

Діалектика традицій і новаторства в українській поемі шістдесятників

У статті простежується діалектика традицій і новаторства в українській поемі шістдесятників, окреслюється естетична платформа шістдесятництва, з'ясовується суть, функціонування й еволюція української поеми другої половини ХХ століття, визначаються її типологічні ознаки.

Ключові слова: *поема, поемне мислення, шістдесятництво, традиції, новаторство, поет, поетична епіка, жанр, митець, літературний рід, літературний процес, сюжет, модернізм, екзистенціалізму.*

Проблема традицій і новаторства має, на наш погляд, два рівні – теоретичний і прикладний. Її методологічною основою є теорія каузальності будь-якого суспільного, у тому числі й культурного, явища, сформульована на основі геніального припущення мислителя ХІХ ст. Г.-В.-Ф. Гегеля, який стверджував, що внутрішня взаємодія окремих явищ є остаточною причиною всіх речей [Гегель 1968: 306].

У сучасному літературознавстві традиції трактуються як «ідейно-художній досвід, викристалізований у кращих творах фольклору і літератури і узагальнений естетичною думкою, наукою про літературу, який передається наступним епохам і поколінням. У художній літературі в процесі тривалого її розвитку традиційними стають деякі теми, мотиви, ідеї, образи, способи творення художнього світу, зображально-виражальні засоби, жанрові структури, стилі, що зазнають канонізації та деканонізації [Літературознавча енциклопедія 2007: 494].

Новаторство – нововведення, характеристика тих граней творчої діяльності людини, якими ця діяльність відрізняється від традиційних форм; оновлення і збагачення як змісту, так і форми літератури новими художніми досягненнями і відкриттями: нові герої, прогресивні ідеї, новий творчий метод, нові художні прийоми і засоби; вияв ініціативи, запровадження нових тенденцій у письменстві, що виникають в наслідок критичного

перегляду літературної традиції. Письменник вважається новатором у формуванні виразного ідіостилу [*Літературознавча енциклопедія 2007: 128*].

Традиції і новаторство – взаємопов'язані поняття, що характеризують спадкоємність і новотвори історико-літературного процесу. У взаємозв'язку традицій і новаторства важливо дослідити, як зазначає Ю. Ковалів, наскільки усталене, традиційне можна сприймати як суголосне з переконаннями, смаками митця і наскільки воно привнесене під тиском зовнішніх умов. Слід виявити також, чи відповідає нове у творчості письменника його творчій постаті, таланту, стилю, або зумовлене соціальним замовленням [*Літературознавча енциклопедія 2007: 495*].

Сучасні літературознавці схильні пов'язувати гегельянську діалектику традиції і новаторства з поняттями норми і канону, причому під нормою традиційно розуміють правило, припис, зразок, мірило, встановлений розмір, а зміст поняття канону складають усталені, нормативні засади і принципи літератури і мистецтва певних періодів, художніх напрямів, стилів. Діалектичне співвідношення норми і канону якоюсь мірою визначає дух епохи, її естетичні засади.

В. Агеєва у ґрунтовній праці, присвяченій процесу модернізації українського письменства «Апологія модерну: обрис ХХ віку», наголошує, що «канон – це чи не насамперед уміння пам'ятати, спосіб упорядковувати неосяжний культурний спадок» [*Агеєва В. 2003: 62*]. Отже, канонізація є важливим елементом збереження минулого, набутого віками. Такої ж думки дотримувався і О.Потебня, наголошуючи на важливості в літературі здобутків минулого.

У контексті проблеми канонічної нормативності мистецтва традиція – це те, що у формі усталених звичаїв, норм, порядків передається з покоління в покоління, а новаторство – це нововведення, якими діяльність творця відрізняється від традиційних норм.

Традиційними і новаторськими, як уже зазначалось, можуть бути теми, мотиви, образи, ідеї, способи творення художнього світу, жанри, тропи. Еволюцію від традицій до новаторства можна простежити, на основі того, якою мірою

письменник відходить від освоєних зразків: наслідування, запозичення окремих мотивів і образів, стилізація, переспіви, відштовхування від традиції. Суперечливим є погляд, що заперечує усталені традиції, оскільки він дисгармонує з прийнятою у сучасному літературознавстві формулою літературної спадкоємності.

Традиції завжди національно визначені, але між національним і загальнолюдським у них немає опозиції. Традиції естетично активні: завжди виступаючи вихідним пунктом нового розвитку, вони впливають на весь літературний процес. Тому новаторство не можна зводити тільки до зображення нетрадиційного художнього матеріалу. Новаторський твір може з'явитися в результаті оригінального образного втілення, узагальнення цього матеріалу. З огляду на це, в кожній літературі завжди співіснують так звані традиціоналісти, що залишаються при тому популярними митцями і в певному сенсі також є новаторами, і засадничі новатори-модерністи, які спеціально ставлять собі за мету проведення художніх експериментів, але при тому не стають відкривачами нових естетичних еталонів. У зв'язку з цим набуває особливої ваги анонсована нами вище проблема співвідношення традицій і новаторства з самтожністю письменника, тобто простеження того, наскільки «своїм» чи «чужим» є для нього те чи інше традиційне чи нове явище, чи, скажімо, «новаторство» є лише даниною моді або соціальним замовленням. Суто формальні шукання послаблюють або навіть руйнують зображально-пізнавальні можливості літератури, як і просте копіювання традицій, рабське наслідування готових зразків. Діалектична єдність і боротьба традицій і новаторства, їх тісний взаємозв'язок і взаємозумовленість визначають характер розвитку літературного процесу [*Літературознавчий словник – довідник 2006: 307*].

Значний внесок у теоретичне обґрунтування цієї проблеми здійснили В. Агеєва, О. Астаф'єв, О. Білецький, Т. Бовсунівська, М. Ванслов, П. Виходцев, Р. Гром'як, І. Денисюк, М. Жулинський, Б. Мельничук, Л. Новиченко, М. Ткачук та інші.

Привертають увагу монографії П. Виходцева «Поети і час» та «Новаторство. Традиції. Майстерність», в яких дослідник

особливу увагу звернув на співвідношення проблеми літературної спадкоємності з основним принципом реалізму – єдності змісту і форми. Він розглядав традиції не як штамп, а як старт. П. Виходцев наводить думку Д. Шостаковича про те, що кожна хороша традиція «була колись новаторським явищем, що у свою чергу спирається на ще старіші традиції». У цьому – «надійна ланка історичного розвитку мистецтва» [*Виходцев П. 1973: 64*].

Новаторство може виявлятися не одночасно у всіх аспектах творчості і не однаковою мірою; передусім, новаторство виражається в художньому освоєнні дійсності. Залежно від специфіки моделювання картини світу, кожен справжній письменник вносить щось своє, індивідуальне в літературу. На основі цього літературознавець сформулював принцип співвідношення еволюційної та стрибкоподібної сторін літературної традиції. За П. Виходцевим, еволюційність виявляється через загальну картину новаторських змін у мистецтві слова певного періоду, а стрибкоподібність в індивідуальному характері новаторства окремих письменників [*Виходцев П. 1973: 27*].

Новаторство відрізняється від псевдоноваторства тим, що воно завжди перетворюється в традицію. Погоджуємося з думкою літературознавців, що «загальна закономірність функціонування мистецтва полягає в тому, що кожен новий крок у художньому освоєнні світу спирається на набутий естетичний досвід» [*Літературознавчий словник – довідник 2006: 677*].

Отже, новаторство в літературному процесі поступово стає традиційним, адже його певною мірою наслідують митці наступних поколінь.

Заслугове на увагу і праця О. Бушміна «Преимственность в развитии литературы», де пропонується ґрунтовний огляд роз'язання означеної проблеми в різні історичні епохи. Виходячи з цього, дослідник розробляє методику конкретного застосування теоретичних висновків щодо проблеми літературної наступності у вивченні творів окремих письменників. При цьому він спирається на класифікацію методів, запроповану В. Жирмунським: 1) історико-генетичне порівняння; 2) історико-типологічне порівняння; 3) порівняння,

що встановлює міжнародні культурні взаємозв'язки. О. Бушмін виявив такі види і форми спадкоємних зв'язків у літературі, як наслідування, стилізація, використання мотивів, творче змагання, відштовхування. Новаторство письменника, – пише він, – це сукупний результат дійового вияву його таланту, життєвого досвіду, зацікавленого ставлення до запитів свого часу, високої загальної культури і, звичайно, професійної майстерності, заснованої на знанні художніх зразків.

М. Пархоменко у книзі «Оновлення традицій», побудованій на застосуванні загальних положень щодо літературної каузальності до конкретно-художнього матеріалу, викладає принципи підходу до проблеми традицій і новаторства [*Пархоменко М. 1975: 6-7*].

Порушили питання традицій і новаторства Л. Новиченко у книзі «Від учора до завтра» та Б. Олійник у праці «Планета Поезія». Наукову цінність мають праці М. Ільницького «Гаємниці музи» і «На вістрі серця та пера». Остання має значення для вивчення творчості окремих письменників, зокрема й І. Драча. Перша містить низку цікавих узагальнень щодо співвіднесення традицій і новаторства в літературі, впливу усної народної традиції на характер моделювання картини світу, з одного боку, а з другого – «інтелектуального оновлення», формування цілком оригінальної, творчої особистості, змістове переосмислення «ходячих образів» (Прометея чи Фауста), вдосконалення і розширення жанрової специфіки творчості того чи іншого митця під впливом діалектичної взаємодії традицій і новаторства.

Отже, проблема традицій і новаторства має вихід у конкретно-літературний матеріал, загальноестетичні висновки поєднуються з типологічним та історико-генетичним вивченням творчості окремих митців. Спираючись на філософію Ф. Ніцше, яку часто трактують як філософію індивідуалізму, базову для естетики модернізму, можемо стверджувати, що саме завдяки індивідуалістичній уможливленості в літературі тісний контакт новаторства і традицій.

60-ті роки ХХ ст. позначені суттєвими соціальними інноваціями у світовому розвитку, які внесли кардинальні зміни не тільки у розстановку суспільних сил, а й сприяли перегляду функцій окремих чинників культури, в тому числі й літератури.

На Заході розпочалося формування нового постіндустріального суспільства, на чолі якого стала не промислова еліта, як раніше, а інтелектуальна. Суспільні відносини поступово «втягувалися» у єдине інформаційне поле, у якому вирішальна роль надавалася науці, а поряд з нею інші галузі людської культури виглядали, м'яко кажучи, непереконливими. У радянському суспільстві, зрозуміло, ще не йшлося про народження абсолютно нового типу соціальних відносин. Воно було підмінене надуманою проблемою НТР, яка знайшла своє яскраве відображення у так званій дискусії «фізиків і ліриків». Справедливо звинувачуючи мистецтво у відставанні від кардинальних проблем епохи, що, до речі, визнавали і «лірики», «фізики» намагалися довести, що в епоху НТР (в постіндустріальному суспільстві) література перетворюється в придаток науки, її художню ілюстрацію, тобто нівелюється наукою [Бахтин 1975: 11]. Належну відсіч таким думкам дали не тільки діячі культури, а й самі вчені. «Наука служить не складом тем для дидактичного вираження, – писав Б. Кузнецов, – а імпульсом, алгоритмом пошуків, нерозв'язаних проблем. При цьому, НТР, безперечно, позитивно впливала на розвиток літератури і мистецтва, що виявилось у розширенні їх тематичних обріїв, посиленні проблемності, аналітичності, філософічності художнього мислення, поглибленні драматизму конфліктів, що переміщуються зі сфери ситуацій у сферу ідей, у спробах організованого художнього «моделювання» дійсності. Все це сприяло зближенню науки і мистецтва, синтезу двох специфічних способів мислення.

Саме у розпалі цієї не тільки науково-технічної, а й духовної революції – «тихої, але досить кардинальної» [Олійник 1973: 131], починають свою творчість цікаві з художнього погляду особистості, сміливі за масштабом осмислення життєвої правди М. Вінграновський, І. Драч, Л. Костенко, Б. Олійник, Д. Павличко, В. Симоненко тощо.

Шістдесятництву як соціально-політичному, ідеологічному, філософському та естетичному феномену присвячено чимало досліджень в Україні й за її межами. Монографії та статті В. Брюггена, В. Брюховецького, І. Дзуби, І. Добрянської, В. Дончика, М. Жулинського, Н. Зборовської, В. Іванисенка, М. Ільницького, Г. Клочка, Р. Корогодського,

М. Коцюбинської, А. Макарова, М. Малиновської, В. Моренця, Л. Новиченка, О. Пахльовської, Л. Ромашенко, Б. Рубчака, Т. Салиги, Є. Сверстюка, І. Світличного, Е. Соловей, Л. Тарнашинської, М. Ткачука, Ю. Шевельова та ін. розкрили цю проблему широко і різнобічно, хоча, звісно ж, не вичерпали її цілком.

Новаторські погляди на літературу шістдесятників проголосив І. Світличний у своїх працях «Людина приїздить на село», «Боги і наволоч», «Все є, і нічого зайвого», в яких закликав руйнувати схематизм, партійні шаблони та стереотипи в оцінках певних літературних явищ і виходити на шлях творення літератури високих ідейно-естетичних зразків.

Естетичне обличчя шістдесятників визначали новаторство, сміливе експериментування із формою та змістом, розширення творчої палітри. Новаторські пошуки спиралися на принцип єдності національних та світових традицій. Варто звернути увагу і на ідейні параметри цього покоління. До них в першу чергу відносимо патріотизм і національну свідомість, адже творчість шістдесятників базується на безмежній любові до Батьківщини і рідного народу. Високо підносився ними і культ свободи в усіх його виявах: свободи особистості, нації, духу. Важливими параметрами їх творчості є гуманізм і космізм, оскільки означений період другого національного відродження, а саме так називають шістдесятницький рух, поставив у центрі світу людину і проголосив її найбільшою цінністю та невід'ємною частиною Всесвіту. На основі цих засад вибудовується ще одна – моралізм. Шістдесятники намагалися жити і творити за законами добра, совісті, справедливості, сповідували «честь імені». Погоджуємося із твердженням О. Пахльовської, що шістдесятники заклали генетичний код України [*Пахльовська О. 2000: 65*].

У творчості митців-шістдесятників відбувається оновлення художніх форм, посилення неонародницьких тенденцій та усвідомлення спадкоємності національних цінностей, патетика романтизованого гуманізму; спостерігається відновлення етногенетичної пам'яті, обстоювання високих естетичних критеріїв.

Дослідження шляхів становлення поетичного таланту поетів-шістдесятників свідчить, що воно відбувалося передусім у руслі розвитку екзистенціалістської традиції і несло потужний філософський заряд. Наприкінці XIX – початку XX ст. окреслилася філософська парадигма, що трактувала людину через відмінність від самої себе. Вона отримала назву екзистенціалізм – філософія існування людини, її буття на межі, буття у межових станах – тузі, жаху, відчаї.

Фундаментальною рисою екзистенціалізму є усвідомлення людини як унікальної, неповторної істоти. Буття кожної людини розглядається як абсолютне. Звідси – одна з основних ідей філософії екзистенціалізму – ідея тотожності сутності й існування, що замінила ідею тотожності мислення і буття, характерну для німецької класичної філософії і всієї філософської культури Нового часу з її гносеологізмом. Іншими словами, магістральна ідея екзистенціалізму – це ідея знаходження сутності лише через існування. У французькому варіанті екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр) вона звучить ще більш категорично: існування людини передує її сутності і фактично змінює її. Цей погляд багато в чому пов'язаний з феноменологією Е. Гуссерля, який рішуче постав проти гносеологічної антитези «мислення-буття» й оголосив мислення специфічним буттям. Але, на відміну від Е. Гуссерля, екзистенціалістів цікавило не мислення взагалі, а мислення кожної людини, її переживання і світопереживання в межових станах, у яких людині відкривається її справжнє буття і сенс. Саме тому сутнісною рисою екзистенціалізму є осмислення людини за межами її раціоналізму в самопереживанні і співпереживанні, які ведуть до істинних таємниць людського «я».

Філософія екзистенціалізму, представлена у працях Ж.-П. Сартра, зосереджується на категорії «свободи», у межах якої відбувається певне примирення естетичного й етичного аспектів. Свобода в Ж.-П. Сартра нічим не зумовлена, вона є розривом з необхідністю, передбачає незалежність від минулого, а сучасне, вважав Ж.-П. Сартр, не є спадком минулого, отже, і майбутнє не є логічним продовженням сучасного [Пахльовська О. 2000: 67].

Таким чином, екзистенціалісти своєю творчістю почали ефективно руйнувати критику конформістської свідомості, заохочувати індивіда до рішучого суспільного вибору.

Своє літературне обдарування поети-шістдесятники спрямували на відтворення в слові власного бачення долі України, неповторної філософської гуманістичної позиції щодо людства загалом. Їх художній світ – болючі, вистраждані роздуми над духовністю Всесвіту, сучасне та минуле України в нерозривній єдності, орієнтація на ідеал національно свідомої, досконалої особистості, здатної стати творчою силою суспільного розвитку.

Митці-шістдесятники у своїх творах, спираючись на традиції минулого, передають інтелектуальні роздуми, у центрі їх поезії опинилися експерименти з формою, ритмом, метрикою; перегляд морально-етичних цінностей у житті та літературі, загострилося питання правди та історичної пам'яті.

Отже, естетична система шістдесятництва формує естетичний ідеал – ідеал незалежної, духовної, сильної особистості, яка, страждаючи, протистояла на рівні власної духовності, внутрішньої свободи дегуманізованому світові тоталітаризму.

Розмаїтою постає жанрова система шістдесятників (лірична поезія, балади, притчі, етюди, поеми, сонети, рубаї, поезії в прозі, новели, оповідання, повісті, історичні романи, роман у віршах, химерна проза) і проблемно-тематичні обшири: традиційні (природа, Вітчизна, народ, історична пам'ять, людина у всьому багатстві її виявів – суспільне життя, моральність, кохання, творчість) та нові теми (підкорення космосу, етична правомірність НТР, стандартизація особистості в умовах новітнього міщанства).

Центральним жанром, в якому повністю розкрився талант митців-шістдесятників, є поема. Саме тут на ґрунті усталених національних традицій вони досягли новаторства в жанрових модифікаціях, наповнивши їх новими злободенними темами та мотивами.

У поемах Д. Павличка особливо помітне зростання таланту майстра сюжетної та епічної розповіді. Високі морально-етичні критерії поет обґрунтував і у великих віршованих формах

(«Поєдинок», «Вогнище», «Двійник», «Земля», «Ностальгія», «Розвидняючийся день», «Іван Загайчук» та ін.). Такі поеми Павличка, як «Земля» (1955) та «Іван Загайчук» (1960) мають традиційний ліро-епічний характер. У поемі «Вогнище» (1979) розповідь уже ускладнена своєрідністю композиції, символічними образами. Прийом сну, відомий в українській літературі ще від Т. Шевченка, дає змогу поетові розширити сюжетні лінії в часі і просторі. Ліричний герой зустрічає рідного брата, розстріляного фашистами в 1944 році. Розповідь ведеться від імені брата Петра. Свідок подій минулого сягає зором значно ширше. В образі Петра – «невкірність у статурі молодій»; непохитна воля до боротьби, ненависть до ворогів, зрадників, темних сил фашизму й реакції. Вогонь серця спалює колючий дріт, очищає від всього мерзенного й гріховного, активізує роль мистецтва: «Я вогнищем себе відчув на полі, що спалює людські страждання й болі» [Павличко 1986: 262]. Зв'язок часів вбачаємо у поемах Д. Павличка «Князь» та «Дорога до Шевченка», які мають епічний характер.

Тематику поетові диктують проблеми буття етносу, загальносуспільні процеси. Його поемний спадок дослідники умовно поділяють на три періоди: 1) ранній («Земля», 1955; «Іван Загайчук», 1960); 2) поемна творчість 1970-80-х років («Поєдинок», 1978; «Вогнище», 1979; «Князь», 1986); 3) поеми 1990-х років («Петрик», 1994; «Ностальгія», 1995; «Петро Могила», 1997) [Присяжнюк 2008: 3].

За родовою домінантою поеми Д. Павличка дослідник О. Присяжнюк розподіляє на ліро-епічні («Земля», «Іван Загайчук», «Поєдинок», «Вогнище», «Князь», «Петрик», «Петро Могила») та ліричну («Ностальгія»). За композиційною структурою ліро-епічні поеми є сюжетними, а «Ностальгія» – безсюжетною. За змістовою ознакою (ідейно-тематичним аспектом) поеми митця О. Присяжнюк пропонує віднести до соціальних («Земля», «Іван Загайчук»), філософських («Вогнище», «Ностальгія») та історичних («Поєдинок», «Князь», «Петрик», «Петро Могила»). Останні переважають у поемному доробку письменника. Їх хронотоп охоплює величезний часовий період і стосується здебільшого України – однієї з головних тем творчості поета [Присяжнюк 2008: 4].

Керуючись загальноприйнятими для тієї доби естетичними критеріями, поет не зраджує власних моральних переконань, бо широко повірив в ідеали «нового» світу. Віра ця гартувалася всеохопними, широкомасштабними факторами новітньої епохи, новаційними суспільними перетвореннями. У своїх поемах Д. Павличко розв'язує проблему позитивного героя в руслі осягнення народного характеру, вдаючись до його ідеалізації. Епічні поеми створюють враження історичної ретроспекції. Громадянська позиція автора чітко показана через високу напругу ліричної чуттєвості, формує стилістичне вираження, високу риторичку творів [*Присяжнюк 2005: 268*].

Найповніше у жанрі поеми розкрився талант Б. Олійника. Новаторським є співзвучність проблем, порушених в ліро-епосі митця: всі поеми автора ніби продовжують і доповнюють одна одну. Найвиразніше в поета звучить тема пам'яті, «останньої опори людини», яку доля вивела на вирішальний рубіж. Ця тема варіюється, переосмислюється, поглиблюється, особливо в пізніших творах митця.

Відмітимо, що в поемах Б. Олійника глобальні абстракції переплетені з конкретними реаліями, органічно поєднані публіцистика і шемлива лірична мелодія, водночас політика стає поезією. Історія і людина, що її творить – основна проблема, порушена в ліро-епосі митця. Першим твором, в якому назвичайно гостро звучить ця тема, є ліро-епічна поема «Дорога». Дорогу митець розуміє широко й символічно – як зв'язок людини з часом, як поступальний процес в «олюдненій» історії. Проблема історичної пам'яті завжди збігається з проблемою суспільної ролі людини, її особистої відповідальності за долю людства. Це головна концепція майже всіх поем Б. Олійника [*Гльницький 2005: 15*].

Своєрідним продовженням, переосмисленням проблем, порушених в поемі «Дорога», є ліро-епічна поема «Урок», у якій актуально звучить ідея спадкоємності поколінь у боротьбі за мир і майбутнє людства.

Ліро-епічна поема Б. Олійника «Урок», в основу якої покладено історичний факт про те, як у югославському містечку Крагуевац 1941 року фашисти розстріляли триста учнів гімназії,

інтертекстуально співзвучна з драматичною поемою І. Драча «Дума про Вчителя».

Трагедія Крагуєваца осмислюється Б. Олійником як урок історії, який ніколи не повинен повторитися: *«Беру, як меча, твою пам'ять до рук, / щоб зло не прокралось у вічності круг»* [Олійник 1983: 293].

Драматичне начало в поемах І. Драча і Б. Олійника визначає структуру поем. «Урок» Б. Олійника будується через суперечку батька з сином, який на початку твору байдужий до того, які події пережили попередні покоління. Простежується процес поступового засвоєння молодим сучасником великих істин, важливих для нього та його батьків. Як І. Драч, автор вдається до широких філософських узагальнень. З цією метою він змонтовує часові площини історії, віддалене минуле і сучасне буття людини. У поемі Б. Олійника переплітаються іронія і трагізм, реалістична деталь і символічні образи. Зміни настроїв, позицій героїв – батька й сина, мотивування цих зрушень – все окреслено з великою художньою переконливістю.

Невипадково у поемі Б. Олійника пам'ять є смисловим центром зображальної конкретизації, до якої ведуть усі сюжетні перипетії: *«Пам'ять блима, наче варта... Де це? Де це? Де це? Де?!»* [Олійник 1983: 279]; *«Ви од пам'яті, – хтось хлипа, – хоч онука вбережить... Може, й справді: хай та пам'ять в нашій серці відболить?»* [Олійник 1983: 279]; *«То Пам'ять стає при свічі. / Он тіні якісь ворухнулись вночі»* [Олійник 1983: 284]; *«Але ж пам'ять... Має пам'ять / зоставатись, як осердя»* [Олійник 1983: 289]; *«Лиш по пам'яті в людині пізнає Людину світ»* [Олійник 1983: 289]; *«Народи! Нас пам'ять зове на урок!»* [Олійник 1983: 292]; *«А пам'ять гримить мені в скроні, як ртуть»* [Олійник 1983: 292]. Б. Олійник, як й І. Драч у драмі «Дума про Вчителя», використовує аналепсиси, пролепсиси, схрещує часові площини – події Другої світової війни і сучасність.

Зворушливим є діалог ліричного героя із сином, який перегукується із монологом Вчителя у поемі І. Драча, коли той розповідає про смерть своєї дружини і маленького синочка. Саме сповідь батька перед сином є емоційною вершиною поеми «Урок» Б. Олійника: *«Зараз поясню, сину... документально: «В*

ніч з 20 на 21 жовтня 1941 року карателі під орудою майора Кеніга вдерлися в містечко Крагуєвац і розстріляли сім тисяч чоловік. Серед них – триста гімназистів. Їх вели на смерть покласно, на чолі з учителями...» [Олійник 1983: 283]. Фашизм у поемі Б. Олійника, як і у творі І. Драча «Дума про Вчителя», є найбільшим, всеосяжним злом, яке торкається навіть невинних дітей: «Куди ж ви... дітей, / Куди ж ведете невинних дітей?» [Олійник 1983: 285].

Митці оригінально використовують прийом метаморфози. Автор «Уроку» оживляє видатних німецьких митців Й.В. Гете й Ф. Шіллера, які, подібно до воскреслих видатних педагогів у І. Драча, вершитимуть суд пам'яті. Поеми авторів-шістдесятників насажені ідеєю боротьби добра і зла, ідеєю спадкоємності поколінь: «Спасибі, мій тату, тобі за урок...» / «Спасибі, мій сину, тобі за урок. / Я чую крізь плин, як останній мій крок / Відходить у перший твій крок» [Олійник 1983: 293]. Ідея поеми Б. Олійника полягає в тому, що жива пам'ять про минуле, досвід боротьби з фашизмом як злом актуальна для прийдешніх поколінь в боротьбі проти воєн, що відбуваються на планеті Земля. В цьому пафос цих творів.

Проте драматична поема І. Драча «Дума про Вчителя», на наш погляд, насичена драматизмом життя самого Вчителя, а також, на відміну від поеми Б. Олійника, композиційно складніша, драматург майстерно оперує хронотопом, складними філософськими концептами. За своїм жанром вона – центрогеройна поема, оскільки всі події обертаються навколо постаті Вчителя, але водночас і панорамна, оскільки розгортаються картини не тільки життя педагога, а й суспільні катаклізми, події Другої світової війни, боротьба добра і зла, гуманізму і антилюдяності.

Знову ж таки до естетичної пам'яті людства заради єдиної мети: боротися з тим, що заважає людині бути людиною, – звертається Б. Олійник у ліро-епічній поемі «У дзеркалі слова»: «Вовік благословенна та хвилинка, коли ще в позапам'ятній добі ти засвітив у літерах: «Людина», обравши ймення назавжди собі!» [Олійник 1983: 74].

Спадкоємний зв'язок сучасності й історії засвідчує лірична поема «Доля», в якій митець звертається до непорушних

цінностей життя, до міркувань над сутністю народного характеру, що зумів у круговерті історії витримати усі випробування. Пам'ять, минуле автор «Долі» розглядає як свою власну долю. Своєрідним продовженням поеми Б. Олійника «Доля» є лірична поема «Заклинання вогню», в якій відчувається духовна атмосфера нашої епохи. Цей твір теж простежує зв'язок долі людської з долею народною. Саме він визначає цілісність особистості, її духовну силу, диктує вибір, чітку позицію у сучасному світі. Велика Вітчизняна війна у творі і фабульно, і в спогадах переплітається з сьогоденням, відбивається у моральному самопочутті, позиції ліричного героя. Осмислення автором важливих істин буття нашого народу на важких шляхах його історичної долі завершує поема «Трубить Трубіж». Своєрідною, символічною є вже сама назва твору: Трубіж – річка на Київщині, ліва притока Дніпра. Цей гідронім має історичне пояснення: в Київській державі виробилася стратегія кінного бою. Ворога переслідували до перепони, де найзручніше було дати йому бій. А після бою робити «трубіж» – посилати сигнал перемоги чи відступу. Ліро-епічний наратив поеми Б. Олійника «Трубить Трубіж» закликає до формування української нації як духовної єдності – запоруки єдності України. У такому духовному відродженні нашої держави автор поеми бачить її майбутнє.

Новаторською спробою в художньому дискурсі Б. Олійника є поема-цикл «Сиве сонце моє», у якій перед рецепієнтом постає зовсім інший світ, світ любові до найріднішої людини, сповнений ліризмом, тугою, сарказмом, відчуттям непоборності життя. Тема материнства, тема втрати найдорожчої людини в світі – матері – розпросторюється на широкий історичний час: *«За велінням дідів, заповіданими свято, треба матір поховати біля отчої могили. Але ж де його могила?.. Тільки прізвище на братській символічній... символічно. Тільки прізвище та брила... Ти прости – благаю – ти прости мені, стражденна, що оце ж тебе ховаю біля батькового ... ймення»* [Ільницький 1986: 157].

Своєрідним «наріжним каменем» на шляху дальших творчих шукань Б. Олійника стала лірична поема «Поворотний круг», де авторові вдалося сфокусувати всі ті змістові домінанти,

над осмисленням яких працював не одне десятиліття: пам'ять, вибір, вірність отчому дому і предковичним законам народної моралі та народної естетики. Дослідники творчості Б. Олійника відносять поему «Поворотний круг» до таких жанрових видів, як поема-притча, поема-застереження, а, зважаючи на її новаторський характер, можемо окреслити її як поему-пошук. Пошук нового змісту й адекватного йому слова. Тому цей пошук розуміється як прагнення автора досягти мети найкоротшим шляхом.

У модерністській поезиці написані і поеми Б. Олійника «Сім» та «Пришестя», що засвідчують динамічну структуру хронотопа, поліфонізм, історичне мислення, в яких відбито складні перепетії нашого часу.

Новизною форми та ліризмом у змісті марковані і поеми М. Вінграновського. Його лірична поема «Золоті ворота» та ліро-епічна поема «Демон» принесли звихрений, проїнятий передчуттям життєвого безмежжя образ епохи і людини, що скидала кайдани догматизму і поривалася в незвідані світи. У ліро-епосі поета розкрито невичерпний конфлікт між старим і новим, між уставленими традиціями соцреалізму та модерно-пошуковими віяннями часу. Це було захоплене вітання творчої наснаги і духовного космосу, що відкривалися народів після сталінського мороку: *«В моїй душі безсмертний дух народів, / В моїй душі енергія століть... / Почнись, епохо чистих небозводів, / Епохо згоди, хліба і суцвіт'!»* [Вінграновський 2004: 110].

Неординарним явищем в українській літературі стали наприкінці 80-х драматичні поеми Л. Костенко «Дума про братів неазовських» (1984) та «Сніг у Флоренції» (1985), у яких поетеса продовжує традиції Лесі Українки.

У драматичній poemі «Дума про братів неазовських» авторка звернулась до історії героїчної боротьби українського козацтва проти іноземних поневолювачів, зокрема польсько-шляхетського панування. Однак проблематикою, широтою художніх узагальнень цей твір виходить далеко за межі певної історичної конкретики, в чому і вбачаємо новаторство поетеси. Художня концептуальність образів «Думи про братів неазовських» проектується як у далеке минуле, так і в сучасне, підводить до розуміння багатьох причин нашої багатовікової

національної трагедії, розкриває сутність таких моральних категорій, як вірність і зрада, мужність і малодушність, жертвність і себелюбство. Л. Костенко вдало інтерпретує українську народну «Думу про втечу трьох братів з города Азова, з турецької неволі». Однак у її поемі наскрізна дія як така відсутня, на відміну від відомого фольклорного епосу. Л. Костенко порушує проблему зради і підносить, возвеличує готовність до самопожертви: Сахно Черняк вирішує добровільно прийняти з товаришами мученицьку смерть, тим самим спокутувати гріхи своїх співвітчизників, що у різні часи ставали на шлях ганебної зради.

Сахно йде за приреченими, не вагаючись, – і його вчинок переважає другу шальку терезів, де юрмляться зрадники. Павлюк говорить: «*Страшно, що і на цей раз видали свої!*» [Костенко 1989: 189]. Це – наскрізна тема, наскрізний біль і сором у долі українського народу. Крізь призму різних часових спектрів – минулого, сучасного і майбутнього поетеса філософськи осмислює історичну долю нації.

Драматична поема «Сніг у Флоренції» – твір з «екзотичною» фабулою, що переносить сучасника в епоху Відродження, спонукаючи при цьому збагнути власну національну причетність до загальнолюдського: «Ліна Костенко з тих поетів, які здатні крізь вселюдське бачити національне, а крізь національне прозирати вселюдське» [Кудрявцева 1998: 11].

У поемі Л. Костенко центральною є колізія «митець – середовище». Поетеса, спираючись на традиції Лесі Українки («Оргія», «У пущі», «Вавилонський полон»), Г. Ібсена («Гедді Галер»), А. Чехова («Чайка»), нетрадиційно осмислює проблему обов'язку митця перед історією, народом, зрештою, перед своїм талантом, дарованим Богом. Сфера історичної ерудованості постає тут через світ цікавих зіставлень, асоціацій, художніх абстракцій, філософсько-етичних узагальнень. Неординарне тут саме зображення внутрішнього конфлікту – дискусії митця зі своїм другим «я», тобто приспаною у свій час заради творчого благополуччя совістю. По-новому звучить у поемі Л. Костенко і проблема внутрішньої свободи. Якщо головний герой драматичної поєми Лесі Українки «У пущі» Річард Айрон, зневажений громадою, обирає свободу та йде у добровільне

вигнання: *«Мовчіть, злиденне кодро! / Невігласи! Я сам іду від вас! / У дикій пуці є дикі люди – / не дикіші вас...»* [Українка Леся 2008: 93], то головний герой поеми «Сніг у Флоренції» зраджує власній свободі, творить красу на замовлення, яка втрачає свою духовність, істинність. Не даремно авторка розпочинає твір описом сцени гри монахів у шахи, що за церковними канонами вважається гріховною. Центральною фігурою в цій сцені є самотній Старий, що сидить неподалік гравців, трагедія якого розгортається з глибоким драматизмом. Перед реципієнтом постає образ Старого – талановитого скульптора з Флоренції, який втрачає власну свободу, а разом з тим – і свій талант. Скульптури, створені на замовлення, на догоду державним зверхникам, тануть, як і саме псевдомистецтво. Не склалися в нього наприкінці життя стосунки із своїм новим покровителем, не зміг він задовільнити його мистецьких забаганок, знайшовся хтось меткіший на догодження коронованій особі.

Колись же молодий Рустичі був гордий зі свого таланту, своєї непокірності можновладцям. Він був другом славетного Мікеланджело. Теж, як його великий сучасник, міг залишити твори непроминущої вартості. Але він зрікся високої мети служіння мистецтву. Його талант був великим лише тоді, коли він у своїх полотнах протистояв нищості суспільно-політичного режиму тиранів, донощиків, інквізиторів. Опозиційність до влади робила його вільним і незалежним у творчості – внаслідок чого народжувалася непідробна, істинна мистецька краса. Якщо Річард Айрон – головний герой драматичної поеми Лесі Українки «У пуці» до кінця залишається вільною особистістю: він вірить, що сповнена краси душа, яка обрала справжню свободу творчості, переживе його земне тіло, то Рустичі втрачає свою свободу, втрачає «вічне життя». Саме зрада своїх ідеалів зумовлює згодом особисту трагедію митця. Славетний Сад Нетанучих Скульптур був залишений через матеріальні спокуси, талант не витримав випробування славою, наближенням до можновладців. Отже, Л. Костенко наголошує, що насправді вільною може бути особистість тільки в умовах зовнішньої та внутрішньої свободи, коли бажання серця, душі та етичні прагнення суголосні одне одному. Злободенно, як докір Старому

звучать слова його молодості: *«Коли цькували – я протистояв. Лише коли наблизили – піддався»* [Костенко 1989: 141].

Л. Костенко, спираючись на творчість Лесі Українки, по-філософськи переосмислює проблему особистої зради: герої драматургії Лесі Українки Річард Айрон («У пущі») та Антей («Оргія») залишаються вірними ідеалам та прагненням свого народу, відмовляються від «славетного рабства», а мистецтво та краса є для них найвищими цінностями. В образі Рустичі Л. Костенко узагальнила митців свого часу, які втратили власну свободу, а їх творчість на замовлення в той же час втратила справжню красу, своє обличчя: *«Я весь свій вік залежав од замовників і те створив, що треба було їм»* [Костенко 1989: 140]. Так починав знекровлюватись талант, відбувалася втрата себе самого. Думка ця звучить у репліці-метафорі про статую зі снігу, що її, як забаганку для мистецтва, змушений був виліпити великий Мікельанджело: *«пригріло сонце... і вона розтала!»* [Костенко 1989: 144]. Л. Костенко у своїй поемі протиставляє мистецтво антимистецтву, особисту творчу свободу – рабству. Справжнім шедевром стають не твори Рустичі, створені на замовлення, а мармурова Маріела, витворена митцем з любов'ю. Вона, вивезена на чужину, помітна своєю непідробною красою після смерті Старого, але уже без увічнення імені автора – людини, що свідомо чи несвідомо змарнувала свій великий талант. Узагальнено трагедію митця, що зрадив себе, висловлено одним містким афористичним рядком: *«Де в бронзі треба деспота одлить, там генії зникають як етруски»* [Костенко 1989: 161].

Ідейний зміст поеми Л. Костенко маркується євангельською мудрістю: *«Пильнуйте не про поживу, що гине, але про поживу, що зостається на вічне життя...»* [Костенко 1989: 161], яка також підкреслює ідейний задум і драматичних поем І. Драча «Соловейко-Сольвейг» та «Зоря і смерть Пабло Неруди». У І. Драча персонажі постають не стільки образами-характерами, як в Л. Костенко, скільки образами-символами, які втілюють боротьбу добра і зла, творчої свободи і внутрішнього рабства, боротьбу між Поетом і владою (*«доля, а не професія»*) [Драч 2006: 331], що відбилося в центральному образі ліро-драматичної поеми «Зоря і смерть Пабло Неруди», який

протиставляється репресивному режимові, втіленому в образі Капітана (кат, *«який звик до всього і ні в що не вірить; в арауканському карнавалі, якому відповідає Маска-Смерть»*) [Драч 2006: 331].

Поема І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди», як і поеми Л. Костенко «Сніг у Флоренції» та Лесі Українки «У пуці» й «Оргія», позначена естетикою смерті: символічно чи фізично помирають усі герої. Однак ця естетика смерті в митців є різною: самогубство Антея («Оргія») Лесі Українки можна вважати індивідуальною поразкою модерного героя, для якого смерть стає визволенням та утвердженням власної свободи; смерть Поета («Зоря і смерть Пабло Неруди» І. Драча) стає безсмертям митця, реалізацією його власного «я», а загибель Рустичі – це неможливість подолати духовні цінності, якими є вільна воля митця.

Національну творчу ідею втілює поет, який є речником національного духу і який мусить своїм словом опритомнювати внутрішній потенціал нації і спрямовувати його в правильне річище націотворення. Цей концепт Л. Костенко продекларувала і в ліро-епічній poemі «Циганська муза» (збірка «Неповторність», 1980).

Авторка звертається до постаті циганської поетеси Папуші, яка жила і творила в ХХ ст. у Польщі, однією з перших поміж циган спробувала окреслити коло проблем свого народу, показала світові втілену в художньому слові циганську душу, описала циганську історію, висловила глибинні болі циганського буття.

Поема «Циганська муза» написана в річищі модерністської поетики, побудована у формі спогадів Папуші, які поєднані з медитаціями про місце циганського народу у світі, про правильність обраного нею життєвого шляху, про біль душі, породжений розривом з циганським табором; це спогади, які перериваються уявними діалогами-суперечками з колишніми одноплемінниками, діалогами, яким не судилося бути реалізованими в реальному житті, оскільки ім'я Папуші було піддане остракізму, забуттю з боку циган. Змальовуючи у формі філософської рефлексії особливості циганського побуту, Л. Костенко проектує їх на український національний ґрунт.

Художньою новизною позначена поема-балада «Скіфська одісея», в якій авторка історичні події кінця VI – початку V ст. до наших днів переносить на сучасний український ґрунт. Сюжет поеми показує, що грек-комерсант не міг знайти на землях довкола Борисфена (Дніпра) чогось глибинно спорідненого собі, і вінцем цієї буттєво-психологічної колізії стало поглинання грека «скіфськими нетрями», а потім – через довгі тисячоліття, коли його видобула «з дна якась машина торфодобувна», – з’ява у вигляді останків, яка за логікою розвитку художньої ідеї твору відбувається, очевидно, тому, аби нагадати про примарну перспективність сучасних «експансіоністських» намірів щодо пустельних, утаємничених просторів Скіфії, її нерозгаданого сну. Ліро-епічний наратив у поемі набуває дивовижно тихого саява вічності, незбагненого руху буття.

Отже, жанр поеми у творчості поетів-шістдесятників відзначається багатством і розмаїтістю жанрових форм і їх модифікацій (драматична поема «Сніг у Флоренції», «Дума про братів неазовських» Л. Костенко, «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди», «Дума про Вчителя» І. Драча; поема-балада «Скіфська одісея» Л. Костенко; поема-притча «Поворотний круг» Б. Олійника тощо), ренесансно-життєствердним світобаченням, синтезом здобутків світової класики з фольклорними, літературними, культурними, мистецькими надбаннями свого народу. Взаємопроникнення традицій і новацій в ліро-епосі митців-шістдесятників виявилось і на рівні мови – в уведенні абстрактної лексики та наукової термінології, а також в експериментуванні з ритмікою, метрикою, строфікою, в активізації, базованої на особливостях фольклорного віршування, тоніки. Новаторським є звернення шістдесятників до верси – письма на помежів’ї поезії і прози (поетична драматургія І. Драча та Л. Костенко). Митці вдавалися до драматизації ліро-епічної поеми, міжмистецької асоціативності, метафоричності, експресіоністичної гіперболізації почуттів, емоційно-мислительної поліфонії, використання образів символічного коду (образ Прометея, Геракла, Фауста тощо), що засвідчує масштабність авторських узагальнень, психологічних спостережень і своєрідну монтажність художньої картини світу.

Відвертий інтелектуалізм, афористичність, пластичність, інтелектуальна наснаженість, складна метафоричність, причасна фольклорність, розкрилля творчої фантазії і по-кібернітичному строга концентрованість поетичного слова – притаманні риси ліро-епосу шістдесятників, які справедливо були поціновані критикою.

Ліро-епосу шістдесятників властиві найважливіші ознаки, що властиві модернізмові, – це надзвичайна увага до власне естетичних, художніх цінностей, а не до суспільних потреб, рішуча вимога незаангажованості мистецтва, звільнення його від служіння позаестетичним потребам (народу, нації, трудящих, партій тощо), а відтак і ствердження права митця творити за законами краси й художньої довершеності.

Література: *Агеєва В. 2003:* Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія / В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 203 с.; *Бахтин 1975:* Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / Бахтин М. М. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.; *Белинский 1948:* Белинский В.Г. Соч. В 3-х т. – Т. 2. – К, 1948; *Белинский 1949:* Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2-х томах. – Т.1.– М.,1949.– 600 с.; *Вінграновський 2004:* Вінграновський М. С. Вибрані твори: у 3 т. / Вінграновський М. С. – Т. 1: Поезії. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 400 с.; *Виходцев П. 1973:* Виходцев П. Новаторство. Традиції. Мастерство / П. Виходцев. – Л.: Сов. писатель, 1973. – 280 с.; *Гегель Г.-В.-Ф. 1968:* Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. / Гегель Г.-В.-Ф. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.; *Драч 2006:* Драч І. Ф. Поєми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського / Драч І. Ф. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.; *Ільницький 2005:* Ільницький М. Поєма Бориса Олійника «Трубить трубіж»: екзистенційний рубіж і проблема вибору/ М. Ільницький // Слово і час. – 2005. – № 10. – с. 15; *Ільницький 1986:* Ільницький М. «Так прагнеться точнішим бути в слові...»: Поезія І. Драча останніх років / М. Ільницький // Рад. Літературознавство. – 1986. – № 4. – С. 15-25; *Каспрук 1973:* Каспрук А.А. Українська поема кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Ідеї, теми, проблеми жанру. – К.: Наукова думка, 1973. – 247 С.; *Каспрук 1972:* Каспрук А.А. Поєма в сучасному

літературознавстві. // Радянське літературознавство. – 1972. – № 5. – С. 29-35; *Копистянська Нонна Хомівна 2005*: Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.; *Костенко 1989*: Костенко Л. В. Вибране / Костенко Л. В. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.; *Кудрявцева 1998*: Кудрявцева М. Митець і час: ідейна проблематика поетичної драми Ліни Костенко / М. Кудрявцева // *Дивослово*. – 1998. – № 8. – С. 11-12; *Літературознавча енциклопедія 2007*: Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита); *Літературознавчий словник – довідник 2006*: Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 С. (Nota Bene); *Олійник 1973*: Олійник Б. І. До глибини джерел / Олійник Б. І. // *Дніпро*. – 1973. – № 10. – С. 138-140; *Олійник 1983*: Олійник Б. І. Поеми / передм. М. Ільницького / Олійник Б. І. – К.: Дніпро, 1983. – 183 с.; *Павличко 1986*: Павличко Д. Поеми та притчі / Д. Павличко. – К.: Дніпро, 1986. – 262 с.; *Пархоменко М. 1975*: Пархоменко М. Обновление традиций / М. Пархоменко. – М.: Худ. лит., 1975. – 410 с.; *Пахльовська О. 2000*: Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // *Сучасність*. – 2000. – № 4. – С. 64-84; *Присяжнюк 2008*: Присяжнюк О. М. Жанр поеми у творчості Д. Павличка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Присяжнюк О. М. – К., 2008. – 20 с.; *Присяжнюк 2005*: Присяжнюк О. М. Поеми Д. Павличка раннього періоду творчості / Присяжнюк О. М. // *Літературознавчі студії: зб. наук. праць*. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип. 14. – С. 268-271; *Українка Леся 2008*: Українка Леся. Лісова пісня / Леся Українка. – Харків: Фоліо, 2008. – 636 с.

Татьяна Скуратко. Диалектика традиций и новаторства в украинской поэме шестидесятников.

В статье прослеживается диалектика традиций и новаторства в украинской поэме шестидесятников, очерчивается эстетическая платформа шестидесятничества, выясняются суть, функционирование и эволюция украинской поэмы второй половины XX века, определяются ее типологические черты.

Ключевые слова: *поэма, поэзное мышление, шестидесятничество, традиции, новаторство, поэт, поэтическая эпика, жанр, писатель, литературный род, литературный процесс, сюжет, модернизм, экзистенциализм.*

Рецензенти: Куца О.П., проф. (Тернопіль)

Журба С.В. (Кривий Ріг)

Наталя Швець, аспірант (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82.09: 821.161.2 (Гай-Головка)

Художнє зображення двоploщинності добра і зла в романі «Лора» Олекси Гай-Головка

У статті вперше досліджено художнє моделювання дихотомії добра і зла в рукописному романі "Лора" діаспорного письменника Олекси Гай-Головка. Значна увага приділяється амбівалентності в характерах і вчинках літературних героїв, виражена у прийнятті двох взаємовиключних тверджень, конфлікт яких нібито не помічається, "свідомо-несвідомо" ігнорується суспільством.

Ключові слова: *двосвіття, дихотомія, амбівалентність, бінарні полюси, сублимативність, емігранти.*

Natalya Shvets. Artistic representation of good and evil dual space in Oleksa Hay-Holovko novel "Lora"

The artistic representation of good and evil dual space in manuscript novel "Lora" by diaspora writer Oleksa Hay-Holovko is investigated in the article for the first time. Much attention is paid to the ambivalence in the characters and actions of literary characters, expressed in making two mutually exclusive statements. At the same time this conflict is not noticed allegedly, "consciously-unconscious" is ignored by society.

Keywords: *dual space, dichotomy, ambivalence, binary poles, sublimation, emigrants.*

До розгляду художнього моделювання світу добра і зла в романі «Лора» дослідники досі не зверталися. Означену дихотомію йменуємо двоploщинністю, оскільки роман побудовано на прийомі контрасту. Твір рукописний, зберігається в архіві і, як кажуть, лежить «незайманим облогом», звідси впливає запитання, чому саме на нього не звертали увагу дослідники. Текстуальна подія на просторі роману – соціально-історична, вона переосмислена, перетворена, переосвітлена в її