символічного наповнення барви цієї квітки); “Сльози-очиці – в блакиті, – справді? Чи, може... вві сні?” [227, с. 104]; “Тирса про безмежність казку шепотить, / в небі білоткані хмароньки-вітрила, / хвилі оксамитні вистеле блакить” [227, с. 83]. Це підтверджують повні тексти творів, які обов’язково мають подвійне чи й потрійне символічне підтекстове дно. У Василя Чумака спостерігаємо потяг до поєднання блакиті як символу повної свободи з червоною барвою. У поезії “За ґратами”, приміром, “рубін” проголошується братом запротореної за ґрати блакиті.

Прикметною особливістю багатьох художніх концептів у творах В. Чумака є зміна значення часом на протилежне. Особливо характерно це для колоративів. У циклі “Осінь” *блакить* поєднується й одночасно відштовхується від *червоного*, а в останньому “Циклі соціального” уже настає повне домінування червоної барви з деяким запереченням блакиті (як це було у поезії “Я порву ті вінки...”). Апологією червоного кольору і пов’язаних із ним символічних конотацій постає поезія “Червоний заспів”: “сіємо – сіємо – сіємо / буйні червоні цвіти... // Бурями сійтеся, бурями, / маки – червоні вогні...”; “Вдаримо гучно ми дзвонами, – всесвіт обійде луна, – кинемо вільно червоними...” [227, с. 110]. Складається враження, що Василь Чумак перебував у пошуку, у стані невизначеності, чи віддати перевагу цій парі кольорів, чи блакитно-золотому кольоропоєднанню, чи якомусь одному з них. Мабуть, якби не передчасна

загибель поета, це був би червоний колір, хоча це не більше, ніж здогад, на який наштотує багато в чому подібна, але завершена еволюція знакових колоративів у поезії В. Еллана-Блакитного.

Поетичною традицією освячується вживання піднесеного з позитивно-емоційним оцінним змістом означення *срібний*: "...Усміхається проміння срібним жалем на вікні" [227, с. 90]; "Срібно і прозоро. / В золотному – тополі" [227, с. 98]; "як ті птахи меткі, як ті птахи меткі-легкорилі; / оточу їх сріблом; загартую могутністю криці" [227, с. 108]; "ширяє срібні блискавиці..." [227, с. 116]; "струн шалених на бандурі, / срібнодзвону, блискавок, поезій..." [227, с. 77]; "З сонцем лине сміх веселий, / Сміх сріблястий фей і грацій" [227, с. 62]. Місткий епітет, найчастіше метафоричний за формою, підкреслює чарівність, чистоту.

Ряд поезій з "Циклу соціального" написано в дусі народної пісні ("Пісня помсти", другий вірш циклу "Червоний заспів") і за своєю ритмікою звучать пісенно. Але ця мелодійність поезій В.Чумака досягається у своєрідний спосіб: поет не просто переносить у свої вірші засоби народної пісні, він їх змінює, удосконалює, розвиває. Пісенно й вільно звучать рядки з "Червоного заспіву": "Блисками-пожежами / небо обмережимо, / сполохами-ралами обрії зорем: / годі нагинатися, / годі підставлятися / під вагу ярем!" [227, с. 111]. У цих рядках не лише фольклорні елементи, а й сміливі авторські метафори ("блисками-пожежами небо обмережимо"), оригінальні новаторські рими (пожежами-обмережимо) – все, що характерне саме для ідіостилю Василя Чумака.

Фольклорні концепти-символи. Поетична мова В.Чумака відобразила особливість його світобачення, що вносило в поезію виразність конкретних картин, місткі, наповнені символічним змістом деталі, відчуття світла, кольору, простору, звуку. Поет відчуває своє коріння, тому наскрізними образами є образ *матері як* втіленням всього доброго й чесного, берегині роду; *яблуні*, що уособлює родове дерево, дерево життя, плодючості, початку. Спираючись на фольклорну першооснову, поет реінтерпретує символічне значення слова *хата*,

яке розширюється від конкретного значення житла до символу рідної землі, Батьківщини.

В образній системі поезії В.Чумака фольклорні мотиви й символи набувають особливого значення. Вони служать засобом узагальнення й емоційного вираження конкретних людських почуттів, настроїв, складних психологічних почувань, утворюють парадигму неоромантичної умовності твору. Фольклорні інтонації поетичного слова Василя Чумака – це, власне, не зовнішні ознаки його вірша, а форма традиційних народнопісенних образних структур, що позначається насамперед на внутрішній, семантичній організації мови. Тут виявляється так звана психологічна константа фольклору, пов'язана зі світом символів: “мріє барвінок під снігом“, “цвітом яблунь“, “ясочок-волошок“, “білі рожі“, “колос“, “лози у тузі“, “бо так рано оцвіталися черемхи і жесміни“, “моя свічка – жертва вечірня“, “свіча розтане – смерть“, “жайворонів спів“, “голубині крила”.

Позитивна оцінна семантика властива традиційним словам-символам: *тополя* (символ дерева життя; добра і правди), *дуб* (символ сили і довголіття), *лоза* [верба] (символ надзвичайної працездатності; запліднюючої родючої сили; життєздатності; пробудження природи, весни; символ України). Фольклорна семантика слів *криниця*, *вода*, *роса*, *сльоза*, *що* символізують святість, чистоту, несуть у собі ідею очищення, в поетичній картині світу Василя Чумака пов'язана з образом рідної землі, батьківщини.

Чумак використовує елементи традиційного народнопоетичного словника: *колос* – одвічний символ життя, *волошки* символізують чистоту, *мак* – ознака безмежності зоряного світу, плодючості, надійного оберега від нечисті; *барвінок* є символом сором'язливості й любовної чистоти; нев'янучої молодості й незнищенності, вічності життя й пам'яті, незайманості й цнотливості; *пролісок* уособлює ніжність, сміливість, нетерплячість, *нарцис* – квітка без запаху, що символізує самолюбство, самозакоханість. Автор вірить у “диво”, чарівну силу *зілля*, що є символом смерті й відродження, магічного впливу на почуття, вчинки людини, її долю; надійного оберега від нечисті.

Повноцінне пізнання світу, всебічне, повнокровне досягнення життя починається для людини з першої пройденої дороги. Тому В.Чумак використовує художній концепт *дороги, стежки*, що в усіх своїх відтінках і виявах ототожнюються із життям і часом. Невідворотну плинність часу передано в художніх концептах *смерті* (логічне завершення життя-шляху), *могили* (кінця сподівань на продовження життя), *птаха*, що в українській міфології закріпив за собою семантичну домінанту духовного пориву як людини, так і цілої нації, відчуття справжньої свободи чи несвободи. Спів *жайворонка* символізує продовження життя, атрибутивним концептом світла виступає *свічка*, полум'я якої очищає душу.

Витоки фантастичного, неймовірного, казкового поет шукав у реальному житті й у світі традиційної фольклорної символіки. Реально-життєві та фантастично-фольклорні елементи у творах Чумака тісно переплетені. Поет використовував колоритну народну демонологію, зокрема образ *русалки* – це утоплениця, нехрещена дитина, якою знехтували “злі люди” (або не приймає суспільство), з одного боку, це образ витворений уявою, з другого – це занапащене життя сироти.

Силове поле народної традиції, поза сумнівом, тяжіє над віршем “В зелену суботу”, побудованого на основі фольклорних і традиційних поетичних образів, з використанням стильових засобів фольклору: “Назриваю в гаю запашного зілля, / запашного зілля, вибуялих трав; / з ясена та кленів нарубаю гілля; / лепехи нарвати побіжу на став; / клечанням обставлю, приберу кімнату. / – Подивіться, мамо! Хороше ж то як! – / Усміхнуться очі. Поміж тим у хату / вечір завітає – стомлений козак” [265, с. 93]. Поет передає звичаї Зелених Свят, коли селяни, заквітчують свої житла клечанням і встеляють долівку пахучими травами (зберігши традицію від сивої давнини). На Свату Трійцю вшановували покійників (охоронців свого роду), бо за народним віруванням у цей день прокидаються душі мерців. Образи вірша реінтерпретують мотиви народної творчості, а передусім пов’язані з міфопоетичною свідомістю українців. Цілком очевидно, що для поезики творів Чумака-символіста “фольклорний чинник

важливий з огляду на ідеальну кодифікацію в ньому традиційної культури, основ національної ментальності” [176, с. 48].

Підсумовуючи, зазначимо, що в поезії Чумака креативним імпульсом є художньо-виразне розкриття трагізму буття людини, краси природи, розірваності свідомості між ідеалом і дійсністю. Вірші Чумака містять нечисленні, але художньо довершені зразки літературної трансформації фольклорного матеріалу. У своєму творчому становленні митець пройшов шлях від традицій романтизму до символізму й реалізму, поєднуючи усі модерністські тенденції. Поезія Чумака репрезентувала розвиток ідейно-естетичних тенденцій, започаткованих у кінці XIX століття, та засвідчила становлення нового художнього дискурсу.

2.2. Концептуальні домінанти поетичного світу В. Блакитного: смислова ієрархія, специфіка символізації, онтологічний вимір

Василь Еллан-Блакитний – “запальна, експансивна й екзальтована людина з рвучкими рухами і нахилом наказувати” [11] – ввійшов в українську історію як український політичний і державний діяч, що прагнув виробити українську версію комуністичного руху, поєднавши національні інтереси та соціалістичні ідеї; талановитий письменник і публіцист. Член Української партії соціалістів-революціонерів, а після її розколу один із лідерів лівих есерів, співзасновник Української партії соціалістів-боротьбистів, палкий ініціатор об’єднання з комуністичною партією, а потім член центрального комітету компартії України. Прихильник незалежної радянської української держави, окремої української червоної армії та самостійної української компартії, він відіграв одну з провідних ролей у проведенні українізації. Громадська й культурна діяльність Блакитного в мирний час була багатогранною: це й редагування офіційного друкованого органу уряду України газети “Вісті ВУЦВК” та літературно-мистецьких журналів “Шляхи мистецтва”, “Червоний перець”, “універсального ілюстрованого журналу” “Всесвіт”; це й організація одного з перших літературних об’єднань “Гарт” та багато ін. “Мало хто знає, – зауважує Лесь Танюк, – що саме Блакитний спричинився до врочистого святкування ювілею

М. Заньковецької, що Блакитний перший повів розмову про переїзд “Березоля” до Харкова...” [51].

“Сином своєї драматичної доби, її романтиком, а почасти, в душевних глибинах, і її трагіком” назвав одного з “перших хоробрих” критик Л. Новиченко, зазначивши, що в його “революційній романтиці злилися і безсумнівна правда свого часу і його складні історичні ілюзії” [88, с. 260]. Упродовж усього короткого життя Василь Еллан-Блакитний написав небагато: невелику збірку поезій “Удари молота і серця” (1920), збірку новелістичних етюдів “Наші дні” (1925), публіцистичну прозу. В “амплуа” Валера Пронози протягом 1924–1925 років друкував вірші-репліки, вірші-фейлетони, вірші-епіграми, об’єднані у книжки “Нотатки олівцем”, “Радянська гірчиця”, “Державний розум”; під псевдонімом Маркіз Попелястий – влучні пародії на українських письменників: драматурга Я. Мамонтова, поетів Я. Савченка, Надію Кибальчич, В. Тарноградського.

Повсякденна напруга життя революціонера, політична й організаційно-громадська діяльність, до якої остаточно перейшов на початку 1920-х років, потребувала часу й душевних сил, водночас не давала змоги зосередитись на творчості. Микола Хвильовий навіть дорікав, що політик Блакитний убив у собі Блакитного-поета. А тим часом непримиренний супротивник поета, що сповідував зовсім інші мистецькі принципи (і принципи політичні так само) лідер неокласиків Микола Зеров вважав інакше: “Еланнському не можна відмовити ні в хисті, ні в прямоті думки, ні ліричній своєрідності, ні чутливості стилістичної, в історії сучасної української поезії він може і повинен буде фігурувати не тільки як “ідеологічна постать”, але як і помітна творча індивідуальність” [51].

Писати Василь Еллан-Блакитний почав рано, ще навчаючись у семінарії: відомі поезії датовані 1912 роком. Перші юнацькі вірші (як і у Василя Чумака, Павла Тичини та багатьох інших тогочасних молодих поетів), позначені впливом символізму, в мотивах – самота, рани серця, втеча від людського тлуму до природи, безпричинна журба тощо, в поезиці – тонке мереживо символів,

чутлива ритмомелодика мінливих душевних станів. Характерною особливістю символістського дискурсу ранньої поезії Еллана-Блакитного є емоційно-інтуїтивна заглибленість, увага до настроєвих нюансів, ускладнена метафоричність, асоціативність образу, що типологічно близька до образотворчих тенденцій європейського символізму.

Помітну роль у формуванні поетичного світобачення В. Еллана-Блакитного відіграло засвоєння класичних традицій української літератури: “На становленні юного поета позначилися уроки реалізму і народності, які він узяв у Тараса Шевченка, Лесі Українки та у Михайла Коцюбинського, відвідуючи разом з Павлом Тичиною літературні “суботи” [167, с. 73]. На тих “суботах” М.Коцюбинського поет-початківець читав свої твори, “в яких чувся вплив популярних тоді поетичних метрів – Олександра Олеся, М. Вороного, Г.Чупринки. Було в тих віршах і “серце розбите”, “й очі, виплакані в тузі”, й “криниця небуття”, і “зловісний морок”, і “солодка байдужість”, і “розпачливий жаль...” [212, с. 142]. Вірші Еллана-Блакитного стилістично перегукуються із творчістю попередників, хоча доволі помітно увиразнюються риси індивідуального поетичного стилю. Безперечно, на поезії Еллана не могли не позначитись окремі елементи імпресіоністичних художніх стратегій, дуже поширених у ті часи, коли багатьом здавалося, що реалізм безнадійно застарів.

Еллан-Блакитний протягом багатьох років зберігав рукопис своєї поезії “Старовинний цілують рояль...”, на якому були помітки Михайла Коцюбинського. “Старовинний цілують рояль / Білі, тонко-стрункі рученята... / Сивий морок зловісно насовує в хату... / Серце стис невимовний, розпачливий жаль... / Заридати б тепер! Заридати. / Як ридає рояль...” [51, с. 52]. На думку критиків, М.Коцюбинський підказав Елланові інші шляхи, аніж ті, що ними йшла муза поетів-декадентів: “Елегійний ноктюрн завмирає / У отруйнім екстазі конання... / Тихі звуки і пестять, і ранять... / А байдужість солодка ляга, як гора, / На безсиле думок поривання. / Ах, цей вечір... Ця гра!..” [51, с. 52].

У ранніх поезіях Василя Блакитного було багато чого від провінційної поетичної моди, від юнацького душевного сум’яття: “Я знайшов при кінці кілька

білих сторінок, / Кров'ю серця на них напишу – / Про життя бунтівничо-свавільного вчинок, / Чим живу і чим дишу...” [34, с. 53]. Мінор, який у 10-х роках ХХ століття розповсюджувала в українській літературі модерністська лірика, наклав свій відбиток лише на окремі вірші молодого Блакитного, що лише розпочинав тоді творчий шлях. Поет писав про “Червоні плями листу осіннього – / Криваві рани на сірих вулицях.../ І сонце – вже не сонце... Тінь його / На небі хмуриться, у хмари щулиться” [34, с. 51]. Він тягнеться до всього, що промовляє за життя, й інстинктивно відштовхується від поезії “осіннього вмирання”: “Вночі ключі гусей за хмарами / Одсталих кличуть срібними сурмами, / І в душі стлумлені утом ноктюрнами / Ті згуки бризкають огнями-вдарами” [34, с. 51]. Як стверджував постійний свідок його зростання Павло Тичина “уже в ранніх, хоч ще й не зовсім зрілих поезіях Еллана ми можемо помітити початок і зародження тих мотивів, що пізніше у нього стали мужніми і могутніми...” [34, с. 142].

Нетривале захоплення художніми віяннями часу невдовзі минає, В. Еллан-Блакитний звільняється від впливу мотивів декадансу. “У всякому разі, поет швидко відчув, що йому не по дорозі з занепадниками, містиками, що у нього інший шлях, ніж у співців самотності і смерті. Це було усвідомлення своєї долі, свого вогню, пориву, невтомного прагнення вперед” [4, с. 250]. В. Блакитний замислюється над важливими для творчого самовизначення запитаннями: “...А може – все це омана, / Казки ночей безсонних: / І урочисті тони, / Й кривава на серці рана”, а головне – “Чи ж хто зомліє від щастя, прочитавши те, що ти пишеш?” [34, с. 56]. Перемагає “буяння сил живих”, і бурхливий вітер епохи виявлявся відчутнішим і сильнішим від вигаданих “утом ноктюрмами”: “Струни на́строю настрóю / На бадьорий юний лад: / Гей! Летить життя стрілою – / Не повернеться назад” [34, с. 59]. Соціальні мотиви виразнішають, посилюються, поєднуються з протестом проти війни. Поет закликає земляків-українців не бути байдужими та інертними, а повертати багнети проти тих, хто погнав їх “під гармати ланцюг на шию здобувати”. Гаслом життя стає не втеча від дійсності, а боротьба. Лунає виклик паліям війни, ситим, байдужим жерцям непорочних

мадонн. Бувають вогнисті сили, оптимістичний світогляд остаточно перемагає: “Ні слова про спокій! Ні слова про втому! / Хай марші лунають бадьорі й гучні...” (“Вперед”) [34, с. 70]. Своя доля вже усвідомлюється не інакше, як у зв’язку з долею мас. Зріє висновок: крізь жахи війни люди проб’ються до кращого, бо у вогні плавиться сталь, міцніють сильні духом. Так з’являються рядки, в яких ми уже пізнаємо майбутнього Еллана: “Той не буде плазом долі, / Хто гартується в огні!” [34, с. 59]. У цей період складаються і характерні риси Елланової поетики – лаконізм, уривчастий синтаксис, динамічність, конфліктне і здебільшого діалогічне розгортання ліричної теми з боротьбою протилежних емоцій, прихильність до образів і епітетів, що оживуть пізніше в іншому контексті.

Вірші молодого Еллана пройняті типовими для початківця життєлюбством, радістю очікування, юнацькими надіями: “В житті горю... Життя люблю – / І лоскіт сміху, й терпкі сльози, / І кожну радощинку п’ю, / Як сонце п’є ранкові роси [34, с. 49]. Його хвилюють філософські, універсальні проблеми буття: матерія і дух, людина і світ, життя і смерть, сутність людини і творчості, природа і кохання. Поет зазнав впливу філософії вітаїзму, тобто життєствердження, “відповідно до цього і його вторгнення в життя ішло в парі з бурхливістю і рвучкістю” [161, с. 54]. Невдовзі почуємо і пряму полеміку з декадентськими мотивами: “Я чую, скрізь “нема мети”, / “Життя – то вічна таємниця...” / Невже ж хто думає знайти / Розгадки в небуття криниці?” [34, с. 53].

Художній почерк молодого В. Блакитного пізнається відразу – з першого рядка й строфи ранньої інтимно-пейзажної лірики. Йому властива пантеїстична чутливість до світу природи: “Ніч. Остання пташка замовкла. / Ходить вітер, бурмоче в садах: / Ах, як солодко в ночі поживклі / Припасти плечем до плеча...” [35, 82], щирість поетичного переживання юнацької закоханості – нещасливої, але прекрасної, як мрії, чари яких поет передав у ліричній поемі “Краплі крові”. Його інтимна лірика “...драматична не тільки у конфлікті неподіленого кохання, а й у конфлікті двох мрій, де одна – рожева, від життя відірвана, а друга

пов'язана з силами, з якими поет себе хотів ототожнити; так виникає в енергійному кінці твору образ другого “я” чернігівського мрійника” [210, с. 15]: “Помилилась. Не любить... Прости їй, / Завели її мрії рожеві: / Королевича малювали їй мрії. / – Ну, а ти хіба королевич? / Ну, а ти – кострубатий і чорний, – / Кочегар чи молотобоець...” [34, с. 63].

Поезія Василя Еллана містить багато музичних образів, у деяких віршах наявні тичининські мотиви синтезу поезії та музики в оригінальному авторському виконанні. “Маємо підстави думати, що Блакитний був не тільки обізнаний аналітик в музиці, але був і аматором музики, прихильником цього мистецтва” [177, с. 188]. Про це свідчать перші вірші Еллана, у яких ми знаходимо численні музичні образи: “утом ноктюрни”, “самотности свавільно гордий спів”, “старовинний цілують рояль – білі, тонко-стрункі рученята”, “як ридає рояль”, “елегійний ноктюрн завмира в отруйнім екстазі кохання... тихі звуки і пестять і ранять”, “Ах цей вечір!.. ця гра”. У ранніх віршах спостерігаємо зміни в настроях Еллана-Блакитного, які відбиваються на музичних образах його поезій: “Вночі ключі гусей за хмарами / одсталих кличуть срібними сурмами, / І в душі стомлені утом ноктюрнами / ті згуки бризкають огнями-вдарами” [34, с. 51]. Широку амплітуду почувань – від інтимно-ліричних, ніжно-пісенних до патетичних і піднесено-урочистих передають створені поетом нові образи-заклики, “урочисті тони”: “До зброї кличте!.. Бийте в дзвони!..”, “барабани б'ють, / трублять труби”. А втім, у цей перехідний період у свідомості поета ще зберігаються старі традиційні звукові та музичні образи з їх короткою характеристикою: “Струни на́строю настрóю”, “Умовляють серця перебої: тах... тук...”, але Василь Блакитний вже відчуває наближення змін: “Ні слова про спокій! Ні слова про втому! / Хай марші лунають бадьорі й гучні... / Хоч ніч облягає, – та в пільмі глибокій / Вже грають-палають досвітні вогні...” [34, с. 70]. Поет пише поезії-марсельсьзи, марші, гімни революції, в яких риторично й декларативно, але й афористично відбито дух доби, соціально-національне пробудження мас (“Україні”, “Після крейцерової сонати”, “Бастілія”, “Канонада”). Звертається до епітетів, метафор, пов'язаних із

поетично-музичною традицією, шукає в усталених образних засобах відтінки музичного звучання слова.

Музичність віршів В. Еллана сприяла тому, що багато його творів були покладені на музику: “З творів Еллана в музиці відбиті: “Атеїст” (Лісовського), “Барабани б’ють” (Богданова і Богуславського), “Вперед” (Богданова), “В розгулі п’яної стихії”, “Гімн голоду”, “За вікнами палаців”, (його ж), “Молоді Привіт”, (Новосадського), “Пан отець з Кочетків”, “Пісенька з прозаїчним кінцем” (Лісовського), “Повстання” (Богданова), “Тиша в Гамбурзі” (Лісовського), “Удари комунара” (Мейтуса і Толстякова), “Удари молота і серця” (Богданова та Радзиєвського), “Це ти” (Лісовського), “Юний лад” (Богданова), “Я знаю” (Нахабіна)” [177, с. 192]. Властива поезії Блакитного ритмоцентричність виявляється в акцентуванні ритмомелодики віршів, підпорядкуванні образного ладу ритмомелодичній структурі. Музичність вірша твориться взаємодією засобів метрики, ритміки, строфіки і фонічної форми поетичного тексту.

Серед віршів молодого Еллана є чудові зразки пейзажно-інтимної лірики з майстерним використанням мотивів народної творчості. Вони напрочуд націоцентричні, в них повнокровно буяє українська природа: гаї, луки, хрещатий барвінок, гінка тополя, верби на шляху, квітучо-зелені береги, очерет, похилі лози. Його поетичні образи позначені метафоричністю й асоціативністю саме в дусі українського національного художнього мислення. Поет змальовує чернігівські пейзажі, на тлі яких відтворює те, що відбувається в його ліричній душі, коли думка думку доганяє, випереджає, вплітається одна в одну: “У хмарах трублять сурми журавлині. / Гаї скидають шати золоті, / І пишно грає барвою на самоті / Зелена хвоя юної ялини. / Тендітні руки вогняного Змія / Все рідше пестять перстоники Землі... / В керею сивої імлі / Вона вгорнулася, зітхає і німіє...” [34, с. 64].

Уже в ранніх віршах формується в основних рисах ключовий художній принцип поетичного світобачення В. Еллана-Блакитного: *антитетичність*, *непримиренна боротьба протилежностей*. У ще романтичних, багато в чому

наслідувальних образах формуються альтернативні семантичні поля Добра і Зла, Правди і Кривди, Свободи й Неволі. Ці вірші – перша заявка базових концептів творчості, які згодом наберуть глибини й поетичної виразності, розвинуться в цілу систему поетичних символів великої узагальнювальної сили.

У ранній поезії В. Еллан-Блакитного формується засновок художньої концептосфери творчості, кристалізується система базових концептів, різномасштабних за мірою узагальнення. Серед них значну роль відіграють *загальнокультурні* концепти, які належать усій європейській культурі (життя і смерть, добро і зло, світло і темрява тощо). Інший рівень по “вертикалі” узагальнення – конкретніший: це *етнічно марковані* концепти (козацтво, народницькі традиції, бандура, народні пісні тощо). Ще один рівень – концепти *сучасності*, світоглядної кон’юнктури, революційного моменту (революція, визволення, боротьба, гартована поезія та ін.). Саме ці концепти є найвиразнішими маркерами і творчості Василя Елланського, і творчості “перших хоробрих”, які об’єднують їх своїм спільним значенням.

У ранній ліриці В. Еллана-Блакитного, особливо у творах кінця 1910-х років, виразно окреслюються концепти *воля / неволя*. Показовий у цьому плані вірш “Повстання”, присвячений А. Заливчому. Багато рядків цієї поезії є ремінісценціями з чернігівських зошитів юнацької Елланової лірики: тут і “сивий морок”, “білий ранок опалево плакав”, і “ридання рояля”. Усі ці образи служать контрастним тлом до художніх деталей іншого походження – татакання кулемета, тремтіння мотора панцерника, заціпленого в мертвій руці нагана, червоно-чорної рани героя. І наприкінці знову вступають у дію ніжні, наче стомлені, образи, сповнюються новим трагічним змістом – жалоби, смутку, роздуму над смертю борців: усе вкриває туман, лягає і м’яко тоне сніг. А потім: “Хтось вночі заломить у смертельній тузі руки... / Наче хвиля, защемить печаль, / Жалобні Шопена звуки / Розіллє ридаючи рояль” [34, с. 76]. Весь твір побудований на контрастах, антитезах, типових для тогочасної української поезії. Система образних концептів твору підкреслено двополюсна, в ній не знайдемо півтонів.

У ранній поезії В. Еллана-Блакитного переважають ситуативні концепти, істотні для художньої структури окремого вірша чи циклу, проте периферійні в загальній структурі концептосфери письменника чи групи “перших хоробрих”. Базові концепти в ранніх творах поета рідко набувають свого питомого смислового значення, яке прийде до них лише у зрілих поезіях. Такими є концепти *воля / неволя, життя / смерть, світло / темрява*, заявлені лише ситуативно. Проте вже в ранніх віршах поета виразно кристалізований базовий концепт-дія: *визволення, боротьба*.

Гартування стали є улюбленою метафорою В. Блакитного, яка одержує низку додаткових атрибутів (молот, удари молота і серця, вогонь, горно та ін.) і належить семантичному полю базового концепту *звільнення*. Мотив гарту заявлений іще 1915 р. в поезії В. Еллана “Юний лад”: “Той не буде плазом долі, / Хто гартується в огні!” [34, с. 59]. Програмно цей мотив розгорнутий у його вірші у прозі “Україні”: “Я бачу вогонь у очах їх – вогонь той, як доля, як фатум. / Я чую удари їх серця – так гупає молот могутній на крицю ковадла – непереможно, невинно, невтримно... / Чи чуєш, моя Україно? То доля кується твоя на ковадлі – твоя Будучина кується” [34, с. 69]. Гартується сталь, зброя, воля борців, гартується серце, гартується поезія тощо – ці варіанти концепту *гарт* стали знаковими для поезії Блакитного і друзів по перу – для “перших хоробрих”, їхньою образною “візитівкою”. Своєрідним узагальнюючим підсумком художнього трактування концепту “*гарт*” є вірш В. Еллана “Працой” (1924), який завершується такими рядками: “Не мрій: працой! І сам гори – / Робота – це не жарт! / Усе в цій “варварській” землі / Пройти повинно гарт!” [35, с. 118]. Гарт тут безпосередньо кореспондує з іншим концептом соціальної сфери – *працею*, атрибутом базових концептів *волі, звільнення*. Не менш виразно заявлений і концепт *офіри*, самопожертви в ім’я високої мети звільнення народу: “...Я щасливий, що можу ще жити і вмерти в ім’я Будучини...” [34, с. 69], “Вмремо, – а здобудем ключі від життя” (“Вперед”) “За життя розплата тільки кров’ю, / Тільки смертю переможеш смерть” (“Повстання”) та ін.

У вірш “Україні” мотив соціального визволення нерозривно пов’язується з національною революцією, Україною, її майбутнім: “Тобі, Україно моя, і перший мій подих, і подих останній тобі. Я сію слова на нивах твоїх – посію слова, хай в них виростуть трави, і квіти розквітнуть, а онуки на чоло тобі покладуть з них вінок” [185, с. 68]. Не в минуле, а в майбутнє звернено погляд Василя Еллана. Поет прагне бачити Україну в єдності багатой, героїчної історії й новітнього індустріального майбутнього. Власне такі мотиви були магістральними для української поезії того часу. Приміром, раніше від Блакитного, захоплюючись чарівною красою рідної землі, Павло Тичина проголошував: “...Хвилюють, маюють, квітують поля – / добридень тобі, Україно моя!” [202, с. 219]. Василь Еллан шукає відповідь, як утішити рідну землю, як зробити її щасливою, але відповіді на своє риторичне запитання не знаходить: “Україно моя, моя Вкраїно. / Чим я втішу тебе, чим тебе заспокою?” [202, с. 219]. Вочевидь, національно-визвольна інтенція поезії “перших хоробрих” поєднується з соціально-революційними ідеями, і це поєднання для В. Еллана органічне й нерозривне: “Хто ж це йде урочисто твоїми шляхами, хто виступає ходою звияжців з обличчями чорними, із блакиттю в душі і червоним прапором в руках?” [34, с. 69].

Отже, основні властивості художньої концептосфери поезії одного з “перших хоробрих” – Василя Еллана-Блакитного – сформувалися вже в ранній період творчості. Художня картина світу митця складається з двох діаметрально протиставлених сфер: позитивної і негативної. Поетична семантика кожної з них визначається ієрархічною системою базових концептів, зміст яких деталізується в системі залежних атрибутивних і асоціативних концептів. На вершині смислової ієрархії – антитеза базових концептів *воля / неволя* і концепт-дія *визволення*.

Невеличка збірка поезій В.Еллана-Блакитного “Удари молота і серця”, яка складалася з дев’яти віршів, побачила світ 1920 року. Значення її важко переоцінити, розглядаючи сьогоденні шляхи розвитку нашої літератури: “Коли згадуєш людину, що давно вже відійшла від нас, що її нема серед живих, і

намагаєшся відтворити в пам'яті її фізичне й духовне обличчя, тоді в химерній пам'яті – з давно перейдених літ вирине якась одна характерна риса тої людини, і саме через цю, може, навіть якусь зовнішню дрібницю нараз постане перед тобою, як жива, вся людина, а з нею і епоха, коли вона жила і діяла...” [161, с. 147].

Сучасникам імпонували твори В. Еллана, насичені високою вольовою напругою, гучними гаслами: “Муром затято обрій. / Вдарте з розгону: р-раз... / Ми – тільки перші хоробрі, / Мільйон підпирає нас” [34, с. 87]. Цей вірш відкриває збірку “Удари молота і серця” та великою мірою визначає її спрямування. То була наскрізна тема Василя Блакитного. Поет мріяв про час, коли усі люди будуть вільними. І хай в удари молота і серця вдираються дисонанси – болісні перебої, деś настане фатальний обрив ритму (тема, особливо тривожна для Еллана через хворобу серця) – у роздмухуванні іскор, що запалюватимуть серця мільйонів, він бачить сенс, і радість, і гордість життя кожного з “перших хоробрих”.

Семантичне поле антитези базових концептів *волі / неволі* деталізується через інші концепти, одним із яких є *світло (сонце)*. Прикметний у цьому плані вірш “Ранок”: “Сонце сходить... / – Добрий ранок, сонце! / Ще один бадьорий день приходить – / День життя, роботи, боротьби, / Зціплених зубів, напружених м'язів, / Ароматів диму, поту і квіток” [34, с. 103]. Як і всі інші дні, цей день може принести і напружену буденну роботу, і відчуття “надзоряних екстазних верховин”, і “терпку печаль”, і “тупий, злий біль”: “Зустрічаю його радісно і просто, / Засукавши за лікті рукава, / Ясним поглядом очей у очі прямо / І гучним, бадьорим криком-співом: / – Го-го-го... Приходьте” [34, с. 104]. Образ сонця здавна уособлював життєдайну силу, сприймався як світло, надія, добробут як джерело людського життя. Світило завжди виступало символом щастя, злагоди і благодаті. В емоційному сприйнятті образ сонця пов'язують з піднесенням настроєм, чистотою почуттів та найкращих проявів людських відносин. “Сонячні кларнети” Павла Тичини відкрили нову сторінку української поезії, “з'єднали зорове і звукове начало – сонце виявилось розіллятим у

могутніх звучаннях світового оркестру. Але функція цього сонця була ще до певної міри “абстрактно-космічна” [159, с. 24]. Павло Тичина змальовує ранішнє сонце, що вбиває передсвітанковий сон: “Світає... / Так тихо, так любо, так ніжно у полі... / ...Все спить ще: і небо, і зорі безсилі... / ...Проміннями схід раниць ніч, мов мечами. / Хмарки золоті поспішають на битву. / Безмовні тумани тремтять над полями. / І з ними стаю я на ранню молитву: / О зглянься над нами!” [59, с. 91–92]. Поет іде від розуміння сонця не як життя, а як сили, що вбиває ніч, сили, яка при цьому не змальовується негативно. Ліричний герой шкодує про її прихід, адже сонце, як і вогонь, несе рух, неспокій, розбурханість, породжує таке життя, до якого він іще не готовий, знищує спокій і затишок. Усе завмирає в молитві про помилування, наче в несподіваному передчутті катастрофи, адже таке сонце може бути нещадним і принести смерть не тільки світанковому туману, а й наляканим полям. Прозріння ліричного героя відбувається на світанку, з першим промінням сонця, зі спільної ранкової молитви людини і природи.

Інакше трактує образ світила Василь Еллан. Сонце в його поезії мало служити і належати трудівникам, будівничим нового світу: “...Все одно – він наш, цей день бадьорий, / Наші дні, століття і простори, / Наше сонце і мільйон сонців” [34, с. 103]. Молодо лунає поетичний виклик новому дню, що приносить відчуття “надзоряних екстазних вершин”, “терпку печаль”, і “тупий злий біль”. Світлий оптимізм “Ранку” є тим знаменніший і привабливіший, що писала цей вірш людина безнадійно хвора, яка в той самий час уміла захопити своїм ентузіазмом інших. Як згадував композитор П. Козицький, “вірилося йому безмежно, і хотілося йти за ним і любити без краю” [212, с. 146]. Поезія В. Блакитного є своєрідним продовженням “Світає” П. Тичини. Розуміння квітки як сонця, на нашу думку, йде від образу серця, для зображення якого образ квітів асоціюється з прекрасним, вічним, невмирущим. Саме тому сонце розуміється як всесвітня квітка, тривалість існування якої визначається новим днем і ніччю, народженням і вмиранням світу. В. Еллан-Блакитний прагне активізувати в читача високі моральні чесноти, почуття оптимізму, волі, утвердження добра і

справедливості на землі. У його новаторській поезії так багато сонця, навіть не одного сонця, а “мільйон сонців”. Вочевидь, “сонячну крону прищеплював новій літературі насамперед Еллан” [161, с. 324].

Значення образу сонця як деталізації базового концепта *волі* в поезії Василя Еллана можна проілюструвати порівнянням художніх конотацій солярних мотивів у творчості інших митців – поета-символіста Олександра Олеся та неокласика Михайла Драй-Хмари. Сонце в інтимній ліриці Олександра Олеся – це світло надій, сподівань, найщиріших почуттів, образ, що передає теплоту почуттів молодій закоханій людини: “Сонце ласкаве промінням своїм / Рівно для кожного сяє. / Станем ми в полі на стежці глухій, / Стане нам тепло і ясно” [162, с. 56]. Образ сонця набуває й іншого, громадянського звучання: “Сонце на обрій, ранок встає, – / Браття, вставайте, / Сонце стрівайте. Ранок встає” [162, с. 76]. У цих рядках образ сонця уособлює пробудження народних мас, заклик до боротьби за нове майбутнє, проте для поезії Олександра Олеся цей образ не настільки істотний, як для Василя Еллана. Він не набуває значення базового концепту й не породжує наскрізного поетичного мотиву. Зміст образу сонця у віршах Олександра Олеся в цілому не виходить за рамки традиційних художніх конотацій, поширених у класичній літературі.

Виразна індивідуальна модуляція солярного мотиву міститься в творчості М. Драй-Хмари. Сонце в його поезіях часом уособлює біль, тривогу, зміну настрою, невідомість. Поет трактує образ драматично, підкреслюючи цим мотив невідповідності почуттів, приховану тривогу за майбутнє сучасників: “Ми сонце-радості не бачимо: / ми – сліпі” [65, с. 11] або “І враз огнисте / сховалось сонце (та в’яжуть жень) / встає барвистий і променистий день” [65, с. 88]. Солярний мотив є наскрізним у поезії Драй-Хмари, він варіюється в численних образних видозмінах (“сонце – в плечі”, “і в сяйві все палає й мліє”, “сонце спустило вервечки і колисає мене”), він всюдишній, існування без нього неможливе: “Все це виправдане тим, що елементи об’єктивного опису, поскільки вони тут є, цікавлять поета не самі

по собі, а як знаки його внутрішнього стану, його зростання із землею, його розчинення в зануреному в спеку всесвіті” [209, с. 502]. Акцент поетичного трактування образу сонця М. Драй-Хмара ставить саме на експлікації внутрішнього духовного всесвіту ліричного героя. Загалом, в Олександра Олеся і Драй-Хмари спостерігаємо прагнення авторів презентувати через образ сонця особисту життєву позицію. Реалізація солярного мотиву у творчості цих поетів відбувається за допомогою використання кольористичних образів, світлих світанкових тонів з превалюванням золотого, особливо характерного для Павла Тичини (“золотий гомін”, “у саяві сонця голуби” “ріка мутная сповнилася сонця і блакиті”) тощо.

У творчості “перших хоробрих” концепт сонця (світла) нерозривно пов’язаний із базовим концептом *волі, звільнення*. В Еллана-Блакитного сонце – варіант вогненної стихії, з якої можуть народитися “мільйони сонців” і пануватимуть у кожному людському серці. Сонце – неодмінний атрибут свободи, повноти життя.

Утвердження волі, добра, справедливості в поезії В. Еллана-Блакитного презентує система концептів, узалежнених від базового. Це, зокрема, асоціативний концепт *молодість*: “Я – молодий, з молодими вами” (“Парк”). Автор милується з того, як бавиться молодь у засніженому парку, як обсипаються сніжками, цілуються: “Радісно – навстіж. / Ялинки – промерзлими віяли. / Біло-пухнасті лапи / М’яко – в сніговий пласт / Перлистими пазурами крапель. / – Здрассте... / – Драстуй! – / І раптом: / Кинуло молодо-ясно, / Збило сніжкою шапку” [34, с. 110]. У вірші “Молоді привіт” цей концепт набуває зовсім іншого, далекого від ідилічності звучання: “– Гей, тримайся, хто знеміг. – / Молоді – привіт!” [34, с. 86].

Нерозривно пов’язані з базовим концептом *волі* асоціативні концепти *серця, іскор, зір* (“Бастилія”, “Удари молота і серця” та ін.). Важливим у концептосфері В. Еллана є базовий концепт-дія *звільнення*, який набуває несподіваних художніх конотацій в асоціативних концептах *удару, молота*:

“Удари молота і серця – / І перебої... і провал... / Але ізнову розіллється / Вогнем гартований хорал...” [34, с. 87].

Важливе значення відіграє в поезії Василя Блакитного символіка кольорів. Скажімо, в ранній ліриці поета переважають синя і блакитна барви (звідси і псевдонім) “блакиттю душ”, “синіх борів”, що асоціювався з ясністю неба, кольором моря, чистотою людських поривань і мріями про щастя, майбутнє. Поступово їх заступає червона – “мрії рожеві”, “червоний вогонь”, “червоний лист”, “бунтівливо-червоне море”. Можна припустити, що 1917 рік став тим рубежем, коли ці два колоративи виступали в єдності, визначаючи два нерозривних образи: мрію, ідеал волі (блакить) і порив до її досягнення, звільнення: пролетарі, “діти України” у вірші “Україні” “...із блакиттю в душі і червоним прапором в руках...” [34, с. 69].

Основна частина кольоропозначень блакиті та її відтінків у В. Еллана припадає на дореволюційний період творчості, а потім під впливом відомих обставин різко зводиться нанівець. Нечисленні приклади вживання блакитної барви у зрілих творах В. Блакитного позначені дуже високим рівнем умовності й символічної абстрактності: “Знов на волю / Струнко рветься у блакить” [34, с. 59]; “...На спокійне, холодне обличчя / Кине погляду квітку блакитну...” [34, с. 63]; “Душ блакить пекучо повна вщерт” [34, с. 76]. Серед таких прикладів зустрічається ледь чи не єдиний випадок вживання блакиті з домінуванням конкретно-чуттєвого плану: “Хмари білі. / Небо блакитне” [34, с. 80], – хоча надалі в тексті поезії цей конкретний план теж набуває символічних конотацій. Тракткування блакиті, переважно традиційне для європейського й українського символізму, позбавлене будь-яких прямих натяків на патріотично-державницьке чи національно-революційне трактування. У пореволюційних творах Василя Еллана поєднання блакитної барви з жовтою (золотою) варто розглядати швидше в архетипному ключі, аніж у дусі національно-державницької символіки, а якщо й вести мову про національні традиції, то варто мати на увазі насамперед традиції фольклорні чи етнологічні. Це підтверджується досить активним використанням образу барвінку (до нього

неодноразово звертався і В.Чумак), який в українській фольклорній традиції сприймається як символ нев'янучої молодості й незнищенності: “Зацвіте хрещатенький барвінок, / Прошепоче сонце: не забудь...” [34, с. 60]; “І серед листу жовтого воскрес / Буянням трав пригноблений барвінок” [34, с. 64].

Пізніше *блакить* та її символіка втрачають для поета свою привабливість. Фактично колоративи парадигми блакиті з 1918 року в поезії В. Еллана зникають повністю. Якщо ж вони спорадично і зустрічаються (всього було віднайдено два такі випадки у 20-і роки), то це *синій* колір, про *блакитний* – жодної згадки. В обох випадках вживання синього кольору набагато ближче до номінативно-конкретного означування, ніж до символічного, яке можна тільки з великою натяжкою знайти у цих прикладах: “А коли з-за борів синіх / Ворог обліг, як тінь...” [34, с. 107]; “Синього бору погляд глибокий...” [34, с. 111]. Складається враження, що *синій* бір став своєрідним постійним епітетом у творах В. Блакитного.

Вартісною і вартою уваги для поета залишається тільки соціально-революційна символіка *червоного*. У цьому плані дуже цікава поезія “В розгулі...”, в якій поет відтворює еволюцію відмови від “золотоверхого Києва” на користь “Червоного Києва”: “Тремтить золотоверхий Київ / З кривавим ворогом у грі”; “Він знову наш, Червоний Київ, / В огнях, як низка прапорів” [34, с. 85]. У творчості В. Блакитного розпочинається ера абсолютного домінування червоного кольору з виключно позитивними символічними конотаціями: “І над розсіяністю хмар – / Червоні зорі...”; “Криваві квіти – прапори, / Червоно-бунтівливе море. / А угорі – / Червоні зорі” [34, с. 78]; “В саяві весняних червоних пісень...” [34, с. 79]; “І марсельєзна хвиля виллє – / Виплесне з грудей / Вино червоних божевіль...” [34, с. 35, 81] та багато інших подібних прикладів. Можна стверджувати, що у творчості В. Блакитного одночасно закладалися основи однієї з ключових опозицій кольору – блакитне / червоне. Символіка блакитної барви яскраво вписувалася в ідеали Української революції 1917–1920 років, перед якою стояло завдання національного й соціального визволення українців.

Колоратив блакиті, синього став своєрідним концептуальним кодом тогочасної української літератури. Він дав назву “Блакитному романові” Г. Михайличенка, згодом розвинувся в багатозначний символ “Синього листопаду” М. Хвильового, улюбленим образом якого була “синя далечінь”. Колір блакиті використовувався багатьма іншими українськими письменниками на означення доволі абстрактного, проте виразного вільного майбутнього України. Якщо червоний був кольором боротьби, кривавих визвольних змагань, революції, то основним значенням блакиті було досягнуте (чи омріяне) майбуття. У цьому сенсі колоратив блакиті належить до асоціативного ряду базового концепту *волі*, а колоратив червоного (кривавого) – до базового концепту *визволення*.

Отже, в поезії одного з “перших хоробрих” Еллана Блакитного семантичні поля основних базових концептів структуруються “по вертикалі” нижчими рівнями смислової ієрархії базових концептів: *життя / смерть, світло / темрява, добро / зло, правда / кривда*. Кожен базовий концепт породжує власне семантичне поле, представлене узалежненими від нього атрибутивними та асоціативними концептами. Так, атрибутивними концептами *неволі* (*зла, смерті, темряви та ін.*) виступають *кайдани, грати, недоля, льох, муки* тощо; асоціативними – *німота, мовчання, тьма та ін.* Атрибутивні концепти *волі: світло, сонце, зорі, блакить, небо тощо*; асоціативні – *срібnodзвони, марсельєзи та ін.* Система концептів конкретизується в мотивах, топосах, метафорах, символах, ліричних сюжетах та ін. Саме на цій “горизонталі” нижчого рівня смислової ієрархії з найбільшою повнотою виявляються індивідуальні особливості художньої концептосфери Еллана, оригінальність його ідіостилю.

Унікальність емоційного світу митця підкреслюється в творах Блакитного мотивом невисловлюваності переживання, успадкованим модерною поезією межі XIX–XX століть від романтизму. Співвідношення емоційної індивідуальності особистості та символістичного концепту *світової душі* осмислюється у віршах з неоромантичних позицій, оскільки ієрархічно вищу позицію посідає індивідуально-особистісний чинник. У поезії Еллана-

Блакитного розгортається синтез художніх тенденцій модернізму, який визначає світоглядно-естетичну спрямованість усієї творчості поета. Шлях Василя Елланського до формування двополюсної філософсько-естетичної моделі проліг через тривалий процес поетичних шукань, освоєння різних мистецьких стилів, проте в зрілій поезії набув типологічної спорідненості з творчим світом інших представників групи, передусім – В. Чумака.

Загалом, поетична творчість Еллана-Блакитного постала на перехресті завершального етапу позитивізму й раннього модернізму, української народнопісенної традиції і європейського культурного впливу. Його поезія стрімко еволюціонувала від юнацьких ліричних спроб і романтичних стереотипів, від декадентського песимізму й символізму до утвердження активної громадянської позиції, революційного неоромантизму. Мотиви соціального визволення в його поезії нерозривно пов'язані з націоцентричним усвідомленням необхідності побудови суверенної української держави, що спричиняє реінтерпретацію волелюбних народнопісенних мотивів, засвоєння новітньої символіки визвольної боротьби, створення своєрідної поетичної картини світу. Базовими концептами поезії Еллана є традиційні для української культури поняття *волі / неволі*, які стають фундаментом цілої низки асоціативних художніх концептів. Концептосфера творчості характеризується визначальною ознакою: *бінарною опозиційністю*, що не припускає компромісів, півтонів і будь-якої невизначеності. Від традиційного художнього ідеалу українського народництва, побудованого на романтизації минулого, Еллан-Блакитний відмовляється, спрямовуючи свою творчість до майбутнього, до перемоги у визвольній боротьбі й побудові нового вільного суспільства. У його доробку виразно відчувається відповідь на виклик часу: створення модерної версії українського національного стилю, який у цей час активно розроблявся в різних сферах тогочасного мистецтва – живописі, музиці, театрі.

Висновки до другого розділу

В. Чумак і В. Еллан-Блакитний відіграли свого часу значну роль у становленні новітньої української літератури. Їхня творчість, літературно-організаційна діяльність справили помітний вплив на літературний процес періоду “червоного ренесансу”. У віршах В. Чумака та В. Еллана-Блакитного відбувалося становлення художньої парадигми модерної української поезії, ще не спотвореної ідеологічним тиском більшовицької влади. Пафос соціального визволення, націоцентризм їхньої творчості був лише частково розвинутий у пізнішому часі, залишивши для наступних поколінь цілісну, об’єднану спільними мотивами і стильовими стратегіями художню спадщину. В основі поетичної концептосфери “перших хоробрих” лежить матеріалізована в художніх образах націоцентрична світоглядна система.

Зазнавши плідного впливу української класики, зокрема поезії Т. Шевченка, “перші хоробрі” пішли шляхом не подолання чи заперечення її, як це характерно для футуристів, а в напрямку до розвитку й реінтерпретації. В основі художньої картини світу В. Чумака та В. Еллана-Блакитного лежить мистецьки освоєний і актуалізований материк національних традицій, як літературних, так і фольклорних, виразний вплив якого помітний у ранніх творах поетів.

Не менш важливим чинником становлення образного світу поетів було активне засвоєння творчого досвіду сучасних письменникам, передусім символістів та імпресіоністів. Ні В. Чумак, ні В. Еллан-Блакитний не стали послідовними адептами якогось одного з модерних стилів, їхня художня картина світу володіла значним синтетичним потенціалом, здатністю органічно поєднувати елементи різних стилів і прийомів різних мистецтв. Це зокрема позначилося на акцентованій музичності багатьох поезій В. Еллана-Блакитного, що нагадує синестезійну стилістику П. Тичини, на творчому використанні зорових образів, низки колористичних мотивів.

Поетична “модель світу” “перших хоробрих” спирається на неоромантичний мистецький ідеал, спрямований у майбутнє, до “блакиті”, волі,

заможного й гідного життя, який письменники пов'язували не лише з індивідуальним, а й із національним і соціальним звільненням. На відміну від класичної позитивістської ідеалізації козацького минулого, В. Чумак і В. Еллан-Блакитний спрямовували свою творчість до майбуття, сповідуючи художню філософію активної боротьби за визволення та втілення своїх ідеалів у реальність. Світоглядному песимізму декадансу й символізму, елементи яких збагатили їхні індивідуальні стилі, поети протиставили життєствердну художню філософію.

В. Чумак і В. Еллан розширили тематичні, образні й жанрові обрії української літератури. Вони творили самобутню поезію, естетично зорієнтовану на світову культуру, але виплекану на національному ґрунті. Кожен із них виробив власний поетичний стиль, який живився здобутками класиків, фольклору, українською бароковою культурою та модерними (неоромантизм, імпресіонізм, символізм) мистецькими течіями. Позитивною успадкованою традицією є наслідування Шевченка “першими хоробрими”, які у новому ідейно-естетичному вимірі розв'язували проблему ролі митця в суспільстві. В учнівських творах Чумака відчутні козакофільські мотиви (подібно до П. Тичини, який не публікував своїх ранніх віршів), тема національного відродження, непоодинокі автобіографічні елементи. Ранні твори Блакитного, переважно інтимна лірика, позначені впливом імпресіонізму. Згодом творчість “перших хоробрих” позначена пошуками нових мистецьких ідей, образів, стильових прийомів, спробою осмислити духовні та соціальні реалії буття, позбувшись віджилих уявлень і форм. Поезія Чумака і Блакитного поєднала національні та соціальні мотиви. Національна проблематика, гуманістичний пафос і вольове напруження творів “перших хоробрих” служили ідейною зброєю в боротьбі за суверенну Україну.

Художня картина світу, що постає в поезії “перших хоробрих”, має виразно дихотомічну структуру. Вона розділена на два протилежні полюси – добро і зло, світло й темрява, життя і смерть, які становлять пари базових концептів творчості. Найважливішими в цій бінарно опозиційній структурі є

концепти *воля / неволя*, які є світоглядними центрами всієї художньої системи “перших хоробрих”. Ці концепти мають різні змістові конотації: свобода національна й соціальна, індивідуальна й всенародна, причому на вершині ієрархії було національне звільнення. Умоглядна ідеалізована воля козацької минувшини, що справила певний вплив на ранню творчість “перших хоробрих”, особливо В. Чумака, містила песимістичний, пасивний елемент втраченого, а тому недосяжного, тоді як зрілий ідеал майбутнього національного й соціального визволення передбачав активну дію, боротьбу, втілення. Базовий концепт *волі* органічно породжував наскрізний мотив поезії “перших хоробрих”: визвольні змагання, самопожертва в ім’я високої мети.

У структурі художньої концептосфери вирізняються окремі масиви базових концептів за критерієм сфери виникнення і побутування. Для поезії “перших хоробрих” характерною структурною властивістю концептосфери є її двополюсність, тобто концептуальна презентація художньої картини світу у вигляді двох діаметрально протилежних семантичних полів. Через те основні концепти представлені в основному парами-антитезами. Більшість із них має загальнокультурне походження і визначає концептуальні рамки загального плану, складаючи основу художньої концептосфери національної літератури. Проте авторська художня інтерпретація їх специфічна, кожен із них у творчості конкретного письменника через систему атрибутивних та асоціативних концептів набирає індивідуальних особливостей, не втрачаючи при цьому типологічної схожості. Наведемо основні групи.

Концепти *антропологічного змісту*: життя – смерть, сон – активність, гнів – спокій, страх – сміливість, молодість – старість.

Моральні концепти: добро – зло, любов – ненависть, надія – відчай, оптимізм – песимізм, горе (муки, страждання, лихо) – радість.

Світоглядні концепти: революція – реакція, темне минуле – світле майбуття.

Концепти дії: боротьба – покірність, терпіння; визволення – поневолення.

Соціальні концепти: народ (козацтво, робітництво) – панство, тяжка підневільна праця.

Концепти – фізичні явища: ніч (вечір, смеркання) – день (ранок, світання), зима (осінь) – весна (літо), світло (сонце, зорі) – темрява, тиша (німота, мовчання) – буйство звуків, громи, ревіння вітрів.

Культурно-мистецькі концепти: музика (сумна – весела), дзвони (на сполох – на свято), пісня (сумна – радісна).

Базові концепти художньої картини світу розгорталися в ієрархічну систему асоціативних символів, мотивів, топосів, які в кожного поета одержують неповторне авторське втілення. Проте попри всю несхожість поетичних ідіостилів В. Чумака та В. Еллана-Блакитного, їхні поетичні системи мають низку спільних концептів. Джерела цих типологічних образів лежать у подібності політичних поглядів, громадянської позиції митців, у співзвучному трактуванні української культурної традиції, захопленні модерними мистецькими віяннями, у драматичному дусі буремного часу. До таких загалом периферійних, проте колоритних мотивів, які згодом справили помітний вплив на розвиток української поезії, належать колористичні образи, зокрема символічний образ блакиті. Не менш типовими для творчості обох поетів є численні авторські видозміни образів світла, зокрема солярні концепти, образи дзвонів, символічний ряд “гартованої поезії” тощо, багато з яких невдовзі спричинили низку наслідувань і реінтерпретацій в українській поезії.

РОЗДІЛ 3

ЕПІЧНА КОНЦЕПТОСФЕРА “ПЕРШИХ ХОРОБРИХ”

3.1. Новелістика А. Заливчого: семантична й поетикальна парадигматика базових концептів

Моменти різких соціально-історичних змін найпершими фіксують поетичні жанри. Саме поезія (переважно громадянсько-активного спрямування) виявляється найбільш мобільною у реагуванні на великі зрушення та соціальні катаклізми. Роки Визвольних змагань в українській літературі були синхронно відображені у віршах – акцентовано новаторських, часом епатажних. С. Єфремов, характеризуючи обставини літературного життя 1919 – 1923 років, з цього приводу зазначав: якщо “віршова парость письменства буйненько-таки розкорінилася й видала цілу, можна сказати фалангу голосних заступників – у прозовій частині руху й навіть робітників далеко менше”, “ще гірше з драматичною паростью” [70, с. 610–611]. М. Зеров у 1925 році поцінював українську прозу як “широке поле невикористаних можливостей” [77, с. 516], акцентуючи на неспроможності письменників повноцінно використовувати пореволюційний “життєвий матеріал”, відсутність “технічної” можливості його осмислення. Зі спостереженнями авторитетних опонентів полемізує сучасний дослідник Ю. Ковалів, наголошуючи на активізації на початку 1920-х років саме сценічного мистецтва [103, с. 76–81]. Не вступаючи в дискусію поважних науковців й не заперечуючи жанрового домінування поезії, наважимося висловити “компромісну” думку. Наприкінці 1910-х років в українській літературі поширилися передусім *короткі* жанри, причому в багатьох випадках синтетичної жанрової природи: значний масив тогочасних творів можна з однаковим успіхом кваліфікувати і як поетичні, і як прозові, а незрідка – і як драматичні. Дифузія жанрів, виникнення специфічних “проміжних” жанрових форм є типовим явищем літературного процесу хронологічно означеного періоду.

“Перехідний” характер доби зумовив піднесення малих епічних форм, що дозволяли оперативно реагувати на складні й доволі суперечливі реалії буття. Оповідання, новела, етюд, шкіц, новелетка завдяки таким властивостям, як “оперативність і мобільність” [6, с. 118], давали змогу блискавично відображати зміни у сфері морально-етичних координат як окремої особистості, так і соціуму загалом. Якщо “новела дає ці суперечності в сконцентрованому, неначе зведеному до різкого і відчутного протистояння вигляді... Новела, так би мовити, демонструє суперечність, в той час як роман розкриває її широко й докладно” [37, с. 255], то “мобільність оповідання впливає з його жанрової сутності, а не з величини. Оповідання “тчеться” з повітря епохи” [6, с. 118].

Симптоматичним у цьому сенсі є заголовок одного з літературно-критичних досліджень того часу – розвідки Фелікса Якубовського “Від новели до роману. Етюди про розвиток української драматичної художньої прози”, надрукованої 1929 року. У цій назві звертає на себе увагу, по-перше, акцентування автора на діячності епічних жанрів в українській літературі першого пореволюційного десятиліття, по-друге, характерне означення “драматична” у застосуванні до художньої прози. Визначення критика вказує й на інший момент: виразну жанрову дифузю, властиву українській прозі 1910 – 1920-х років, особливо ж на етапі становлення нової жанрової парадигми.

Новелістика хронологічно означеного періоду збагачується низкою ліричних форм, що межують із поезією (шкіци, “бризки пензля”, арабески, “візії”, поезії в прозі тощо), а властиве модернізмові перенесення акценту на внутрішній світ особистості, на освоєння новітніх форм психологізму, зокрема інтуїтивізм, породжує підвищену увагу письменників до різноманітних стратегій драматизації внутрішнього світу людини, до зображення психологічних конфліктів. Нова концепція характеру прозового персонажа ставить героя в умови конфлікту не лише із зовнішніми обставинами, а й із самим собою. Герой веде *діалог* із об’єктивною реальністю, а водночас роздвоєння особистості породжує *внутрішній діалог*.

Попри відчутну епатажну акцентованість багатьох тогочасних літературних декларацій та художніх експериментів, в українській прозі відбувається не так руйнація, як нелегкий і суперечливий процес творення нової жанрової парадигми. Змінюються не лише зовнішні ознаки прозового наративу, ускладнюється позиціонування автора, поглиблюється психологізм. Кардинальних змін зазнає сама стратегія прозописьма, яке позбувається традиційної орієнтації на мімезис, тобто відтворення, відображення об'єктивного перебігу подій. На зміну “принципу відображення” приходить “принцип переживання”, коли акцент переноситься з відтворення подій на внутрішній духовний всесвіт індивідуального “я”. Це детермінує хвилю ліризації прози та багато інших процесів взаємовпливу, дифузії різних літературних (і не лише літературних) жанрів, виникнення цілком нових мистецьких феноменів.

Отже, перші зразки нової української прози цього періоду складали переважно ліро-романтичні твори, в яких важко провести чітку межу між поезією і прозою. Становлення жанрової парадигми української прози наприкінці 1910-х та на початку 1920-х років відбувалося в певній еволюційній послідовності. Нова доба передусім відображалася в малих жанрах (оповіданнях, новелах, етюдах, шкіцах, новелетах), згодом – у повістях і романах.

Літературознавча традиція донедавна висувала на перший план концепцію історичної еволюції жанрів, згідно з якою “пам'ять жанру” (М. Бахтін) зберігає стійкі рамки найдавніших прототипів, протожанрів, а відтак сама категорія жанру є однією з найстійкіших і найконсервативніших (М. Бахтін, О. Веселовський, Б. Томашевський, А. Фаулер та ін.). Проте, як зазначає Т. Бовсунівська у монографії “Теорія літературних жанрів”, “сьогодні стало очевидним, що обертання у жанрологічних схемах одних лише усталених ознак не вичерпує зміст самої категорії жанру” [24, с. 478]. На зміну традиційним генологічним схемам спершу приходять концепції жанрових трансформацій, де акцентується саме змінність, а не канонічність, а в 1950-х

роках розвивається новий літературознавчий підхід, який обґрунтовує принципово новий методологічний підхід до категорії жанру. “З появою та розвитком когнітивної науки картина жанрів, – авторитетно доводить науковець, – істотно змінюється, оскільки тепер жанрологія здобуває не тільки право на констатацію плинних ознак як істотних в окресленні того чи іншого жанру, а й теоретичне підґрунтя мотивації цих плинних проте часом визначальних ознак” [24, с. 478]. Базовим уявленням нової теоретичної платформи є ядро парадигми, тобто формування “центру кристалізації” жанру, певного гештальту, який означає “інтегроване ціле, функціональну структуру, що впорядковує, узгоджуючи з притаманними їй законами, різноманіття окремих явищ... Нова жанрологія народжується на межі переродження допарадигмальної системи науки – на парадигмальну” [24, с. 479–480]. Поділ науки на допарадигмальну і парадигмальну запропонував Т. Кун у книзі “Структура наукових революцій”, в якій обґрунтовується концепція, за якою будь-яка революційна зміна в культурному середовищі відбувається за умови поступового формування альтернативного нового ядра в надрах старої системи. У контексті нашого дослідження важливий саме цей смисловий центр, який справляє визначальний вплив на творення нової жанрової парадигми. Роль такого ядра значною мірою виконує художня концептосфера, що є генератором і “згустком смислу” нової жанрово-стильової парадигми української літератури, зокрема прози.

“Когнітивне літературознавство, – зазначає Т. Бовсунівська, – використовує концепції і поняття когнітивної науки, яка почала укладатися в 50-60 рр. ХХ ст. Власне, когнітивний підхід – виявлення когнітивної авторської системи твору” [24, с. 479]. Дослідниця підкреслює “необмежений плюралізм” цього підходу, що значно утруднює пошук загальноприйнятої платформи, якою останнім часом виступає когнітивно-дискурсивна методика: “Ця методологічна концепція відображає головні проблеми літературознавства, представлені в межах бінарних опозицій, які в першу чергу потрапили у поле зору дослідження: “особа / соціум”, “свідоме / безсвідоме”, “час / простір”,

“земне / небесне”, “смертне / безсмертне” [24, с. 479]. Певна річ, ці альтернативні пари концептів належать до загальнокультурної сфери, проте в творчості кожного письменника вони набувають неповторної інтерпретації, формуючи оригінальний авторський стиль. Разом із тим кожен автор чи споріднена група авторів мають низку типологічно споріднених концептів, які становлять базис для певної надіндивідуальної єдності, у нашому дослідженні – для окреслення художнього феномену “перших хоробрих”. Характеристика спільних рис художньої концептосфери їхніх творів дає відповідь на ряд запитань, пов’язаних із тими жанрово-стильовими новаціями, які лягли в основу модерністської парадигми української літератури 1920-х років і наступних десятиліть.

Сучасному читачеві ім’я українського письменника й відомого політичного діяча Андрія Заливчого, що разом із Гнатом Михайличенком, Василем Чумаком і Василем Елланом-Блакитним репрезентував когорту “перших хоробрих” (В. Коряк), майже невідоме. “Художник слова, художник революції, життя. Вічно бадьорий, з кипучою натурою, з невичерпаною енергією, з фанатичною вірою в перемогу ідей, життєрадісний, всебічно розвинений, дієздатний...” [39, с. 121], він увійшов у літературу єдиною збіркою оповідань, новел та етюдів, що неодноразово вже посмертно перевидавалася під заголовками “З літ дитинства” (1919), “Зарізяка” (1924), “Дитинство. Автобіографічні новели” (1929). Тогочасна критика, досліджуючи естетичну природу новелістики А. Заливчого, відзначала її символістський та імпресіоністичний характер (В. Коряк, М. Доленго). На думку сучасних дослідників, проза Заливчого, є невід’ємним і прикметним репрезентантом української ліризованої прози 1910-х років, що демонструє імпресіоністичні (В. Агеєва, С. Крижанівський, В. Мельник, Р. Мовчан) та сюрреалістичні прийоми поезики (С. Ленська).

Підзаголовок останнього видання збірки “Дитинство. Автобіографічні новели” виразно окреслює жанрову специфіку та тематично-проблемний пласт текстів. Андрій Заливчий розповідає про поневіряння знедолених селян, про

дитячі долі, про жіночі страждання, про злидні й хвороби. Він бачить світ недосконалим і часто жорстоким (“Їсти”), але водночас прекрасним і неповторним (“Хворий”, “У школі”). Основою більшості творів стали своєрідно осмислені дитячі враження, душевні стани ліричного персонажа. Гомодієгетичний наратив письменника багато чим нагадує традиційну манеру класичних народницьких оповідань, проте має виразні ознаки модерністських новацій: за традиційною формою яскраво виявляються елементи імпресіонізму, зокрема – перенесення художницького акценту на внутрішній всесвіт особистості, психологію людини, її переживання і враження від світу. Сюрреалістичні прийоми поетики розкривають комплекс екзистенційних мотивів: від осмислення межових ситуацій буття до аналізу мотивів самотності й відчуження.

Проза Заливчого позначена глибиною психологічних і художніх мотивацій вчинків персонажів. Його герой-оповідач будує свою розповідь так, як би це робив герой моноп’єси. Стратегія нарації надзвичайно своєрідна, побудова оповіді більше нагадує монолог драматичного героя. Автор лише часом додає до монологу свої “ремарки”, своєрідно вкраплені нагадування про те, що автор і персонаж-оповідач його творів – явища різного порядку. У цьому плані оповідання Заливчого, маючи в основі опис автобіографічних подій, прямо продовжують традицію народницької прози минулого століття. Проте форма презентації оповіді від першої особи кардинально відрізняється від наративної стратегії Марка Вовчка чи Нечуя-Левицького. В оповіданнях Андрія Заливчого зовнішні життєві події мають другорядне значення. Вони підпорядковані основній меті: розкриттю психічного стану героя-оповідача, характеристиці його особистісного бачення і сприйняття світу. В цьому сенсі зовнішні події відіграють роль своєрідного дзеркала, в якому екстраполюється психологія персонажа.

У багатьох творах Заливчого яскраво проступає автобіографічне начало, безпосередньо пов’язане з власним життєвим досвідом, його переживаннями й почуттями. На початку XX століття “спонукою для звертання до

автобіографічних наративів була насамперед потреба мистецької, естетичної саморефлексії, структурування модерністської естетичної самосвідомості й самопредставлення” [105, с. 51], – вважає І. Констанкевич. Виразне автобіографічне начало у збірці оповідань І. Дніпровського “Заради неї”, написана по свіжих слідах власних “пригод” повість Г. Михайличенка “Історія одного замаху”, автобіографічний матеріал покладено в основу роману В. Підмогильного “Місто”, прихований автобіографічний пласт притаманний “Байгороду” Ю. Яновського.

У літературі того періоду відбувалося помітне збагачення зображально-виражальних засобів автобіографічного письма: змінювалися стратегії саморепрезентації письменника, з’являлися нові жанрові форми і стильові моделі. Автопсихологічна наративна стратегія, яку приніс у літературу модернізм детермінувала зміни в презентації образу автора, в концепції літературного персонажа, принципів типізації та індивідуалізації образу героя, засади художнього психологізму. “Біографія ставала контекстом, а не матеріалом для тексту. Для модернізму знання про минуле вже неможливе поза дискурсом. Тепер не оповідач і не “правдивість” його розповіді – ключ для розуміння, а передовсім мова, фігури, тропи, нарація. Епістемологічний сумнів щодо претензій на універсальність істини означав перегляд концептів суб’єктності та цілісної несутеречливої ідентичності” [105, с. 49].

Автобіографічність новел А. Заливчого, зокрема ключова референтна точка біографії – *дитинство* – відіграє роль центру кристалізації особистого світу автора. Для письменника дитинство, перші спогади є своєрідною “точкою відліку” найтрагічніших моментів власного життя, тим фундаментом, на якому зводиться будова його психологічного “автопортрету”. “Простір пам’яті” в даному разі набуває структуротвірних властивостей. Топологія автобіографічного простору такого типу в літературі вичерпно розроблена Г. Башляром. Дослідник називає його “захисним простором” та репрезентує моделі “художньо сконструйованих просторів спогадів”: “Властива їм реальна захисна цінність доповнюється цінностями уявними, і невдовзі саме вони стають

головними. Простір, яким оволоділа уява, не може zostаватися індіферентним, вимірюваним і осмислюваним у категоріях геометрії. Ідеться про простір, що переживається. Переживається він не через його об'єктивні якості, але з усією пристрасністю, на яку здатна уява. Зокрема, майже завжди цей простір наділений притяганням. Він концентрує буття всередині захисних меж” [10, с. 23].

Концепти *страх / надія*. Художня картина дебютної новели Заливчого “Зарізяка” вибудовується довкола переживання дитиною травматичного досвіду страху смерті – панічного відчуття, що паралізує маленького героя. Безфабульна настроєва новела вражає драматизмом. Дитячий страх породжує невиразні відчуття, формує видіння, підсилені асоціаціями й предметним деталями: “Сіра півтьма навкруги. Повітря неначе складається з чорних і білих крапель: ці краплі дрижать, одні тихо спускаються вниз, другі підіймаються вгору без системи, без порядку. І навкруги нічого, крім напівсірого світла, крім білих і сірих крапель повітря... Я не людина з руками і ногами, і не звір, і не щось подібне до рослини, – щось неловиме, безформене, безбарвне. Я бачу, не маючи очей, я чую, не маючи вух, я відчуваю стиск душі і тугу, не маючи серця, грудей, я думаю без голови. Безформена маса зі всіма людськими чуттями” [76, с. 5–6].

Переживання героя супроводжується градацією слухових образів, що викликають, збуджують певні асоціації й відповідно сприяють перенесенню дитячої уваги на зорові настроєві враження. Відбувається специфічне явище синестезії – одночасного відчуття природного ритму кількома органами чуття. “Стукають у вікна, рушаються стіни, долівка... ломляться в двері... Темно... темно і страшно... темно і страшно... Жах...” [76, с. 9]. Хвороблива фантазія маленького героя, смертельно наляканого уявним “Зарізякою з ножем”, малює страшні картини: “Он якась маса безбарвна, сіра. Щось людське з ножем у руках – великий-великий, блискучий. О, це Зарізяка! Шукає, шукає... на долівці, на печі, шукає під піччю і в печі” [76, с. 10]. Ніж у хворобливій фантазії оповідача уявляється знаком смертельної небезпеки, від якої його рятує мати: “Немає вже нічого. Ніж... ніж... тільки ніж... Змішалось усе в безбарвну, безформенну масу, – тільки я... Його немає, – тільки я... тільки

ніж...” [76, с. 10]. Краплі, що падають “без кінця, без краю” закріплюють сугестивний образ безнадії.

Дія в новелі “Зарізяка” виходить за межі звичайних реальних вимірів, зосереджується у світі видінь, ілюзії, дитячої фантазії та розкриває її глибоку асоціативну природу. Внутрішній світ героя увиразнює експресивна градація настрою дитини: “Під лавкою в темнім куточку тріпочеться серце. В конвульсіях тіло. Жах... Далі, в куточок, в самий темніший, в норку... Сховатись... закрити очі... руками... Нічого немає навкруги, нічого, лише я. Там, коло ніг якась друга істота, до мене подібна. Але то тільки на мить – я самотній, я сам. Сховатись” [76, с. 9]. Автоматичне письмо (уривчасті речення, уривки асоціацій, образів, повтори слів-лейтмотивів тощо) максимально передає нав’язливі видіння, що раптово виринають з глибин підсвідомості дитини.

Психічна природа страху героя – специфічна, це не типовий страх безпорадної дитини, яка, опинившись на самоті, чекає порятунку, а страх інстинктивний, екзистенційний. Перебуваючи у своєму уявному світі, герой водночас відчуває духовну спорідненість зі світом реальним, предсталеним у сірих тонах лави, вікна, дверей. Єдиним рятунком для дитини стає матір, виснажена тяжкою працею та злидненним життям: “Ось воно, бліде обличчя, худі темні руки, заломлені за шию, чорне волосся, засмальцьована кубова керсетка, хвилюються груди... Біжить... стремить... Швидше додому. Жах... У неї теж жах. Але ж вона рятує. Вона, вона єдина... Вирве, спасе від ножа. Я чую – вона спасе, я бачу, що спасе... І вона йде з почуттям жаху, – їй треба рятувати. Вона не чує.. і вона спасе. Це видно з її обличчя, з її походки, з її заломлених рук. Вона чує, що я коло ножа...” [76, с. 10–11]. І, нарешті, бажане стає реальним “Грюкає засув... риплять двері... Надія у грудях... надія... Холодні руки матері переривають мій жах. Бліде з усмішкою обличчя... воно рятувало...” [76, с. 11]. Материне бліде обличчя, що з’являється у фіналі новели, переводить “потік свідомості” героя у площину страшного сновидіння.

У психологічному плані визначальною властивістю героя твору А. Заливчого “Зарізяка” є хвороблива дитяча фантазія, тонке розуміння надчуттєвого. Завдяки цьому в новелі твориться унікальний мікрокосмос дитячої екзистенції. Цікавими в означеному контексті є міркування про природу дитячої фантазії австралійської дослідниці, послідовниці вчення Р. Штейнера Кароліни фон Гейдебран, викладені у книжці “Про душевну сутність дитини”. На її думку, “дитяча фантазія здатна творити в такій формі, якої дорослий, якщо він не художник, уже не може досягти. Дитина живе з такою інтенсивністю в творіннях своєї фантазії, що вона їх ніби здійснює й переносить назовні”. Цю проблему дослідниця пояснює з позицій психоаналізу: “Діти ще не так сильно відірвані (віддалені) від небесного світу, як більшість дорослих. “Душа дитини прийшла зі світу, з яким вона ще залишається підсвідомо зв’язаною і про який хоче знову чути” [228, с. 55]. Так письменник через відтворення переживань дитини апелює до інстинктивних першооснов людської психіки, показуючи беззахисну істоту, яка не тямить себе від жаху і рятується єдиним почуттям – надією на спасіння. Духовний світ дитини, по суті, звужується до двох почуттів: страху й надії. Ці базові концепти відповідають загальнокультурним концептам *життя / смерть*. Дитина ще не має виразного уявлення про смерть, не усвідомлює її, так само, як не усвідомлює смислу життя. Ці поняття вона може переживати лише через конкретний страх і сподівання, передані в оповіданні з надзвичайною експресією. Основні концепти екзистенційного комплексу (*самотність, життя, смерть, страх, надія*) новели “Зарізяка”, набуваючи щоразу нових конотацій, визначають основу концептосфери всієї новелістики Заливчого.

У новелах Андрія Заливчого “Я утопився”, “Хворий”, “Обклашки”, “Родина”, “Їсти” та ін. на першому плані традиційна тема української реалістичної літератури – тема знедоленого безземельного селянства, але представлена вже у модерністському художньому осмисленні. У творах щедро використано поетику імпресіонізму в поєднанні з сюрреалістичними та експресіоністичними зображально-виражальними засобами. Реальна жорстока

дійсність постає крізь призму світосприймання та індивідуальні переживання героя твору, в його основі – знову автобіографічний матеріал. Типовою в цьому плані є новела “Родина”, де розгортаються картини вічного голоду і знущань п’яного батька над матір’ю. Епізоди життя, морально-етичні колізії розкриваються через спогади, переживання головного героя, намагання в безкінечному ключі буднів знайти живі прояви морального закону людської душі. Побудова новели проста, лаконічна й чітка. Для кожного персонажа обрані характерні місце, заняття, емоційний стан. “Був вечір. Посеред хати стояв невеличкий стільчик, на якому горіла лампа. Щось робили мої брати – вони обидва старші за мене. На низенькому стільці сиділа мати; тримала на колінах маленьку сестру і щось шила” [76, с. 14]. Предметний світ новели переданий через враження персонажа: “Входить батько. Я не пригадую зараз і його, – просто щось безформено здорове, найсильніше, з найтовстішим голосом. Розповідають тепер, що він був п’яний... Я-ж пригадую тільки, що то був батько і сильний чоловік. Він зняв чобота і став бити халявою матір по голові й по обличчі” [76, с. 14].

Важко не помітити в цьому уривку автоінтертекстуального мотиву. Образ чогось страшного й “безформеного” з новели “Родина” (“Змішалось усе в безбарвну, безформенну масу...” [76, с. 10]) кореспондує з аналогічним образом дебютної новели “Зарізяка”: “Так я себе пригадую вперше”: “На одному з перехрестів, звичайно товстім, звичайно широкім, гарно обтесанім, гарно обструганім – лежу я. І немає мені форми. Я не людина з руками й ногами, і не звір, і не щось подібне до рослини, – щось невловиме, безформенне, безбарвне. Я бачу, не маючи очей, я чую, не маючи вух; я почуваю тиск і тугу, не маючи серця, грудей, я думаю без голови. Безформенна маса з усіма людськими чуттями” [76, с. 7–8]. Герой новели вперше відчуває світ, він сам “безформена маса”, світ його душі ще не сформувався й не матеріалізувався у земному тілі. Проте вже в першому своєму спогаді оповідач виразно усвідомлює дивовижність ракурсу споглядання – він лежить на перехрещених балках: “Перехрестя балок безмежно далеко, безмежно багато. І

на одному з них лежу я. На важкому дубовому хресті. І сіро, темно і важко навкруги. І важко душі” [76, с. 8]. Перехрестя, хрест несуть у собі сакральне значення, слугують аналогом *страждань* (у християнській міфології кожна людина “несе свій хрест”, даний їй Богом. – Т. М.). Проте тут образ перехрестя набуває й іншого значення: це символ *неволі* (“Неначе-б то крутяться, підіймаються й знову спускаються велетенські дубові ґрати...” [76, с. 8]).

Певна річ, автор надає своєму “першому спогаду” символічного значення, засновуючи його на змісті базового концепту *неволя*: саме через неусвідомлену поки що неволю “і сіро, і темно, і важко на душі”, герой усвідомлює себе розіпнутим на хресті, за безкінечними ґратами. Якщо в першому етюд-спогаді його душа “безформена”, то вже в наступних новелах вона “народжується” й увиразнюється, відокремлює себе від страху, принижень, витісняючи з себе “безформену масу”, звільняється від тяжких кайданів неволі.

Атрибутиви концепту *неволя*. “Автобіографічний синерген” (К. Дуб), стимулював появу творів Заливчого про деградацію особистості, звиродніння людської душі. У новелі “Родина” авторську увагу зосереджено не на конкретних подіях, у ній передано внутрішній психологічний стан героя-оповідача. Твір розпочинається символічною картиною: “Вечір був якийсь надзвичайно давучий. Здавалось, – та, мабуть, воно так і було, – на дворі болото, болото, скрізь болото. Туманом окутана хата. І кругом далеко-далеко якась чорна пітьма, змішана з вогкими краплями. Такий був настрій...” [76, с. 13]. Таким постає простір довкола хати, у якій відбувається зафіксована у свідомості дитини подія – повернення п’яного батька. Напруження, суголосо авторському, втілене в образі чорної пітьми, що знадвору вривається в хату. Письменник деталізує семантичне поле негативного полюсу концептосфери через розгортання асоціацій гнітючого настрою: чорної пітьми, незатишної вогкості, туману, болота.

Автор дистанціюється від зображеного, передаючи враження безсторонньо, так, як їх сприймає дитина, цілком ще нездатна усвідомлювати змісту подій, переживань і страху рідних: “брати кинулися в різні кутки,

позатулювали руками обличчя і плакали. І плакала, сидючи, мати. Кричала маленька сестричка” [76, с. 14]. Гострота експресії картини побутової драми досягається безпосередністю розповіді маленького хлопчика, який не розуміє до кінця, що відбувається, а тому поводить себе як природна, наївна дитина: “Я кинувся на ослінчик, відтіля на запічок, тримався за карниз і визирав: дивився, як батько бив халявою матір. І сміявся. Чудно було... от і сміявся” [76, с. 14]. Дитячим розумом він не спроможний збагнути трагізму становища. Письменник образно відтворює налякану постать хлопчика, передає його міміку, жести, рухи.

Авторська дистанція тут утворюється в поширений у модернізмі спосіб: через белетризацию автобіографізму. “Французький письменник і літературний критик Серж Дубровскі запропонував... поняття «автофікшн» (autofiction), маючи на увазі поєднання непокєднуваного: вигадку достовірних фактів, переплетення в тексті елементів автобіографії та роману, документальності й фікції, тобто він наполягає на можливості твору, підпорядкованого одночасно обом угодам, автобіографічній і белетристичній” [105, с. 36]. Саме таке змішування автобіографічного і белетристичного “пактів” маємо в новелі А. Заливчого “Родина”.

Семантичне поле концепту *неволя*, асоціативні концепти. Базовий концепт *неволя* в оповіданнях письменника не вводиться прямо. Його присутність виявляється в широкому семантичному полі біди, нещастя, страждань, злиднів тощо, які в українській літературі традиційно виступають маркерами життя поневоленого народу. Новелістика письменника не містить ані закликів до боротьби, ані змалювання перспектив звільнення. Автор зосереджений винятково на створенні в читача того настрою, який неминуче повинен викликати неприйняття подібного стану. Родинні драми, зумовлені соціальними причинами, відбувалися чи не в кожній сім’ї. Батько, шукаючи шляхів для покращення життя своєї родини й не знайшовши, – шукає забуття у пияцтві. Він – фізично непривабливий з точки зору оповідача – жорстокий, нестримний, його поведінка і вчинки – прояв нещасного життя дітей і дружини.

Підтвердженням цього є рядки у новелі “Їсти”: “Уже днів зо три не було дома батька. Кажуть, що він десь пив горілку, – ну, мабуть-же, їв млинці й вареники. А мати вже в третьої сусідки позичала паляницю. Уже днів чотири видавцем нам давала хіба: – нас було п’ятеро – вранці по скибці й увечері. І ми вдвох з сестрою цілий день перемінно трималися матери за поли і прохали “папи” [76, с. 17].

Моторошно читачеві від невідповідності спокійної, врівноваженої нарації та страшних картин людських страждань і насильства, зображених у новелі “Родина”. Майстерно розкрито у творі психологію дитячого світу, руйнівний вплив жорстокого й байдужого оточення на незахищену душу: “І мати що-дня разів по-п’ять шукала у кого-б ще можна було-б позичити. І не знаходила. У одних не було, до других почуття гонору не дозволяло йти. Що-разу вона вагалась, але потім таки ні, не ходила” [76, с. 17]. Не підвищує автор тону й тоді, коли описує чорні сторінки життя сім’ї, так само зберігаючи напругу дисонансу між урівноваженим наративом і кричущими фактами, часом натуралістично підкресленими деталями: “А ми таки мало схожі були на людських дітей, – обтрьопані, замурзані. Пам’ятаю, у нас на голові були струпи: злипалось волосся від гною; крові; гній тік просто на обличчя й на шию; якось важко було повернути голову; руки завжди стирчали у волосі й чухали, чухали. Якось сумно, тоскно було. Головне, ми не почували себе людськими дітьми” [76, с. 17–18]. За цією зовнішністю дітей криється концепт *неволя, страждання*, що є втіленням трагедії народного життя.

Бідність – більшої не буває, як та, коли герой-оповідач змушений стояти на порозі у заможної родини й терпляче покірно чекати, чи не дадуть йому кусень хліба. Без жодних прикрас письменник відтворює почуття й емоції приреченої на злидні й голод дитини, яка навіть не здатна відчувати свого приниження, усвідомлювати атрофію гордості й повну відсутність власної гідності. Голод, приниження, страх – неодмінні атрибути неволі, відсутність їх компенсується лише ніяковістю і природною делікатністю, що лише й відрізняють вчинки та поведінку дитини від голодної тварини. Трагізм знедолених дітей, їх приреченість на тривожне й безрадісне життя, сповнене

принижень людської гідності осмислюється автором новели на індивідуальному рівні. “Якось інстинктивно що-дня мене тягло до сусідів. Діла ніякого не було, а я навмисне там довго затримувався: хотілося побачити, як їдять. Чомусь найзручніше мені стоялося біля одвірка, далі якось ніяково було йти, особливо тоді, як їдять. Я тихо з заздрістю дивився на щасливих людей, але не прохав, – не насмілювався” [76, с. 17]. Подібні образні фрагменти уособлюють жорстоку несправедливість і дисгармонійність світу, які маленька людина не лише бачить, але й відчуває на собі. На відміну від наскрізного трагічного песимізму В. Стефаника, М. Черемшини, С. Черкасенка, творам А. Заливчого притаманний оптимістичний погляд на життя: “Але найчастіше мене тягло до Гнатихи. То найбагатіша й найдобріша була жінка в нас. О, там мені тільки треба було дочекатися до обіду: там і вареники були в маслі та в сметані. Мені треба було тільки перечекати, поки вони пообідають. Слина так і котилась і очі заздро-заздро дивились. Часто траплялось, Гнатиха після обіду садовила мене за стіл і я доїдав лишки, – їв, аж по-за вухами тріщало” насмілювався... Під’ївши, я хапався за шапку і миттю біг додому. Веселий і радий хвалився, ото я наївся; і борщ із хлібом і вареники їв у сметані” [76, с. 19].

Соціально-психологічні концепти (*бідність, голод, гордість, приниження, ненависть, помста*). Базовий концепт *неволя* є визначальним для новелістики А. Заливчого. Він декодується непрямо, а через цілу низку реалістичних ситуацій, у які потрапляють герої його творів. Соціальний акцент цього багатозначного образу, чи скоріше наскрізного мотиву новел і оповідань письменника, художньо реалізується в розгортанні асоціативних концептів *злиднів, голоду, страху*, через “мінус-прийом” відсутності у психосфері персонажів уявлень про власну *гідність, гордість, приниження* як своєрідними індикаторами соціальної нерівності. Цьому присвячене оповідання про шкільне життя “З благородними дітьми”. Змальовуючи постать головного героя, автор, з одного боку, показує прагнення дитини заприятелювати із заможними дітьми, з другого – шукає можливості духовного контакту між людьми різного соціального стану. Важливо, що письменник не лише проводив спостереження

за дитячим світом, але й демонстрував майстерність заглиблення у внутрішній світ маленьких героїв. Він відтворює діалектику душі персонажа, розкриваючи її у процесі саморуху, вчинків і поведінки дитини: “Довго тинявся по вулиці й пішов у садок до школи. Якось було ніяково, – вони такі чужі були. Хотілося похвастати, а йшов неначе милостини прохати. Перед своїми хлопцями я б не так позадавався. Я вже тинявся біля самої школи. Мені трохи холодно. Але ніхто з учителенків не виходить” [76, с. 36].

Заливчий майстерно передає психологічний стан хлопчика у складній для нього ситуації. Герой виявляє себе водночас і дитиною (бажання похвалитися новим одягом) і “маленьким чоловіком” (у намаганні чинити опір своїм кривдникам): “Він виганяв мене, я одбивався. Нарешті, він схопив мене за руки і кинув мене через тин. Я полетів руками вниз, а він злякався, що розіб’юся і вхопив мене за полу. За полу моєї новенької сірої чумарки. Пола драйнулася, і до моєї упертості додалося почуття жаху, ненависти і помсти” [76, с. 36]. Самотність і беззахисність дитини передають екзистенційні образи, болю і страху. “Я став на ноги, притулив до себе одірвану полу. Шкода новенької чумарки. Страшно, як битимуть дома за неї... Зціплені зуби, клубок злості в горлі, сльози жалю і страху. І до всього, – до жалю, до болю, до жаху, до злості, до жаги помсти, – додавалось почуття самотності і горя” [76, с. 37]. У той же час недитячу зрілість відторюють почуття злості й помсти за принижену гідність. Власне, в останній фразі письменник точно й вичерпно окреслює основні атрибутивні й асоціативні концепти неволі (бідність, приниження, ненависть, помста), які визначають концептосферу художньої картини світу.

Асоціативи базового концепту *воля (життя)*. На позитивному боці контрастної картини світу новелістики А. Заливчого – оптимістичні концепти світла, сонця, радощів і веселощів, які розгортаються в семантичному полі *життя* й *волі*. Ось як представляє письменник вітаїстичні мотиви в новелі “Хворий”: “Був надзвичайно прозорий, весняний, сонячний день. Вгорі й унизу світило сонце і відбивалось у моїх очах. Блакитне небо, і чорні води, і білі меві кружляли в прозорім повітрі. Якось не хотілося з двору в хату входить”

[76, с. 19]. Концепти *життя, воля* не вводяться прямо, вони передані через асоціативні концепти *світло, сонце, тепло*: “Довгі-довгі, рівні тоненькі проміння тяглися од сонця аж до моїх очей... червоні, жовті, білі... і так приємно... По кожні проходив мороз. А сонце світило в обличчя і гріло приємно і м’яко. І так мені хотілося без перестану дивитись і лежати. Чомусь було надзвичайно спокійно і любо, так любо...” [76, с. 20]. Причому сонце не одне, їх два – одне на небі, друге відбивається у воді, а згодом до їх приємного тепла додається третє “сонце” – мати: “Мати кидала часто роботу, приходила до мене і гладила по голові. І тоді ще краще гріло мене сонце, ще ліпшими здавалось проміння...” [76, с. 20]. Цей мотив одержує розвиток і в новелі “Я утопився”: “Витягли мене вже неживого: роздягли, поклали на рядно та й одгойдали. І от я живий... Кругом товпляться люди, допитують, посміхаються. І мати усміхається, держучи мене на руках. І західне червоне сонце усміхається з-за тополів. Мені було трохи важко, але сумно приємно. Бо всі на мене звертали увагу. І люди. І мати. І сонце” [76, с. 24].

Згадана вище авторська дистанція “автофікшн” часом реалізується у новелах А. Заливчого у формі іронії. Важко не помітити іронічної ноти зображеної в оповіданні “З благородними дітьми” у сцені похвальби новою чумаркою, яка закінчилася поразкою героя в бійці, ще іронічніше виглядає ліричний сюжет новел “У школі”, “Або церкви строїтимо, або ні чорта не стоїтимо”. З доброю іронією автор малює і дитяче сприйняття смерті в новелах “Хворий” і “Я утопився”, що відтворює дитячу наївну уяву.

А. Заливчий уважно простежує перехід від одних психічних станів до інших, аналізує взаємопроникнення і зіткнення різних переживань і почуттів героя-селянина, злиденного бідняка, котрому нічого втрачати, і який сам на сам залишається зі своїми проблемами. В автобіографічних новелах письменника відбувається процес художнього “самотворення”, коли персонаж новел “автофікшн”, від твору до твору будує свій внутрішній світ, відокремлюючи добро від зла, життя від смерті, волю від неволі, світло від темряви. Особливість художнього зображення світу маленьких героїв полягає в тому, що

Заливчий показує їх внутрішній світ, розкриває психологію дитини у складній (часом незрозумілій для дитячого сприйняття) ситуації, яка змушує зробити вибір, зрозуміти себе й навколишній світ.

Особливості репрезентації концептологічних констант. Центральне місце в художній картині світу А. Заливчого посідають художні концепти, які в концептології культурологічного спрямування одержали назву “константа”. Сучасні дослідники розрізняють два типи констант: апіорні й апостеріорні. До перших відносять загальнокультурні концепти (одиночність, значущість, минуле тощо), які визначаються загальними властивостями людської психіки, другі ж (віра, надія, кохання, рідний край, мати та ін.) пов’язані з узагальненими “формулами” культурного досвіду [197, с. 76–77]. Причому обидва типи набувають значення абсолютних констант, становлячи базові концепти прози “перших хоробрих”. Для творчості А. Заливчого визначальними є концепти *воля / неволя*, які створюють два основні семантичні поля, протиставлені одне одному: світ неволі і світ свободи. Найширше представлений перший, оскільки автор відображає у своїх творах духовний світ людини, життя якої проходить в злиденних умовах напівголодного існування та страждань.

Базові концепти *воля / неволя* співвіднесені з традиційними національними цінностями, з літературною традицією, в якій соціальне й національне звільнення завжди було одним із основних мотивів. Проте цей зв’язок не декларативний, він простежується на рівні ядра концепту, того базового смислу, який може бути не названий прямо, а впливає з основного смислу окремого твору і всієї творчості. Базові концепти співвіднесені із загальнокультурними константами *життя / смерть*, які в текстах виокремлюються через низку атрибутивних та асоціативних концептів (*страх, темрява, туман, сірість, грати* та ін.) у негативному семантичному полі і концептів *світло, сонце, мати, радість* тощо – в позитивному. Зв’язки між концептами другого порядку (атрибутивними та асоціативними) здебільшого горизонтальні, часом означені конкретно, а часом розчинені в образній

структурі твору. Проте ключем до метафоричного змісту оповідань є саме антитетична система базових концептів і залежних від них концептуальних атрибутів і асоціацій, у яких розгортається процес “самостворення” героя, художньої структури його внутрішнього світу.

Художня концептосфера творів А. Заливчого базується на глибокому психологічному аналізі переживань персонажа, свідомих і підсвідомих порухів його душі, ірраціональних станів, інтуїтивних моментів, що часом набувають форми напівсну чи марення. “Несвідоме функціонує за власними семіотичними законами. Істина актуалізується, як засвідчив психоаналіз, через вільні асоціації та сни, які виявляють несвідоме. Завдання письменника стає тотожним роботі психоаналітика, актуалізації дискурсу несвідомого. Цей дискурс зближується з художнім текстом, оскільки у несвідомому слово позбавлене логічних зв’язків і комбінується асоціативно. Асоціації за схожістю і асоціації за суміжністю аналогічні в певному сенсі механізмам метафори та метонімії” [105, с. 35]. Справді, Заливчий відтворює сферу несвідомого через розгортання низки асоціацій, зрідка вдаючись до прийому “потoku свідомості” й до “автоматичного письма”, елементи якого вже наприкінці 1910-х років стали з’являтися в українській прозі (зокрема в творчості Г. Михайличенка), а в 1924 році оформилися у мистецьку програму в маніфесті сюрреалізму А. Бретона.

У творчості А. Заливчого неоромантичні мотиви виявлені менш виразно, ніж у решти “перших хоробрих”. Причина цього – автобіографізм, дитячі спогади як ключ до побудови художньої картини світу. Саме синестезійність світосприйняття та світорозуміння, коли всі чуття працюють одночасно і психіка не диференціює враження зору, слуху, дотику, інтуїції, стають джерелом своєрідного синтезу прозових жанрів, а часом інтермедіальності окремих оповідань, коли настрої ліричного персонажа передається в музичній техніці мотивів, пауз і рефренів, а враження героя апелюють до прийомів малярства, зокрема кольорових плям, “мазків”. Письменник будує свої оповідання як етапи самостворення особистості – вільної, незалежної, яка крізь

травматичний досвід крок за кроком усвідомлює себе у світі, сповненому страждань, відокремлює себе від нього, здобуває внутрішню свободу.

Базові поетичні концепти *воля/неволя* і концепт-дія *визволення* у новелістиці Заливчого окреслюють семантичне поле ліричного Я – автора і персонажа. Характерною властивістю структури цього поля є його внутрішня конфліктність, часом виявлена безпосередньо у вигляді розколу особистості, а часом латентна, як протистояння ліричного героя світові, коли зовнішні, об'єктивні конфлікти інтерполуються на психологію персонажа. У творах все підпорядковується проникненню в найпотаємніші закутки психіки людини, художньому відтворенню душевних поривів, болючих переживань, змінних настроїв, думок, вчинків, які з погляду здорового глузду часом здаються неймовірними. Герой перебуває у безпосередньому потоці подій та їх наслідків, причому психічні явища (настрої, почуття, думки, враження) заторкують вічні теми буття, що становлять фактуру образу нового героя.

3.2. Увираження екзистенційної концептосфери в малій прозі Г. Михайличенка

Знаковою постаттю серед когорти “перших хоробрих” є Гнат Михайличенко, який писав “про минуле й сучасне, про добре й зле, що спіткало його на тернистому шляху борця-нелегала, про друзів і ворогів, про правду і кривду, якої так багато на нашій Україні, на нашій “не своїй землі”, як сказав Тарас” [222, с. 110]. Письменник залишив у спадок малу прозу, об'єднану у збірку “Новелі” (1922), витриману цілком у традиціях класичної української прози повість “Історія одного замаху. Історична повість з життя українських революціонерів до революції” (1918) та містично-трагедійний “Блакитний роман” (1921) – вершинний твір, що справив глибокий вплив на розвиток української прози 20-х років минулого століття. На думку В. Мельника, малу прозу письменника можна поділити на два основних цикли: “Місто” і “Лірика” [88, с. 275]. Тематична спрямованість новел першого циклу (“Дівча”, “Повія”, “Старчиха”, “Місто” та інші) пов'язана із суб'єктивним переживанням

революційних подій, авторська увага фокусується на зображенні представників соціального дна. Цикл “Лірика” (“Зацвіла моя люба”, “Поцілунок”, “Кольорові аркушики”, “Огонь моїх очей”, “Дівчина”) має автобіографічну основу з акцентом на переживаннях і настроях письменника в період заслання.

Твори Г. Михайличенка, що “вмів поєднати у своїй творчості революційний запал з високою художністю” [66, с. 333], привертати до себе увагу критики 20-х років не так тематикою й проблематикою, як своїми жанрово-стильовими особливостями. У стильовому відношенні проза Г. Михайличенка є явищем синтетичним. Вона поєднує елементи багатьох модерністських течій: насичений імпресіонізм, сюрреалістичні елементи, символістські тенденції з химерним переплетінням натяків, “матеріалізація певних одвічних метафізичних ідей за допомогою фактів і предметів матеріального світу, реальних образів” [150, с.220] – все витворює складну семантичну синестезію, призводить до ліризації ритмізованої прози. Текстам Г. Михайличенка притаманний “телеграфний” стиль з уривчастими, однослівними реченнями, звуконаслідування, насиченість образами-символами тощо, музичність стилю. “І водночас – контрастні емоційні перепади, рефрени та лейтмотивні фрази згущено-асоціативна настроєність” [139, с. 6]. Додаткові конотативні відтінки в семантику тексту вносять жанрові підзаголовки до творів, запозичені зі сфери живопису й музики: (“акварельні плями”) “Чуже свічадо”, (“інтермецо”) “В тумані”, (“етюд кохання”) “Непроспівана пісня”, (“блакитно-рожева новеля”) “Поцілунок”, (“новела шукань”) “Дівчина”, (“бульварна новела”) “Непарна рукавичка”, (“білий плач розстання”) “Огонь моїх очей”, (“осіння посвята”) “В розстанні”. До речі, внесення жанрового визначення до назви творів або, словами М. Кодака, жанрова “етикетка” – одна з характерних особливостей творчого почерку письменників-модерністів: від М. Коцюбинського (“Він іде! (образок)”, “На камені (акварель)”, “Цвіт яблуні (етюд)”, “Невідомий (етюд)”), М. Чернявського “Божа коровка (образок)”, “Служби не буде (етюд)”, “За золотим руном (етюд)” до М. Могилянського (“Образки (Уривки з щоденника)”, “Поема в повітрі (Із спогадів журналіста”,

“Каторга (3 страдницьких тіней минулого)”), М. Івченка (“Голодний степ (поезія)”, “Сни землі (драматичний етюд)”) та ін.

У ліризованій прозі Г. Михайличенка наявне взаємопроникнення не лише літературних жанрів: автор синтезує елементи інших мистецтв – живопису й музики. Це стосується не лише виразно музичного за своєю побудовою “Блакитного роману”, а й новелістичних творів, у яких письменник іноді вдається до формальних композиційних прийомів, але частіше – до менш виразно виявлених, але більш значущих засобів – акварельних настроїв, лейтмотивів, музичних рефренів, змін “мажорного” і “мінорного” настроїв, гри світлових контрастів, широкого використання семантично значущих колоративів тощо. Засобами слова він створює своєрідні “кольорові плями” – виразні експресивні замальовки, які через акцентування певної емоції чи враження перетворюються на яскраві миттєві образи великої узагальнювальної сили. Часто Г. Михайличенко “увиразнює композицію новели, передаючи конфлікт через контраст світла і тіні, сонця і темряви, ночі” [241, с. 13].

Атрибутиви базового концепту *неволя: ненависть, руйнування як перемога, труп (смерть)*. Особливо яскраво інтермедіальність виявлена в новелі “Місто”. Авторське жанрове визначення твору – шкід, тобто суто малярський жанр, миттєвий начерк. І це справді значною мірою передає художню специфіку тексту, в якому відчуття-враження й роздуми ліричного персонажа відтворені імпресіоністичними “мазками”, “плямами”, насиченими кольорами, без опрацювання деталей, відтінків і напівтонів. Проте це справедливо лише у плані “статичного” образу, окремого миттєвого “знімка”, оскільки малярство – мистецтво статичне, за своєю природою здатне зафіксувати лише нерухомий об’єкт. Новела ж наскрізь динамічна, вона переповнена невинної зміни настроїв, перепаду почуттів ліричного персонажа, і ця потужна динаміка, недосяжна мистецтву живопису, передається музичними інтермедіативами, оскільки музика за визначенням є мистецтвом процесуальним. Постійна зміна “тональності” настрою від мінору до мажору і навпаки, згадані вище варіації образних “мелодій”, рефрени, наростання і

спадання сили звуку аж до мовчання – всі ці властивості художньої фактури оповіді змушують згадати музику, нехай про неї автор не обмовився й словом. Сама форма образотворення багато в чому нагадує музичне мистецтво, що на той час було досить поширеним явищем в українській літературі, здебільшого в поезії (згадаймо хоча б “кларнетизм” Павла Тичини).

Починається новела “Місто” захопленням емоційним “мажором”: “Кохая тебе, велике камінне місто! Весь шал і запал моєї юнацької кришталювої любови безоглядно віддав я тобі, стихіє міста” [148, с. 14]. Певна річ, не виникає сумніву, що зачин твору витриманий у семантичному полі базового концепту *воля*. Ліричний герой захоплюється надзвичайною потужністю, красою й енергією міста, його контрастами, вируванням життя, “що невинно клекоче, як каламутний бурун оскажених вод, що несподівано виносить на недосяжну височінь і неощадно трощить в тріски, як розбурхане море свої кораблі” [148, с. 14]. Місто бачиться героєві як “велетенський комашник”, “оголений, смердячий, запашний, пишний, але вічно напружений, зденерований вавилон сучасності” [148, с. 14]. Місто є божевільним осередком “надприродної дисгармонії”, герой зізнається, що хотів би “стати тобою, мій вистражданий, укоханий одвічний шукачу!” [148, с. 14]. “Місто-шукач” є варіацією теми, заявленої в “новелі пошуку” “Дівчина” – тут автор лише пунктирно вводить базовий концепт-дію *визволення*, яка згодом буде розвинута в ході оповіді.

Мажорна поетична картина змінюється несподіваним дисонансом: “В руїнах місто?!”. Це новий мотив новели, який автоінтертекстуальною алюзією відсилає до біографічного досвіду письменника, до не раз бачених ним міських руїн часів першої світової війни і Визвольних змагань: “Був грохот, тремтіння, зойк і жах. На брукові розсипалась суха, сіро-вапниста кров міста, на тротуарах брязчали шкляні сльози вікон-очей” [148, с. 15]. Концепт *руйнування, деградації*, вперше заявлений тут, є питомим атрибутом базового концепту *неволя*. Проте автор надає йому несподіваного значення: “Я святкую свою перемогу над собою й над містом. // – Ти, одвічний глитаю, людоджере не

будеш більше вливати отруту в мій мозок, не будеш знесилювати мене своїми контрастами, висмоктувати кров, затьмарувати памороки...” [148, с. 16]. Мотив перемоги як реалізація концепту-дії визволення звучить нібито на повну силу. Водночас у тексті постає риторичне питання: чи може руйнування бути звільненням?

Місто – “мертве”, воно – руїна, і це викликає в ліричного персонажа вибух торжества: “Драпаючись по камінням, я зібрався на хаотичну купу зломів велетня-будинку і голосно вигукнув вислів свого вдоволення, загрожуючи комусь в просторінь міцно стиснутим кулаком” [148, с. 16]. Герой без утоми святкує свою перемогу: “Моя викохана ненависть вибухла водоспадом, я вже не боявся міста, я упивався насолодою руїн свого ворога” [148, с. 16], він сповнений ентузіазму й надій (“Тепер ми можемо будувати своє життя вільне від отрути міста!” [148, с. 16]). Важко не помітити в цих рядках контрверсійної позиції наратора до міста: з одного боку, пафосне піднесення міста, його небачених можливостей і свободи вибору, з другого – традиційна асоціація ворожого міста з поневоленням, загрозою для “селянської цивілізації”.

Переможна ейфорія ліричного персонажа скоро минає: “Я відчув, як поволі охопив мене одчай, і свідомість того, що я не можу облишити міста, що умру я без нього, запалювала мій мозок огнем божевілля” [148, с. 16]. Різко й на перший погляд невмотивовано введена антитеза любові / ненависті до міста, набирає значення музичного дисонансу, прояснює крайнощі у ставленні героя до урбаністичного простору: “Я умірав разом з смертю міста, разом з тихим заходом дня” [148, с. 16]. Місто – це душа персонажа, в якій роздвоєння між протилежними емоціями й відчуттями – явище цілком реальне й закономірне. І руйнація виявляється зовсім не тим шляхом, який веде до звільнення, до гармонії. Герой переконується в цьому, повертаючись у фіналі новели до любові. Проте як різке відчувається тут емоційний мінор у порівнянні з переможним мажором початку оповідання! “Мій мозок уже туманів, мій останній одих глузливо підхопив отруйний вітер руїн і мої останні слова прошепотів я нечутно: // Кохаю тебе, велике камінне місто...” [148, с. 16]. Отже,

амбівалентне ставлення наратора до міста обумовлене його психологічною реакцією на зовнішні подразники.

Михайличенко для опису міста використовує численні тропи (метафори, порівняння, епітети), пов'язані з водною стихією, що передають потужну енергетику міста: “вода не циркулює по водогонах”, “ненависть вибухнула водоспадом”, “невпинно клекоче, як каламутний бурун оскажених вод”, “нешадно трощить в тріски, як розбурхане море свої кораблі”. Захоплює також величний експресіоністичний образ міста з його денним хаосом та нічною відчуженістю. Система символів у шкіці є органічною складовою, вона – основа розкриття драми людини в епоху суспільних і духовних потрясінь. Письменник скрупульозно відбирав, шліфував, органічно вплітав їх у єдиний цілісний комплекс, який наскрізно проходить через твір, надає їм поліфонічного звучання, що відповідає трансформації змін у настроях і почуттях ліричного героя.

Художня інтерпретація образу міста у творчості Г. Михайличенка загалом нетрадиційна для української літератури. Письменник відверто апологетизує суперечливе міське середовище, хоч і бачить у ньому багато негативу. Цю виразну авторську рису справедливо відзначила М. Яремкович: “...У В.Підмогильного є однозначне протиставлення міста і героя. Герой виступає завойовником, котрий прагне захопити і повністю підкорити собі місто. У М.Хвильового місто – сфера абсолютної деструкції людської особистості. Натомість у Г.Михайличенка сприйняття міста є антитетичним” [241, с. 10]. В іншому місці дослідниця додає істотне уточнення: “Для письменника саме місто є тією особливою сферою, яка творить сучасну людину і в якій вона екзистенціює” [241, с. 7].

Концепт “свічадо”. Ліричний герой мріє злитися з містом, його душа є відображенням міста – і навпаки, місто є “свічадом” душі: “Стежу за тобою з одвічно напруженими нервами, не можу залишитись без тебе, *відбиваю в собі* всі найменші зміни твого життя. Кохаю тебе, велике камінне місто!” [148, с. 15]. Рефрен (“Кохаю тебе...”) завершує інтродукцію новели, в якій місто

представлено як осередок неймовірних суперечностей, добра і зла, високого й нищого, світлого й темного – але завжди невимовно енергійного і сповненого життєвих сил. І водночас автор прозоро натякає, що місто – відбиток внутрішнього світу ліричного героя, де переплелася безліч дисгармоній, який прагне узгодити їх, знайти шлях до звільнення, до мрії.

До слова, концепт “свічадо” яскраво виявлений в етюді Г. Михайличенка “Чуже свічадо (акварельні плями)”, надрукованому в часописі “Музагет” (1919) під псевдонімом Ігнатій Михайлич [148, с. 45–46]. У творі “діють” два образи – Я-наратора, свідомість якого роздвоюється, і символічний образ свічада: “...Я життя поцілую просто в губи... Я життя відіб’ю, відвоюю для всіх. Охоплю і занімію. Заплачу. У чужому свічаді”; “А свічадо все ж не моє ...Чуже свічадо”; “Коли ви загубили своє (розумієте?) – то шукаєте, чим би заповнити старе його місце...” [148, с. 45–46]. Свічадо є невидимою межею між дійсністю і потойбіччям, знаком роздвоєної душі наратора.

Наступна композиційна частина новели заснована на персоніфікації: будівлі міста живуть кожна своїм життям, мають власні характери, свої таємниці, завіса над якими трохи відкривається лише ночами, коли всі мешканці сплять. Оригінальна авторська метафоризація образного світу новели створює картину інтуїтивного осягнення буття як ліричним героєм, так і самим творцем. Метафори (“місто, здавалося застигло в темі морозної зимої ночі”, “дві кам’яниці, пишаючись під білим сніговим серпанком, розповідали одна одній про події минулого дня у людей”, “віла-дача вкупі з палацом-графу пронесли верхи на міському манежі за місто”, “наді мною спустилася ніч”, “моя викохана ненависть вибухнула водоспадом”) об’єднують у своєму семантичному полі найвіддаленіші чи найнесумісніші асоціації, розгортаються у цілісний внутрішній сюжет, створюють нову, складну, закодовано-символічну реальність.

Реальна подія періоду громадянської війни – убивство товариша Михайличенка Б. Зарудного – стала імпульсом до створення шкicu “Крик”, опублікованого в 1919 році на сторінках альманаху “Мистецтво”. “Загибель

Б.Зарудного потрясла Г.Михайличенка і навіяла страхітливі образи. “Кривавий сніг кружляв у повітрі. Тротуаром паркан перекинувся. Тротуаром кривавим. Кривавими краплями збризканий... Замордованим трупом прибитий” [148, с. 12]. Пафос цієї експресивної “поезії в прозі”, написаної, за словами В. Гадзінського, відразу після вступу військ Муравйова до Києва, втілює моторошну ідею твору: революція несе розорення і смерть. Семантика концепту “*труп*” (атрибутивного щодо базових концептів *смерть*, *неволя*) у творі розкривається як трагедійний процес нищення гуманістичних ідеалів під впливом класової ідеології, підтвердження жорстокості. Ліричний герой твору змушений нести у душі “пекучу печаль”, яка “скавчить”, і – йти кривавим снігом. “Кривавий сніг, сніг кривавий...” Я не можу від нього втекти. Не хочу. Тротуаром прослався паркан закривавлений. Через нього я мушу пройти – неспроможний знести” [148, с. 12]. А “стиск мого серця заляклого” примушує сніг сипатися навпаки – “знизу до неба, незнаною доси путею” [148, с. 12]. У хвилини, коли “...місяць обмерзлий сизим тілом світив поблизу. І вдивлявся крізь вир сніговий у багрий вихровий. Зазирає синім соняшником” [148, с. 12], герой бачив зірку, яка була “прозора-зелена, червоно-брудна, збризкана мозком безкрилим”, і “холодні дерева рожевим фарбовані зверху до корня, бо кров просочилась і у верхівлях” [148, с. 12].

Виняткова трагічна експресивність твору передається рубаними короткими фразами, майже ритмізованими, що наближає шкід до поезії. Автор створює картину передусім зорову, використовуючи імпресіоністичні мазки гострих насичених кольорів, підкреслено-контрастних, а часом гіперболічно-непоєднаних на грані оксиморона (“синій соняшник”), малярську за своїм походженням техніку. Всі ці засоби є втіленням звукового образу – крику, винесеного в заголовок шкіду.

Тема з варіаціями – “двійництво”. У малій прозі “перших хоробрих” яскраво виявилася специфіка трактування психології особистості та позначилася на структурі концептосфери. Якщо оповідання А. Заливчого за специфічними ознаками наративу більше нагадують моноп’єси, де ліричний

герой-автор веде, по суті, драматичний монолог, експлікуючи свої психічні стани в оповіді про події, які переживає, то в прозі Г. Михайличенка наявний розкол душі персонажа, який драматизує нарацію на багатьох рівнях оповіді. Це і заявлений уже в перших творах традиційний для класичної реалістичної прози концепт *двійника*, і багатопланова *діалогічність*, *колізійність* зрілої новелістики. Текстова фактура новел Михайличенка складається передусім із образної фіксації змін настроїв, психічних станів ліричного героя. Сюжетним рушієм більшості оповідань Г. Михайличенка є емоційні дисонанси, породжені стресами, травматичним досвідом, життєвими випробуваннями. Багато художніх концептів у його прозі належать не одному якомусь творові, а становлять наскрізні мотиви, часом перетворюючись на лейтмотиви всієї творчості. Так мотив “двійництва”, який є характерною авторською версією типової для “перших хоробрих” антитези *воля / неволя*, варіюється в багатьох оповіданнях, з особливою виразністю виявляючись у безфабульній новелі “Чуже свічадо”, яка “окреслює думку, що кожен (а митець найперше) мусить мати власне обличчя, позицію, бачення, “своє свічадо” [103, с. 81]. Цей мотив набуває значення домінантного композиційного прийому в “Блакитному романі”, де образ ліричного героя роздвоєний на “Я” і “Ти”. У “Погрозі невідомого” семантичне поле *Я* ліричного героя-оповідача розколоте навпіл, причому друга половина представлена у вигляді *двійника*. Драматичне розгортання конфлікту між двома половинами розколотої душі становить сюжетну основу новели. У цьому творі розкрито душевне сум’яття засудженого до смертної кари юнака, який перебуває у стані марення. “Така фабула, – зазначає Ю. Ковалів, – була не новою в українській літературі, розроблялася Панасом Мирним (“Лихі люди”), М. Коцюбинським (“Невідомий”), досвід яких використав молодий письменник. Того ж року Він створив етюд “Тюрма”, а невдовзі – автобіографічну пригодницьку повість “Історія одного замаху” [103, с. 81].

Розкриття двох іпостасей ліричного героя відбувається у процесі самопізнання, яке в прозі Г. Михайличенка набирає ознак “самостворення”.

Причому письменник трактує взаємини цих двох половин розщепленого образу душі не як однозначне взаємозаперечення: і Я, і Ти мають власну цілісність, свій “позитив” і “негатив”, перетинаються в аксіологічно складних зіткненнях і суперечностях. Вони стають точкою перетину численних семантичних полів, кожна з іпостасей душі ліричного героя є носієм концептуальних опозицій *свій / чужий, добро / зло, воля / неволя* та ін., а концепт-дія *звільнення* трактується письменником як гармонізація внутрішнього світу Я і Ти, загалом – як злиття обох половин розірваної душі в єдине ціле, подолання душевного розколу.

Кожна частина “двійника” у прозі Г. Михайличенка реалізується у низці своєрідних прийомів, які змушують згадати суто музичний інтермедіатив “теми з варіаціями”. Так, внутрішня двоїстість душі ліричного героя може набирати вигляду окремої істоти – Невідомого, Дівчини, “Ти”, може залишатись у формі внутрішнього психологічного розколу (відображення у дзеркалі). Так само й кожна частина роздвоєної душі персонажа набуває різноманітних смислових варіацій через введення багатьох атрибутивних та асоціативних концептів – *мрія, сон, світло, сонце* та ін., їхнього протилежного полюсу – *темряви, страху, мовчання, холоду* тощо. Кожен із цих концептів, входячи до базового семантичного поля, розгортає свій художній смисл у розгалуженій системі узагальнень, метафор, символів тощо.

Концепти-екзистенціали *самотність, страх, порожнеча, мовчання.* Антитезою базового концепту *воля* все частіше стає концепт *самотності*, відірваності від людей, причому цей концепт практично послідовно трактується як негативний. Ліричного героя багатьох творів Михайличенка мучить *душевна порожнеча* – атрибутивний концепт неволі, який у творчості митця має подвійне, часом антитетичне трактування. Самотність можна трактувати і як волю, тобто свободу від будь-яких залежностей, і як неволю, тобто відсутність життєво необхідних зв’язків. У прозі Михайличенка концепт самотності є атрибутом базового концепту *неволя*, генеруючи низку залежних асоціативних концептів: *туга, смуток, мовчання, порожнеча, холод* та ін. Прямих

протиставлень самотності у прозі Г. Михайличенка не знайдемо, вони представлені здебільшого складними метафоричними побудовами, асоціативно підпорядкованими іншим смисловим “згусткам”. Так, це еротичний мотив кохання, “формальна” близькість двох людей, фізична єдність без духовного злиття, і поряд – самопожертва в ім’я коханої, кохання-мрія, гармонія закоханих тощо. З другого боку, самотності протиставляється зв’язок *соціальний*, тобто відчуття входження до певної групи, який теж розглядається з позицій соціальної приналежності, і аналізується значно глибше – як духовна спільність однодумців.

Акцент на духовному житті ліричного героя виразно простежується в усій новелістиці Г. Михайличенка. Винятком є хіба що єдина рання повість, витримана в реалістично-народницькій стилістиці – “Історія одного замаху” (1916). Цей твір можна вважати своєрідною пробою пера. Єдине, чим вона єднається з основним масивом прози письменника, – це першою заявкою художніх концептів, стратегія інтерпретації яких неминуче вела до пошуку нового жанрово-стильового втілення. У повісті розказано кілька епізодів із української революційної боротьби проти царату. В “Історії одного замаху” Михайличенко поки що “більше революціонер, ніж письменник. Суспільно-політична проблематика, яка лежить в основі твору, зумовила зосередження уваги на загальному й фактичну відсутність розкриття індивідуального, а слова оповідача та героїв часто нагадують політичні гасла” [148, с. 64]. Проте повість показова в плані становлення авторського стилю, в ній письменник експериментує з різними стратегіями презентації авторської позиції та розробляє прийоми автопсихологізму, самостворення образу персонажа. Михайличенко відмовляється від подієвого сюжету, змінює “точку спостереження”, рішуче переносячи її у внутрішній світ ліричного героя, у фіксацію настроїв і вражень, через які передаються події.

В “Історії одного замаху” автор-початківець спробував знайти органічну стратегію самопрезентації в реалістичній манері, проте надалі відмовився від цього шляху. Значно продуктивнішою виявилася імпресіоністсько-

символістська стилістика, апробована в новелі “Погроза невідомого” (1916) – творі зовсім іншого плану, який, власне, і поклав початок унікальній прозі письменника. Саме в цьому ранньому оповіданні вперше переконливо втілилися основні обриси авторського ідіостилю Г. Михайличенка, знайшли образне втілення центральні концепти його творчості, згодом організовані в цілісну концептосферу.

Новела “Погроза невідомого” написана в 1916 році й оприлюднена в рукописному журналі “За ґратами” (до речі, письменник власноруч художньо оформив це видання). Мотиви нав’язані тяжкими переживаннями ув’язненого зовсім молодого Михайличенка, його враженнями від одиночної камери. Тяжкі психічні й фізичні травми, душевний надлом, депресія визначають емоційно-образну атмосферу твору. Авторська увага зосереджена не на конкретних подіях зовнішнього світу, а на екзистенційній проблемі фатальної *самотності* людини, її *страху* перед містичною невідомістю, владою всесильного фатуму. Хоча розповідь ведеться від першої особи, але замучена, затиснута в “тюремній клітці” свідомість людини роздвоюється – є герой-оповідач і “він”, спершу у вигляді кумедного бісеняти, що танцює гопака чи ховається в куток, коли “єхидний тюремщик” зазирає у вічко, а згодом набирає обрисів всевладного Невідомого. Зображуване тюремне існування, яке чергується з видіннями, напівснами, перестукуванням в’язнів, голодуванням на знак протесту, все нові жертви, поява Невідомого з мотузкою, ніби двійника героя новели, який пропонує йому повіситися, укрупнюється така деталь, як відірваний пояс від переданого з волі халата, з якого робиться зашморґ над дверима, – усе це наводить на здогади щодо багатьох невідомих сторінок авторової біографії. Невипадковий, зокрема, такий штрих: двійник (тобто друге “я”, того ж таки героя-автора) говорив “завжди з нарочитим галицьким акцентом”. Може, це й не підтвердження припущень біографів про перебування Михайличенка з 1914 року в Галичині, але натяк виразний. Про це свідчать і лексичні вкраплення західноукраїнської говірки (“свобідно”, “рухавка”), будова окремих речень тощо.

Автобіографічна основа, певна річ, накладає помітний відбиток на фактуру оповіді й образну структуру “За ґратами”. Проте на відміну від новелістики А. Заливчого, так само заснованої на власному життєвому досвіді, твір Г. Михайличенка найменшою мірою відповідає визначенню “автобіографічне”. Значно коректнішим буде використання поняття “автопсихологізм”, позаяк прототипічність новели відіграє периферійну роль. Її основний сенс полягає в художньому дослідженні максимально узагальнених, символізованих психічних станів людини, в даному випадку – автора (чи ліричного героя-оповідача).

“У ХХ ст., коли модернізм запропонував нові моделі письма, змінив уявлення про співвіднесеність факту й тексту, т. зв. біографічний поворот відбувся і у філософії, і в красному письменстві. Ідеться – у найзагальнішому сенсі – про суб’єктивізацію письма” [105, с. 31–32]. Г. Михайличенко в “Погрозі невідомого” різко позначив ту межу, яка відокремила прозу “перших хоробрих” від народницької традиції: вона пролягала передусім у зміні “моделі письма”, стратегії презентації позиції автора й образу ліричного персонажа. Гостро протиставляється в тексті свій / чужий, Я / Інший, причому друга половина цих антитез часом набуває вияву грізного невідомого. Психіка героя-оповідача роздвоюється, і саме цей розколотий духовний світ стає головною ареною розгортання подій твору. Цим проза Г. Михайличенка вносила новий акцент у розвиток саме прозових жанрів, позаяк для поезії лірична стихія є питомою образною стратегією. Новелістика письменника становила певний прецедент новітнього прозового осмислення ліричної стихії, автобіографічних мотивів, які набувають форми автопсихологізму.

Воля / неволя. Базовий концепт неволя винесений в оповідання “Погроза невідомого” за межі безпосереднього художнього зображення, він представлений лише через атрибутивний концепт ґратів, адже герой-оповідач перебуває у в’язниці. Проте це суто об’єктивний за своїм значенням атрибут неволі, натомість для оповідання значно важливішим є зовсім інша, паралельна конотація базового концепту – це *неволя внутрішня*, психологічна,

експлікована в залежності від двійника. “Поняття особистості для Г. Михайличенка є невіддільним від поняття свободи. Домінування в людині саме унікального “людського начала” є не що інше, як потреба мати смисл життя. Дуже часто письменник зумисне ставить свого героя в умови абсолютної втрати доцільності існування. В’язниця, насильна ізоляція у засланні (“Погроза невідомого”, “В розтанні”, “Дівчина”) стають причиною того, що у душі героя загострюється конфлікт двох однаково сильних, але протилежних за спрямуванням начал особистості – непереборного бажання жити і повного відчаю, аж до думки про самогубство. Складний внутрішній конфлікт призводить до роздвоєння особистості” [241, с. 8]. Саме неволя визначає “згусток смислу” Невідомого, що постає спершу у вигляді досить безневинного чортика, який ввижається героєві, проте згодом набуває грізних обрисів екзистенціального *Страхи* перед невідомістю і усвідомлення власного *безсилля*: “Боляче щемить мені серце в свідомості свого безсилля” [148, с. 12], – зізнається герой. Напруга зростає до такої межі, що штовхає в’язня на спробу самогубства – у семантичному полі новели як хибного концепту-дії визволення – у даному разі визволення оманливого, втечі від проблеми, а не її вирішення. Втечі у смерть як неволю, а ніяк не звільнення до життя. Герой намагається боротися з Невідомим, який штовхає його до самогубства: “Він святкує перемогу наді мною?! Я протестую, я зневажаю його!” [148, с. 13].

Самогубство – це визнання свого безсилля, програшу в сутичці з неволею, перемоги неволі й смерті. Про це в тексті свідчать тюремні оповіді – хтось із в’язнів не витримав, отруївся, двоє інших повішалися на одній мотузці, велетень-анархіст збожеволів од страху... Вони капітулювали перед Невідомим і для героя новели самі стали частиною цього Невідомого. Неволя в новелі передана рядом атрибутивних концептів – *труна*, *тиша*, *кайдани* у моторошній картині: “Мов прибій моря, затихав поволі брязкіт кайданів, то збільшуючись, то зовсім стихаючи. Кайдани дзвеніли то розпачливо, то безсило. Аж поки зрештою не змовкли” [148, с. 14].

Базовий концепт *неволя* в оповіданні прямо кореспондує з загальнокультурним концептом *смерть*, надаючи останньому авторського нюансування через семантичне поле концепту *неволя*. Мотив смерті розгортається в атрибутивних концептах *труна*, *могила*, доповнюється залежними асоціативними концептами *тиша*, *мовчання*, *темрява*, *безсилля*. Усі вони прямо чи опосередковано співвіднесені зі своїми антитезами – *життям*, *волею*, *світлом* із семантичного поля базового концепту *воля*, у творі не згадуваного, але присутнього, як і базовий концепт *життя*.

Основою для побудови “я-простору” в “Погрозі невідомого” слугує концепт волі, здобутої у внутрішньому духовному просторі. За межі цього захищеного персонального простору витісняються негативні переживання, заковані в концептах неволі, страху, загрози й низки асоціативних та атрибутивних концептів (*грати*, *кайдани*, *смерть*, *темрява*, *мовчання* та ін.). Саме вони окреслюють межі позитивного семантичного поля “свого” духовного простору, відокремлюють цей захищений локус від травматичних переживань, від світу “чужого”, від семантичного поля концепту *неволя*.

Загалом, новела “Погроза невідомого” Г. Михайличенка для творчості письменника знакова з багатьох поглядів. Найперше – в ній заявлені основні обриси художньої концепції всієї творчості письменника. Базові концепти *воля* / *неволя* визначають фундамент усієї художньої концептосфери письменника і водночас виступають своєрідними культурними маркерами, які поєднують його творчість з іншими “першими хоробрими”, і ширше – з українською літературною традицією. Вони є своєрідними філософськими домінантами, притаманними українській літературі як мистецькому явищу, що набувають у кожен період її розвитку специфічних художніх інтерпретацій. Наприкінці 1910-х – початку 1920-х років ці концепти в українській літературі трактувалися переважно з неоромантичних позицій, тобто звільнення людини розглядалося здебільшого не як звільнення окремої особистості, як це характерно для класичного романтизму, а як досягнення свободи через звільнення мас.

Концепт-дія звільнення. Базовий концепт *воля*, заявлений у “Погрозі невідомого” як мотив звільнення внутрішнього, духовного начала, хоч і в умовах фізичної неволі, одержує розвиток у новелі “Дівчина” вже в зовсім новому трактуванні. Образ “двійника” переміщується із внутрішнього світу ліричного персонажа назовні: герой шукає своє кохання, мрію, дівчину – тобто другу половину своєї душі, без якої не може досягнути цілісності й гармонії ні з собою, ні зі світом. Автор означив жанр оповідання як “новела шукань” – дуже характерна інтертекстуальна алюзія на літературний процес 1910-х років. Що ж саме шукає ліричний герой новели “Дівчина”?

Перше, що спадає на думку читачеві на початку оповідання: герой шукає дівчину своєї мрії, шукає кохання. Проте невдовзі виявляється, що пошук значно глибший. Він почався дуже давно, неможливо й пригадати, коли саме: “Хіба ж я спроможний того знати, хіба ж я здолаю того згадати, – коли і як це почалося?” [151, 61]. Автор недвозначно дає зрозуміти, що шукає він не лише дівчину, а когось чи щось інше, таємниче, загадкове: “Я шукав її скрізь, навіть там, де заздалегідь можна бути певним, що не знайду” [148, с. 61].

Далі в оповіданні вперше звучить базова антитеза *воля / неволя*, набираючи значення одного з ключових музичних інтермедіативів (І. Драч) новели: “Після довгих років неволі відчув я напівволю на півночі холодного Сибіру” [148, с. 61]. Концепт *воля* відразу одержує уточнення: йдеться про внутрішню неволю, про пошук цілісності особистості, яка трактується як досягнення стану свободи: “Відчув я, що чогось мені бракувало, що не зовсім одноцільний я” [148, с. 61]. Автор надає концептові й іншого змісту: “Коли я марив про волю... Далеку, прекрасну волю, коли я марив... Де клекоче вічним буруном яскраво радісне життя...” [148, с. 61]. Власне, *воля* набирає значення *мрії*, а дівчина – це друга половина душі героя, яка повинна заповнити порожнечу “*напівволі*”, – і як дівчина, і як мрія, і як досягнення свободи, гармонії внутрішнього світу ліричного персонажа, злиття “двійників” його натури.

Пошук героя тривалий, часом він впадає у відчай, проте не втрачає надії. Автоінтертекст відсилає його до спогаду про власну біографію, коли він сидів у в'язниці і жив на поселенні в Сибіру: “З розпуки й одчаю я тупо стукався головою об залізні ґрати” [148, с. 62]. Письменник прямо вводить концепт *ґрати* – атрибутивний щодо неволі, розгортаючи його далі в моторошну картину тюремного заворушення: “У вихорі панування животного над людським змішалися конвойні й арештанти, жінки й чоловіки” [148, с. 62]. Неволья тут одержує своєрідне трактування як “панування животного над людським”, причому “двійництво” людської натури, яка однаково належить і тваринному, і людському світам, штовхає героя на майже іронічний висновок: “Я відмовлюся від свого людського походження” [148, с. 62]. Мотив двійника варіюється не лише на рівні тваринного й людського, тілесного й духовного начал у людині, а й в іншому сенсі: невідповідності видимого й суті. Ось герой оповідання нібито знаходить свою мрію – чудову дівчину: “Вона була молода, безоглядно – весела й безпечна. А потім вона співала” [148, с. 63]. Дівчина, яка могла б стати ідеальним “двійником” героя, втіленням його мрії, порятунком від самотності сама є істотою “роздвоєною”: прекрасна зовнішність приховує вже зіпсовану натуру, “офіру війни”.

Розчарування у видимій досконалості дівчини після цієї зустрічі лише загострює почуття самотності, холоду, мовчання й туги, які в автора асоціюються з безмежною сибірською тайгою, де відбував заслання: “У відповідь мовчазливо дивилася на мене лише холодна зимова ніч та безмежні снігові простори суворого Сибіру. Серце стислось невимовною мукою...” [148, с. 63].

У безнадійному пошуку ідеальної половини своєї душі герой випадково спостерігає сцену весільного гуляння, що збуджує лише заздрість і поглиблює самотність. Погляд його падає на “весільну пару, – молоду, що в незграбному вінку воскових квітів летіла на санках назустріч морозові, вітрові і життю. Декілька пар санок з червонощокими молодими челдонами і челдонками, що в них бурлила гаряча кров і повнота життя” [148, с. 63–64]. Героєві кортить бути

таким, як молодята – сповненим життя, гармонії й “повноти життя”. Проте відчуває, що це лише мрія, внутрішній дисонанс роздвоєної душі персонажа лише наростає. Врешті у фіналі новели письменник малює уявну “зустріч” ліричного персонажа зі своєю дівчиною, яка означається в своїй ідеальній іпостасі – як мрія, недосяжний, але прекрасний ідеал: “Тільки один раз вона мені приснилася... Тільки один раз. // Але проснувся і враз забув свій сон-мрію, привабливий чарівний образ. // Я пам’ятаю лише, що то був напрочуд дивний сон, світлолагідний, всеохоплюючий, всепрймаючий, знищуючий. // І забув... // Забув...” [148, с. 64].

Мотив двійництва, який у новелі виражає базову антитезу *воля / неволя*, одержує низку варіацій, що за формою побудови нагадують поезію і музику. Ліричний сюжет позбавлений подієвого ряду, його основа – зміна настроїв і почуттів персонажа. Автор будує оповідь на контрастному розвитку дисонансних тем, послідовно вводячи окремі мотиви, “мелодії” певного настрою чи душевного стану й модулюючи їх у різноманітних варіаціях. Семантичне поле базового концепту *воля* одержує образне розшифрування через концепти *мрія*, світлий *сон*, які зливаються в “невловимий чарівний образ” недосяжного ідеалу. “Неповна” душа ліричного героя через концепти самотності, туга, мовчання, холод, темрява та ін. одержує багатогранне й глибоке образне розшифрування одного з полюсів – реального, фізичного, земного, означеного яскравим індивідуально-авторським концептом Г. Михайличенка – “напівволя”. Для досягнення повної свободи герой мусить подолати внутрішній розкол особистості, неповноту своєї душі, відшукати свого фізичного й духовного “двійника” – дівчину, мрію, ідеал. Тільки єдність цих двох “половин волі” може забезпечити досягнення гармонії.

Інтермедіальний сенс ліричного сюжету новели полягає в гармонізації дисонансів, оскільки одноголосся – явище зовсім іншого порядку, воно означає лише примітивну цілісність, позбавлену руху, розвитку мелодії, суперечностей-дисонансів. Унісон з’явиться у творчості Г. Михайличенка пізніше, в “Блакитному романі”, коли “Я” відмовлятиметься від власної думки,

підкоряючись волі Чоловіка. Тоді герой нібито й досягає духовної єдності та цілісності, проте ціною відмови від багатогранності й живої суперечливості своєї натури. І через те досягає не свободи й гармонії, а монотонності й рабства, застигає в неволі. Досягнення гармонії як єдності суперечностей неможливе без змін, без вирішення дисонансів, а тому звільнення як досягнення гармонії, повноти життя бачиться ліричним героєм і автором новели “Дівчина” як пошук.

Концепт-лейтмотив любов (життя). Концепт *любов* у Михайличенка синонімічний до базового концепту *життя*. М. Яремкович слушно зазначає: “Своєрідною антитезою смерті у творах Г. Михайличенка є любов. Саме вона повертає смисл життю людини, стає виявом абсолютної гармонії. Пошуки власної довершеності найчастіше стають для героя пошуками втраченої чи іще не знайденої коханої (“В розстанні”, “Дівчина”, “Непроспівана пісня”). Філософія любові трактується письменником як абсолютна перемога егоїстичної замкнутості людського “Я”, як ідея осягнення вічної гармонії” [241, с. 8–9]. Дослідниця справедливо підкреслює “егоїстичну замкненість” як одну з мистецьких стратегем Михайличенка, що є даниною поширеній ніцшеанській концепції надлюдини, здатної досягнути абсолютної гармонії саме в удосконаленні власного “его”. Проте у Г. Михайличенка ця ідея активно “перевіряється”, випробовується на істинність у багатьох ситуаціях. Мрія ліричного героя новели “Дівчина” про звичайне особисте щастя заховалася, мов осіннє сонце, у каламуті товстих сірих хмар. Покохати будь-кого не міг, а хорошої, гідної його почуттів чомусь доля йому не посилала. Замість вимріяних королів траплялися повії з поламаними крилами надій, з пропитими і прокуреними голосами, з гидкою лексикою і напівтваринним інстинктом. За галереєю образів жінок у творі вгадується шукання письменника в зовсім іншій, метафізичній площині, у сфері ідеалу – гуманістичних цінностей, гідних вільної людини.

Отже, однією з загальнокультурних констант концептосфери Михайличенка, є протиставлення базових концептів *життя* / *смерть*, що здебільшого конкретизується в іншій, національно маркованій антитезі

воля / неволя. Більшою або меншою мірою вона властива творчості Заливчого, Елланського, Чумака, проте саме в Михайличенка набуває такого рівня художньо-філософського трактування, що виводить концептосферу письменника з рамок загальнокультурного контексту й стає маркером авторського ідіостилу, а через спільність мистецьких засад – і всієї групи “перших хоробрих”.

3.3. Метафізична концептосфера “Блакитного роману” Г. Михайличенка

Хаотична дійсність і дезорієнтована особистість, що втратила моральні й духовні орієнтири, визначали напрям ідейно-естетичних пошуків письменства 1910–1920-х років XX століття. Українська проза в різноманітних художніх формах осмислювала комплекс складних філософських та антропологічних проблем. У сфері авторської обсервації – феномен людини, її відносини із навколишнім світом, естетичні аспекти буття, зміни у світогляді, світосприйнятті, вплив підсвідомих імпульсів на поведінку тощо. Найвиразніше означені тенденції виявилися у “Блакитному романі” Гната Михайличенка, вперше надрукованому в журналі “Шляхи мистецтва” (1921 рік, № 1). Уже під час з’яви “Блакитного роману” критики висловлювалися неоднозначно. М. Зеров вважав, що це “талановита річ, написана в ліричному піднесенні” [77, с. 516], О. Дорошкевич, навпаки, називає твір “невдалою, мертвою і штучною спробою, яка навіть не справляє політичного емоційного враження” [64, с. 62]. М. Доленго, назвавши роман Михайличенка “першою українською революційною новелою”, робить висновок, що “автор зумів з’єднати в одному творі пародію і пафос... особисте на тлі соціального і соціальне з проривами в космічне переплітаються в новелі нерозривно... Символічна новела революції... порушила скам’янілий схоластичний канон поезії в прозі” [222, с. 248]. Якщо В. Гадзінський переконував, що твір “пориває нечувано-сильною естетикою – гармонією стилю... стає джерелом революційного підйому, скарбницею, в якій є зложені всі скарби української революції, синтез бурхливого потоку подій...”

[43, с. 62], то С. Єфремов характеризував роман Г. Михайличенка як “щось надто безколірне, недокрівне, одноманітне”, “мабуть, найслабше з усього, що писав Михайличенко” [70, с. 650]. Загалом, кажучи словами Ю. Коваліва, “твір видався сучасникам найзаплутаніший і найнезрозуміліший в історії українського письменства” [103, с. 55].

Якими б не були причини “зашифрованості” ідейно-образної системи “Блакитного роману” (багато хто схильний пояснювати це вимушеним підпільним становищем письменника), наслідком стала з’ява унікального за масштабом узагальнення символістського твору, який і сам став символом української прози початку ХХ століття. Г. Михайличенко через художнє узагальнення кризової свідомості суспільства піднявся до створення символічних образів людини та соціуму, світової історії, заторкнувши ключові філософсько-естетичні проблеми сенсу буття, існування цивілізації, добра і зла, любові й ненависті, прекрасного й потворного.

Ключовими уявленнями будь-якого релігійного вчення є трактування життя і смерті, місії буття людини. Відповіді на найважливіші питання людського існування шукає ліричний персонаж “Блакитного роману” і його автор. Така екзистенційна проблематика твору має цілком закономірне пояснення: роман написаний людиною, засудженою на смерть [219, с. 96]. Саме через те базовими концептами “Блакитного роману” є загальнокультурні константи *життя / смерть*, які автор інтерпретує в дусі провідних філософських тенденцій часу.

Дійовими особами “Блакитного роману” є сім персонажів: Я, Ти, Іна, Іріс, Яся, Чоловік, Ганка. Всі вони поєднують конкретно-образний зміст і символічне значення, є зашифрованими параболami, яким надаються різні інтерпретації. Жоден із них не є центральним персонажем, хоч Я в романі має доволі виразну функцію своєрідного “розпорядника”: йому відомо все про інших персонажів, він може втручатися в їхнє життя, проте й сам залежить від інших героїв. Кількість персонажів (7) апелює до сфери містичних чисел, “магічна сімка” використовується в багатьох елементах архітекτονіки твору. У

системі персонажів реалізовані не лише інтерсуб'єктивні відносини, а й внутрішній духовний світ ліричного героя.

Заявлений у ранньому оповіданні “Погроза невідомого” і розвинутий у пізніших новелістичних творах мотив двійництва набуває в “Блакитному романі” розвитку і стає одним із фундаментальних принципів побудови художньої моделі світу. Пари персонажів згруповані не лише у зовнішніх зіткненнях, вони є водночас і експлікаціями внутрішніх психологічних конфліктів ліричного героя. Бінарна опозиційність художнього світобачення, антитетична стратегія побудови твору перетворює класичний мотив хворобливого роздвоєння особистості (“Двійник” Ф. Достоевського) на універсальний прийом конструювання художнього часопростору.

Образна модель світу “Блакитного роману” складається з Минулого (репрезентованого в давньоєгипетських міфах) і Майбутнього (блакитної далечині), між якими балансує сучасність у прагненні знайти правильну оцінку подій. У майбутнє відкривається два шляхи: один веде до смерті, інший – до життя. Кожен герой проходить драматичне випробування на істинність обраної ним дороги. Так само й у душі кожного персонажа (навіть акцентовано негативного) співіснують у драматичній напрузі полюси позитиву і негативу, добра і зла, причому автор здебільшого не дає однозначної відповіді на запитання, що саме є негативним, а що – позитивним. Існує лише два способи співіснування антагоністичних полюсів: або взаємознищення і згасання у Смерті, або досягнення гармонії в повнокровному Житті.

Базові концепти *воля / неволя*, системотвірні для концептосфери “перших хоробрих” і для творчості Г. Михайличенка, у “Блакитному романі” не презентуються безпосередньо. Вони складаються з цілої системи пов’язаних із ними концептів: на позитивному полюсі це – *життя, любов, гармонія, радість, світло, сонце, блакить* тощо, на негативному – *смерть, темрява, ненависть, страх, страждання* та ін. Шлях до світла, до життя узагальнюється в концепті-дії *звільнення, боротьби, руху*, що так само має низку атрибутивних концептів: *випробування, жертва, кров* тощо. За принципом контрастного протиставлення

будуються й образи героїв, підключені до загальної бінарно опозиційної художньої картини світу, і сюжетні лінії, обставини й ситуації твору.

“Блакитний роман” має струнку композицію, логіка вигадливого сюжету тримається на розвиткові інтимних стосунків героїв. Композицію “Блакитного роману” складають вісім розділів-новел, об’єднаних алегоричними персонажами, наскрізними мотивами, символами тощо, шість із них мають різні заголовки (“Коли пожовтіє листя”, “В саду коло хати”, “Палала червона заграва”, “Аорист”, “Під місячним промінням”, “Блакитні душі”), останній, як і перший, має назву – “Посвята”. Починається “Блакитний роман” зі вступу, який має три частини. У першій частині подається характеристика головного героя “Ти”, точніше, не його як особистості, а його внутрішнього світу. Автор пише: “В Твоїй душі була блакить стоячих вод, оздоблених блідо-зеленою ряскою” [144]. Образ “*стоячих вод*” апелює до концептів *нерухомості*, *застою*, які є атрибутами базового концепту *смерті (неволі)*. Але це болото не мертве, у ньому чимало “чародійних явищ” і *сили*. Характеризуючи героя, автор порівнює його з сільським ставком, “покритим ряскою”, на дні якого вирує життя, “імла давноминулих віків, вкритих таємничим серпанком чародійних явищ” [144]. Водночас у душі Ти вирує не лише “блакить безмежних глибин холодних океанів”, але й панує “млявість застиглого болотяного повітря, насиченого гострими пахощами” та “міріадами бактерій жахливих хвороб”. *Океан і болото, сила і слабкість, світло і тьма, рух і застій*, – такою постає душа героя, представлена в парах концептів-антитез.

У другій частині “Інтродукції” за допомогою фантастичних (“смуглявої дочки південної спеки”, єгиптянки, закоханої у сфінкса, як символ величного, але давно забутого минулого; жінки, що стала матір’ю героєві) і реалістичних образів (“англійця-гульвіси” і його подруги “левиці демімонда” – батьків Іни) розкривається історія поєднання героя з Іною, його захоплення “вірою, надією, любов’ю” до простих людей, до свого народу й водночас ненавистю до тих, хто позбавляє народ нормального життя.

У третій частині вступу мова йде про кохання. Це автобіографічний мотив, який знайшов своє місце у ранній творчості письменника, в його малій прозі, написаній ще в сибірському засланні 1916 року, зокрема в оповіданні “Дівчина”. Кохання – це шлях до Мрії, до ідеалу, одна з репрезентацій неоромантичного протиставлення довершеності, прекрасного взірця й жорстокої дійсності. Небажання Ти покохати, тобто відсутність Любові в душі героя в інтродукції роману трактується як застій. Стан душі Ти резонує з концептом “стоячих вод”, абстрактною тугою за нездійсненням, вигаданим, штучним (Мавка-Мрія). Письменник презентує тут семантичне поле *пасивного чекання, відсутності дії, застою*. У ході оповіді означений мотив безсилої туги заступить концепт Любові, розгорнутий в низці атрибутивних та асоціативних концептів *активної дії, боротьби, подолання труднощів (тобто звільнення)*.

У “Блакитному романі” герой любить лише Іну, суть якої закодована в концепті *життя (любов)*, любить за те, за що її люблять усі, за те, що “вона їх любить”. Письменник навмисно вдається до уточнень: любов Іни – то не лише дівоче кохання, це всеосяжна містична любов, любов-самопожертва. Її душа була “переповнена натхненням змістом і осліплюючою яскравою сонячною блакиттю”. Саме через це “бігуни наших душ (Ти й Іни) – не можна уявити ні нарізно, ні вкупі”. Гармонія неможлива без дисонансів, водночас протилежності неможливо гармонізувати. Розглядаючи вчинки й характеристики цих двох персонажів – героя-бунтаря, шукача правди, та Іни – ідеалу тої правди, – читач упевнений, що разом цим героям ніколи не бути, хоч вони і вважаються “нареченими”. Ідеал і реальність не збігаються, їх поєднує лише Мрія. Проте саме вона є найблагороднішим джерелом героїки, боротьби, руху до “осліплюче яскравої сонячної блакиті”, до Життя. Саме вона мотивує концепт-дію *звільнення*.

У творі письменник уперше вводить інший клас символіки – містичні числа. “Затемнена символізація (мавка, мрії, легенда аорист і т.п.), – зазначає Ю. Ковалів, – мала не тільки фольклорну інтертекстуальність, яка спиралася на давню єгипетську та грецьку містику, зокрема втілену у числах сім (сім станів

життя на шляху всесвіту до Бога, як у Г. Сковороди) та вісім, що вказує на квінтесенцію роздумів про життя, розмежовану на дві блакиті – сонячну і порожнечну...” [103, с. 83]. Напевно, з містичним навантаженням концепту “7” пов’язана й структура роману, кількість його розділів, принаймні тих, що мають самотійну назву. Цим письменник натякає на можливість декодування символічного змісту роману ще й у такому містичному контексті. Крім того, число “сім” має також значення інтермедіальне: техніка живопису володіє сімома кольорами, в музичному звукоряді сім нот, кожна з яких має своє функціональне значення.

Основне навантаження сюжетної експозиції роману припадає на другий розділ “Коли пожовтіє листя”, в якому завбачено й уточнено театр майбутнього дійства. Починається розділ описом осіннього пейзажу. Читач не може не помітити, що герой-автор любить цю пору року. Він пише: “Осінь – то вогневий птах, що, майнувши золото-племінним крилом, сконає, спопеліє дощенту. Шалений танок різнобарвної смерті, що ниже в бурштинове намисто гаї і садки” [144]. Концепт “різнобарвної смерті” тут є лише асоціативним варіантом базового концепту *смерть*. “Осіння смерть” у цьому випадку є необхідною передумовою весняного відродження, атрибут стародавнього містичного культу *вмирання / відродження* (міфи про страдуюче божество – Осіріса, Аполлона тощо). На цей зв’язок вказує й образ “шаленого танку” осені, що асоціюється з ритуальним осіннім шаленством менад у давньогрецькому культі Діоніса. Відмінність “осінньої” смерті від Смерті підкреслюється й алюзією на міф про Фенікса – птаха, що згорав і щоразу відроджувався (“вогневий птах, що... спопеліє дощенту”). Далі письменник змінює реєстр узагальнення: від містичних історіософських символів до приватних ліричних пояснень, чому йому так подобається осінь.

Змагання за душу Ти розгортаються в третьому розділі, що має назву “В саду коло хати”. Тут в оповідь включаються реалії тогочасної революційної боротьби, зокрема – поразка більшовики в Україні. Чоловік кличе Іріс (Україна омріяна, вільна), обіцяє їй життя, але Іна (Україна реальна) поки що йому не

довіряє. Чоловікові доводиться “ховатися в льохах”, які, на нашу думку, є асоціацією “стоячого болота”, символом не пасивного, а *вимушеного* чекання. Концепт “льох” перегукується з концептом “осіннього вмирання”. Власне, “льох” – це стан *після* осені, після згорання Фенікса, чекання весняного пробудження.

Автор розповідає, як тяжко переживала Іна, коли бачила страшну картину: “проходили повз її очі численні ряди червоних борців, що були жахом старого світу. Вона мусить всіх їх полегчити, підтримати на страшній путі, вона... А вона ж просто дівчина, яка нічого не вміє, не вміє навіть ненавидіти, так, як це вважає потрібним. Вона лише ридає з ненависті” [144]. Концепт *ненависть* у художній структурі роману в цих словах теж виявляє свою неоднозначність: він доступний далеко не всім. Іна, скажімо, не вміє ненавидіти. Питомим атрибутивним концептом ненависті служить *безсилля* (“лише ридає з ненависті”), – це ще одна варіація концепту “стоячого болота”, із якого є лише два шляхи – до життя (світла, любові) та смерті (темряви, ненависті).

У четвертому – кульмінаційному – розділі “Палала червона заграва” розгорнуто картину національно-визвольного руху українського народу, “боротьбу двох світів”, “масово-криваву” боротьбу. Червона заграва як символ революційної боротьби, напруженої атмосфери всенародного піднесення “зростає” якраз перед брутальним згвалтуванням Іни Чоловіком (вступ Муравйова до Києва), “червонодимна й незрозуміла”, вона переростає в справжню пожежу під час любовного шалу “тебе” з утомленою Ясею [150, с. 227]. Дія роману тут розгортається у двох площинах: одна з них подієва з об’єктивним мотивуванням, інша – символічна, де відбувається зіткнення й протистояння ідей. “Другий план” образного змісту характерів персонажів і подій роману через знакові концепти одержує два трактування: конкретно-образне й символічне, через що набуває параболічної багатозначності.

У цьому розділі роману непрямо означається антитеза базових концептів *волі / неволі*. Чоловік після вимушеної бездіяльності й переховування по льохах

пробуджується в червоних загравах революції. Ти підпадає під його вплив через те, що вольова активність Чоловіка спрямована до *визволення*, до подолання того стану пасивної бездіяльності, “болотяного застою” старого світу. Проте піддавшись чарам Чоловіка – “досвідченого демагога”, опинився не на шляху до волі, а знову потрапив у неволю – на цей раз у залежність від чоловіка, від його ідей. Злочинність і антигуманність “червоного визволення” герой починає розуміти тоді, коли змушений сам чинити злочин, виконуючи накази Чоловіка. Ілюзорне, облудне звільнення, служіння несправедній меті є варіантом не концепту *волі*, а ще одним втіленням *неволі*.

Наступний розділ “Аорист” – найскладніший за своєю символікою, побудований на таємничій легенді: “Знаки незнані і давні Твою тамували блакить. Чийсь придорожній надгробок з дикого каменю дороговказом шлях Твій відзначив, нудьгу невимовну й байдужу у душу Тобі навівав” [144]. Основні акценти у творі розставлені автором на внутрішніх почуваннях і настроях ліричного героя, що водночас уособлює самого автора й “ти” – народ.

Наступний розділ “Під місячним промінням” є спробою зробити висновок з усього, про що розповідалось у попередніх розділах. Знову мова йде про осінь, коли завмирає природа перед довгим зимовим сном, коли люди ніби обмірковують і підсумовують усе те, що було зроблено від зими до зими. Герой шукає лісного – Чоловіка, блукає вночі в лісі, й випадково зустрічається з Ганкою, Чоловіковою дочкою. Вона “невідступно слідувала за Тобою”, від чого робилося моторошно. Але коли він зустрівся з нею, то помітив: “похожа вона була обличчям на Чоловіка”. Вона, як і Чоловік, любила героя й намагалася повести за собою, “впивалась в Тебе своїми карими закоханими очима”. Але тільки вночі. І тому герой “підсвідомо і неупевнено гуляв лісом, аж поки не починав ховатися за лісовим обрієм тьмавий місяць” [144].

Ліричний герой бачить містичні загадкові візії з утопленою в Дніпрі мрією-Іріс, знайденим трупом Чоловіка, смертю Ганки, що сталася “під місячним промінням”. Отже, всі головні учасники кривавого дійства покарані Божою волею, а Ти, отримавши звільнення і свободу, нарешті стає

“Порожнім” (“Відтепер Ти будеш свобідним. Порожнім. Ти вистраждав це” [144]). Тут автор вводить іще одну варіацію базового концепту *волі*: бути вільним – значить, бути порожнім. Активна дія завершилася, буяння сил, надій, боротьби і мрій вичерпалося – прийшло розчарування і *порожнеча* – ще один важливий асоціативний до *неволі* концепт роману. Він органічно доповнює метафоричне поле *неволі, смерті, темряви, звіри* тощо. Червона заграва залишила порожнє згарище й поля трупів у краї, “звільнило” від усього доброго і злого душу героя, що стала напівмертвою від осінньої холодної порожнечі.

У наступному, передостанньому розділі – “Блакитні душі” – мова йде вже про зиму. Осінь закінчилась. Не стало Ясі, вона повісилася. Не стало Мавки Іріс, Чоловіка, Ганки. У живих залишилася тільки ніжна Іна, яка вже не грає на сопілці, а “тужить за життям”. Та ще сам герой твору – “наречений”. У героїні зникли здібності кликати до перемоги, до щастя вселюдського, весняного. “Вона виявляла лише в душі силу ніжності до Тебе. І турботи в дійсності. І величезну енергію в громадській праці” [144]. Але не лише до героя, “свого нареченого”, було в неї “зворушливо ласкаве відношення”, а до всіх товаришів. Іна відчувала, що наближується до кінця блакитний роман. “Мій блакитний роман не почався. Не почавшись, скінчився” [144].

Ти видужав і покохав Іну – у тій “маленькій блакитно освітленій спальні ...ви стали чоловіком і жінкою” [144], але “над ранок випав сніг, який убив ваші блакитні душі” [144]. Фінальний образ роману – це смерть, яка символізує кінець світла, гри кольорів, припинення ходу буття. Вона означає перемогу “ніщо”. Образ смерті – знаковий, він символізує безвихідність і даремність самотнього людського існування. Такий художній хід виглядає дивно на фоні особистої активної позиції письменника, який добровільно не збирався йти з життя. Зображуючи екзистенційний жах людини перед смертю, письменник прагне передати його не в образах реального світу, а через сприйняття смерті Я і Ти.

Базовий концепт *смерті* в романі письменник трактує під впливом філософії екзистенціалізму. За переконаннями С. Кіркгора, Ж.-П. Сартра,

А. Камю, специфіку почувань людини, яка не має іншої перспективи, окрім смерті, визначає страх за своє біологічне існування, а також жахливі відчуття – немає за що в цьому світі померти, пожертвувати собою. Таке зображення повністю відповідає основному постулату екзистенціалізму, за яким кожен “повинен пройти через іншого. Інший є необхідний для мого самопізнання” [225, с. 142].

Дві категорії людського існування: смерть, яку втілює Ти, і життя, прообразом якого є Іна, – оцінює в своїх роздумах Я, що презентує любов до життя, яку намагаються подолати, переживаючи страх власної смерті. Розрізливши два типи ставлення до смерті (Ти і Іна), герой, як і автор, не відчуває зменшення екзистенційного жаху. А щоб подолати свою конечність у земному бутті, звертається найперше до осмислення цього світу, охопленого смертю (події твору відтворюють вир громадянської війни).

У “Блакитному романі” Г. Михайличенка реальність набуває жахливо-кривавого вигляду війни і смерті, що рухають людиною, пробуджуючи в ній “свіже шумування крові”. У творі важливою є антиномія життя і смерті – основних його ідейно-тематичних центрів. Ці базові концепти визначають характер героїв, їх вчинки. Ти – смерть, Іна – життя, другорядні персонажі – віддзеркалення етапів становлення чи подолання Ти рубежів осмислення власної суті. Концепція людини в “Блакитному романі” Михайличенка ґрунтується на двох ключових антитезах: універсальне і особисте, тобто об’єктивна міфологічна історія народження нової людини і суб’єктивне світосприйняття рефлектуючої особистості. Це зіткнення рацію і емоцію. Тому письменник у творі руйнує грань між ейфорією революційної боротьби й особистими переживаннями героїв. Свою смерть Я порівнює з низкою смертей, пережитих Ти. Найважливішою з них вочевидь є смерть у воді. У “Блакитному романі” їх кілька: у воді гине Чоловік, Ганка, Іріс. У язичницьких і в християнських міфах занурення у воду означає вмирання старого і народження в новій іпостасі. Це остання й вирішальна перешкода на шляху випробувань героя, який повертається з царства мертвих у світ живих. З іншого боку, саме

вода – символ нового хрещення, нової віри, якої набуває герой, що пройшов крізь неї, освятив власну душу її живильною силою.

“Посвята” – останній розділ твору Гната Михайличенка. Це ніби зізнання перед людиною, якої вже нема на світі, в тому, що “Блакитний роман” – “смертний присуд”, написаний “власною кров’ю”. Хто ж міг бути тою людиною, яка з самого початку оповіді автора-героя була “по той бік”? Є згадка про камеру, в якій сидів герой. “Не було в моїй камері жодної меблі. Льох, давучко-похмурий, холодний, не приймав тих гостей, що приносили радість” [208, с. 149]. Усі обставини, про які йдеться в “Посвяті” – і “недавня нагла смерть, і сидіння разом під арештом у льоху-підвалі, куди їх забрали з засідання Центральної Ради воїни Ковенка, і “втомлені темні очі” міністра земельних справ колишнього українського уряду – усе це дає можливість зробити припущення, що “Посвята” адресована Олександру Зарудному. Але припущення – ще не доказ” [222, с. 246]. Власне, прототипічність окремих образів і ситуацій у романі такого підкреслено узагальнювального символічного змісту має другорядне значення.

Аналізуючи твір Михайличенка, варто окремо звернути увагу на складну символіку “Блакитного роману”. Назва твору, постійна акцентація на символічному значенні блакитного кольору (як різновиди – синій колір, колір місячного сяйва тощо) і власне сама сутність цієї символіки, – як слушно зауважує М. Васьків, – свої витоки ведуть з роману Новаліса “Генріх фон Офтердінген”, який часто має й іншу назву – “Блакитна квітка”, що є символом поетичної мрії, романтичного неспокою, туги за ідеалом, романтичного кохання, при якому закохані від початку призначені одне для одного” [35, с. 6]. Сутність такої символіки блакиті, з певними модифікаціями, проходить через “Блакитного птаха” М.Метерлінка, “Блакитну троянду” Лесі Українки, культ пориву *insBlau* у Ф.Ніцше, стаючи основою розуміння заплутаних стосунків між Я, Ти, Іною, Ясею, Чоловіком і Ганкою у творі Г.Михайличенка. Система кольорів тут складна і має, ймовірно, символічне значення, розраховане на сприйняття читача, який все-таки шукатиме у творі письменницькі візії щодо

сучасної йому дійсності. Блакить, як кольорова динаміка твору Михайличенка, що здебільшого асоціюється зі втіленням світлого майбутнього, має певну особливість: цей колір є уособленням споглядання вічного духу, божественної істини, людського безсмертя.

Відблиски блакиті падають і на персонажів, але насамперед цей символічний колір нерозривно пов'язаний саме з Іною й Ти. Різноманітні відтінки блакитного кольору, в поєднанні з іншими кольорами, визначають настроєвість твору. Вона підсилюється імпресіоністичними картинками-враженнями, між якими існує швидше асоціативний, ніж логічний зв'язок. Саме цим зумовлений сильний ліричний струмінь у “Блакитному романі”, який знаходить вияв не тільки в опосередкованому відтворенні усіх відтінків почуттів персонажів та наратора, а й у формальних особливостях, аж до ритміки включно. У деякі моменти ритмізована проза твору переходить у чіткий віршований метр: “Падає, падає листя. // Падає листя пожовкле...” (дактиль) [144]; “Коли пожовкне листя і полетить, повисне в павутинному повітрі... Коли твоя душа полине...” (ямб) [144];

Блакитний колір є одним із ключових мотивів і водночас композиційним прийомом, що організовує ідейно-сміслову єдність як усього твору, так і кожного розділу зокрема. У “Блакитному романі” наголошується на протистоянні двох типів блакиті (блакить одвічної порожнечі та осліплююче яскрава сонячна блакить) ще від першого розділу, де таке протистояння є композиційним прийомом. Це протистояння є протистоянням смерті і життя, представленим у творі образами “жахливо-посинілого роздутого блакитного трупа Іріс”, “блакитного бавиння навколо Мрії-Мавки” і завершується одою блакитним душам, що віднайшли рівновагу.

Від Г. Михайличенка до М. Хвильового перейде символіка блакитного кольору (“жаріюча блакить”, “блакить загірної комуни”, “Сині етюди”, “Синій листопад” тощо), імпресіоністично-символістська естетика і сприйняття подій української революції крізь призму вселенського протистояння двох світів: “Довгі роки точилася нещадна боротьба двох світів. Давно вже вона загубила

свої окреслені форми і перетворилася в стихійно уперту масово-кріваву боротьбу. Людськість забула мирне життя” [144]. Це Михайличенко. А ось М.Хвильовий: “Тоді проноситься переді мною темна історія цивілізацій, і бредуть народи, і віки, і сам час... Мою голову гладить тихий голубий сон... там, в дальній безвісті, невідомо горіли тихі озера загірної комуни”. І саме від Г.Михайличенка перейде в українську літературу того періоду складний взаємозв’язок червоного і блакитного, з усією їх величчю і трагізмом” [35, с. 10].

Крім епітету “блакитний”, що визначає різні предмети, явища і стани, а саме: душу, місячне проміння, баговиння, безодню, ніч, поривання, неосяжність та інші, знаходимо ще такі: золотий, золотаве (присмерк, волосся); сизий-осінній-білий-тьмавий (місяць); розмаїто-жовтий (серпанок осені); осліпляюче-яскрава (сонячна блакить); поруділе-жовте-осіннє (листя); червоний-червонодимний (заграва, всесвіт); темні (ночі, провалля); фіялково-довге (вбрання); безхмарно-тихе (небо) і т.д. Епітети, разом з іншими ознаками, крім колористики, несуть у собі ще й інші “виміри” явищ, предметів і станів, у певній мірі увиразнюють світ, що його бачить автор “Блакитного роману”. Кольорову динаміку твору схематично можна зобразити так: блакить стоячих вод і сонячна блакить – жовте – червоне – темна легенда Аорист – срібна блакить місячного саява – блакитні душі; вона супроводжує кожен з етапів роздумів Я над життям Ти.

Отже, у “Блакитному романі” звучать одвічні філософські мотиви, втілені у заснованих на ірраціональних спонуках символах-концептах: *свобода, воля, щастя, страх, неволя, самотність*. Незвично поєднуючи два різнорівневі поняття: революцію та ерос, – авторові вдалося піднятися над соціальним, а значить і класовим відображенням революційної дійсності в Україні. Як слушно резюмувала Р. Мовчан, “цей митець, не оминувши трагічні революційні реалії, як модерніст утверджував ірраціональне в людині, як український модерніст – розглядав його на матеріалі духовної історії своєї нації. Тому й не дивно, що в його творах життєствердний пафос – основний” [150, с. 230].

Висновки до третього розділу

Кількісно невелика прозова спадщина Андрія Заливчого і Гната Михайличенка стала предтечею багатьох знакових художніх явищ в українській літературі 1910-х і особливо 1920-х років. Різноманітна за стильовими характеристиками поезія в прозі “перших хоробрих” поставала як продовження народницьких традицій; вбираючи в себе елементи символізму, імпресіонізму, експресіонізму, відроджуючи барокову орнаментальну прозу, репрезентувала модерністську художню свідомість. Наративні стратегії, синтез літературних жанрів і видів мистецтва, специфічно інтерпретована оповідь від першої особи – ліричного героя, елементи автобіографічності, автоінтертекстуальність, автопсихологізм та ін. – характерні риси стилю прозаїків. Започатковані у творчості А. Заливчого й Г. Михайличенка мотиви й образи, теми, проблеми, зображально-виражальні засоби, були підхоплені й розвинені у творчості талановитих наступників – М. Хвильового, Г. Косинки, В. Підмогильного, Ю. Яновського, І. Дніпровського, Г. Епіка, Б. Тенети та багатьох ін.

Мотиви національного та соціального визволення, провідні для прози Заливчого й Михайличенка, становили основу базових концептів, закодованих в образах і символах. Вони резонували з концептосферою поезії В. Чумака і В. Еллана-Блакитного, що дає підстави для ствердження певної єдності художніх систем, а отже, розглядати їхню творчість як цілісний історико-літературний феномен.

Традиційна “сільська” проблематика новелістики А. Заливчого базується на концептуальних мотивах волі / неволі, розгортається в мотивах бідності, страждань, голоду, страху, втрати людської гідності, принижень тощо. Концептосфера новелістики письменника кореспондує з базовими концептами, символічно закодованими в малій прозі Г. Михайличенка, мотиви якої детерміновано суспільним подіями в Україні. У творах прозаїка знаходять художнє втілення актуальні проблеми революційної пори, пошуку ідеалу та моральних орієнтирів дезінтегрованого соціуму; передаються різні відчуття, настрої, підсвідомі відчуття людини в екстремальній ситуації.

Синтетичним і водночас найбільш загадковим твором у художньому доробку “перших хоробрих” є “Блакитний роман” Гната Михайличенка, концептосфера якого охоплює духовний світ особистості та її ірраціональні спонуки, хаос буття, проблеми морального вибору, загалом – сягає космізму в масштабах мистецького узагальнення. Відмовляючись від реалістичного зображення подій, автор у романі моделює трагедію особистого в революції крізь внутрішній світ персонажів. Маскуючи картини жахливого братовбивчого протистояння за витонченою еротикою, Михайличенкові вдалося не лише показати реальність, але й передбачити трагічне майбуття України. У цілому, “Блакитний роман” “революціонував” літературний процес, актуалізувавши “витворення національного культурософського міфу” (Д. Наливайко), згодом творчо осмисленого у прозі українських модерністів 1920-х років.

ВИСНОВКИ

Діяльність “перших хоробрих” сприяла рухові нації до соціального та національного визволення, що, зрештою, увінчався в кінці XX століття розбудовою суверенної держави, незалежної й рівної в європейському колі. Глибина й багатогранність їх літературного набуtku, різнобічність неординарної, яскравої поезії і прози, широта літературознавчих поглядів справили значний вплив на літературний модернізм 1920-х років, збагатили українську літературу, ставши її важливим історичним феноменом. Ідентифікаційні, стильові та функціональні стратегії творчості В. Чумака і Г. Михайличенка, В. Блакитного і А. Заливчого, зумовлені єдністю політичних поглядів і націоцентричними світоглядними установками, виявилася в оригінальній художній картині світу, по-своєму завершеній і цілісній, втіленій у системі індивідуально-авторських концептів.

Концепт як “згусток смислу” твору, перебуваючи в “точці перетину” понятійної та образної сфери значень, має значний потенціал: асоціативну природу, естетичну основу та образні засоби вираження, обумовлені авторським задумом. Концепти поділяються на базові, атрибутивні й асоціативні, у своїй сукупності створюють ієрархічну смислову структуру – *концептосферу*, репрезентовану як в окремому творі, так і в кількох творах одного автора чи групи авторів. Семантика художнього концепту поєднує загальнокультурний та індивідуально-авторський компоненти.

Поетична творчість “перших хоробрих” постає на перехресті завершального етапу позитивізму та раннього модернізму, української літературної традиції і європейського культурного впливу. Мотиви соціального визволення в їхній творчості нерозривно пов’язані з націоцентричним усвідомленням побудови суверенної української держави, що спричиняє реінтерпретацію народнопісенних образів, розвиток традицій класичного

реалізму та засвоєння новітніх мистецьких стратегій (імпресіонізму, символізму, експресіонізму, неоромантизму тощо).

Спрямовуючи свою творчість до майбутнього, до перемоги у визвольній боротьбі й побудові нового вільного суспільства, В. Чумак і В. Еллан-Блакитний поступово відмовляються від традицій українського літературного народництва, сформованого на основі ідеалізації козацького минулого. Автобіографічні новели А. Заливчого зберігають зв'язки з класичним реалізмом, модернізуючи наратив елементами поетики імпресіонізму й символізму, тоді як проза Г. Михайличенка лише на ранньому етапі покликається на реалістичну стилістику. Домінанта авторського ідіостилу Михайличенка засновується на принципах інтуїтивізму й еволюціонує від неореалізму й імпресіонізму в новелістиці до символізму та орнаментальності в “Блакитному романі”.

Попри оригінальність індивідуальних стилів В. Чумака і В. Еллана-Блакитного, їхні поетичні системи мають низку спільних концептів. Джерела типологічної схожості більшості з них лежать у подібності суспільно-політичних поглядів та україноцентричних пріоритетах, у співзвучному трактуванні української культурної традиції, захопленні модерними мистецькими віяннями, у внутрішній потребі радикального змістового й формотворчого оновлення тощо. У поетичних зразках відбивалася потужна тенденція до самопізнання, рефлексія на внутрішні зміни в бутті індивідуального “я”.

Уже в ранніх віршах формується основний художній принцип поетичного світобачення В. Чумака і В. Еллана-Блакитного: *антитеза, непримиренна боротьба протилежностей*. У ще романтичних, багато в чому наслідувальних образах виокремлюються бінарно опозиційні семантичні поля Добра і Зла, Правди і Кривди, Свободи й Неволі. У ранніх віршах заявлені базові концепти творчості, які згодом наберуть глибини й поетичної виразності, розвинуться в цілу систему поетичних символів великої узагальнюючої сили.

В оригінальній поетичній картині світу “перших хоробрих” базовими концептами є традиційні для української літератури поняття *волі / неволі*, що виступають фундаментом ієрархічної системи асоціативних художніх концептів. Семантичні поля цієї ключової антитези розгортаються в розгалужену систему символів, оригінальних авторських образів, заснованих на атрибутивних та асоціативних концептах. В означеній поетичній системі образна конкретність тропів і стилістичних фігур, серед яких домінують ретельно дібрані метафори, інверсійні епітети, риторичні фігури, поєднується з абстрактним, часом навіть понятійним змістом художніх концептів, різних за семантичним масштабом. Одні з них належать поетичній структурі окремого вірша, інші реалізуються у формі символу, мотиву або топоса в кількох творах чи у творчості поета загалом. Окремі через семантику концептів кореспондують із літературною і культурною традицією, генеруючи розмаїття химерних асоціацій та алюзій у читача. Семантичні поля базових концептів *воля / неволя* стали визначальними у форматі модерного літературного стилю, що був сформований в українській поезії 1910-х – початку 1920-х років.

Для поезії “перших хоробрих” характерною структурною властивістю концептосфери є її двополюсність, тобто концептуальна презентація художньої картини світу у вигляді двох діаметрально протилежних семантичних полів. Через те основні концепти представлені парами-антитезами. Більшість із них має загальнокультурне походження і визначає концептуальні межі загального плану, складаючи основу художньої концептосфери національної літератури.

Невелика за обсягом новелістична спадщина А. Заливчого побудована переважно на автобіографічному матеріалі. Письменник віддає данину народницькій наративній стратегії, проте модернізує її своєрідною позицією ліричного героя. Твори Заливчого за специфічними ознаками наративу більше нагадують моноп’єси, де ліричний герой веде, по суті, драматичний монолог, експлікуючи не конкретні події зовнішнього світу, а внутрішній психологічний стан та підсвідомі відчуття. Звідси – виразні імпресіоністські інтонації, експресіоністична образність, символічні деталі тощо. Акцентований

автобіографізм прози “перших хоробрих” є джерелом своєрідної стратегії саморепрезентації автора, суб’єктивізації наративу і поворотом до аутопсихологізму, аутоінтертекстуальності. В українській літературі новелістика “перших хоробрих” стала одним із перших зразків поширеного в європейській прозі початку ХХ століття синтетичного жанру “автофікшн”.

Фатальна самотність і розгубленість, відчуття смертельної небезпеки і страх перед хаотичною дійсністю, знеціненням людської особистості й самого життя провокують внутрішню драму персонажа, його боротьбу з самим собою. Роздвоєння індивідуального я-героя породжує внутрішній діалог, іманентний творам Г. Михайличенка. У його прозі наявний розкол душі персонажа, що драматизує нарацію на багатьох рівнях оповіді. Це й заявлений уже в перших творах традиційний для реалістичної прози концепт двійника, і багатопланова діалогічність, колізійність зрілої новелістики, особливо ж – “Блакитного роману”.

Художня модель світу “Блакитного роману” складається з Минулого (репрезентованого в давньоєгипетських міфах) і Майбутнього (блакитної далечині), між якими балансує сучасність у вирі трагічних подій перших десятиліть ХХ віку. У майбутнє відкривається два шляхи: один веде до смерті, інший до життя, і кожен герой проходить драматичне випробування на істинність обраної ним дороги. Так само й у душі кожного персонажа (навіть акцентовано негативного) співіснують у драматичній напрузі полюси позитиву й негативу, добра і зла. Ці два полюси художньої моделі світу конкретизуються в низці базових концептів: *життя, любов, радість, світло, сонце, блакить та ін.* як символи гармонії в повнокровному Житті, та *смерть, темрява, ненависть, страх, страждання та ін.* (символи взаємознищення і згасання у Смерті). Шлях до світла, до життя узагальнюється в концептах *боротьби, руху, звільнення* і має низку атрибутивних концептів: *випробування, жертва, кров* тощо.

Концептосфера “перших хоробрих” має маркери творчої особистості кожного письменника, проте є в ній і важливі точки сходження. Вона

характеризується яскравим синтетичним потенціалом, що реалізується в синтезі літературних жанрів (прози, поезії, драми) й різних видів мистецтва (живопису й музики). Письменники (особливо Г. Михайличенко) використовують формальні прийоми живопису (авторські визначення жанру, імпресіоністичну колористику), музичні інтермедіативи – зміни “тональності” емоційного настрою від мінору до мажору й навпаки, варіації образних тем і “мелодій”, рефрени, наростання і спадання сили звуку аж до мовчання та ін.

Ключовим структурним принципом побудови художньої концептосфери творчості “перших хоробрих” є *бінарна опозиційність*, яка породжує антитетичність художньої картини світу, драматизм сюжетобудування у прозі й розгортання контрастних ліричних мотивів у поетичних творах. Цей принцип належить до визначальних у художніх моделях українського модернізму 1900 – 1910-х років, є одним із найбільш естетично продуктивних у формуванні модерного національного стилю.

Загалом, поезія і проза В. Чумака і В. Еллана-Блакитного, А. Заливчого і Г. Михайличенка є органічно цілісним художнім простором зі спільними світоглядно-естетичними та культурно-генетичними рисами. Яскраво індивідуальний стиль “перших хоробрих” репрезентує художній феномен, оригінальну стильову стратегію, найвиразнішими ознаками якої була максимальна узагальненість образної структури, стильовий і жанровий синкретизм (що спричиняв дифузію прозових і поетичних жанрів, виразну тенденцію до інтермедіальності), органічна єдність неоромантичних, символічних, імпресіоністичних, експресіоністичних тенденцій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Н. Нові мотиви у ліриці поетів-символістів як відгук на національну революцію 1917 року в Україні / Н. Авраменко // Наукові записки. Серія : Літературознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 1999. – Вип. IV. – С. 42–48.
2. Агеєва В. Проза М. Хвильового і літературний експресіонізм початку ХХ століття / В. Агеєва // Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX–XX ст.); [відп. ред. Д. С. Наливайко]. – К. : Заповіт, 1997. – С. 179–200.
3. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза / В. П. Агеєва. – К. : Фірма Віпол, 1994. – 158 с.
4. Адельгейм Є. Василь Еллан // Матеріали до вивчення української літератури : у 5 т.; [упоряд. А. О. Іщук, П. М. Сіренко]. – К. : Рад. школа, 1963. – Т. V. Кн. I. – С. 244–266.
5. Адельгейм Є. Час і пам'ять / Є. Адельгейм. – К. : Рад. письменник, 1973. – 194 с.
6. Андреев А. Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество : учеб. пособие : в 2 ч. / А. Н. Андреев. – Мн. : БГУ, 2004. – Ч. 1: Теория литературно-художественного произведения. – 2004. – 187 с.
7. Арутюнова Н. Д. Образ (опыт концептуального анализа) / Н. Д. Арутюнова // Референция и проблемы текстообразования. – М. : Наука, 1988. – С. 117–129.
8. Аскольдов (Алексеев) С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов (Алексеев) // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антологии ; [Под общей ред. проф. В. П. Нерознака]. – М. : Academia, 1997. – С. 267–279.
9. Барабаш Ю. Пісня на світанку (Про творчість українського поета В. Чумака) / Ю. Барабаш // Вітчизна. – 1965. – № 10. – С. 187–199.
10. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства / Г. Башляр. – М. : РОССПЭН, 2004. – 376 с.

11. Бжеський Р. Знайомство з Аркадієм Казкою / Роман Бжеський // Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/znayomstvo-z-arkadiyem-kazkoju-prysyaga>
12. Безхутрий Ю. М. Художній світ Миколи Хвильового : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Юрій Миколайович Безхутрий. – Львів, 2003. – 35 с.
13. Белєхова Л. Сучасний підхід до інтерпретації художнього тексту / Л. Белєхова // Науковий вісник ХДУ : зб. наук. праць. Сер. Лінгвістика. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2006. – Вип. IV. – С. 288–292.
14. Берг М. О статусе литературы / Михаил Берг // Дружба народов. – 2000. – № 7. – С. 188–205.
15. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
16. Біла А. Критика доби “міжчасся” / А. Біла // Сучасність. – 2004. – № 6. – С. 144–149.
17. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / А. Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
18. Білецький О. І. Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку / О. І. Білецький // Червоний шлях. – 1925. – № 11–12. – С. 268–307.
19. Білецький О. І. Двадцять років нової української лірики (1903–1923) / О. І. Білецький. – Х. : ДВУ, 1924. – 36 с.
20. Біловус Л. І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В. Стуса та І. Світличного) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06. “Теорія літератури” / Л. І. Біловус. – Тернопіль, 2003. – 18 с.
21. Блакитний В. Ленінізм у будівництві культури / В. Блакитний // Плужанин. – 1926. – № 11 (14). – С. 6–7.
22. Блэк М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры : Сборник ; [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.] / [вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной]. – М. : Прогресс, 1990. – С. 153–172.

23. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія / Анна Біла ; [2-ге вид., допов. і переробл.]. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
24. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВЦ “Київський університет”, 2009. – 519 с.
25. Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму : посібник для вузу з теорії та історії українського романтизму / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавництво Київського інституту “Слов’янський університет”, 1997. – Ч. 1 : Етногенез і теогенез. – 81 с.
26. Бойко Б. Червоний заспів (До 65-річчя з дня народження В. Чумака) / Б. Бойко // Молодь України. – 1966. – 7 січня.
27. Большакова А. Ю. Архетип-концепт-культура / А. Ю. Большакова // Вопросы философии. – 2010. – № 7. – С. 47–57.
28. Бондарчук М. П. Національно-культурна політика більшовиків в Україні на початку 20-х років // Електронний ресурс. – Режим доступу : http://shron.chtyvo.org.ua/Bondarchuk_Petro/Natsionalno-kulturna_polityka_bilshovykiv_v_Ukraini_na_pochatku_1920-kh_rokiv.pdf
29. Бретон А. Манифест сюрреалізму / А. Бретон // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М. : Прогресс, 1986. – С. 40–72.
30. Бурляй Ю. Від нього завжди віяло життям / Ю. Бурляй // Слово і час. – 1994. – № 11–12. – С. 63–64.
31. Бурляй Ю. Спогади сестри [Є. В. Михайличенко (Підгаєць) про брата – письменника Г. Михайличенка] / Ю. Бурляй // Слово і час. – 1994. – № 11–12. – С. 63–64.
32. Бурляй Ю. Спогади сестри про Г. Михайличенка / Ю. Бурляй // Слово і час. – 1994. – № 11–12. – С. 63–64.
33. Валентій В. Дзвони чернігівських ранків / В. Валентій // Наш край. – 2011. – 28 трав. – С. 9.

34. Еллан (Блакитний) В. Твори : у 2 т. / Василь Еллан-Блакитний. – К. : Худ. література, 1958. – Т. 1. – 301 с.
35. Васьків М. Два українські “кольорові романи”: порив “insBlau” і “Червоний” порив / М. Васьків // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. пр. ; [упоряд. М. Конончук]. – К. : Твімінтер, 2003. – Вип. 15. – С. 3–15.
36. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая ; [пер. с англ. А. Д. Хмелева, под ред. Т. В. Булыгиной]. – М. : Языки русской культуры, 1999. – I–XII. – 780 с.
37. Виноградов И.А. Вопросы поэтики : Избранные работы / Иван Виноградов ; [сост. Г. Белая; авт. вступ. ст. М. Поляков]. – М. : Сов. писатель, 1972. – 423 с.
38. Вовчик-Блакитна М. Бачу тебе, Україно моя, в будучині (Про В. Блакитного) / М. Вовчик-Блакитна // Слово і Час. – 1994. – № 1. – С. 16–17.
39. Гадзінський В. Андрій Заливчий / В. Гадзінський // Життя й Революція. – № XI–XII. – 1930. – С. 121–148.
40. Гадзінський В. Гнат Михайличенко : передмова / В. Гадзінський // Михайличенко Г. Твори ; [упор., ст. В. Гадзінського ; заг. ред. і передм. А. Приходька]. – Х. : ДВУ, 1929. – С. 19–84.
41. Гадзінський В. Естетика “Блакитного роману” / В. Гадзінський // Червоний Шлях. – 1923. – № 6 – 7. – С. 177–186.
42. Гадзінський В. Символіка “Блакитного роману” / В. Гадзінський // Шляхи Мистецтва. – 1921. – Ч. 2. – С. 115–135.
43. Гадзінський В. Фрагменти стихії: статті та рецензії / В. Гадзінський. – Х. : ДВУ, 1927. – 176 с.
44. Гасанова В.Т. Ідейно-естетична боротьба в українській літературі 20-х рр. ХХ ст. (на матеріалі літературних організацій) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / В.Т. Гасанова. – К., 2001. – 20 с.

45. Генік-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. / Зіна Генік-Березовська ; [пер. Г. Сиваченко; упоряд. та прим. М. Коцюбинська, Г. Сиваченко; ред. рада В. Шевчук та ін.]. – К. : Гелікон, 2000. – 368 с.
46. Гирич І.Б. Українські інтелектуали і політична окремішність (середина XIX – поч. XX ст.) : монографія / Ігор Гирич. – К. : Укр. письменник, 2014. – 496 с.
47. Гладка І. Модернізація української повісті (на прикладі “Історії одного замаху” Гната Михайличенка) / Ірина Гладка // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – 2012. – Вип. 13. – С. 64–71.
48. Гладка І. Сильові домінанти творчості Гната Михайличенка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Ірина Сергіївна Гладка. – Одеса, 2011. – 16 с.
49. Голобородько К. Ю. Лінгвістичний статус концепту / К. Голобородько // Культура народів Причорномор'я. – 2002. – № 32. – С. 27–30.
50. Гордієнко А. Сучасники про В. Г. Чумака / А. Гордієнко // Деснянська правда. – 1967. – 15 лютого. – С. 3.
51. Грабовський С. “Країна Інкогніта”. Василь Чумак / Сергій Грабовський // Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://www.radiosvoboda.org/a/908842.html>
52. Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т. 9 кн. / Михайло Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – Т. 1. – 392 с.
53. Грушевський М. На українські теми. Іще про наше культурне життя / Михайло Грушевський // ЛНВ. – 1911. – Кн. 2. – С. 394–401.
54. Гузій Р. З народної танатології: карпатознавчі розсліди / Роман Гузій. – Л. : Інститут народознавства НАН України, 2007. – 352 с.
55. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація : Монографія / Т. Гундорова. – Л. : Літопис, 1997. – 298 с.
56. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX ст. / Т. Гундорова // Проблеми історії та теорії реалізму української

- літератури XIX – поч. XX ст. ; [відп. ред. М. М. Яценко] / Т. Гундорова. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 166–191.
57. Гундорова Т. Український окциденталізм : бути чи не бути Римом? / Т. Гундорова // Критика. – 2006. – № 1 – 2. – С. 31–36.
58. Давидюк Д. Про калинову пісню. (Василію Чумаку) / Д. Давидюк // Блискавка серця. – К. : 1967. – С. 37.
59. Далекі зірничі. Українська література першої половини XX ст. ; [упоряд. В. І. Шкляр, П. П. Орленко]. – К. : Грамота, 2001. – 479 с.
60. Дзюба І. З криниці літ : У 3-х т. / Іван Дзюба. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – 975 с.
61. Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі / М. Доленго // Червоний шлях. – 1924. – Ч. 1–2. – С. 167–173.
62. Доленго М. Післяжовтнева українська література / М. Доленго // Червоний шлях. – 1927. – №11. – С. 154–172.
63. Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні / О. Дорошкевич // Життя і революція. – 1925. – №10. – С. 70–76.
64. Дорошевич Л. Підручник історії української літератури / Ол. Дорошкевич. – Х. – К. : Книгоспілка, 1924. – 365 с.
65. Драй-Хмара М. Вибране / М. Драй-Хмара ; [упоряд. Д. Паламарчука, П. Качура., передм. І. Дзюби]. – К. : Дніпро, 1989. – 542 с.
66. Драй-Хмара М. Основні етапи в розвитку української повоєнної літератури / М. Драй-Хмара // М. Драй-Хмара. Літературно-наукова спадщина ; [упор. С. А. Гальченка та ін. ; прим. С. А. Гальченка, Г. О. Костюка ; ст. М. Г. Жулинського]. – К. : Наукова думка, 2002. – С. 333–336.
67. Драч І. Д. Інтермедіальні маркери в малій прозі Миколи Хвильового як ознака елітаризму / І. Д. Драч // Наук. вісник Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки. Серія “Літературознавство”. – 2009. – № 12. – С. 65–69.
68. Ермолин Е. Между кладбищем и свалкой / Е. Ермолин // Континент-89. – Москва-Париж, 1995. – С. 332–348.

69. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан ; [упоряд., передмова та прим. Н. Шумило]. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
70. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 688 с.
71. Жигун С.В. Гра як художній прийом в епічному тексті (на матеріалі української прози 10-20-х років ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук спец. 10.01.01 “Українська література” / Сніжана Валентинівна Жигун. – К., 2008. – 18 с.
72. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття / Світлана Журба. – Тернопіль : СМП “Астон”, 2000. – 120 с.
73. Журенко О. М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 “Українська література” / Ольга Миколаївна Журенко. – К., 2003. – 20 с.
74. Заєць В. Проблеми наукового вивчення Михайличенкової творчості / В. Заєць // Плуг. – № 11–12. – С. 90–93.
75. Заливчий А. З літ дитинства : Автобіографічні новели / Андрій Заливчий // Київ. – 1983. – № 3. – С. 114–119.
76. Заливчий А. Дитинство (Автобіографічні новели) / Андрій Заливчий. – К. : Київ. друк, 1929. – 46 с.
77. Зеров М. Два прозаїки / М. Зеров // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці ; [упоряд. Г. П. Кочура, Д. В. Павличка]. – 1990. – С. 516–526.
78. Зеров М. Передмова до збірника “Нова українська поезія” / М. Зеров // Зеров М. Українське письменство ; [упор. М. Сулими ; післям. М. Москаленка]. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 317–325.
79. Зеров М. Рецензія на “Шляхи Мистецтва” № 1 / Микола Зеров // Голос друку. – Харків, 1921. – № 1. – С. 195–205.
80. Зеров М. Українське письменство в 1918 році / М. Зеров // Зеров М. Українське письменство ; [упор. М. Сулими ; післям. М. Москаленка]. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 249–262.

81. Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе: Литература и музыка / Валерий Григорьевич Зусман. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2001. – 168 с.
82. Іванів-Меженко Ю. Творчість індивідуума і колектив / Ю. Іванів-Меженко // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917-1927). – Х. : ДВУ, 1928. – С. 7–19.
83. Іванова Н. 1920-ті роки й український авангард: мистецтво для мас – від митця-професіонала / Н. Іванова // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 20–27.
84. Ільєнко І. Піднятий на злеті / І. Ільєнко // Чумак В. Червоний заспів: Поезії. Оповідання і нариси. Статті та рецензії. Засідання дитячого гуртка “Музо, геть”, п’єса-шарж. Автобіографічні матеріали. Спогади про поета; [упоряд., авт. передм. та прим. І. О. Ільєнко]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 3–45.
85. Ільєнко І. Сурмач червоних зір: До 80-річчя з дня народження поета В. Чумака / І. Ільєнко // Дніпро. – 1981. – №. 1. – С. 129–132.
86. Ільїнська Н. Російська поезія рубежів ХІХ–ХХ, ХХ–ХІ століть: концептосфера і типологія релігійно-поетичної свідомості в аспекті культурної спадкоємності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.02. “Російська література” / Ніна Іллівна Ільїнська. – К., 2006. – 36 с.
87. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький ; [пер. з англ. Раї Тхорук]. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
88. Історія української літератури ХХ ст.: у 2 кн. Перша половина ХХ ст. ; [за ред. члена-кореспондента НАН України В. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – Кн. 1. – 464 с.
89. Історія української літератури ХХ століття.: у 2 кн. 3 ч. ; [за ред. В.Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1993. – Кн. 1. – 784 с.
90. Йогансен М. Еротизм в новій українській поезії / М. Йогансен // Жовтень : Зб., присвячений роковинам великої пролетарської революції. – Х. : Всеукр. Літературний комітет, 1922. – С. 98–99.
91. Кавун Л. І. “М’ятежні” романтики вітаїзму: Проза ВАПЛІТЕ : монографія / Лідія Кавун. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – 328 с.

92. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук спец. 10.01.01 “Українська література” / Оксана Миколаївна Капленко. – К., 2005. – 22 с.
93. Капустянський І. А. Елланова проза й сатира / Ів. Капустянський // Плужанин. – 1926. – № 11. – С. 3–5.
94. Капустянський І. А. Заливчий у літературнім оточенні / І. Капустянський // Плуг. – 1925. – № 11–12. – С. 93–98.
95. Карась А. Начерк культурного відродження України від 1917 до 1933 років / А. Карась // Науковий збірник Українського Вільного Університету (Ювілейне видання з приводу 70-ліття УВУ). – Мюнхен, 1992. – С. 219–246.
96. Карасик В. И. Культурные доминанты в языке / В. И. Карасик // Языковая личность : культурные концепты. – Волгоград-Архангельск, 1996. – С. 3–16.
97. Кирко В. Рецензія про Михайличенків “Блакитний роман” / В. Кирко // Буяння. Альманах. – Кам’янець на Поділлі, 1921. – № 1. – С. 98–108.
98. Кирчанів М. “Блакитний роман” Гната Михайличенка і проблеми ранньої історії радянської модернової літератури / М. Кирпанів // Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://www.google.com/ua/search>
99. Клепикова О. В. Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук спец. 10.01.01 “Українська література” / Олександра Валентинівна Клепикова. – К., 2013. – 20 с.
100. Коваленко Б. Василь Чумак / Б. Коваленко // Літературно-критичні статті. – К. : Рад. письменник, 1962. – С. 127–145.
101. Ковалів Ю. І. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі : монографія / Ю. І. Ковалів. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2012. – 191 с.
102. Ковалів Ю. Романтична стильова течія в українській радянській поезії 20–30-х років / Ю. Ковалів. – К. : Наукова думка, 1988. – 128 с.
103. Ковалів Ю. Українська література періоду національно-визвольних змагань / Юрій Ковалів // Неопалима купина. – 2007. – № 3–4. – С. 55–96.

104. Колесов В. В. О логике логоса в сфере ментальности / В. В. Колесов // Мир русского слова. – 2000. – №2. – С. 52–59.
105. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс : монографія / Ірина Констанкевич. – Луцьк : Вежа-Друк, 2014. – 420 с.
106. Концепты культуры и концептосфера культурологии: Коллективная монография ; [Под ред. Л.В. Никифоровой, А.В. Коневой]. – СПб. : Астерион, 2011.– 381 с.
107. Копиця Д. Образ Василя Чумака в українській художній літературі / Д. Копиця // Літературно критичні статті. – К. : Рад. письменник, 1968. – С. 99–111.
108. Корж О. Еллан-Блакитний, Семенко, Сосюра, Хвильовий та інші... / О. Корж // Прапор. – 1989. – № 1. – С. 54–88.
109. Коряк В. Етапи / В. Коряк // Жовтень (Збірник, присвячений роковинам великої пролетарської революції). – Х. : Всеукраїнський літературний комітет, 1921. – С. 83–94.
110. Коряк В. Місто в українській поезії / В. Коряк // Шляхи Мистецтва. – 1923. – № 6–7. – С. 177–186.
111. Коряк В. Мотиви соціальної боротьби в сучасній українській літературі / В. Коряк // Коряк В. Організація жовтневої літератури : газетні та журнальні статті. 1919–1924 рр. – Х. : ДВУ, 1926. – С. 122–127.
112. Коряк В. Програма літератури в корпусі літературознавства. Бесіда третя / В. Коряк // Плужанин. – 1926. – № 12 (15). – С. 4–12.
113. Кошелівець І. Літературний процес. Дещо з віддалі / І. Кошелівець. – Париж : Накладом НТШ в Європі, 1991. – 94 с.
114. Кошелівець І. Перші хоробрі / І. Кошелівець // Сучасність. – Ч. 11 (23). – Мюнхен, 1977. – С. 9–15.
115. Кошова А.В. Концептуальний аналіз: перспективи і переваги при вивченні художнього тексту / А. Кошова // Уч. записки Таврического нац. ун-та им. В.И. Вернадского. – Одесса, 2013. – Т. 26 (65). – № 1. – С. 122–126.

116. Кравченко А.В. Что изучает концептология? / А. Кравченко // Функционально-когнитивный анализ языковых единиц и его аппликативный потенциал : материалы 1-й междун. конф. (5-7 окт. 2011). – Барнаул : Изд-во АлтГПА, 2011. – С. 248–251.
117. Кравченко А.Є. Увертюра до антракту: передісторія “театру Корнійчука” / Андрій Кравченко // Наукові записки НаУКМА : Філологічні науки. – Т. 19. – К. : Стилос, 2001. – С. 22–35.
118. Крижанівський С. Василь Чумак / С. Крижанівський // Слово і час. – 1991. – № 1. – С. 18–23.
119. Крижанівський С. Співець революції // Чумак В. Заспів. Твори / Степан Крижанівський. – К. : Дніпро, 1968. – С. 3–15.
120. Кубилюс В. Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация? / Витаутас Кубилюс // Вопросы литературы. – 1976. – № 8. – С. 128–140.
121. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Т. Лузина. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1996. – 245с.
122. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм / І. Кулик // Шляхи Мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 93–108.
123. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження / Ю. Лавріненко. – К. : Смолоскип, 2002. – 984 с.
124. Лавріненко Ю. Блакитний-Еллан: біографічно-критичний нарис / Юрій Лавріненко – Х. : Український робітник, 1929. – 62 с.
125. Лавріненко Ю. Чумак і його поетична спадщина / Ю. Лавріненко // Плуг. – № 11–12. – С. 84–90.
126. Лебідь А. Од символізму до революційної літератури / А. Лебідь // Життя й революція. – 1925. – № 6. – С. 31–35.
127. Лейтес А. Десять років української літератури (1917–1927) : у 3 т. / А. Лейтес, М. Яшею ; [заг. ред. С. Пилипенка] – Х. : ДВУ, 1928. – Т. 1 : Біо-бібліографічний. – 1928. – 672 с.

128. Ленская С. В. Элементы сюрреализма в украинской новеллистике 1920-х гг. (А. Заливчий, Г. Михайличенко, И. Днепровский) / С.В. Ленская // Вестник БарГУ. Серия «Педагогические науки. Психологические науки. Филологические науки» / Барановичский государственный университет, Беларусь. – Барановичи : Изд. БарГУ, 2014. – Вып. 2. – С. 80–86.
129. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 1993. – Т. 52. № 1. – С. 3–9.
130. Літературознавчий словник-довідник / [Ред. колегія Р. оГром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко]. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
131. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия ОРЯ. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – №1. – С. 3–9.
132. Луцький Ю. Літературна політика в Радянській Україні 1917–1934 / Юрій Луцький. – К. : Гелікон, 2000. – 242 с.
133. Любовець О. Боротьбисти і більшовики : співпраця та протиборство / Олена Любовець // Історія України. – 2000. – № 40. – С. 6–7.
134. Маслова В. А. Лингвокультурология: уч. пособие для студентов высших учебных заведений / В. А. Маслова. – М. : Издательский дом “Академия”, 2001. – 208 с.
135. Мартич Ю. ...І стежка до криниці: бібліографічні розповіді [опублікована розповідь про Блакитного] / Ю. Мартич. – К. : Дніпро, 1980. – 303 с.
136. Матеріали до вивчення української літератури: у 5 т. ; [упоряд. Ішук А. О., Сіренко П. М.]. – К. : Рад. школа, 1963. – Т. V. Кн. I. – С. 226–265.
137. Мацевко-Бекерська Л. В. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра. філол. наук : 10.01.06 “Теорія літератури” ; 10.01.01 “Українська література” / Лідія Василівна Мацевко-Бекерська. – К., 2009. – 39 с.
138. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії / Ю. Меженко // Червоний шлях. – 1923. – № 2. – С. 199–210.

139. Мельник В. Боротьбист. Нарком. Символіст (До 100-річчя з дня народження Гната Михайличенка) // Літературна Україна. – 1992. – 12 листопада (№ 45). – С. 6–9.
140. Мельник В. Модернізм української прози : генеза, розвиток, історичне значення / В. Мельник // Сучасність. – 1996. – № 12. – С. 105–109.
141. Мертвопетлюйко П. Мистецтво переходової доби / П. Мертвопетлюйко // Мистецтво. – 1919. – № 2. – С. 33–34.
142. Минко В. Червоний Парнас : сповідь колишнього плужанина : [спогади про Блакитного] / В. Минко. – К. : Рад. письменник, 1972. – С. 25–29.
143. Михайлич І. Той, чиє життя було твором мистецтва / І. Михайлич // Мистецтво. – 1919. – Ч. 1. – С. 24–25.
144. Михайличенко Г. Блакитний роман / Г. Михайличенко // Електронний ресурс. – Режим доступу : http://royallib.com/book/mihaylichenko_gnat/blakitniy_roman.html.
145. Михайличенко Г. Новелі / Г. Михайличенко. – Харків: ДВУ, 1922. – 53 с.
146. Михайличенко Г. Пролетарське мистецтво / Гнат Михайличенко // Мистецтво. – 1919. – Ч. 1. – С. 28–29.
147. Михайличенко Г. Художні твори / Впоряд. З поясненнями та біографічним нарисом В. Гадзінський. За заг. ред. та з передм. А. Приходька. – О. : Держ. вид-во України, 1929. – 296 с.
148. Михайличенко І. Той, чиє життя було твором мистецтва. Електронні матеріали з історії української культури // Мистецтво. – 1919–1920. – CD. 1.1.
149. Михайличенко Г. Чуже свічадо / Г. Михайличенко // Жулинський М. Із забуття в безсмертя. – К. : Дніпро, 1990. – С. 261–263.
150. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : монографія / Р. В. Мовчан. – К. : ВД “Стилос”, 2008. – 544 с.
151. Мовчан Р. Гнат Михайличенко і його проза / Р. Мовчан // Київська старовина. – 2000. – № 4. – С. 85–91.

152. Мовчан Р. Ранній український модернізм крізь погляд Миколи Зерова / Р. Мовчан // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – № 7–8. – С. 131–138.
153. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. / М. Моклиця. – Луцьк : Вежа, 1999. – Ч. 1. (Українська література). – 154 с.
154. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця. – Луцьк : Редакційно – видавничий відділ Волинського державного університету ім. Л. Українки, 1998. – 291 с.
155. Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. П. Моренець. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 327 с.
156. Наєнко М. Модернізм: декларації, маніфести і реальність / М. Наєнко // Слово і Час. – 2003. – № 11. – С. 3–7.
157. Нарівська В. Спроба методологічної рефлексії / В. Нарівська // Філологічні семінари. Мова і література : кроки до національної ідентичності. – К. : ВЦ “Київський університет”, 1999. – Вип. 2. – С. 8–19.
158. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках / М. Неврлий. – К. : Вища школа, 1991. – 271 с.
159. Недзвідський А. Василь Еллан-Блакитний / Андрій Недзвідський // Василь Еллан (Блакитний). Твори : у 2 т. – К. : Худ. література, 1958. – Т. 1. – С. 5–46.
160. Ніконова В. Г. Концептуальний простір трагічного у п’єсах Шекспіра: поетико-когнітивний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філолог. н. / Віра Григорівна Ніконова / Київський національний лінгвістичний університет. – К., 2008. – 558 с.
161. Ні слова про спокій! Василь Еллан-Блакитний: Спогади. Матеріали ; [упоряд. М. В. Вовчик-Блакитної]. – К. : Дніпро, 1989. – 359 с.
162. Олесь О. Твори : у 2 т. / Олександр Олесь ; [упоряд., авт. перед та приміт. Р. П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 959 с.

163. Олійник О. Феномен символізму в системі українського модерну / Оксана Олійник // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 63–68.
164. Опарина Е.О. Концептуальна метафора / Е.О. Опарина // Метафора в языке и тексте. – М., 1988. – С. 65–77.
165. Павличко Д. В. Василь Чумак // Павличко Д. В. Літературознавство. Критика : у 2 т. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2007. – Т. 1. – 566 с.
166. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Павличко ; [Вид. 2-ге, перероб. і доп.]. – К. : Либідь, 1999. – 448 с.
167. Петренко І. Шаленим бурям рідний (до 90-річчя з дня народження Василя Еллана-Блакитного) / І. Петренко // Укр. мова і літ. в школі. – 1984. – № 1. – С. 72–75.
168. Пилипенко С. Пам’яті товариша / С. Пилипенко // Плужанин. – 1926. – № 11 (14). – С. 1–3.
169. Письменники Радянської України: 20-30 роки. Нариси творчості ; [упоряд. С. А. Крижанівський]. – К. : Рад. письменник, 1989. – Вип. 14. – 407 с.
170. Півторадні В. Публіцистична діяльність В. Чумака у 1918 р. (По сторінках чернігівської преси) / В. Півторадні // Радянське літературознавство. – 1958. – № 1. – С. 19–25.
171. Півторадні В. І. Українська література перших років революції (1917–1923 рр.) / В. І. Півторадні. – К. : Радянська школа, 1968. – 160 с.
172. Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус ; [2-ге вид., доп.]. – К. : Наук. думка, 2005. – 272 с.
173. Поліщук В. Залізний птах поезії : про творчість В. Еллана / В. Поліщук // Вісті. – 1925. – 6 грудня. – С. 2.
174. Поліщук Я. Альтернативна історія літератури – постмодерна парадигма / Ярослав Поліщук // Слово і час. – 2002. – № 1. – С. 20–26.
175. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : Монографія / Ярослав Поліщук ; [Вид. 2-ге, доповн. і переробл.]. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

176. Поліщук Я. Фольклорний код в українській літературі / Ярослав Поліщук // Дивослово. – 2008. – № 9. – С. 45–49.
177. Полфйоров Я. Еллан і музика / Я. Полфйоров // Червоний шлях. – № 11–12. – 1930. – С. 187–194.
178. Попова З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж, 2001. – 190 с.
179. Попович М. Нарис історії культури України / Мирослав Попович ; [Вид. 2-е, випр.]. – К. : АртЕк, 2001. – 728 с.
180. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека / В. И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке : Язык и картина мира. – М. : Наука, 1988. – С. 8–69.
181. Потапенко Г. Знову про дискурс модернізму, або “Дволикий Янус” українського модернізму / Г. Потапенко, Я. Потапенко // Дивослово. – 2001. – № 6. – С. 39–40.
182. Приходько Г. Оцінні концепти та їх місце у формуванні картини світу / Г. Приходько // Тези доповідей міжн. наук. конф. “Іноземна комунікація: здобутки та перспективи”. – Тернопіль : Тернопільський держ. екон. ун-т, 2006. – С. 45–46.
183. Приходько І. Слово з-між рядків смертного присуду / Інна Приходько // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : У 4-х кн. ; [упоряд., наук. ред. В. Яременко / 2-е вид., змінене, доопрац., доповн.]. – К. : Аконіт, 2001. – Кн. 1.: Культурно-історична епоха модернізму. – С. 468–471.
184. Прохоров Ю. Е. В поисках концепта / Ю. Е. Прохоров. – М. : Флинта: Наука, 2009. – 176 с.
185. П’ятаченко С. Ідея соборності України в поезії Олександра Олеся і Євгена Маланюка / С. П’ятаченко // Дивослово. – 2005. – № 7. – С. 52–56.
186. Ратушний М. Творчість Василя Чумака / М. Ратушний // Література в школі. – 1958. – № 5. – С. 10–19.

187. Романенко О.В. Концепція людини в українській літературі 20-х років ХХ ст. (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Олена Віталіївна Романенко. – К., 2002. – 196 с.
188. Світличний І. Гартована поезія (Про творчість українського поета-революціонера В. Чумака. 1990–1919) / І. Світличний // Дніпро. – 1957. – № 10. – С. 116–121.
189. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : монографія / Е. Селиванова. – К. : Фитосоциоцентр, 2002. – 336 с.
190. Сеник Л. Прозові пошуки українських футуристів 20-х років: “лівий роман” / Л. Сеник // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка : праці філологічної секції. – Львів, 1990. – Т. ССХХІ. – С. 123–135.
191. Сеник Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Л. Сеник. – Львів : Академічний експрес, 2002. – 239 с.
192. Сент-Бев Ш.-О. Г-н де Фелец и о литературной критике в эпоху империи / Шарль-Огюстен Сент-Бев // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе ; [сост., общ. ред. Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 48–49.
193. Складаний І. Покликаний революцією / І. Складаний // Укр. мова і літ. в школі. – № 1. – 1981. – С. 73–75.
194. Смолич Ю. Еллан / Ю. Смолич // Смолич Ю. Мої сучасники: літературно-критичні нариси. – К. : Рад. письменник, 1978. – С. 85–113.
195. Сріблянський М. З літературного життя на Україні за рік 1910 / Михайло Сріблянський // Українська хата. – 1911. – № 11–12. – С. 116–120.
196. Степанов Ю. С. Константы : Словарь русской культуры : опыт исследования / Юрий Степанов. – М. : Школа “Языки русской культуры”, 1997. – 720 с.

197. Степанов Ю. С. В мире семантики / Ю. Степанов // Семіотика : антологія ; [сост. Ю. С. Степанов., изд. 2-е, перераб. и доп.]. – М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – 702 с.
198. Степанов Ю.С. “Интертекст” – среда обитания культурных концептов (к основам сравнительной концептологии) / Юрий Степанов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.abbus.narod.ru>
199. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
200. Сулима М. Експресіонізм та український футуризм / Микола Сулима // Експресіонізм : зб. наук. праць. – Л. : Класика, 2002. – С. 143–147.
201. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. – М. : Наука, 1988. – 203 с.
202. Тичина П. Твори / Павло Тичина ; [упоряд. та авт. передм. С.В. Тельнюк]. – К. : Молодь, 1990. – 288 с.
203. Тимофеев А.В. Семантика блакиті в українській літературі 1910–1930-х років : Монографія / Андрій Тимофеев. – Кам’янець-Подільський : Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. – 212 с.
204. Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Олександр Ткачук // Слово і Час. – 2003. – № 11. – С. 17–24.
205. Ткачук М. Українська література ХХ століття : монографія / Микола Ткачук. – Тернопіль : Медобори, 2014. – 608 с.
206. Толочин И. В. Метафора и интертекст в англоязычной поэзии. Лингвостилистический аспект / И. В. Толочин. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2012. – 96 с.
207. Томас Л. В. Творення танатології / Люїс Вінсент Томас // Ї. – 2005. – Ч. 37. // Електронний ресурс : Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n37texts/thomas.htm>

208. Українське слово. Хрестоматія укр. літ. ХХ ст. : у 4 т. ; [упоряд. В. Яременко]. – К. : Аконіт, 2001. – Т. II. – 800 с.
209. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 4 т. ; [упоряд. В. Яременко]. – К. : Рось, 1994. – Т. I. – 800 с.
210. Українські радянські письменники. Критичні статті. – К. : Рад. письменник, 1957. – Вип. 2. – С. 3–41.
211. Українські радянські письменники. Критичні статті. – К. : Рад. письменник, 1958. – Вип. 3. – С. 3–56.
212. Федченко П. “Знаю – проти поезії грішу” : про В. Еллана-Блакитного / П. Федченко // Вітчизна. – 1994. – № 3 – 4. – С. 140–147.
213. Філатова О. Український роман 20–30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості : монографія / Оксана Філатова. – Миколаїв : Іліон, 2010. – 485 с.
214. Филат Т. В. Поэтика пространства и времени в русской повести конца 1880-х – начала 90-х годов / Т. В. Филат. – Днепропетровськ : АРТ-ПРЕС, 2002. – 418 с.
215. Франко І. Молода Україна. Часть перша. Провідні ідеї й епізоди / Іван Франко // Електронний ресурс. – Режим доступу : http://shron.chtyvo.org.ua/Franko/Moloda_Ukraine_Chast_1_Providni_idei_i_epizody.pdf
216. Фролов М.О. Василь Михайлович Еллан-Блакитний: революціонер і поет. Штрих до біографічного нарису / М. Фролов // Вісник Запорізького юридичного інституту. – 2001. – № 4. – С. 288–297.
217. Фрумкина Р.М. Концептуальный анализ с точки зрения лингвиста и психолога (концепт, категория, прототип) / Р. М. Фрумкина // Научно-техническая информация. – М., 1992. – № 3. – С. 1–8.
218. Хінкулов Л. Літературні зустрічі: розповіді про письменників у Києві. Василь Еллан-Блакитний (1894–1925) / Л. Хінкулов. – К. : Рад. письменник, 1980. – С. 212–214.
219. Хоменко Г. Філософія смерті в “Блакитному романі” Гната

- Михайличенка / Галина Хоменко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – 1994. – Т. 2. – С. 95–106.
220. Храповицкая Г. Двоемирие и символ в романтизме и символизме / Г. Храповицкая // Филологические науки. – 2000. – № 4. – С. 35–41.
221. Цеков Ю. Ренесансова особистість в українському письменстві 20-х років / Юрій Церков // Слово і час. – 1994. – № 2. – С. 13–22.
222. Цибаньова-Стеценко О. Промінь забутої слави (Гнат Михайличенко) / О. Цибаньова-Стеценко. – К. : КиМУ, 2006. – Ч. 2. – 359 с.
223. Чапленко В. Пропаді сили. Українське письменство під комуністичим режимом. 1920–1933 / Василь Чапленко. – Вінніпег : УВАН, 1960. – 146 с.
224. Черкашина Т. Циклізація малих жанрів як форма подачі мемуарно-автобіографічного матеріалу / Тетяна Черкашина // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філологічні науки). – 2015. – № 6. – С. 80–84.
225. Читанка з історії філософії : у 6 кн. ; [під ред. Г.І. Волинки]. – К. : Фірма “Довіра”, 1993. – Кн. 6 : Зарубіжна філософія ХХ ст. – 239 с.
226. Чорновіл В. Твори : у 10 т. / В. Чорновіл // Літературознавство. Критика. Журналістика ; [упоряд. В. Чорновіл., перед. В. Яременка, М. Коцюбинської]. – К. : Смолоскип, 2002. – Т. 1. – 640 с.
227. Чумак В. Г. Червоний заспів: поезії, оповідання і нариси, статті та рецензії, засідання дитячого гуртка “Музо, геть”, п’єса-шарж, автобіографічні матеріали, спогади про поета / В. Г. Чумак ; [упоряд., передм. та комен. І. О. Ільєнко]. – К. : Дніпро, 1991. – 364 с.
228. Швець А. Художня функціональність кольоративів у прозі Івана Франка / Алла Швець // Дивослово. – 2006. – № 6. – 54–58.
229. Шерех Ю. Друга черга: Література. Театр. Ідеології / Юрій Шерех. – К. : Сучасність, 1978. – 273 с.
230. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій ; [пер. з англ. М. Климчука]. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 384 с.

231. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х / Мирослав Шкандрій // Слово і час. – 1993. – № 8. – С. 51–57.
232. Шумило Н.М. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. : монографія / Наталя Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
233. Якович Ю. Літературні межі / Ю. Якович // Література. Наука. Мистецтво. – Х., 1924. – № 44. – С. 3.
234. Яковлева А. М. Сучасний тлумачний словник української мови / А. М. Яковлева, Т. М. Афонська. – Х. : Торсінг плюс, 2009. – 672 с.
235. Якубовський Ф. Від новелі до роману / Ф. Якубовський. – К. : ДВУ, 1929. – 88 с.
236. Якубовський Ф. Пам'яті трьох / Ф. Якубовський // Глобус. – 1926. – № 24. – С. 37–42.
237. Яловий М. “Щоденник” В. Чумака / М. Яловий // Червоний шлях. – 1925. – № 10. – С. 74–85.
238. Яловий М. Перші хоробрі / М. Яловий // Червоний Шлях. – 1923. – № 9. – С. 110–115.
239. Яременко В. Панорама української літератури XX ст. / Василь Яременко // Українське слово : (хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.) ; [упоряд., наук. ред. В. Яременко / 2-е вид., змінене, доопрац., доповн]. – К. : Аконіт, 2001. – С. 15–44.
240. Яремкович М. Орнаменталізм прози Гната Михайличенка / Марія Яремкович // Дивослово. – 2006. – № 4. – С. 46–49.
241. Яремкович М. Проза Гната Михайличенка (особливості проблематики та поетики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 “Українська література” / Марія Яремкович. – Івано-Франківськ, 2004. – 16 с.
242. Яровий С. Спогади про Василя Чумака / С. Яровий // Плужанин. – 1926. – № 11. – С. 8.
243. Яструбецька Г. Модернізм. Авангард. Експресіонізм. Кореляційний аспект / Г. Яструбецька // Український модернізм зі столітньої відстані.

Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. пр. – Рівне, 2001. – Вип. X. – С. 9–18.

244. Anderson L. *Autobiography* / L. Anderson. – London : Routledge, 2001. – 96 p.

245. Matusiak A. *W kręgu secesji ukraińskiej (Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy "Młodej Muzy" / A. Matusiak. – Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. – 496 s.*

246. Bradbury M. and McFarlane J. *The Name and Nature of Modernism. Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930. – NY : Penguin, 1991. – 24 p.*

247. Fleishman A. *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England / A. Fleishman. – Berkeley : University of California Press, 1983. – 340 p.*

248. Hough G. *The Modernist Lyric / Hough G. – Penguin Books Ltd, 1991. – 267 p.*

249. Lejeune Ph. *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii / Ph. Lejeune. – Krakow: Universitas, 2007. – 340 s.*

250. Olney J. *Autos-Bios-Graphien. The Study of autobiographical Literature / By James Olney. – Princenton [N. J.] : Princenton univ. press, 1978. – 342 p.*