

6. Мороз Л. „Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В. Винниченка.– К.: Віпол, 1994.– 208 с.
7. Образцова А. Драматургический метод Бернарда Шоу.– М.: Наука, 1965.– 316 с.
8. Оляндер Л. Свобода як цінність у слов'янських літературах ХХ– початку ХХІ століття // Проблеми славістики.– Луцьк, 2004.– № 1–2 (23–24).– С. 17–25.
9. Пирсон Х. Бернард Шоу.– М.: Искусство, 1972.– 448 с.
10. Працьовитий В. Жіночі образи в драматургії Івана Франка // Рецептивні моделі творчості Івана Франка. Зб. наук. пр. на пошану проф. Романа Гром'яка з нагоди його 70-ліття.– Т.: ТНПУ, 2007.– С. 130–155.
11. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм).– Івано-Франківськ: Плай, 2002.– 413 с.
12. Шоу Б. Професія місіс Уоррен / Пер. з англ. Е. Ржевуцької.– К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1957.– 116 с.
13. Пронкевич О. Джордж Бернард Шоу // Зарубіжна література ХІХ ст.– К.: Пед. преса, 1997.– С. 158–172.
14. Франко І. Украдене щастя.– Х.: Фоліо, 2005.– 416 с.

УДК 82.09

Наталія Лисенко-Ковальова

**СИНТЕЗ СИМВОЛІЗМУ, РОМАНТИЗМУ
Й ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В ПОВІСТІ ТОДОСЯ
ОСЬМАЧКИ
„СТАРШИЙ БОЯРИН“**

Стаття продовжує цикл публікацій автора про МУР (Мистецький український рух). Проаналізовано тенденції, пов'язані з синтезом традиційних реалістичних моделей (трьох способів узагальнення дійсності – ідеалізації, символізації та типізації) із модерністськими новаціями, що характерно для провідного прозаїка МУРу Тодося Осьмачки.

Ключові слова: символізм, романтизм, екзистенціалізм, ідеалізація, типізація, екзистенція.

Lysenko-Kovaljova N. The Synthesis of Symbolism, Romanticism and Existentialism in the short-story “The Senior Boyar” by Todos Osmachka. The article continues the series of author's publications on the UAM (The Ukrainian Art Movement). There was carried out the analysis of the tendencies concerning the synthesis of traditional realistic models (the tree means of generalization of reality,

idealization, symbolization and typization) with modernistic, innovations which are characteristic Todos Osmachka of the leading prosaist of the UAM.

Key words: symbolism, romantism, existentialism, idealization, typization, existention.

Одним із чільних письменників-традиціоналістів у МУРі був Тодось Осьмачка. У МУРівському видавництві він опублікував повість „Старший боярин” (1946), поетика якої є знаковою для світоглядних та художніх пошуків еміграційної літератури того часу.

Творчість письменника прочитується по-різному. Н. Зборовська [1], М. Слабошпицький [4] трактують його як екзистенціаліста, М. Моклиця [2] – як експресіоніста, О. Слоновська [5] – як символіста, а „батько” МУРу – Юрій Шерех – зараховує Тодосю Осьмачку до „органістів” [6].

Мета статті – проаналізувати процеси модернізації художньої оповідності в повісті Тодосю Осьмачки „Старший боярин”.

У повісті „Старший боярин” Т. Осьмачка змальовує українське село напередодні революційного апокаліпсису. Проте соціальні конфлікти окреслені схематично. У селі проживають багатші й бідніші, але не йдеться про експлуатацію. Тут ведеться невидима війна між отцем Діяковським і містичним чоловіком-чортом Маркурою Пупанем. Сюжетна лінія розгортається на основі банального любовного трикутника: головний герой Гордій Лундик закохується в чужу наречену й викрадає її з-під вінця. Боротьба Лундика з нареченим Харлампієм Пронем також немає соціального забарвлення, вони просто суперники, які змагаються між собою за дівчину. Отже, сюжетна напруга обумовлена пристрасним коханням Гордія Лундика, який з’являється в село напередодні чужого весілля. Оповідь розгортається динамічно й авантюрно: Харлампій Пронь удається до вбивства тітки Лундика, а Лундик утікає до стихійних месників-козаків, які нагадують романтичних героїв. Порвавши з двома войовничими женихами, дівчина переховується в монастирі, звідти її визволяє пристрасний Лундик. Щасливий кінець непереконливо розв’язує цей авантурний сюжет. Т. Осьмачка, з одного боку, починає як реаліст, відтворюючи на початку повісті соціальну картину українського села 1912 року, але дуже скоро занедбує цю детермінованість і повертає на стежку романтичної історії кохання, у яку вплітається до кінця художньо не пророблена містика. Містичний сюжет, що становить приховану інтригу повісті, пов’язаний із чоловіком-чортом Маркурою Пупанем, який у позачасовому вимірі полює

на чоловіків та жінок села і реальним втіленням якого в новому часі стає нібито Харлампій Пронь.

У повісті „Старший боярин” неабияку роль відіграють символи. Так, поетика твору характеризується високою насиченістю символами та архетипними образами, завдяки яким повість Т. Осьмачки надзвичайно потужно впливає на читача, задіюючи глибини свідомості й підсвідомості. Зловісний сон Горпини Корецької окреслює символічні образи жахливого завтрашнього вечора. Задрімавши на Мало-смілянським рові, вона бачить, *„ніби розпалила піч і відтулила каглу, і дим рушив іти не в вивід, а в вікно, оце, що проти печі. І в йому немає ні шибок з рамами, ні луток. І в цю діру так тобі дим валує надвір і лягає влад на цю стежку, що йде до берега”* [3, 71], а біля річки лежить лиховісний Маркура Пупань і роздуває той дим по всьому світу, запалюючи його *„високим та стрімким полум'ям”*, із того полум'я вилітає *„чорний крилатий крук”* і прямує на могилу, за ним летять прості слова: *„Оце такі будуть чорні ягоди цього літа”* [3, 72]. Тітка Гордія вступає у двобій із міфічним образом. Але пізніше реальна подія переноситься у вимір містичної помсти Маркури Пупаня. Увечері Горпина Корецька спостерігає схоже із тим, що вона бачила вві сні: чорний простір, *„страшно червоніє”* захід, а на чорному коні до хати під'їжджає пекельний вершник, який видається *„геєнським гостем”*, котрий прийшов по тітчину християнську душу. *„Посипалося скло і в хату, і на призьбу”*, лунає жіночий розпач (*„А стара жінка крикнула не своїм голосом: „Гордію” – і впала на землю крижем. І в цьому крикові стороння людина почула б і розпач самотньої та загнаної душі на безпуть, і ту думку, яка збагнула в останню життєву мить те, що справді з нею сподіялося, але чого не знатиме ніхто довіку”* [3, 75]); розходиться смертельна тиша *„всіма просторами хати”*: *„придавила долі жінку, лавку, піл, рогачі і скриню, неначе морська глибочінь ті кораблі, що колись осіли на невідоме дно океану. А те живе, що лишилося не придавлене тишею, десь у кутку догризав шашіль”* [3, 75].

Але домінантним у повісті виступає образ-символ України. Літературознавці вважають, що астральну, небесну Україну Т. Осьмачка найчастіше подає через образ-символ церкви [5, 105]. Описуючи першу ніч у рідному селі Гордія Лундика і його напівсон-напіввізю, Осьмачка зображує в центрі старенький храм, який і нав'яз учораш-

ньому семінаристові тривогу за завтрашній день і за долю всього людства: „І думка, підкинута зором, зупинилася над церквою між місяцем і хрестом, тим, що на найвищій бані. Зупинилася на мерехтливій зірці, до якої жодна людська сила вовіки вічні не досягне своїм реальним дотиком. І похолоділо в його душі. Він відчув бездню світову як продовження тієї пустки життєвої, серед якої його маленьке серце билосся тривогою, чуючи свою приреченість, мабуть, їй, уже світовій пустелі” [3, 30]. А далі: „З’явилося дике бажання схопитися і бігти до тітки. І коли там двері заперті, то скажено гнатися через поле, поки не зустрине якусь людину, може дівчину, і вхопити її руку, притиснути до серця і крикнути: „Людино, глянь у світ і збачни, де ми. І зрозумій, що ми манюсенькі-манюсенькі... І роковані на поталу комусь страшиному і незбагненому... і через те наш розпач нехай буде великим чуттям згоди між теплом твого єства і мого аж до останнього нашого зітхання, бо за ту кривду, що ми з’явилися на світ, ніхто ні перед ким не стане покутувати і ніхто нас не пожаліє, крім нас самих” [3, 30].

Як бачимо, головного героя охоплює паніка. Бо священне завжди проявляється як реальність зовсім іншого порядку, аніж реальності природні, саме тому Гордій у стані осяяння сприймає церкву як єдиний справжній світ, а все навколо неї, за її межами, як хаос. Завдяки прийому гри уяви конкретного героя у творі донесено своєрідний світогляд, що нагадує загальновідоме твердження І. Канта про два приголомшливі для людини своєю величчю і божественним походженням моменти: моральний закон у мені й зоряне небо наді мною [5, 104]. Але під впливом опівнічної дівочої пісні, яка вразила Лундика, починають коїтися дивні речі якраз навколо храму і, власне, із самою церквою: „Від пісні, сповненої несосвітеного жалю, небеса нап’ялися до останньої можливості своєї сили, аби тільки не луснути і не пустити до Бога страшних жалів невідомого і самотнього жіночого серця. І посеред ночі від наглого місяця стало світліше і моторошніше, і він, ніби це відчувши, став важко і повільно осідати над церквою. І знизився на найвищій, гостряк хреста. Хрест не витримав, тріснув і з місяцем упав в ограду... І цей тріск продзвенів як смертельний постріл по всіх розлогах ночі, і на землі стала глуна ніч” [3, 31]. Виявляється, удар нанесено якраз по верхівці церкви, по

її центральному хресту. А зробив це Місяць, який у міфології є однозначним утіленням містичної негативної сутності.

У повісті „Старший боярин” роль, таку як і церква, відіграє могила дорогої людини – частинка цвинтаря, сакрального місця. Саме біля могили тітки Горпини Корецької Гордій Лундик і його наречена Варка Посмітюха вінчаються самовільно, бо обставини склалися так, що молодята не мають можливості виконати церковне таїнство шлюбу, тому що поспішають утекти від переслідування поліції, яка переконана, що тітку вбив небіж: *„Але я хочу стати вам жінкою не в борг, як кажуть селяни, і не „на віру”, як розповідає Коцюбинський. А хочу з вами обвінчатися. Я скину оцей хрест на ланцюжку, – і почала його знімати з шиї, – і ви візьмете його за один кінець, а я за другий, і обійдемо трічі гріб вашої тітки. Правда, я хотіла це зробити біля маминого гробу. Після кожного разу прокажемо клятьбу. Цілуватися не будемо. А тільки поцілуємо прикінці нашої церемонії оцей хрест. Я його повішу на акацію. Жінкою я вам стану у вашій коморі по нашому давньому звичаю... Кажіть за мною: закликаюся перед оцим свідком, – і вона показала на гріб рукою, – що я свою жінку, Варку Дмитрівну, любитиму і глядітиму і в горі, і в добрі”* [3, 125–126]. Цей ритуал вінчання подібний із язичеським. Можна вважати, що закохані тим самим осягають той віховий момент, про який у народі кажуть: „Шлюби укладаються на небесах”. Можливо, що саме про цей небесний шлюб, а не вузько про церковне вінчання ідеться в Біблії, де сказано, що хай людина не сміє розлучати те, що Бог поєднав. Тому в біблійній засторозі й опіці йдеться про заборону осуджувати й роз’єднувати призначених одне для одного Богом конкретних чоловіка та жінку й оберігається не скільки сім’я (бо сім’я, у цьому разі, скоріше майбутня за часом, ніж уже існуюча, хоча, звичайно, і сама сім’я, особливо в такому випадку вищої обраності подружжя), скільки любов тих, хто вже належить одне одному душами навіть до офіційного церковного чи цивільного шлюбу й належності тілесної.

Велику роль у повісті Т. Осьмачки відіграє змістове наповнення теменоса – священного, сакрального місця. Як свідчать фольклор, художня література й образотворче мистецтво, для українців таким місцем є місце біля криниці. Але в Т. Осьмачки тут не відбувається ні зустрічі, ні прощання, ні якісь інші важливі події. У „Старшому

боярині” теменосом можна вважати обійстя. Над ним, як і над церквою, навис апокаліпсис, не сьогодні-завтра прийде руїна й запустіння. Так, „старосвітська душа” Горпини Корецької не терпить найменшого недбальства й бруду. Жінка вражена безладом на подвір’ї священника. Але в час наступу чорних сил і смертельної небезпеки тітка сама занедбує власне обійстя до невпізнанного виду, чим шокує Гордія.

Через те, що хата – це серцевина обійстя, Т. Осьмачка особливу увагу приділяє інтер’єру. Описуючи тітчину хату, письменник натякає, що вік недовгий не тільки в оселі, а й у самої господині: *„І від заходящого сонця падала на ікону Божої Матері крізь вікно світла та вузенька смуга, неначе тепло дожитого почуття, яким світить старе серце з останнього передсмертного слова”* [3, 73]. Ритуальні дієства Горпини Корецької: *„І вхопила ослін, що стояв під стіною, накритий килимком від одного вікна аж до другого, і відсунула його від стіни; і вхопила два рогачі і поклала їх навхрест на ослоні перед одним вікном, а потім вхопила чаплію і рогач і поклала навхрест на ослоні перед другим вікном; і взяла з плитки качалку і копістку і швидко поклала навхрест на столі перед причілковим вікном... І зупинилася стара жінка посеред хати, і глянула кругом себе, а потім, перехрестившись, вхопила кочергу і макогін і поклала навхрест перед порогом. І вхопила у підпідчці з макітри дві ложки і поклала навхрест на припідчку під каглою, приказуючи: „Господи, я знаю, що твій хрест чудодійний і всемогутній, коли його християнська душа візьме собі у захист, хоч би він був навіть з попелу, яким грішники у пеклі дихають замість повітря. Знаю і благаю, охорони мою душу від геєнського гостя і не дай умерти без сповіді і без святого причастя!”* [3, 74], – не спроможні захистити від новоявленого слуги диявола, а тому жінка гине від розриву серця й страху, тільки-но чорний вершник спрямовує коня на її вікно й кінь копитами вибиває раму.

Відомо, що в оселі українців особливу пошану мав сволок. А тому Т. Осьмачка бере до уваги насамперед ранні уявлення про сакральну роль сволока: *„... ввігнаного у сволок гака, який можна помітити у кожній українській хаті, бо його туди забиває старий господар за тиждень перед вінчанням свого сина. Аби була у домовика сила держати своєю опікою все народжене до певного зросту... А найперше держати колицю для тієї дитини, що вродиться в молодощлюбців. А щоб домовик не забував про свій обов’язок, то*

вони дбали, аби він сідав на горищі чатувати тільки проти забитого гака. Для цього вони приносили трави з того місця садка, де перший раз цілувалися, і клали її на горищі якраз проти нього. І першу пелюшку після дитини стелили сушитися там же з відповідними примовами” [3, 75–76]. На жаль, гак для колиски в хаті Горпини не відіграв свого священного призначення через те, що в долю селянки брутално втрутився страшний Маркура Пупань. Його наступник – Харлампій Пронь –на цьому гаку повісить мертву господиню: „І взяв з неї пояс, що ним підперезана була спідниця, і зв’язав кінці, і причепив його... І повісили стару жінку на тім гаку, на яким вона замолоду не вішала колиски і, мабуть, вже не повісить і небіж її” [3, 75–76]. Зробивши досить розлогий етнографічний відступ, Т. Осьмачка допомагає читачам збагнути, у чому ж полягало осквернення сволока вбивцями, натякаючи, що сакральне місце не виконало й уже не виконає своєї функції і для Гордія Лундика.

Звернемо увагу: Т. Осьмачка кілька разів, удаючися до патетики, оспівує священицьку садибу: „У кого був зразковий, на три з половиною гектари, фруктовий сад і двір в охайності і чистоті великій? У панотця Дмитра Діяковського. У кого слуги були у путящій нелатаній одежі і конче миті раз на тиждень у домашній лазні? Чиї турми скотини рогатої і свиней потовпом за селами захрясали поля? Чиї гуси й качки криком своїм заглушали на ставку голоси рибалок? Від кого з двору кабанники трічі на рік вивозили фургони годованих кабанів? Від кого щовесни жиди Смілянські, Рохмистрівські, Матусівські і Шполянські провадили гори перин на Уманський та Чигиринський шлях? Від панотця Дмитра Діяковського” [3, 56]. Але пізніше, уже на другий день після зникнення панотця з’являються злодії-односельці, досить порядні господарі, чинячи дико, до кінця не усвідомлюючи того, що штовхнуло їх на розбій: „Двері від кожного удару, відскакували з тріском і знов прикипали до одвірків ніби ще з більшою силою й завзяттям. І 1240 рік, коли татари зброєю, схожою на дривітні, що звалася таранами, руйнували стіни старої української столиці Києва, нагадував сумну цю подію. Але крамар і його жінка Оліяниха цієї давнини не знали, і він бив у двері з супокійним завзяттям, а вона, спинаючися навшпиньки, заглядала у вікно панночиної кімнати, куди недавно заглядав і Пірат, тільки з іншим почуттям, ніж вона” [3, 88–89]. А проте грабіжники ще соромляться своїх

учинків. Так, Оліяниха пояснює Дуньці, що ламала двері лише тому, що хотіла переконатися, чи живі священик з дочкою: *„Я тільки хотіла подивитися, чого воно тихо в хаті і тихо надворі. Ходім, Оліяне. Бо та пришелепувата може і безневинних опорочити”* [3, 88–89].

Односельці грабують також й обійстя похованої як самовбивця Горпини Корецької. Тому автор говорить не про прикру випадковість, а про закономірність явища. Це явище – як наслідок невміння народу бути дружним, не таїти злобу, не заздрити – набуває апокаліптичних рис, тому асоціюється з грядучою бідною для всієї України.

Деякі грабіжники намагаються виправдати свої вчинки. Так, Казиленкова, прийшовши на обійстя Корецької, знайшла „благородну причину” для злочинства: *„Треба одірвати замок від хатніх дверей та забрати все, що можна, аби тільки не дісталось отим роззявцям та загребуцям сусідам баби Корецької, які допекли її ще за життя до живих печінок. І, може, господині хоч на тім світі стане легше, як довідається, що лютим ворогам нічого не дісталось”* [3, 122]. Як бачимо, мирне сільське побожне населення раптово деградує. Це пояснюється негативним полем пустки, бо ж і в Храпкові, миролюбному собаці священика, несподівано *„прокинувся звір, зачувши безборонну пустиню людської садиби. І буде рвати все, що тільки з ним тут зустрінься”* [3, 90].

У повісті „Старший боярин” Т. Осьмачка наділяє символічними властивостями навіть їжу. Досить символічна кольористика під час обіду Гордія в тітки Горпини: *„на столі, застеленім свіжою скатертину: і борщ з курятиною в зеленій мисці, і курятину в білій квітчастій тарілці, і вареники, запечені з сметаною у високій жовтій макітрі, і затірку з молоком, і ложки, і виделки, покладені в тих місцях, коло яких мали сидіти трапезники, і паляницю високу, білу, аж сонячну, на рушнику, з ножем, наготовленим до чину”* [3, 39] й частування Лундика і Проня у священика: *„Вона поставила у шкляннім відерці малинового варення і у великій синій вазі на високій ніжці жовтих солодких та крихких коржиків. І поставила перед кожним запахуцого чаю і по малесенькій посуді для варення. Всі стали брати варення і пити чай”* [3, 64], а також, коли Харлампій, цілячись у Гордія, кулею розбиває голубу вазу із жовтими коржиками: *„револьвер стрельнув і поцілів в синю вазу, яка брязнула друзками. І застукотіли*

жовті коржики, розкочуючися по столі і гупаючи на підлогу разом з дзенькотом шкла” [3, 69].

Досить оригінальним у повісті Т. Осьмачки є символічний образ сироти. Видається, що герої повинні справляти враження нещасних істот. Але в той час сиріт в українській літературі не принижували, а вивищували. Бо, за народною мораллю, великим гріхом вважалося скривдити сироту, оскільки Євангеліє застерігало, що це злодіяння, яке волає про помсту до неба, а громада, тримаючи сиріт під найвищою опікою, жорстоко карала кривдників. Це відбилося у прислів'ях і приказках типу „Над сиротою й Бог з калитою”, „Хто сиріт зобижає – собі добра не бажає”, „Сирота-сирітка, а гарна, як квітка”. Хоча, звичайно, фольклорні й літературні твори донесли до нас чимало сирітських трагедій, беззахисності. Так, у повісті „Старший боярин” перед нами сироти – це бездольні сини й дочки України. Навіть панна Варка почувается „найсиротішою сиротою”, коли з нею попрощатися приїжджає не батько, а Лундик: *„Був у мене батько про людське око, а тепер у мене виривають його і з цієї ділянки людських відносин. Роблять найсиротішою сиротою навіть у цих стінах. Так можуть справлятися тільки ті люди, які на цім світі не те що не шанують, а навіть нищать свою кривність. Люди заклопотані тільки собою. Люди дикі” [3, 115].* Подібне почуття сирітства охоплює і Гордія після смерті тітки: *„Тіточко! Коли я у вас був, то весь час чувач, що все, що ви робили, призначалося мені... І все, що говорили й думали, було тільки для мене... І душа моя без вас сповнилася тягару, мені неясного, якого я прагну і свідомо, й несвідомо збутися: чи йду куди, то чую, як чиясь рука простягає тверду та холодну долоню поперед моїх ступнів і вони об неї б'ються і не мають спроможності ступити ширше, і втомлююся, і я стою неначе в годиннику зупинений погойдок... І коли я, тіточко був у вас, то чувачвся паном, бо як прохав їсти, ви давали і як прохав сорочки, ви давали. А тепер я для тієї руки став і їжею, і сорочкою, яку кожної хвилини вона візьме без нічийого дозволу, як своє, і не поверне довіку на те місце, з якого взяла” [3, 124].*

Часопростір повісті розколотий на День і Ніч. „З протиставлення двох світів народжується поглиблена символіка білого і чорного. Відомо, що біло-чорна палітра найбільш характерна для творів символістів. Чорний з його заниженими (менш трагедійними) ва-

ріантами позначає цей світ, його матеріальність, вагу, буденність, непросвітленість. Білий уособлює ідеал, чистоту, наближення до вищого світу, дух. Звідси дисонанси ніч – день, шум – тиша” [3, 88]; „білий туман”, „біла тиша”, „темніло село” [3, 30]; „чорна смуга води”, „в одній білій сороці”, „закутана чорною великою хусткою” [3, 33]; „в білій квітчастій тарілі”, „паляницю високу, білу, аж сонячну”, „і жердка, і піл білили” [3, 39]; „по чорній одній смужці”, „на чорнім воронім коні Ремезі”, „у Білий четвер” [3, 42]; „високих білих коней”, „панна в чорній сукні і солом’янім темнім брилику набакир”, „біла довга стрічка” [3, 46]; „місячне світло блискотіло”, „білили стінки попового дому, і білила церква”, „в чорну неміреність ночі”, „на лугах білили купи туману” [3, 52]; „день був теплий і тихий”, „високими білястими хмарами”, „білій сороці”, „чорного собаки Пірата” [3, 61]; „білий з жовтими плямами Хапко”, „біленьку хустку з кишені”, „білий твердий високий ковнірець”, „світла дня тут було повно”, „на світлому теплі” [3, 62].

Образів-символів у повісті Т. Осьмачки надто багато, тому ми зупинилися тільки на найголовніших, на домінантних у художній тканині.

Авантюрні та козацько-героїчні сюжетні відгалуження, звертання до фольклору, легенди, міфу, двоплановість оповіді (тяжіння над сюжетом реальних подій надприродних, містичних сил, які визначають людські долі), тобто загалом єдність соціального та стихійно-природного вказують на традиційну поетику романтизму. До традиційного романтизму спонукає Осьмачку невирішена й актуальна національно-визвольна ідея руху, чим обумовлюються пошуки ідеалу в патріархальному житті українського села. Ностальгія за славними козацькими діяннями означає тут пристрасне неприйняття сучасності. Однак громадсько-патріотичний пафос, порив до національної свободи, героїка козацької боротьби, ідея громадянської самопожертви відступають перед кричущим індивідуалізмом повісті, головний герой якої переживає страх самотності, страх закинутості у всесвіті та наполегливо прагне порятуватися від цих депресивних психічних станів. Намагання пояснити національне буття крізь призму особистого існування (екзистенцію) спричинює характерний для письменників-традиціоналістів МУРу виразний чи замаскований

автобіографізм, що, своєю чергою, тягне за собою присутність драматичного героя, із яким пов'язується готовність до вирішального вибору й чину. Виписуючи негативні емоції, страх, відчай, самотність, Т. Осьмачка передає свій психологічний стан відчуження від національного суспільства й національної історії, яка призводить до абсурдності існування. Отже, супроти романтичного ідеалу постає інший, екзистенціалістський ідеал як автономне проживання особистості у ворожому світі, яскравим свідченням якого стануть наступні прозові твори письменника – „План до двору” та „Ротонда душогубців”.

Література

1. Зборовська Н. На згарищі спаленої душі. За прозою Т. Осьмачки // Сучасність.– 1997.– № 6.– С. 137–144.

2. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Моногр.– Вид. 2-ге, доповн. і переробл.– Луцьк: Ред.-вид. відд. ”Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002.– С. 313–320.

3. Осьмачка Т. Поезії. Повісті: Старший боярин; Ротонда душогубців.– К.: Наук. думка, 2002.– 424 с.

4. Слабошпицький М. „Малий ренесанс” і бурі в МУРі // Дивослово.– 2003.– № 1.– С. 3–9.

5. Слоньовська О. Образи-символи у романістиці Тодося Осьмачки // Вісн. Прикарпатського ун-ту. Філол.– Івано-Франківськ: Плай, 1999.– Вип. IV.– С. 98–107.

6. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. Т.1 / Ред. В. О. Шевчук.– Х.: Фоліо, 1998.– С. 161–195.

УДК: 821. 161. 2. 09

Василь Мартинюк

ПАВЛО ТИЧИНА ТА ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА: ФІЛОСОФІЯ ДУШІ Й ФІЛОСОФІЯ ДУХА

Порівнюючи спрямування думок, бажань, переживань ліричних героїв віршів П. Тичини і Г. Сковороди, написаних у ранній період творчості, автор статті знаходить деякі відмінності в художньому мисленні названих письменників і визначає його відповідно як „філософію душі” й „філософію духа”.

Ключові слова: філософія серця, душа, дух, ліричний герой, трансцендентний.