МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М. П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

ШЕВЕЛЬ ТАМАРА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 821.161.2(092) (043.3)

# СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНИХ ТА СВІТОВИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ТРАДИЦІЙ У ДОРОБКУ МИКОЛИ ВОРОНОГО

10.01.01 – українська література

ДИСЕРТАЦІЯ
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
кандидат філологічних наук,
доцент Осьмак Н. Д.

Київ – 2014

**ЗМІСТ**

ВСТУП……..…..... 3

РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ М. ВОРОНОГО….....12

1.1. Новітні поетичні тенденції зламу століть у світовій літературі та їх рефлексії в українському письменстві ……..……..... 12

1.2. Амбівалентність політичної та літературно-естетичної платформи М. Вороного ……..... 18

1.3. Неоромантичний компонент модерністської творчості поета…… 24

Висновки до розділу 1…… 35

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА СВІТОБАЧЕННЯ ТА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ПОЕТА……..... 37

2.1. Трансформація релігійної моделі світосприймання у творчості Миколи Вороного ……... 37

2.2. Експресивний емоціоналізм як спосіб художнього творення у доробку І. Франка та М. Вороного ……..... 52

2.3. Творчість М. Вороного у світлі рецептивної естетики і поетики …63

2.4. Музичність як домінанта поезії М. Вороного …….……. 74

Висновки до розділу 2……..…..…… 83

РОЗДІЛ 3. ЛЕЙТМОТИВИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ М. ВОРОНОГО …….....85

3.1. Образне втілення природних стихій у творчості поета ..... 85

3.2. Художня концепція міста у творчості Миколи Вороного ..…... 112

3.3. Камерне звучання інтимної поезії ..…… 120

3.4. Патріотичні обертони лірики М. Вороного як ідейний концепт поезії ……..... 140

3.5. Міфопоетичні координати художнього світу митця …… 153

Висновки до розділу 3……..…… 176

ВИСНОВКИ ..…….. 178

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....……..... 184

# ВСТУП

**Актуальність теми.** Резонансний характер розвитку української літератури на зламі XIX–XX ст., спричинений західноєвропейським літературним процесом, що породив модернізм, доповнювався впливами української соціокультурної ситуації, фольклорної та літературної традицій. У теоретичній програмі модернізм акцентував тенденцію до мистецької оригінальності, новаторства у літературі та протидії тиску нівеляційних чинників дійсності. На шляху оновлення української літератури та піднесення її до європейського рівня кожен із митців-модерністів втілював у творчості маркантні філософсько-естетичні ідеї доби. Тому дослідження художніх осягів одного з чільних представників українського модернізму М. Вороного дозволяє простежити, як саме митець, що стояв біля витоків українського модернізму і прагнув своєю творчістю оновити літературу, зазнавав одночасно потужного впливу традицій. Особливо важливим є пошук виявів обох цих струменів у творчому доробку поета та глибинне з'ясування їх етимології шляхом ретельного аналізу свідомості митця, його світобачення та самоідентифікації у світі, звісно, за врахування автобіографічного матеріалу, який дає інформацію про світоглядні орієнтири та філософські погляди М. Вороного. Виразними є конструктивні впливи на них модної на початку століття філософії А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, «занепадництва» Е. Гартмана. Наявність літературних авторитетів, зокрема увага до естетичних засад улюблених французів (А. Рембо, П. Верлена, Ш. Бодлера), дає підстави для пошуку впливів, запозичень, діалогічних перегуків та експериментів на змістовому та формальному рівнях творчості поета.

Важливим при осмисленні проблеми є врахування авторської специфіки засвоєння джерел та їх інтерпретації, особливо її зумовленості впливом традицій. У роботі вирізняються індивідуальні авторські впливи на характер світоспоглядання М. Вороного, пов'язані з особистістю митця,

його світоглядними константами й біографічними чинниками, та впливи літературної традиції; виокремлюється міфопоетика, домінантні вітчизняні й іноземні авторитети та безпосередній вплив панівної навіть у кінці XIX ст. близької народницько-реалістичної традиції. Осмислення вказаного кола питань дозволяє скласти цілісний погляд на творчість М. Вороного, оскільки серед присвячених їй літературознавчих напрацювань ще не достатньо концептуальних студій поетики ліричних і ліро-епічних творів митця. Вона ще не здобула свого глибинного обґрунтування, за винятком спеціальних літературознавчих розвідок дослідників О. Білецького, Г. Вервеса, В. Лесика, В. Кузьменка та ін. Переважна більшість публікацій стосується саме біографічної канви та громадсько-політичної діяльності М. Вороного, оскільки ім'я поета було тривалий час реабілітованим в історії української літератури, а обставини його смерті, оповиті таємницею, з'ясовувалися у розвідках дослідників, що працювали з архівами (В. Бурбела «Над рядками неопублікованої біографії», Л. Куценко «Другий вирок Миколи Вороного», І. Ільєнко «Боже! За віщо? Судний день Миколи Вороного»). Ґрунтовна розвідка про М. Вороного належить його сучаснику, академіку О. Білецькому. Тут науково розкрито біографічні та світоглядні аспекти спадщини митця, висвітлено особливості його художньої образності, коло мотивів поезії, проаналізовано новаторські експерименти у царині поетичної форми.

Найбільш глибоко схарактеризував Г. Вервес літературно-естетичні погляди поета, його літературну позицію. Автокоментативні міркування М. Вороного з приводу поетики власних творів цінні й сьогодні, бо накреслюють ті дослідницькі напрямки, за якими слід характеризувати його творчість. Визначальним при цьому має стати усвідомлення загальнотеоретичного підґрунтя модернізму з його підвищеною увагою до поетичної форми, евфонії поезій, кольоропису. Науково продуктивним у вивченні образного світу українського символізму 1900 – 1910-х рр. узагалі й творчості М. Вороного зокрема є дослідження тенденції до синтезу

мистецтв (монографія О. Рисака «Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.»). Архетипне мислення М. Вороного складно інтерпретувати й поза аспектом міфопоетики його творчості. Я. Поліщук у роботі «Міфологічний горизонт українського модернізму» висвітлив міфологічні витоки творчості М. Вороного, спілкування поета з міфо-фольклорною традицією.

При певних здобутках у вивченні творчості М. Вороного перспективними напрямками подальших досліджень є системний аналіз відповідностей і незбіжностей естетичної теорії та художньої практики митця, його еволюційного розвитку. Домінуючими у настроєвому спектрі поетичних циклів є сум, туга, відчай, у поезії інтимного плану образ коханої втрачає свою виразність у зв'язку з полісемантичним символічним навантаженням. Тож необхідним виявляється зіставлення аналогічних мотивів у творчості як українських (І. Франко, Леся Українка, О. Олесь, М. Зеров, Г. Чупринка), російських (О. Блок), так і європейських (Ш. Бодлер) модерністів.

Оскільки у модерністській літературі особливого значення набуває урбаністична тема, яка трактується митцями досить неоднозначно, то необхідно дослідити амбівалентність образу міста у поезії М. Вороного. Порівняння візійного світу міста у поета з аналогічними образами в інших його колег (М. Семенко, Г. Чупринка, О. Олесь, С. Черкасенко та ін.) дозволяє визначити індивідуальну авторську позицію у ставленні до урбаністичного світу та специфіку ліричного дискурсу митця.

Аналіз творчого доробку М. Вороного із зосередженням уваги на глибинних витоках образності, на впливі літературної моди та літературної традиції дозволяє більш цілісно осмислити синтетичний характер українського модернізму, поетологічні особливості його репрезентантів, співвіднесення традиції та новаторства у поезії М. Вороного як представника літератури порубіжжя XIX–XX ст. з її суперечностями.

Актуальність обраної проблеми та недостатня її наукова розробленість визначили вибір теми дисертаційного дослідження ***«Синтез національних та світових літературних традицій у доробку Миколи Вороного»***.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами**. Роботу виконано відповідно до дослідницького напрямку наукової роботи кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, зокрема її колективної наукової теми «Шляхи розвитку української літератури XVII – XX ст.». Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 11 від 28 травня 2009 р.) і узгоджено на засіданні Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 5 від 10 грудня 2009 р.).

**Мета роботи** – спеціальне комплексне дослідження поетики модерністського набутку лірика й ліро-епіка М. Вороного, виявлення національних та нових європейських впливів у різнотематичних пластах лірики, функціонування окремих мотивів, образів, результативність експериментів у царині поетичної форми.

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

1. З’ясувати специфіку літературно-естетичних поглядів М. Вороного в їх еволюційному розвитку, окреслити вітчизняні та західноєвропейські джерела їх формування.
2. Розкрити співвіднесення «традиціоналізм – модернізм» українського літературного життя кінця XIX – початку XX ст., зокрема у поезії М. Вороного, характер самобутності поета в художньому осмисленні традицій.
3. Визначити ідейно-естетичні особливості світобачення поета та його самоідентифікацію.

4. Дослідити релігійний та пантеїстичний первні світовідчування М. Вороного та особливості їх творчої реалізації.
5. Здійснити тематологічне дослідження поезії М. Вороного, виявити змінне і постійне коло мотивів, основні тематичні пласти поезії, культивовані прийоми й засоби, образи, символіку, притаманні образному мисленню лірика й ліро-епіка.
6. Розкрити міфологізм і неофольклоризм М. Вороного, індивідуальні параметри його літературної дикції, опосередковуючої міфологічну стихію, охарактеризувати міфопоетичні рефлексії й інтенції творчості.
7. Проаналізувати поезію М. Вороного у вимірах поетичної форми, з'ясувати основні засоби евфонії поетичних творів, авторської метафорики та композиційних ходів; простежити специфіку й засоби звукопису та кольоропису як вияв синтезу мистецтв у творчості поета.

*Об'єкт дослідження* – масив ліричних і ліро-епічних творів М. Вороного як результат художньої реалізації його мистецької програми. Додатковим матеріалом слугували публікації у періодиці різних років, спогади сучасників письменника.

*Предмет дослідження* – синтез традицій та нових літературно-естетичних віянь у творчості М. Вороного; політематизм його лірики й ліро-епосу, співвідношення «старого» та «нового», часового та позачасового первнів, їх творчого втілення; зумовленість цих явищ у творчості поета загальнолітературними процесами в Україні та Європі.

**Методи дослідження.** Для успішного виконання поставлених завдань застосовано комплекс дослідницьких методів. *Компаративний* аналіз уможливив співвіднесення творчих набутків М. Вороного і його попередників та сучасників, визначення спільних творчих засад, тем, мотивів та образів, увиразнення індивідуального дискурсу М. Вороного. *Біографічний* метод придався для аналізу історії творчої індивідуальності митця, його світоглядних характеристик, суб'єктивної природи окремих тем та образів. *Феноменологічний* метод зумовив розгляд творчого доробку

М. Вороного як естетичного феномену, окреслення індивідуальної стильової манери видатного письменника в її оригінальному літературно-естетичному виявленні. Інтуїтивізм творчості поета та орієнтація на нового читача-співтворця зумовив часткове застосування *психологічного* методу, який, разом із біографічним, сприяє адекватнішому декодуванню внутрішнього світу митця. *Культурно-історичний* метод сприяв органічному розгляду творчості поета у контексті літературного процесу межі XIX–XX ст. Аналіз спадщини М. Вороного з погляду ідейно-естетичних та світоглядних концепцій українського та західноєвропейського модернізму загалом потребував застосування *контекстуального* методу, який уможливив вивчення літературної спадщини поета у її цілісності та зв'язку з фактами літературного та позалітературного життя.

**Теоретико-методологічну основу роботи** склали праці європейських (Ф. Ніцше, З. Фройд, А. Шопенгауер, К.-Г. Юнг) та вітчизняних (Г. Сковорода, Д. Чижевський, П. Юркевич) філософів і культурологів; зарубіжні та вітчизняні праці, присвячені інтерпретації літературного тексту (Р. Гром'як, М. Ігнатенко, В. Ізер, Г. Клочек, Г. Сивокінь, Г.-Р. Яусс); дослідження з історії та теорії модернізму і символізму (В. Агеєва, Т. Гундорова, О. Ільницький, В. Моренець, М. Моклиця, С. Павличко, Я. Поліщук), а також поетики української лірики й ліро-епосу, їх античної міфологічної, біблійної образності (О. Астаф'єв, І. Бетко, Л. Гінзбург, Б. Гончаров, В. Жирмунський, М. Ільницький, І. Качуровський, Г. Клочек, М. Кодак, Ю. Лотман, В. Моренець, М. Наєнко, В. Пахаренко, Е. Соловей, В. Сулима). У роботі переосмислено вагомі ключові концепти досліджень з історії новітньої української літератури О. Білецького, В. Брюховецького, І. Денисюка, В. Дончика, С. Єфремова, М. Зерова, Ю. Коваліва, В. Кузьменка, Ю. Лавріненка, Є. Маланюка, В. Погребенника, А. Шамрая.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що: *вперше одержано* результати комплексного дослідження у синхронній і діахронній

площинах поетики лірики Миколи Вороного як явища перехідної культурно-історичної доби. Уточнено джерела естетичних і аксіологічних орієнтацій поета, запропоновано оригінальну концепцію еволюції його індивідуального стилю. На матеріалі цілого ряду творів уперше з'ясовано особливості модерної поетики його лірики й ліро-епосу, здійснено спеціальне зіставлення поезії М. Вороного та поетичного доробку європейських модерністів. Розкрито втілення у поезії М. Вороного естетичної категорії краси; творчість митця проаналізовано з погляду рецептивної естетики і поетики, виявлено своєрідність мариністичних мотивів поета. *Удосконалено* літературознавчу концепцію вияву форм релігійного світогляду Вороного-лірика (біблійні, античні міфологічні), специфіки опрацювання ним національно-патріотичних мотивів. *Набула подальшого розвитку* літературознавча концепція особливостей тропеїчної мови, звукопису лірики й ліро-епосу М. Вороного, що аналізуються у зв'язку з напрямками розвитку українського та європейського письменства модерної доби.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріал та висновки дисертаційної роботи можуть бути застосовані для комплексного дослідження творчості М. Вороного як феномену літературного процесу перших десятиліть XX ст., а також при системному вивченні української модерністської літератури. Результати дослідження можуть бути використані при підготовці лекційних курсів, спецкурсів та спецсемінарів з теорії літератури та історії української літератури поч. XX ст., у написанні навчальних посібників для вишів, дипломних та магістерських робіт, а також в едиційній практиці (при коментуванні творів митця).

**Особистий внесок здобувача.** Дослідження є індивідуальною роботою, отримані результати, теоретичні положення та висновки належать автору. Наукові публікації за темою роботи є одноосібними.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація у повному обсязі обговорювалася на засіданні кафедри української літератури Національного

педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 3 від 16.10.2013). Матеріали дослідження були апробовані в доповідях на наукових конференціях: XIX Міжнародній науковій конференції «Мова і культура» імені Сергія Бураго (Київ, 2010), Міжнародній науковій конференції «Мариністика в художній літературі» (Бердянський державний педагогічний університет, 2011), Міжнародній науковій конференції «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгородський національний університет, 2011), Міжнародній науково-практичній конференції «Пантелеймон Куліш – піонерна постать української літератури, культури, науки» (Київ, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2012), Міжнародній науковій конференції «"Що водить сонце й зорні стелі": поетика любові в художній літературі» (Бердянський державний педагогічний університет, 2012), II Міжнародній науковій конференції «Мова-література-культура в контексті національних взаємозв'язків» (Бердянський державний педагогічний університет, 2013), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасна україністика: наукові парадигми мови, літератури та документознавства» (Національний авіаційний університет, 2009), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Художня література і екзистенціальна філософія» (ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Г. Сковороди», 2011), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасне українознавство: здобутки і перспективи» (Київ, Національний авіаційний університет, 2012), Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київський університет імені Бориса Грінченка, 2012) та на звітних науково-практичних конференціях викладачів і аспірантів кафедри української літератури НПУ імені М. П. Драгоманова (2010 – 2012).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 10 статей у фахових виданнях (без співавторства), у тому числі 1 – у науковому фаховому періодичному зарубіжному виданні.

**Обсяг та структура дослідження.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (250 позицій). Обсяг дисертації становить 210 сторінок, із них 183 сторінки – основного тексту.

# РОЗДІЛ 1
# ЛІТЕРАТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ М. ВОРОНОГО

## 1.1. Новітні поетичні тенденції зламу століть у світовій літературі та їх рефлексії в українському письменстві

Особливо цікавим для дослідження є мистецтво помежів´я епох своєю неоднозначністю та суперечливістю, наявністю діалогу та дискусії естетичних тенденцій, стильового дискурсу епох. Перегляд цінностей, філософських настанов, естетичних канонів, що відбувався в цей час, формував оновлене художнє мислення. Розвиток нової української літератури кінця XIX – початку XX століття є певною мірою резонансом європейського історико-культурного процесу, який характеризується появою модернізму, водночас відбиваючи місцеву суспільно-політичну ситуацію міжреволюційного неспокою. Т. Гундорова слушно зауважує, що модернізм занадто універсальний рух, щоб українська література могла обійтися без нього [70, с. 9]. Формування світоглядно-художньої епістеми українського модернізму, як і багатьох інших національних літератур, відбувалося у тісній взаємодії з літературним процесом Західної Європи. На думку Д. Чижевського, «... український культурний розвиток мусимо визнати елементом загальноєвропейського, українську культуру – елементом європейської цілості; коли український культурний розвиток проходив ті самі стадії, що європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні «впливи», на Україні чинять “чинники”, “фактори” чужого походження, а тому, що Україна, яко частина європейської культурної цілості, переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить» [231, с. 9]. Такої ж думки дотримувалися й українські дослідники О. Білецький, Г. Вервес, Р. Гром’як, Д. Наливайко,

стверджуючи, що саме у процесі взаємодії з іншими національна література виявляє свою самобутність.

В українській літературі на той час панував народницький дух, який заперечував нову елітарну, «високу» культуру, що витворюється вибраною плеядою авторів. Однак у середовищі самого народництва зароджуються перші паростки змін нового європейського ґатунку, зокрема завдяки розширенню міжнародних літературних зв'язків, інтелектуалізації літературної творчості. Цікавим є свідчення Соломії Павличко: «Антинародницька реакція в літературі зажевріла ще з пізнього романтизму 60-х років XIX століття. Там, де хоч у зародку з'являється гасло "штуки для штуки", там, де в ролі головного читача й адресата висувається інтелігенція (Яків Щоголів), там, де починаються переспіви й переклади з західних літератур, відкривається естетичний простір для формування художніх принципів іншого, ненародницького спрямування й відповідно ненародницького дискурсу» [171, с. 38]. Парадоксальним є те, що певний естетичний простір для модернізму готували самі ж представники народницького напряму (О. Кобилянська, В. Стефаник, Г. Хоткевич, М. Яцьків, Грицько Григоренко). Статті Василя Щурата («З літературних базарів», «Французький декадентизм в польській і великоруський літературі» та ін.) були непрямою критикою українського народництва, ознакою визрівання конфлікту між новим та старим. Відомий німецький філософ Ю. Габермас виводить слово «модерн» ще з кінця V ст., коли воно вживалося для розмежування офіційного християнського теперішнього і язичницького минулого. «Модерність», «приналежність до сучасного», нехай зміст цього поняття і змінювався, споконвіку виражала свідомість епохи, яка співвідносила себе з античним минулим у ході осмислення себе самої – як результат переходу від старого до нового [47, с. 41]. Тож модернізм розглядаємо не як набір формальних або жанрових принципів, а як певну мистецьку філософію, своєрідну модель літературного розвитку.

Біля витоків створення нової філософської системи мислення стояли Ф. Ніцше, А. Бергсон, З. Фройд, К.-Г. Юнг та ін., а створення модерної мистецької течії, яка презентувала самобутню поетику та естетику перехідної доби кінця XIX – початку XX століття, ознаменувала поява Ш. Бодлера та його послідовників (П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме). Ці поети сформували підґрунтя теоретичної платформи символізму з автентичною цінністю краси, проривом у таємниче підсвідоме, абстрактно-логічним способом вислову як особливою мовою «душі». Українська література не залишалася осторонь цих новацій, як зазначав Б. Рубчак, «Немає поета дев'ятнадцятого століття, який сильніше впливав би на поезію нашої доби, ніж Шарль Бодлер» [197, с. 20].

Відповідно до філософського дискурсу модерності, очолюваного Ф. Ніцше, людина з учасника дії перетворюється на саму дію. Літературна модерність XX ст. проявляється в особливому типі мистецтва, що формується на ґрунті визначеної філософії життя і творчості. Це мистецтво було «засадничо неміметичним» [171, с. 16]. Якщо домодерна доба культивувала у мистецтві імітацію життя, його покращення, то «… в модернізмі наративні й логічні моделі поезії змінилися сугестивними, амбівалентними образами й символами» [171, с. 16].

В українській літературі існує часовий зсув, незбіжність, що передбачає елементи запозиченості, літературного наслідування українською літературою літератури західноєвропейської. «Супроти аналогічного західноєвропейського напряму український символізм був запізнений. Він почався на переломі XIX і XX ст., мав дві стадії розвитку і виявився найсильнішим напрямком української новітньої поезії» [163, с. 60]. Запозичення відбувалося на рівні не сюжетів чи тем, а світоглядної естетично-філософської орієнтації, яка, у свою чергу, теж була зініційована тогочасною дійсністю, подіями та зрушеннями у суспільному житті, що трансформували свідомість людини. Так, підтвердженням може бути думка М. Неврлого «Специфічні умови соціально-культурного розвитку України –

її загальна відсталість і колоніальна залежність – зумовили специфічний характер символізму» [163, с. 60]. Отже, дослідник наголошує на специфіці українського модернізму, зумовленій не лише докорінними змінами у світогляді, а й особливою ситуацією у стосунках модерну і народництва. Як уже зазначалося, первинно модернізм виникає як результат переходу від старого до нового. Західноєвропейський модернізм заперечує і відкидає канон, пропонуючи абсолютний відхід від мім етичності, що є появою «чистого мистецтва», «мистецтва для мистецтва». Відбувається стрибок від реалістичності до естетизму в літературі.

Український модернізм, услід за західноєвропейським, задається художньо-естетичним освоєнням дійсності, екзистенційним трактуванням проблем буття, виражає протест проти народницьких утилітарних та моралізаторських тенденцій у літературі, прагне до творчої суб'єктивності, естетичного синтетизму, та водночас пов'язаний із національним духом та менталітетом народу [106, с. 56]. Виразний національний колорит української модерністської літератури зумовлювався особливостями історичного і політичного життя, ідейно-піднесеною інтелектуальною атмосферою.

Поясненням українського літературного процесу мають бути не лише зовнішні фактори, якими обмежується М. Неврлий, а й іманентно внутрішні. Варто прислухатися до думки С. Павличко: «… головний такий конфлікт точився між філософією народництва, в межах якої сформувалися всі художні традиції XIX століття, і модернізмом – новими естетичними й політичними принципами XX-го» [171, с. 19].

Спільна ідея мистецтва краси та естетизму єднала представників творчої еліти угруповань «Українська хата» та «Молода Муза», які творили модерне мистецтво. Поети «Української хати» солідаризувалися з естетичними завданнями Львівської «Молодої Музи». Підтримуючи і продовжуючи її ідеї щодо витворення «артистичної» культури, «Українська хата» солідаризувалася з «Молодою Музою» в модерністському ідейному

спрямуванні. У творчому плані «хатяни», як і «молодомузівці», не були квазіреволюціонерами. Їх український модернізм був більш традиційним, увібравши «силу землі» (О. Кобилянська). Відчуваючи потребу линути понад хмари, вони не могли абстрагуватися від загальнонаціональних проблем народу. «Хатяни» поставили за мету синтезувати весь цей здобуток в єдину теоретичну модель, яка б органічно поєднувала ідеологію націоналізму та естетику модернізму [151, с. 88]. Звідси бере початок своєрідна політизація модернізму, яка передбачає не втечу в «блакитну далечінь», а активне втручання в життя, адже ще Ф. Ніцше закликав до його перетворення. О. Бартко резюмує: «Традиційна громадська заангажованість та патріотична дидактика народницької літератури зазнає послідовної негації як перестаріла українська тенденція. Натомість глибоко модернізована іпостась її як гуманізуючої духовної діяльності стає наріжним каменем естетичної критики М. Сріблянського та М. Євшана» [8, с. 13].

Специфічна ситуація в українському літературному житті породжує символізм, який мав благодатний ґрунт в історично сформованій українській ментальності. При цьому маємо інваріант специфічного українського символізму, який повністю не поривав із народом та його проблемами, не міг стати «мистецтвом для мистецтва» у повному розумінні. Тому більшість дослідників ведуть мову про пресимволізм на українському ґрунті (М. Неврлий): «перша стадія розвитку, що тривала до революції 1917 р., й була репрезентована іменами М. Вороного, О. Олеся, Г. Чупринки, П. Карманського й М. Філянського, виявилася в основному як пресимволізм» [163, с. 60]. Переважання традиції і народної тематики дало підстави ряду дослідників стверджувати: такі тенденції унеможливлювали перехід до власне символізму на українському ґрунті. Зокрема, такої думки дотримується Б. Рубчак: «…наші представники до символізму як такого не дійшли: він прийшов на Україну значно пізніше» [197, с. 71]. Митці не забували про свій обов’язок перед народом і вбачали можливість

досягнення бажаного «чистого мистецтва» лише за умови культурного, якщо не політичного, визволення. Одним із перших «суцільних передсимволістів української літератури» називає Б. Рубчак саме Миколу Вороного.

Погляди М. Вороного на специфіку мистецтва суголосні з позицією Лесі Українки та засновані на переконанні, що література має бути виразником ідей народу, проте не трансформуватися у політичну декларацію. Сам альманах поета «З-над хмар і долин» (1903) не мав резонансу як збірка модерністських творів, натомість вступний до збірки «Одкритий лист» став фактично маніфестом українського модернізму. На основі цього вступу, який передував появі альманаху, М. Вороного, попри його неоднозначне ставлення до модернізму, було кваліфіковано як першого модерніста в українській літературі. Як і Леся Українка, М. Вороний призначенням поета вважав увагу до соціальних проблем людства, тому так само називав суперечливим заклик ідеолога польського модерну С. Пшибишевського «мистецтво для мистецтва».

М. Вороний у критичних заувагах до ранньої творчості модерністів, зокрема Г. Чупринки, попри загалом схвальну оцінку, усе ж дорікає автору через прихильне ставлення до модерну, зокрема до шаблонності [46, с. 509]. У нищівній рецензії на збірку Михайля Семенка «Prelude» митець різко засуджує її наслідувальний характер та критикує неправильну, на його погляд, версифікацію, не зважаючи на те, що руйнування системи віршування і було для футуристів новаторством, до якого закликав сам поет. Розуміння М. Вороним модернізму в літературі подібне до інших митців зламу століть (І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, Г. Хоткевича) та переважно відзначається прагненням до змалювання «краси», її ідеалізації, поєднанням мистецького новаторства з почуттям патріотизму, увагою як до естетичного боку творів, так і до їх соціального змісту.

## 1.2. **Амбівалентність політичної та літературно-естетичної платформи М. Вороного**

Серед визначних постатей тогочасного літературного процесу особливо виділяється ім'я М. Вороного. Це високоосвічений та витончений поет, публіцист, театральний діяч, що посідає особливе місце у культурному житті доби, а надто в українському письменстві початку XX ст. з його досить широким представництвом літературних напрямів, течій і явищ. М. Вороний, висуваючи власну естетичну концепцію модернізму, скеровану проти перестарілого етнографічного реалізму й натуралізму в українській літературі, пропонував письменникам трактувати літературу як спосіб індивідуального та культурного самовираження. Його концепція передбачала модернізацію літературного життя, настанови якого не суперечили б патріотичним установкам, а теза «мистецтво задля мистецтва» не трактувалася б однобічно або поверхово. Прагнення до філософських узагальнень, пошуки оригінальних ідей і стилю стали для М. Вороного вихідними засадами до відтворення духовної поліфонії життя. Серед філософських і поетичних гасел зламу XIX – XX століть в Україні та Європі він не розгубився, віднайшовши власний шлях та естетичний ідеал, який полягає в безперервному синтезі гармонійного відчуття дійсності, що надихало до створення храму величної Поезії.

М. Вороний належить до митців, які були одночасно і теоретиками літературного процесу, і поетами, що на практиці втілювали декларовані ідеї. Поет як лідер українського модернізму започаткував літературну дискусію, що відображала протистояння модерністської (М. Вороний) і народницької (І. Франко) платформи з її специфічним розумінням призначення літератури, її ролі та мети. Першим маніфестом модернізму в Україні, опублікованим у «Літературно-науковому віснику», а згодом у тому ж дусі літературним альманахом «З-над хмар і долин», М. Вороний закликав молодих українських поетів взяти участь у засвоєнні нових напрямів європейських літератур. При цьому особливу увагу було

закцентовано на естетичному боці творів. Альманах, на слушну констатаційну думку М. Неврлого, «… розворушив українську літературу, сприяв її дальшому ознайомленню з новішими течіями західноєвропейських літератур, підвищив вимогливість письменників до художньої форми» [163, с. 62].

Попри те, що друкувався у журналах, орієнтованих насамперед на індивідуальність митця, як, наприклад, «Українська хата», М. Вороний дотримувався межової позиції. З одного боку, він намагався тримався «творчості законів», де панує власний стиль письменника, а з іншого боку, поет надавав великого значення психології. О. Білецький відзначає осібність М. Вороного в літературному процесі: «...здекларувавши своїми листами і своїми поодинокими поезіями “модерні” настанови в галузі літератури, М. Вороний і далі стояв у стороні від українських декадентів – він не був організаційно зв’язаний ані з львівськими “молодомузівцями” ..., ані з письменниками, що групувалися навколо “Української хати”...» [19, с. 601]. Хоча й самі модерністи не були особливо міцно зв’язаними, Б. Лепкий, до прикладу, лише «явочним порядком» належав до «музаків».

Така мистецька позиція, яка консолідувала традиції і новації (адже сам поет починав традиційно), призводила до несприйняття її обома сторонами: «Соціологічна критика ще в дореволюційні роки і після жовтневого перевороту (С. Єфремов, О. Дорошкевич) на основі висловлювань М. Вороного про значення краси в житті й літературі робила категоричні висновки про належність поета до табору модерністів» [145, с. 6]. Був чужий він і західноєвропейському модернізму, бо не абстрагувався від реальності, його поезія була наскрізь пройнята українською ідеєю. «На відміну від аполітичних французьких символістів, Вороний гаряче прагнув соціального й національного визволення рідного народу» [142, с. 12]. Отже, з одного боку, поетом володіло прагнення наблизитися до Краси, що є сутністю поетичного мистецтва, відтворити найтонші нюанси людських переживань, які П. Верлен називає «пейзажами душі». З іншого ж боку,

поет відстоював демократичні суспільні позиції, про що свідчить ідейність громадської, патріотичної лірики. Як слушно зауважує В. Лесик, «...бачити в поетичній спадщині Вороного самі лише модерністські мотиви було б і не об'єктивно, і не справедливо» [145, с. 6]. При цьому В. Лесик, констатуючи відхід М. Вороного від модерністських настанов до реалістичних, не зовсім коректно вважає їх вузькими. Очевидно, вони були не вузькими, а неактуальними ані для українського літературного процесу, що був зумовлений складною суспільно-політичною ситуацією, ані для самого М. Вороного, що прагнув перебувати в центрі подій і проблем сучасності. Більше того, поет і справді «йде за віком», беручи у цих подіях активну не лише літературну, а й реальну участь. Емоційний і діяльний за вдачею, поет постійно перебуває у вирі політичних подій. Так, у Харкові він входить до таємного політичного товариства «Братство тарасівців», бере участь у створенні першої соціал-демократичної партії в Галичині, а також Революційної української партії (РУП), Української соціал-демократичної робітничої партії (УСДРП), в якій, за словами поета, він та М. Коцюбинський і Леся Українка становили так звану літературну секцію.

Кумиром та ідейним натхненником для М. Вороного на довгий час став М. Драгоманов. Характерно, що поета захоплювали не лише його суспільно-політичні статті та публіцистичні виступи, а й філософські та літературознавчі розвідки. Імпонувала також громадянська пристрасність М. Драгоманова, високий гуманізм та щире вболівання за долею України, проникнуте твердим переконанням у відродженні нації. Захоплення М. Драгомановим спонукає до поїздки з надією на особисте знайомство, але смерть учителя стала на перешкоді цій зустрічі. «Мене манила Європа, а головне – манила таємнича постать "властителя дум" радикальної ... молоді – проф. Михайла Драгоманова. Від нього хотілося набути наукового знання і з його ближчою допомогою виробити й скласти свій політичний світогляд» [46, с. 583]. Автономістські ідеї М. Драгоманова простежуються

у всіх партіях, які об'єднувала ідея демократичної незалежності України із забезпеченням соціальної та національної свободи українського народу.

Прикметно, що, беручи активну участь у політичній боротьбі, входячи до партій та гуртків, М. Вороний активно займається громадською літературною діяльністю. Це редагування журналу «Зоря», членство у редколегії журналу «Житє і слово», допомога І. Франкові у виданні часописів радикалів «Громадський голос» і «Радикал». Публікації в них складають уявлення про політичні погляди автора. Як зазначає Г. Вервес, на сторінках журналу «Житє і слово» поет дає серію публікацій, у яких накреслює власну еволюцію «від пізнього народництва через драгоманівський утопічний соціалізм до соціал-демократичної ідеології». Цю не лише політичну, а й загальну світоглядну еволюцію можна вважати, очевидно, тлом, на якому відбувалися зміни у політичних поглядах, чинником тих змін. Нині тенденційною виглядає теза Г. Вервеса: «Марксизм як світогляд не пояснював Вороному усієї загадковості матеріального й духовного світу. І тому на свої численні запитання щодо найскладніших і найсубтильніших проблем психології творчості він шукав відповідей у Спінози, Шопенгауера, Шлейєрмахера, Ніцше, а надто у Шеллінга» [38, с. 7]. Марксизм і не мав пояснювати трансцендентне. Але, як переконує С. Павличко, у цей час мода на соціалізм була не меншою, ніж мода на Ніцше... І вона так само йшла із Заходу. Йому симпатизували і ті, що прагнули до розширення рамок народництва, і прихильники національної самобутності. Однак можна припустити, що із зацікавленості поета долею власного народу бере свій початок як його політична діяльність, так і його громадянська, патріотична тематика у поезії, і навіть, як це не парадоксально, його модерністсько-естетичні ідеї, що мали б оновити українську літературу, піднести її до європейського рівня. На початок XX століття літературні тексти були джерелом критичних суджень про шляхи мистецтва. Уже сам так званий маніфест модернізму, діалог М. Вороного та І. Франка, був поетичним. Як слушно зауважує

С. Павличко, «Поезія певною мірою замінила дискурс. Ця заміна відбулася не на користь поезії» [171, с. 106].

Самі ж декларовані ідеї реалізувалися у поезії лише частково. У доробку М. Вороного традиційними виявляються і патріотичні мотиви, і проблеми народу, і значна частина образів. До «нового» ж можна віднести всі спроби втілити у творчості символістські ідейно-естетичні концепції, які ґрунтувалися переважно на відході від реальної дійсності у світ ідеальної Краси і Поезії. Ряд антиномій «старе-нове», «народництво-модернізм» генерується, певно, синкретичним поєднанням у світогляді поета одночасно матеріалістичного й ідеалістичного первнів. Породжену такими дуалістичними світоглядними орієнтаціями втрату відчуття цілісності світу і неоднозначність естетичних пошуків М. Вороного Г. Вервес не досить слушно обумовлює лише позицією на грані різних художніх сфер: європейського символізму, українського пресимволізму, раннього неокласицизму та авангардизму з політичною кодифікацією «потоку свідомості». Модернізм М. Вороного виникає як протиставлення нових ідей естетизму старому народництву. Саме творчість М. Вороного стає одним із яскравих прикладів специфічного українського модернізму, який здійснював синтез. Цей поверховий естетизм і народницьке коріння нової творчості втілюється в гаслі поета: «Мій друже, я Красу люблю... як рідну Україну». Звідси і поміркованість М. Вороного щодо ідей докорінного реформування української літератури, і на практиці обережне ставлення до гасла «мистецтво для мистецтва», й труднощі розмежування функцій поета і громадянина, що викликало роздвоєння психо-емоційної сфери його особистості. Сам М. Вороний висловлює у своєму програмному вірші цю ж думку про необхідність синтезу, вважаючи: справжнє мистецтво мусить поєднатися з боротьбою за щастя людини, за її гармонійний розвиток і духовне зростання:

*О ні! Я, взявши в руки зброю,*
*Іду за генієм до бою.*

*Рубаюсь з ворогом, співаю,*
*В піснях до бою закликаю.*
*Всіх тих, що мляві і недужі,*
*Чи під укриттям сплять байдужі...*

[46, с. 42]

У своїх літературно-критичних та мистецтвознавчих статтях поет виступає прихильником справжнього великого мистецтва з орієнтацію на світові, а не «хуторянські» зразки. Звісно, можна виправдовувати далекі від реальної дійсності мотиви туги і смутку у М. Вороного тим, що людина не може завжди бути лише в мажорному настрої. Проте доцільніше вести мову про пошук нових тенденцій у письменстві задля розширення меж українського художнього слова. О. Білецький відзначав першість митця та вважав за неможливе назвати М. Вороного однозначно чи громадянським поетом, чи представником «чистого мистецтва», позаяк «громадянські пориви перешкоджали йому цілком віддатися цьому культові, зосередитися на естетичному споглядані. Він, дійсно, піонер, прокладач нових шляхів, але ж піти далеко цими шляхами йому самому не довелось» [18, с. 622]. Має рацію В. Лесик: «Поетична творчість М. Вороного виразно відбиває ті суперечності, які мали глибоке коріння в його літературно-теоретичних та естетичних судженнях» [145, с. 6]. На щастя, позиція між громадянським обов'язком та естетикою «чистого мистецтва» завадила поету усвідомити себе як революційного діяча. Еволюційність у творчій біографії письменника пов'язана із суспільно-історичними подіями, моментами біографії, зрештою, з настроєвими змінами.

Серед світоглядних констант, що моделюють літературно-естетичну позицію М. Вороного і формують його творчий доробок, наріжним каменем постає патріотизм: «Хоч би про що писав Вороний, завжди в його творах присутній образ рідної землі» [132, с. 16]. У цьому контексті актуальною є думка В. Петрова: «Досі право на літературу належало тільки народові,

модернізм 900-х років намагався право на літературу передати інтелігенції. Інтелігенція претендує репрезентувати народ!» [178, с. 283].

Усі усвідомлювали потребу оновлення літератури, зокрема І. Франко, який відчував «протиборство» свободи творчості та громадського обов'язку. О. Кобилянська, Леся Українка роблять спроби вийти на простір «самодостатньої» творчості з напругою, з «аристократизмом духу». Головний шлях оновлення літератури вбачався у модернізмі, тому багато молодих письменників (О. Луцький, Г. Хоткевич, В. Винниченко та ін.) постулюють літературу майбутнього, відкриту західним віянням. Це молоде покоління переконане, що необхідно розвивати нове мистецтво не лише в середовищі самих його творців, а й серед широкого суспільного загалу. Митці увиразнювали аксіологічну спрямованість нової літератури, піднімали не лише естетичні питання, а й ідеологічні. Вони заперечували реалістично-народницькі, натуралістичні традиції як зужиті форми української літератури, в яких існувала національна ідентичність, та водночас звільняли шлях для вияву модерної творчості з увагою до націєтворчих процесів та візією майбутньої держави.

Отже, український модернізм своєрідно синтезує модерністські та народницькі іпостасі. У творчості М. Вороного цей синтез породжується кількома чинниками:

- впливом народницької традиції;
- орієнтацією на європейські літератури з метою оновлення власної;
- неприхованою любов'ю до рідного краю;
- суперечливістю власного світогляду та бурхливою вдачею.

Цей комплекс факторів визначив творчість поета як оригінальне і неповторне явище в літературному процесі на зламі епох і традицій.

### 1.3. Неоромантичний компонент модерністської творчості поета

Аналіз творчого доробку поета Миколи Вороного у площині неоромантичних тенденцій виявляє специфіку їх засвоєння і трансформацію у зв'язку з індивідуальною творчою манерою та

світоглядом автора. Увага до неоромантичних констант у творчому доробку передсимволіста Миколи Вороного зумовлена природою його образного мислення. Неоромантизм як літературне явище в українській літературі початку ХХ століття ще викликає ряд неоднозначних оцінок дослідників (М. Неврлий, Т. Гундорова, Я. Поліщук, Н. Шумило). Слушними є літературно-критичні зауваги дослідників щодо підґрунтя неоромантичної складової у творчості М. Вороного, засвоєння і трансформації поетом неоромантичної світоглядної парадигми.

Зміна світогляду в опосередкуванні праксисом українського модерного мистецтва була не лише рефлексією на західноєвропейські віяння, що було б звичайним слідуванням моді, штучно привнесеним ззовні. Світоглядні переорієнтації диктували насамперед зміни у світоспогляданні. Наприкінці XIX ст. з'являється культурно-психологічний тип чуттєвості, який дістав назву модерного. Він проявляється в меланхолії та містичному переживанні кінця світу, у пошуках Бога та в естетиці страждання. Усі ці вияви простежуються у творчій біографії М. Вороного. Сам поет джерела такого світосприйняття пов'язує з німецькою романтичною філософією і французькою символістською школою. Можна стверджувати, що саме таке поєднання визначає природу творчості митця і світоглядний перелом, що формує його як модерного поета. Навряд чи справедливо було б називати новаторські елементи у творчості М. Вороного звичайною бравадою, своєрідною літературною позою, модою. Як слушно зауважує Т. Гундорова, «... переворот Вороного полягав, можливо, більше не в формальному експерименті, як у пізніших авангардистів, а в переломі самого світовідчування, зміні картини світу» [69, с. 33]. Отже, мав бути певний родючий ґрунт, на якому могли органічно прижитися паростки нового світогляду, мистецтва, нової поетики. Таким ґрунтом став неоромантизм, який мав і свою українську традицію. Такі припущення дають підстави характеризувати природу творчості М. Вороного як неоромантичну. Т. Гундорова аргументує свою позицію фактом еклектичного співіснування

у творчості М. Вороного артистичного екстатизму, національного патріотизму та декадентського естетизму. Однак вона загалом не зовсім слушно зводить український пресимволізм до неоромантичного його різновиду, наводячи при цьому визначення М. Вороним символізму як «напівсимволізму». На думку Т. Гундорової, такий символізм розгортався на основі романтичного подвоєння світу, однак це подвоєння не було перенесенням в ідеальний і прекрасний інший світ, а феноменологічним – зануренням у невідоме.

Містком на шляху до органічного поєднання модерністських та народницьких ідей можна вважати українську романтичну традицію з її національним пафосом, ідеалізацією минулого. Неоромантичні тенденції ґрунтуються на переплетінні традиційно романтичних та новітніх художніх напрямів: «В поетиці українського неоромантизму органічно переплелися перлини рідного фольклору із сміливими пошуками західноєвропейської модерної поезії» [163, с.58]. З іншого боку, неоромантизм свідомо відходить від народницької тематики та поетики, шукає нових тем і засобів художнього вираження, культивуючи виразну оптимістичність, життєствердження, драматизм, месіанство. Тяжіючи до українського романтизму з його «відфольклорним» корінням, українські письменники модерної доби декларували джерела своєї естетики, вказуючи на традицію. Це мислилося як принципово важливий момент, адже сприяло звільненню нової естетики від обтяжливого комплексу неповноцінності – громадської репутації «безбатченків» та «приблуд», створеної консервативною критикою. М. Євшан у статті «Боротьба генерацій і українська література» зізнається: «старі» з невимовною погордою дивилися на них, бо не жалували їх «як заблуклих овечок». Звільнення від цього обтяжливого амплуа видавалося прихильникам «живих символів» можливим за умови декларованого та рекламованого неоромантизму.

Існує твердження, що український модернізм гостро потребував романтичної традиції і намагався реалізувати цю потребу. Саме цим

пояснюється захоплення Лесі Українки поезією Генріха Гайне, творення своєрідної легенди українського модернізму на сторінках часопису «Українська хата».

Ставлення до неоромантизму як до літературного явища у широкому розумінні наукою формується досить неоднозначно. Так, наприклад, М. Неврлий вважає, що це «…умовна назва низки літературно-художніх напрямів, що виникали в західноєвропейських країнах наприкінці XIX – початку XX ст. як реакція на натуралізм, а також на песимізм і декаданс» [163, с. 157]. В. Шевчук у своїй статті «Хатяни і український неоромантизм» взагалі бачить модерне мистецтво первинно як неоромантичне. Навіть символізм він виводить із неоромантичних тенденцій: «Символізм, як спосіб поетичного думання, був так само близький неоромантикам» [238, с. 13].

Варто наголосити на органічності романтичного типу свідомості саме для українського менталітету. На думку Н. Шумило, у хвилі неоромантизму «відроджувалося притаманне українцям романтичне художнє мислення, збагачуючись досвідом реалістичного осягнення дійсності» [243, с. 75]. Щодо впливу реалізму, то тут дослідниця спирається на тезу М. Ільницького: «В українській літературі модернізм поставав не як заперечення реалізму, не як опозиція до нього, а як його трансформація; модернізм виростав з реалізму» [100, с. 13]. І справа тут в особливості формування неоромантизму на ґрунті художнього досвіду як романтизму (зосередженість на духовній діяльності людини, актуалізація середньовічного, античного минулого, народної творчості), так і реалізму (зображення взаємин середовища та героя). Фактично неоромантична тенденція була сформована на ґрунті романтизації та символізації фольклорних образів. З. Геник-Березовська теж визнавала міфологію та відфольклорні фантастичні елементи за «інспіруючий імпульс» для розвитку літератури [52, с. 208]. Проте символізація традиційних народнопоетичних образів абсолютно не сприймалася представниками

народницької течії, оскільки бачення ними символу обмежувалося значенням символу як етнографічного поняття, що не передбачало індивідуальної трансформації традиційних символів. С. Єфремов у виступі в літературній дискусії звинувачував модерністів у штучності символів, тоді як О. Потебня вже довів функціональну відкритість фольклорної символіки для нових значень [190, с. 207].

Творчість М. Вороного глибоко закорінена в народнопоетичну образність, однак органічний процес трансформації асимільованих «відфольклорних» мотивів та образів у нього дуже обережний, хоч і позначений концептуально новим підходом. Так, образ соловейка, що в пісенній традиції є невід'ємним атрибутом ідилічної природи, яка оточує закоханих (згадаймо пісню «Ой у вишневому саду / Там соловейко щебетав»), у М. Вороного, зберігаючи цю семантику, слугує насамперед для акцентування на контрасті: ідилічна природа і тяжке життя народу, що є особливістю реалізму, зокрема виразно проявляється у П. Грабовського. Автор вміло зіграв на деталі: «*Бо звик ти очі закривать / Коли почнеш пісні співать, – / Цього не вмію я…»*. А образ чайки більш узагальнений – взято лише переживання, а не ситуацію, і то лише як порівняння: автор порівнює сум серця за минулим із плачем чайки:

*Наче хмара, налягає*
*Сум на серце наболіле,*
*І воно, посиротіле,*
*Мов та чайка, проквиляє.*

[46, с. 39]

У вірші «Vae victis!» спостерігається розгорнуте порівняння вільної думки з орлом, що є символом свободи. Або ж народний мелос використовується як своєрідна стилізація «під фольклор», тоді як загалом уся поезія побудована на літературній символізації. Подібний прийом має місце в поезії «Хмари» з циклу «Весняні елегії»:

*Тужить зелена діброва,*

*Плаче травиця шовкова,*

*Хилиться квітка чудова,*

*Квітка мала.*

[46, с. 39]

Характерним тут є використання традиційних епітетів-прикметників. Натрапляємо також на тавтологічні прикладки *«рід-родина»*, *«доля-дружина»*, *«дівчино-серденько»* [46, с. 45]. Цікавим є потрактування дівочої краси, що пов'язується зі скороминучою молодістю і підлягає філософсько-сентентивному «Memento mori!». Митець використовує «відфольклорні» жанрові форми («Легенда» [46, с. 55]). Прикметним для ранньої творчості не лише М. Вороного, а й багатьох його колег-символістів, є прикінцеве розкриття конкретних образів-символів. У згадуваній поезії є пояснення, що і хмари, і квіти – це сумні думи героя.

У неоромантизмі літературознавці виділяють ранній (гуманітарний) етап, що культивує опозиції «добро – зло», «краса – потворність», та онтологічний етап – з філософськими опозиціями мрії та дійсності, індивіда і соціуму, навіть космосу і соціуму, якими й позначена творчість М. Вороного.

Небо постає втіленням чистоти як антитеза до бруду земного життя (подібно до романтиків харківської школи):

*Яка величність*

*І неосяжність –*

*Ця безліч зоряних світів!*

*А тут – безличність,*

*А тут – продажність*

*Людей, двоногих плазунів…*

«В сяйві мрій» [46,с. 61]

О. Білецький безпідставно закидає поетові втечу від реального життя у космічні сфери, стверджуючи, що поет любить тільки зорі. Однак сприйняти такі закиди не дозволяє ні власна життєва позиція та громадська

діяльність М. Вороного, ні цілісний погляд на його доробок, який має значну кількість громадянських мотивів, патріотичних нот. Для пояснення антиномії «небо – земля» можна провести паралелі з опозиціями «чистота – бруд», «добро – зло» і, зрештою, «краса – потворність», що є основою концепції модерного світогляду, однією з найвищих цінностей якого є краса: така ж недосяжна, як і небо, і така ж велична, як космічний простір.

Неоромантизм відстоював право особистості на індивідуальний світ. Леся Українка основним принципом неоромантизму вважала презирство не до самого натовпу чи його представників, а до рабського духу, що провокує стадність. При цьому письменниця, як зазначає Н. Шумило, не орієнтувалася у своєму піднесенні неоромантичної концепції особистості на Ф. Ніцше. «Крайньому індивідуалізмові художників слова, з огляду на релігійність українського національного характеру, ставав на заваді моральний імператив, а точніше – архетип ідеї Бога. Саме він й змикав релігійно-етичні рефлексії модернізму з богошукацтвом у літературі» [243, с. 247]. А. Товкачевський, апелюючи до праць Г. Сковороди, формулює українську концепцію індивідуалізму нової доби, що відрізняється баченням його суті не в замиканні на собі, а у творенні суспільного буття. Дослідник вважає це «найінтимнішим відчуттям світу, що доступне тільки релігійним душам у моменти релігійного піднесення духа» [217, с. 488]. Проблема індивідуалізму в українській літературі початку ХХ ст. пов'язана з проблемою бачення ролі мистецтва загалом і митця зокрема. Проте вирішення її у творчому доробку М. Вороного позначене активним впливом неоромантичних констант. Специфічним у М. Вороного є бачення ролі поета, міри вияву в ньому рис індивідуалізму.

Оскільки М. Вороний згадує людську масу, можна вести мову про, можливо, півдсвідому реалізацію культивованої ще романтиками ідеї протиставлення поета і юрби, яка не здатна зрозуміти генія. Поет у М. Вороного постає утаємниченим у життя Космосу:

*Вслуханий в тишу величну,*

*Чую: десь кулемет*
*Крає музику сферичну*
*Розгойданих планет.*

«Зоряне небо» [46, с. 63]

Поетове слово звертається до вибраних, здатних його зрозуміти і побачити, відчути те ж саме («Вогні»). Уже романтична поезія високо піднесла роль поета як суб'єкта і співтворця дійсності. У романтиків виникло протиставлення нікчемної, низької дійсності та високого, таємничого світу душі, значення поезії вбачалось у інтуїтивному способі пізнання, профетизмі. Звідси бачення поета як Пророка, а поезії – як своєрідної релігії. Загалом мистецтво для символіста є істинним і вічним. Модерністська поезія, звертаючись до вічних істин, наближається до релігії. Адже це релігія бачить своє завдання в тому, щоб вказати людині «шлях життя». Для цього вона пропонує їй звернутися до внутрішнього світу, стверджуючи, що саме у глибині душі може бути знайдений безперервний контакт із першоосновою буття, з головним принципом життєвої побудови й Абсолютом. Є. Маланюк на підтвердження цієї думки навів слова скульптора О. Архипенка: «Тема – мистецтво – така ж складна, як і тема "Бог"», уточнивши: «Безперечно для тих, кому мистецтво – релігія. А для дійсного артиста мистецтво завжди і перш за все – релігія» [152, с. 60]. Першість Слова робить його знаряддям та зброєю Пророка-Спасителя і поета.

М. Вороному недосяжною метою бачиться головна світова таємниця, захована в надрах зоряного неба. Досягнення цієї мети передбачає також пізнання глибин власної душі, бо ж звертання до епіграфа окреслює зв'язок глибини неба і душі, Космосу і людини, яка є частиною цього Космосу. Отже, саме тут проявляється Бодлерова система відповідностей: осягнення неба передбачає осягнення душі і навпаки:

*До прекрасних, ідеальних*
*Духу творчого скарбниць,*

*Недосяжностей астральних*

*І одвічних таємниць!*

«Вега» [46, с. 64]

Зрештою, зв'язок «земля – небо», «людина – Космос» найяскравіше виявляє себе в поезії «Зорі-очі». Метафоричний образ єднає Космос і людину, прирівнюючи глибину і велич людини до космічних масштабів. Сам автор вважає цю поезію однією з яскравих ілюстрацій його пантеїстичного світогляду. У поетичній характеристиці М. Вороного поетом-чарівником є Г. Чупринка. Саме у його творчості особливо яскраво постає образ поета-пророка, поета-мученика. Така позиція є програмовою. У вірші «Credo» Г. Чупринка стверджує:

*Поет – пророк,*

*Поет – новатор*

*І вільний мучень життьовий.*

[234, с. 65]

У М. Вороного такі виразно декларативні твердження можна відзначити у присвяті І. Франкові: *«пророк-ватаг, ратай-співець»* [46, с. 161]. Подібна місія поета, не називаючись, проглядає у змістовому та ідейному наповненні його поетичного доробку.

Як влучно констатував А. Ткаченко, «У нашій літературі це було одним з істотних виявів українського менталітету: мрійливість, кордоцентризм, сентиментальність, розлад між ідеалом і дійсністю» [212, с. 431]. Д. Наливайко зауважував цікавий парадокс: на відміну від світового, ранній український модернізм був переважно фольклорного, а не книжного походження. «Загалом же в українській літературі, як і у західно-й південно-слов'янських, “ранній модернізм” має яскраво виражену неоромантичну забарвленість, зумовлену його неоромантичною домінантою» [161, с. 48]. Д. Чижевський та Д. Наливайко серед стильових констант неоромантизму виділяють вільну форму, розкуту композицію, присутність автора, всеохопну стихію ліризму, тяжіння до глибоких

контрастів, емоційність. Усі ці ознаки значною мірою виявляються в символістській поезії М. Вороного, засвідчуючи тим самим національні та ментальні витоки українського модернізму, а точніше – суголосність пропонованої західноєвропейською літературою зміни світоглядних орієнтацій, органічно властивим якостям українського світогляду, зокрема «філософії серця».

«Філософія серця» бере свій початок у Біблії, а на українському ґрунті розвинена у творчості Г. Сковороди, П. Куліша, у філософії П. Юркевича. Існує думка, що покладена в основу цієї філософії ідея життя почуттів, закорінена в українській національній ідеї. Намагаючись обґрунтувати поняття української ідеї, Д. Чижевський вперше наголосив на центральному місці науки про серце в розвитку філософської думки в Україні. «Емонаціоналізм виявлявся у високій оцінці життя почуття. Почуття, емоція оцінюється навіть як шлях пізнання, є характеристичною для української думки» [89, с. 127]. Г. Чупринка, доводячи недостатність соціальних тем для нового духовного життя, вважає лірику М. Вороного закономірною, бо вона «…зумовлена діалектикою самого життя, ускладненням духовного світу людини, яка не може жити тільки матеріально» [55, с. 41]. Прикметно, що через «філософію серця» М. Вороний сприймає біблійне ототожнення серця і душі: «Поняття серця в Біблії рівнозначне поняттю душі» [89, с. 70]. Ототожнення серця із душею ґрунтується на поверхневих спостереженнях про конечність діючого серця для життя. За браком відповідного слова у європейській мові, в Біблії часто серцем називається і воля. Отже, однією із найважливіших складових філософського світогляду і поетичної образності М. Вороного стало культивоване «філософією серця» значення серця як душі і волі. Щоразу, коли автор хоче висловити вершинні почуття і переживання, він звертається до образу душі:

*Що зі мною таке, я ніяк не збагну...*
*Мов я в серці ховаю якусь таїну,*

*Мов лелію в душі якійсь скарб дорогий,*

*Що сьогодні я радий, щасливий такий*

«Що зі мною таке» [46, с. 72]

Часто з метою передачі прихованих внутрішніх переживань душа наділяється здатністю вербалізувати свої порухи: «*Не знаю, хто вона, та невідома панна, / Але душа моя співає їй:* "*Осанна*"*»* [46, с. 75].

Художня свідомість багатьох письменників того часу була позначена особливою універсалізацією душі. Так, Н. Шумило наводить дуже показовий факт: «У запису в щоденнику від 10 червня 1885 р. О. Кобилянська на поставлене собі запитання «Що таке душа?» відповідає: «Мені здається, що це любов» [243, с. 100]. Цим поняттям О. Кобилянська означує навіть сам неоромантизм. Увага до життя душі є також одним із суттєвих виявів психологізму в літературі модернізму. Психічне в українській культурі є складовою духовності, має зв'язок із етичними, естетичними, релігійними орієнтирами. Досліджуючи біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття, І. Бетко до національної архетипної свідомості, яка завжди проступає на межових етапах історії (у даному випадку межа XIX – XX ст.), зараховує також центральний архетип ідеї Бога. Н. Шумило доходить цікавого висновку: «Архетип ідеї Бога завжди був притаманний новому українському письменству, але духовність літератури як проблема особливо закцентувалася на межі століть, коли перетнулися «філософія серця» Г. Сковороди і «філософія життя» Ф. Ніцше, а для української літератури на цьому перетині оголилося специфічно національне світовідчуття, що й мало визначити наступний органічний шлях її художнього розвитку» [243, с. 152].

Зважаючи на глобальність декларованої позиції, констатуємо панування ідеалізму в національній тематиці. Цим пояснюється патетика, піднесеність громадянської поезії, її крайнощі. Адже пропущена через серце ідея національного визволення набуває гостроти, стає наболілою.

Виникає потреба, як і в романтиків, звернутися до героїчної історії, що дає приклади історичних постатей (Т. Шевченко, М. Лисенко), створити міф воскресіння.

М. Вороному до вподоби була естетика страждання, що проявлялася в ілюзії щастя, у потязі до жалю, до зневіреної надії. Поєднання меланхолії та крику душі з шопенгауерівською зневірою відчуваються в «Елегіях» поета. Естетику страждання культивує він у підциклі «Осокорі».

Отже, можна вести мову про неоромантичний характер українського модернізму. Варто наголосити тут на внутрішньому наповненні цього поняття, бо йдеться не про неоромантизм як літературну течію, хоча М. Неврлий впевнено виводить неоромантизм із символізму, а лише про ознаки романтизму в модерній літературі, які були дещо трансформовані та переосмислені. Творчість М. Вороного позначена впливом романтичної свідомості, хоча потреба відтворити життя душі, спектр емоцій і почуттів значною мірою властива і символістській естетиці. Конфлікт між ідеалом і дійсністю, пошук шляхів вирішення національних проблем, призначення поезії, стосунків поета і реципієнта суголосне проблематиці українського романтизму XIX ст., що засвідчує спадкоємність.

**Висновки до розділу 1**

Перегляд цінностей та естетичних настанов на межі XIX – XX ст., що охопив європейський історико-культурний процес, був резонансним, сприяючи також оновленню художнього мислення української літератури та появі модернізму, відбиваючи водночас місцеву суспільно-політичну ситуацію. Українська модерністська література має елементи літературного західноєвропейського впливу на рівні світоглядної естетично-філософської орієнтації та водночас позначена виразним національним колоритом, що зумовлений специфікою суспільно-політичного життя. Символізм в українському літературному житті (пресимволізм) базувався на українській ментальності та повністю не поривав із проблемами народу, бажаючи бодай

культурного визволення. Таким «суцільним передсимволістом української літератури» (Б. Рубчак) є М. Вороний, який вбачав модернізм в ідеалізації «краси», поєднанні мистецького новаторства з патріотизмом, естетизмом, соціальною тематикою.

М. Вороний був одночасно і теоретиком, і практиком літературного процесу, започаткував літературну дискусію між модерністською та народницькою позицією. Суголосний часу, емоційний та діяльний, він постійно перебував у вирі політичного життя: «Братство тарасівців», участь у створенні першої соціал-демократичної партії в Галичині, РУП, УСДРП. М. Вороний вважав своїм ідейним натхненником М. Драгоманова, особливо йому імпонувало переконання у відродженні нації. Поет редагував журнал «Зоря», був членом редколегії журналу «Житє і слово», допомагав І. Франкові видавати часописи «Громадський голос» та «Радикал».

Неоромантизм М. Вороного розвинувся на родючому ґрунті фольклорно-романтичної стильової течії з її національним пафосом, часто ґрунтувався на символізації фольклорних образів. Проблема індивідуалізму похідна у поета від романтичної антиномії «поет – юрба», що завершувалася богошукацтвом, а не крайнім ніцшеанським індивідуалізмом.

# РОЗДІЛ 2

# СПЕЦИФІКА СВІТОБАЧЕННЯ ТА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ПОЕТА

## 2.1. Трансформація релігійної моделі світосприймання у творчості Миколи Вороного

Увага до життя почуттів і серця, попри закоріненість у фольклорній та романтичній традиції, має також інше підґрунтя – появу нового світогляду, заснованого на філософії Ф. Ніцше та А. Шопенгауера, що позначилося на світосприйманні М. Вороного. Однак, щоб зрозуміти детермінованість певного світогляду, варто звернутися до внутрішньої еволюції поета, чинників, які скеровували його думки і почуття. Таке завдання виявилося нелегким для самого М. Вороного: «Заглядати в безодню минулого – це не те ж саме, що заглядати в дзеркало… Справді, коли совісно поглянути на минуле життя, спробувати заглибитись у його нурти, то якось дивно і моторошно стане – лякає це mare tenebrarum (море тьми)» [44, с. 34]. Можна виокремити два основні джерела формування світогляду поета: зовнішнє (об'єктивне) і внутрішнє (суб'єктивне), які складають ланцюжок: зовнішні впливи сприймаються і засвоюються відповідно до внутрішньої потреби.

На думку Ф. Ніцше, лише людина приносить логіку і красу в хаотичний світ. Тому філософія як пошук істини стає тією волею, що творить світ, а філософ – творцем і пророком. Неміметичність модерного мистецтва потребувала заміни логічних моделей поезії сугестивними, амбівалентними образами й символами. Першочерговим стало зображення складного суб'єктивного світу. Творчий доробок М. Вороного можна розглядати як перелом світоглядних орієнтирів, боротьбу старого, традиційного і нового, модерного світогляду, що, зрештою, породжує певний синтезований варіант. Цікавою є специфіка світоглядних орієнтацій та відображення цього світогляду в поетичному світі митця.

Філософські роздуми А. Шопенгауера і стан душі ліричного наратора єднають їхні погляди на час та простір. Час, на його думку, є ворогом людині, бо виявляє все непотрібне, виносить жорстокий вирок усьому, що найбільше для людини близьке: «… адже це він, час, під нашими руками обертає в ніщо всі наші насолоди та радощі» [240, с. 64]. Простір протиставляє близьких людей, втручається в їхні інтереси. Філософ вказував на причинність, нищівну основу людських страждань, бо «… ряд причин та дій може бути проявом найрізноманітніших сил» [241, с. 49]. Своєрідний маятник переносить людину з одного стану в інший. Услід за Гегелем А. Шопенгауер удосконалив і доповнив відому тезу про те, що людина, її історія не створені для щастя, а історія людства – не арена для кращих ідей. Ця думка стала лейтмотивом філософської творчості автора системи Світової Волі. М. Вороний на літературному ґрунті розгорнув гегелівську діалектику суб'єкта й об'єкта.

Варто зауважити, що М. Вороний вибірково засвоював філософський набуток німецького ідеаліста. Він увібрав песимістичні роздуми, не сприйнявши бачення цим філософом підґрунтя світу як підкопаної основи з тріщинами, що робить безглуздим уславлення життя, світу та прогресу.

Реалізація авторської естетики, зумовленої впливом А. Шопенгауера, спостерігається в поезії «Хмари». Водночас вловлюється вплив П. Верлена, що проявляється в моментах розпачу, самотності, бо темні, брудні хмари-фурії знищують *«… цвіт молодий навесні»*, а сонце і тепло зазнають поразки від *«темних і брудних»* хмар, що снуються *«… мов привиддя страшні»* [46, с. 39].

Мотиви розпачу комбінуються з мотивами музики спокою Р. Ваґнера, який у ранніх творах («Летючий голландець», «Тангейзер», «Лоенгрін») радість життя розмежовує зі страхом перед ним та його несприйняттям, вважаючи А. Шопенгауера найвидатнішим філософом від часів Канта. М. Вороний ототожнює хмари із сумними думами, які не дають спокою

ліричному герою. Чари та щасливі мрії, які той хотів бачити і відчути навесні, перетворюються у зів'ялі зірвані квіти, що тільки мають *«марніти в серці на дні»*.

Відчуття себе переможеним («Via victis!») породжує зневіру, апатію, нудьгу («Вечірні акорди»). Такі глибоко трагічні ноти є пасивним підкоренням долі, від них віє флегматичною упокореністю. Аналогічним до мотиву смерті у М. Вороного виступають бурхливість та наражання на смерть у Г. Чупринки:

*Смерті в очі я загляну,*
*Жах могильний я стерплю.*
*Все одно я маю рану,*
*Рану смертного жалю.*

«Перемога» [234, с. 141]

У песимістичних творах М. Вороного можна простежити відгомони філософем Шопенгауера та Гартмана. Саме *«німа холодна пустка на душі»*, *«утрачена надія»*, *«даремність життя»* підводить ліричного героя до філософського питання дихотомії життя та смерті.

М. Вороний присвятив життя пошукам краси, тому майже всі цикли поезій проймає її ідея, а Краса набуває у поета символістських ознак. Цей образ часто збігається з образом Прекрасної Дами у російських символістів. М. Вороний дає цілий спектр символічних значень, у чому можна переконатися, розглядаючи цикл «Сонячні хвилини».

Звернення до Сонця не є для поета випадковим. Уже аналізувалося його тяжіння до космосу як джерела осягнення вічності та істини. Поет не захоплювався модерністським протиставленням Сонця і Місяця. Головним для нього є перебування у сонячному сяйві, яке породжує найкращі миті у душі, найсвятіші символістські образи, що спонукають поета до створення власного світорозуміння, власного поняття краси та ідеалу, за яким нудьгує або яким пишається ліричний герой його поезії. Такі сонячні хвилини поезії М. Вороний відтворив у вірші «Ікар».

У процесі з’ясування світоглядної концепції певного митця прийнято для окреслення її цілісності прослідкувати еволюцію, переважання тих чи інших складових світогляду, певних рис на окремому відтинку життя. До творчої постаті М. Вороного цей принцип складно застосувати з кількох цілком об’єктивних причин. На цій особливості наголосив Г. Вервес: «У творчій біографії письменника варто говорити про перевагу тих чи інших тенденцій і мотивів, про панівні настрої і пошуки в той чи інший період життя, ніж про якусь послідовну еволюцію» [38, с. 13]. Серед причин дослідник називає нерівність віршів у художньо-естетичному плані, що відповідало орієнтації тогочасної поетичної моди на передачу почуттів і вражень «даного моменту». Це втілили вірші-експромти, вірші на згадку, поздоровлення на Новий рік. Не можна погодитися з думкою Г. Вервеса про маловартість багатьох таких речей, які нібито не витримали випробування часом. Насправді кожна подія, зафіксована художньо, має для дослідника визначену цінність, бо дозволяє побачити та впізнати риси, притаманні поетичному стилю М. Вороного загалом, вловити особливі, неповторні порухи душі, які у змозі зафіксувати тільки поезія.

Ще однією завадою до еволюційного розгляду творчості є, безперечно, групування творів не за збірками, написаними у чітко визначений період, а за циклами. М. Вороний стверджує новий принцип композиції поетичного циклу, ідучи услід за Лесею Українкою, І. Франком, Ю. Федьковичем, С. Воробкевичем, В. Самійленком, О. Маковеєм та ін., які свої вірші розміщували не за хронологією, як це було прийнято.

З одного боку, звичайно, глибоко продуманий внутрішній план і зовнішній спосіб побудови циклів дозволяє, аби до поля зору читача потрапили вірші письменника як художня цілісність, організована наявними домінуючими елементами, обумовленими архітектонікою. Однак дуже складно виділити, світоглядні орієнтири, які мав поет у певний період життя. Варто, очевидно, справді вести мову про наявність у світогляді

М. Вороного певних складових, які під впливом відповідних обставин, чинників, часто суб'єктивних, брали верх і домінували в поетичних рядках.

Релігійність М. Вороного – це його світовідчуваня, сформоване життям, особливістю психіки, літературною позицією. Такий світогляд не відзначається однозначністю та стабільністю, бо, поєднавши в собі і християнські, і пантеїстичні риси, постає цілком оригінальним. М. Вороний, критикуючи Г. Чупринку, дещо іронічно писав про його «плиткеньку» філософію пантеїзму, розуміння суцільної «світової душі» [45], натякаючи, вочевидь, на відсутність чіткої життєвої філософської позиції.

Пантеїстична філософія, ототожнюючи світ і Бога, найбільш популярною ставала в ті культурно-історичні періоди, коли на першому місці опинялася людина з її суперечливим внутрішнім світом. Для модернізму початку XX ст. людина теж постає головним об`єктом творчості. М. Вороний в огляді свого творчого шляху (1928) відзначав: «…мій теїзм з ультрарелігійним світовідчуванням геть-геть далеко відходить від теїзму Верленового. Там більше упокорення, скарги, а в мене – протест, богоборчість. В кожнім разі мій бог не католицький і не православний, взагалі не церковний, а більше уявний…» [46, с. 601]. У такий спосіб митець, наголосивши на особливостях власного релігійного світогляду, наполягає на тому, що є одним із когорти письменників нового ґатунку, які, не відкидаючи існування Божественної сили, прагнуть витворити особливу «релігію» з Людиною в центрі. До того ж на формуванні образу позначився вплив індивідуалізму, тож людина була наділена надзвичайною зданістю осягати особливе, не зрозуміле широкому загалу, дорівнюючись у такий спосіб до Божественної сутності та водночас відмежовуючи себе від широкого загалу на основі винятковості індивідуальності. Тут актуалізується сформоване ще романтизмом відчуття самотності та унікальності, романтичної втечі від дійсності у космічні сфери та водночас бажання виступити в ролі просвітника-пророка.

Традиційною рисою творчості М. Вороного є його релігійність, те «релігійне почуття» чи релігійне сприйняття світу, про яке веде мову сам поет, наголошуючи на опозиційності гордої надлюдини Ф. Ніцше, песимістичної філософії А. Шопенгауера і Е. Гартмана. Внутрішня релігійність М. Вороного має свої витоки у традиційному вихованні в українській сім'ї, де прищеплювався християнський ідеал моралі й водночас передбачалося обов'язкове дотримання релігійних норм. Сам поет зазначає: «… поезія молитви своєї власної, не так у церкві, як із самим собою, уночі, в ліжку…» [44, с. 35]. Це, звісно, не схоже на канонічне християнство. Так формується світоглядна основа, образ світу як «царства Божого» з прозоро-ізумрудними садами і співами серафимів. Тому, якщо зауважити, що над людиною тяжіє відчуття провидіння, яке нею керує, а з іншого боку, треба це провидіння відкинути, то світогляд набуває пантеїстичних рис, аби розчинити цю силу в довкіллі. Сам М. Вороний вважав свій пантеїзм не зовсім вдалим, проте його світогляд наповнюють пантеїстичні мотиви. Особливо цей світогляд виявляється у пейзажній ліриці та в астральних мотивах.

Настрої зневіри навіяні філософією А. Шопенгауера, який твердив: усе, пізнане людиною в земному щасті, відносне, а ілюзія щастя, тяжіння до жалю, до зневіреної надії може розраховувати тільки на естетику страждання. Особливо яскравим підтвердженням є підцикл М. Вороного «Осокорі». Зелені осокори в майбутньому бачаться ліричному герою пожовклими і нещасними, гідними жалю («Осокорі» [46, с. 38]).

У поезії М. Вороного «Осокорі» своєрідно представлені осокори та їх роль у поетичній свідомості автора. Автор абсолютизує подвійний песимізм, побудований на антагоністичних поглядах самого ліричного наратора. Це, з одного боку, сум за життям осокорів та за власною долею, а з іншого боку, це нудьга за осокорами, що досягається засобом психологічного паралелізму.

Показовими щодо одностороннього засвоєння філософського набутку А. Шопенгауера є поезії підциклу М. Вороного «Весняні елегії». Автор обирає найжиттєдайнішу пору року – весну, яка у світовій поезії представлена як пора розквіту, пробудження. Однак весна М. Вороного сприяє психолого-песимістичному опису дійсності. Проте митець перебуває під впливом А. Шопенгауера, який вважає за необхідне піддавати забуттю все найкраще. Природа ж свідчить, що ні смерть, ні життя людини нічого не важать.

Крайній песимізм і непомірне страждання мають вихід лише у смерть. Деякі поезії М. Вороного позначені трагічним пафосом песимізму, який був навіяний А. Шопенгауером, аж до розпачу і чорної меланхолії:

*Я випив чашу муки і страждання,*
*Велику чашу, сповнену ущерть,*
*І вже тепер нема мені вагання:*
*Життя чи смерть!..*

«Нудьга гнітить» [46, с. 46]

Заклик до смерті – складне питання творчості філософа: «Смерть – це божевілля, яке підтримує суттєвість кожного (“есенція”) в його тяжінні до буття (“екзистенція”), це – відкрита суперечність, яка закладена в будь-якому індивідуальному бутті» [переклад наш – Т. Ш.] [242, с. 124]. Шопенгауер, на відміну від Гартмана, не закликає до самогубства, але ірраціональне самоозначення його песимістичної філософії спонукає залишити волю до життя, чим він близький М. Вороному. Філософ стверджує: «Так все живе лише одну миттєвість і поспішає назустріч смерті» [242, с. 98].

М. Вороний, услід за А. Шопенгауером, зосереджувався на внутрішньому стані людини, її духовному всесвіті. Найпершим об’єктом душевного споглядання стає власне «я» поета, рефлексії підлягає його внутрішній світ. Гіркий песимізм виявляє непотрібність як людського, так і далі вселенського буття.

У світоглядній еволюції поет у ретроспективній оцінці власного світобачення засуджує саме песимізм, вважаючи його наслідком знищення релігійного світогляду. При цьому М. Вороний залишався вірним моралі Христа. Однак відірваність від Бога та Всесвіту спричиняє екзистенційного типу відчуття себе малесенькою порошинкою у світі, беззахисною перед поривами життєвих негод. Так постає філософема сумніву щодо раціональності існування людини у світі. Зневіра зміцнювалася ще й завдяки зовнішнім факторам. Серед них сам М. Вороний називає акторське життя, що до краю розхитало нерви, навіть призводило до галюцинацій. Такі видіння сам поет пояснював власною «ілюзіоністичною» здатністю, що допомагала входити у певний настрій шляхом асоціацій, виявом акторської натури.

Звертаючись услід за гаслами модерного мистецтва до життя душі, до найтонших настроєвих та почуттєвих порухів, поет тим самим відсвіжує вже знане в український літературі явище, так звану «філософію серця», яка, на думку Д. Чижевського, займала центральне місце в розвитку філософської думки в Україні. Осмислювали це питання Г. Сковорода, П. Юркевич, П. Куліш. На думку Г. Сковороди, відкриття природознавчих наук не мають жодного відношення до людського щастя. М. Вороний ніби чує крізь роки заклик свого попередника: «Кинь коперниківські сфери, глянь в сердечнії печери»:

*А в шибі дощик січе дрібненько,*
*А в серці туга… О, моя ненько!*
*І плаче серце моє недуже –*
*Йому так тяжко…*

«Тіні» [46, с. 35]

Серце у філософії й поезії стає символом найпотаємніших і найбурхливіших переживань, а отже, є відповідником внутрішнього світу людини. Недарма улюбленою книгою Г. Сковороди була Біблія, у якій поняття серця рівнозначне поняттю душі. Ототожнення серця з душею

ґрунтується на спостереженнях про конечність діючого серця для життя. Серце – це сума активностей живої душі. У біблійному розумінні душа – не один компонент людини, а радше увесь комплекс наявних і прихованих прикмет, що вирізняють особу. «Душа охоплює і її зовнішній вигляд, голос, і запах, її вчинки, звички, і рід, і навіть її майно» [89, с. 130].

Варто зауважити, що «філософія серця» сягає корінням фольклорної традиції, де серцю приписувалися приблизно ті ж самі властивості. При цьому часто воно фігурувало як жива істота, що існує ніби окремо від людини, а насправді символізувало внутрішнє життя людини, її почуття і переживання. Подібний художній прийом (персоніфікація) зустрічається й у М. Вороного, коли серце може плакати («Тіні»), радіти, сумувати.

Образ серця не завжди має достатню неоромантичну глибину, характеризуючись «відфольклорністю»:

*Погляд твій, мов промінь ясний*
*Сонця навесні,*
*Так голубить, пригріває*
*Серденько мені.*

«Погляд» [46, с. 111]

Стаючи головною темою поезії, образ серця фігурує у номінуванні, як наприклад, вірш «Серце дівоче», «Серце музики». Образ душі по смерті зустрічаємо у поезії «Reqiem aeternam» («Вічний спокій...»). Це прохання у Бога дати спокій душі, яка:

*Заспівала в смутку горі*
*Пісню змученого краю*
*Там, у раю.*

[46, с. 163]

Цей приклад яскраво демонструє змикання глобальної сфери внутрішнього переживання і національного, буденного, але такого неспокійного життя краю. Загалом серце, душа у М. Вороного постійно наділяється широким спектром переживань та емоцій: від мажорного

захоплення і екстазу до песимізму, зневіри, апатії. Як не дивно, причиною таких почуттів стає не лише інтимна сфера, а й сфера громадська, що робить кордоцентризм національним. Емоція, що виникає в результаті, має часто деструктивний характер, не спонукаючи до дії, а породжуючи тугу і страждання від нездійсненності мрій, недосяжності ідеалу:

*Ох, як те серце любило –*
*До нестерпучого болю!*
*Як воно тяжко боліло*
*За Україну, за волю...*

«Серце музики» [46, с. 150]

Такі хвилини зневіри ліричного суб'єкта є тимчасовим явищем, бо творча й палка натура прагне боротьби. Вражене серце наповнюється справедливим обуренням:

*Помстою люто*
*Серце кипить...*
*Дух не закуто –*
*Хочеться жить!*

«Горами, горами...» [46, с. 150]

Здавалось би, на перший погляд неорганічне наповнення серця ненавистю є породженням тієї ж таки романтичної прірви між ідеалом та дійсністю, між бажаним і реальним. Ненависть стає не замінником туги, а, ймовірніше, її наслідком. Отже, первинним таки є страждання, що в модерній літературі творить свій культ. *«Я в душі ховаю тугу за красою Ідеала»* – формулює своє кредо М. Вороний.

Відокремлення серця від тіла означає не тільки біологічну смерть, а й символічно – смерть певних почуттів. У М. Вороного експресія бажання знищити згубне кохання передається через категоричний імператив – вирвати кохання разом із серцем:

*Вирви з серця геть кохання!*
*А коли сього*

*Не захоче серце, разом*

*Вирви і його.*

«Чи не досить?..» [46, с. 30]

Автор також використовує і відфольклорний сюжет виривання сином серця матері на доказ вірності коханій («Легенда»). Окремі поезії побудовані у формі звернення до серця, що є спробою діалогу автора із власним внутрішнім світом. Зрештою, серце кровоточить, чим виражається надзвичайний ступінь страждань ліричного героя від безнадійного зневаженого кохання («Рубіни» [46, с. 138]).

Образ серця трапляється й у громадянській ліриці М. Вороного, проте з дещо трансформованим символічним наповненням. У ній внутрішнім рушієм є переважно не страждання, а гнів, викликаний картинами тяжкого життя («За Україну!» [46, с. 141]). Серце наповнюється бажанням помсти, відплати. За спостереженням П. Юркевича, воля як спонукання до дії є передумовою моральних вчинків. У контексті творчості М. Вороного таким моральним вчинком є патріотична відданість Україні та прагнення допомогти їй у годину скрути.

Кордоцентричний ідеалізм поета, маючи «відфольклорний» джерельний струмінь, через романтичну традицію переломлюється ним на ґрунті власної світоглядної концепції. При цьому бачення М. Вороним внутрішнього світу людини передається через життя почуттів, яке уособлює в собі серце. Життя серця ліричного героя сповнене переважно стражданнями, спричиненими внутрішнім неспокоєм, породженим то інтимними переживаннями, то вболіванням за долю народу. Найчастіше це страждання від неможливості узгодити різноголосся власного світосприймання, внутрішній душевний розлад, породжений, з одного боку, впливом традиційної християнської ідеології з її святістю, піднесеністю духу, а з іншого – модерністським бажанням відкинути будь-які традиції, насамперед релігійні. Так виникає уже згадуваний компроміс – пантеїстична світоглядна модель. Сам М. Вороний пізніше, в добу модного

радянського каяття, оцінив такі світоглядні основи як хибні й тимчасові, однак вони мали місце у світоглядній еволюції поета, знайшли відбиток у його поетичній творчості. Автор підкреслив: «… пантеїзм, хоч і не широко відбитий в надрукованих поезіях, все-таки бринить у мене досить потужно…» [44, с. 38]. Крім поодиноких поезій, що репрезентують пантеїстичні світоглядні концепції («Зорі-очі», «Огні», «Чи зумієш ти кохати…» та ін.), найпотужніший струмінь пантеїстичного світобачення наповнює цикл «Ad astra», у якому Богом стає не просто земна природа, а всесильний таємничий Космос. Принагідно варто закцентувати увагу саме на загальній світоглядній орієнтації автора, яка цементує увесь цикл. Поет довів можливість поєднання духовної сфери та явищ природи, Космосу. Саме у природі – недосяжному космічному Всесвіті – він шукає втілення своєї сфери духу, намагається знайти і духовні джерела власної особистості, і витоки української етноментальності.

Поет у М. Вороного постає утаємниченим у життя Космосу, а ліричний герой – посередником між небом і землею («Зоряне небо» [46, с. 63]). Поетове слово адресоване вибраним, здатним його зрозуміти і побачити, відчути те ж саме («Вогні»). Романтична поезія високо піднесла роль поета та адресата як суб'єктів і співтворців дійсності. У романтиків виникло протиставлення нікчемної, низької дійсності та високого, таємничого світу душі, було поставлене питання про велике значення поезії як інтуїтивного способу пізнання. Звідси виріс погляд на поета як на профету, на поезію як релігію. Модерністська поезія, звертаючись до вічних істин, наближається до релігії.

«Хатяни» вважали культуру метафізичною сутністю, близькою до релігії. Її розгортання пов'язане з проблематикою сутності людського буття. Релігійність виступає внутрішньо притаманною кожній людській душі. Нова поезія покликана передавати і виражати цю релігійність. Дуже вдалою видається у цьому контексті думка Г. Чупринки: «Але ж людина живе не тільки матеріально, вона живе ще й духовно, релігійно, думки її шугають в

таємничих безмежних мирах» [55, с. 401]. Тут він суголосний із символістом Ж. Руайєром: «Ця поезія релігійна, вона завжди розповідає про історії чиєїсь душі і завжди жадає споглядати таємницю...» [191, с. 50]. Витвореним у цьому контексті виявляється й ототожнення поезії з молитвою у М. Вороного, його «псалми Верлена», і, нарешті, молитва власна:

*Думками скоряюсь, душею молюся,*
*Співаю величний псалом…*

«До моря» [46, с. 70]

У цитованій поезії вловлюємо перегук із Г. Чупринкою, який теж порівнює пісню і молитву.

Отже, якщо християнська молитва виходить лише з людських уст, то світогляд поета дозволяє чути цей божественний голос у всьому довкіллі. Спів херувимів лине з небесної глибини:

*Лине з надхмарних країв*
*Повний краси, раювання*
*Божеський спів.*

«Spharenmusik» [46, с. 62]

Наділення поета божественною силою породжується ще й потребою відкривати таємниці світових зв'язків. Бодлер, подібно до містика Сведенберга, вважає, що всеохопні та всюдисущі відповідності існують у «засвітах», у надреальному бутті, до якого має ключ тільки чарівнича уява поета, яка володіє, як нагородою, особливими спіритуалістичними силами. «Поет-чарівник, “поет-маг” – це вже не романтичний пророк, а таки справжній медіум, який “викликає” відповідності парапсихологічним зусиллям…» [197, с. 27]. Бодлерове бачення поета як мага слова підхопив А. Рембо, автор відомого вислову «алхімія слова», відкривач «алхімії» звуків.

У поезії «Мавзолей» ліричний герой постає служителем храму краси, який відправляє там священнодійство. Поет відчуває себе вільним від будь-

яких умовностей. Його душа порівнюється то з вільним морем («До моря»), то з вільними хмарами («Хмари-сестри»). Ці поезії, як, зрештою, увесь цикл «Сонячні хвилини», сповнені оптимістичними настроями, пов'язаними із осягненням Краси через волю, свободу, політ до сонця. Загалом сама назва циклу зіставна із «Сонячними кларнетами» П. Тичини. Сонячні хвилини – це миттєвості життя, пов'язані зі спогляданням природи, світу, себе у цьому світі, осяяні відчуттям Краси.

Вірш «Мавзолей» є одним із провідних у згаданому циклі. Він допомагає зрозуміти не лише поняття краси, а й загалом світосприймання та світобачення поета. Сакраментальне питання про сутність та завдання поезії М. Вороний вирішує так: *«В цей мій храм – Один вхожу, / І там служу я сам»*. Тобто це усамітнення, відособлення у спогляданні Краси із обсерваторії Храму власної Поезії. З іншого боку, у цей час (1908 р.) пошук і сприймання краси у М. Вороного відбувалися інтуїтивно, несвідомо. Поет відчував необхідність Краси для розуміння поезії. Один із однодумців, С. Черкасенко висловлював таке розуміння поезії: «Поезія – се натхненний порив, захват, піднесення, але не панібратство, не фамільярність… Поезія для нього – храм…» [230, с. 13].

За допомогою мистецтва душа осягає власні глибини і позбавляється від кайданів заради осягнення себе і світу. У цьому полягає метафізична суть будь-якої творчості. Однак таке вивільнення душі є свідченням порушення світового порядку, бо життя скуте обов'язками і умовностями суспільства. Тому самозаглиблення усвідомлюється як винятковість, а отже, той, хто повернувся до втраченої природності, приречений на самотність. Така самотність у поезіях М. Вороного проступає дуже часто, породжуючи відчай, смуток, тугу, розпач:

*Я самотній стою. Наді мною реве хуртовина;*
*Зграя гарпій проклятих, що звуться «навіщо», «куди»,*
*Мою душу жерУть…*

«Vae victis» [46, с. 47]

Однак, як стверджує Шарль Моріс, саме така самотність необхідна душі, щоб «чути Господа». Три одвічні доброчинності, на його думку, дають людині відчуття, що можливості її безмежні: Воля, співмірність і самотність. Саме вони дають людині відчуття безмежності власних можливостей.

Традиція вершинного ідеалу Краси здійснюється за допомогою християнської обрядової символіки. Храм – це уособлення чистоти і величі, недосяжності й водночас непорушної святості. Можливо, звернення до такої символіки пов'язане з думкою, яку висловлював символіст Сен-Поль Ру: «Краса – це форма Бога. Прагнути до неї – означає прагнути до Бога, показати її – означає показати Бога» [191, с. 452]. На його думку, головним призначенням поета є виявлення Бога. Звичайно, такі твердження варто розуміти більше як обожествлення краси, піднесення її до рівня святині. Це можна спостерігати також у розглядуваній поезії, де «Поет нагадує нам, що не землею обмежуються усі наші змагання – є ще високо над нами неосяжна блакить неба, є сяйво зірок, є високі ідеали, які не дають нам жити єдиним клопотом землі, а кличуть весь час свого життя шукати краси – вищого ідеалу» [230, с. 13].

Аналіз світоглядних і загалом панівних ідейних домінант творчості М. Вороного засвідчує, що зіткнення традиційного світогляду, орієнтованого на християнське світосприймання, на розуміння Бога як вищої сили, та модерністського заперечення авторитетів породило в свідомості автора компромісну модель специфічно засвоєного оригінального пантеїстичного світосприйняття, яке зрілим поетом оцінюється досить критично.

Релігійна основа світосприйняття М. Вороного, закладена на ранніх етапах розвитку його особистості у процесі традиційного християнського виховання в українській родині, не мала строго канонічного характеру, тому світогляд митця позначений елементами пантеїзму. Християнська домінанта світогляду М. Вороного зумовлює вибірковість засвоєння

філософських ідей А. Шопенгауера. Шопенгауерівські мотиви нудьги, смутку, страждання, загалом песимізму, у поезії М. Вороного спрямовані на деструкцію релігійності. Особливо складним у творчості митця є питання смерті, раціональності існування людини у світі. Творчість М. Вороного характеризується глибоким проникненням у внутрішній світ людини, а увага до життя душі пов'язана з традиційною для української ментальності «філософією серця» та оригінально інтерпретується автором з урахуванням фольклорної та романтичної джерельності кордоцентризму.

М. Вороний як модерніст зближує поезію та релігію, порівнює пісню та молитву, наділяє поета божественною силою, вважаючи його утаємниченим у життя Космосу, наділеним здатністю відкривати світові таємниці. Він створює піднесений образ храму поезії та Краси, в якому відправляє літургію поет. Таким чином митець підносить ці категорії до божественного рівня, а процес творчості, услід за французькими символістами, прирівнює до священнодійства. Потужним потенціалом мистецтва поет бачить інтуїтивне осягнення себе та світу, що призводить до самотності.

## 2.2. Експресивний емоціоналізм як спосіб художнього творення у доробку І. Франка та М. Вороного

Попри резонансний свого часу дружній літературний диспут між І. Франком та М. Вороним, двома метрами української поезії початку XX ст., їх творчий доробок має набагато більше спільного, аніж відмінного, тим паче відмінного кардинально. Цей факт не дивує, адже означена доба вимагала змін і новацій, зокрема в поезії, тому обидва митці надзвичайно гостро, а головне – емоційно, відчували віяння змін; вони обоє, хоча й по-різному, бачили те, якою має бути поезія. Рушієм згаданої полеміки теж, значною мірою, стали емоції: запал, тривога, обурення, захоплення, адже дискусія, за відсутності на той час в Україні належної теоретичної

платформи, теж є поетичною. С. Павличко слушно зауважила: «Поезія певною мірою замінила дискурс. Ця заміна відбулася не на користь поезії» [171, с. 106]. Емоція ж, у свою чергу, складає характерну ознаку лірики. Обох митців хвилювало майбутнє поезії, обидва її генератором убачали захоплення красою, себто ту ж таки емоцію. Однак якщо І. Франко красу вбачав у вирі життя, то М. Вороний, хоч і переймався громадянською позицією, проте, як справжній естет, прагнув «виходу у чисте блакитне небо».

Емоційна домінанта, отже, є потужним чинником процесу творчого мислення, уможливлюючи бодай часткове осягнення внутрішнього механізму народження поезії. За слушним припущенням Т. Пастуха, який шукає ключ до розуміння творчого процесу І. Франка у його трактаті «Із секретів поетичної творчості», Франко-дослідник, розглядаючи фольклор та поезію Т. Шевченка, «залучав у свій методологічний актив і висновки аналізу власного образотворення» [174, с. 21]. Трактат І. Франка є показовим щодо ролі, яку відводить митець емоційній складовій творчого процесу, позаяк вважає за необхідне насамперед збурити власні переживання, «чуття» того, що стане стрижнем поетичного твору. Наступним не менш вагомим етапом є відшукування адекватної поетичної форми, яка б «… не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якесь вище символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанні твору, вводили би в неї хвилювання, згідно з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам’яті» [224, с. 46]. Вимальовується чіткий механізм «поет → образ → читач», у якому наскрізним об’єднавчим компонентом є емоція, а третя складова ланцюга репрезентує емоцію як

вагомий чинник у рецептивній поетиці, яка моделює спілкування автора та читача.

М. Вороний ревно орієнтувався на декларований новим мистецтвом суб'єктивізм у зображенні хаотичного і проблематичного внутрішнього світу. Його поезія породжена увагою до життя почуттів, ідейним тяжінням до філософії серця, генерованим не лише закоріненістю у романтичній традиції, а й новим світоглядом, обіпертим на філософію Ф. Ніцше та А. Шопенгауера. Водночас амбівалентність ідейно-естетичної позиції робить М. Вороного чужим як західноєвропейському модернізму, так і народницькій літературній традиції. Адже митець не тікав від реальності, його поезія була наскрізь пройнята духом української ідеї. З одного боку, поетом володіло прагнення наблизитися до Краси, що є сутністю поетичного мистецтва, зобразити найтонші нюанси людських переживань, які П. Верлен називає «пейзажами душі», з іншого ж боку, поет відстоював демократичні суспільні позиції, про що свідчить ідейно-громадська, патріотична лірика. О. Ткаченко зауважує: «У віршах самого М. Вороного часто проглядають мотиви народницької поезії, за що йому Франко не раз докоряв» [215, с. 167].

Емоційна і діяльна натура обох поетів змушує кинутися у вир політичних подій, а М. Вороний, дотримуючися настанов І. Франка, насправді «йде за віком», беручи у цих подіях активну не лише літературну, а й реальну участь: членством у таємному політичному товаристві «Братство тарасівців», участю у створенні ряду партій. Навіть у своїх політичних уподобаннях спочатку обидва поети мають ідейним натхненником одну людину – Михайла Драгоманова, стартуючи, як зазначає Г. Вервес, від драгоманівського «федеративного соціал-демократизму».

Доречно закцентувати увагу на ролі емоційної складової у творчості І. Франка та М. Вороного, прослідкувавши її як на рівні майстерні «художника слова», себто творчого процесу, так і в безпосередньому

образно-поетичному втіленні шляхом літературознавчого аналізу творчого доробку.

Багато творів, за свідченням їх автора І. Франка, народилося з певного потужного емоційно-образного враження, імпульсу, що вимагав негайного поетичного втілення. За словами М. Мочульського, поезія «Опівніч. Глухо. Зимно» несподівано народилася, коли поету довго не давав спокою побачений гнилий ставок. А поезію «Конкістадори» було створено за лічені хвилини прямо на пероні залізничної станції за Жидачевом [160, с. 376]. Маємо два докорінно відмінні механізми образотворення, позаяк перший приклад – поезія як результат наполегливої вимоги яскравого зовнішнього враження бути «перетопленим» у художній образ, а другий – поезія з натхнення, коли мислення нарешті гармонійно комбінує цілий комплекс думок і переживань автора. Попри беззаперечну роль раціонального начала та смислових сегментів, визначальною в обох випадках є емоція, враження. Видається навіть, що поезія диктується лише підсвідомим і позбавлена авторського втручання, принаймні такого висновку щодо збірки «Semper tiro» доходить Т. Пастух: «У таких випадках автор стає невільником своєї Музи» [174, с. 27], таке припущення спровоковане механізмом, який наводить сам І. Франко: «нижня» свідомість періодично піднімає «… цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо одні з одними на денне світло верхньої свідомості» [224, с. 64]. Дозволимо собі зауважити, що творчий процес є комплексним і осягнути його та виокремити складові непросто навіть самому митцю, тому категорично говорити про домінанту підсвідомого не варто. Зате роль емоційного враження як каталізатора проглядається доволі чітко.

Емоційне начало є найхарактернішою ознакою психологізму, яким, у свою чергу, позначені твори як І. Франка, так і М. Вороного. Тонка та загадкова сфера психології творчості митця зазвичай не є відверто доступною навіть для дослідника, який видобуває архівні матеріали епістолярію та мемуаристики, що вже тут казати про пересічного читача.

Щодо І. Франка, то ключем до генерування його поезії хоча б частково є уже розглядуваний вище трактат «Із секретів поетичної творчості». З М. Вороним тут складніше: доводиться спиратися лише на ідейно-естетичну платформу, літературні уподобання та наслідування творчості модерних європейських поетів, біографічні матеріали, почасти спогади сучасників, або ж лише обмежуватися аналітичними припущеннями. Звернімо увагу на лист поета до О. Білецького, що, на думку В. Кузьменка, є «майже єдиним достовірним джерелом біографії Вороного» [132, с. 13], який цікавить нас насамперед автопсихологічними спостереженнями митця над власною творчістю, що, у свою чергу, дозволить ідентифікувати первинні емоції, що згодом генерували відповідні художні образи. Загалом очевидно, що М. Вороний є більшою мірою, умовно кажучи, «людиною емоції» порівняно з І. Франком. Проте Т. Пастух вважає емоцією основою одного із двох механізмів творення поезії: «У Франка-поета можна виділити два способи творення. У першому він ішов від ідеї (логічної думки) до поетичної форми. У другому – навпаки: певне емоційне образне враження шукало втілення в змістово-формальній тканині поетичного тексту» [174, с. 23]. Першою, зауважимо, названо раціональне начало, яке найчастіше репрезентувало Франка-поета, створюючи образ беззаперечного реаліста, тоді як емоційна складова елементарно не згадувалася.

Інакшість І.Франка у його ставленні до процесу творення поезії відчував і сам М. Вороний, спілкуючись та дискутуючи зі своїм побратимом: «Дискусії з Франком про те, що писати і як, визначали повну розбіжність їх темпераментів, вдач і поглядів на високе завдання поета» [198, с. 40]. М. Рудницький вважає, що частково це зумовлено широким колом інтересів І. Франка, який був також повістярем, публіцистом, ученим, а Франкова спроба зробити публіциста з М. Вороного нібито закінчилася невдачею. Тут він наводить випадок, коли зі статті М. Вороного, підготовленої для «Життя і слова», редактор «зробив кількома штрихами географічну карту» [198, с. 40]. «Я мав тоді таке враження, –

говорив Вороний, – ніби в поєдинку хтось мені шаблею посмужив пику на різні кольорові шматки» [198, с. 40]. Необхідно супроти М. Рудницького виступити у ролі адвоката М. Вороного, адже він теж був і перекладачем, і критиком та істориком літератури, і режисером та критиком театру, а ще журналістом, публіцистом, редактором. Безумовно, професіоналізм І. Франка не міг не захоплювати молодшого колегу, особливо на етапі учнівства, також він помічав відмінності насамперед у пріоритеті для І. Франка кропіткої праці та раціонального підходу до матеріалу, хай навіть і до спровокованого мимовільним емоційним спалахом. Той же М. Рудницький наводить дуже показовий у цьому плані спогад поета про те, як, блукаючи передмістями Львова, І. Франко та М. Вороний стали свідками трагедії жінки-робітниці, яку щойно кинув її чоловік, перейшовши до багатої перекупки, що мешкала поруч. І. Франко одразу зацікавився випадком, навідався до чоловіка, щоб з'ясувати подробиці, причому отримував їх доволі легко. «От життя! – згадував Вороний з пафосом. – І який матеріал! Зацікавлений, я чекав, що Франко втеше з нього. А він тим часом загруз у науці. «Не маю часу, – казав. – Можу вам відступити цю тему, бо сам не знаю, чи повернусь до неї». І я тоді був схожий на кота, якому рибалка великосердно дозволив рибку у річці ловити!» [198, с. 41]. Тут помітно і механізм творчості самого М. Вороного – миттєва емоційна реакція на побачене, і документування розстановки пріоритетів – для І. Франка це наукова діяльність і визнання М. Вороним вищості та авторитетності метра (асоціація «рибалка – кіт»).

Зі спогадів сучасників про М. Вороного складається портрет дуже емоційної людини, яка, за словами Т. Гундорової, легалізує визначений І. Франком особливий культурний тип митця-«артиста», проявляючи власну артистичну природу. Дослідниця зауважує, що на кінець XIX ст. в Україні з'являється новий культурно-психологічний тип чуттєвості, який називали «модерним», «декадентським», і який першим змоделював саме І. Франко у своєму «Зів'ялому листі». «Автобіографія М. Вороного уточнює цей

психологічний і артистичний характер: меланхолія, містичне світовідчування й переживання кінця світу, ілюзіонізм і схильність до галюцинацій, спроба самогубства та пошуки Бога, естетика страждання й богемний спосіб життя і складають “модерну” іпостась Поета…» [69, с. 33].

Тож М. Вороний – дитя свого часу, його внутрішній світ із калейдоскопом найрізноманітніших емоцій відповідає новим запитам мистецтва, водночас формуючись і живлячись філософією ідеологів модернізму, творчістю видатних європейських письменників. У листі до О. Білецького поет із жахом згадує про періодичні напади чорної меланхолії: «вони доводили мене до сказу, галюцинацій і повного морального занепаду» [44, с. 35]. Загалом умовно розрізняючи емоції позитивні (світлі, конструктивні) та негативні (темні, деструктивні), можна помітити, що для поетичного світу М. Вороного характерним є їх чергування. Появу галюцинацій сам поет пов’язував зі своєю ілюзіоністичною здатністю, яку виводив з акторської натури, і проявлялася вона, за його свідченням, у вмінні легко вчуватися у певний настрій шляхом асоціації [44, с. 36]. Хоч М. Вороний і називає безпосередні причини такого хворобливого стану: «Перебування на сцені, акторський розгойданий побут, ненормальний триб життя (з компромісами Бахусу) – все це до краю розстроїло мої нерви…» [44, с. 35], проте трохи вище, згадуючи про вплив народовольців у гімназійні роки, М. Вороний говорить, що знищив свій релігійний світогляд, «почув себе відірваною від Бога і від Всесвіту малесенькою порошинкою, якою жене по світах зловісний вітер», «Нерідко, охоплений тяжкими думами, «проклятими питаннями», я вночі зривався з ліжка з криком “Як це глупо! Глупо!” [44, с. 35]. Поєднання чорної меланхолії та шопенгауерівської зневіри відчувається в «Елегіях», зокрема в резигнаційному вірші «Memento mori!»:

*І, зраджена життям, ти схилися у горі,*
*Що марно вік минув на бенкеті гучнім*
*І ти на заході життя…*

*Memento mori!*

[46, с. 45]

Проте М. Вороний вважав домінантою власної творчості оптимістичний світогляд, який він вбачав у ідеях націоналістичної романтики, гедонізмі та пантеїзмі. Щодо націоналістичної романтики зокрема, а загалом стосовно романтизму, то сам поет джерела такого світосприйняття пов'язує з німецькою романтичною філософією і французькою символістською школою. Т. Гундорова зауважує факт еклектичного співіснування у творчості М. Вороного артистичного екстатизму, національного патріотизму та декадентського естетизму. Основою такого символізму у М. Вороного дослідниця вбачає романтичне подвоєння світу як феноменологічне занурення у невідоме.

Романтизмом позначений і ранній період творчості І. Франка, який сам письменник називав «порою юнацького ідеалізму», і який за його несхожість до подальшого «реалістичного» доробку дослідники радянського часу відтинали від основного масиву спадщини І. Франка, тоді як саме в ньому закладено «центр» структури його спадщини. Автор звертається до «ідеалістичної традиції», зокрема Нового Заповіту з його етичною нормою любові та миру як основи християнських взаємин між людьми. Проте для митця заявлені ідеали є не застиглими субстанціями, а духовними потенціями, які мають зреалізуватися: «Тобто "ідеальне" і "реальне" для Франка нероздільні, як і духовне і матеріальне» [232, с. 9].

Релігійне сприймання світу у М. Вороного було сформоване традиційним родинним вихованням, проте релігійність унаслідок впливу богоборчої ідеології модернізму трансформується, виявляючи пантеїстичні риси світогляду, коли божественна сила розчиняється у довкіллі, що підтверджує і сам поет. Особливо яскраво пантеїстичний світогляд виявляється у пейзажній ліриці та в астральних мотивах. Найвиразніше репрезентує пантеїстичні світоглядні константи цикл «Ad astra», у якому Богом стає всесильний і таємничий Космос. Поет довів можливість

поєднання духовної сфери і явищ Космосу. Небо постає втіленням чистоти як антитеза до бруду земного життя («В сяйві мрій» [46, с. 61]). У природі недосяжного Всесвіту М. Вороний шукає втілення власної сили духу.

Кордоцентричний ідеалізм поета, маючи за джерело фольклор, через романтичну традицію засвоювався на ґрунті власної світоглядної концепції, внутрішній світ людини передається через почуття. Життя серця сповнене переважно стражданнями, спричиненими внутрішнім неспокоєм, часто від неможливості узгодити різноголосся власного світосприймання, внутрішній душевний розлад, спричинений, з одного боку, впливом традиційної християнської ідеології з її піднесеністю, а з іншого – бажанням відкинути будь-які традиції, найперше, релігійні.

Ранні світоглядно-естетичні маніфестації І. Франка, які, за переконанням дослідника Р. Чопика, суттєво впливали на еволюцію його творчості, перегукувалися з ключовими моментами філософії Г. Сковороди, кордоцентризмом П. Юркевича, «Законом Божим…» М. Костомарова, «яких юний Франко однозначно не читав і не “списував”» [232, с. 6], і які осягалися спочатку на інтуїтивно-емпатійному рівні. У поета теж серце зустрічаємо як символ сумління: *«Гей, брати! В кого серце чистеє…»* («Гріє сонечко!») [223, с. 35], *«Серце мліє»* («Лице небесне прояснилось»), *«Щоб не чуть в серці пекучого болю»* («Рад би я, весно») Загалом такий значною мірою відфольклорний образ серця зринає ледве не в кожній поезії циклу «Веснянки», та й ранньої поезії загалом.

Серце символізує почуття та переживання людини, відтак найпоказовішою, напевне, як щодо концентрації кордоцентричної образності, так і щодо емоційної сили переживань є інтимна лірика обох поетів. Маємо на увазі цикл «Зів’яле листя» І. Франка та «За брамою раю» М. Вороного, які обидва поштовхом до створення мали любовну трагедію. Уже прикінцеві рядки першої поезії «Зів’ялого листя» засвідчують живильну силу емоцій, породжених коханням, що стає рушієм творчості:

*Ні, годі! Не буду гасити!*

*Най бухає грішний огень!*
*І серце най рветься, та вільно най ллється*
*Бурливая хвиля пісень!*

[223, с. 97]

Образ серця зринає ледве не в кожній поезії «Зів'ялого листя», і кожна сповнена надзвичайним різноманіттям емоційних станів, якими багате вічне почуття кохання: притлумлена надія і тихий сум, гіркота і благоговіння.

Еквівалентом емоційного наповнення інтимної лірики у творчому доробку М. Вороного є його цикл «За брамою раю», створений саме на тому життєвому етапі, жахи якого відтворює письменник у листі до О. Білецького. За основу було взято драматичні взаємини М. Вороного з дружиною В. Вербицькою. Оскільки безнадія від зради стає головним мотивом циклу, то найчастотнішим виявляється символ серця, у вживанні якого прослідковують динаміку: від *«любого почування»* закоханого серця через *«хоре»* від болю зради до *«безгрішної»* любові унаслідок очищення серця через муки кохання. За припущенням А. Гуляка та Ф. Кейди, сама ідея створення циклу могла бути підказана автору «ліричною драмою» І. Франка, на що наштовхує «Присвята» («*Цвіту зів'ялому / Листу опалому»*), а 1901 року в листі до М. Коцюбинського М. Вороний зізнавався, що «закохується» в «Зів'ялому листі» [68, с. 154]. Дослідники також відзначають спільну для обох поетів емоційну тональність, зауважуючи однак на відмінності: у І. Франка трагедія одинака – наслідок об'єктивних обставин, у М. Вороного біль душі перетворюється на світову скорботу, шопенгауерівську «красу у стражданні».

Притаманна емоційність також і патріотичній ліриці обох поетів, адже вони щиро вболівали за долю свого краю, свого народу, і саме емоція генерувала життєствердний патріотичний пафос поезії. Щось подібне помічаємо, дошукуючись витоків романтичного світосприймання, коли емоційне сприйняття історичних перетворень, надія на грандіозні зміни обертається розчаруванням і відчуженням, втечею від реальності.

Особливо справедливою видається така паралель щодо світогляду М. Вороного. Гучним акордом суспільно-політичної лірики поета був цикл «З хвиль боротьби», де формальні елементи образної системи вимагали дії запропонованого механізму, який тяжіє до певної реалістично-суб'єктивної моделі побудови, де б головне місце посідала яскраво виражена громадянська авторська позиція, а модерністична свідомість поета втрачає свою значимість і цілісність. Однозначна оцінка М. Вороним історичної епохи конституюється через зв'язок категорії величного і трагічного, тому в політичній лірриці поета з'являються легендарні образи, здатні концентрувати в собі дух епохи, виявити і змалювати цікаві реалії часу: поезія-заклик «За Україну!», отрок з історичної поеми «Євшан-зілля», постать Т. Шевченка як гідний зразок для наслідування («Привид», «Пам'яті Т. Шевченка»**)**.

Розмірковуючи над питанням «Чи був Франко Каменярем?», Т. Гундорова акцентує на зв'язку між «раціо» імпресіоністичних творів І. Франка та «емоціо» елементів експресіонізму завдяки суб'єктивізму [72]. Творячи на етапі зародження експресіонізму, І. Франко йшов не за його ідейно-естетичними настановами, з якими просто ще не був добре ознайомлений, а радше сам, випереджаючи події, доходив до аналогічних відкриттів шляхом аналізу розвитку сучасного літературного процесу.

Отже, аналіз творів І. Франка та М. Вороного з точки зору вияву та значення емоційної складової переконує, що вона є надзвичайно важливою у творчому процесі обох поетів, а її осягнення допомагає хоча б частково зазирнути в лабораторію народження поезії. Обидва митці емоційно кидаються у вир тогочасного громадського життя, а їхні поезії часто народжені з потужного емоційно-образного імпульсу. Емоційне начало свідчить про психологізм творів обох митців. І для І. Франка, і для М. Вороного органічними є романтизм та кордоцентризм, проте виявляємо відмінність у ставленні митців до самого процесу творення поезії, зумовлену частково особливостями темпераменту, а частково різним

баченням завдань творчості. Зокрема для І. Франка пріоритетним був раціональний підхід до творчості як до ретельної праці, хоча й спровокованої часто емоційним імпульсом. Натомість М. Вороний був надзвичайно вразливою натурою, тому творив переважно на хвилі емоційного піднесення та глибокого враження.

Поетичний світ М. Вороного характеризується химерним варіюванням позитивних та негативних емоцій, проте сам автор відзначає домінування у його творчості оптимістичних настроїв. Емоційність притаманна не лише поезії камерного, інтимно-сповідального характеру, а й патріотичній ліриці обох поетів, що зумовлено стійкою громадянською позицією обох митців та щирим уболіванням за долю рідного краю.

### 2.3. Творчість М. Вороного у світлі рецептивної естетики і поетики

Творчість М. Вороного, яка репрезентує літературу XX ст., часу руйнування стереотипів і в мистецтві слова, і в науці про літературу, не правильно було б аналізувати традиційно, як іманентну структуру, позаяк характер сприйняття літературного тексту визначається не самим лише текстом, а й особливостями інтерпретації цього тексту реципієнтом. Такий підхід до літературознавчого аналізу активізувався саме у XX столітті під впливом розвитку теорії комунікації, яка займалася вивченням механізмів вербального впливу на читача. Перебуваючи на межі літературознавства і психології, такий аналіз художнього твору дозволяє розкрити джерела художньої енергії. Творчий доробок М. Вороного варто розглянути саме під кутом зору рецептивної естетики та поетики, бо поезія уже сама по собі є найблагодатнішим матеріалом для такого аналізу, володіючи найбільшим ступенем сугестивного впливу на емоційний стан реципієнта, особливо поезія модернізму, яка гаслом мала максимальний суб’єктивізм у творчості.

До питань рецептивної естетики європейське літературознавство звернулося в 60 – 70-х рр. XX ст., в Україні тоді над цим працювали

Г. Сивокінь [20], Р. Гром´як [61; 65; 66], Г. Клочек [112; 113], проте системного осмислення не відбулося і до сьогодні. Неувага до рецептивної естетики спричинена межовим розташуванням «літературознавство – психологія», необхідна компетентність дослідника в обох царинах.

Якщо науковий напрям «рецептивна естетика», утверджений працями Г.-Р. Яуса та В. Ізера, є зараз досить поширеним, то з терміном «рецептивна поетика» не все так просто, принаймні його система методологічних принципів перебуває поки лише на стадії формування. Проте, як стверджує Г. Клочек, рецептивна поетика має глибоке закорінення у вітчизняній науці» Тут варто згадати і концепцію О. Потебні, і трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості», який, на думку Г. Клочека, «є продуктом першої хвилі психологізації гуманітарних наук, яка відбулася в останніх десятиліттях XIX сторіччя» [113, с. 41]. Серед дослідників, які ще за радянської доби розробляли питання рецептивної естетики, назвемо Ю. Борєва та М. Ігнатенка, а також велике значення у популяризації цих ідей мала колективна монографія берлінських учених, очолюваних М. Науманом «Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте», та збірник праць Наумана «Литературное произведение и история литературы». Напрацювання зарубіжжя у цій сфері відкрилися українському читачеві через видання «Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.» [3].

Перше теоретичне осмислення проблеми художнього сприйняття сягає часів Античності, коли Аристотель у вченні про катарсис вбачав художній вплив мистецтва в очищенні душі глядача через співчуття та страх. На жаль, частину його «Поетики», де філософ мав розглядати таку ж функцію краси та насолоди, втрачено.

Розглядаючи поезію М. Вороного під кутом зору рецептивної поетики, скористаємося рекомендаціями Еміля Геннекена. З його твором «Спроба побудови наукової критики» порівнюють «Із секретів…»

І. Франка. Услід за французьким ученим, звернемо увагу насамперед на два основні моменти:

1) виявимо своєрідність породжуваних словом емоцій;
2) ідентифікуємо ті специфічні, індивідуально-авторські засоби, якими вони (емоції) викликаються.

Саме виявлення механізмів, які викликають до життя відповідну реакцію реципієнта, є важливою складовою рецептивної поетики, бо, перебуваючи на середині містка «автор-читач», помилково було б абсолютизувати універсальність тексту або особливості інтерпретації читача, опускаючись до твердження «будь-яке сприйняття є правильним», що є деструктивним при прочитанні твору. На думку Ю. Борєва, моментом художнього сприйняття є «перенесення» реципієнтом образів та позицій із твору на власну життєву ситуацію. У свою чергу, як зауважує Н. Лейдерман, автор керує уявою читача, наперед програмуючи, що, де і як повинен читач достворити в художньому світі твору.

Проте не слід забувати, що внутрішній світ читача значною мірою сформований об'єктивним фактором середовища. Для глибокого усвідомлення суті модернізму як у зарубіжній літературі, так і в літературі українській, варто згадати про час його виникнення та ті історичні події, які були своєрідним каталізатором змін. Складність життя у цей період, який об'єднує дві світові війни, породжує нову літературу. Так формується складне мистецтво, складне наукове осягнення буття, людської психіки.

Це стосується і М. Вороного як представника українського символізму, що, порівняно з європейським, позначений суттєвим відставанням у часі та тіснішим зв'язком із суспільною дійсністю. Громадянські мотиви творчості поета слід розглядати крізь призму історичних катаклізмів, які поєднали письменника з епохою. Поза сумнівом, громадянські мотиви були б навіть неможливі без чіткої орієнтації на вже змінене світосприймання адресата. Тут рецептивна естетика мусить проявитися максимально. Частіше засоби рецептивної поетики добираються М. Вороним несвідомо, інтуїтивно, або є

певна тенденційність у їх відборі. Щодо громадянських мотивів, то про тенденційність, а радше усвідомленість певних апелятивних художніх засобів можна говорити впевненіше, адже громадянське звучання його лірики покликане до життя ідеєю національного і культурного відродження, сподіваннями на зростання української державності після Лютневої революції 1917 року, на покращення долі українського народу.

Критики-сучасники М. Вороного констатували, що поет не дуже захоплювався революційною боротьбою, рідко зосереджувався на громадянському політичному житті України. Ці зауваження стосувалися й інших українських поетів, які працювали разом з ним, – О. Олеся, Г. Чупринки та ін. Політична поліфонія доби кінця XIX – початку XX ст. була ще незрозуміла у царині літературній, де панувала «Українська хата», ЛНВ, естетика М. Євшана та М. Сріблянського, поетика Г. Чупринки та П. Карманського.

Гучним, проте рідкісним акордом суспільно-політичної лірики М. Вороного був цикл «З хвиль боротьби», де формальні елементи образної системи вимагали реалістично-суб'єктивної моделі побудови, де б головне місце посідала яскраво виражена громадянська авторська позиція, а модерністична свідомість поета втрачає свою значущість і цілісність.

Серед поезій патріотичного змісту в циклі варто відзначити оніричний вірш «Привид», який дорівнюється до історичної поеми «Євшан-зілля». Виразно акцентованою є проблема самотності ліричного героя, який:

*У знемозі лежить непорушно*

*Один, самотою, без сили і дум*

[46, с. 152]

Поема має підзаголовок: «сон у ніч під 26 лютого», хоча ніде автор не говорить про те, що його герой заснув і уві сні побачив докори великого Поета. Як і у творі «На свято відкриття пам'ятника І. Котляревському», М. Вороний обирає зовнішню форму уявного сну. Г. Вервес вважав поему

«Привид» твором, де «… найяскравіше відбилися стосунки поета з буржуазно-національними “коханими землячками”» [32, с. 42].

До речі, розгляд заголовка з погляду рецептивної поетики дозволяє побачити приховані можливості щодо розкриття авторського задуму. Місткість заголовка здатна охоплювати увесь текст і навіть позатекстову дійсність, а сам заголовок виступає умовним орієнтиром, що дистанціює буденність та духовний світ митця. Як засвідчує попередній приклад, не менш важливим, а часто навіть важливішим є підзаголовок, який, як і заголовок, може не лише давати «підказки» читачеві, а, навпаки, свідомо його дезорієнтувати, створюючи ритм своєрідної рольової гри.

Вважають, що цикл як літературна форма актуалізується саме в межові, нестабільні епохи [74, с. 52]. Циклічна організація поезій М. Вороного теж заснована на принципі спільного типу заголовків. Так, цикл «Співи старого міста» містить майже виключно субстантивні назви віршів («Звір», «Намисто», «Тіні», «Мерці»), за незначним винятком («Старе місто»). Проте у циклі «Елегії» відбувається чергування підциклів із заголовками та без них. Здавалося б, так званий ритм заголовка, тобто сукупність світоглядно-естетичних та емоційно-експресивних засобів, що впливають на читача, втрачено, але тут ритм переходить у фабульний, зашифрований у першому рядку вірша, своєрідна фабула, згорнена до ситуації-штриха. До прикладу, підцикл «Осокорі» містить поезію, названу за першим рядком *«Мені вас жаль, осокорі…»*, який, по суті, є квінтесенцією поезії: осокори персоніфіковані, що дозволяє побачити в цих образах-символах людей загалом, а оскільки співчуття – це здатність ставити на місце іншого себе, то й автор ототожнює себе з нещасними, гнобленими деревами: *«Ваш образ, велетні старі – / Зразок моєї долі…»*.

Сама назва циклу «Елегії» та підциклів «Весняні елегії», «Мандрівні елегії» представляють так званий жанровий заголовок, – за словами О. Мандельштама, це схоже на пучок значень, що стирчать з нього урізнобіч [153, с. 23]. Читач налаштований на сприймання журливої пісні-

скарги, хоча номінативно перший підцикл названо таки нелогічно, бо якщо другий і третій – це «Весняні елегії» та «Мандрівні елегії», то перший – «Осокорі», проте усі поезії підциклу витримують жанрову ноту, задану жанровою назвою циклу.

Важливу рецептивну роль у М. Вороного виконують також присвяти, які ще можемо назвати одним із різновидів внутрішнього заголовка. Називання адресата завжди налаштовує на приватність поезії та натякає на її прив'язаність більшою чи меншою мірою до біографічних моментів авторської реальності. Присвята ж циклу «Мандрівні елегії» Юрію Тобілевичу орієнтує читача на пошук символічних паралелей з долею особи, якій здійснено присвяту. А присвята «Балади моря» Лесі Українці водночас дає читачу як жанрову детермінованість, так і детермінованість на бачення застосованої автором прихованої цитації, ремінісценцій та алюзій.

Внутрішнім заголовком можна вважати також підзаголовки, які досить часто зустрічаємо у М. Вороного. До прикладу, поезія «Мерці» має підзаголовок, до того ж жанровий, «Дума на початку XX століття». Читач одразу отримує чітку рецептивну установку сприйняття: жанрову і хронологічну, точніше історичну (емоційно він уже налаштований сприймати трагічно-песимістичне звучання, адже воно намічене назвою поезії).

Загалом рецептивна установка не обмежується заголовком, підзаголовком, присвятою чи навіть епіграфом, яких у поезіях М. Вороного теж багато. Відповідну налаштованість викликає до життя своєрідне попередження, яке реципієнт отримує вже при побіжному погляді на текст. Принаймні так він визначається, сприйматиме він прозу чи поезію, з перших рядків орієнтується на цілісність та художню єдність твору. Отже, стиль як репрезентант цілісності твору налаштовує на відповідну емоційно-естетичну хвилю.

Повертаючись до громадянських мотивів у творчості М. Вороного, зауважимо, що свідома апеляція до громадянської самосвідомості та

патріотичних почуттів, хоч і виглядає тенденційно, проте виконує роль рецептивної установки на сприймання, впливаючи таким чином і на думку, але насамперед на емоцію. Тому навіть лозунговість поезії «За Україну!» позначена дієвістю потужної настанови, яка здатна здійснити сугестивний вплив на читача. Сугестія, до речі, є дуже ефективним засобом у створенні рецептивної настанови. Лірика М. Вороного спирається на асоціації і звернена до емоційної сфери читача, єднає душу і природу або ж створює між ними різкий контраст. «Сугестія здатна на те, на що не здатна виражальність. Сугестія – це умова відповідностей, спорідненості душі і природи. Вона не прагне передати образ предмета, вона проникає в середину його єства, стає його голосом» [191, с. 36]. Маємо справу не з «изображением без воображения» (М. Євшан), а з чутливим вживанням, пропусканням, явищ і предметів через душу, почуття. Про сугестивність говорив і Ернест Рейно: «Відмовившись від задачі копіювання зовнішнього світу, поет творить естетичні форми шляхом виявлення суттєвого в тому матеріалі, яким постачає його природа» [191, с. 431].

Проте зворотна зумовленість теж прослідковується, адже свідомість читача зазнає суттєвих змін, до речі, як і свідомість автора. Тож літературні критики несправедливо новаторські елементи у творчості більшості поетів оцінювали як звичайну браваду, своєрідну літературну позу, яка не була органічною, а швидше «модною», а то й узагалі звинувачували у декадентстві. М. Вороний, попри те, що друкувався у журналах, орієнтованих насамперед на індивідуальність митця («Українська хата»), сам займав межову позицію. З одного боку, він намагався дотримуватися «творчості законів», де панує власний стиль письменника, а з іншого – поет надавав великого значення психології. Зрештою, нерідко саме тому окремі критики не готові були сприймати таке мистецтво, зводили аналіз до «постановки діагнозу» символістам як людям нібито навіть психічно хворим.

Такими були перші кроки модерністів на шляху від масової до елітарної літератури, вони творили мистецтво для вибраних, які здатні його зрозуміти. Таким чином, виграючи в естетичному аспекті (Краса стала для модерністів ідеалом), нове мистецтво програє у кількості читачів. Творчість М. Вороного стає одним із яскравих прикладів специфічного українського модернізму, який пропагував синтез. Цей поверховий естетизм і народницьке коріння нової творчості втілюється у лозунгу поета: «Мій друже, я Красу люблю... як рідну Україну». Звідси і поміркованість М. Вороного щодо ідей докорінного реформування української літератури, і обережне на практиці ставлення до гасла «мистецтво для мистецтва», і труднощі у розмежуванні функцій поета і громадянина, що викликало роздвоєння психо-емоційної сфери його особистості.

Натхненниками та ідейними вчителями модерністів загалом, зокрема М. Вороного, були Ш. Бодлер і Ф. Ніцше. Першим до сучасності як до мети мистецтва звернувся Шарль Бодлер. Його сучасний митець – це «людина світу», що входить у натовп і відображає його через своє «я». Його «Квіти зла» демонструють усі грані його естетичної революції, зумовленої надзвичайним потягом до Краси та Ідеалу. Нове мистецтво було «засадничо неміметичним» [171, с. 16]. Якщо домодерна доба культивувала у мистецтві імітацію життя, його покращення, то «… в модернізмі наративні й логічні моделі поезії змінилися сугестивними, амбівалентними образами й символами» [171, с. 16]. Можемо говорити про рецептивну естетику і поетику як межову на перетині літератури та психології, а також про вплив філософії, адже ХХ століття є часом їх зближення. І філософія, і література зацікавлені життєвим досвідом людини, а філософські ідеї органічно вплітаються у тканину художніх текстів, що сприяє глибшому осягненню сутності людського буття. Наприкінці XIX ст. з’являється культурно-психологічний тип чуттєвості, який дістав назву модерного. Він проявляється у меланхолії та містичному переживанні кінця світу, у пошуках Бога та естетики страждання.

Усі ці прояви можна прослідкувати у творчій біографії М. Вороного. Сам поет джерела такого світосприйняття пов'язує з німецькою романтичною філософією і французькою символістською школою. Отже, можна твердити, що саме таке поєднання визначає природу творчості поета і світоглядний перелом, що формує його як поета модерного. «Відповіді на свої численні запитання щодо найскладніших проблем психології творчості М. Вороний шукав у Спінози, Шопенгауера, Шлейєрмахера, Ніцше, а надто у Шеллінга» [38, с. 7]. Одним із мислителів, які заклали дискурс модерності, був Ф. Ніцше. Знищення ілюзій попередньої епохи не було явищем деструктивним, а мало відкрити нові шляхи. Зі смертю Бога залишалася людина, яка має стати тим, ким вона є. На думку Ф. Ніцше, лише людина приносить логіку і красу в хаотичний світ. Тому філософія як пошук істини стає тією волею, що творить світ, а філософ – творцем і пророком. Цю модель можна вдало накласти і на призначення поета і поезії, коли поет бачиться як пророк. Неміметичність модерного мистецтва потребувала заміни логічних моделей поезії сугестивними, амбівалентними образами і символами. Першочерговим стало зображення хаотичного і проблематичного суб'єктивного світу.

Допоміжним механізмом художньої рецепції виступає синестезія – взаємодія зору, слуху та інших відчуттів у процесі сприйняття мистецтва. Новаторство М. Вороного особливо проявляється у сфері поетичної форми, маючи своїм джерелом, насамперед, ідеї модернізму, з Верленовим гаслом «Музика насамперед!». Тяжіння до музики як характерна риса творчості М. Вороного, проявляється на різних рівнях. Символісти, звертаючись до «музики у слові», поверталися таким чином до витоків лірики, до генетичної спорідненості з піснею, музикою, яка вважається універсальним, цілісним мистецтвом: «Література сьогоднішнього дня синтетична: вона прагне представити цілісну людину через цілісне мистецтво… Мистецтво йде до своїх першоджерел: початково єдине, воно набуває єдності знову і Музика, живопис, і Поезія, три переломлення єдиного променя, які все

більш прагнуть злиття один з одним, щоб злитись в спільній конечній точці, як колись із спільної точки розійшлись» [191, с. 435] – так бачить звернення до музики Шарль Моріс. Почуття і переживання вкладаються у музичні акорди.

М. Вороний формувався під впливом народної пісні, що поєднувала музику і слова, вроджений дар синестетичного сприйняття дає підстави для порівняння з П. Тичиною. Звукові повтори реалізуються в асонансах та алітераціях, через використання «музичних» символів. Наприклад, «Скрипонька» М. Вороного зіставна із «Моєю кобзою» Г. Чупринки, особливо за передачею рефлексивного суму, туги, які збуджує музичний інструмент у душі:

*Уночі під дощем,*
*Загорнувшись плащем,*
*Я ловлю, я хапаю ті звуки,*
*А вони все ростуть,*
*Моє серденько рвуть*
*І клубочаться в нім, як гадюки!*

«Скрипонька» [46, с. 129]

Частіше джерелом звуків є церковні дзвони. Цей образ-символ єднає внутрішній світ людини із духовністю релігійних ідей засобом музики. Отже, дзвін – божественна музика, що торкається до струн душі. Дзвін має відтінки настроєвої експресії, сугестуючи певний настрій. Так, поезія «Спомини» малює сумну картину:

*Сумеркові тони*
*Похоронні дзвони*
*Дінь – дон…*

[46, с. 82]

Дзвони є символом трагізму і величності смутку. Вони зближують людину із вічністю, часто є атрибутом божественного співу. Божественна

музика, що лине з небесних сфер, які у пантеїстичному світогляді М. Вороного асоціюються з небесним храмом, у якому:

*Як журно в небесних житлах*
*Херувими пречисті зітхають*
*В сльозах…*

«Fiat» [46, с. 128]

Рецептивна естетика та поетика як один із цікавих і, напевне, досить продуктивних ракурсів погляду на художній твір початку ХХ ст., коли актуальним стало питання психології творчості та тяжіння до суб'єктивізму, дозволила поглянути на творчість М. Вороного з позиції реципієнта. Це, у свою чергу, дало можливість розкрити секрети майстерності М. Вороного у підборі та використанні образів, мотивів, їх комбінуванні, застосуванні в певній жанровій та тематичній сфері поезії. У рецептивній поетиці ХХ ст. поєднано не лише літературу та психологію, а й філософію.

Підбір засобів рецептивної поетики у М. Вороного частіше є інтуїтивним, проте іноді й усвідомленим, зокрема коли йдеться про лірику громадянського звучання, генеровану ідеями національного відродження. Апелювання до патріотизму задає конкретну рецептивну установку, навіюючи відповідні переживання («За Україну!»). Автор вдається до сугестії як ефективного засобу створення рецептивної настанови. Дієвим засобом художньої рецепції виступає у М. Вороного синестезія, яка особливо ефективно виявляється на рівні мелодійності його поезії та дає підстави для порівняння з П. Тичиною.

Потужний рецептивний потенціал мають заголовки та підзаголовки до творів М. Вороного, які сприяють більш ефективному розкриттю авторської ідеї. Назви творів у М. Вороного є також визначальними у циклічній організації його поезій. Окремі заголовки є фабульними, місткими («Осокорі»), а назви підциклів представлені жанровими заголовками, які одразу дають установку на відповідне сприймання («Весняні елегії»,

«Мандрівні елегії»). Присвяти є різновидом внутрішнього заголовка, що дає рецептивну установку на приватність та біографічність («Мандрівні елегії» – Юрію Тобілевичу, «Балади моря» – Лесі Українці).

Розгляд поезії М. Вороного з погляду рецептивної поетики виявив спектр емоцій та індивідуально-авторських механізмів їх генерування.

## 2.4. Музичність як домінанта поезії М. Вороного

Символістська концепція культивувала думку, що осягнути Ідею може лише мистецтво. Перевагу віддавали найчастіше музиці, а також поезії, якщо вона використовує музичні засоби. Символісти, дотримуючись теорії А. Шопенгауера, вважали лише музику мистецтвом трансцендентного, що найближче стоїть до таємного світу. Гаслом символістів стає рядок з верленівського «Поетичного мистецтва» – «найперше – музика у слові». Поезія символізму виражає себе логічною мовою понять, вона виникає з «духу музики», передає ліричний настрій через звуки. Звідси мелодійний характер лірики символістів. С. Мерріль зазначав: «Поезія це водночас слово і музика. Словом вона говорить і міркує, Музикою співає та мріє» [191, с. 458]. Слова поета-символіста перетворюються, за висловом В. Іванова, на «відлуння інших звуків». На думку А. Бєлого, музика і символ мають бути нерозривно пов’язаними: «Символ пробуджує музику душі». [11, с. 22].

Український модернізм, попри свою місцеву специфіку, теж тяжіє до оновлення форми, що було нерозумним і неприйнятним для «…прихильників народницької розважності в поезії» [249, с. 301], які головним вважали зміст. Тому «… були майже шоковані часом неврівноваженою музикою нового літературного покоління, яке то все брало на поетичній кпини, то котило вали обурень і протесту, то мліло в небаченому досі ліричному екстазі» [244, с. 302]. «Старший метр – Микола Вороний і молодші – Микола Філянський, Ол. Олесь, Григорій Чупринка

виявили в поезії небачену досі силу звукового образу, зачарованість музикою ритму» [17, с. 302].

Визначаючи фактори, які впливали на формування М. Вороного як віртуоза мелодійної поезії, звернемо увагу на народну пісню, яка функціонувала як нерозривна єдність музики і слів. Поєднання різних видів мистецтва можливе за особливого синестетичного сприймання поетом явищ, предметів, яке було притаманне і М. Вороному. Він, як і П. Верлен, належав до тих, хто здатен сприймати світ через звуки. Це було нове явище у нашій поезії. Виразні його риси ще краще, значно досконаліше розроблені в «Сонячних кларнетах» П. Тичини. Маємо справу із вродженим даром синестезії, якою ще в більшій мірі володів наступник М. Вороного – легендарний Павло Тичина, який зумів краще й досконаліше використати свої природні здібності у творенні поезії.

Ще один чинник, що сприяв творенню евфонічних віршів, – це сама українська мова, специфічною властивістю якої є мелодійність, милозвучність. Тому евфонія надзвичайно органічна для української лірики, оскільки спирається на визначальну інтонаційну основу української мови – вокалізм, зумовлюючи тяжіння до версифікаційних пошуків, до музичності.

Обізнаність М. Вороного з творчістю Е. По, Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Меллярме допомагає йому створити неперевершену в евфонічному звучанні лірику. Керуючись настановами естетизму, поет обирає музику як красу, перед якою він схиляється і яку бачить у природі, у людських почуттях, навіть у стражданні. Музика як універсальний засіб підходила для передачі краси. Ернест Рейно стверджує: «Естетичні форми викликаються до життя за допомогою звуків (слів), що відбираються, пов’язуються і гармонізуються з метою збудження естетичної емоції» [191, с. 451]. І далі продовжує: «Вони виражають тему за допомогою відповідності між собою» [191, с. 431]. Мається на увазі синестезія як художній прийом і як специфіка сприйняття світу, що базується на поєднанні різних асоціацій. М. Вороний постає завдяки цій якості

одночасно і як поет, і як музикант та художник, а разом – як митець, здатний побачити, відтворити, створити і сугестувати єдину і вічну Красу. Щирість його поезій не залишає сумніву, що поет справді володів вродженим даром специфічно сприймати світ у різних його проявах (видимому і почутому) та трансформувати власну картину свідомості іншим, навіюючи читачу подібне бачення. Його колористична гама часто твориться саме звуковим набором, який здійснено за принципом асоціацій між звучанням і кольором. Тонке чуття допомагає вловити цю органічну подібність.

Твердження, що кожен звук має специфічне значення, не є абсолютним відкриттям: на підсвідомому рівні ця особливість відчувається навіть пересічною людиною, що не пов’язана з поетичним мистецтвом. Платон розрізняв звуки швидкі, тонкі, великі, круглі. Тому, наприклад, «швидкі» предмети отримують імена, які містять «швидкі» звуки, і навпаки. Питання виявилося настільки цікавим, що у XX ст. породило спеціальний статистичний метод, який шляхом підрахунку звуків і вивчення їх звучання визначав характер звучання вірша, який співпадає із семантикою поезії. Однак застосування мови цифр до мистецьких творів, особливо символістів, які поезією проникали в глибини людської душі, було б не лише порушенням естетичних норм (адже Краса безмежна, невимірювана), а й руйнуванням поетичного мистецтва, художнього твору як феномена. Для осягнення секретів мелодійності М. Вороного варто зупинитися на літературознавчому аналізі, який не руйнує цілісності сприйняття, відкриваючи особливі засоби досягнення евфонії.

Тяжіння до музики спостерігається у поета не лише в безпосередньому звучанні його поезій, а й у образній системі, яка має цілий ряд образів, які умовно за їх тематичною належністю можна назвати музичними. Музика, закорінена в народній пісні, є для поета джерелом творчості. Цим пояснюється тяжіння в його поезіях до образу пісні, подібно до романтиків, що вбачали філософські ідеї в музиці. «У романтиків –

музика, яка, як відзначає Ф. Шлегель, теж наповнена філософським змістом» [227, с. 236]. Але душа і пісня у романтиків були народними, несучи вужчу, порівняно з символізмом, семантику історичної пам'яті: «… репрезентантом колишньої слави України виступає у Шевченка "наша дума" і "наша пісня"» [249, с. 24].

Отже, мелодійність поезій М. Вороного є найприкметнішою характеристикою його творчого доробку. Маючи своїми джерелами насамперед європейський символізм з його універсалізацією музики, із майстерними зразками поетичних творів, а також глибинну традицію відфольклорної писемності та специфічну евфонію української мови, увагу до музики, пісні в українському романтизмі, мелодійність поета постала на ґрунті його модерністського світогляду і розвинулася завдяки вродженим якостям психіки, здатності до синестезії у сприйнятті світу та завдяки володінню майстерністю сугестивного впливу на читача.

Мелодійність поезії М. Вороного є невід'ємною складовою його поетичного стилю. Оскільки звукова організація поезії надзвичайно складна і багатогранна, обмежимося основними засобами, які є показовими для поезій М. Вороного, наголосивши на специфіці їх застосування. Це переважно звукопис як основний засіб евфонії, що є системою звукового інструментування з метою створення образу. Звернемося до засобів, що стосуються більш семантичного, ніж фонетичного критерію. Вагоме місце у творах поета посідають образи, пов'язані з музикою.

Виникає образ пісні як гармонізуючого начала, що зазнає конкретизації то в елегії («Мандрівні елегії»), то у церковному співі («Канон меланхолійний»), антифоні («Звір»). Узагальнено-абстрактний образ пісні виникає навіть у назві творів: «Співи старого міста», «Вечірні акорди», «Балада моря», «Застільна пісня», «Спів арлекіна». Пісня зазначається також як жанровий різновид, з'являється підгрупа «Пісні», де подаються стилізації під національний фольклор.

З’являється образ співця, виконавця пісень, який цілеспрямовано ототожнюється з поетом, наділяючись магічними властивостями:

*Ти – чарівник, віщун-співець,*

*Ти знаєш тайни волхвування.*

«Пам’яті Г. Ч.» [46, с. 162]

Такі ж ототожнення, паралелі поета і барда прослідковуються у ліриці Г. Чупринки, який навіть подає образи співців («Два співці»), що символізують самого поета та його друга Олексу Коваленка. Образ поета-співця дорівнюється до поета-пророка, а його пісня – до молитви, яка проявляється у її різновидах: православної заупокійної молитви («Вічна пам’ять») у поезії з «Дніпрових спогадів» тропаря – короткого приспіву в релігійних піснеспівах, який зустрічається у «Палімпсесті». Тут же можна надибати і кондак – рід поеми на релігійний сюжет. У цій поезії згадані різновиди молитовних текстів допомагають відтворити колорит середньовічного монастиря. «Reguiem», присвячений пам’яті М. Лисенка, пропонує два варіанти: «Вічний спокій», «День гніву».

Паралель між піснею і молитвою засобом порівняння проходить у поезії «Тіні». Порівняння здійснюється на основі експресивного впливу мелодії на людину, знову-таки має значення внутрішній світ людини, сила емоції:

*Хвилює пісня, немов зітхання,*

*Немов молитва без уповання…*

[46, с. 35]

Поезії П. Верлена називаються у вірші псалмами, адже сам поет бачив спільні ідейно-стилістичні домінанти, наголошуючи: «Нам однаково хотілося якоїсь високої космічної любові, і ми створили цілком платонічно якісь божеські фантоми» [44, с. 37]. «Величний псалом» співає ліричний герой морю у поезії «До моря». Почуття і переживання теж вкладаються у музичні акорди:

*І сміх і плач – з одного джерела.*

*Вони бринять в однім акорді…*

«Sententia» [46, с. 84]

Як слушно зазначає О. Рисак, «… поетичні вияви людської особистості, великою мірою спроектовані на музику у її найрізноманітніших вимірах: власне музика, музика душі, природи, космосу» [195, с. 8].

Усі ці різновиди вияву звукового, музичного начала присутні в поезіях М. Вороного. Так, образи пісні, співця-поета можна віднести до власне музики. Сюди ж варто зарахувати й образи музичних інструментів (наприклад, скрипоньки). Водночас слід зауважити, що образи музичних інструментів не дуже широко вкраплені в образну канву, є поодинокими, особливо порівняно з іншими символами.

Цикл М. Вороного «Ad Astra» – це музика неба, яку чує пантеїстична душа автора. Услід за А. Шопенгауером, поет пропонує музику як «безпосередню об'єктивізацію і знімок всієї Волі» [239, с. 267]. Якщо слово для автора є мовою «раціо», то музика – це мова почуттів, що відчутно у вірші «Spharenmusik» («Музика неба»). На рівні безпосереднього відчуття Космосу автор змальовує свою давню мрію – ідеал у небесному співі. Йому цікавий процес народження творчості, того невідомого, повного *«краси раювання»*, яке неможливе без титанічного оркестру, симфонію якого пропонує *«музика неба»*. Створюючи гармонію музичних зоряних явищ, автор здійснює протиставлення зоряного неба та морального закону, який стоїть на заваді відтворенню кращих душевних поривів. Символом морального закону виступає звук кулемета.

Природа, яка є органічною частиною Всесвіту, теж сповнена звукових образів. При цьому можна вичленувати звуки музичні, пісенні та звуки немузичного походження, які доповнюють звукову картину поезії, увиразнюючи сугестивний вплив на сприймання. Так, часто природні стихії або явища природи персоніфікуються набуваючи людської здатності

звуковідтворення, уміння говорити, плакати, сміятися. Часом така здатність проявляється тільки через порівняння:

*А море плескоче,*
*А море клекоче,*
*Мов тихо-тихесенько плаче.*

«Балада козацька» [46, с. 53].

Частіше ж явища природи наділені здатністю говорити, як і люди:

*В сяйві од шат променистих*
*Небо зітхає, тремтить, –*
*Мліє таємна блакить;*
*Місяць на хвилях імлистих*
*Марить чи снить*

«Музика неба» [46, с. 62]

Постають природні атрибути й у звичному, натуральному звуковому супроводі: море *«плескоче і клекоче»*, зорі *«горять»*, вітер *«шелестить»*.

Людською здатністю вербалізації наділені у М. Вороного також і душа, серце. Можна говорити тут про своєрідну музику душі. При цьому слід відзначати віртуозність автора у використанні синонімічних рядів. Плач серця, наприклад, відтворюється через дієслівний синонімічний ряд із емоційно-експресивним відтінком жалю і туги, наведений до дієслова «плакати»:

*Ні, то ніби щось квилить*
*І скиглить, як підстрелена пташина,*
*Щось хлипає, і стогне, і кричить –*
*Голосить, мов охлялая дитина…*
«Мандрівні елегії» [46, с. 43]

Прикметно, що М. Вороний часто присвячує свої поезії постатям композиторів, творячи у дусі тогочасної естетики, привносячи в літературу актуальні проблеми музики. Такий варіант прояву музики в літературному

творі є способом музичної інспірації. Так, у поета маємо присвяти М. Лисенку.

Однак найбільше експериментів у М. Вороного спостерігається у техніці вірша, адже форма твору набуває у модернізмі особливого значення. Тому поет, орієнтуючись на поезію французького символізму, проходить, як він сам її називає, еволюцію у техніці вірша. Бо ж «спершу не дбав про умисні алітерації, асонанси, ритмічні зміни – писав, як співав, далі став строгіше ставитись до техніки» [44, с. 40]. Сам поет вказує на свідоме запозичення у французів окремих розмірів та форм. Іноді ж ці форми виринали підсвідомо і помічались уже потім: «Написавши “Мавзолей”, я пізніше випадково помітив, що ця форма приблудилася до мого вуха з Верленового вірша “Chanson d’automne” (“Осіння пісня”)» [44, с. 40].

М. Вороний використовує всі головні метричні форми у різних комбінаціях, до нюансів дбаючи про їх різноманітність. Навіть О. Білецький, досить об’єктивно і дещо критично оцінюючи творчість поета, наголошує на його здобутках у царині версифікації. Окреслюючи на той час теоретичну базу у сфері поезії, дослідник відзначає: «Вороний тут виявився піонером, бо, дійсно, він перепробував протягом своєї діяльності всі метричні форми у найрізноманітніших сполученнях» [17, с. 160]. Він констатує також схильність М. Вороного до нерівностопних віршів, до комбінування різних розмірів, наближення до верлібра. Він один із перших дав зразки так званих «стяжених» віршів, характерних для російського модернізму. Розмаїття звучання досягається у нього також через різноманітність строфічної будови. Використовував поет досі не уживану в українській поезії систему римування. У той же час, експериментуючи з новими формами, поет не полишав і традиційних віршових форм: октав, сонетів, рондо, тріолетів.

М. Вороний наполегливо працював над музикою фрази, шукав і знаходив відповідну ритмомелодику, несподівані ліричні модуляції та їх винахідливе словесне означення. Для виявлення джерел музичності

поетової фрази необхідно звернутися до стилістичних засобів евфонії: ритму, рими, звукових повторів, що проявляються в асонансі, алітерації, анафорі, епіфорі. Слід погодитись із О. Астаф'євим, що «… у щонайтісніший сув'язі із символізмом перебуває також явище звукосимволізму» [6, с. 33].

Основою звукопису поета є асонанси та алітерації. Кожен звук має певне значення, злите зі звучанням як зміст і форма. У символізмі таке закріплення значення за звуками бере початок від «Голосних» А. Рембо, який, здійснюючи цей художній експеримент, орієнтувався на вірш Ш. Бодлера «Відповідності». Бодлер стверджував, що звук, запах, форма і колір створюють єдність, і між ними існує відповідність. М. Вороний намагався досягнути цієї єдності для створення образу-символу, вбачаючи за асонансами та алітераціями можливості для творення естетичного цілого та відтворення краси. Так, наприклад, у поезії «Музика неба» асонанси [а], [о] та [и], [і], які чергуються від строфи до строфи, створюють звукове тло повноти, гармонії і в той же час ніжності, мрійливості. За допомогою алітерацій шиплячого [с] та носових [м], [н] створено настрій сонливості та водночас мелодійно-мінорну музику: «*Легкий, як мрії зітхання, / Любий, як марево снів»* [46, с. 62]. Часто алітерації слугують для створення грізного, вольового, бурхливого настрою. Так, у вірші «Поет» алітерація [г], [р] та шиплячих [с], [ч] створює грізну атмосферу боротьби: «*Гей, хто має міць / Грізних блискавиць, – / Той уміє з бою брати, / В саме серденько влучати / Молодих орлиць!»* [46, с. 74].

Отже, новаторство М. Вороного особливо проявляється у сфері поетичної форми, маючи своїм джерелом насамперед ідеї модернізму з Верленовим гаслом. Тяжіння до музики як характерна риса творчості М. Вороного виявляється на різних рівнях. Прослідковано увагу до пісні, музики на рівні образної системи, що проявляється навіть у назвах. Почуття і переживання теж вкладаються у музичні акорди.

Серед факторів, які сформували М. Вороного як віртуоза мелодійної поезії, пріоритетна народна пісня, вроджене синестетичне сприйняття. Стилістичними засобами евфонії є ритм, рима, звукові повтори, що реалізуються в асонансах та алітераціях.

**Висновки до розділу 2**

Отже, щоб обумовити світогляд М. Вороного, ми розглянули його внутрішню еволюцію та визначили ключові чинники формування особистості. У свідомості автора витворилася компромісна модель специфічно засвоєного оригінального пантеїстичного світосприйняття, що виникає на межі традиційного християнського світогляду та модерністської відсутності авторитетів. Елементи християнського світогляду причетні до творення образності, надають окремим явищам величі та авторитетності.

Надзвичайно важливою у творчому процесі М. Вороного та І. Франка виявляється емоційна складова, вивчення якої дозволяє частково осягнути процес народження поезії. Обох митців зближує активна громадська діяльність та емоційно-образне живлення поетичних творів, органічність романтизму та кордоцентризму, однак відрізняє їх ставлення до процесу творення поезії.

Розгляд творчості М. Вороного з позиції реципієнта є цікавим і продуктивним на початку XX століття через увагу до психології творчості та суб'єктивізм. Він уможливив виявлення майстерності митця у підборі та використанні мотивів та образів. Потенціал у художній рецепції має розгляд заголовка та дослідження синестезії у процесі сприйняття мистецтва.

Поетичний доробок М. Вороного характеризується новаторством поетичної форми, що зумовлене ідейним підгрунтям модернізму. Однією з основних характеристик творчості М. Вороного є тяжіння до музики, що виявляється в образній системі, заголовковому комплексі, зумовлене зокрема народнопісенними впливами та вродженим синестетичним сприйняттям. У поезіях М. Вороного наявні образи пісні, співця-поета,

навіть музичних інструментів. Звукові образи природи у поета є музичного та немузичного походження. Доповнюючи звукове тло поезії, вони увиразнюють сугестивний ефект. До стилістичних засобів евфонії у М. Вороного належить ритм, рима, асонанси та алітерації. Митець, маючи за взірець поезію французького символізму, проходить еволюцію у техніці вірша.

# РОЗДІЛ 3
# ЛЕЙТМОТИВИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ М. ВОРОНОГО

## 3.1. Образне втілення природних стихій у творчості поета

Глибинність пейзажної образності у поезії модернізму генерована специфікою символістського осмислення природи. Життя людини у ній мислиться частиною природних процесів, тому виявляється подібним в усіх своїх виявах до життя природи. Сфери природи і людини типологічно єднає символ, відкриваючи таємниці буття. Сугестивність лірики М. Вороного, підживлювана асоціативним рядом і звернена до емоційної сфери читача, єднає душу і природу або ж вибудовує різкий контраст. «Сугестія – це мова відповідностей, спорідненості душі і природи. Вона не прагне передати образ предмета, вона проникає в середину його єства, стає його голосом» [191, с. 436]. Про зв'язок із природою вів мову і Ернест Рейно: «Відмовившись від задачі копіювання зовнішнього світу, поет творить естетичні форми шляхом виявлення суттєвого в тому матеріалі, яким постачає його природа» [191, с. 431].

Аналіз пейзажності та віднайдення аналогій у близькості людини та природи є дієвим в осмисленні світосприймання М. Вороного. Митець оперує символічними образами зі сфери природи, які допомагають шляхом віднайдення паралелей або на контрасті розкрити внутрішній світ особистості, що комбінує світоглядні суперечності, патріотичні інтенції, душевні драми. Циклічна організація поетичного масиву дозволяє констатувати особливу інтенсивність використання пейзажної образності в окремих циклах. Так, у підциклі «Весняні елегії» з циклу «Елегії» автор, аби песимістично маркувати дійсність, обирає найоптимістичнішу пору року, що традиційно символізує розквіт. Він парадоксально подавав традиційно позитивний символ як своєрідний «початок кінця», акцентуючи в дусі А. Шопенгауера на минущості краси. Образ *«хмар-фурій»* («Хмари»)

постає як руйнівний щодо весняних ізотерм *(«знищують цвіт молодий навесні»*).

Головний солярний образ – сонця – антитетично комбінується в поезії М. Вороного з трагічним і похмурим символом ночі у картинах такого ж похмурого заходу сонця («Вечірні акорди»). Образ ночі формується постійними образами тіней, нудьги, глобально виростаючи у потужний вирок майбутньому поколінню XX ст. Іноді образ призахідного сонця не апокаліптичний, а просто мінорний, сумний («Весняні елегії»), сонце *«заходить, цілуючи гай».*

Небесні явища займали особливе місце в давній українській міфології. Сонце вважали рушієм життя, джерелом тепла і світла, його відсутність спричиняла ніч, зиму і смерть, тому його обожнювали. У «Повчанні» Володимира Мономаха є такі настанови: «…щоб не застало вас сонце в постелі. Віддавши ранішню похвалу Богові, а потім сходячому сонцеві, а побачивши сонце, прославте Бога з радістю». Людина вже в давнину помічала мінливість земного та постійність і впорядкованість небесного, тож небесні світила виступали на контрасті до земного. Саме з небесними світилами людство співвідносило вічність і могутність як предикати абсолютної досконалості, а пізніше, абстрактизуючи образ, конкретні носії світла асоціювалися з узагальненою ідеєю світла, глибокого та одухотвореного значення світлого, позитивного начала. В український міфології сонце – світлоносна і життєдайна істота, що безперервно рухається по небу і оживляє усе довкола.

Деструктивною семантикою наділений образ пітьми, який створює враження безнадії і похмурої втрати орієнтирів у другій поезії «Мандрівних елегій»**,** доповнюваний символами *«холодних»* хмар і вітру, туману і мряки. Ніч провіщає сердечну нудьгу і печаль, підсилювану тінями. Західне сонце символізує розчарування і песимізм:

*Червоне коло блискуче, красне*

*За гори тихо ген-ген сідає,*
*Та доки зникне і доки згасне,*
*Огнем пожежі воно палає.*
[46, с. 133].

Схід сонця несе оптимістичні сподівання, йому назустріч і вирушає ліричний герой: «*Я кохаю ясну мрію, / Я назустріч сонцю йду!*» [46, с. 135].

Літературознавець О. Астаф'єв, досліджуючи еміграційну поезію, виділяє в символізмі українського закордоння умовні семіотичні відповідники певних значень, співвідносних насамперед з основною передумовою зорового сприймання світу – світлом і його джерелами (сонце, місяць, вогонь, зорі). «Вони, із властивою семантикою, збагачують систему художніх засобів, треба брати до уваги їх локалізацію (внизу, вгорі, збоку), спосіб розповсюдження (яскравий, слабкий, розсіяний), диференціації між освітленими і неосвітленими предметами» [6, с. 31]. У М. Вороного ніч – це, як правило, тьма, невідомість із обов'язковими містичними і похмурими атрибутами: тінями, привидами. Прихід дня символізує радість оновлення, надії на краще майбутнє, бадьорість і впевненість («Ранок»):

*Знову ранок, знову світ!*
*Знову квіти і проміння,*
*І надії, і тремтіння,*
*І усмішка, і привіт!*
[46, с. 173].

Сонце – це ще й життєва мета, до якої слід прагнути, але мета ця часто недосяжна («Хмарка»). Загалом хмари у М. Вороного стають символом дорогої автору свободи («Хмари-сестри»):

*Бо зріднила й поєднала*
*Нас докупи спільна доля,*
*Що не кожному судилась, –*
*Вільна воля!*

[46, с. 72]

Як зазначає В. Лесик, «поет милується хмарами в недосяжнім просторі, в його уяві вони одухотворюються, олюднюються, стають образами-символами: виражають прагнення до омріяного щастя, “вільної волі”» [145, с. 7].

Цикл «Ad astra» («До зірок») комбінує філософсько-пантеїстичний погляд на світ з виразним ліризмом поезії, концентруючи філософське кредо автора, при цьому підкреслюється синтез філософії та поезії Космосу, неосяжного вабливого Всесвіту. В епіграфі-обрамленні циклу поет, услід за Е. Кантом, пропонує дві речі, що сповнюють душу подивом і побожністю, – «зоряне небо наді мною і моральний закон у мені» [46, с. 61].

У першому вірші циклу «В сяйві мрій» розмежовуються, з одного боку, ворожі сили життя, безликість живого, земного, а з іншого – сяйво мрій, святе чуття неземної краси, закохана душа, рожеві сни; пречисті, прекрасні прозорі думки. Гімн коханню перетворюється на вирок земним почуттям, бо *«чуття глибокі // І сни рожеві»* можуть зрозуміти лише кришталеві зірки, прекрасні, пречисті зорі, які просто обожнює ліричний герой. Ні прекрасна незнайомка, ні гарна фея, чарівна панна – ніхто не зрозуміє *«сріблястих, прозоряних думок і почуттів»*.

М. Вороний у циклі «Ad astra» довів, що може поєднуватися сфера духовного і явища природи, Космосу, простір. Саме у природі – недосяжному космічному Всесвіті, він намагається знайти духовні джерела як власної особистості, так і духовні витоки українського народу. За допомогою музичних нот-слів поет створив суб’єктивну ірраціональну картину музики неба, яка пов’язує небесне та земне, витворюючи оркестр *«мрійно-сумних звуків»* («Spharenmusik») [46, с. 62].

Серед музичної гармонії темної ночі знаходиться місце пануванню весни – це симфонічна наповненість циклу. Образ кулемета, який *«крає музику сферичну / Розгойданих планет»* (вірш «Зоряне небо») втілює

деструктивний потенціал морального закону людства щодо космічної сфери:

*Сумно в німому просторі*
*Віє нудьга крилом.*
*Хмуряться сплакані зорі,*
*Співаючи псалом*
[46, с. 63]

У поезії «Венера» М. Вороний переймається катастрофами на Землі, генералізує біль людей та увиразнює його різким контрастом до чистого сяйва вечірньої зорі: *«… збаламучені підступами, зрадою / Гнуться під наругою // Люди на Землі»* [46, с.63].

Тож природні стихії у поезії М. Вороного, змушуючи звернутися до особливостей засвоєння поетом модерністської образності, виявляються значно більш глобальними, охоплюють навіть катастрофи планетарного масштабу. Завдяки активній символізації вони окреслюють аналогію чи контраст до почуттів і переживань ліричного героя або ж, ще масштабніше, – формують загальний емоційний настрій твору на рівні сугестивності. Відбувається химерне, проте органічне комбінування водночас кількох стихій, концентрація образності, пов'язаної з однією природною силою, в тому чи іншому циклі. Часто символіка природної стихії позначена впливом традиційного «відфольклорного» сприйняття, сягаючи рівня міфологеми, проте вона водночас зазнала творчої авторської обробки, долучення його поетичної уяви.

Для повноцінного осягнення світосприймання поета М. Вороного важливою є увага до пейзажності, використання мариністичної образності, яка загалом була властива українській ліриці поч. XX ст. Літературознавчі розвідки О. Білецького [16; 17; 18; 19], В. Лесика [145], В. Кузьменка [132; 135], В. Бурбели [28], Г. Вервеса [29; 32; 35] та ін. стосуються переважно біографічної канви та громадсько-політичної діяльності М. Вороного. Рідше це ґрунтовні студії над художньою образністю, тематикою поезій та аналіз

новаторських експериментів поета у царині поетичної форми. Попри те, що М. Вороного, поруч із Лесею Українкою, Миколою Чернявським, Володимиром Сосюрою, зараховуємо до поетів, мовна картина світу яких виразно репрезентує концепт «море», досі бракує окремих літературознавчих студій над його мариністичною образністю.

Глибинність звичайної пейзажної образності похідна від ідей модернізму взагалі, від специфіки символістського осмислення природи. Зародившись ще у фольклорі, пейзаж пройшов ряд модифікацій, пов'язаних із його призначенням, естетичною функцією фону, другоплановості. У творчості модерністів природа оживає, стає своєрідним способом бачення світу. Модерністи від зовнішнього зв'язку природи з побутом та способом існування людини переходять до зв'язку внутрішнього, духовного. Життя людини починає осмислюватися як частина природних процесів, тому воно належне в усіх своїх виявах до життя природи. Символ пов'язує поняття зі сфер «природа – людина», є шляхом утаємничення в першосутність, а водна стихія сягає онтологічних передумов постання світу.

Специфіка українського символізму, його пресимволістський характер і розуміння громадського обов'язку, зумовили специфічне використання символу, зокрема М. Вороним. Крім світового досвіду використання символу для осягнення Краси (на думку Ернеста Рейно, символічна поезія – це поезія, яка має за мету показати красу), М. Вороний за допомогою символу відтворює синтезовані громадські, народні і вічні, космічні рухи, знаходячи їх суголосність або ж, навпаки, вибудовуючи контраст між життям природи і життям людини, її внутрішніми переживаннями.

Тож можемо констатувати відсутність у М. Вороного пейзажної лірики як такої. Існують образи-символи зі сфери природи, які допомагають шляхом зіставлення чи протиставлення розкрити внутрішній світ особистості, увесь спектр переживань та вражень, пов'язаних іноді зі

світоглядними ваганнями та суперечностями, іноді з громадянськими, патріотичними порухами, іноді з порухами зраненого коханням серця.

Лірика М. Вороного сповнена образами-символами природних стихій. Зокрема образ моря набуває двоплановості, причому на першому плані, як правило, виступають явища емпіричного світу, які перетворюються на символ внутрішнього світу людини, різноманітних станів її душі. За видимим явищем «проглядається» недомовлене, на що митець прагнув лише злегка натякнути, аби збудити суб'єктивні психологічні асоціації.

Аналізуючи просторову парадигму, можна умовно поділити вертикаль на три частини, а точніше, – на три сфери життя природи: Земля – Небо – Космос. Вони співвідносяться як «низ – середина – верх». Світобудова з поезій М. Вороного постає як прадавня взаємодія чотирьох одвічних стихій: води, землі, повітря та вогню. Це цілісна й довершена структура, яка має божественну природу. Тому усі образи стихій природи у поета можна класифікувати на чотири групи, визначивши при цьому смислове навантаження розглядуваних одиниць.

Так, водна стихія репрезентована у творчому доробку образом моря, який є домінуючим у кількох поезіях, іноді виносячись навіть у назву («До моря», «На березі моря», «Балада козацька»). Почасти зустрічається й образ океану. Наприклад, у поезії «Епіталама» зринає комбінація стихій повітря і води:

*Круг нас неба глибочінь*
*І безодня океану.*

[46, с. 106]

Філософська ідея минущості людського буття втілена тут у розгорнутому порівнянні людини з галерою у синім морі, що лине у безвість. Загалом образ галери та постійний епітет «синє море», характерний для народних пісень, є «відфольклорними» елементами. Але символічне семантичне навантаження глобалізує ці образи, надає їм особливого сакрального звучання. Топос човна в бурхливому морі є

світоглядно значущою художньою універсалією, яка має архетипну основу, загалом сягаючи міфологічних уявлень про космогонічну первинність водної стихії та водночас її материнську життєдайність, що асоціюється, зокрема у праукраїнській міфології, з Ладою, Даною та Живою.

Маючи за джерельну базу фольклор, античну спадщину та Біблію, топос човна у морі в українській літературі особливо популярний у бароковій та романтичній поезії. Постромантична поезія пропонує у художньому осягненні моря неоромантичну та символістську естетичну домінанту, представлену морською стихією у творчості не лише Миколи Вороного, а й Лесі Українки, Олександра Олеся, Грицька Чупринки, поетів-«молодомузівців». При цьому в кожного з них проявляється або сковородинівська, або шевченківська, або франківська версія цього топосу.

Як ванітативна проблематика, так і її вияв через образ мандрівця у відкритому морі, закорінена у бароковому світосприйнятті. За словами Л. Ушкалова, «гостро відчуті нестатичність та плинність усього земного... надавали людському існуванню особливої динаміки» [219, с.75]. Звідси уявлення про життя як мандрівку та образ людини-мандрівця, часто це образ корабля у бурхливому морі. Розгорнуту метафору людини – галери у синьому морі – зустрічаємо у вірші «Епіталама». Уже перший рядок транслює головну філософську ідею через ванітативну рефлексію шляхом опрацювання топосу швидкоплинності людського буття: *«Людський вік – недовгий вік»*. Через нагнітання характерних для ванітативної ідеї епітетів та метафор: «*таємнича, незнана далечінь», «безодня океану»*, буря, *«стоголосі громи»*, буруни, чорторії, *«дужа стихія»*, – створюється майже апокаліптичний образ «світового коловороту». Проте, на відміну від української барокової традиції, яка засуджувала потяг до принад цього світу як суєтність, такі невтішні перспективи таємничого і невизначеного майбутнього у модерніста М. Вороного генерують гедоністичні прагнення:

*Доки в серці є чуття,*
*Щоб кохатись і кохати,*

*Поспішайте від життя*

*Взяти все і все віддати!*

«Епіталама» [46, с. 106]

Таким чином, поет перекидає місток до європейської барокової традиції та польського бароко, зокрема епікурейське звучання вловлюємо у творчості французьких поетів – «гротесків» Етьєна Дюрана, Теофіля де Віо, Віона д'Алібре. На слов'янських теренах ця інтерпретаційна модель притаманна, зокрема, поезії поляка Єроніма Морштина, є вона в Олександра Олеся. На підкреслення життєлюбного підходу в М. Вороного прикінцевим акордом поезії звучить вакхічний вигук *«Evoe»*.

Цікавими є мариністичні символічні пейзажні замальовки. «Водночас із стихією небес поетичну уяву Вороного збуджувала стихія моря» [145, с. 7]. У першому рядку свого послання «До моря» поет вітає його: *«Чолом тобі, синє, широкеє море!»*. Це привітання сповнене поваги і пієтету. Твір тільки починається безпосередньою душевною розмовою з морем, а закінчується розгорнутим образним паралелізмом – зіставленням моря і душі співця. Море постає як могутня сила, а не як мертвий безмежний простір. Море таємниче, чарівне, бунтівниче, як і душа співця.

Ця поезія М. Вороного типологічно зіставна з посланням О. Пушкіна «К морю», написаним 1824 року, коли він виїздив з Одеси до села Михайлівського у вигнання. Звернення обох поетів до образу дозволяє провести типологічний аналіз. Українця та росіянина зближує не тільки однаковий заголовок, а й подібні автобіографічні витоки, зокрема яскраві та сильні враження від моря як потужний імпульс. Обидва поети побачили і відчули велич та силу «вільної стихії», обидва висловлюють своє захоплення його гордою красою. Твір М. Вороного до того ж справді написаний посеред моря, на палубі пароплава під час подорожі до Нового Афона у 1901 році.

Якщо О. Пушкін із жалем та гіркою скорботою прощався з морем: *«Прощай, свободная стихия…»*, то М. Вороний вітає море, співає йому

*«величний псалом»* і виголошує урочисті слова: «*І ось я з тобою душею зливаюсь»*. Знову, як і в поезії «Хмари-сестри», душа співця поета порівнюється з вільним морем, бо не зносить кайданів.

Суголосність морю проглядається і в поезії «На березі моря». Цей твір, як і більшість поезій циклу «Елегії», проникнутий мотивами розпачу. Тут простежується паралель між настроями ліричного героя та морської хвилі, яка розбивається об кам'яний берег:

*Ті хвилі морські нагадали мені*
*Змагання юнацькі за мрії ясні –*
*Об скелі життя їх розбилось чимало…*

«На березі моря» [46, с. 46]

Загалом мариністична тематика поезій М. Вороного нагадує цикл Лесі Українки «Подорож до моря». Прикметно, що саме її пам'яті присвятив поет вірш «Балада моря», втіливши в образі казкової царівни ідею звеличення славетної поетеси. Твір сповнений ремінісценціями з творів Лесі Українки. За допомогою баладного жанру поет реконструює фантастичний морський світ. Т. Бикова виділяє в композиції балади три частини: «перша – це тихе, спокійне і необтяжене жодними проблемами буття хвиль, моря, німф (а отже, і цілого суспільства), друга частина – власне, це певне порушення сталого життя, це звістка про смерть найчарівнішої царівни і реакція на цю подію хвиль; третя – це ще одна звістка про появу квітки саксіфраги, що камінь ламає, яка в собі зберегла всю красу і міць чарівної царівни» [13, с. 190]. Морські хвилі символізують сучасників поетеси, що переймаються лише власними, а не суспільними проблемами, є символом усього сучасного поетові суспільства, яке він хоче бачити активним учасником змін початку століття.

Дослідниця вважає обидві поезії М. Вороного («На березі моря» та «Балада моря») зразками пізнього романтизму: «У поетичній візії Вороного мариністика чітко не окреслена, не підпорядкована одній естетичній платформі: у ній ми побачимо і Вороного як пізнього романтика ( поезії

«На березі моря», «Балада моря» та ін.), і як символіста (твори «На скелі», «Хвиля», «Ya бульварі» та ін.)» [13, с. 188].

Українські символісти другої хвилі також створювали свій візійний світ, використовуючи прадавні архетипи стихії. П. Савченко, наприклад, через поетичні образи хвиль океану виражає ідею субстанційної єдності людської душі зі світом матеріальних виявів. З водним потоком пов'язується відчуття плинності думок, переживань поета. Стихія води органічно зіставляється зі стихією повітря, даруючи почуття неосяжності простору.

У М. Вороного Всесвіт постає як всезагальна взаємодія природних стихій, як Космос. Відбувається, так би мовити, «взаємоеманація», сутнісне єднання людини, світу, Космосу і Бога. «Українські символісти сприймають людину як частину Божої світобудови, як самостійний елемент всесвіту. В їхньому баченні людина прагне зрівнятися з природою, злитися з нею, відчути себе таким же Божим творінням, як квітка, пташка, зірка» [1, с. 12]. За допомогою пантеїстичних мотивів українські поети-символісти прагнули утвердити органічну спорідненість людини з рідною природою. Тому частими у М. Вороного є народнопісенний психологічний паралелізм, настроєва суголосність людини і природи, як, до прикладу, у стилізованій під фольклор «Баладі козацькій», коли самотній козак сидить над водою *«В задумі глибокій»*:

*А море плескохе,*
*А море клекоче,*
*Мов тихо-тихесенько плаче.*

[46, с. 53]

Спостерігаємо усе-таки односторонній діалог із морем та семантику образу моря-могили як вихід у смерть: *«Ачей на дні моря / Позбудусь я горя»*. Тут море одночасно і суголосне сумним настроям козака (воно *«мов тихо-тихесенько плаче»*), і водночас це його майбутня могила-рятівниця («Балада козацька» [46, с. 50]). Уже згадувалося про перебування поета в

Анапі. Як можемо переконатися, М. Вороний теж підпадає під вплив стихії – слід констатувати дію біографічного фактора через безпосередню візуалізацію екзотичної для нього стихії як креативного стимулу. Саме там написані згадувані поезії «На березі моря» та «Балада козацька».

Опосередковано пов'язаний із морем також цикл «Фата Моргана», зокрема і міфологічна, і наукова семантика задекларована назвою. Адже, за переказами, фея Морґана, чарівниця з англійських легенд артурівського циклу, живе на дні моря і вводить в оману подорожніх примарними видіннями. Таку назву отримало й оптичне явище в атмосфері, близьке до міражу. Таким чином формується своєрідна єдність водної і повітряної стихії. Посередником виступає у поезії циклу «Паж і королівна» також зефір – легкий і лагідний вітер, саме таким він поставав в уяві римлян. У такий спосіб вибудовується метафора небесної просторіні з гладдю моря:

*Нас у сонячний простір*
*Легким подихом зефір*
*Підхопив на хвилі сині…*

[46, с. 76]

Образ моря генерує психологічний паралелізм не лише з внутрішнім світом та емоційним станом людини, а й з іншими природними стихіями. Подібну взаємоеманацію сфер пропонує і поезія «Спомини» з циклу «Гротески», у якій ефемерні образи в тумані та крила викликають до життя образ синіх хвиль:

*Рухи молитовні,*
*Погляди любовні,*
*Німі…*
*Крила сніжно-білі…*
*Хвилі, сині хвилі*
*У тьмі.*

[46, с. 82]

Так звані «метафоричні ланцюги» (термінологія А. Гозенпуда) «вода, море, хвилі» та «небо, зорі, місяць, хмари» наскрізні також у поетичній творчості О. Олеся, Б. Лепкого, а в Лесі Українки вони перетворюють дві невичерпні іпостасі природного простору (зоряне небо та морську глибину) у взаємотрансформовані духовні метафори.

Образ ріки зринає в поезії «Дніпрові спогади», виконуючи функцію творення відповідного інтимного настрою, пов'язаного з любовними переживаннями. Спостерігається також поєднання стихій. Так, у творенні своєрідної ідилії бере участь не лише вода, а й земля (*«гори, долини, Дніпра береги»*), повітря, а точніше статичний його вияв у формі небесного шатра із зорями-брильянтами на ньому (форма вияву стихії вогню). Ідилічна картина першої частини диптиха у другій змінюється похмурим настроєм посмертного дзвону – похорону почуттів. Вітер, який реве, є тут динамічною іноформою стихії повітря. Фактично у цьому диптиху спостерігається контраст почуттів, який досягається переважно підбором конотативного варіанту з синонімічного ряду. Яскраво це прослідковується у такому порівнянні: ніч у першому вірші, характер ночі підкреслюють епітети «*погожа», «тепла», «літня»*, а у другому *«ніч зловіща була»*, що доповнюється ще й порівнянням зі страшною безоднею. Стихія вогню в першому вірші представлена зорями, до того ж створено психологічний паралелізм між зорями-брильянтами і очима коханої. У другому вірші вогонь – це місяць, який дивиться з-за хмари, мов обличчя мерця. Таке порівняння підкреслює містичний трагізм і похмурість трансцендентного душевного стану. Р. Радишевський одним із найкращих поетів-мариністів після Лесі Українки вважає Олександра Олеся [166, с. 17].

Семантичний аспект урочистості морської стихії актуалізований М. Вороним у його любовній ліриці, зокрема показовим є цикл «За брамою раю». Адже перші вірші циклу написані в Одесі – приморському місті, під безпосередніми враженнями від морського простору. Вірш «На скелі» самою назвою заявляє про експлуатацію поетом морської образності.

Архетипний образ скелі-гори допомагає поету найбільш адекватно відтворити почуття захоплення, викликане щасливим коханням. При цьому автор активно послуговується традиційними «відфольклорними» епітетами:

*Синє море піді мною,*
*Наді мною сонце красне;*
*Набо чисте, небо ясне*
*Усміхається весною.*

[46, с. 120]

У наступній поезії циклу море представлене колоритним образом грайливої хвилі, яка має позитивну конотацію та сприяє якнайточнішим порухам кохання у душі, які подібні до хвилі, яка *«Ізумрудна, блискуча, з перлистою ніжною піною»* [46, с. 120]. Образ-символ скелі, яку хвиля, пустуючи, цілує, прочитується як паралель до міцного серця, підвладного ласкавим хвилям кохання.

Море виконує роль означника-фону в поезії «На бульварі», принаймні так здається на перший погляд, бо ж про нього згадано лише у першому рядку, та й то побіжно:

*Понад морем на бульварі*
*Я, самотній, походжаю*
*І тихесенько зітхаю,*
*Як побачу очі карі.*

[46, с. 121]

Проте це лише формально, бо ж, по суті, поезія побудована на контрастному протиставленні глибоких душевних переживань закоханого чоловіка та шумного урбаністичного бульвару, який малюється на контрасті з морем. Можемо припустити, що саме споглядання мариністичного пейзажу пробуджує до життя ліричні нотки в душі, породжуючи суголосність душевних порухів красі природної стихії та глибоку екзистенцію людини *«Серед натовпу і шуму»*. Адже образ моря, межі якого неможливо осягнути, оголює людську самотність, загострюючи відчуття

обмеженості людських можливостей. Подібний романтичний антураж, ефект щасливого минулого створює образ моря і скелі у вірші «Чи пам'ятаєш?». Адже то ідилічне, сповнене щастя, минуле:

*Коли сміялось сонце, грало море,*
*А ми на скелі вдвох стояли щасні…*

[46, с. 125]

Із хвилеподібними рухами асоціативно пов'язуються не лише душевні порухи, але й окремі явища людського життя, як, до прикладу, коливання пар у танку в поезії «Чорне доміно». Цей образ становить своєрідне обрамлення вірша – перша строфа повторюється в кінці та пропонує цілком інакшу семантичну наповненість, адже символізує чужий душевним переживанням поета натовп, його порухи-коливання, з яких виринає образ коханої – її очі. У цьому циклі саме образ-символ хвиль прислужився авторові якнайбільше. Адже скрипонька в однойменній поезії теж у душі *«хвилями суму хлюпочеться»* [46, с. 128].

Наступні цикли «Разок намиста» та «З хвиль боротьби» майже не позначені мариністичною образною символікою, попри те, що назва другої збірки містить слово «хвилі», пізніше розширене у метафору в поезії «Ода до поетів». Вона не увійшла до збірки і сповнена ділового оптимізму щодо нового майбутнього 1929 року:

*З хвиль боротьби*
*Знову на хвилі*
*в буйні простори!*
*З хвилі на хвилю*
*В ірій прозорий*
*З вами, поети нової доби…*

[46, с. 174]

У самій збірці натрапляємо хіба на «відфольклорне» традиційне «горенько-моренько» у поезії «Горами, горами..»:

*Горенько, горенько*

*Розлялось, як моренько,*

*Через край…*

[46, с. 150]

М. Вороний послуговується засобом порівняння не лише в цьому випадку, а й у вірші «На рік 1911», де поет ототожнює себе з юрбою під загальним «ми», а юрбу – з хвилями в час прибою, вмонтовуючи лексему «хвилі» в порівняльну конструкцію.

Мариністичне тематично-образне наповнення поезій М. Вороного виявляє орієнтацію митця на модерністську тенденцію уваги до пейзажності, зокрема до природних стихій, які мають глибоку традиційно символістську закоріненість у міфологічній свідомості та прислуговуються авторові у глобалізації як почуттєвого світу особистості, що цілком у дусі європейської традиції, так і у плані символічного освітлення громадського життя та бурхливих подій тогочасної дійсності. Це є специфікою засвоєння українською культурою європейської традиції модернізму. Морська тематика репрезентована у поезії М. Вороного як безпосередньо образом моря, так і його складовими та атрибутами, зокрема образами хвиль, скелі, морського вітру.

Мариністична тематика для М. Вороного та для багатьох українських письменників, яким не поталанило народитися поблизу моря, є екзотичною. Тому морський пейзаж та мариністична образність загалом використовуються для передачі емоцій та переживань і часто викликані до життя сильними враженнями від безпосереднього споглядання морської стихії. У М. Вороного це два біографічні моменти: перебування в Анапі, а також в Одесі, коли на узбережжі моря він створює поезії, позначені мариністичною образністю. Спостерігається також спад інтенсивності використання мариністичної образності та зміна її семантичного символічного наповнення: «відфольклорні» традиційні тропи змінюються на глибокі образи-символи модерністського звучання. Море виступає то як пейзажна стихія, то як символ внутрішнього світу, переживань ліричного

героя, а іноді навіть відбувається своєрідна взаємна еманація з повітряною стихією.

Образи повітряної стихії викликають сугестивні асоціації з легкістю, молодістю, ніжністю, вільним летом, висотою, невловимістю, мінливістю, чистотою тощо. Символіку образів, пов'язаних із повітряною стихією, доречно розглядати у сув'язі з комплексом символічних образів, асоційованих зі стихією землі. Особливо виразною та багатою на символічні смисли є антиномія «небо – земля». Обидва ці образи є архетипними та мають архаїчні міфологічні витоки, асоційовані з картиною творення світу та представлені у космогонічих міфах, які моделюють постання світу з Хаосу. Зокрема, у давньоєгипетській міфології це подружжя: Геб (земля) та Нут (небо), які є дітьми Шу (повітря) та Тефнут (вологи). Цікаво, що земля тут це божество чоловічої статі, у європейській свідомості натомість маємо образ землі, асоційованої з плодючою матір'ю, родючою годувальницею. Перша людина – Адам – був виліплений із землі (червоної глини). Земля символізує щедрість, справедливість, вона наділена святістю.

Найбільш широким та характерним для поезії раннього модернізму загалом і мистецького бачення М. Вороного зокрема є протиставлення у цих образах високого (вічного, духовного) та низького (минущого, матеріального). Падіння пожовклого листу додолу (поезія «Осокорі») – це водночас і символ закінчення радості життя й наближення суму, смерті. Проте є в цьому образі також незримий зв'язок між небом та землею, ледь накреслений автором. Вектор руху між просторовими категоріями «земля» та «небо» значною мірою визначає оціночний модус. Так, рух від неба до землі це рух донизу, який актуалізує архетипний асоціативний комплекс «падіння, регрес, знемога, смерть». Натомість рух від землі до неба – це рух угору, це підйом, прогрес, окриленість, життя. Одразу двоспрямований рух фіксуємо у поезії М. Вороного «Ікар». Падіння Ікара – це і фізична смерть, крах мрій та сподівань, невдача у задуманій справі. Проте для ліричного

наратора падіння асоційоване лише з фізичною смертю, натомість духовність генерована сміливістю перебороння страху і, невагома та легка, спрямована вгору. Тобто фізичне падіння спричиняє духовне піднесення:

*І коли мене покине*
*При кінці живуща сила,*
*Вільний дух мій вийде з тіла*
*І до сонця знов полине.*

[46, с. 69]

Однак наступна трансформація цього *«вільного духу»* дуже несподівана: він тоне в сяйві сонячного проміння і *«З ним спадатиме додолу / На земні всі сотворіння»*. Тобто відбувається своєрідний пантеїстичний коловорот, проте цього разу падіння наповнене позитивною конотацією, бо це живильний дух для *«земних сотворінь»*, які надалі ростимуть, удосконалюватимуться (відповідно рух угору).

Потужним за силою символічного навантаження є в цій та інших поезіях образ сонця. У «Ікарі» цей символ особливий, адже поезія актуалізує сюжет давньогрецького міфу, за яким саме сонце є об'єктом прагнень персонажа і водночас його вбивцею. Досягнути до сонця для античного Ікара означало зухвале, проте сміливе прагнення дорівнятися до богів, осягнути лише їм відкриті істини. Проте саме сонце стає джерелом смерті героя, розплавляючи віск на його крилах. У М. Вороного *«сяйво сонця золотого»* – це дитяча мрія і юнацький ідеал, якому не зрадив Ікар під тиском цілком реальної загрози. Ліричний наратор, ототожнюючи себе з Ікаром, веде мову про аналогічні польоти до сонця на *«крилах мрій щасливих»*, зізнаючись водночас у коханні до «сонця красного», «світла ясного», його язичницького обожнення (*«йому молюся»*). Вільний дух має потонути, розчинитися у сонячному промінні, щоб дарувати духовне, високе усім *«земним сотворінням»*.

Солярний символ сонця, який теж пов'язаний з небесною сферою, у поезії «Сонце заходить…» персоніфікується, увиразнюючись у

символічному навантаженні джерела світла, тепла та прогресивних ідей. Поезія ідейно та художньо зіставна з «Айстрами» О. Олеся. Обидва поети актуалізують через персоніфікацію флористичний образ – квітів, який у М. Вороного узагальнений, а в О. Олеся конкретизований (айстри). У обох сонце – це місткий символ джерела кращого майбутнього, яке, однак, для квітів не наступає. У поезії Олеся зміни відбуваються після смерті квітів, а у поезії М. Вороного нарікання квітів залишаються без відповіді:

*Мало зазнали ми світла й тепла:*
*Холод, тумани та сіра імла –*
*От наша доля!*

Натомість рефреном звучать початкові рядки, створюючи художнє обрамлення:

*Сонце заходить, цілуючи гай,*
*Квіти кивають йому на добраніч,*
*Шепчуть, листочки звиваючи на ніч:*
*- Не покидай… не покидай…*

[46, с. 41]

У обох творах руйнівною силою виступають природні явища: у М. Вороного бурі і тьма, а в Олеся дощ і вітер. Якщо Олесеві квіти лише мріють про весну і сонце, яке засяяло аж *«над трупами їх»*, то у М. Вороного, навпаки, – квіти вже бачили сонце, але просять його залишитися.

У О. Олеся символ айстр є індивідуально-авторським та тлумачиться іноді як втілення мрійників, яким бракує витривалості в життєвій боротьбі саме в той момент, коли їх мрія вже майже здійснилася. Проте, більш імовірно, айстри символізують сили, що чекають тепла від сонця як алегорії майбутнього. Ситуація «*Опівночі айстри в саду розцвіли...»* є квазіаномальною, бо ж айстри розквітають уранці. Назва флоризму похідна від грецького «зірка», квітка має зовнішню подібність із нею та, очевидно, асоційована поетом із північною зіркою на небосхилі – символом надії на

позитивні зміни: *«І в мріях ввижалась їм казка ясна, / Де квіти не в'януть, де вічна весна»* [166, с. 53].

В образній системі поетичного твору «вогняні» образи можуть поєднуватися з образами інших стихій, поетика вогню може співіснувати з поетикою повітря. У модерністському творі комбінації змістів різних стихій можуть бути досить несподіваними, завдяки чому розширюється асоціативне поле цих текстів, збагачуючи їх новими смислами. Так, образ сонця символічно співвідносний з двома стихіями: небесною та вогняною. Проте у багатьох поезіях М. Вороного задіяна саме семантика небесного світила як символу недосяжності ідеалу у високості. Такою семантикою пройнятий образ сонця у поезії «Хмарка». Бачимо одразу два небесні алегоричні образи, взаємодія яких проектує реципієнтові моралізаторське застереження від марнославства у прагненні до ідеалу («*І, мети не досягши, розтанула / в яснім промінні*» [46, с. 71].

На думку французького етнолога й соціолога К. Леві-Стросса, використання бінарних опозицій є універсальним для логічного мислення. Основні бінарні класифікаційні ознаки реалізуються в рослинних і тваринних символах. Бінарна опозиція «верх – низ» присутня у виділенні царств тваринного світу: верхнього (птахи), середнього (звірі) та нижнього (плазуни, риби). Символічного значення набуває спосіб пересування тварин. Так, політ характерний для птахів і символізує духовність, а образ птаха співвідносний із душею, натомість повзання асоціюється з бездуховністю, ницістю.

Небо, за народними уявленнями, є повітряним простором панування птахів. Дедал не даремно майстрував Ікарові крила, бажаючи у такий спосіб подарувати йому пріоритет птахів літати, довгий час не доступний людині. Динамічний смисловий центр поезій, пов'язаних із повітряною стихією, творить символічний образ птаха, який переважно стає втіленням чистоти, а образи нічних, хижих птахів у поезії модерністів, зазвичай, конденсують семантику темного й важкого. Найуживанішими образами птахів у поезії

українського символізму, зокрема в поетів «Молодої Музи», є образи сов, воронів, чайки, солов'я, журавлів, лебедів, голубки, пав. Проте в окремих випадках образ орла має позитивну конотацію, асоціюючись із свободою: «Мов свобідний орел, моя думка в просторах шугала» [46, с. 47]. Образ «смутної землі», по якій повзуть тіні, з'являється у «Вечірніх акордах». Тіні не випадково пересуваються, як змія. Тут же присутній образ змії, яка п'є сльози серця. Очевидно, повзання несе у собі семантику зміїної підступності, ницості. Натомість опозиційно протиставляється цим «приземленим» образам належний до небесної стихії прикінцевий образ вечірньої зірки як єдиного сподівання на просвітлення і порятунок. Тут, як бачимо, актуалізується антиномія «небо – земля» у сенсі «світле – темне», що символічно прочитується як «високе – низьке».

Небесні образи хмар та зір є невід'ємними атрибутами символу сну-мрії у поезії «Срібний сон». Звісно, пересування образів у сні аналогічно «повітряне», легке. На позначення чистоти у поезії використано білий колір, а поруч із *«променистим небом»* фігурує образ *«білого, чистого поля»* – безмежного світлого простору. Зміна погоди і, відповідно, настрою супроводжується образом раптової хуртовини, появи чорних хмар на небі, таємного «когось» – сили, яка розкидає в полі *«огні червоні»* – блискавки. До речі, лише форма сну дозволяє ірреально уживатися зимовій віхолі та літній блискавці.

У поезії «В сяйві мрій» знову констатуємо прояв опозиції «високе – низьке» через образність «небо – земля»:

*Ворожі сили*
*Життя земного*
*Не загасили сяйва мрій*

[46, с. 61]

Повітряна стихія часто пов'язана з кольоровою символікою неба, переважно блакиті. А оскільки в цій поезії мрії асоційовані з парадигмою верху, то й сяйво мрій має *«блакитно чисту красу»*. До того ж для

європейського символізму характерною є кольорова символіка блакитного, точніше, синього у зв'язку із мрією («Синій птах» М. Метерлінка). Велич зоряних світів у поезії протиставлена продажності *«людей, двоногих плазунів»*. Символіка блакиті використана М. Вороним також у поезії «Блакитна панна». Витоки такого колоративу, ймовірно, криються у модифікаціях «блакитна панна – весна», атрибутом весни традиційно є безхмарне, блакитне небо. Блакитний колір символізує чистоту, ототожнюється з легкими мріями.

Звертання *«Зіронько вечірняя»* є легко декодованою алюзією Шевченкового «Зоре моя вечірняя», а вся поезія ідейно та настроєво зіставна з цією поезією Т. Шевченка. Зокрема в обох поезіях ліричний наратор наголошує на низькості, підневільності земного життя. Проте у поезії М. Вороного цьому присвячено другу половину твору, тоді як Т. Шевченко обмежився лаконічними зауваженнями *«поговорим в неволі»*, та образом нехрещених дітей.

Загалом увесь цикл М. Вороного «Ad astra» пронизаний захопленням від небесної досконалості та недосяжної, проте омріяної краси. Остання поезія циклу «Чи зумієш?» є закликом до вільного польоту почуттів, а враження від польоту є екстазом та подоланням земних умовностей та плазування:

*Вище, дужче… аж до млості!*
*Душі, збурені екстазом,*
*Як раби, не гнуться плазом, –*
*На землі вони лиш гості!*

[46, с. 66]

Знову опозиція «небо – земля» пов'язана з відповідними способами пересування, асоційованими, у свою чергу, з пересуванням тварин у цих сферах: «політ – плазування».

Пов'язаний із топосом землі образ шляху в «Мандрівних елегіях». Він символізує життєву дорогу, на якій *«терни, байраки, дике поле»*. Рушієм

мандрів ліричного героя є пошук раю. Мандри дорогою задають горизонтальний вектор, таким чином сугестуючи реципієнтові марність, «приземленість» зусиль та песимістичну перспективу:

*Ні радощів, ні щастя, ні кохання,*
*Одно мені судилося – блукання!*
[46, с. 42]

Невід'ємним атрибутом повітряного простору є образ вітру, який традиційно символізує зміни. Проте у поезіях М. Вороного цей образ створює враження незахищеності, ворожості. У «Мандрівних елегіях» образ вітру доповнений епітетом *«холодний»*, поруч із символом *«холодні хмари»*. Похмуру атмосферу доповнюють атрибутивні образи туману, мряки, ночі й навіть персоніфіковані образи примари, нудьги та містичного й моторошного своєю невизначеністю таємного «чогось» (самотина, жаль, печаль).

У третій поезії «Мандрівних елегій» химерно варіюється народнопісенна стилістика рідної землі-матері («*О, рідна земле, люба моя нене!*») із античним сприйняттям живильного впливу землі, що акумулюється в міфологічному образі титана Антея, який був закорінений у землю. Земля виступає безсилою і не може зцілити від такого ж знесилення ліричного героя. У дусі традицій народної медицини зцілення має здійснюватися травами. Тут автор подає фітоніми з негативною конотацією:

*На твоїй ріллі*
*Лишилося саме сухе бадилля.*
[46, с. 44].
*Гіркий полин, болиголов, бур'ян*
*Не втишать болю, не загоять ран*
[46, с. 45].

Автор на позначення спустошеності землі вживає порівняння землі із кладовищем, актуалізуючи асоціативне значення землі як місця поховання.

Окремі поезії подають народнопоетичний образ землі, точніше, процес праці на землі, як роботи на благо свого краю та народу. Саме така символіка землі у поезії «Застільна пісня»:

*Зборемо, зборемо*
*Та землицю зоремо –*
*Власний лан.*

[46, с. 82]

Справа в тому, що поезія належить до раннього періоду творчості й написана 1903 року, тож відчутною є традиція.

Образи вогняної стихії найчастіше характеризуються двома протилежними семантичними виявами: вогонь-оберіг, наділений теплом, символікою захисту, та вогонь-небезпека, втілення ворожих сил. У М. Вороного є також символіка горіння як активного існування, незнищенності, як, наприклад, у поезії «Мавзолей» це існування обожнюваної Краси:

*Богині дар,*
*Горить там жар,*
*Не згаса…*
*А йменння їй, богині тій –*
*Краса!*

[46, с. 67]

Символіка вогню в цій поезії закономірна, адже вірш «Мавзолей» відкриває цикл «Сонячні хвилини». Асоціативно вогонь тут є також зіставний із ритуальною атрибутикою вогню у храмі.

Образ сонця-ідеалу, проте вже в метаморфозі, маємо у поезії «Тост». Вогняна ж символіка в цьому творі – метафоричний образ пожежі в душі, спричиненої майстерно виконаною піснею (йдеться про здатність запалювати серця словом):

*Гей, хто має дар*
*Викликать пожар*

*В душах піснею святою, –*
*Той засяє над юрбою*
*Сонцем з-поза хмар!*

[46, с. 74]

Джерелом вогню тут бачиться блискавка, цей символ присутній у першій та останній строфі. Символіка блискавки теж належить до стихії неба й землі та є своєрідним «грізним посланням» неба. Нищівність і потужність блискавки співмірна зі змістом, який вкладається у цей образ автором, адже йдеться про готовність до боротьби:

*Гей, хто сам готов*
*Лити власну кров*
*В боротьбі й на ешафоті*

[46, с. 74]

Грім і блискавка у М. Вороного має частіше позитивну конотацію, асоціюючись не зі стихійним лихом, а з активністю та змінами, які вони приносять, а також символізують подолання страху:

*І що хочу, те зроблю,*
*Бо я сміливий і дужий;*
*Не схиляюсь я байдужий –*
*Грім і блискавку люблю!*

[46, с. 74]

Образ дівочих очей та поетичне звертання до них уже мало традицію в українській літературі, тому поезія «Серенада» зіставна з поезією «До карих очей» К. Думитрашка, яка стала народною піснею. Як і в цій романсовій поезії, у М. Вороного підкреслюється магічно чарівлива і водночас отруйна сила дівочого погляду:

*Чаруйте щодня і щоночі,*
*Топіть у безодні своїй.*

[46, с. 81].

Як і у попередника-романтика, у якого очі світять у душу, *«як дві зорі»*, тут аналогія «очі – зорі» проводиться більш опосередковано – через дієслівну форму *«зорійте»*. Парадоксальна амбівалентність враження ліричного героя криється у оксюморонному висновку (порівняємо з Думитрашковим *«Темні, як нічка, ясні, як день»*):

*Але ж я люблю вас… за зраду,*
*За пекло і рай!*

[46, с. 82]

Безпосередньо образ сонячних хвилин, винесений у назву циклу, зустрічаємо у поезії «Nie wolno!». Ліричний наратор страждає від безперспективності стосунків:

*Ох, не для мене сонячні хвилини,*
*Коли про тебе й думати – Nie wolno!*

[46, с. 96]

Отже, дослідження символіки природних стихій у поезії М. Вороного показало, що поетика стихії води реалізується у нього за допомогою образів, асоціативно пов'язаних із образом моря та його атрибутами, такими як хвилі, скелі, морський вітер. Для втілення ванітативної ідеї минущості життя автор вдало використовує архетипний символ галери у морі, популярний у бароковій та романтичній поезії. За допомогою мариністичного пейзажу поет передає переживання, часто викликані враженнями від безпосереднього споглядання морської стихії. М. Вороний застосовує прийом психологічного паралелізму моря і з внутрішнім світом людини, і з іншими природними стихіями. Наприклад, образи в тумані та крила асоційовані з синіми хвилями («Спомини»); стихія води поєднана зі стихіями землі та повітря («Дніпрові спогади»). Інтимна лірика користається семантикою урочистості та романтичності образу моря (цикл «За брамою раю»).

Образи природних стихій повітря та землі антиномічно поєднані та репрезентовані відповідно символікою зір, польоту, крил, птаха, вітру та

хмар. Характерним для мистецького бачення М. Вороного є типове для раннього модернізму протиставлення через символічну антиномію «небо – земля» високого та низького, вічного та минущого, духовного та матеріального. Вектор руху між ними теж має позитивну (вгору) або негативну (вниз) конотацію, символічно асоціюючись, відповідно, з піднесенням та падінням. Невід'ємним атрибутом образу неба виступає солярний символ сонця, який часто персоніфікується, увиразнюючись у символічному навантаженні джерела світла, тепла та прогресивних ідей («Ікар», «Сонце заходить»), недосяжності ідеалу («Хмарка»).

Образна система поезії М. Вороного поєднує «вогняні» образи з образами інших стихій, тож поетика вогню може співіснувати з поетикою повітря. Так, образ сонця символічно співвідносний з двома стихіями: небесною та вогняною. З вогняною стихією пов'язані образи сонця та зір, блискавки. Антиномічними семантичними виявами є вогонь-оберіг та вогонь-небезпека. М. Вороний використовує символ горіння як незнищенності («Мавзолей»). Повітряна стихія пов’язана з символічним колоративом блакиті («В сяйві мрій», «Блакитна панна»), наділеним семантикою чистоти. Білий колір вмявляє символіку чистоти та легкості, безмежного простору («Срібний сон»). Образ вітру у М. Вороного має традиційну семантику змін та водночас створює негативне враження ворожості, доповнюючись атрибутивними образами туману, мряки, ночі. Захопленням від досконалості та краси неба сповнений цикл М. Вороного «Ad astra».

Коло символічних значень образів природних стихій коливається у межах пейзажного колориту, внутрішнього світу ліричного наратора та громадянського пафосу, ситуативно виявляючи і традиційність, і модерність у пейзажній образності.

## 3.2. Художня концепція міста у творчості Миколи Вороного

Межова доба кінця XIX – початку XX ст. унікальна своєю багатовекторністю, адже репрезентує розвиток культурно-історичної парадигми як у напрямку визначених літературою естетичних критеріїв світорозуміння, так і під впливом урбаністичних процесів. Місто стає суб'єктом цього перехідного процесу, а образ міста у літературі створює простір переходу, співвідносячи у своїй структурі естетичне та художнє.

Увага до урбаністичної тематики в мистецтві, зокрема в літературі, спричинена динамікою у сприйнятті міста людиною. За початковий період формування міської свідомості визначають перехід від середньовіччя до Відродження, коли місто сприймається як секуляризований життєвий простір, створений самою людиною за функціональним принципом. Проте ренесансна ідея впорядкованості та гармонійності світу відбивається на геометричній правильності та естетичній привабливості міського планування. Така естетизація, у свою чергу, формує образ міста у літературі – це ще місто-проект, наприклад, проект ідеальної держави в «Утопії» Томаса Мора чи «Місті Сонця» Томмазо Кампанелли.

Оволодіння містом, його освоєння та цілісне сприйняття відбувається на межі XVIII – XIX ст., зокрема, унаслідок промислового перевороту, який тягнув за собою урбанізацію. Саме у цей період відчувається вплив міста (частіше – згубний) на свідомість людини; формується опозиційна модель «місто – село», що отримує контрастне семантичне наповнення «бруд – чистота», «штучність – природність», зрештою «метушня – спокій». Уже література доби Реалізму подає місто як формуючий (переважно негативний) психологічний фактор. Проте й митець постає орієнтованим на місто у своєму естетичному ставленні до світу.

Межа XIX – XX ст. бачиться як перетворення, розсування географічних меж, злиття крайніх меж свідомості «Я» та «світ» [207, с. 72]. Тут прагнення до міського життя було зумовлене насамперед пошуком свободи, бажанням звільнитися від традицій та умовностей. Так формується

індивідуалізм, який породжує самотність і загубленість людини у великому місті. Ці песимістичні настрої, поглиблені початком Першої світової війни та революційними процесами, співіснують у модернізмі з оптимістичними віяннями науково-технічного прориву, витворюючи узагальнений образ міста.

Свідомість М. Вороного помежів'я століть характеризується процесом своєрідного переживання міста в собі, що уможливлювало його естетичне осягнення. У літературних творах українського модернізму (В.Стефаника, С. Черкасенка та ін.) маємо своєрідну метагеографію міста, що проявляється як «конструювання, розробка специфічних ментально-географічних просторів, у структурі яких головні ролі належать знакам і символам певного міста, а також просторовим уявленням про нього» [90, с. 214].

Місто – ідейно значущий концепт в авторській моделі світу Миколи Вороного, про що вже писали дослідники творчості українського поета. Зокрема, О. Ткаченко розглядає урбаністичний цикл М. Вороного у порівнянні з поезією П. Верлена [216], образ міста аналізує В. Колкутіна у монографії «Архітектоніка поетичних циклів Миколи Вороного» [118]. Сучасний митцю світ із його високим цивілізаційним рівнем механізації та технізації складає загрозу для духовності, тож плідним може бути пошук витоків урбаністичної тематики в українській літературі епохи модернізму у творчості символіста М. Вороного.

Як відомо, українські митці активно долучалися до європейського культурного процесу, а їх творчість уповні репрезентує усі мистецькі новації, хіба що з певним відставанням у часі та ще формуванням українського модернізму на національному ґрунті. Образ міста у творчому доробку М. Вороного характеризується амбівалентністю: це водночас «кохане» і «прокляте місто». У такому освоєнні образу міста саме М. Вороному в українській літературі належить пальма першості. Як слушно наголошує В. Кузьменко, М. Вороний «одним з перших

українських ліриків звернувся до урбаністичних пейзажів… Поет не оспівує вже відомі всім красоти Києва, він дає гнітючу панораму вранішнього пробудження, картини злиднів “проклятого міста”». [132, с. 15]. Він, як і В. Брюсов, намагався простежити ірраціональний відхід у іншу часово-просторову координату. Для В. Брюсова місто було новим об’єктом мистецтва, позитивним атрибутом цивілізації. Він був прихильником популярної на той час ідеї, за якою вірші варто присвячувати мрії, що є доказом духовності творчості. Місто, на його думку, – це перехід у матеріальний світ, «інша» дійсність.

Загалом урбаністична тематика не є типовою для поета. Характерна для його творчості циклічна структура концентрована в урбаністичному циклі *«Співи старого міста»*, що поєднав твори різних років, тобто увага митця до міської образності не одномоментна. Більшість віршів циклу датуються ще 1912 роком («Старе місто», «Звір», «Намисто»), коли письменник жив і працював у Києві, тож варто констатувати посутній вплив безпосередніх вражень від міського ландшафту. Показово, що решта віршів теж написані у містах – Ростові-на-Дону та Кишиневі. Амбівалентність ставлення М. Вороного до міста зумовлена й біографічними факторами, адже, як відзначив Г. Вервес, «у напівсільському, напівміському оточенні минули його дитячі роки» [38, с. 9]. Якщо абстрагуватися від чітко окресленого образу-символу міста та виключно урбаністичної теми, то часто натрапляємо у М. Вороного на алюзійно-символічні аплікації урбаністики. Часом це казковий середньовічний замок чи фортеця – топос для закоханих лицаря і прекрасної дами. Так, у поезії «Паж і королівна» перед очима постає казковий крайобраз, прикметний візуалізацією марева:

*Боже мій! Які фантоми!..*
*Подивіться навкруги:*
*Замки з баштами, луги.*

[46, с.76]

Мур як міський атрибут символізує перешкоди для кохання саме соціального характеру – соціальну нерівність, людські умовності перед вічним почуттям. Уловлюється цілком модерністське ставлення до міста як штучного, навмисне створеного, протиприродного, і навіть руйнівного. Астролог (вірш «Астролог і Альціона») сидить *«на вежі в замку»*, а з нічної тьми проглядає *«Чи замок… чи тюрма»* [46, с. 77]. Напівфантастичність міської образності концептуально укладається у настроєвість циклу *«Фата морґана»* – усе хитке, мінливе, чарівне.

Образ міста є атрибутом європейської естетики, нової художньої парадигми модернізму, долучення до якої прагнув М. Вороний, як і усі українські митці межі століть. Тому навіть у поезіях, здавалося б, не пов'язаних із містом, уловлюється вир міського життя, міські реалії. За словами Е. Джанджакової, «заголовок – це категорія поетики» [78, с. 208], а ряд заголовків М. Вороного, навіть не будучи просторовими чи топонімічними, апелюють до міського середовища. Так, «Балетниці» – поезія-катрен, що є звертанням до коханої, яка танцює у театрі. *«На бульварі»* ж – рефлексія самотнього закоханого, який, блукаючи понад морем, згадує *«очі карі»*.

Психологічно-оцінний образ міста оформився у поезії «Чорне доміно», в якій символом міста виступає маскарад як гучний, веселий, барвистий, але чужий душі героя, настрій якого тяжіє до сумовитого рефлексування: «*Тільки я в тій юрбі метушливій, як тінь, / Як той привид, самотній блукаю…»* [46, с. 126].

Топос міста стає особливо актуальним у модернізмі, оскільки міська культура пов'язана з емансипацією та науково-технічним прогресом. Наратор тут є індивідуалістом з високим інтелектом, проте часто переживає ситуацію зовнішнього та внутрішнього відчуження. Така сплінова емоція наповнює поезію «Тіні» з циклу «Співи старого міста».

Поезія сконструйована автором на хиткій грані між свідомим та несвідомим, а межовий психологічний стан ліричного героя дозволяє

провести паралель із В. Брюсовим, у якого зринає *«Туманный мир тускнеющих эмалей, мир контуров и спутанных теней»* – мить переходу від реальності до вічності, яка, як і тіні, непідвладна часу як нематеріальний феномен. Однак російський поет переймався складним станом перехідної епохи, тож ці рядки народилися як пророче передчуття майбутньої катастрофи. А от М. Вороний у «Листі» до О. Білецького зізнався: змалечку його турбували асоціації, навіть галюцинації, які заважали йому оптимістично сприймати світ. Вони були дуже болючими для поета, який «…був підточений шашелем скепсису щодо розумності існування людини на світі» [44, с. 597]. Збуджена психіка поета малює мінорні образи дощу, молитви, похоронних дзвонів. Майбутня катастрофа, символізована тишею, у поетів представлена по-різному: у М. Вороного вона переважно німа, на відміну від творчої, музичної тиші В. Брюсова. У його поезії тіні ступають *«злегка і так таємно»*, боячись збудити лихо, яке теж *«упившись, дрімає тихо», а* душа *«спустила вії / В німій задумі і безнадії».* Не випадково автор заримував імена Ж. Греза, О. Родена, С. Прюдома, П. Верлена, сугестуючи таким чином ідею минущості мистецтва, а глобальніше – минущості життя, що є лейтмотивом урбаністичного циклу «Співи старого міста». Збудований на асоціаціях потік свідомості (дощик – пісня старця, мокрі шиби – холодні рами – самотність душі, гірлянди квітів – лице богині тощо) є водночас легким для декодування реципієнтом, що було принциповим для модерністів, та являє собою візійний монолог-мрію.

Образ міста – амбівалентний та бінарний. Це відповідає дуалістичному ставленню європейського модернізму до міста як до здобутку цивілізації, з одного боку, та місця втрати індивідуальності, з іншого. Тож циклом «Співи старого міста» М. Вороний відгукнувся на проблему міста і людини, цивілізації та особистості. Накреслилася також біографічна домінанта – дитинство на межі міської та сільської культури та сповнена візій вразлива психіка митця. М. Неврлий ставить перші урбаністичні мотиви символістів у залежність від очікувань міського читача

на появу творів про своє становище, «…які б пов'язували проблеми й гострі соціальні та моральні протиріччя сучасності» [163, с. 61].

Показовою є сама назва циклу, яка, подібно до назви першої його поезії, програмує читача на неоднозначне декодування, адже старе місто – це водночас традиція і новаторство, цивілізація і патріархальність. *«Щось інше на вигляд, а рідне, своє»* – ось ключова фраза, що знаменує симбіоз, породжений уявою автора. Сплутаність сприйняття унаочнюється образом туманів, які маркують невиразність, дезорієнтованість, химерність та водночас, у сув'язі з рядом інших символів (*монотонних сонних хвиль, мли*), формують атмосферу пасивності та рутинності міста. Візія гігантського козака, який складається з туману над містом, теж плід затуманеної уяви, проте він актуалізує ще один пласт у творчості М. Вороного – історично-патріотичний, бунтівливий. Заголовний мотив співів міста відсилає до фольклорно-пісенної стихії української культури.

Пам'ятаючи про те, що епіграф передає основний задум або колізію твору, суміщає змістово-фактуальну та змістово-підтекстову інформацію, слід, констатуємо, з одного боку, амбівалентність психіки ліричного наратора, а з іншого, – потребу аналізу природи цієї дуалістичності у поезіях циклу. Не випадково цикл має аж два епіграфи. Перший – це фраза сучасника Миколи Вороного, бельгійського письменника Еміля Вергарна «Всі дороги ведуть до міста», для якого місто стало втіленням жаху, руйнації тіла і духу. Другий епіграф до циклу належить романтику Альфреду де Віньї, який майже візуалізує динамічну картину. Дуалістично у місті вбачається водночас пекло і рай: *«Саламандри повсюди! Пекло! Едем світовий!»*.

У вже згадуваному «Листі» до О. Білецького М. Вороний зазначав: «…свої урбаністичні мотиви з явним зазначенням моєї симпатії до пролетарського руху в "Співах старого міста", де романтична постать в обрисах хмар, що нагадує мені чи то Святослава, чи то Остряницю, вкінці зарисовується в пролетарській постаті» [46, с. 604]. Суперечність між

природною силою і гнітючою цивілізацією у вірші «Старе місто» виступає у зображенні М. Вороним постаті робітника сповненою національного колориту і водночас модерною (візіонерською, профетичною).

Наступний крок – персоніфікація міста в образі *«стотисячоголового звіра»* («Звір»). Саме цей твір якнайтісніше образно корелюється з дуалістичністю епіграфа де Віньї, вся його конструкція тримається на казусних антонімічних паралелях, а М. Вороний постає як поет контрастів: життя міста – це *«кип'ячий вир, / Жахливий і чудовий»*, і пісні, і прокльони:

*І кров, і сльози безнадій,*
*І золото, і квіти,*
*І твань, і пліснява, і гній,*
*І чисті самоцвіти.*

[46, с. 33]

Цей образ неминучої цивілізації, яка буде широкими кроками будувати кам'яні мури, обтягнуті дротами, перегукується з містичним Біблійним Апокаліпсисом. *«Роз'юшений, голодний звір»* – результат нищення внутрішнього світу людської особистості.

У поезії «Намисто» М. Вороний зближується з Бодлерівськими «Паризькими картинами» у подачі міста швидше як символу чи метафори міста мрій, з яких знизав намисто ліричний герой М. Вороного, щоб принести його в дарунок місту. Ш. Бодлер звертається до міста: *«Мурашнику міський! О, місто мрій! / Людині Привиддя просто вдень перепиняє путь! / Тут таємниці скрізь, мов соки тугоплинні у жилах велетня могутнього течуть!»*. Цитовані рядки концентрують настроєву образність усього циклу М. Вороного: примари чи мерці, велетень-козак зі «Старого міста», таємничість «Тіней». Генератором принесення мрій на жертовник *«коханому місту» – «проклятому місту»* у вірші «Намисто» є народна пісня-веснянка. Дві строфи контрастно протиставні за емоцією: мрійливо-любовний настрій змінюється розпачем, проте не зневірою:

*Але я нижу намисто…*

*І нижу ретельно, чисто,*

*Щоб тобі, прокляте місто, дати знов дарунок свій.*

[46, с. 34 ]

Як і у Ш. Бодлера, у М. Вороного місто постає опосередковано – через його атрибутивну образність: чи то депресивно-сплінову й містичну (тумани, імла, монотонність, муки, сум, мерці), чи агресивно-руйнівну (козак-велетень, звір). Проте з позитивними, світлими конотаціями на контрасті співіснує органічна народна образність, що живить внутрішній світ героя, як згадувана веснянка у «Намисті», хвилююча пісня-молитва або ж асоційований із тужливою піснею старця дрібний дощ у «Тінях». Образ пісні, актуалізуючи народнопісенну образність, є також виявом трансформованої романтичної традиції. Так само традиційною є персоніфікація образів лиха, яке *«десь, упившись, дрімає тихо»,* вікон, по яких сльози *«ринуть струмками», «безмежного поля» і «чорних круків»,* прояв кордоцентризму, органічного для української культури та експлуатованого романтиками в образі плачучого серця (поезія «Тіні»).

Вершиною розпачу від згубного впливу міста є поезія «Мерці», яка малює образи *«ходячих трупів»*, породжених містом. Проте автор послідовно проводить ідею закоріненості цих пороків і мертвеччини у минулому: нова епоха дала їм *«право жить, / Прибравши в форми лиш сучасні і новітні»* [46, с. 35].

Тож увага М. Вороного до образу міста є свідченням активного долучення до європейського культурного процесу. Атрибутика міського життя наявна навіть у, так би мовити, «неурбаністичних» поезіях. Однак концентрована вона у цілком урбаністичному циклі «Співи старого міста», який проаналізовано з погляду амбівалентності та пошуку закоріненості оціночної характеристики образу міста. Дуалістичне ставлення європейського модернізму до міста як до здобутку цивілізації, з одного боку, та втрати індивідуальності у ньому, з іншого, позначилося на циклі М. Вороного «Співи старого міста». Навіть назва циклу задає

неоднозначність, символізуючи традицію і новаторство. Цикл створений переважно під впливом безпосередніх вражень від урбаністичного ландшафту, оскільки письменник на час написання проживав у містах (Київ, Ростов-на-Дону, Кишинів). Алюзійно-символічними образами урбаністики виступає то казковий середньовічний замок («Паж і королівна»), то замок-в'язниця («Астролог і Альціона»). У багатьох поезіях наявна сплінова емоція відчуження наратора-індивідуаліста внаслідок споглядання міського ландшафту («Тіні», «Співи старого міста»).

Амбівалентність образу міста транслюють семантично протилежні образи персоніфікованого міста-звіра («Звір») та міста мрій («Намисто»). Образ голодного звіра символізує нищівну цивілізацію, що руйнує особистість. Опосередковано місто «вибудовується» через атрибутивну образність, яка виступає або депресивною, містичною (тумани, імла, сум, мерці), або руйнівною (козак-велетень, звір).

Свідомість М. Вороного сформована на межі століть, тому для нього характерним є своєрідне переживання міста в собі з його подальшим естетичним осягненням. Місто виступає ідейно значущим концептом авторської моделі світу митця. М. Вороному належить першість в оригінальному освоєнні цього новаторського, складного та суперечливого образу, увага до образу міста свідчить про його внесок до осмислення урбаністичної теми в європейській літературі модерної доби загалом та в українській модерній поезії зокрема.

### 3.3. Камерне звучання інтимної поезії

До пріоритетних у колі мотивів символізму належать Любов та Краса –масштабні філософсько-естетичні категорії та духовний Абсолют. Ранній український модернізм, орієнтуючись на Європу, культивував ці теми, проте своєрідно, овіюючи їх духом національної романтики. М. Вороний оригінально розробив ці лейтмотиви, що відзначила ще

Т. Гундорова, констатуючи його «актуальний для тогочасної України пафос і порив культуротворення» [69, с. 32]. Для поета любов та краса складають нерозривну сув'язь, він інтенсивно культивує естетичну категорію прекрасного. Прекрасне в людині для М. Вороного є чимось більшим, ніж декларована гармонія духовної та фізичної краси. «В його поезії знаходять відгуки космічні з'явища і глибока філософська думка, і події всесвітньої історії, і соціальні конфлікти, і сили природи – все, чому властивий елемент краси» [230, с. 5].

Естетичний ракурс світоспоглядання М. Вороного та широкі можливості полісемантичності, які надає символ у процесі образотворення, закономірно призводять до того, що майже увесь поетичний доробок М. Вороного пронизаний настроєм задушевної інтимності та відчуттям посвяченості у світові таємниці. Кожен із поетичних циклів митця надає вдячний матеріал для аналізу способів вираження Краси та Любові, їх гармонійного взаємопроникнення у художньому продукті автора, а також для пошуку засобів інтимізації звучання поезії. Проте інтенсивність цього настрою на різних етапах та у різних поетичних циклах є далеко не однаковою. На особливу увагу, безперечно, заслуговують поезії циклів «Amoroso», «Разок намиста» та «За брамою раю» – «співи нещасливого, розбитого, зрадженого кохання» [115, с. 1030]. Особливо домінування такої проблематики підтверджують поезії «Нічого!» та «Зрада», які формують чистий образ Незабутньої, ідеал Краси. Своєрідною інтерпретацією Шопенгауерівської екзистенціалістської філософії існування є метаморфоза краси у красу страждання: «...істина така: ми повинні бути нещасливими, і ми нещасливі» [240, с. 68]. Однак відбувається суттєве розходження з теорією цього філософа, яке криється у оціночній характеристиці такого стану: Вороний не вважає постійне страждання нормальним станом людини.

На початку XX ст. М. Вороний має традиційно стриману, але досить позитивну оцінку його творчості від суворого критика С. Єфремова:

«Більшість поезій М. Вороного присвячені коханню і в розробці мотивів кохання поет справді виявляє тонке розуміння гарного, художній смак і багато щирого безпосереднього почуття (цикл “За брамою раю”)» [83, с. 263].

Цикл «Amoroso» ідеалізує красу земного, людського кохання, а найбільше – ряд поезій «З галицького зшитку». Автор зіставляє людське почуття, справжнє кохання та нещирість «святого чуття». Поезія сповнена ніжного і тонкого почуття легкої та щирої юнацької закоханості. Пронумеровані вірші назвами реконструюють динаміку ліричних почуттів до гарної панянки, драму обірваного почуття. Спочатку це лише виклик дівочого погляду в однойменній поезії, що *«голубить, пригріває серденько»*, *«пестить, вабить, в душу загляда»*, але приносить біду та порушує спокій. Друга поезія, «На балі», є внутрішнім монологом несміливого закоханого, це омріяна ліричним героєм ідилічна картина спільного гармонійного життя. Автор скористався прийомом контрасту для підкреслення розпачу героя на фоні загальної веселої атмосфери та радощів коханої:

*Байдужа, весела вона танцювала,*
*А я, мов той привид, по залі блудив.*

[46, с. 111]

Захопленість образом коханої посилюється, перетворюючись на нав’язливу маніакальну залежність (поезія «Мана») попри уражене відмовою самолюбство ліричного героя. Інтертекстуально тут впізнається «школа» «Зів´ялого листя»:

*Адже ж сама мене ти трутила від себе,*
*Сама на глум взяла кохання перший пал*
*І кинула на глум той скарб, що я для тебе*
*В душі своїй носив, як мрію, ідеал!*

[46, с. 112]

Образ зниклої мани переходить і в наступну поезію, сповнену розчарування. Це нещасливий фінал почуття, завуальовано проектований у назву через символічний паралелізм до хмарок:

*Мана розлетілась, кохання не стало,*
*І ми розійшлися, подібно хмаркам.*

[46, с. 112]

Ще донедавна закоханий юнак нарешті усвідомлює, що вони *«мов діти, себе одурили маною споріднення душ»*, а значить, це споріднення для нього важливе у стосунках. Остання поезія «Зшитку» розкриває відмінність, голова дівчини не обтяжена *«чорними думами»*, натомість *«*“*кузочкою*” *вмерти / Я б ніколи не хотів».*

Цикл «Летючі листки» куртуазний, овіяний атмосферою салонів, осередків тогочасної міської богеми з її вибагливими паннами, спілкування з якими часто відбувалося письмово – у формі листів, присвят та експромтів. Ситуативність постулюється навіть назвою циклу, тому й поезія часто не є художньо довершеною, адже є миттєвою реакцією на момент у стосунках. Адресація поезії «Розсипаних перлів» В. Пачовського теж спрацювала не на користь автора, підтверджуючи, що альбомна поезія складає одне із джерел учнівства для поета, вона також формувала зневажливе ставлення окремих критиків, які називали творчість молодого поета міщанською буденщиною та вузькими межами провінційного флірту. У «Летючих листках» М. Вороного святкові привітання, прощання, послання, листи-відповіді, портрети – усі ці поетичні жанрові модифікації фіксуються у підзаголовках до віршів або й безпосередньо у назвах. Так, «На зелені свята» та «Від'їзд» мають присвяту *«Прісі»*. Поезії «Лист» та «Подвійний сонет» присвячені Наталії. «Очі-бісенята» уточнені підзаголовком *«Експромт»,* а «Балетниці» *–«Експромт Валі»*. Поезія «Серце дівоче», на відміну від інших, не має конкретного адресата, подає своєрідний підсумковий узагальнений жіночий образ. Однак діалогічний характер збережено: уявний діалог ведеться із дівочим серцем. Саме цією

поезією Л. Ткаченко ілюструє тезу про поєднання барокових та модерністичних рис у М. Вороного, спираючись на слова М. Ільницького про спільне для обох напрямів тяжіння до емблематики (поезія – арфа, сльози – перли, хмари – думки). Дослідниця влучно називає ці два катрени психологічно-філософською мініатюрою та вважає однією з найкращих у доробку М. Вороного [214, с. 14].

Спостерігаємо своєрідну емблематизацію символів. Інтимізуючу функцію в більшості поезій виконує флористична символіка. Тож білі маргаритки – символ близькості та спільних мрій («На зелені свята»), а білі хризантеми знаменують увагу в найпотрібніший момент. Така обізнаність зі смаками та знаковість квітів для обох свідчать про біографічність, ототожнення у модернізмі автора та ліричного героя. «Частим явищем було й ототожнення героя з автором, його сприймали як авторське porte-parole, причому всі ідейні «вади» героя переходили автоматично на портрет письменника» [245, с. 200]. І хоч поет тут намагається дистанціюватися від власного «Я», проте воно теж виявляється залученим до мистецької гри. Епістола М. Вороного діалогічна *(«До Вас од мене простяглись нитки»*), із самоіронічним означенням адресанта:

*І знов я з Вами – щирий і чудний,*
*Шлю Вам свої найкращі побажання…*
*Ваш добрий друг Микола Вороний.*

[46, с. 118]

Його адресатки причетні до української культури, тож до інтимно-почуттєвої емоційної настроєвості долучається патріотично-дидактична. Так, темпорально маркуючи звернення, автор буцімто мимоволі закидає, що це час, *«Коли квітчається Вкраїна»,* а квіти, які лишає на столі, – це *«квіти рідної землі»* («На зелені свята»). Або ж, підносячи дівочу красу, між іншим, називає дівочий образ *«красою жвавих вечорів / Нової української богеми»* (*«Лист»*).

Цикл М. Вороного «За брамою раю» є тематично близьким до циклу І. Франка «Зів’яле листя» – обидва присвячені темі зрадженого і нещасливого кохання. Таке порівняння аргументується титульним віршем «Присвята», у якому образ зів’ялого листя наповнений семантикою самотності. Історія народження циклу М. Вороного має біографічне підґрунтя та є рефлексією на життєву кризу, про яку він згадує у листі до О. Білецького. Сам цикл присвячений «Їй, Незабутній», образ Незабутньої є автобіографічним. Розлучення з дружиною Вірою Вербицькою, донькою українського письменника, самотнє життя у Чернігові, депресія і відчай – усе це навіть викликало галюцинації та одного разу ледве не коштувало поетові життя: «в Чернігові, коли в 1904 р. я розійшовся з дружиною і жив у присілку, Халявинської волості, сам-один у селянській хаті, яку сам замітав і споряджав, мені вчувався голос дружини від печі, що кликав на ім′я, вчувався дзвінок почтового візка, що ось-ось наближається, і стукіт чиєїсь руки в шибку мого вікна (ніби жінка вертається)». Поет описує жахливу історію: коли він, доведений до відчаю, хотів позбавити себе життя, закривши комин у грубі, йому почувся плач дитини, який змусив його вийти і залишитися живим. А. Гуляк та Ф. Кейда зазначали, що ідея створення циклу «За брамою раю» була підказана М. Вороному ліричною драмою І. Франка «Зів′яле листя», аргументуючи це зізнанням М. Вороного М. Коцюбинському у листі від 28 жовтня 1901 р., що реалізм «Тюремних сонетів» І. Франка поетові не подобається, натомість він закохується у «Зів'ялому листі» [67]. Спільним архетипним підґрунтям лірики обох поетів виділено символ болю від нерозділеного кохання, близьку емоційну тональність, ідейно-тематичну спрямованість. Г. Вервес чітко розмежовує цикли двох поетів: якщо у Франка при всьому суб’єктивно-ліричному забарвленні теми помічаємо прагнення передати трагедію одинака як наслідок все ж таки об’єктивних умов, а складні людські почуття – як вияв виняткових, але конкретно життєвих обставин, то у Вороного біль власної душі перетворюється на вселюдську скорботу, стає виразом

шопенгауерівської філософії краси в стражданні. Обізнаність М. Вороного з мистецькою практикою не лише І. Франка та інших українських митців, а й французьких поетів-символістів С. Альбера, С. Маллярме, Ж. Лафорга тощо збагатила інтертекстуальність. «Однак, не викликає жодних сумнівів оригінальність М. Вороного у потрактуванні теми кохання, прагнення виробити художню цілісність, зінтегровану не тільки тематично, а й системою образотворчих засобів» [67, с. 21].

В. Колкутіна у процесі пошуку паралелей між циклами двох поетів віднайшла настроєво та образно суголосні поезії. Так, поезія «Скрипонька» М. Вороного дослідниці видається близькою до Франкового вірша «Полудневе» композиційно та за продукуванням майже тотожної образної символіки з подібним семантичним наповненням. Зокрема, показовим є наявний у поезіях обох авторів образ вчуваного у музиці плачу, ридання:

*Тихо… Що то ніби грає,*
*Ніби жалібно співає,*
*Іскорками, блискавками,*
*Огневими стрілоньками*
*Блискає, треммтить?*
*То мов стогоном заллється,*
*То мов буря понесеться...*
*Чи ридає? Чи сміється ?*
*Тихо, серце, цить!*

«Скрипонька» [46, с. 128]

*... В тім – цить*
*Яке ж то тихеньке ридання*
*В повітрі, мов тужне зітхання,*
*Треммтить?*
*Чи се моє власнеє горе?*
*Чи серце стріпалося хоре?*
*Ах, ні! Се здалека десь тільки*

*Доноситься голос сопілки.*

«Полудневе» [225, с. 68]

Ще одна паралель – вірш М. Вороного «Чорне доміно» та «Я не тебе люблю, о, ні» І. Франка. Обидва письменники намагаються знайти у зовнішньому і внутрішньому стані душі її-Незабутньої втілення своєї мрії. Поява такого ідеалу-мрії бентежить ліричного героя творів обох авторів, а Франко ще й пов'язує поняття «краса» та «смерть»: «*Люблю я власну мрію, / За неї смерть собі зроблю, Від неї одурію»* [225, с. 78]. Дослідниця вважає жанрово та настроєво близькою до «Чорного доміно» поезію В. Пачовського «Дамен-вальс». Іронічно обидва підкреслюють скороминучість мари-коханої, цей образ активно експлуатований у циклі «З галицького зшитку».

Наслідувальною щодо Франкового «Зів'ялого листя» історики літератури визнанали першу збірку «молодомузівця» П. Карманського «З теки самовбивці», опубліковану у серпні 1899 року в газеті «Руслан». Вони констатують також її близькість до «Страждань юного Вертера» Й. В. Ґете, що визнавав і сам автор. Поетична творчість П. Карманського, уже починаючи зі збірки «З теки самовбивці», є перехідною від «запізнілого» романтизму до символізму. Збірка є своєрідним поетичним щоденником, де герой, за словами автора, «не зажив на своєму віку ні одного щасливого дня… Вічна задума, якась меланхолійна, а часом гарячковість у рухах. Його елемент – самота». Усупереч реаліям жорстокого життя герой зберігає свої кращі душевні якості. Найстрашнішим випробуванням, якого не витримала його душа, стало нещасливе кохання:

*Нещасний, хто мусить тягнути окови.*
*О, тричі нещасний, хто даром кохає,*
*І даром нудьгує, і даром зітхає.*
*Нещасний, хто впаде у пута любові!*

[110, с. 240]

Можна, звичайно, вважати цей літературний первісток радше даниною літературній моді, однак сам автор згадує, що був у час написання цих поезій закоханий, тож збірка значною мірою є біографічною, як і у І. Франка та М. Вороного. На жаль, Франкову настанову сприймати песимістичні ноти поезії П. Кармaнського не як нарікання на марноту світу, а як тугу через трагізм у власному житті поета дослідники часто оминали увагою. Але саме ця збірка зробила молодого поета популярним, особливо полюбилася тогочасним критикам інтимна поезія – розділ «З пісень любові». Це, зазвичай трагічне, болюче кохання без відповіді чинить облагороджуючий вплив, а сердечний біль поет вгамовує наказом: *«Терпи: твій біль – твоя окраса»*. Мотив співзвучний до прикінцевого акорду циклу М. Вороного:

*І ось тепер всім страдникам нещасним*
*В своїх піснях я образ той несу:*
*Відбити в душах їх сіянням чистим, ясним*
*Його красу.*

[46, с. 132]

Глибокий драматизм, який пронизує усю збірку П. Кармaнського, викликає жорсткий осуд літературознавців, зокрема С. Єфремова, який так бачив наратора збірки «Ой люлі, смутку!»: «пошарпане обличчя нервового інтелігента ХХ віку визирає з його розпучливого квиління» [109, с. 593]. Є. Грицак цінував авторську щирість, органічно доповнену артистичною формою, мелодійністю вірша, оригінальною образністю. Знову дається взнаки опозиція «декадества» та громадянського призначення літератури.

М. Вороного та П. Кармaнського єднає також оперування традиційною українською образністю. Хоча П. Кармaнського і звинувачували в засиллі екзотичної пейзажності, та серед його «чужого» ландшафту з'являється і традиційне українське «тройзілля», і «зілля-рута», є у нього і відфольклорні «чорні хмари», і ворони. Натхненною фольклором та народнопісенним мелосом є також збірка ще одного «молодомузівця» –

В. Пачовського «Розсипані перли» з підзаголовком «Пісні та вірші», яку теж порівнюють із ліричною драмою І. Франка «Зів'яле листя» на підставі їх наскрізної модерності та теми нещасливого кохання, для розкриття якої обидва поети користаються засобами народнопісенної творчості. Однак твір І. Франка відзначається посиленим психологізмом, мінорною тональністю, а смуток у В. Пачовського, як підмічає М. Ільницький, розряджається іронією, що допомагає скоро загоїти сердечні рани і піддатися новому захопленню. Однак таке враження легкості є поверховим, бо сам автор у листі до А. Крушельницького називав усі веселі сцени лише тлом, на якому ліричний герой «Розсипаних перлів» шукає *«забуття, нової надії і нової любові, що дала б йому те щастя, яке потеряв»*. Поезії цієї збірки присвячені першій трагічній любові поета – Дзюні, або Ользі Х., хоча автор усіляко підкреслює типовість ситуації: одруження дівчини з нелюбом. Хоч сам В. Пачовський у листі до А. Крушельницького здійснює умовний поділ збірки на п'ять актів, та рецензент, користаючись цим поділом, усе ж розглядає збірку як «одноцільну драму молодої душі», хоч і не достатньо цілісну щодо спрямованості почуттів [131, с. 86].

Цикл М. Вороного пропонує широкий почуттєвий діапазон: від піднесеності та оптимізму до сентиментального, а далі – песимістичного та трагічного. Тематика циклу Вороного близька до російського акмеїзму, до Ахматівського переживання світу через трагічне кохання. Для М. Вороного кохання є дуалістичним, адже це одна зі світлих іпостасей Краси та страждання (ліричний герой *«за брамою раю конає»*). Кохання може бути як чисте сполучення душ в однім "екстазі чарівнім" і тоді вітає закоханих небо і земля усміхом своїм, і тоді навкруги стільки сонячного щастя («Fata morgana»). Але кохання – часто-густо – зрада. Тоді пустка в душі, холодно і непривітно – навколо, безнадійність – у майбутньому. Тоді – страждання, надлюдське, жорстоке, дике...» [115, с. 1029]. Наскрізні у циклі мотиви одинокості та зажури, які звучать вже у «Присвяті», у наступних віршах змінюються світлими спогадами ліричного героя про незабутні хвилини

життя. Образну систему циклу «За брамою раю» складають образи серця, сліз, раю, раба, образів зі сфери природи (сонце, море, ніч, дощ, хмари).

Осьовим у циклі є образ раю, адже він винесений у назву та символізує щасливий шлюб. Кохана своєю зрадою *«рай оганьбила»*. Персоніфікований образ серця, закорінений у народнопісенній творчості, є виявом українського кордоцентризму, наділяється здатністю жити *«любим почуванням»*. Воно *«мліє»* за відсутності коханої, стає *«хорим»* від зради, і нарешті відбувається душевний катарсис через страждання:

*Вирви з серця геть кохання!*
*А коли сього*
*Не захоче серце, разом*
*Вирви і його.*

[46, с. 130]

Ліриці М. Вороного властивий мелодраматизм. Страждання увиразнюється символом сліз (*«Ківшами сліз я жаль свій заливав»)*, який своєю природою та емоційним наповненням наближений до образу серця, яке омите *«потоком сліз»*. «Образ сліз постає здебільшого у найпомітніших поезіях («Скрипонька», «Fiat!», «Finale»), виповнюючи увесь цикл романсовою експресивністю» [67, с. 21].

Двійниковий до наратора образ раба символізує пригніченість обтяжливим коханням. Він *«хилиться у ярмі»* кохання («Скрипонька»), це *«нещасливий коханець»,* який ще не в змозі, але вже має бажання порвати пута нерозділеного почуття («Раб»), нарешті це бунт прозрілого раба (*«*Нехай і так»): *«Коли я раб, то раб, що рве кайдани, / Що не скоряється, нести не хоче гніт»* [46, с. 131].

Образи природних стихій та явищ природи мають традиційну семантику, проте напруженість атмосфери формується контрастним комбінуванням лагідного сонця та моря з безокою ніччю та безпросвітним туманом. Поліформність та динамічність мрій і почуттів транслюється через символіку хмар, хвиль, моря. Семантично близький образ хвилі у

О. Олеся як кокетливої і непостійної жінки: *«Стогне ясень над водою, / Стогнуть лози, гублять сльози, / В'януть квіти, плаче вітер, / Хвиля ж знов жартує з кимось»* [166, с. 170]. Душевний стан самотності розгортає поезія «На бульварі», поглиблюючися зрадженими почуттями («Нічого», «Зрада»), ганьбою («Твої уста»), жалем, сумом («Ні, не забув...», «Скрипонька»).

С. Черкасенко щодо циклу «За брамою раю» зазначав: «В сій суперечності божественного й людського в коханні і криється джерело страждань поета, що або кидає його од найвищого щастя в безодню розпуки й зневір'я («За брамою раю»), або примушує саркастично сміятись, як його волохатий сатир над сердешною, засмученою німфою» [230, с. 11]. Амбівалентність тлумачення поняття краси у циклі є модерно-культурологічною, адже нова естетика, яка руйнувала традицію в українській літературі, давала неоднозначне потрактування проблеми краси, що відображає один зі знакових віршів М. Вороного «Fiat...», який подає індивідуально-психологічний тип чуттєвості. Після тяжких та безрезультатних поневірянь у пошуках втраченого кохання ліричний герой зневірено констатує нереальність існування коханої, порівнює свої намагання зі спробою воскресити мерця. «Але у межах художнього світу вірша смерть виступає не в смислі припинення фізичного буття, а стає формою буття поетичного. Саме в цій позиції образ коханої набуває належної форми існування» [67, с. 21]. А. Гуляк та Ф. Кейда вбачали у М. Вороного введення життєвих реалій у контекст смерті-воскресіння, в результаті чого поезія стає єднальною ланкою між небом і землею, життям і смертю, утверджуючи прощення і кохання. Прикінцевим акордом звучить мотив пробачення у поезії «Finale». Жінка, яка завдала стільки болю, постає як *«образ пречистий»*.

До новацій циклу «За брамою раю» варто віднести орієнтацію на психологізм та інтелектуалізм, апелювання до підсвідомого, сугестивність, елегійність, опертість на романтичну традицію. Ідея циклу бачиться в утвердженні всепереможного кохання.

Логічним продовженням циклу «За брамою раю» як щодо ідеї єдності кохання та страждання, так і в плані ліричної образності є цикл «Разок намиста», що розробляє мотив зрадженого кохання та розлучення. Дев'ять віршів були опубліковані у збірці «Поезії. Том перший» (1920) під назвою «Цикл ліричних настроїв від заходу до сходу сонця». Часто автор користається прийомом контрастного зіставлення настрою ліричного героя та стану природи. Коли *«ущухла буря, розійшлися хмарки»*, за брамою раю залишилися лише *«перли-слізоньки»*, які нанизалися у разок намиста. Філософсько-песимістичні переживання ліричного героя зумовлені ще й інтуїтивним прочуванням соціальних метаморфоз XX століття. Так, у другій поезії червоний колір долучає до пейзажних есхатологічні алюзії:

*Червоне коло блискуче, красне*
*За гори тихо ген-ген сідає,*
*Та доки зникне і доки згасне,*
*Огнем пожежі воно палає.*

[46, с. 133]

В. Колкутіна стверджує, що у своєму песимістичному світобаченні Вороний пішов далі за П. Верлена: «Французький митець тільки констатує незадоволення життям та складний, незрозумілий всесвіт; а М. Вороний побачив й описав і безнадійність почуттів, і крайній ступінь зневіреної зрадженої любові» [118, с. 85]. Дослідниця вбачає близькість М. Вороного та Г. Чупринки у спільній для обох філософії страждання, а також підкреслює високий рівень поетичної майстерності обох митців, їх шляхетність та патріотизм. Песимістичний настрій початку циклу змінюється оптимістичним, що дало підстави Г. Вервесу зауважити: «...щоправда, мотиви розслаблення, духовної кволості часто змінюються пружними акордами оптимістичної віри у завтрашній день» [38, с. 17]. «Знову ранок, знову світ!» символом ранкового пробудження декларує початок нового життя, оптимістичну налаштованість на майбутнє. Накреслюється паралель із поезією О. Блока «О, я хочу безумно жить»:

*О, я хочу безумно жить:*
*Все сущее – увековечить,*
*Безличное – вочеловечить,*
*Несбывшееся – воплотить.*

[21, с. 259]

Лише цикли «Amoroso», «За брамою раю» та «Разок намиста» домінантою мають саме мотив інтимних переживань, а решта ситуативно «олітературнили» почуття, що супроводжують реальні людські стосунки двох. Проте наскрізною залишається у М. Вороного ідея чуттєвого пошуку краси, ідеалу. Так, «Що зі мною таке?» (з циклу «Сонячні хвилини») відбиває пошук ідеалу то у нічній з′яві образу милої, то у власних надіях і передчуттях. Ліричний герой на роздоріжжі, він намагається вслухатися у струни власної душі: *«А в душі все гудуть, / все лунають пісні, / Все бринять у ній / струни її голосні…»* [46, с. 72]. Домінуючими образами є тіні, тумани, які оповивають ліричного героя і є спільними для всього циклу. Метання М. Вороного між полярністю віри і зневіри, страждання та оптимістичного, бадьорого сприйняття світу демонструють вірші «Краса» та «Віра жива!». Загалом же цикл є центральним у творчості поета і позначений першими кроками у модерністському пошуку Краси, що є першочерговим завданням усієї творчості М. Вороного і продовжиться в інших циклах, зокрема у циклі «Фата моргана». Його створення збіглося у часі з виходом збірки поета «У сяйві мрій» (1913), яка починалася словами: «...маєте служити музі – то лишіть-же все марне, все буденне, за брамою пишного храму її; схиляйте коліна з побожністю лицаря, а не із зухвальством і нахабством гульвіси, крамаря» [246, с. 22]. Пошук Краси та Прекрасної Жіночності позначений у М. Вороного усвідомленими (К. Бальмонт) і неусвідомленими (О. Блок) впливами. У поезії «Пастух і пастушка» автор ефективно застосовує прийом гармоніювання природних сил та людських почуттів. Ірреальним вирішенням проблеми пошуку краси є цикл «Гротески», а поняття ідеалу набуває тут гротескного забарвлення.

Контрастне зіставлення прекрасного та потворного демонструє ряд поезій («Чари», «Серенада», «Контрасти»).

Цикл «Лілеї й рубіни» формує ідеал гармонійної краси та святості почуттів (лілеї). Водночас це трагедія зраджених почуттів героя (рубіни). *«Рани, серця рубіни»* – це й символ зрадженого кохання. Оптимістична, полум'яна символіка червоного кольору романтиків по-модерністськи переосмислена М. Вороним та є лиховісною, а червоні вистраждані рани ведуть до душевного занепаду. Біле й червоне дисгармоніюють, як війна Троянд в історії Англії.

У тематичному світі інтимної поезії М. Вороного помітне місце займає образ сну. У мистецтві межі століть онірична образність є особливо популярною з огляду на увагу до всього ірраціонального, а сон репрезентує один із найзагадковіших аспектів буття людини. Аналогію між сновидінням та творчим процесом проводили віддавна і неодноразово. Сон та уяву порівнював І. Кант, називаючи сон «мимовільною творчістю», а Х. Л. Борхес зауважував, що переглядаючи сон, людина є водночас і глядачем, і актором. Однак найавторитетнішим був для модерністів Ф. Ніцше, який вважав прекрасну ілюзію снів однією з важливих сторін поезії. Світова культура позначена інтересом до сновидінь. Уже первісна людина робила спроби їх тлумачення, вбачаючи в них символічний і пророчий смисл: «Навколо снів формувалася атмосфера містики і тотемізму. Сни розглядалися не як фізіологічний процес, а як явище надлюдського, своєрідний засіб спілкування людини з богами і духами» [53, с. 199]. Вже у II ст. до н. е. у всіх великих містах Азії, Греції, Італії з'явилися особи, що пояснювали сновидіння. Це були початки онейромантії – ворожінь за сновидіннями, а вже у II ст. н. е. з'явився сонник Артемідора. Аристотель виводив сновидіння з роботи мозку, Демокріт вважав, що ці образи потрапляють іззовні, Платон пов'язував із внутрішнім світом людини, Гіпократ вважав їх продуктом діяльності мозку, а лікар Гелен – відображенням стану організму.

Про значення снів для людини минулого свідчать міфи, епоси, фольклор, Біблія, що й були першою літературою, в якій так чи інакше відбивається сон. Література ХХ ст. теж спирається на вже існуючу літературну традицію у рецепції сновидінь. Модерне мистецтво отримує культ сну від романтиків і далі передає його сюрреалізму. Таку спадкоємність розглядають у своїх дослідженнях В. Пігулевський [180; 181] та Л. Мирська [181; 154]. Характерною рисою романтиків є використання сновидіння передусім як композиційного прийому: квазісновидіння, штучні сни.

Сон є продуктом підсвідомості, архетипним символом, використання якого у поетичному доробку характеризує світогляд автора, його способи самовираження та творчу манеру. Адже, на думку К.-Г. Юнга, сни допомагають пізнанню власного «Я», вони одночасно є і компенсацією, і доповненням, бо пропонують ситуації, необхідні свідомості. Прикметно, що для літературознавчого дослідження актуальною є саме юнгіанська (а не фройдівська) концепція несвідомого, бо, на думку Н. Зборовської, Юнг зберіг у психоаналізі високий романтичний пафос. Аналітична юнгіанська психологія вписується в німецьку ідеалістичну традицію, закладену Ф. Шеллінгом, Г. Гегелем, В. Дільтеєм, які говорили «про життя духу як самодостатню і вищу силу, що розвивається за особливими законами».

Сон є відображенням психічного стану людини, він необхідний для відновлення психічної рівноваги. Тому розглядуваний образ-символ є широко уживаним серед поетів-передсимволістів, набуваючи при цьому нових значеннєвих та формальних модифікацій. Загалом символ сну знаменує літературний напрям символізму, позаяк дає широкі можливості для розкриття «духу часу» початку ХХ ст. як межової епохи з її песимізмом та зауважує на негативній схильності українського народу до пасивності, зачіпаючи тим самим ментальний рівень.

Творчий доробок Миколи Вороного яскраво засвідчує факт активного використання образу-символу сну в літературі межі століть. Творчість

українських символістів пропонує велику різноманітність так званих «станів» сну: дрімота, сон, летаргія, смерть; а також близьких, проте не тотожних йому, художніх форм (видіння, марення, галюцинація).

У поезії «Срібний сон» вже назва декларує прив'язаність до цього стану. Цікавим є підбір епітетів: у заголовку це *«Срібний сон»,* далі він *«різдвяний»,* а, очевидно, тому *«білий».* Вказівка на час – свято Різдва – підкреслює, з одного боку, урочистість, «святковість» сну, тобто його неабияке значення, а з іншого, натякається на його містичності, здатності збуватися в таку ніч. Символіка білого виявляється наскрізною для всієї поезії, адже далі зустрічаємо образ *сніговиць-дум,* чи то мрій, які метафорично асоційовані з *«білими птицями»*. Далі поезія набуває конкретнішої сюжетності, ліричний наратор бачить себе з коханою на білому засніженому полі:

*Бачу небо променисте;*
*Бачу поле біле, чисте…*
*Хто це в санях? Я і ти,*
*Ми мчимося без мети.*

[46, с. 51].

Одразу ж на контрасті з білим, холодним автор подає порівняння швидкої їзди на санях, одразу ж асоційованої з бурхливими стосунками закоханих, з *«пекельною силою»*.

Органічним для сновидіння є також неопізнані *«хтось» і «щось»*, персоніфікована і таємнича зла сила, часто присутня у сні. Сам сон із спокійного і чарівного перетворюється на нічний кошмар. Достовірно відтворено також характерну для сну швидку зміну подій:

*Далі… щось мов застогнало,*
*Збувшися снаги;*
*Все ущухло враз і стало*
*Тихо-тихо навкруги.*

[46, с. 52]

Подальша апеляція ліричного наратора до спогадів коханої про ці різдвяні прогулянки свідчить, що сон має реальне підґрунтя та за основу має спогади. Такий своєрідний механізм сну відслідкований та майстерно реконструйований М. Вороним у розглядуваній поезії. Останні рядки поезії змушують засумніватися в тому, чи не асоціює ліричний герой спогади про колишні бурхливі та приємні стосунки зі сном на підставі, з одного боку, давності, а отже, подібності до сновидіння, а з іншого, як і сон, ці стосунки приємні та чарівні для нього:

*Пригадай же хоч на свято*
*Цей різдвяний,*
*Цей коханий,*
*Мов серпанок мрійнотканий,*
*Срібний сон!*
[46, с. 53]

Інша поезія М. Вороного теж номінує сон у заголовку та одразу частково декодує символ – *«Мрії-сни»*. Мрія, як і сон, є надзвичайно особистою, сокровенною. Ця поезія, на відміну від попередньої, розкриває не любовні переживання, а глобальні, смисложиттєві, а весь твір пронизаний емоцією розчарування та розпачу. Поезію відкриває риторичне питання:

*Де ви, сни умріяні, чарами навіяні,*
*Співи недоспівані –*
*Колискові сни?*
[46, с. 83]

*«Колискові сни»* дають вказівку на дитячі, юнацькі мрії і сподівання. На це ж вказує і метафора *«дітоньки весни»*. Фінал поезії сповнений розчарування від вандалічних дій близьких людей, які спричинили крах сподівань:

*Стоптано поганими, гайдуками п'яними,*
*Хижою звіротою, –*

*Друзями-людьми.*

[46, с. 84]

Поезія «Фрагмент» подає граничний стан між сном та явою, коли ліричний герой, сам роздумуючи над природою побаченого, задається питанням: *«Чи був се дивний сон, чи маячня слабого? / Ні, ні, це діялось – я пам'ятаю все»* [46, с. 109]. Засумніватися у справжності змушує неймовірність того, що відбувається, тож тут наведено ще один стан – проміжний між природним сном та реальністю – марення. Причиною такого нерозпізнавання знову виступає давність події, спогад, який сплутується у свідомості зі сном. Проте цей спогад про кохану настільки приємний, що насамкінець звучить бажання бачити це видіння (а це саме видіння, наділене живописною точністю): *«О, що б я дав тепер, аби в житті моїм / Ти і лишилась так… щасливою маною»* [46, с. 110].

Видивом зі сновидіння постає жіночий образ у поезії «Інфанта», яка розпочинається словами *«Різблю свій сон…»*, що може сприйматися як намагання деталізувати, з точністю відтворити у памяті нюанси сну. Далі хода жінки порівнюється зі сном, очевидно, так само плавно, зачаровуючи, затьмарюючи розум. Автор цілеспрямовано обирає форму сну, щоб створити ірреальний образ, вжити гіперболізовані порівняння, надати образу величності та глобальної всеохопності: «*Бриніли в серці домінантою / Чуття побожної хвали*» [46, с. 138].

Твір М. Вороного «Привид» побудований у формі сну та навіть має підзаголовок *«Сон у ніч під 26 лютого»*. Спочатку сон асоційований зі спочинком від гамору дня:

*Доволі, над силу. Спокою, спокою…*
*Не треба нічого, байдуже про все –*
*Знемігся на силах я, впав під вагою…*
*Нехай же хоч сон забуття принесе.*

[46, с. 152]

Далі автором досить майстерно та тонко відтворено процес засинання, момент переходу від яви до сну. До того ж герой фіксує та усвідомлює, що, засинає: *«Солодка дрімота всього поняла»*. Зрозуміло також, що відповідний образ зі сну – Тарас Шевченко – це наслідок останніх думок та переживань героя перед тим, як провалитися у сон. Зокрема, про те, що портретні риси Шевченка зачіпають переживання персонажа, свідчать оціночні емоційно-експресивні епітети: *«замислене чоло», «поважний і страдницький вираз лиця», «очі глибокі, сумні без кінця»*.

Використана М. Вороним форма сну дозволяє вибудувати своєрідний позачасовий діалог між Тарасом Шевченком та ліричним наратором, який практично тотожний авторові. У такий спосіб М. Вороний підкреслює усвідомлення власної місії продовження справи Кобзаря («*до святих твоїх дум не байдужий*»). З іншого боку, М. Вороний цілеспрямовано звертається до форми сну, коли вибудовує образ Т. Шевченка. Проте межовий стан між явою та сном, а також наближеність картини до реальності задаються назвою твору, адже привид з'являється людині наяву, а не уві сні.

Поетичний доробок Миколи Вороного в аспекті символічного семантичного діапазону, яким репрезентований образ сну, демонструє широкий спектр його ситуативних виявів як щодо функціонального навантаження (заглиблення у внутрішній світ, самотність, екзистенція), метафоричного контексту (відпочинок, мрія), так і у плані атрибутивних символічних втілень та художніх форм сну (дрімота, видіння, марення, галюцинація). Досить часто зустрічаємо картини власне сновидінь, хоч це і прерогатива радше літературної епіки. Зрештою, М. Вороний цілком органічно в дусі раннього українського модернізму використовує антиномію «сон –ява» для співвіднесення внутрішнього світу людини та громадянського звучання його поетичного голосу, демонструючи поетичну вправність та являючи через засвоєння символічного багатоманіття оніричної образності складність авторського внутрішнього світу.

Отже, інтимізуючим чинником у поетичному доробку М. Вороного виступає переважно автобіографічність його поезії. Проте переживання, сугестовані реципієнтові, зазнають експансії чуття та суттєвої символізації, сягаючи пошуку Краси та Ідеалу. Цей пошук Абсолюту більш або менш виразно виявляється в кожному з циклів митця та супроводжується суттєвими семантичними трансформаціями. Особливо цікавими є поезії циклів «Amoroso», «Разок намиста», «За брамою раю», у яких домінуючим є мотив інтимних переживань. Поезія М. Вороного пронизана ідеєю чуттєвого пошуку краси. Прекрасне та потворне контрастують у циклі «Гротески». Красу і святість почуттів та трагедію зрадженого кохання розгортає цикл «Лілеї і рубіни». Загалом полісемантичність була цілком у дусі символістської поезії модернізму, проте реалізація нових ідей М. Вороним позначена авторським суб'єктивізмом, впливом української літературної традиції та народного мелосу.

## 3.4. Патріотичні обертони лірики М. Вороного як ідейний концепт поезії

Доба fin de siècle насамперед зміщувала акцент із соціуму на внутрішній світ людини, відтак дошукуватися патріотизму у творах фундатора модернізму в українській літературі Миколи Вороного означає демонструвати його закоріненість у попередній реалістичній, а точніше народницькій традиції. Однак не все так однозначно, адже найбільш об'єктивним був синтезований, проте органічний варіант українського модернізму, який намагався поєднати ідеологію націоналізму з естетикою модернізму. С. Павличко зазначає: «Звернення Вороного виявило глибинну суперечливість. Він не хотів ламати реалістично-моралістичну традицію, а прагнув поряд з нею і навіть на її фундаменті створити щось нове, не маючи достатньо чіткого уявлення про те, яким мало бути це нове» [171, с. 108]. У такому оціночному контексті С. Павличко прагнення М. Вороного до

оновлення власного письменства постають як не зовсім вправні спроби подолання народництва. На негативній конотації «народництва» у дослідженнях С. Павличко наголошує і дослідник В. Моренець, який відзначає у студії С. Павличко акцент на протистоянні «народництва» та «модернізму»: «така метода прирікає її на «марну безкінечність», оскільки в такому випадку сам процес модернізму як долання «народництва» позбавлений будь-якої розумної перспективи» [157, с. 53]. Значно обачнішою дослідник вважає позицію Т. Гундорової, яка не зводила літературну ситуацію до опозиції народництва та модернізму, акцентуючи на ідеї народності національної культури та ідеї українського автономізму як ідеї культуротворчій: українська національність – нова естетика [70, с. 32]. Найбільше В. Моренцеві імпонує позиція К. Москальця, який, у свою чергу, критикуючи працю Т. Гундорової, бачить опозицію насамперед між «модерним українським досвідом» та занадто «сильними традиціями» позитивістично налаштованого народництва [157, с. 108].

В українській літературі модернізм сприяв подоланню комплексу меншовартості, засвоєнню тогочасних новацій у європейському мистецтві. Ідею професійної індивідуальної національної творчості, справжньої літератури на ґрунті знань світового мистецтва відстоювали М. Євшан та М. Сріблянський. Активна позиція Миколи Вороного вже є патріотичною, адже він мав бажання зробити українську літературу гідною європейських зразків, сучасною, естетичною. Сучасники М. Вороного закидали йому недостатню активність у гострій революційній боротьбі та тогочасному політичному житті, однак насичена подіями біографія поета доводить протилежне: захоплення ідеями М. Драгоманова, авторитет І. Франка, редакторська та театральна діяльність, заслання і, зрештою, – розстріл за сфабрикованою справою. В. Погребенник слушно виділяє також у біографії М. Вороного 1893 рік, який «видався знаменним для Вороного тим, що він свої українські патріотичні симпатії оформив, так би мовити, організаційно, прилучившися до «Братства тарасівців» [185, с. 123].

Тож загалом поезія М. Вороного заснована на національній патріотичній ідеї, особливо ж лірика із громадянським звучанням. Сам поет писав: «національний елемент був у мені завжди дуже сильний, крім свідомості, він превалював у мені як поетична стихія» [185, с. 132]. Поет, як і багато його сучасників, плекав у серці ідею національного і культурного відродження, мріяв про державність України після лютневих подій 1917 року в Росії і навіть очікував проголошення більшовизму, загубившись у вирі політичних партій та течій. Ще у 1919 році у промові на 25-річчі своєї творчої діяльності поет висловлювався щодо того, яким має бути його народ: високоморальним, гуманним, благородним і духовно красивим, щоб всі народи дивилися на нас із почуттям пошани, а соборна Україна жила як велика незалежна нація.

Цикл М. Вороного «З хвиль боротьби» наскрізь пронизаний націоналістичною романтикою, а його основу складають твори патріотичного змісту. В. Колкутіна називає його «Гучним і єдиним акордом суспільно-політичної лірики поета» та відзначає наявність специфічного механізму з панівною громадянською авторською позицією при заміщенні модерності, чого вимагали формальні елементи образної системи [118, с. 72]. Уже перша поезія «За Україну!» пройнята переживаннями за майбутнє України та народу після Лютневої революції та апелює до самосвідомості інтелігенції:

*За Україну,*
*За її долю,*
*За честь і волю,*
*За народ!*

[46, с. 14]

На думку В. Кузьменка, приспів конденсував смисловий потенціал поезії: «і клич до бою, до боротьби за визволення з-під царського гніту, і вболівання за краще майбутнє рідної землі» [135, с. 18]. В. Погребенник назвав цей марш «маніфестацією волелюбних настроїв українства, що,

порвавши ганебні царські пута, вийшло «з-під ярем і з тюрем» на вільний світ» [185, с. 132]. А літературознавець Ф. Погребенник свого часу акцентував на тому, що друком поезія з'явилася у 1921 році, очоливши однойменну збірку, та була полум'яним закликом серця все віддати народові [187, с. 161]. Цей твір, покладений на музику композитором Я. Ярославенком, набув характеру майже народного гімну для західної України, одного з улюблених маршів січових стрільців.

Тема волі України по-новому розроблялася молодою українською поезією початку XX ст., зокрема поетами-сучасниками М. Вороного Г. Чупринкою та О. Олесем. Поезія О. Олеся 1906 року «Ой, не квітни, весно» зіставна з поезією М. Вороного з розглядуваного циклу «Горами, горами…», Олесь модернізує відроджену форму романтичної образності крізь призму національної української самосвідомості, до якої прагнули митці початку століття. «Однією з визначальних світоглядних цінностей постає в поезії М. Вороного любов як патріотичне почуття», а *«чуття святе»* любові до рідного краю аксіологічно рівнозначне красі та визвольному прагненню [107, с. 96]:

*Коли ти любиш рідний край,*
*Гори, палай!*
*Коли в огонь живої мови*
*Чуття святого надаси,*
*Ти станеш лицарем краси,*
*І визволення, і любови.*

[46, с. 47]

Традиційний в українській літературі образ рідного краю є часто культивованим у поетичному доробку М. Вороного, а також у поезії його колеги Грицька Чупринки. Автор циклу «З хвиль боротьби» оплакує долю рідного краю («Чорний сон») та закликає сучасників до єдино можливого шляху покращення – до боротьби («Горами, горами…»).

Любов до рідного краю неспівмірно потужніша за кохання. Особливо гостроконфліктною є ситуація, коли автор ставить ліричного героя перед вибором: любов до рідного краю чи близькість із непатріотичною дівчиною, яка *«Вкраїни не кохає»*. Подібна тенденційність та категоричність проявиться у вірші В. Сосюри «Любіть Україну!». В. Погребенник розглядає поезію «Ти не моя!» як плід літературного діалогу М. Вороного з українською літературною традицією, адже у цьому творі автор ідейно та емоційно самобутньо модифікував однойменний вірш Степана Руданського, який став народною піснею. Загалом силою патріотизму М. Вороний близький до Шевченка, адже Кобзар був для поета орієнтиром у життєвій позиції та громадському призначенні, і саме Шевченківські ноти патріотизму виразно звучать у більшості поезій циклу «З хвиль боротьби». Дитячі враження від Шевченкової «Катерини», перший вірш «До Пацепухи», написаний під впливом Кобзаря, – усе це привело до пропаганди Шевченкових ідеалів. Шукаючи витоки власної національної свідомості, М. Вороний зазначав: «Одне слово – Шевченків “Кобзар” і український театр розпалили в мені національну стихію» [46, с. 592]. Пізніше доробок митця поповнився творами, присвяченими Тарасові Шевченку: «Пам’яті Т. Шевченка», статті «Тарас Шевченко», «Як народ читає Кобзаря», «Найперший обов’язок», «На могилі генія».

Авторитет Кобзаря настільки вагомий, що візійна поезія «Привид» малює портрет великого поета як німий докір для втомленого і знеможеного героя – закид у нікчемності козацьких нащадків, які запродали Україну. Поезія сповнена алюзіями *(«сини мої», «квіти – мої діти», «добрії жнива», «думка одурила»*), які відсилають до текстів Шевченка, а сама поезія має зовнішню форму уявного сну, теж, очевидно, запозичену в Тараса Григоровича. Та найбільшою інвективою звучить докір у зрадництві та прислужництві, що демонструє інтертекстуальність Т. Шевченка у М. Вороного:

*Занедбали й те, що мали*

*Землячки кохані,*

*Славних прадідів великих*

*Правнуки погані!*

[46, с. 153]

Роздуми ведуть автора до пафосних, але водночас щирих зізнань:

*– Мій батьку, Тарасе! Люблю я Вкраїну,*

*Її не цурався я; щастя моє*

*Я в ній покладаю, за неї я згину, –*

*Віддам їй всі сили, здоров'я своє!*

[46, с. 154]

Загалом М. Вороний мав свій пантеон авторитетів щодо патріотичної громадянської позиції, що підтверджується адресними поезіями як цього циклу («На свято відкриття пам'ятника Іванові Котляревському», «Іванові Франкові»), так і інших. Це, зокрема, цикл «De mortuis», який відкривається поезією «На Тарасовій панахиді» з підзаголовком «Пам'яті Т. Шевченка». Сумну картину поминок поета підсилює *«Тінь Кобзарева в терновім вінці»*, а в серця *«Б'ють переливами / Інші бажання»*:

*Всі поривання*

*Думи і мрії*

*Вилити швидко в діла голосні!*

[46, с. 159]

Пам'ять про великого Шевченка стає каталізатором до громадської активності.

Поезія «Серце музики» присвячена пам'яті великого композитора М. Лисенка: «поет славить співця, який *"вічно буде жить"* в пам'яті народній, бо творив для майбутнього…» [135, с. 22]. Проте М. Вороний звеличує таку патріотичну жертовність:

*Висока честь: прийняти смерть*

*За любий, рідний край!*

[46, с. 160]

У присвяті «Пам'яті Франка» друга поезія малює поета саме як народного героя, акцентуючи на його подвижницькій діяльності для України:

*Що будить сили молодії,*
*Руйнує зло, живить надії*
*На Україні в лютий час!*

[46, с. 161]

Найпотужніший і найщиріший патріотичний імпульс відчувається у поезії «На батьковій могилі». Поезії, присвячені батькові, є у багатьох поетів-сучасників М. Вороного. І всі вони архетипно пов'язують образ батька з рідним краєм, а на себе автори беруть функцію продовження справи батька та відомсти:

*В огні палає рідний край!..*
*Спи, любий мій, не потурай –*
*За тебе син полине в бій!..*
*Спи, батьку мій…*

[46, с. 163]

Подібне зауважуємо у поезії Г. Чупринки «Батькові»:

*Може, й мене ще з лихою отрутою*
*Щастя розбавлене жде,*
*Все ж таки знай, що з неправдою лютою*
*Син твій боротись іде!*

[234, с. 35]

У поезії О. Коваленка «До батька» образ батька постає ідеалізованим борцем з життєвою несправедливістю. Син бачить смерть батька як втрачену перспективу подолати зло разом: *«Ми були б удвох сміліші, / І в борні життя міцніші / В темряві німій»* [69, с. 32].

Оновленою та переосмисленою постає у творчості М. Вороного історія, яка виступає поряд із сучасністю як приклад героїзму та звитяги. «У статті "Шевченко і ми" М. Євшан розмежував «минувшину» як об'єкт

дослідження істориків та археологів і «минувшину», що «витягає все свою руку над нами" як «сили внутрішні в народі», як «енергія потенціалу» і «безпосередньо входить в наше сучасне життя як один з конечних елементів, дає йому грунт, весь колорит, напрям і пафос» [85, с. 30]. А М. Жулинський зазначав, що у цей складний період нашої духовної історії відбувалося пробудження національної свідомості та усвідомлювалась необхідність вироблення нових шляхів розвитку нової культури та літератури [87, с. 27]. Активна громадянська позиція поета змушувала дошукуватися в історії прикладів героїзму та натхнення, тож історична тематика є і джерелом, і способом вираження патріотизму.

Синівським почуттям любові до рідної землі сповнена поема «Євшан-зілля». Літописна легенда привертала також увагу Л. Майкова, І. Франка, фігурує цей мотив у творах М. Чернявського, Л. Мосендза. У «Султанші» Г. Чупринки таким легендарним євшан-зіллям стає рідна пісня під звуки лютні. Проте безпосередньою попередницею поеми М. Вороного у галузі віршування В. Лесик вважає поему Лесі Українки «Давня казка», керуючись не лише подібністю ритміки (чотиристопний хорей), побудовою строф та римуванням, а й близькістю змісту (у центрі постать народного співця, ознаки впливу романтизму). Є підстави для типологічного зіставлення, адже М. Вороний мав можливість ознайомитися з поемою, коли працював у редакції журналу «Житє і слово». Саме тут у 1896 році вперше побачила світ поема Лесі Українки, а своє «Євшан-зілля» він створив через три роки. У цей час І. Франко працював над літописним оповіданням з такою ж назвою, проте завершив його аж у 1914 році, а опублікував у наступному році під заголовком «Ор і Сирчан». Через деталізованість та побутові подробиці І. Франко не досяг такої композиційної структурності й ритмічної чіткості, легкості та ясності віршованих рядків, що властиві творові М. Вороного.

Сюжет поеми заснований на легенді з Лаврентіївського списку Галицько-Волинського літопису (очевидно, «відфольклорній») про те, як

полонений князем Володимиром Мономахом син половецького хана згадав рідний степ завдяки запаху сухого зілля євшан (полин). Патріотичний символічний зміст такої ситуації одразу накладається читачем на Україну та потребу у пробудженні патріотичних почуттів. Повністю дешифрує символ резюме поеми, що є зверненням до України:

*Україно! Мамо люба!*
*Чи не те ж з тобою сталось?*
*Чи синів твоїх багато*
*На степах твоїх зосталось?*

[46, с. 145]

Ці рядки в 1928 р. були викреслені цензурою через страх перед бунтівничим характером твору. Очікуваною реакцією став осуд та донос в органи ДПУ зі звинуваченням у зраді, ширенні націоналістичних ідей. Негативні оцінки завадили включенню поеми до видання 1959 року. У безпосередньому звертанні до України В. Погребенник вбачає ідею «патріотичного збирання української сили, що допоможе й Вітчизну направити “на певний шлях”» [185, с. 133], проте на перешкоді постає зрадництво синів, що сповнює болем серце: *«Де ж того євшану взяти?»*. Науковець вважає поему «артистично однією з найдовершеніших версій», яка «звучить вічним «пам’ятай» усім живим і ненародженим» [185, с. 133].

Літописна легенда у М. Вороного, попри декларований аісторизм естетики модернізму, набула побутово-історичного колориту. Це констатує Я. Поліщук, зауважуючи, що модерністи здійснювали ревізію світоглядних засад сприйняття людиною минувшини, історичної пам’яті [188, с. 212]. Так народжується історично достовірна надзвичайна особистість, бо для нового покоління важливою є актуальність, а цінним є не факт, а суб’єкт. Це «Мойсей» І. Франка, «Бояриня» Лесі Українки, «Байда» Г. Чупринки. Романтизоване сприйняття минулого було породжене фундаментальними історичними працями М. Грушевського, Д. Яворницького, М. Аркаса, які й вибудовували наукову концепцію національної історії.

Якщо частіше в хронотопі ліро-епічних поем домінуючим виступає часова складова («Катерина», «Наймичка», «Кавказ» Т. Шевченка, поеми Лесі Українки «Роберт Брюс, король шотландський», «Давня казка»), то в поемі «Євшан-зілля» ключова роль належить простору. Спостерігаємо мистецьку гру просторами та їх відношеннями. Половецький простір протиставлений київоруському, увагу на подіях зосереджено у двох просторах – батька та сина. Батько, аби син опинився в одному з ним фізичному просторі, намагається відновити втрачену спільноту душевного простору і досягає мети. Євшан генерував пам'ять про простір, утрачений і в душі, і у реальному житті половця. Наприкінці твору малюється вже український топос, увиразнюється історіософський вимір шляхів нації та екзистенційний вимір національного як компонента особистості.

Усвідомлення парадоксальності ситуації в Україні, коли для самоідентифікації нації необхідно подолати внутрішні перешкоди, зближує цю поему М. Вороного з поезією Лесі Українки «І ти колись боролась, мов Ізраїль…». Вона теж оперує категорією простору для унаочнення ключової проблеми українців. У Лесі Українки, як і в М. Вороного, звучить прикінцеве риторичне питання:

*Чи довго ще, о Господи, шукати*
*Рідного краю на своїй землі?*
[218, с. 256]

Мотив синівського обов’язку та вірності рідній землі зближує поему М. Вороного «Євшан-зілля» з баладою Роберта Льюїса Стівенсона «Вересовий трунок». Починаючи від схожості образів персонажів, подібність знаходимо у їх любові до Батьківщини, вболіванні за долю рідного народу, стражданні від розриву між ідеалом і дійсністю. Обидва твори мають легендарну основу, змальовують епоху раннього середньовіччя, центральною в обох є ідея свободи та патріотизму. В обох творах символом традицій та історичної памяті є рослина, запах якої пробуджує патріотичні почуття та любов до рідного краю. В обох випадках

обрано рослину, яка в культурі народу є символічною, пов'язаною з національними традиціями та закорінена в минуле. Так, ключовий образ твору – євшан-зілля (полин) виступає символом памяті українського народу, а верес у Шотландії є шанованою рослиною, Шотландію називають країною вересового меду. М. Ільницький, характеризуючи неофіційний літературно-мистецький альманах 1980-х років «Євшан-зілля», справедливо зауважив: «Ця чужинецька легенда стала національною українською легендою, символом чудодійної сили, що повертає втрачену пам'ять і почуття гідності людині, яка опинилася у духовній ізоляції» [101, с. 170]. На думку Г. Вервеса, поема «Євшан-зілля» «виховала і виховуватиме нові покоління патріотів» [38, с. 16]. В. Погребенник поетично резюмує: «Половецька степова сага стала під пером поета підоймою для піднесення патріотичного духу, так потрібного, на думку автора, його українським сучасникам» [182, с. 310].

М. Вороного обурює пасивна життєва позиція сучасників, відсутність патріотичних почуттів або лжепатріотизм, тож до них він застосовує нещадну сатиру («Молодий патріот», «Старим патріотам», байка «Мишача сварка»). В. Кузьменко відзначає невелику кількість гумористичних та сатиричних творів у поетичному доробку автора, проте радить розглядати їх на тлі тогочасної дійсності, в контексті літературного процесу, аби переконатися, що творчість поета була гостро актуальною [135, с. 22].

Митець був позбавлений упередженості, висміював ті вади, які вбачав і у старому, і в новому поколінні, таку обєктивність фіксують навіть наведені назви. Засудження молодого покоління псевдопатріотів вдається авторові за допомогою іронії, насмішки, замаскованої благопристойною формою. Так, у вірші «Молодий патріот» перша половина строфи подає нібито позитивну характеристику за допомогою епітетів з позитивною конотацією (любий, щирий, сердечний), проте уже антонімічна друга частина строфи викриває насмішку: *«Патріот наш молодий, / Легкодухий і*

*безпечний»* [46, с. 101]. Показні патріотичні характеристики тьмяніють та нівелюються:

*Рідну мову любить – страх!*
*І, поводячись по-свинськи,*
*Просторікує в шинках*
*Виключно по-українськи.*

[46, с. 101]

У такому контексті гіркою іронією звучить навіть прикінцева алюзія *«Ще не вмерла Україна!»*, бо у контексті загальної думки твору цей рядок означає , що з такими горе-патріотами на Україну може чекати лише повільна смерть. Проблема позірності, показушності сягає своїм корінням суспільної проблеми пристосуванства та малодушності, а рядки поезії звучать злободенно. Не шкодує М. Вороний і старше покоління таких бездіяльних «патріотів», у яких слова розходяться із вчинками. Висхідна градація авторського обурення досягається завдяки ритмічності поезії, сформованій анафоричним рефреном *«Хто…»* та епіфоричним *«Ви, землячки мої і патріоти, / Вам я присвячую пісню мою»* [46, с. 102]. Принагідно автор дає жанрове означення поезії як пісні. Поезія має підзаголовок *«В стилі Беранже»*, який підкреслює гостро соціальне звучання твору, бо ж є стилізацією під французького поета-демократа, автора сатиричних творів. Гостра іронія застосована М. Вороним також у «Епіграмах».

У своїй дитячій поезії («Сніжинки», «Привітання») М. Вороний виховує в маленьких українцях любов і співчуття до рідного краю та налаштовує на працю для народу. У «Привітанні» – присвяті синові Марку – позиція люблячого батька та затятого поета-бунтаря, який переосмислює загальнолюдські цінності, талановитого знавця дитячих сердець зливаються воєдино. Ці твори розраховані на дитячу аудиторію та позначені відкритою дидактичною («Сніжинки») та виховною («Привітання») тенденційністю. Відповідно різняться твори і віком

аудиторії, якій адресовано поезії: «Сніжинки» розраховані на маленьких дітей, а «Привітання» – на підлітків, хоча на момент написання синові Марку виповнювався лише рік. У «Сніжинках» М. Вороний обрав для маленького реципієнта грайливу форму новорічної пісеньки. Ненав'язливо, по-вчительськи, унаочнено у вірші природничі знання, зокрема сніжинки оповідають історію своєї появи та існування.

Традиційний для етнопедагогіки виховний аспект втілюються в архетипному образі землі, персоніфіковано асоційованому з бідною жінкою-трудівницею: «*дуже змерзла, бідная, / Вона без кожуха*». Останній акорд простої пісні сніжинок має по-дорослому громадянське звучання (*«То й долі променистої / Зазнає рідний край!»* [46, с. 157]) та в архітектонічній будові циклів М. Вороного є перехідним до наступного вірша циклу «Дітям» – «Привітання (Синові на іменини)».

Попри символічну багатозначність модерністської образності М. Вороного, найпотужнішим пафосом є саме патріотичний. Щодо ґенези національного пафосу та ідейності поезії модерністів існують векторно протилежні версії. Націоналістичні та патріотичні ноти символістської поезії аж ніяк не суперечать декларованій аполітичності модерного мистецтва, а навпаки, є генерованими філософією межі століть, зокрема ідеями Ф. Ніцше. Дослідник польсько-української критики раннього модернізму С. Яковенко, на противагу тезі С. Павличко про неспроможність М. Євшана виробити дискурс, позбавлений народницької риторики, обстоює вплив Ф. Ніцше з його «гордою надлюдиною». Науковець спирається на слова Лесі Українки про етичну вимогливість до себе українського антинародництва, про бажання, не догоджаючи пасивно «юрбі», розвивати народ духовно. С. Яковенко твердить про адекватність націоналізму прагненню раннього модернізму до емансипації індивідуальності [245, с. 54].

Тож М. Вороний мав національну ідею та, бажаючи жити у власній країні серед духовно високих людей, сповнює символіку поезії

патріотичною ідеєю. Патріотизм проявляється у багатьох його творах, навіть у наскрізь модерних, через народнопісенні метафори, «відфольклорні» образи, милі серцю топоси. Проте рання поезія, позначена впливом попередньої традиції, та окремі цикли, зокрема «З хвиль боротьби», а також зразки гострої сатири, і навіть дидактичне віршування для дітей демонструють якісні зразки сильної української модерної події.

### 3.5. Міфопоетичні координати художнього світу митця

У творенні художнього світу європейського модернізму особливе місце займає міф. Для української літератури на межі століть актуальним було захоплення ніцшеанською моделлю, хоча засвоєння цієї моделі відбувалося досить вибірково. Виразним є вплив ніцшеанського міфу надлюдини і в повістях О. Кобилянської, і у драмах В. Винниченка, і в поезіях М. Вороного, Г. Чупринки, В. Пачовського, Д. Донцова та ін.

Французька поезія як джерело міфотворчості, за слушним зауваженням Я. Поліщука, мала слабші відгуки на українському ґрунті. В українській поезії цієї доби «... надто небагато зауважимо міфологічної екзотики неукраїнського походження, яка так захоплювала французьких майстрів» [188, с. 95].

Національні моделі модерну польської та російської літератур засвоювалися не одночасово і не однаковою мірою. Уроки російського символізму відігравали роль у творенні образно-символічної системи, за терміном М. Вороного, «живих символів», які складали мову модерну. «Такі символи часто мають міфологічний підтекст, що розширює полісемантичні можливості до меж типологічного, вічного “загальнонадлюського”» [188, с. 196]. Помітний вплив саме містичних настроїв російського символізму, привнесення культу магії, яснобачення, підсвідомості. Взяти хоча б Г. Чупринку з його культом віщунця-співця. Ці

впливи надалі позначилися на творчості П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри.

Українська культура на межі XIX – XX ст. мала не достатньо високий статус модерної художньої філософії. Тому ранній український модернізм характеризується обмеженим, відносно замкненим міфологічним простором. Бракувало зв'язків із європейським мистецтвом, вадив часовий розрив між романтизмом та модернізмом, чого не мислила ні французька, ні німецька літературна традиція. Водночас неміметичність модернізму вимагала пошуку нових мотивів та образів для заповнення утворених лакун. «Без міфу в українській літературі модерн розбризкався тими численними "дзеньками-бреньками", які попри все утверджували нову для того часу модель естетичного висвіту, що, як усе ж значне відкриття, манила побаченими перспективами Вічності у слові» [188, с. 200].

У творчості постає світ модерних символів неоклацистичного струменя, який населений фавнами, кентаврами, сиренами, дріадами, німфами, русалками, а також неземною фантастичною флорою, нічними хвилями та присмерковими пейзажами. Фантастичні образи матеріалізували міфологеми модернізму через гру уяви, образів, смислів та символів. «При цьому організовуючою, цементуючою субстанцією естетичної концепції виступав міф» [188, с. 203]. Поряд із авторським міфом спліну в Бодлера, в українській літературі постає Дон Жуан Лесі Українки, жінки-емансипатки Ольги Кобилянської та профанно-патріотичне болото П. Карманського. Загалом поети «Молодої Музи» найчастіше вдаються до мотивів розчарованості та песимізму, есхатологічних відчуттів, які так яскраво простежуються у ліриці П. Карманського, Б. Лепкого.

Лірика М. Вороного органічно вписується в загальну картину міфотворчості доби модернізму. Із молодомузівцями зближує його песимізм та страждання, доведене до відчаю, до есхатологічних настроїв. Часто його поезії перегукуються з Біблією, з містичним Апокаліпсисом:

*Надходить вечір, – і сірі тіні*

*Повзуть, як змори в моїй хатині;*
*Ступають злегка і так таємно,*
*Про щось шепочуть в кутках, де темно.*
«Тіні» [46, с. 34]

Як і М. Вороний, до пошуку гармонії саме у площині тужливого, розпачливого сприймання схильний П. Карманський. Однак антитезою песимізму постають візійні образи омріяної Аркадії, раю на землі. У М. Вороного натомість можна надибати альтернативою такому смутку і стражданням витворений ідеал краси творчості, Поезії, який постає у його вірші «Мавзолей».

Зацікавлення світовим літературним процесом, частково зумовлене саме бажанням вдосконалення нової української літератури, призводило до збагачення поетичного доробку М. Вороного образами, запозиченими з інших літератур: «Лірична поезія Миколи Вороного проникліва і милозвучна – ніби напоєна невідомим ароматом, новими поняттями і образами, почерпнутими зі світової літератури» [170, с. 108]. Загалом для літературного процесу межі століть було характерним використання образів, що викликали асоціації зі світовим культурним контекстом – Античністю, середньовіччям, орієнтальними культурами. До цього процесу активно долучалися поети «Молодої Музи», які у цьому плані є більш «модерними», ніж «хатяни», у їх творчості культивується інше джерело міфу, обґрунтоване їх ідейною платформою – тяжінням до питомого українського ґрунту. Тому головний міф «хатян» – це фольклорна поетика, що проявляється не лише у використанні художніх засобів, жанрів фольклору, а й у літературній обробці та модерністському переосмисленні «відофольклорних» сюжетів, використанні тематики, образності, системи цінностей.

Для поетів-символістів античний міф був цікавий своєю «недомовленістю» та широким спектром культурно-історичних асоціацій. На межі століть підвищена увага до античного міфу фіксується не лише у

європейській та російській літературах, а й в українській літературі, зокрема в поезії. Українські поети задавалися вирішенням одвічних проблем, тож зверталися до мистецтва античності, яке звеличувало творчу людину, любов до свободи. Особливо цінною була естетика античної міфології: «Якщо існує сфера, де приклад, створений старовиною, зберіг своє живе значення, це, безперечно, царина естетичного виховання» [146, с. 10]. Антична культура вела до витоків та сполучала з європейським культурним середовищем, адже вся наша культура походить з античності… Ми можемо переінакшувати цю спадщину, від неї відштовхуватись, але попри всі відмінності поколінь ми залишаємося прямими нащадками Греції – і Риму як її продовження… Все частіше крізь призму античних обрисів вдається побачити загальнолюдські універсальні теми [94]. Потреба переломної доби, сповненої невідомого, у особливій метамові робить міфотворчість одним із помітних принципів поезії символістів. «Ставши інструментом пізнання, міф підтримує зв'язок із символом. «Міф – сповнена звуками мушля єдиної Ідеї», – висловився Анрі де Реньє. Ось чому уява письменників-символістів завжди знаходить натхнення у переосмисленні старовинних міфів… або у створенні нових» [192, с. 62].

Активне зацікавлення М. Вороного античною спадщиною зумовлене насамперед ідейними настановами поетів-символістів. Далася взнаки також обізнаність поета з античною культурою, придатність міфологічних образів для символізації. Використання ним образності світового масштабу продиктована потребою відірватися від народництва та водночас забезпечити інтертекстуальність поезії. Лірика М. Вороного живилася з джерел єдиного міфологічного річища, зазнаючи при цьому значної трансформації. Адже особливою рисою літератури початку ХХ ст. є те, що міф не просто виокремлюється із упорядкованих фантастичних уявлень, а пропускається через призму особистого досвіду митця, поєднуючи давнину із сучасністю. У віршах поета щедро розлита антична міфологічно-символічна образність. Зустрічаємо Ікара і Харона, фурій і німф, Антея і

Сивілу. Це далеко не повний перелік вживаних М. Вороним образів давньогрецької та давньоримської міфології. Прикметно, що деякі образи використовуються, так би мовити, побіжно, епізодично. Так, образ фурій виникає в поезії «Хмари»:

*Сунуться, сунуться хмари*
*Темні, брудні,*
*Наче злих фурій отари...*
[46, с. 39]

У давньоримській міфології фурії – богині помсти. Отже, таке порівняння вносить експресивне забарвлення, виявляючи сприймання хмар, враження від них. Образ Харона, який виринає у «Мандрівних елегіях», підсилює крайній відчай ліричного героя, який бачить для себе спочинок хіба що у царстві тіней, у потойбічному світі. Таким чином, Харон представляє саме безповоротність і трагізм.

Часто міфологічний образ розробляється широко. Так, ціла низка античних міфологем виринає у циклі «Ad astra». Особливо міф про плеяд, дочок титана Атланта та Плейони, перетворених на сузір'я. Називаються навіть їх імена:

*Дочки богів оті красуні-зорі:*
*Електра, і Таґета, і Стерона,*
*І Майя, і Целена, і Меропа,*
*І Альціона, –*
*Сім самоцвітів зоряного грона!*
«Плеяди» [46, с. 64]

М. Вороний не забуває так би мовити «адаптувати» поезію для, можливо, непідготовленого читача, а можливо, з метою цілеспрямованого наближення до народної культури. Підзаголовком поет наводить народну назву сузір'я плеяд – Волосожар. Образ Волосожара виринає у поезії «Заспів» з циклу «Фата Моргана» у гіперболі на честь коханої:

*І скину з хмар*

*Волосожар*

*До ніг укоханій богині!*

[46, с. 75]

Ця ж міфологічна основа актуалізується в поезії «Астролог і Альціона»:

*І я в натхненні думи шлю*

*До зоряного грона,*

*Де стежу зіроньку мою…*

*Я між Плеяди думи шлю,*

*Де сяє Альціона!*

[46, с. 77]

У цій поезії, як і в «Плеядах», автор повторно використовує поетичну метафору-перифраз *«зоряне гроно»*.

По канві давньогрецького міфу про Ікара М. Вороний творить свій варіант, присвячуючи його першому українському літуну «тарасівцю» Левку Мацієвичу. Винахідник, талановитий новатор льотної справи, як і легендарний Ікар, трагічно загинув. Під час одного з підйомів на велику на той час висоту (500 метрів) на святі повітроплавання в Петербурзі літак зламався і почав падати, пілот Мацієвич намагався його вирівняти, а оскільки кабіни як такої на той час у літаках ще не було, то він випав з літака прямо на очах у глядачів, в тому числі дружини та маленької доньки. Очевидцем цієї трагічної події став і М. Вороний, який відгукнувся на загибель літуна некрологом «Пам’яті Льва Мацієвича»: «Слава Мацієвича розляглась по всьому світу, але Україні належить честь, що один з її синів записав своє благородне ім’я на скрижалях вселюдського поступу» [42, с. 626]. М. Вороний працював з Левком Мацієвичем у 1902 році в Харківському «Комитете грамотности». Некролог у газеті «Рада» надрукував також О. Олесь, він називав його своїм по духу і крові та вважав, що Л. Мацієвич навіки залишиться окрасою і честю раніше забутої нашої нації.

Під враженням цієї трагічної смерті 1910 р. М. Вороний присвятив відомому всій Європі авіатору поезію «Ікар», створену ще 1902, вперше надруковану в альманасі «З-над хмар і долин» (1903) з авторською приміткою: «Давня грецька легенда повідає, що батько Ікарів, коваль Дедал, щоб врятуватись від кари розлюченого Міноса і втекти з острова Кріт, зробив собі і синові крила і приліпив їх воском. Казав Ікарові не підноситись дуже високо, той не послухався, злетів до сонця, віск розтопився, і Ікар впав в море біля острова Самосу, де й утонув. Тіло його, прибите хвилями до берега, поховав Геркулес на острові, що відтоді почав зватись Ікарієм». Інші видання містять лише епіграф з «Метаморфоз» Овідія: «Icare – dixit – ubi es? Quo te regione requiram» («– Ікаре – де ти? – сказав. – В якому місці тебе шукати») [46, с. 68]. Очевидно, дуже прозорою була аналогія з міфом про крилатого юнака, який розплатився власним життям за зухвале бажання піднятися надто високо в небо. Маціевича так само захоплювала краса польоту та виклик земному тяжінню.

Присвяту Л. Маціевичу «Авіатор» створив і О. Блок, який теж був свідком катастрофи:

*И зверь с умолкшими винтами*
*Повис пугающим углом...*
*Ищи отцветшими глазами*
*Опоры в воздухе... пустом!*

[21, с. 238]

Поезія О. Блока не експлуатує міфологічний образ Ікара, проте цікава насамперед історією створення. Обидва поети-символісти мали за основу особисті враження від трагічної події, оскільки стали її очевидцями, обидва створили присвяти легендарному літуну Левкові Маціевичу. Проте присвята Блока є, так би мовити, адресною у своєму створенні, адже написана 1912 року, через два роки після побаченої трагедії, та й міфологічний образ Ікара тут не фігурує. Натомість у М. Вороного алгоритм зворотний: образ авіатора викликає у нього стійку асоціацію з

античним Ікаром, раніше вже оспіваним у однойменному творі. Хоч у Блока міфологічний образ Ікара ніде не номінований, проте на інтуїтивному рівні через символічні значення ця асоціація таки ледь накреслюється. Мабуть, дуже вже накладається на міф і доля літуна, і емоційно-смислове навантаження події. Відчувається негативне ставлення поета до авіації, особливо у прикінцевих рядках-роздумах про причини катастрофи. На початку XX ст. омріяний політ людини на крилатій машині став реальністю, сприймався як диво, фантазійна атмосфера навколо ранньої авіації здавалася близькою до поетичної. Проте багато митців негативно ставилися до такої ейфорії, зокрема й О. Блок, який у поезії «Комета» (1910) назвав аероплан «демонською машиною» та вважав тріумфальний настрій льотчика від подолання смертельної небезпеки заради підкорення повітря безумством мрії: *«Но гибель не страшна герою, / Пока безумствует мечта»*. А останні рядки поезії «Авіатор» узагалі пророчі:

*Иль отравил твой мозг несчастный*
*Грядущих войн ужасный вид:*
*Ночной летун, во мгле ненастной*
*Земле несущий динамит?*

Зокрема, в обох творах фігурує символічний образ сонця. М. Вороний залишається вірним міфові, адже сонце у поета уособлює високу мету, до якої, незважаючи на небезпеку, лине Ікар:

*В нім знадна, могуча сила.*
*І для нього ти покинув*
*Землю, батька і полинув,*
*Як почув у себе крила*
*«Ікар»* [46, с. 69]

У О. Блока теж: *«...недрогнувший пилот / К слепому солнцу над трибуной / Стремит свой винтовой полет...»*. Суттєвою відмінністю є символічне навантаження самого польоту. У О. Блока політ і ризик має набагато прагматичнішу мотивацію – славолюбство, що поет різко

засуджує, наближаючись тим самим до мотивації Ікара в античному міфі, адже той бажав дорівнятися до богів і осягнути лише їм відому істину: *«Он близок, миг рукоплесканий / И жалкий мировой рекорд!»*. Натомість у М. Вороного бачимо прагнення до сонця як символ осягнення мрії, ідеалу:

*З давніх літ вона манила*
*І зробилась ідеалом*
*І юнацьким чистим палом*
*Тобі душу охопила.*

«Ікар» [46, с. 69]

Вчинок ліричного героя теж має різний вплив на наратора. У поезії О. Блока він витлумачується не інакше, як затьмарення розуму різної етимології. Натомість у М. Вороного це свідомий героїчний крок назустріч своїм ідеалам і прагнення, які подолали смерть. Ліричний наратор акцентує власну «ікарійську» природу і своє сонцепоклонство після смерті:

*Вільний дух мій вийде з тіла*
*І до сонця знов полине.*

[46, с. 69]

Тож у М. Вороного маємо зразок такої собі культурно-історичної трансформації образу, зміни оціночного ставлення та моралі вчинку героя міфу: від античного засудження свавілля людини щодо волі богів та непослуху батькові до героїзації образу борця, який здатний покласти на вівтар власне життя. Адже у М. Вороного образ Ікара – це узагальнений символ сильної людини, вільної від умовностей.

Первинну інтерпретацію міфу маємо у «Метаморфозах» Овідія, проте для античності головним героєм був батько, Дедал. Європейське ж мистецтво більше уваги приділяє саме Ікару, романтизуючи та героїзуючи образ, зокрема починаючи сонетами ренесансних поетів. Особливий інтерес до образу Ікара виявляє епоха романтизму, цей античний образ, щоправда, з іншим ім'ям – Евфоріон – виринає у «Фаусті» Гете, асоційований з образом романтика Байрона. Поезія Шарля Бодлера «Жалобы Икара» закінчується

оспівуванням трагічної смерті героя, як у ренесансних сонетах. Проте, на противагу Овідію та його послідовникам, які експлікували метаморфозу наслідування Ікара морем, що його поглинуло, Ш. Бодлер подає метаморфозу забуття, а його Ікар стає символом народження декадансу:

*В мечту влюбленный, я сгорю,*
*Повергнут в бездну взмахом крылий,*
*Но имя славного могиле,*
*Как ты, Икар, не подарю!*
[22, с. 248]

М. Вороний за епіграф до свого «Ікара» теж бере рядки з Овідія, образ Дедала у нього трапляється лише на початку, та й то у перифразі-звертанні до Ікара: *«О, Дедалів славний сину»*. З твором Бодлера його зближують настрої ліричного наратора, адже українському поетові імпонує відважність Ікара, який *«полинув, як відчув у себе крила»* до сонця – джерела світла, символічного ідеалу, мети. Ш. Бодлер також оспівує любов до неба, протиставленого земному:

*В объятиях любви продажной*
*Жизнь беззаботна и легка,*
*А я – безумный и отважный –*
*Вновь обнимаю облака.*

Однак якщо М. Вороний захоплюється вчинком античного персонажа, а потім проводить паралель, говорячи про близькість його власному образу, то Ш. Бодлер радше протиставляє себе Ікару, стверджуючи, що, на відміну від міфологічного персонажа, не кане в забуття: *«Но имя славного могиле, / Как ты, Икар, не подарю!»*. Можна проводити паралелі між ідеалом *«світлого сонця чарівливого»* у М. Вороного та мрію у Ш. Бодлера, яка цементує розглядувану поезію.

Символом прагнення до ідеалу, до польоту як джерела свободи та звільнення від умовностей близькою є також драматизована балада В. Брюсова з амебейною композицією «Дедал та Ікар», що присвячена обом

персонажам міфу та має діалогічну будову, нотки Овідієвських настанов Дедала. М. Вороний лише констатує героїчний непослух таких настанов: *«Не спинила тебе рада / Батька любого, старого»*. М. Вороний, як і В. Брюсов, теж використовує варіант амебейної композиції, щоб умотивувати вчинки та думки шляхетністю та монументальністю. Образи Ікара та ліричного наратора розвиваються ніби паралельно, а насамкінець поезії стають майже тотожними. Внутрішній паралелізм акцентується у М. Вороного синтаксичним паралелізмом чи анафорою, не даремно ще за життя сучасники називали М. Вороного Ікаром.

Твори обох поетів зближує доба написання, світосприйняття та художні пошуки авторів, зокрема ідея польоту, перемоги над обставинами, а ще – захоплення ранньою авіацією початку століття. Адже В. Брюсов, на відміну від О. Блока, вітав авіацію, був присутній на одному з перших у світі польотів 1906 року під Парижем. В поезії «Первым авиаторам» В. Брюсов співзвучний поширеному в той час у європейській літературі міфу про те, що у XX столітті на зміну Ікару, який трагічно впав у море, прийшли літуни: *«Наш век вновь в Дедала поверил / Его суровый лик вознёс»* [27, с. 245]. В. Брюсов акцентує на бездумних пориваннях сина у відповідь на раціональні вмовляння батька, тим самим звеличуючи подвиг. Посиленню архетипної антитези «батько – син» сприяє через паралелізм та ритмічні повтори. На відміну від М. Вороного, який героїзує та звеличує образ сміливця за допомогою епітетів: погляд його *«звабливий»*, сам його образ *«гордий силою міцною»*, а вчинок *«безлячний»*, остаточний висновок В. Брюсова є дещо невтішним:

*О юноша! презрев земное,*
*К орбите солнца взнесся ты,*
*Но крылья растопились в зное,*
*И в море, вечно голубое,*
*Безумец рухнул с высоты.*
[27, с. 245]

Спеціальним дослідженням рецепції античної міфології в поезії українського та російського символізму займалася В.Папушина [173], зокрема вона здійснила типологічний аналіз віршів цих поетів та зробила висновок: «Використана фабула міфу, багатоплановість міфологічних образів у віршах обидвох поетів, здатність передавати відтінки художньої емоції та думки, понадсвідома символіка авторського світобачення — усе це робить вірші Вороного і Брюсова типовими творами символістського ідейно-художнього спрямування» [172, с. 14].

В інтерпретації М. Вороного та В. Брюсова міфологема Ікара отримує дещо відмінне семантичне забарвлення у зв'язку з індивідуальним поетичним сприйняттям, естетичним досвідом, життєвими установками. Оцінка складної ситуації у В. Брюсова більш зважена, поміркована, його позиція видається ближчою до Дедалової, натомість М. Вороний у дусі романтизму цілком симпатизує Ікару. Причини цих відмінностей дослідниця пояснює за допомогою тези про неспроможністю українського символізму перебороти «романтичні елементи» які «перешкоджали формуванню оригінальної модерністської теорії і "літературної школи"» [71, с. 58]. В. Брюсов, нібито дбаючи про літературно-художній успіх символізму та претендуючи на роль його лідера, зумів «перерости» юнацький індивідуалізм. М. Вороний намагався компенсувати брак героїчного у повсякденні, тому шукав у міфології зразки для наслідування, зберігаючи романтичний пафос. З такою категоричністю в оцінці не можна погодитися, оскільки ідеалізація та однозначність у потрактуванні образу М. Вороним подана як недорозвиненість, натомість таку рецепцію міфологічного образу правильніше було б умотивовувати особливостями розвитку українського символізму та індивідуально-авторським баченням.

Сюжети та персонажі античних міфів придалися поетові в моделюванні його візійного світу. Античні образи виступають генераторами ідей, творчого натхнення, вони допомагають увиразнити стан інтуїтивних прозрінь, донести до читача певні ідеї, якнайкраще суґестувати

співпереживання з ліричними суб'єктами. Так, Д. Загул у поезії «Білий мармур, ніж зі сталі...» використав сюжет міфу про Пігмаліона, щоб передати своє бачення творчої особистості.

Найчастотнішим в українському символізмі є вживання міфем та міфологем античної музи. Символічне наповнення цього образу частіше тяжіє до образу поета, призначення поезії. Рецепція цього античного образу виявляє світоглядні позиції та стильові домінанти творчості митця. Частотність та варіювання образу музи в поезії українських символістів дозволяє вести мову про інтертекстуальність поезії українського символізму.

Активне осмислення образу Музи відбувається у класицизмі, який пригнічує міфотворчу енергію образу, звужуючи метафоричність до звичайної алегорії. Поезія російського символізму, на відміну від українського, презентує персоніфіковані образи муз (Ерате, Кліо, Мельпомени, Полігімнії, Уранії), наприклад, у поезіях у І. Анненського («Аполлон закоханий», «Заграви»). Можливо, це було спричинено активнішим знайомством з міфологічною основою, та систематизацією культури, науки, мистецтва. У А. Ахматової виявлено еволюцію «від античного міфу-ремінісценсії до самостійного образу, здатного персоніфікуватися та набувати рис реального персонажа» [229, с. 8].

У грецькій міфології музи пов'язані із всепереможною силою мистецтва, асоційовані з радісними емоціями від танцю та співу, що й приваблює українських поетів-символістів, зокрема й М. Вороного. Поет відчуває спорідненість сили мистецтва, закладеної в античному образі, із тяжінням до прекрасного як іманентною властивістю української душі. Проте міфологічна основа зазнала суттєвої трансформації, акцентувалося насамперед на узагальненому образі музи як джерела натхнення. «Українська муза» – назва антології української поезії за редакцією О. Коваленка, товариство українських митців теж називалося «Музагет» (ім'я бога мистецтв Аполона, якого супроводжували дев'ять муз).

М. Вороний проводить паралель між музою та своєю коханою, іноді ототожнюючи їх, а іноді протиставляючи на підставі заміщення:

*Чи пам'ятаєш, що, як перше Музі,*
*Я все чуття розкішне і прозоре*
*Віддав одній тобі, моїй подрузі…*

[46, с. 125]

Семантику «витоків натхнення» має також образ Кастальського джерела, що знаходилося в ущелині Парнасу та було присвячене Аполонові та музам:

*Цілуй уста, цілуй чоло…* -
*Вона казала знов. –*
*Я, мов Кастальське джерело,*
*Натхну твою любов!*

[46, с. 81]

М. Вороний вважав, що символістична поезія активно користається алюзією як дієвим засобом міжлітературної рецепції, тому в наведених рядках образ музи теж залучений опосередковано, асоціативно, що лише збагачує внутрішню форму поезії.

Близькою до міфологеми музи є Богиня. Найбільш шанованою у арсеналі міфологем богині для М. Вороного є Афродіта. Вона втілює одну з первинних хтонічних сил, виступає покровителькою вроди та кохання. Значення образу Еросу для автора можна пояснити причетністю Афродіти до витоків Космосу, адже Ерос сприяє перетворенню Хаосу на Світовий Порядок. Афродіту, за грецькою міфологією, супроводжували німфи. У М. Вороного образ Афродіти пов'язаний з мотивом ламання традиції – забороненого кохання німфи до людини: «*Німфа в'яла, що зламала // Заборону Афродіти».* Автор дає «підказку», проводячи паралель між Вестою та *«людською псевдочестю»*. Образ сатира – демона, що уособлював плодючість природи та супроводжував Діоніса – увиразнює природність вибору німфи та озвучує перспективу покарання.

Відчутним у творах українських символістів є іронічний пафос та ознаки травестійності. За допомогою іронії українські поети, з одного боку, наближуються до традицій європейських романтиків, які в іронічній позиції вбачали абсолютне вираження свободи, а з іншого, – відчутним іронічним забарвленням органічно поєднують надбання романтизму з творчою практикою символізму та водночас прокладають місток між модернізмом і постмодернізмом, у якому пануватиме іронія. Творчість М. Вороного відзначається іронічно-серйозним сприйняттям античної міфології. Найпотужніше іронічне звучання мають цикли «Гротески» та «Гуморески». Так, у тріолеті «Поет і Амур» автор подає іронічно легкий опис зовнішності божества кохання у римській міфології, еквіваленту грецького Ероса:

*Зирк – а поруч з ним божок,*
*Вітрогон, амур крилатий,*
*Що сховався під бузок,*
*Долі – стріли і лучок,*
*А з повязки – тільки шмати.*

[46, с. 93]

М. Вороний у такий спосіб наслідує барокові традиції української літератури, художньо підсумовані І. Котляревським. Бурлескно-травестійної забарвленості надає творові також просторічне мовлення амура *(«Не співай! Ти ревеш, мов той бугай»*, каламбур *«на посміх здався»*). Подібним є бурлескно-травестійне забарвлення міфологеми музи в окремих віршах О. Олеся:

*Але, Музо, що ти мелеш,*
*Винен більше я за їх.*
*Всі покинули мене лиш,*
*Я ж покинув їх усіх.*

[166, с. 181]

Висока тема, задекларована першим віршем, затьмарюється простонародним стилем її втілення («*мелеш*»), створюючи ефект

саркастичного контрасту та переводячи зуживаний і навіть дещо затертий образ у нову художню площину (драматизовану). Загалом українські поети-символісти створили потенційні умови для знижено-травестійного тлумачення образу музи. Подібно переосмислював цей образ М. Рильський, наділяючи його виразними ознаками побутовізму: «*Проклята муза дівкою брудною кульгає / і пропонується за два рублі*» [193, с. 215].

Гіркою іронією від конфлікту високого та буденного пройнятий вірш М. Вороного «Поезія й проза». Бідність героя-коханця примхлива дівчина порівнює зі способом життя Діогена, який впізнається за описом: «*Ви ж не мудрець афінський, / Що в бочці їв і спав…*» [46, с. 95]. Це порівняння водночас виконує кілька функцій: демонструє освіченість дівчини, що, як виявляється не є гарантом порядності, а також, подане на контрасті до слів ліричного наратора про те, що він є українським поетом, засвідчує зневагу обраниці до чоловіка-митця, для неї пріоритетними є матеріальні блага.

Спільне з поезією М. Вороного «іронічне» русло можна віднайти у поетичному доробку О. Блока. У його «Віршах про Прекрасну Даму» (1904) нероздільними є реальна наречена – Любов Менделєєва та узагальнена вічна Жіночність. О. Блок не був прихильний до «негативної», «похмурої» іронії символістів-декадентів Д. Мережковського, З. Гіппіус, Ф. Сологуба та ін.:

*Зла, добра ли? – Ты вся – не отсюда.*
*Мудрено про тебя говорят:*
*Для иных ты – и Муза, и чудо.*
*Для меня ты – мученье и ад.*

[21, с. 7]

Іронічного забарвлення набуває характеристика світу, що протистоїть поетові («*Мудрено про тебя говорят*»). Контрастність та антитетичність свідчать про подальший розвиток у поезії символізму традицій барокового мистецтва.

У поезії українського символізму іронія стає естетичним детектором рецепції античної міфології, що визначає органічність появи та функціонування символізму у світовій та національних літературах як продовження літературних традицій попередніх та накреслення наступних культурно-історичних епох. Поезія модернізму рецепцію та тлумачення серйозних образів, зокрема й образів античної міфології, супроводжувала як патетичним, так і іронічним пафосом.

Особливо густо наповнений міфологемами цикл «Фата моргана». За грецькою міфологією Моргана – це фея, що живе на морському дні та приваблює мандрівників примарними видіннями. Це примарне видіння – царство марева, куди линуть Ельф і Фея. Назвою цикл нагадує твір М. Коцюбинського, а зображення процесів і явищ індивідуальної свідомості єднає імпресіонізм М. Коцюбинського та ілюзорний потяг до пошуків краси М. Вороного.

За темою цей вірш М. Вороного зіставний з твором Б. Лепкого «Весною». Моргана інтерпретується Б. Лепким як відчуттєве уявлення та описується як «...гармонія красок, мелодія слів, багатстсво думок, джерело вічних снів» [115, с. 445]. Однакові також прийоми зображення феї Моргани. Розвіяний у образі красуні Моргани білий ельф у М. Вороного – результат творчих роздумів, зусиль поета, процес народження Поезії.

У вірші «Астролог і Альціона» столітній дід *«кудлатий, з бородою»*, немов вигаданий герой із казкових творів, мріє знайти зірку Альціону. У своєрідній інтерпретації міфологічних джерел цей сюжет постає як розповідь астролога, а по суті, і як ліричного героя, і як М. Вороного-поета. Він *«білий старезний дід з душею молодою»*, що ворожить на вежі замку або міркує над книгами Сивіли. З одного боку, таким чином підкреслюється винятковість та утаємниченість Астролога, адже доступ до цих пророчих книг мали лише вибрані жерці, а з іншого, пророчий характер його діяльності, адже у переносному значенні читати Сивілині книги означає пророкувати майбутнє. У грецькій міфології Сивіла – це пророчиця, що

віщує біду. Тому астролог теж повинен дотримуватися ворожих законів і пророкувати тільки зло. Однак він чекає *«на одну зірницю»*. На позначення долі вжито еквівалент з античної свідомості – фатум. В поезії «Чари» з циклу «Гротески» у порівнянні використано образ Лаокоона *(«І гинув, мов Лаокоон, / В стисканні двох гадюк»*) для підсилення емоції безвиході від кохання. Це розгорнуте порівняння підсилює емоцію страждання, тяжкої смерті, бо ж Лаокоона, за версією давньогрецького міфу, задушили гадюки, оповивши його. Міфологема також надзвичайно пов'язана з темою страждання від кохання, оскільки, за однією з версій міфу, Лаокоон обрав собі дружину всупереч волі Аполона. Вдалим є також асоціювання рук коханої з гадюками, що задавили героя античного міфу.

Гедоністична поезія «Епіталама» пов'язана з античністю не лише жанрово (у давньогрецькій ліриці це панегірична пісня на честь молодого подружжя), а й образно. Шлюб названий тут святом Гіменея (покровителя подружжя та шлюбу), а на допомогу приходять Ерот та Псіхрея. Міф про чисті й красиві стосунки бога кохання та дівчинки, яка була втіленням людської душі з крилами метелика, мав стати гімном справжньому життю.

У вірші «Пастух і пастушка» прослідковуються філософсько-естетичні погляди, якими автор близький до потрактування краси представниками античності, софістами. Вони заперечували міфологію, але часто знаходили в ній глибокий зміст і вважали міфи необхідними для поезії. М. Вороного єднає із софістами почуттєво виразна краса, яку людина наповнює різноманітною гамою спостереження.

Зустрічаються у поета також обробки середньовічних західноєвропейських мотивів і легенд, як-от «Найдорожчий скарб», «Таємне кохання». Багато поезій має латинські назви («Dies irae», «Vea victis!», «Credo» та ін.), зустрічаються міфологічні та літературні образи Асмодея, Ерота, Лаокоона. Характерні для поета також епіграфи з творів видатних письменників (Гете, Гайне, Бодлера). Деякі твори навіть свідомо

створені у стилістиці відомих світових поетів, наприклад, «Старим патріотам» у стилі Беранже.

Часто джерелом образотворчості для М. Вороного стає Біблія, образи з якої постають у різних творах для підкреслення певної риси, характеру героя чи для створення відповідного настрою. Так, у віршах зустрічається Хам і Кат, Юда і Каїн, Понтій Пілат, пророк Ієремія і родоначальник касти священиків Афон. Культурософська топографія представлена назвами Голгофи, Сінаю. Згадуються назви частин Біблії (Псалтир), частини молитви («Вічна Пам'ять»). Балада «Хам і Кат» приховує за біблійними негативно забарвленими образами старозавітної книги сучасних йому злодіїв. Біблійні образи придаються М. Вороному для творення символів, бо вони мають глибинну знакову семантику, своєрідну символічну мову. Тому кожен із уживаних християнських образів має власний символічний підтекст:

*Троїсту спілку закладем,*
*І створимо новий Едем.*

«Хам і Кат» [46, с. 58]

Едем дешифрується як ідеальне місце, райський куточок. У поезії з циклу «Разок намиста» образ Голгофи підкреслює силу страждань від безнадійного кохання, яке дорівнюється до мук Спасителя на розп'ятті.

Символіка поета тяжіє до вишуканого естетизму, що підкреслюється іменами Ґреза і Родена, Шопена і Сюллі Прюдома. Така естетизація зближує М. Вороного з В. Пачовським, у поезіях якого зринають імена Бетховена, Ботічеллі, Гайне. Екзотизм тем та образів був запозичений із французької літератури, у якій був ознакою культурного переситу. На українському грунті він був неорганічним, саме цим парадоксом був спровокований конфлікт молодомузівців з І. Франком. Тому поети «Української хати» трималися українського грунту, зокрема фольклорної поетики. За основу своєї естетики «хатяни» беруть досягнення українського романтизму в орієнтації на використання фольклорних джерел. Тому

«відфольклорність» поезії М. Вороного зближує його з поетами «Української хати». Вона проявляється не лише у площині сюжетно-образній, а бере на озброєння жанровий пласт, художні засоби українського фольклору та засоби народнопісенного мелосу.

«Ще в 1850-х роках Р. Вагнер писав про необхідність розширити рамки традиційної історіографії, привести її у відповідність із широкомасштабною історією життя народу». Вагнер обґрунтував виняткове значення нереалізованих у мистецтві й науці нового часу пластів історичної пам'яті народу, закодованих у міфології [188, с. 212]. Замість лінеарно-однозначного сприйняття часу розвивалося універсально-синтетичне, що мало охопити дійсність, пам'ять, мрію, сон саме з погляду людського буття.

Україна, на відміну від пересиченої історичними знаннями Європи, навпаки, відчувала потребу в наукових концепціях національного минулого. Давалася взнаки і ще одна специфічна риса – компромісовий характер українського модернізму, що виростав із народництва. «...Українські письменники тієї доби завжди відчували грань компромісу між "безоглядним" модернізмом та народницьким патріотичним обов'язком...» [188, с. 216]. Тому М. Вороний теж здійснює переосмислення історії у дусі пошуку внутрішньої сутності фактів національної історії. У поемі автор не вживає половецьких імен Сирчана, Ора, Отрока, переносячи події до Києва.

Лірико-епічна структура поеми, окремі інтонації та описи, містичні фігури вказують на спорідненість із поетичними засобами народних пісень та легенд. Говорячи про подорож половецького гудця до Києва, поет використовує усталену фольклорну формулу:

*І пішов гудець в дорогу.*
*Йде він три дні і три ночі...*
[46, с. 143]

Народнопоетичне походження мають і ремінісценції зі «Слова о полку Ігоревім». Наприклад, звертання хана до співця:

*Слухай, старче, ти шугаєш*

*Ясним соколом у хмарах,*

*Сірим вовком в полі скачеш,*

*Розумієшся на чарах.*

Серед тропів властивий для фольклору різновид метафори – метаморфоза На позначення темпоральності використовується магічне число «три» й усталена у фольклорі формула: «три дні і три ночі».

Серед художніх засобів поезій М. Вороного вирізнимо традиційні метафори, поетичні епітети: зелена діброва, травиця шовкова, квітка чудова, весна-красна, темна ніч. Характерні для народних пісень образи фігурують у порівняннях, при цьому порівнюване – атрибут нової естетики. Так, тіні порівнюються із круками *(«дерли серце, наче круки»* [46, с. 34]). Серце ж *«мов та чайка ...»*, воно стихає *«як змія»*. Особливо густо наповнені ними інтимні поезії циклу «За брамою раю» та «Разок намиста». Так, уже у «Присвяті» постає образ *«дівчини-зіроньки»*. Поезія «На скелі» подає поетичні епітети синього моря, чистого неба. Ідеал краси – це *«чорні очі»*.

На словотвірному рівні М. Вороний часто звертається до зменшувально-пестливих суфіксів, поетики іменних демінутивів, які вносять у текст відповідну експресію, відтінок ніжності, мінорності та водночас вказують на глибинне джерело образності:

*Тихо... Що то ніби грає,*

*Ніби жалібно співає,*

*Іскорками, блискавками*

*Огневими стрілоньками*

*Блискає, треммить?*

«Скрипонька» [46, с. 128]

Характерними для образного мислення лірика є також рефрени:

*Чуєш знову, чуєш знову*

*Ти розкішну, любу мову...*

[46, с. 128]

Іноді це рефрени-приспіви, що повторюються після кожної строфи («Ти не моя»). А у поезії «За Україну!» повторюються рядки:

*За Україну,*
*За її долю,*
*За честь і волю,*
*За народ!*

[46, с. 140]

На початку 20-х рр. поезія продовжила життя у формі популярної пісні, бо текст був покладений на музику.

Фольклорну стилістику мають і вокативи, уживані М. Вороним. Як, наприклад, у вірші «Легенда», де повторюваним є вигук: *«Ой, леле!»*, а вся поезія є авторською стилізацією під фольклор. Навіть сюжет є запозиченим із фольклорних джерел. Варто зауважити, що і жанрова специфіка творів М. Вороного характеризується «відфольклорністю»: пісні, легенди, балади. Цілий цикл поет навіть називає «Балади і легенди».

На інтенсивність спілкування М. Вороного із фольклором вплинула як естетична настанова українського модернізму, викристалізувана з національно-патріотичної ідеї, з відкритості до фольклорних впливів, так і особливості особистості поета – ті біографічні моменти, які у подальшому відігравали роль незримих чинників формування індивідуального стилю письма. На цьому акцентує увагу сам поет: «З батькового боку я родом з простих селян, мабуть-таки, й кріпаків» [46, с. 589]. Найбільший же вплив на його формування справила мати, яка не лише виховувала сина у патріотичному дусі: «...Національна стихія, у вдачі у впливі, опанувала всю мою істоту» [46, с. 590], а й прилучила його до народнопісенної стихії. Ось як згадує про це сам М. Вороний: «Колосальний вплив мала на мою душу мати своїми казками, оповіданнями про війну..., особливо ж своїми піснями (і тепер не можу без сліз згадати пісню “Ой йшов чумак з Дону”), яких співала вона з незвичайною чуйністю й сльозами» [46, с. 590]. Тому фольклорні мотиви звучать у поезії М. Вороного надзвичайно органічно.

Кожен із циклів має цю фольклорність розлитою майже рівномірно і природно.

У стилістиці творчості М. Вороного має місце притаманний українському модерну образ героя-мандрівника та мотив дороги, який був продуктивним у багатьох національних літературах. Однак українська культура має власну традицію мандрівництва. Тому «... в українському контексті він (мотив) змикається ще й із суто національним адоративним міфом мандрування як способу життя та життєвої філософії» [188, с. 208]. Мандрівних людей народна традиція шанує як святих. Такий спосіб життя вели кобзарі, спудеї, бурсаки, які здійснювали просвіту. Згадуємо і вмотивоване життєвою філософією мандрівне життя Г. Сковороди. Тому образ мандрівця в українській літературі – це екзотика минувшини. Герой «Мандрівних елегій» ефектно заявляє: *«Ні радощів, ні щастя, ні кохання, / Одно мені судилося: блукання»* [46, с. 42].

Символічна паралель із Марком Проклятим оживляє образ мандівця, переносячи його в українську стихію. Він у М. Вороного теж не абстрагований, а чітко виписаний як український за допомогою конкретизацій *(«серед твоїх степів»*), а також через специфіку флористичних образів: «*Гіркий полин, болиголов, бур'ян / Не втишать болю, не загоять ран* [46, с. 45].

«Мандрівні елегії» М. Вороного сповнені античними образами. Міфологема Харона фігурує в розгорнутому перифразі смерті: «*Там в царстві тіней, снів і забуття, / Куди з старим Хароном я полину, / Відкіль немає більше вороття, / Де ніч – за день і вічність – за хвилину?»* [46, с. 42]

Поет не відхиляється від заданої траєкторії мандрівки, проте це вже мандрівка потойбічна. У третій поезії згадується царство Арімана – давньоіранського бога зла та пітьми. А поруч із цілком українським образом рідної землі фігурує образ античного титана Антея, який черпає з неї життєдайну силу, та безкрилого Ікара, який опиняється на землі внаслідок падіння.

У джерельній базі творчості М. Вороного важливе місце займає міф, що є універсальним засобом художнього узагальнення й типологізації. Коріння цього міфу сягає як запозичень з інших культурних традицій (англійської, християнської міфології), так і власного етнічного коріння, національного фольклору. Загалом міф слугував одній меті – пояснити зміст зображуваних картин життя, сприяти інтуїтивному осягненню авторського світосприйняття і світопереживання. Для поета не є характерним просте копіювання чи наслідування, натомість йому властиве специфічне відтворення міфологічного минулого та формування нової міфологічної реальності, коли старі міфи абсорбують особливості сучасного життя і стають вмістилищем нових ідей.

**Висновки до розділу 3.** Отже, символічні значення образності природних стихій у поезії М. Вороного включають пейзажний колорит, внутрішній світ ліричного героя та громадянський пафос. Поетику стихії води передають образи, асоціативно пов’язані з образом моря та його атрибутами (хвилі, скелі, морський вітер). Антиномічні образи природних стихій повітря та землі представлені символами зір, польоту, крил, вітру та хмар. Через символічну антиномію «небо – земля» протиставлено вічне та минуще, духовне та матеріальне. Солярний символ сонця часто персоніфікований, символізує джерело світла, тепла та прогресу («Ікар», «Сонце заходить»), недосяжності ідеалу («Хмарка»). Вогняну стихію репрезентують образи сонця, зір, блискавки. Процес горіння виступає у М. Вороного символом незнищенності («Мавзолей»). Символічною є колоративна семантика повітряної стихії: блакить символізує чистоту («В сяйві мрій», «Блакитна панна»), білий колір – легкість простору («Срібний сон»). Зміни у М. Вороного символізує образ вітру, негативна семантика якого доповнюється образами туману, мряки, ночі.

Наслідком активного включення до європейського культурного процесу є увага М. Вороного до урбаністичної теми, концентрована у циклі

«Співи старого міста», що позначений характерним для модернізму дуалістичним ставленням до міста водночас як до здобутку цивілізації та втрати індивідуальності. Амбівалентність образу міста підкреслено антиномічними образами міста-звіра, що символізує руйнівний вплив цивілізації, («Звір») та міста мрій («Намисто»). М. Вороному притаманне своєрідне переживання міста в собі та його естетичне осягнення у процесі формування авторської моделі світу.

Інтимізуючим чинником поезії М. Вороного виступає автобіографічність. Домінуючим є мотив інтимних переживань та ідея чуттєвого пошуку краси у циклах «Amoroso», «Разок намиста», «За брамою раю». Цикл «Гротески» подає контраст прекрасного та потворного. Трагедія зрадженого кохання розгортається у циклі «Лілеї і рубіни». У реалізації нових ідей М. Вороний виявляє авторський суб'єктивізм, вплив української літературної традиції та народного мелосу.

У символічно багатозначній модерністській поезії М. Вороного найпотужнішим є патріотичний пафос, зумовлений відданістю національній ідеї. У його поезіях переважають народнопісенні метафори, «відфольклорні» образи, рідні топоси. М. Вороний специфічно відтворює міфологічне минуле та формує нову міфологічну реальність, а старі міфи несуть у нього нові ідеї сучасного життя. М. Вороний творив у дусі українського символізму, що позначений впливом національної ментальності, у межах самобутньої парадигми українського символізму.

# ВИСНОВКИ

Дослідження творчого доробку М. Вороного у світлі жанрово-стильових тенденцій кін. XIX – поч. XX ст. дозволило ствердити резонансний характер українського письменства щодо світового літературного процесу доби модернізму. На відміну від повноцінного розвитку зарубіжних, зокрема західноєвропейських літератур, в українському символізмі нові віяння часто художньо виявлялися ще латентно, не досить виразно. У результаті українське письменство сформувало власний компромісний синтезований варіант – модернізму з народницьким корінням та іноді навіть характером риторики. Саме перша стадія сформованого у силовому полі цієї тенденції українського символізму репрезентована рядом імен, серед яких і М. Вороний. Творчість митця відбиває специфічний характер українського модернізму, синтезує модерністичні та традиційні віяння у процесі формування власного світогляду та письменницького стилю.

М. Вороний, висуваючи на початку 1900-х років свою естетичну концепцію модернізму, пропонував письменникам усвідомити літературу як спосіб індивідуального та культурного самовираження. Його концепція передбачала самоцінність культури і таку модернізацію літературного життя, що не суперечила б патріотичному служінню вітчизні, а теза «мистецтво задля мистецтва» не трактувалася б тенденційно однобічно. Прагнення до філософських узагальнень, пошуку оригінальних ідей та органічного й національно виразного стилю стали для М. Вороного панівними у відтворенні духовної поліфонії життя. Власний шлях поета детермінувався постійним синтезом гармонійного відчуття дійсності, створенням власного храму величної Поезії.

М. Вороний належить одночасно до теоретиків літературного процесу і тих його практиків, які втілюють у творчості декларовані ідеї. Він, услід за

А. Шопенгауером, зосереджувався на внутрішньому стані людини, на її духовному світі. Об'єктом душевного споглядання стає власне «я» поета, проте громадянські, патріотичні почуття рятували митця від зневіри і повертали до життя. У нього страждання не є абсолютно модерністською позою, даниною літературній моді, а мають реальне життєве підґрунтя.

Аналіз модерністської поезії митця показав наявність співвіднесення «традиціоналізм – модернізм» у М. Вороного як яскравого представника українського літературного процесу кінця XIX–початку XX ст.; національну, ментальну закоріненість його варіанту українського модернізму, суголосність пропонованої західноєвропейською літературою зміни світоглядних орієнтацій органічно властивим якостям «олітературненого» М. Вороним українського світогляду, зокрема «філософії серця». Увага лірика до життя почуттів, серця, попри романтичну традицію, має своїм підґрунтям ще й появу нового світогляду, базованого на філософії Ф. Ніцше та А. Шопенгауера.

Творчий доробок М. Вороного знаменує антипозитивістський перелом світоглядних орієнтирів, боротьбу усталеного традиційного і нового, модерного світогляду, яка породжує певний синтезований варіант зі специфічними світоглядними орієнтаціями поета та їх впливом на поетичний світ. Традиційною рисою творчості М. Вороного є його релігійне сприймання світу, що було наслідком традиційного родинного виховання, з одного боку, та автономністю сумління, – з іншого. Релігійність світосприймання М. Вороного зазнала тиску з боку богоборчої філософії модернізму, що нерідко формувало пантеїстичну модель світогляду, коли божественна сила розчиняється у довкіллі. Особливо яскраво пантеїстичний світогляд виявляється у пейзажній ліриці та у варіаціях астральних мотивів.

Ідейно-естетичні особливості світобачення поета, його індивідуальну авторську манеру розкривають домінантні у творчості М. Вороного ідейні, тематичні, естетичні позиції. Поет як спадкоємець ідеалізму українських романтиків довів можливість поєднання духовної сфери і явищ Космосу. У

природі недосяжного Всесвіту М. Вороний віднайшов втілення власної сили духу. Поетові не притаманна справжня втеча від реального життя до космічних сфер, оскільки життєва позиція та громадська діяльність М. Вороного, його творчий доробок характеризується значною кількістю громадянських мотивів, патріотичних нот.

Категорія краси є ключовою в естетиці модерніста М. Вороного, лежить в основі його літературної діяльності, що характеризується гармонією стосунків людини з довкіллям, ускладненою трагізмом дійсності. Подвійне трактування поняття краси має у митця модерно-культурологічний характер, а сам ідеал краси – особливу вагомість. Його митець вбачає то уві сні, то у мріях та надіях, у дійсності ж – лише в артефактах мистецтва. Митця не задовольняє загальноприйнятий ідеал людини як гармонійне поєднання духовної та фізичної краси. У його поезії знаходить відгук усе, санкціоноване дотиком краси: космічні явища з музикою сфер Всесвіту, глибока філософська думка, доленосні події історії, одвічні сили природи.

Пошук релігійних та пантеїстичних витоків світовідчування М. Вороного виявляє зіткнення традиційного світогляду, орієнтованого на християнське сприйняття, на розуміння Бога як вищої сили, та модерністського заперечення авторитетів. Це породжує у М. Вороного компромісну модель специфічно засвоєного оригінального пантеїстичного світогляду, який зрілим поетом оцінюється досить критично. У лірика пісню ототожнено з молитвою, що ґрунтується на особливостях світогляду, який дозволяє чути божественний голос у всьому довкіллі.

Тематологічне осмислення поетичного доробку М. Вороного дозволяє визначити змінні й константні мотиви та образи. Важливе місце у творчості М. Вороного належить пейзажності, натурфілософському окресленню близькості людини та природи. М. Вороний від зовнішнього зв’язку з побутом та трибом існування людини переходить до зв’язку внутрішнього,

який виявляється набагато глибшим. Художня функція реалістичної описовості пейзажу змінюється символічною, конденсованою.

Вивчення мистецького арсеналу художніх засобів та творчих прийомів дає підстави для висновку, що сугестивна лірика М. Вороного оперта на асоціативність і звернена до емоційної сфери читача. Окремі образи-символи зі світу природи допомагають розкрити внутрішній світ ліричного суб'єкта, увесь спектр переживань та вражень людини, пов'язаних іноді зі світоглядними ваганнями та суперечностями, з громадянськими, патріотичними порухами, а то й із душевними терзаннями.

Природні стихії набувають у митця символічної двоплановості. Домінантними для М. Вороного є явища емпіричного світу, які перетворюються на символ внутрішнього світу людини, різноманітних станів душі. Процес світобудови у поезії М. Вороного постає прадавньою взаємодією чотирьох одвічних стихій. Так, водна стихія репрезентована образом моря, зрідка океану. Морська стихія часто втілює філософську ідею минущості людського буття. Небесна сфера дозволяє поглянути на світ через моральні внутрішні закони, знайти першопричини власної сфери духу.

Наявність та різний за формою вияв громадянських лейтмотивів творчості поета зумовлені історичними подіями, які поєднали письменника з його епохою. Модерна свідомість поета почасти втрачає свою чинність, поступаючись тяжінню до традиційної реалістично-суб'єктивної моделі з яскраво вираженою громадянською авторською позицією.

Аналіз міфопоетичних рефлексій творчості М. Вороного виокремлює індивідуальні параметри його літературної дикції в опосередкуванні трансформованої міфологічної стихії. Засвоєння міфу М. Вороним відбулося крізь призму особистого досвіду митця, за поєднання минулого і сучасного, взаємне накладання яких на загал характерне для літератури поч. XX ст. М. Вороний активно послуговувався античною міфологічною

образністю. Окремі мотиви автор розробляв широко, окремі лиш епізодично накреслював, не піддаючи ґрунтовному переосмисленню. Сюжети та персонажі античних міфів прислужилися поетові у процесі моделювання візійного світу поезії. М. Вороному властиве не просте копіювання чи наслідування сюжетної канви міфу, а специфічне відтворення міфологічного минулого разом із формуванням нової міфологічної реальності (старі міфи абсорбують особливості сучасного життя і стають прихистком нових ідей).

Специфіка інтерпретації урбаністичної теми у М. Вороного полягає у зацікавленні не так зоровим малюнком, як впливом міста на стан духовності людської особистості («Співи старого міста»). Автор вбачає в міській атмосфері переважно деструктивний чинник. На відміну від тих сучасників-прогресистів, що вважали місто виключно здобутком цивілізації і позитивним фактором у житті людей, М. Вороний остерігає перед негативними факторами: місто нівелює людську індивідуальність, породжує уніфіковане виробництво, у результаті чого людина втрачає індивідуальність, занепадає духовно.

Комунікативна функція адресата у світлі аналізу творчості М. Вороного крізь призму рецептивної поетики включає аспект сугестивного впливу його поетичного слова, евфонічності, синестетичного ефекту, сугестії. У поетиці творів М. Вороного рівновартісним і взаємно доповнюваним постає план мотивів та образів і евфонії. Найбільше експериментів М. Вороного стосується техніки вірша, яка виразно вдосконалюється. М. Вороний наполегливо працював над музикою фрази, шукав відповідні ритм і мелодику, несподівані ліричні модуляції здобувався на їх винахідливе образне й лексичне оркестрування. До чинників, що сформували М. Вороного як віртуоза мелодійної поезії, належить народнопісенний мелос із його нерозривною єдністю музики і слів, літературна традиція оволодіння ним, починаючи від Т. Шевченка, а також

вроджений дар синестезії. Поет демонстрував можливості віршової поліметрії, комбінування систем версифікації.

М. Вороний є одним із чільних представників української літератури суперечливого та складного культурно-історичного процесу межі XIX – XX ст. Науково об’єктивне і різнобічне дослідження його творчої постаті, глибинних витоків та осягів образності, впливу здобутків попередньої внутрішньолітературної традиції України і світу та творчих звершень самого М. Вороного лірика та ліро-епіка проливає дослідницьке світло на синтетичний характер українського модернізму загалом і його втілення у творчості митця зокрема.

## Список використаних джерел


1. Авраменко Н. В. Поезія українських символістів перших десятиліть XX ст. в типологічних відповідностях з англо-американською лірикою: автореф. дис. канд. філол. наук: спеціальність 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». / Н. В. Авраменко. – Тернопіль, 2002. – 25 с.
2. Аношкіна Г. Особистість на тлі епохи: відомі й невідомі сторінки життєпису Миколи Вороного / Г. Аношкіна // Українська мова й література в сучасній школі. – 2013. – №1. – С. 22 – 24.
3. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / Центр гуманітарних досліджень ЛДУ імені І. Франка. Наук. товариство імені Шевченка / [за редакцією М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – 634 с.
4. Антоненко Т. О. Рецепція традиційних сюжетів (на прикладі творчості Лесі Українки) / Т. Антоненко / Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки» / [головний редактор доктор педагогічних наук, професор Курило В. С.]. – Луганськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2009. – С. 5 – 10.
5. Антофійчук В. І. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі / В. І. Антофійчук, А. Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 1997. – 256 с.
6. Астаф'єв О. Художні системи українського зарубіжжя / Олександр Астаф'єв. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2000. –52 с.
7. Бартко О. А. Літературно-естетична концепція журналу «Українська хата»: дис. … кандидата філол. наук: 10.01.01 / Бартко Олександра Анатоліївна. – К., 1996. – 213 с.
8. Бартко О. А. Літературно-естетична концепція журналу «Українська хата»: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук:

спец. 10.01.01 «Українська література» / О. А. Бартко. – К.,1996. – 22 с.

9. Бачинська В. Полеміка Миколи Вороного з Іваном Франком / В. Бачинська // Роди і жанри літератури. – Одеса, 1997. – С. 85 – 89.
10. Башляр Г. Земля и грёзы воли / Г. Башляр / [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2000. – 384. с.
11. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. / А Белый. – М. : Искуство, 1994.
Т. 1. – 1994. – 250 с.
12. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый; [сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай]. – М. : Республика, 1994 – 528 с.
13. Бикова Т. В. Мариністична тематика поетичної візії Миколи Вороного / Т. В. Бикова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство»: міжвуз. зб. наук. ст. / гол ред. В. А. Зарва. – Бердянськ: БДПУ, 2011. – Вип. XXIV. – Ч. 3. – С. 128 – 193.
14. Біла А. Символізм: наук. вид. / А. Біла. – К. : Темпора, 2010. – 272 с.
15. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки (монографія) [2-е видання] / Анна Вікторівна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
16. Білецький О. І. Двадцять років нової української лірики (1903-1923) / О. Білецький // Літературно-критичні статті. – Харків: Держ. вид-во України, 1924. – 38 с.
17. Білецький О. І. Микола Вороний / О. І. Білецький / Червоний шлях. – 1929. – № 1. – С. 158 – 173.
18. Білецький О. І. Микола Вороний / О. І. Білецький // Вороний М. Вибрані поезії. – К., 1969. – С 3 – 15.

19. Білецький О. І. Микола Вороний // Білецький О. І. Зібр. праць у 5 т. – К. : Наукова думка, 1965.
Т. 2. – 1965. – С. 219 – 243.

20. Білецький О. І. Письменник і епоха. Збірник статей, досліджень, рецензій з питань з української літератури / О. І. Білецький / [упоряд., ред., приміт. і передм.: М. Д. Бернштейн]. – К. : Держлітвидав України, 1963. – С. 241 – 271.

21. Блок А. Собр. соч. в 6 т. Л. : Худож. литература, – 1980.
Т. 2. Стихотворения и поэмы (1907–1921) – 1980– 472 с.

22. Блок А. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников / А. Блок. – М. : Правда, 1989. – 590 с.

23. Бондар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Я. Франка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / В. Т. Боднар. – К., 1999. – 18 с.

24. Бондар М. «Мій друже, я Красу люблю… як рідну Україну». До 125-річчя Миколи Вороного / М. Бондар // Українська мова і література. – 1996. – № 12. – С. 1.

25. Бондаренко Н. Микола Вороний. Розповідь про поета / Н. Бондаренко // Дивослово. – 2008. – №4. – С. 13 – 17.

26. Бортник С. «Молода муза» і греко-римська міфологія: погляд крізь призму інтертекстуальності / С. Бортник // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті : у 2-х ч. Вип. 6. Ч. ІІ. [упорядник Л. К. Оляндер]. – Луцьк: Редакційно-видавничий відділ «Вежа» Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2008. – С. 176 – 186.

27. Брюсов В. Сочинения: в 2 т. – М. : Художественная литература, 1987.
Т. 1. : Стихотворения и поэмы. –1987. – 575 с.

28. Бурбела В. М. М. К. Вороний: над рядками неопублікованої біографії (українського поета) / В. М. Бурбела // Дніпро. – 1990. – № 9. – С. 109 – 118.

29. Вервес Г. «Де хоч клаптик яснів би блакитного неба…» / Г. Вервес // Літературна Україна. – 1990. – 19 липня. – С. 5.

30. Вервес Г. І. слушний час прийде / Г. Вервес // Голос України. – 1991. – 6 грудня. – С. 1.

31. Вервес Г. Максим Рильський в колі слов'янських поетів. / Григорій Вервес. – К., 1972. –34 с .

32. Вервес Г. Микола Вороний – поет, перекладач, публіцист / Г. Вервес // Радянське літературознавство. – 1971. – № 18. – С. 39 – 48.

33. Вервес Г. Микола Вороний – рядки біографії, сторінки творчості / Г. Вервес // Друг читача. – 1988. – 21 липня. – С. 5.

34. Вервес Г. Перекладач «Інтернаціоналу». До 100-річчя від дня народження Миколи Вороного / Г. Вервес // Літературна Україна. – 1971. – 7 липня. – С. 3.

35. Вервес Г. Поет повертається на батьківщину (Микола Вороний) / Г. Вервес // Рад. літературознавство. – 1989. – № 1. – С. 26 – 38.

36. Вервес Г. Українці на рандеву з Європою / Григорій Вервес. – К. :Наукова думка, 1996. – 120 с.

37. Вервес Г. Як література самоутверджується у світі / Григорій Вервес. – К. : Дніпро, 1990. – 450 с.

38. Вервес Г. Д. Микола Вороний / Г. Д. Вервес // Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Нац. АН України; [редкол.: Дзеверін І. О. (голова) та ін.; вступ. ст., ред. т. Г. Д. Вервес; упоряд. Т. І. Гундорової]. – К.: Наук. думка, 1996. – С. 5 – 30.

39. Верлен П. Лирика / П. Верлен – М. : Художественная литература, 1969. – 190 с.

40. Волковинський О. Типологічний аналіз віршів «Ікар» М. Вороного та «Дедал и Икар» В. Брюсова / О. Волковинський, В. Папушина // Науковий вісник Чернівецького торговельно-економічного інституту КНТЕУ: зб. наук. пр.– Чернівці: Зелена Буковина, 2004. – Вип. 1. Гуманітарні науки: Філологія. – С. 15 – 23.

41. Воловець Л. І. Із-за брами невідомості: Творчість М. Вороного в 10-му класі / Л. І. Воловець // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 3. – С. 43 – 52.

42. Вороний М. Памяти Льва Мацієвича / М. Вороний // Українська хата. – 1910. – № 10. – С. 626 – 627.

43. Вороний М. К. (1871-1942). Нарис життя і творчості // Українська муза: Поетична антологія. – К., 1993. – Вип. 9. – С. 100 – 120.

44. Вороний М. К. До статті Олександра Івановича Білецького «про мене» / М. К. Вороний // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 34 – 43.

45. Вороний М. К. Лірика краси і смерті («Сон-трава» Грицька Чупринки) // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / [упор. і прим. Т. Гундорової] / М. К. Вороний. – К. : Наукова думка, 1996. – С. 473 – 478.

46. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. / [упор. і прим. Т. І. Гундорової]. – К. : Наукова думка, 1996. – 704 с.

47. Габермас Ю. Модерн – незавершенный проект / Ю. Габермас // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 41 – 48.

48. Гаврило М. Двічі реабілітований: останні дні М. Вороного / М. Гаврило // Літературна Україна. – 1999. – 8 квітня. – С. 8.

49. Гаєвська Н. М. Микола Вороний (1871-1942) // Живе слово. Нововведені імена в програму з української літератури: У 3 кн. – К. : Б-ка українця, 1997.

Кн. 1: Класична література. – 1997. – С. 81–90.

50. Гайсан Т. В. «Україно! Мамо люба» Ідея повернення історичної пам’яті, пробудження національної свідомості у поемі М. Вороного «Євшан-зілля» / Т. В. Гайсан // Українська література в загальноосвітній школі: науково-методичний журнал. – 2004. – №4. – С. 35 – 36.

51. Галацька В. Л. Художні форми вираження драматичного в ліриці Миколи Вороного / В. Л. Галацька // Література в контексті культури: зб. наук. пр. – Дніпропетровськ, 2002. – Вип. 7. – С. 41 – 46.

52. Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм / З. Геник-Березовська. – К. : Гелікон, 2000. – 368 с.

53. Головаха І. Є. Сни: провісник майбутнього чи згадка про минуле? (До проблеми тлумачення снів носіями фольклорної традиції) / І. Є. Головаха // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 9 – 10. – С. 194 – 204.

54. Голомб Л. Інтертекстуальність лірики Миколи Вороного / Лідія Голомб // Studia Methodologica. – Вип. 19. – С. 182 – 192.

55. Голомб Л. Концепція модернізму в літературно-критичних статтях Г. Чупринки / Л. Голомб // Літературознавство: IV Міжнародний конгрес україністів (Одеса, 26-28 серпня 1999). – К., 2000. – Кн. 1. – С. 400 – 406.

56. Голомб Л. Символіка рослин у ліриці М. Вороного / Лідія Голомб // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. праць: Херсонський державний університет / [гол. ред. проф. О.В. Мішуков]. – Херсон, 2011. – Вип. 21.– С. 133 – 138.

57. Голомб Л. Три поети раннього українського модернізму: Олександр Олесь, Грицько Чупринка, Микола Філянський [монографія] / Лідія Григорівна Голомб. – Ужгород: Ліра, 2011. – 184 с.

58. Гонюк О. В. Українська література кінця XIX – початку XX ст.: Навч. посіб. / Олександра Валеріївна Гонюк. – Д. : РВВ ДНУ, 2001. – 96 с.

59. Градовський А. В. «З Верленом зближувала мене “естетика страждання”, що шукала виходу в поезії». Поль Верлен і Микола Вороний / А. В. Градовський // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1997. – № 10. – С. 5 – 9.

60. Градовський А. В. Таємниці духовного зв’язку: Поль Верлен, Микола Вороний, Артюр Рембо, Максим Рильський / А. В. Градовський // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2006. – №1. – С. 33 – 36.

61. Григораш Д. Вороний М. К. / Д. Григораш // Українська журналістика в іменах: Матеріали до енциклопедичного словника. – Л., 1994. – Вип. 1. – С. 35.

62. Гризун А. Поезія багатозначних підтекстів (українська сугестивна лірика XX ст.) [монографія] / Анатолій Гризун. – Суми: Університетська книга, 2011. – 358 с.

63. Гриншина М. Соціологія театру та теорія драматургічної «неостилістики» Миколи Вороного / М. Гринишина // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр., 2006. – Вип. 6 – 7 – С. 198 – 205.

64. Гром’як Р. Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Роман Теодорович Гром’як. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 271 с.

65. Гром’як Р. Т. Літературна рецепція в компаративістичних студіях / Р. Т. Гром’як // Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 26 – 30.

66. Гром'як Р. Грані й глибини Франкового трактату / Р. Гром'як // Жовтень. – 1971. – С. 143 – 145.

67. Гуляк А. Ліричний цикл Миколи Вороного «За брамою раю» (спроба комплексного аналізу) / А. Гуляк , Ф. Кейда // Визвольний шлях. – 2000. – С. 20 – 22.

68. Гуляк А. Необорима сила любові: (Інтимна лірика Миколи Вороного) / А. Гуляк // Київська старовина. – 2005. – №1. – С. 152 – 160.

69. Гундорова Т. «Fiat» Миколи Вороного / Т. Гундорова // Слово і час. – 1994. – №7. – С. 32 – 33.

70. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Іванівна Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 300 с.

71. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. XX ст.) / Гундорова Т., Шумило Н. // Слово і час.– 1993. – № 1. – С. 55 – 67.

72. Гундорова Т. Франко – не Каменяр / Тамара Іванівна Гундорова. – Мельбурн: Ун-т ім. Монаша, Відділ славістики, 1996. – 154 с.

73. Гуць М. В. Рік великих талантів (До 120-річчя від дня народження акад. А. Кримського… М. Вороного) / М. В. Гуць // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 12. – С. 72 – 85.

74. Дарвин М. Художественность лирического цыкла как проблема литературоведения / М. Дарвин // Поэтика лирического цыкла. – Кемерово, 1987. – С. 48 – 52.

75. Дарвин М. Н. Проблематика цикла в изучении лирики: учеб. пособие / М. Н. Дарвин. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 1983. – 104 с.

76. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців / Леся Демська-Будзуляк // Слово і час. – 2008. – №1. – С. 25 – 31.

77. Денисюк С. Українознавство початку ХХ століття: характер, проблеми (на матеріалі журналу «Українська хата» (1909 – 1914)): дис. … кандидата філол. наук: 09.00.12 / Денисюк Сергій Петрович. – К., 1998. – 176 с.

78. Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий / Е. В. Джанджакова // Лингвистика и поэтика / отв. ред. В. П. Григорьев ; редкол.: И. В. Альтман ; АН СССР, Ин-т русского языка. – М. : Наука, 1979. – С. 207 – 214.

79. Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні / О. Дорошкевич // Життя і революція. – 1925. – № 10. – С. 70 – 76.

80. Дубина Н. Домислити і довершити: Урок компаративного аналізу поеми Миколи Вороного «Євшан-зілля» та балади Роберта Льюіса «Вересневий трунок» (8 клас) / Н. Дубина // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2008. – №1. – С. 23 – 27.

81. Дузь І. Шевченкіана Миколи Вороного / І. Дузь // Одеські вісті. – 1992. – 5 березня. – С. 3.

82. Дузь І. Я з тобою душею зливаюсь / І. Дузь // Чорноморська комуна. – 1991. – 6 грудня. – С. 4.

83. Ефремов С. О. В поисках новой красоты (заметки читателя) / С. О Ефремов // Киевская старина. – 1902. – № 10. – С. 100 – 140.

84. Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчости / М. Євшан // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літ. критики ХХ ст.: у 4 кн. – К., 1994.
Кн. 3. – 1994. – С. 565 – 584.

85. Євшан М. Шевченко і ми / М. Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика / [упор. Н. Шумило]. – К.: Основи, 1998. – С. 30.

86. Єфремов С. Історія українського письменства: у 2 т. / Сергій Єфремов. – К.: Феміна, 1995.

Т.2. – 1995 – 688 с.

87. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя: (Сторінки призабутої спадщини) / Микола Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – 447 с.

88. Журавлёв А. П. Звук и смысл /Александр Павлович Журавлёв. – М.: Наука, 1981. – 160 с.

89. Закидальський П. Поняття серця в українській філософській думці / П. Закидальський // Філософська і соціологічна думка. – 1991. – № 8. – С. 127 – 138.

90. Замятин Д. Н. Метагеография: пространство образов и образы пространства / Дмитрий Замятин. – М.: АГРАФ, 2004. – 512 с.

91. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.

92. Зеров М. Українська література в 1923 році / Микола Зеров.– К., 1923. – 146 с.

93. Зимомря І. М. Парадигма рецепції: національна та глобальна значимість / І. Зимомря // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – №11 (196). Ч. ІІ. – 2010. – С. 53 – 60.

94. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры / Вяч. Вс. Иванов. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 880 с.

95. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / В. Ізер // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349 – 366.

96. Ілля В. Модернізм, постмодернізм, авангардизм на нашому ґрунті (Чим є новаторство в поезії) / В. Ілля // Основа. – 1997. – № 33 (11). – С. 113 – 122.

97. Ільєнко І. Боже! За віщо? Судний день Миколи Вороного І. Ільєнко // Українське слово: Хрестоматія у 4 т. – К., 1996.

Т. 1. – 1996. – С. 340 – 350.

98. Ільєнко І. Квітки з ювілейних вінків: минуло 120 років з дня народження М. Вороного / І. Ільєнко // Літ. Україна. – 1991. – 12 грудня. – № 50. – С. 5.

99. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / М. Ільницький – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 318 с.

100. Ільницький М. Література українського відродження: напрями і течії в українській літературі 20-х – 30-х рр. XX ст. / М. Ільницький. – Львів: Львівський обласний науково-методичний інститут освіти, 1994. – 72 с.

101. Ільницький М. На перехрестях віку: [У трьох книгах] / М. Ільницький. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009.
Кн. III. – 2009. – 902 с.

102. Ільницький М. Українська повоєнна еміграційна поезія / Микола Миколайович Ільницький. – Львів: Львівський обласний науково-методичний інститут освіти, 1995. – 116 с.

103. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький [Перекл. з англ. Рая Тхорук]. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.

104. Історія української літератури XIX ст. : [у 3 кн.] / За ред. М. Т. Яценка. – К. : Либідь, 1997.
Кн. 3: 70 – 90-ті роки XIX ст. – 1997. – 431 с.

105. Історія української літератури XX ст. [підруч. для студ. гуманіт. спеціальних вищ. закладів освіти]: [у 2 кн.] / [за ред. В. Г. Дончика]. – К.: Либідь, 1998.
Кн. 1. Перша половина XX ст. – 1998. – 380 с.

106. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. у 2 кн.: [підруч. для студ.вищ. навч. закл.] /за ред. проф. О. Д. Гнідан. – К.: Либідь, 2005.

Кн.1. – 2005. – 624 с.

107. Камінчук О. Поезія Миколи Вороного і український символізм / О. Камінчук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 1. – С. 85 – 100.

108. Караваева С. Е. «И носятся светлые звуки…» (Символика цвета и звука в поэтическом языке) / С. Е. Караваева // Русская речь. – 1986. – № 5. – С. 77 – 80.

109. Карманський П. Крізь темряву. Спогади / П. С. Карманський. – Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1957. – 108 с.

110. Карманський П. С. Поезії / Карманський Петро Сильвестрович / [упоряд., вступ. сл., приміт. В. І. Лучука; ред. кол.: І. М. Дзюба та ін.]. – К.: Український письменник, 1992. – 374 с.

111. Кислий Ф. С. Микола Вороний / Ф. С. Кислий // Дніпрова хвиля: Хрестоматія нововведених творів до шк. програм / за ред. П.П. Кононенка; упоряд.: В. Я. Неділько. – К. :Освіта:УТПК, 1992. – С. 524 – 536.

112. Клочек Г. Поетика і психологія / Григорій Клочек. – К. : Знання, 1990. – 48 с.

113. Клочек Г. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики / Г. Клочек // Слово і час. – 2007. – № 4. – С. 39 – 45.

114. Княх З. «Я красу люблю, як рідну Україну»: життя і творчість Миколи Вороного / З. Княх // Дивослово. – 2007. – №7. – С. 9 – 11.

115. Ковалевський О. Микола Вороний / О. Ковалевський // Книгар. – 1919. – № 17. – С. 1026 – 1030.

116. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии / Н. Кожина // Проблемы структурной лингвистики: Сб. научн. трудов. – М.: Наука, 1988. – С. 167 – 183.

117. Колесник П. Микола Вороний: До 100-річчя з дня народження поета / П. Колесник // Українська мова і література в школі. – 1978. – № 2. – С. 77 – 80.

118. Колкутіна В. В. Архітектоніка поетичних циклів Миколи Вороного / Вікторія Вікторівна Колкутіна – О. : Астропринт, 1998. – 100 с.

119. Колкутіна В. В. Історична доба в контексті суспільно-політичної лірики Миколи Вороного / В. В. Колкутіна // Актуальні проблеми держави і права. Вип. 18. – 2003. – С. 925 – 929.

120. Колкутіна В. В. Літературно-естетичні погляди Миколи Вороного (за поетичними циклами майстра) : дис. … канд. філол. наук : 10.01.01 / Вікторія Вікторівна Колкутіна. – Одеса, 1998. – 177 с.

121. Колкутіна В. В. Психологічний портрет М. Вороного-модерніста:до питання формування естетичного світогляду митця / В. В. Колкутіна, Н. Нікуліна // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. Вип. 11. Ч. 2. Лінгвістика і літературознавство / М-во освіти і науки України, НПУ ім. М. П. Драгоманова; редкол. В. О. Соболь (відп. ред.) та ін. – Київ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. – С .171 – 178.

122. Колкутіна В. В. Французький і російський символізм як чинник розвитку світомислення / В. В. Колкутіна // Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць. Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Вип. 8. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Українська література в контексті світової літератури», 21 – 23 травня 2001 р. – Київ, 2001. – С. 282 – 291.

123. Колкутіна В. В. Циклізація як архітектонічна модель ліричних творів (до питання літературознавчого дискурсу навколо циклу «Ad astra») / В. В. Колкутіна // Українська ментальність: діалог світів. Ч. 2. – Одеса, 2003. – С. 48 – 54.

124. Корбич Г. Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму: Вибрані аспекти рецепції /Г. Корбич. – Познань, 2010. – 334 с.

125. Короткевич Ф. О. Вірші в прозі у творчості М. Вороного // Ф. О. Короткевич // Вісник Запоріжжя, 2013. – №1. – С. 89 – 91.

126. Коряк В. Місто в українській поезії / В. Коряк // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 2. – С. 118 – 128.

127. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Г. К. Косиков // Поэзия французского символизма: Лотреамон. Песни Мальдорора / [сост., общая ред, вступ. статья Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во МГУ, – 1993. – С. 5 – 62.

128. Кочерга С. О. Українська поетична мариністика кінця XIX – поч. XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / С. О. Кочерга. – Львів, 1993. – 20 с.

129. Кравченко В. З творчого спадку Миколи Вороного / В. Кравченко // Слово і час. – 1996. – № 3. – С. 72 – 75.

130. Краткий словарь литературоведческих терминов: книга для учащихся / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев , С. В. Тураев . [изд. 2-е, дораб]. – М. : Просвещение, 1985. – 208 с.

131. Крушельницький А. Поет – жрець любові (збірки Василя Пачовського «Розсипані перли» і «На стоці гір») / А. Крушельницький // Літературно-критичні нариси. – Станіслав, 1908. – С. 81 – 126.

132. Кузьменко В. «Палімпсести» Миколи Вороного / В. Кузьменко // Дивослово. – 1996. – № 12. – С. 13 – 16.

133. Кузьменко В. З творчої спадщини М. Вороного / В. Кузьменко // Слово і час. – 1996. – № 3. – С. 72 – 74.

134. Кузьменко В. Микола Вороний / В. Кузьменко // Гроно нездоланих співців. Літературні портрети українських письменників

ХХ сторіччя, твори яких увішли до оновлених шкільних програм: навчальний посібник / Упоряд. В. І. Кузьменко – К.: Український письменник, 1997. – С. 16 – 27.

135. Кузьменко В. І. Микола Вороний / В. Кузьменко // Історія української літератури ХХ століття: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / [За ред. проф. В. І. Кузьменка] – К.: КСУ, 2007. – 374 с.

136. Куценко Л. Другий вирок Миколи Вороного / Л. Куценко // Україна. – 1991. – № 3. – С. 36 – 37.

137. Кшевецький В. С. Архітектоніка елегій В. Брюсова і М. Вороного в діахронному та синхронному аспектах / Кшевецький Володимир Сергійович // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: Філологічні науки. Випуск 14. Т. 1 / [редкол.: Гетьманець М. Ф., Іванова Л. О., Кеба О. В., Кудрявцев М. Г., Маркітантов Ю. О. (відп. ред.) та ін.]. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2007. – С. 145 – 156.

138. Кшевецький В. С. Валерій Брюсов і Микола Вороний: архітектоніка поетичного твору. [Навчальний посібник] / Володимир Кшевицький. – Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. – 136 с.

139. Кшевецький В. С. Діахронія некласичних форм вірша В. Я. Брюсова та М. К. Вороного / Кшевецький Володимир Сергійович // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука / [редкол.: Ткачук М. (відп. ред.), Гром'як Р., Глотов О., Куца О., Веретюк О. та ін.]. – Тернопіль: ТНПУ, 2009. – Вип. 26. – С. 207 – 219.

140. Лавріненко Ю. На шляхах синтези клярнетизму / Юрій Лавріненко. – Оттава: Сучасність, 1977. – 64 с.

141. Ламзина А. Заглавие / А. Ламзина // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / [под ред. Л. В. Чернец]. – М.: Высшая школа, 1997. – 337 с.

142. Ленська С. «Найсвятіші почування» М. Вороного / С. Ленська // Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – № 1. – С. 12 – 15.

143. Ленська С. Поетика циклу Миколи Вороного «Ad astra» / С. Ленська // Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Серія «Філологічні науки»: Вип. 4-5 / Полтавський держ. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка; (редкол. В. О. Пащенко гол. ред. та ін.) – Полтава: 2000. – С. 5 – 11.

144. Лепкий Б. Вірші. / Б. Лепкий // Розсипані перли. Поети «Молодої Музи». – К. Дніпро, 1991. – С. 445 – 470.

145. Лесик В. Поетична спадщина Миколи Вороного / В. Лесик // Дивослово. – 1994. – № 12. – С. 5 – 8.

146. Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная / М. А. Лифшиц. – М. : Искусство, 1980. – 582 с.

147. Лицар честі і краси. Микола Вороний у спогадах, листах і матеріалах [збірник] / [упорядкув., передм. та прим. І. М. Лисенка].- К. : Рада, 2011. – 208 с.

148. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як та ін.]. – К. : Академія, 1997. – 752 с.

149. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Юрий Михайлович Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.

150. Луцюк М. В. Поет краси і страждання: творчість Миколи Вороного / М. В. Луцюк. – К: Колесо, 2008. – 56 с.

151. Мазепа В. Український модернізм початку XX сторіччя: спроба синтезу естетизму та української ідеї / В. Мазепа // Філософська думка. – 1998. – № 2. – С. 81 – 85.

152. Маланюк Є. Думки про мистецтво / Є. Маланюк //Слово і час. – 1993. – № 6. – С. 60 – 65.

153. Мандельштам О. Разговор о Дантэ / Осип Мандельштам; [подгот текста и примеч. А. А. Морозова]. – М. : Искусство, 1983. – 79 с.

154. Мирская Л. А. Символ в интерпретации романтизма и неокантианства / Л. А. Мирская // Историко-теоретические проблемы искусства / [сб. науч. тр. / отв. ред. Н. И. Шашков]. – Кишинёв: Штиинца, 1987. – С. 18 – 35.

155. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв / М. Моклиця // Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі. Вип. 5 / [упоряд. М. М. Хмелюк, Т. П. Левчук]. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського державного університету імені Лесі Українки, 2008. – С. 70 – 75.

156. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Вид. 2-ге, доповн. і переробл. / Марія Василівна Моклиця. – Луцьк: Ред.-вид. від. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.

157. Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Пилипович Моренець. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 327 с.

158. Мороз-Стрілець Т. Спогад про М. Вороного / Т. Мороз-Стрілець // Вітчизна. – 1988. – № 5. – С. 184 – 186.

159. Мочернюк Н. Д. Сновидіння в поетиці романтизму: часо-просторова специфіка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Н. Д. Мочернюк. – Тернопіль, 2005. – 20 с.

160. Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896 – 1916) / М. Мочульський // Спогади про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997. – С. 364 – 396.

161. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Д. Наливайко // Слово і час. – № 11 – 12. – С. 44 – 49.

162. Неврлий М. Символізм і експресіонізм / Мікулаш Неврлий // Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямах. – К.: Вища школа, 1991. – С. 200 – 220.

163. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямах / Мікулаш Неврлий. – К. : Вища школа, 1991. – 271 с.

164. Ніцше Ф. Так казав Заратустра: жадання влади /Фрідріх Ніцше. – К.: Основи; Дніпро, 1993. – 451 с.

165. Огнєва Т. К. Відбиток часу у дзеркалі бутя [монографія] / Т. К. Огнєва. – К. : Академвидав, 2008. – 216 с.

166. Олесь Олександр. Твори: у 2 т. / [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський]. – К.: Дніпро, 1990.

Т. І. Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – 1990. – 958 с.

167. Олійник О. Феномен символізму в системі українського модерну / О. Олійник // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 63 – 68.

168. Орел С. Микола Вороний: остання трагічна сторінка / С. Орел // Дзеркало тижня. – 23/17 червня 2006. – С. 13.

169. Осьмак Н. Д. Образи-символи музичних інструментів як засіб художньої трансформації архетипу пісні в Олександра Олеся та Грицька Чупринки / Н. Д. Осьмак // Вісник СумДУ. Серія «Філологія», № 2. – Суми, 2008. – С. 139 – 144.

170. Охріменко О. Микола Вороний і світова література / О. Охріменко // Березіль. – 1991. – № 11. – С. 167 – 171.

171. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Монографія / Соломія Дмитрівна Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 360 с.

172. Папушина В. А. Рецепція античної міфології в поезії українського і російського символізму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / В. А. Папушина. – Тернопіль, 2006. – 19 с.

173. Папушина В. А. Рецепція античної міфології в поезії українського і російського символізму (типологічний аспект): дис… кандидата філол. наук: 10.01.05 / Папушина Валентина Антонівна. – Тернопіль, 2006. – 202 с.

174. Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tiro» / Тарас Пастух.– Л. : Вид. Центр ЛНУ імені І. Франка, 2003. – 88 с.

175. Пастух Т. Секрети сугестії / Т. Пастух // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 35. – С. 7 – 14.

176. Пачовський В. Дамен-вальс / Василь Пачовський // Розсипані перли. Поети «Молодої Музи». – К., 1991. – С. 292.

177. Пашкевич О. О. Порівняльна характеристика образу героя-блукальця в українській та англійській літературах / О. О. Пашкевич // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. Серія «Проблеми світової літератури». – Вип. 1. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2000. – С. 56 – 62.

178. Петров В. Проблема Олеся / В. Петров / Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: у 4 т. – К., 1994.

179. Петрова Н. Г. Заглавия-лакуны поэтических текстов К. Д. Бальмонта и их особенности (на материале лирики 1900 – 1903 гг.) / Н. Г. Петрова // Лакунарность в языке, картине мира, словаре и тексте. Межвузовский сборник научных трудов / [под. ред. Т. И. Стексовой]. – Новосибирск, 2009. – С. 238 – 245.

180. Пигулевский В. О. Романтический универсум, сюр- и гиперреальность / В. О. Пигулевский // Историко-теоретические проблемы искусства. – Кишинев: Штиинца, 1987. – С. 95 – 114.

181. Пигулевский В. О. Символ и ирония (опыт характеристики романтического миросозерцания) / В. О. Пигулевский, Л. А. Мирская. – Кишинев: Штиинца, 1990. – 168 с.

182. Погребенник В. Микола Вороний / Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: У 2 кн.: Підручник / За ред. проф. О. Д. Гнідан. – К.: Либідь, 2006. – Кн. 2. – 496 с.

183. Погребенник В. Поезія «Української хати» і фольклор / В. Погребенник // Слово і час. – 2005. – № 3. – С. 34 – 43.

184. Погребенник В. Поети-«молодомузівці» та фольклор: (П. Карманський, Б. Лепкий, С. Чарнецький) / В. Погребенник // Слово і час. – 1990. – № 9. – С. 56 – 61.

185. Погребенник В. Ф. Кастальське джерело: Українська література кінця XIX – початку XX століття: Посібник: у 2 кн. / В. Ф. Погребенник. – К. : «Освіта України». – 2007.
Кн. 2 Новітнє українське письменство – 2007. – 218 с.

186. Погребенник В. Ф. Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX ст.) / Володимир Федорович Погребенник. – К.: Юніверс, 2002. – 158 с.

187. Погребенник Ф. «За Україну» /Ф. Погребенник // Дніпро. – 1992. – № 1. – С. 161.

188. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

189. Поліщук Я. Символи і метаморфози: своєрідність християнської символіки в модерній українській поезії перших десятиліть XX ст. / Я. Поліщук // Дивослово. – 1997. – № 12. – С. 2 – 5.

190. Потебня О. Естетика і поетика слова / Олександр Опанасович Потебня. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.

191. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / [сост., общ. ред, вступ. статья Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 499 с.

192. Пронкевич О. В. Символізм. Його естетика й історія / О. В. Пронкевич // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2001. – № 7. – С. 62 – 64.

193. Рильський М. Т. Зібрання творів: у 20-ти томах. – К.: Наукова думка, 1983.

Т. 1. – 1983. – 535 с.

194. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / Олександр Опанасович Рисак. – Луцьк: Надстир'я, 1996. – 97 с.

195. Рисак О. О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец.10.01.01 «Українська література» – К., 1999. – 21 с.

196. Розіп'ята муза: Антологія українських поетів, які загинули насильницькою смертю: [у 2 т.] / [уклад. Винничук Ю.]. – Львів: ЛА «Піраміда», 2011.

Т. 2. – 2011. – 658 с.

197. Рубчак Б. Пробний лет / Б. Рубчак // Поети «Молодої Музи» / [упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 18 – 41.

198. Рудницький М. Письменники зблизька / Михайло Іванович Рудницький. – Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1964. – 240 с.

199. Русова С. Микола Вороний / С. Русова // Літературно-науковий вісник. – 1918. – № 10 – 11. – Т. LXXII. – С. 28 – 30.

200. Савченко Я. Поети й белетристи /Яків Савченко.– К., 1927. – 150 с.

201. Сивокінь Г. М. Одвічний діалог: Українська література та її читач від давнини до сьогодні / Г. М. Сивокінь. – К., Дніпро, 1984. – 255 с.

202. Сидоренко Г. Віршування в українській літературі / Григорій Сидоренко. – К., 1961. – 200 с.

203. Сингаївський Я. Два життя, два таланти. До 125-річчя від дня народження М. Вороного / Я. Сингаївський // Демократична Україна. – 1996. – 10 грудня. – С. 2.

204. Словник іншомовних слів / [уклад. Л. О. Пустовіт та ін.]. – К. : Довіра, 2000. – 1018 с.

205. Сологуб Б. Пантеїзм у циклі М. Вороного «Ad astra» / Б. Сологуб // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. – Вип. 7. – Рівне, 1997. – С. 65 – 68.

206. Стадніченко О. О. Микола Вороний і модерністські пошуки в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / О. О Стадніченко // Вісник Запоріжжя. – 2004. – № 1. – С. 171 – 177.

207. Стародубцева Л. В. Город как метафора урбанизируемого сознания / Л. В Стародубцева // Урбанизация в формировании социокультурного пространства. Сб. науч. трудов. – М. : Наука, 1999. – С. 70 – 93.

208. Сулима В. І. Біблія і українська література [навчальний посібник] / В. І. Сулима. – К. : Освіта, 1998. – 400 с.

209. Сысоев С. Поэтика заглавий и проблема жанра в связи с коммуникативной организацией стихотворения / С. Сысоев // Коммуникативная система лирики А. С. Пушкина: [монография]. – М. : ЭКОН, 2001. – С. 112 – 125.

210. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії / Богдан Тихолоз. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 180 с.

211. Ткаченко А. Здобудем людських прав? / А. Ткаченко // Слово і час. – 1991. – № 12. – С. 8 – 12.

212. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. Ткаченко – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.

213. Ткаченко Л. Мила панна – адресатка салонної лірики Миколи Вороного / Л. Ткаченко // Дивослово. – 2007. – № 7. – С. 11 – 16.

214. Ткаченко Л. Образ і образність Лесі Українки в поезії Миколи Вороного / Л. Ткаченко // Сучасний погляд на літературу : Збірник наукових праць / Відп. ред. В. Ф. Погребенник. – К., 2006. – Вип. 10. – С. 170 – 177.

215. Ткаченко О. С. Микола Вороний як зачинатель українського модернізму / О. С. Ткаченко // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. Вип. 11. Ч. 2. Лінгвістика і літературознавство / М-во освіти і науки України, НПУ ім. М. П. Драгоманова; Редкол. В. О. Соболь (відп. ред.) та ін. – Київ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. – С. 165 – 171.

216. Ткаченко О. С. Урбаністичні мотиви у циклі Миколи Вороного «Співи старого міста» у світлі поезії Поля Верлена / О. С Ткаченко // Актуальні проблеми слов’янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / Редкол.: В.О.Соболь (відп. ред.) та ін. – К.: Знання України, 1993. – Вип. X: Лінгвістика і літературознавство. – 2005. – С. 276 – 280.

217. Товкачевський А. Г. С. Сковорода / А. Г Товкачевський / Українська хата. – 1913. – № 8. – С. 488.

218. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. / [упоряд. та прим. Н. О. Вишневської]. – К. : Наукова думка, 1975.

Т. 1: Поезії. – 1975. – 447 с.

219. Ушкалов Л. З історії української літератури XVII – XVIII століть / Леонід Володимирович Ушкалов. – Харків: Акта, 1999. – 216 с.

220. Фененко Л. Світ природи в художніх образах «Євшан-зілля» М. Вороного / Л. Фенеко // Сільська школа. – 2001. – № 48- 49. – С. 7.

221. Филипович П. Молода українська поезія / П. Филипович // Літературно-науковий вісник. – 1919. – Т. 74. – Кн. 4-6. – С. 76 – 13.

222. Фоменко И. В. Заглавие литературно-художественного текста как филологическая проблема / И. В Фоменко // Лексические единицы и организация структуры литературного текста [сборник научных трудов]. – Калинин, 1983. – С. 84 – 99.

223. Франко І. Зібрання творів: у 2 т. / Іван Франко. – К. : Дніпро. – 1981.

Т. 1. – 1981. – 533 с.

224. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Якович Франко / [Редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – К.: Наук. думка, 1976 – 1986.

Т. 31. Літературно-критичні праці (1897 – 1899). – 1981. – 595 с.

225. Франко І. Зів'яле листя / Іван Франко. – Львів: Каменяр, 1988. – 600 с.

226. Хоцянівська І. Особливості поетики ліричного циклу М. Вороного «За брамою раю» / І. Хоцянівська // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. праць: Херсонський державний університет / [гол. ред. проф. О.В. Мішуков]. – Херсон, 2002. – Вип. 19. – С. 99 – 104.

227. Храповицкая Г. И. Двоемирие и символ в романтизме и символизме / Г. И. Храповицкая // Филологические науки. – 1999. – № 3.– С. 35 – 41.

228. Челецька М. Принципи формування заголовкової термінологічної парадигми у сучасному літературознавстві / М. Челецька // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2005. – Вип. 22. – С. 200 – 203.

229. Червинская О. В. Мифотворчество Анны Ахматовой / О. В. Червинская // Вопросы русской литературы. – 1989. – Вып. 2. – С. 3 – 12.

230. Черкасенко О. Микола Вороний. Ескіз. В сяйві мрій / О. Черкасенко / З-над хмар і долин. – Одеса, 1913. – С. 5 – 13.

231. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи /Дмитро Чижевський. – Авгесбург: Монтреаль, 1978. – 16 с.

232. Чопик Р. Б. Роль ранніх світоглядно-естетичних маніфестацій Івана Франка в еволюції його творчості 1870 – 1880-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / Р. Б. Чопик. – Львів, 2002. – 20 с.

233. Чупринка Г. Микола Вороний (Поетичні враження) / Г Чупринка // Українська хата. – 1912. – Ч. 1. – С. 22.

234. Чупринка Г. Поезія / Грицько Чупринка. – К.: Радянський письменник, 1991. – 495 с.

235. Шевель Н. О. Мариністичні мотиви у творчості Г. Чупринки / Н. О. Шевель // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство»: міжвуз. зб. наук. ст. / [гол. ред. В.А. Зарва]. – Бердянськ: БДПУ, 2011. – Вип. XXIV. – Ч. 2. – С. 108 – 115.

236. Шевель Т. О. Мотив страждання і концепція трагічного у творчості Миколи Вороного / Т. О. Шевель // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр. – Херсон. держ. ун-т / гол. ред. проф. О. В. Мішуков. – Херсон, 2007. – Вип. XXXVIII. – С. 124 – 128.

237. Шевель Т. О. Поетична мариністика М. Вороного / Т. О. Шевель // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство»: міжвуз. зб. наук. ст. / гол ред. В. А. Зарва. – Бердянськ: БДПУ, 2011. – Вип. XXIV. – Ч. 3. – С. 254 – 263.

238. Шевчук В. Хатяни й український неоромантизм / В. Шевчук // «Українська хата». Поезії. 1909 – 1914 / [упор. В. Шевчука]. – К., 1990. – С. 3 – 28.

239. Шопенгауер А. Мир как воля и представление /А. Шопенгауер.– СПб., 1897. – 300 с.

240. Шопенгауер А. О ничтожестве и горестях жизни / А. Шопенгауер / Избранные произведения. – М. , 1992. – С. 68 – 80.

241. Шопенгауер А. Понятие воли / А. Шопенгауер / Избранные произведения. – М., 1992. – С. 49 – 60.

242. Шопенгауер А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа / А. Шопенгауэр // Избранные произведения [Пер. с нем. сост., предисл., примеч. И. С. Нарский]. – М.: Просвещение, 1992. – С. 90 – 117.

243. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. / Наталія Микитівна Шумило // К.: Задруга, 2003. – 354 с.

244. Ющенко О. Рядок до рядка… До виходу в світ тому творів М. Вороного (1989) / О. Ющенко // Слово і час. – 1993. – № 9. – С. 42 – 44.

245. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко – К.: Критика, 2006. – 295 с.

246. Якубський Б. Поетична творчість М. Вороного / Б. Якубський // Життя і революція. – 1928. – № 11. – С 20 – 27.

247. Яременко В. Микола Вороний / В. Яременко // Українське слово. Хрестоматія з української літератури та літературної критики XX ст. / Яременко В. – К.: «Рось». – 1994. – С. 215 – 217.

248. Яусс Г. Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація / Яусс Ганс Роберт // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 37 – 46.

249. Яценко М. Т. Українська романтична поезія 20 – 60-х років XIX ст. / М. Т. Яценко // Українські поети-романтики; [упор. М. Гончарука]. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 5 – 36.

250. Яценко Т. Творчість Миколи Вороного – перша декларація ідей і форм українського символізму / Т. Яценко // Українська мова і література в школі. – 2005. – С. 15 – 21.