

ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЕГЕРКО ТЕТЯНА ОЛЕГІВНА

УДК 821.161.2'05.09:7.04Українка:81'42(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФЛОРИСТИЧНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНОЇ ЛІРИКИ І
ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Спеціальність 035 Філологія

Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Т. О. Легерко

Науковий керівник – Романов Сергій Миколайович, доктор філологічних наук,
професор

Луцьк – 2025

АНОТАЦІЯ

Легерко Т. О. «Флористичний дискурс української модерної лірики і поезії Лесі Українки». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» за спеціальністю 035 «Філологія». – Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк, 2025.

У дисертації здійснено аналіз розвитку флористичного дискурсу в літературній традиції від античності до ХХ століття, що дає розуміння специфіки й динаміки змін рослинної образності упродовж століть. Зокрема з'ясовано міру й характер впливу контексту епохи на семантику та функціонування флористичних образів, передусім у стилістичному ключі. На матеріалі творчості письменників різних літературних періодів визначено, що тенденції флористичного образотворення до певного моменту не відзначалися динамічністю. Це пов'язано з тим, що автори не знаходили нових флоронімів для вираження ідей чи почуттів, а послуговувалися напрацьованим попередниками арсеналом. Така стабільність є основною підставою визнати «затвердіння» образного словника, і визначення модернізму як етапу його кардинального переосмислення і трансформації. Зіставлення авторських художніх світів, занурення у складномінливий простір поезії і осягнення міри відбиття життєвого досвіду у творчості, виявлення різних підходів до образотворення відкрило нові обрії для дослідження рослинної образності.

У дослідженні задіяно низку літературознавчих методів для досягнення поставлених завдань та реалізації мети. Найактуальнішим виявився жанрово-стильовий аналіз, з опертям на праці українських дослідників стилю: О. Астаф'єва, В. Будного, О. Головій, Л. Демської-Будзуляк, О. Кицан, Ю. Коваліва,

М. Коцюбинської, С. Кочерги, Г. Левченко, Т. Левчук, М. Моклиці, Н. Мочернюк, Д. Наливайка, С. Павличко, Я. Поліщука, С. Романова. Образно-стильовий аналіз дав можливість виокремити флористичні елементи в парадигмі образної системи конкретних творів, загалом у творчості авторів та більш глобально – у системі літературної традиції. Вивчення флористичного дискурсу від античності до ХХ століття вимагало культурно-історичного підходу (праці Е. Р. Курціуса, Н. Фрая, Т. Бовсунівської, З. Лановик, Д. Наливайка, ін.). Аналіз конкретних поетичних текстів з урахуванням глибоких дискурсів передбачало застосування герменевтичного підходу (праці Г. Г. Гадамера, М. Гайдеггера, З. Лановик, Г. Левченко). Оскільки в сфері дослідження перебувала лірика, частково використано біографічний та психоаналітичний підходи (З. Фройд, Н. Зборовська, Т. Гундорова, праці біографів досліджуваних авторів). Характер флористичної образності у ліриці зумовлює залучення гендерного підходу (праці Т. Гундорової, О. Головій, С. Павличко, С. Романова та інших науковців, які вивчають творчість Лесі Українки, О. Лятуринської, Д. Віконської).

Об'єктом дослідження є лірика українських поетів епохи модернізму: Лесі Українки, М. Вороного, П. Карманського, О. Олеся, Є. Плужника, О. Лятуринської, Д. Віконської. **Предмет дослідження** – флористичні образи у ліриці поетів-модерністів. **Мета** – показати, що флористичний дискурс української поезії є продовженням глибокої європейської традиції від античності до ХХ століття, виразити зв'язок образної системи поетів-модерністів із традиційним флористичним словником символів, алегорій, метафор і їхню модернізацію та індивідуалізацію в контексті літератури ХХ століття.

У першому розділі аналіз еволюції рослинних образів у європейській поетичній культурі від античності до ХХ століття дозволив визначити тенденції розвитку флористичної образності в контекстуальних полях історико-літературного процесу. Зародження алегоричного способу зображення рослин бере початок з античної літератури, де в основі всього міфологія. Алегоризація була елементом відтворення філософських ідей природної гармонії, божественної

присутності, адже метаморфози, які відбувалися із персонажами міфів, здійснювалися з волі богів. Глибшого морального та релігійного змісту флористичність набуває з огляду на докорінну зміну вірувань у періоди середньовіччя та Ренесансу, адже християнські цінності на той момент майже витіснили античні. Пріоритетне побутування рослинних образів у релігійній сфері зумовило зближення понять їхньої алегоричності та символічності. Закономірно, що традиція символіко-алегоричного прочитання художніх текстів бере початок зі способу трактування Біблії. Пов'язані з рослинами метафори також створювали простір для багатозначності, що на функційному рівні зближує їх з алегоріями та символами.

Увираження значень рослинних образів зумовлена потребами авторського самовираження. Нашарування смислових відтінків на відносно стабільний арсенал флоронімів, який сформувався на основі традиції, зумовило утворення «моноліту» образу і його значення. Активне звернення до любовної тематики, що чи не найбільшого розквіту сягнуло у лицарській поезії та ліриці трубадурів, ознаменувало появу додаткових відтінків у значенні передовсім квітів – помітним став вплив емоційного аспекту. Жінка-квітка посідала роль центрального персонажа в ліриці різних літературних періодів, була частиною культу дами серця, що єднався із мотивами палкого, але зазвичай невзаємного кохання.

З часом флористичні образи в європейській поезії набували значення важливого інструменту для відображення внутрішніх процесів: осмислення світу, суспільних проблем, власного емоційного стану тощо. Вдаючись до рослинної образності, поети реалізують концепцію взаємозв'язку людини й природи, відбивають складну динаміку цієї співдії через символіку росту, цвітіння, зростання або в'янення.

Флористичні образи у творчості митців періоду романтизму стали функціонувати більш самодостатньо завдяки зміні світобачення. Романтичний символ як художній образ зберігає естетичну функцію та емблематичний характер, проте відрізняється від середньовічного чи барокового символу, значення яких

було зумовлене усталеністю і ритуальним використанням. Словник флористичних образів зазнав перших суттєвих змін: романтики активно зверталися до фольклору, запозичуючи разом із сюжетними компонентами й образні.

У другому розділі початок ХХ століття схарактеризовано як період інтенсивних стилєвих пошуків у творчості українських письменників. Більшість митців перебувають у межовому стані, адже в своїх новаторських зусиллях вони однаково не могли позбутися тяжіння традиції. Модернізм був задекларований письменниками цілком свідомо й рішуче, але втілений у творчість досить неоднорідно та непослідовно. Окреслене ідейне роздоріжжя зумовило явища неоромантизму, неореалізму, неокласицизму, які у межах мистецької еволюції поставали етапами, що передували розвитку високого модернізму. У пропонованому дослідженні вони трактовані як премодерністські або ранньомодерністські течії. Модернізм у літературному процесі початку ХХ століття розглянуто як багатовекторний феномен, що поєднував традицію та новаторство, задаючи напрямки подальших мистецьких трансформацій.

Модерністи, в пошуках оригінальності, трансформували традиційні образи, наділяли їх новими смисловими конотаціями або ж заперечували усталений семантичний код, індивідуалізували символіку рослинних мотивів. Флористичний спектр поезії модернізму урізноманітнївся і розширився завдяки проєкції досвіду поетів-модерністів на їхню творчість. Митці залучали нові флорони до поетичного словника або й узагалі укладали власні. Флористичні елементи впливали на зміст і форму лірики, у той чи той спосіб коригуючи зі світоглядом письменника та естетикою його творчості. Вони постають індикатором стилю, а відтак і елементом вияву авторового психотипу.

Означені тенденції раннього модернізму в українській літературі відбиває творчість М. Вороного, П. Карманського та О. Олеся – поетів, які наблизилися до самоствердження у профілях модерністів, але не досягли цього остаточно. У їхній творчості присутні коди, переважно, символізму, але розгорнуті й утілені непослідовно. А характер флористичної образності зримо й досить послідовно

відображає стильові пошуки. М. Вороний, як ідеолог і зачинатель української модерної літератури, прагнув наслідувати і відтворювати тенденції європейської лірики. Серед флористичних образів у його ліриці домінують символи, що мають емблематичний характер. Наявний і мотив єдності ліричного героя із природою, яка гармонійно вписана у людське існування. Цей концепт передано за допомогою розмаїття художніх засобів: порівнянь, ботаноморфних метафор, алегоризації флори тощо.

П. Карманський виразно тяжіє до флористичних порівнянь разом із яскравою метафорикою, що представлена у взаємодії з екзотичними або ж нетиповими для українського побуту / пейзажу рослинами. Поряд з експресивністю і надривом у ліриці флористичні образи набувають емоційно-значеннєвого забарвлення. Поет вдається до паралелізму, використовує рослинні елементи в якості декору, йому притаманне тяжіння до споглядальності, песимістичного світосприйняття.

Ліриці Олександра Олеся притаманні риси романтичної поетики, зокрема емблематичність, персоніфікація флористичних образів, пейзажність як засіб художнього відображення дійсності, органічний зв'язок із фольклорними традиціями, а також міфотворчість як складник авторського стилю. Водночас у його творчості виразними є коди символізму, що проявляються через філософію двосвіття, усвідомлення інакшості й непевності буття, а також потребу безперервного пізнання навколишнього світу і власного «я». Творчість Олександра Олеся відображає співдію неоромантизму та символізму, що є характерною особливістю української поезії перехідного періоду кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Серед митців-новаторів були й такі, хто публічно не декларував свою приналежність до великого новаторського руху, але змінював і вдосконалював літературу власною творчою практикою. Такий тип митців представлено знаковими для української літератури постатями – Леся Українка, Євген Плужник, Оксана Лятуринська та Дарія Віконська.

Характерна риса стилю Є. Плужника – синкретизм художніх засобів, головною функцією якого є створення власного, абсолютно новаторського суб'єктивно-образного стильового рівня. Поетика символізму автора, до якої вплетено флористичну образність нового ідейного спрямування, виявляється у філософії двосвіття, поділі на реальне та ідеальне, в усвідомленні смерті як перехідного стану, а не кінцевої точки життєвого шляху, а відтак позбавлення страху перед нею. Усе це вказує на прихід в літературу оригінального митця, а з огляду на епоху – представника зрілого модернізму.

Важливого значення рослинна образність набула у творчості письменниць-модерністок – Лесі Українки, Оксани Лятуринської та Дарії Віконської. У них флористичність є вагомим елементом образотворчості і претендує на статус окремого тематичного простору. А до цього майже не тяжіють їхні колеги-чоловіки. Уміння помічати присутність рослин у житті, оригінально й органічно наповнювати ними художній простір також притаманне жіночому письму. Образ квітів став частиною самоідентифікації жіночої особистості. Це дозволяє увести флористику до питомого арсеналу жіночого письма.

У ліриці О. Лятуринської побутують рослини-символи, які переважно мають народно-пісенне походження. Це дає підстави визначити неоромантизм як одну із визначальних рис творчості мисткині. Звернення до фольклорних мотивів дозволило розширити діапазон вживання флоронімів, що значно збагатило авторський словник і відкрило нові обрії для інтерпретації рослинних образів. Ознаки імпресіонізму виявленні в автентичному способі зображення квітів – вони з'являються як результат саморефлексії через споглядання дійсності. Поезія О. Лятуринської відображає світ через призму унікального художньо-естетичного світобачення. Рослинні метафори у цьому випадку слугують доповненням авторської концепції буття і її повнішого самовияву. Під цим кутом лірику Лятуринською можна сприймати як індивідуальний вияв орнаменталізації шляхом нашарування рослинних символів, метафор та алегорій. А це, своєю чергою, засвідчує впливи стильової естетики необароко.

Рослинні образи є індикаторами індивідуального стилю Дарії Віконської, основа якого – експресіонізм, однак помітні й упливи імпресіонізму та символізму. Поетичні нариси Дарії Віконської – одна з вершин української модерної лірики – виявляють максимально глибоке занурення у власний внутрішній світ. Синтез характерних рис модерного мистецтва, актуалізація міжмедіальних (візуальних, звукових, тактильних) елементів визначають специфіку жанрової, стильової та образної природи творів Дарії Віконської. Рослини постають носіями глибокої філософії, в основі якої єдність людини з природою, сакральність творчого процесу, естетика споглядання та сприйняття світу загалом.

Третій розділ дисертації присвячено дослідженню флористичного дискурсу лірики Лесі Українки – виявленню еволюції її творчого саморуху. Образна система ранньої лірики поетки визначає її як митця-романтика із досить типовими рослинами-алегоріями, символами, метафорами. Та щодазі Леся Українка залучала нові флороніми до поетичного словника – формувала авторські ідеї та способи творення образів. Крім оновлених символів, алегорій і метафор авторка творить і неологізми, що стають концептами й займають чільне місце у відображенні процесів пізнання світу і себе. Трагічні життєві події стали своєрідною точкою неповернення, каталізатором для становлення Лесі Українки – символістки, а отже й розширення образної системи, доповнення та увиразнення її сенсів, зокрема й у гендерному ключі.

Дослідження демонструє, що завдяки введенню у наукову площину флористичного дискурсу вдалось простежити й з'ясувати взаємовпливи рослинних образів та змісту і форми лірики М. Вороного, П. Карманського, О. Олеся, Є. Плужника, О. Лятуринської, Д. Віконської та Лесі Українки. Флористичні образи є органічною проєкцією світогляду авторів, а відтак і дієвим способом осягнення їхніх творчих шукань та ідентифікації стильової приналежності.

Ключові слова: символ, алегорія, метафора, стиль, символізм, експресіонізм, імпресіонізм, поетика, лірика, ліричний герой, Микола Вороний,

Петро Карманський, Олександр Олесь, Євген Плужник, Оксана Лятуринська, Дарія Віконська.

ABSTRACT

Leherko T. O. «Floristic discourse of Ukrainian modern lyrics and poetry of Lesya Ukrainka» - Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

The dissertation is for the obtaining the Doctor of Philosophy degree in the field of knowledge 03 «Humanities», speciality 035 «Philology» - Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, 2025.

The dissertation analyzes the development of the floristic discourse in the literary tradition from antiquity to XX century, that gives comprehension of specificity and dynamics of changes in plant imagery during the centuries. In particular, the extent and nature of the influence of the context of the era on the semantics and functioning of floristic imagery, especially in the stylistic sense, are clarified. On the basis of the works of writers from different literary periods, it is determined that the trends in floristic imagery were not stood out as dynamic up to a certain point. This is due to the fact that the authors did not find new floronyms to express ideas or feelings, but used the armamentarium developed by their predecessors. This stability is the main reason to recognise the «solidification» of the figurative vocabulary and to define modernism as a stage of its radical rethinking and transformation. Comparison of the authors' artistic worlds, immersion in the complex unstable of poetry and comprehension of the reflection degree of life experience in creativity, identification of different approaches to imagery opened up new horizons for the study of plant imagery.

The study uses a number of literary methods to achieve its objectives and goals. The most relevant was the genre and style analysis, based on the works of Ukrainian style researchers such as: O. Astafiev, V. Budnyi, O. Holovii, L. Demska-Budzuliak, O. Kitsan, Y. Kovaliv, M. Kotsiubynska, S. Kocherha, H. Levchenko, T. Levchuk, M.

Moklytsia, N. Mocherniuk, D. Nalyvaiko, S. Pavlychko, Y. Polishchuk, and S. Romanov. The figurative and stylistic analysis made it possible to distinguish floristic elements in the paradigm of the figurative system of specific works, in the authors' works in general and more globally in the system of literary tradition. The study of floristic discourse from antiquity to the twentieth century required a cultural and historical approach (works by E. R. Kurzius, N. Fry, T. Bovsunivska, Z. Lanovyk, D. Nalyvaiko, etc.) The analysis of specific poetic texts with taking into account deep discourses involved the use of a hermeneutical approach (works by G. G. Gadamer, M. Heidegger, Z. Lanovyk, H. Levchenko). Since the study focused on poetry, biographical and psychoanalytic approaches were partially used (Z. Freud, N. Zborovska, T. Gundorova, works of biographers of the authors under study). The nature of floristic imagery in the lyrics determines the use of a gender approach (works by T. Gundorova, O. Holovii, S. Pavlychko, S. Romanov, and other scholars who study the works of Lesya Ukrainka, O. Liaturynska, and D. Vikonska).

The object of the study is the lyrics of Ukrainian poets of the modernist era: Lesya Ukrainka, M. Voronyi, P. Karmanskyi, O. Oles, Y. Pluzhnyk, O. Liaturynska, D. Vikonska. **The subject of the study** is floristic images in the lyrics of modernist poets. **The aim** is to show that the floristic discourse of Ukrainian poetry is a continuation of a deep European tradition from antiquity to the twentieth century, to emphasise the connection of the imagery system of modernist poets with the traditional floristic vocabulary of symbols, allegories, metaphors and their modernisation and individualisation in the context of twentieth-century literature.

In the first chapter, the analysis of the evolution of plant images in European poetic culture from antiquity to the twentieth century allowed us to identify trends in the development of floristic imagery in the contextual fields of the historical and literary process. The origin of the allegorical way of depicting plants dates back to ancient literature, where mythology is at the core of everything. Allegorisation was an element of the reproduction of philosophical ideas of natural harmony and divine presence, because the metamorphoses that took place with the characters of myths were carried

out by the will of the gods. Floristic design acquires a deeper moral and religious meaning in view of the radical change in beliefs during the Middle Ages and the Renaissance, as Christian values almost replaced the ancient ones. The priority use of plant images in the religious sphere led to the convergence of the concepts of their allegory and symbolism. Naturally, the tradition of symbolic and allegorical interpretation of literary texts originates from the way the Bible was interpreted. Metaphors related to plants also created space for ambiguity, which brings them closer to allegories and symbols at the functional level.

The needs of the author's self-expression caused an emphasis of plant images. Overlaying of semantic shades with a relatively stable armamentarium of floronyms, which was formed based on a tradition, led to formation "monolith" image and its meaning. The active referring to love theme, which probably had the biggest prosperity in chivalry poetry and lyrics of troubadours, indicated the occurrence additional shades in the semantic flowers in the first place – the impact of emotional aspect became noticeable. The woman-flower occupied the role of a key character in the lyrics of different literary periods, she was the part of the cult of lady's heart, that was connected with motives of passionate, but usually unrequited love.

After a while floristic imagery in the European poetry became important instrument for depicting inner processes: comprehension of the world, social problems, own emotional state etc. Referring to plant imagery, poets perform a concept of interrelationship between a human and nature, imprint complex dynamic of this cooperation through the symbols of growth, blooming, rising and wilting.

Floristic images in the artwork of artists from Romantic period started to function more independently thanks for changing of the worldview. The romantic symbol as an artistic image saves aesthetic function and emblematic pattern, although it differs from medieval or baroque symbol, which semantic was driven by settledness and ritual usage. The vocabulary of floristic images was considerably changed for the first time: romantics actively referred to the folklore, borrowing narrative and imagery components.

In the second chapter the beginning of XX century is described as period of intense stylistic search in the artwork of Ukrainian writers. The majority of the artists are in the in-between state, as they couldn't get rid of the attraction to tradition in their innovative efforts. The Modernism was declared by writers quite in the deliberate and determined way, but its implementing was inhomogeneous and inconsistent. The outlined crossroad of the ideas caused phenomena of neo-romanticism, neo-realism, neo-classicism, that appeared stages within artistic evolution, which were preceded by development of high modernism. In this research they are interpreted as premodernistic or early modernistic movements. Modernism in the literary process of XX century was considered as multivector phenomena, that combined tradition and novelty, giving the directions of further artistic transformations.

Modernists, in search of originality, transformed traditional images, endowed them with new semantic connotations or denied the established semantic code, and individualised the symbolism of plant motives. The floristic spectrum of modernist poetry diversified and expanded due to the projection of the experience of modernist poets on their work. Artists added new floronyms to the poetic vocabulary or even created their own. Floristic elements influenced the content and form of the lyrics, adjusting them in one way or another to the writer's worldview and aesthetics. They are an indicator of style, and thus an element of the author's psychotype.

These tendencies of early modernism in Ukrainian literature are reflected in the works of M. Voronyi, P. Karmanskyi, and O. Oles, poets who came close to asserting themselves in the profiles of modernists but did not achieve this completely. In their works, there are codes of symbolism, mainly, but they are deployed and embodied inconsistently. And the nature of floristic imagery visibly and quite consistently reflects stylistic searches. M. Voronyi, as an ideologist and founder of Ukrainian modern literature, sought to imitate and reproduce the trends of European lyrics. Among the floristic images in his lyrics, symbols of an emblematic nature dominate. There is also a motif of the lyrical hero's unity with nature, which is harmoniously inscribed in human

existence. This concept is conveyed through a variety of artistic means: similes, botanical metaphors, allegorisation of flora, etc.

P. Karmanskyi distinctively gravitates to floristic comparison with bright metaphoric, that is presented in interaction with exotic or not typical plants for Ukrainian lifestyle/scenery. Along with expressiveness and tear in the lyrics floristic images take the emotional color. Poet exploits parallelism, he uses plant elements as decorations, it is common for him to gravitate to contemplation and pessimistic worldview.

The lyrics of Oleksandr Oles are characterised by the features of romantic poetics, in particular, emblematicism, personification of floristic images, landscape as a means of artistic reflection of reality, organic connection with folklore traditions, as well as myth-making as a component of the author's style. At the same time, his work is marked by the codes of symbolism, which are manifested through the philosophy of duality, awareness of otherness and uncertainty of existence, as well as the need for continuous cognition of the world around us and our own self. The work of Oleksandr Oles reflects the collaboration of neo-romanticism and symbolism, which is a characteristic feature of Ukrainian poetry of the transitional period of the late nineteenth and early twentieth centuries.

Among the innovative artists there were those who did not publicly declare their affiliation with a large innovative movement, but changed and improved literature through their own creative practice. This type of artists is represented by such iconic figures in Ukrainian literature as Lesya Ukrainka, Yevhen Pluzhnyk, Oksana Liaturynska, and Daria Vikonska.

A characteristic feature of Y. Pluzhnyk's style is the syncretism of artistic means, the main function of which is to create his own, absolutely innovative subjective and figurative style level. The poetics of the author's symbolism, which includes floristic imagery of a new ideological direction, is manifested in the philosophy of duality, the division into the real and the ideal, in the awareness of death as a transitional state, not the end point of life, and therefore the elimination of fear of it. All this points to the

arrival in literature of an original artist, and, given the era, a representative of mature modernism.

Floristic imagery was of great importance in the works of modernist writers such as Lesya Ukrainka, Oksana Liaturynska, and Daria Vikonska. In their works, floristic imagery is a significant element of art and claims the status of a separate thematic space. And their male colleagues hardly ever gravitate towards it. The ability to notice the presence of plants in life, to fill the artistic space with them in an original and organic way is also inherent in women's writing. The image of flowers has become part of the self-identification of a woman's personality. This allows us to include floristry in the specific arsenal of women's writing.

In O. Liaturynska's lyrics, there are plants-symbols, which are mainly of folk-song origin. This gives grounds to define neo-romanticism as one of the defining features of the artist's work. The appeal to folklore motifs allowed to expand the range of floronyms, which greatly enriched the author's vocabulary and opened up new horizons for the interpretation of plant images. Signs of impressionism are revealed in the authentic way of depicting flowers - they appear as a result of self-reflection through contemplation of reality. The poetry of O. Liaturynska reflects the world through the prism of a unique artistic and aesthetic worldview. In this case, plant metaphors serve as a complement to the author's concept of life and its fuller expression. From this perspective, Liaturynska's lyrics can be perceived as an individual manifestation of ornamentation through the layering of plant symbols, metaphors, and allegories. And this, in turn, shows the influence of the Neo-Baroque aesthetic.

The plant images are indicators of Daria Vikonska's individual style, which is based on expressionism, but also has influences of impressionism and symbolism. Daria Vikonska's poetic essays, one of the peaks of Ukrainian modern poetry, reveal the deepest possible immersion in her own inner world. The synthesis of the characteristic features of modern art, the actualisation of intermedia (visual, sound, tactile) elements determine the specificity of the genre, style and figurative nature of Daria Vikonska's works. Plants appear as carriers of a deep philosophy, based on the unity of man with

nature, the sacredness of the creative process, the aesthetics of contemplation and perception of the world in general.

The third chapter of the dissertation is dedicated to the research of floristic discourse of Lesya Ukrainka's lyrics – the revealing of evolution and her creative self-movement. The imagery system of poet's early lyrics defines her as a romantic artist with pretty typical plant allegories, symbols and metaphors. But Lesya Ukrainka gradually implemented new floronyms to poetic vocabulary – she was forming original ideas and new ways of creating images. Besides updated symbols, allegories and metaphors, the author creates neologisms as well, which became the concepts and played the key role in reflecting processes of understanding the world and oneself. Tragic life events became a peculiar point of no return, a catalyst for becoming Lesya Ukrainka as a symbolist, and therefore expanding imagery system, addition and expressiveness her ideas, particularly in the gender direction.

The study demonstrates that thanks to the introduction of floristic discourse into the scientific field, it was possible to trace and clarify the interconnections between plant images and the content and form of the lyrics of M. Voronyi, P. Karmanskyi, O. Oles, Y. Pluzhnyk, O. Liaturynska, D. Vikonska, and Lesya Ukrainka. Floristic images are an organic projection of the authors' worldview, and therefore an effective way to comprehend their creative pursuits and identify their style.

Key words: symbol, allegory, metaphor, style, symbolism, expressionism, impressionism, poetics, lyrics, lyrical hero, Mykola Voronyi, Petro Karmanskyi, Oleksandr Oles, Yevhen Pluzhnyk, Oksana Liaturynska, Daria Vikonska.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

Легерко Т. «І лаври, і квіти, і терни»: тема митця і мистецтва у поезії Лесі Українки (флористичний дискурс). *Волинь філологічна: текст і контекст*. Вип. 32. *Лесья Українка: особистість, нація, світ*. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2021. С. 131 – 143.

Легерко, Т. Флористика як індикатор домінанти ідіостилю Дарії Віконської. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*, 59, 2024. с. 34–40.

Легерко Т. Гендерні вектори ліричної флористики Лесі Українки. *Волинь філологічна: текст і контекст. Олена Пчілка: повернення*. Вип. 38. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2024. С. 154–165.

Статті у міжнародних фахових виданнях і наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних наукометричних базах:

Zhanna Bortnik, Tetiana Leherko, Hanna Moklytsia, Kateryna Oliinyk, Oksana Goloviy, Viktoriia Sokolova. The psychological basis of mystical symbols and the problem of their theatrical embodiment: “The blue rose” by Lesya Ukrainka. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. V.12. Issue 12/02-XXIX. 2022. p. 199-202. (WoS)

Матеріали наукових конференцій:

Легерко Т. Флористичний дискурс жіночих образів у поезії Лесі Українки (феміністичний ракурс). *Матеріали XVIII Міжнародної науково-практичної конференції аспірантів і студентів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (14 – 15 травня 2024 року)*. Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк, 2024. С. 1003 – 1006.

Статті в наукових виданнях України:

Легерко Т. Концептосфера життя/смерть крізь призму рослинної метафорики (на матеріалі поезії Лесі Українки). *Молодий вчений*, № 8 (96), 2021, с. 82 – 86.

Легерко Т.О. Флористична образність лірики Лесі Українки (поезія поза збірками). *Молодий вчений*, № 8 (96), 2021, с. 86 – 90.

Легерко Т. Флористична образність поезій Лесі Українки, що не ввійшли до збірок. *Vivat academia*, Випуск 5, Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2021, с. 29 – 34.

Легерко Т. «Білий мармор, і плющ, і криваві осінні рожі»: флористичні образи інтимної лірики Лесі Українки (1900–1902 рр.). *Scriptament: Молодіжний науковий вісник факультету філології та журналістики: зб. наук. пр.*, №10, 2023, с. 115 – 120.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ I. ФЛОРИСТИЧНИЙ ДИСКУРС ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	28
1. 1. Традиція флористичного образотворення у символічних та алегоричних ключах. Античність і Середньовіччя	28
1. 2. Ренесансна жінка-квітка та алегоричність барокового Едему: еволюція флористичного образотворення.....	36
1. 3. Флористичний символізм vs алегоризм. Рослинні образи як проєкція світогляду поетів-романтиків	41
1. 4. На гранях боротьби мистецьких світоглядів: рослинні образи в контексті поезики реалізму	51
Висновки до першого розділу.....	55
РОЗДІЛ 2. ФЛОРИСТИЧНИЙ ДИСКУРС ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ	59
2. 1. Флористичні образи лірики Миколи Вороного: від народництва до модерністських тенденцій.....	61
2. 2. Романтичні витoki символізму Петра Карманського. Флористичний ракурс	73
2. 3. Олександр Олесь: шлях до символізму у системі координат флористичної образності.....	83
2. 4. Особливості стильового синтезу в ліриці Євгена Плужника крізь призму рослинних образів	98
2. 5. Жіночий голос українського модернізму	111
2. 5. 1. Рослинний світ поезії Оксани Лятуринської: на пограниччі імпресіонізму та неофольклоризму.....	113
2. 5. 2. Флористичні образи як домінанта ідіостилю Дарії Віконської	131
Висновки до другого розділу	141
РОЗДІЛ III. ФЛОРИСТИЧНИЙ ДИСКУРС ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	146
3. 1. Леся Українка: шлях від романтизму до модернізму в контексті рослинної образності.....	146
3. 2. І квіти, і лаври, і терни: тема митця і мистецтва в ліриці Лесі Українки...	174
3. 3. «Квіток, квіток, як можна більше квітів...»: флористичний дискурс інтимної лірики Лесі Українки	185
Висновки до третього розділу.....	202
ВИСНОВКИ.....	206

ВСТУП

Актуальність. Вивчення образного мовлення ліричних творів завжди цікавило науковців, адже образна система – це, передусім, репрезентація індивідуально-авторського бачення світу.

Дослідження розвитку флористичних образів у європейській поетичній культурі дозволило побачити поступову трансформацію їхнього смислового та функційного навантаження. У процесі аналізу флористичного дискурсу важливу роль відіграє розмежування понять символу, алегорії та метафори, оскільки вони є основними засобами реалізації рослинних образів у поезії. У трактуванні символу, алегорії та метафори у процесі дослідження флористичного дискурсу за основу взяті визначення М. Моклиці. Флористичний дискурс – це система рослинних образів, що є частиною літературної традиції образотворення, яка характеризується певною динамікою змін і нашарувань значень та формує окремий образний словник. У свою чергу, флористичність – це риса літературного твору, яка полягає в наявності у ньому інтерпретацій рослинних образів. Поняття флористичного образу у дослідженні тотожне поняттю рослинного образу, оскільки загальноживаним терміном «флора» означено сукупність рослин.

Флористичні образи є органічною частиною світової поетичної традиції насамперед тому, що супроводжували людство ще з початків зародження культури. Значення і функції рослинних образів модифікувалися згідно з культурними потребами і літературними традиціями, змінювалась частотність їхнього вживання, але присутність у культурній парадигмі завжди була незмінною. Така перманентність зумовила певне «затвердіння» смислів у царині використання флоронімів. Звернення до традиції, яка бере початок ще з античної міфології, а далі до біблійних текстів, лицарської поезії, творів трубадурів, мінезінгерів, вагантів, наповнило лірику, особливо любовну, рослинними

образами. Ці образи легко підхоплювалися, переходили з твору в твір, від поета до поета і набували ознак ритуального використання. Словник втрачав своє символічне чи метафоричне значення, набуваючи ознак топосу (у значенні Е. Курціуса). Усталеність зумовлювала барокову, орнаментальну, прикрашальну функцію флористики. Суттєво змінився словник рослинних образів в епоху романтизму, насамперед через активізацію фольклорного матеріалу, який вплинув на літературне мовлення поетів усіх країн, наповнивши творчість рослинами з місцевої флори. У романтизмі ж розпочалось змагання з традицією, яка в царині рослинної образності тяжіла до алегоризму. Романтики створили новий словник рослинних символів.

Дослідження флористичної теми в українському літературознавстві мають досить спонтанний характер. Аналізуючи рослинну образність, науковці роблять висновки про її далеко непересічну роль в художньому світі того чи того письменника, але зазвичай не продовжують і не поглиблюють подальших пошуків. Цим і зумовлено брак фахових досліджень передісторії флористичних образів, що могло б закласти основи для їхнього детального вивчення в майбутньому. Дисертація пропонує аналіз розвитку флористичного дискурсу в літературній традиції від античності до ХХ століття, що дає розуміння того, якого характеру змін зазнавали рослинні образи упродовж століть. Завдяки цьому з'ясовано, який вплив має контекст епохи на семантику та функціонування флористичних образів, передусім у стилістичному ключі. На матеріалі творчості письменників різних літературних періодів визначено, що тенденції флористичного образотворення до певного моменту не відзначалися динамічністю, адже автори не знаходили нових флоронімів для вираження ідей чи почуттів, а послуговувалися вже напрацьованим попередниками арсеналом. Така стабільність якраз і є основною підставою визнати «затвердіння» образного словника, і визначення модернізму як етапу його кардинального переосмислення і трансформації. Зіставлення художніх авторських набутків, занурення у складномінливий простір поезії і осягнення міри відбиття життєвого досвіду у

творчості, виявлення різних підходів до образотворення відкрило нові обрії для дослідження рослинної образності.

Модернізм представлено в значенні літературного періоду, мистецької філософії та естетичного руху, що зумовив кардинальне переформатування флористичної образності. Рослинна панорама поезії суттєво розширилась й урізноманітнилась завдяки активному включенню до творчості індивідуального досвіду поетів. Письменники-модерністи наповнювали традиційні образи з усталеною семантикою іншими смислами, часом демонстрували повне відштовхування, заперечення старого словника флористичних образів, індивідуалізували їх.

Неоромантизм і неокласицизм розглядаємо в мистецькому річищі як явища, що передували високому модернізму, отже – премодерністськими / ранньомодерністськими стильовими хвилями. Сучасне літературознавство визначає неоромантизм і неокласицизм як напрями, що перебували в опозиції, тобто мали різні естетичні та світоглядні орієнтири: консервативність неокласицистів виступала проти вагою підвищеної емоційності неоромантиків. Неоромантична концепція центром художнього зображення обирала індивідуалізованих персонажів, що прагнули свободи та самовираження, розкривала духовну велич людини, а на передній план виводила піднесення над усім буденним. Ці риси наближають її до ідей, втілених у творчості авторів власне модерних. Натомість неокласицистська модель заперечувала культ почуттів, а стриманість і сталість позиціонувала як найвищі досягнення поезії. Спільним було одне – деконструкція і заперечення старих літературних канонів.

Попри досить радикально висловлені наміри, українські письменники початку ХХ століття, намагаючись модернізувати традицію, до кінця не змогли подолати її гравітацію, у такий спосіб опинившись на роздоріжжі творчих пошуків. До зразків раннього модернізму зараховуємо вірші перших збірок Лесі Українки, лірику М. Вороного, П. Карманського та О. Олесья. Поетика названих авторів тяжіє саме до неоромантичної, адже на рівні образної системи та художніх

прийомів виявляється на перетині романтизму і модернізму. Флористичні образи, актуалізовані письменниками, також яскраво демонструють це: їхній семантичний спектр розширився, помітною стала індивідуалізація образотворення, але вплив традиції ще не покинув чільних позицій. Попри це прагнення до оновлення літератури на ідейному, естетичному і образному рівнях передбачає наявність у творчості митців – представників періоду – модерністських векторів самопошуку. До розгляду не залучено поезії авторів, яких прийнято називати неокласиками, передусім тому, що їхні світоглядні засади заперечували поезику романтизму, чимало рис якої перегукуються із неоромантизмом і, властиво, модернізмом.

Особливу пристрасть до рослинної образності виявили письменниці – Леся Українка як представниця раннього модернізму, О. Лятуринська і Дарія Віконська як представниці періоду його розквіту. Кожна з них створила власний словник рослинних образів. Флористичність можна ідентифікувати не тільки як образотворчий складник, а й як окремий тематичний пласт лірики письменниць. Це зумовлено й повсюдною присутністю рослин у житті авторок і їхнім особливим вмінням помічати цю присутність та органічно виражати в творчості. Властиво, така риса споріднює українських авторок із західноєвропейськими, що відкриває нові горизонти для подальших досліджень. Саме у жіночій ліриці флористичні образи найяскравіше виявили себе індикаторами ідіостилів, чого не помітно у творчості поетів-модерністів.

Головна ж зміна полягає в тому, що в модерністів рослини розмежовуються згідно з дискурсами символу, алегорії й метафори, й уже такими стають складниками індивідуального стилю автора. Такою була роль рослинних символів у формуванні символістського стилю Лесі Українки, рослинних алегорій і метафор – необарокового стилю Оксани Лятуринської, символів та алегорій у символістських та експресіоністських ліричних етюдах Дарії Віконської. У поезії П. Карманського, М. Вороного, О. Олеся, Є. Плужника рослинні образи відбивають авторські пошуки у вимірах імпресіоністської і символістської стилістики.

У сучасному українському літературознавстві розвідки, які стосуються рослинних образів у творчості окремих авторів, належать Г. Левченко, Е. Боевій, С. Кожевніковій, А. Швець, С. Ніколаєнко, М. Марковій, Г. Микитів, О. Гаськевич, О. Головій, Н. Поліщук, С. Кочерзі, Л. Семененко, Л. Фоміній, О. Чепелик. У левовій частці досліджень квіти розглянуто переважно в контексті поетичної естетики, а флористичність представлено як художній концепт у межах творчості письменника. Також науковці звертають увагу на семіотику рослин та їхню інтерпретацію авторами з огляду на мову знаків. Розвідки О. Головій та Л. Семененко являють собою вивчення впливу індивідуального стилю окремих митців на специфіку флористичної образності. Авторки здійснюють аналіз рослинних образів Дарії Віконської (О. Головій) і Олександра Олеся (Л. Семененко) в контексті стильових пошуків і домінант, що є важливим в контексті формування методологічної основи цієї дисертації. О. Білічак, Л. Демська-Будзуляк, К. Голобородько, Л. Дружинович, В. Будний, Л. Жванія, Л. Савченко, І. Літвінова, О. Астаф'єва, О. Єрмоленко, Т. Цепкало, В. Будний, І. Чернова зачіпали питання образного мовлення, але оминали флористичний аспект. Тобто тема флористичного дискурсу в літературі є маловивченою, а комплексні дослідження, які стосувалися б еволюції рослинних образів у європейській, зокрема й українській поетичній традиції, взагалі відсутні. Це дає підстави стверджувати, що флористичний дискурс лірики вивчений недостатньо і досить побіжно, що посилює **актуальність** пропонованого дослідження. Також актуальним є осмислення флористичного дискурсу лірики як індикатора змін у традиції образотворення. Актуальним залишається поглиблене дослідження стильової своєрідності творчості поетів-модерністів.

Об'єкт дослідження – лірика українських поетів епохи модернізму: Лесі Українки, М. Вороного, П. Карманського, О. Олеся, Є. Плужника, О. Лятуринської, Д. Віконської.

Предмет дослідження – флористичні образи у ліриці поетів-модерністів.

Мета – показати, що флористичний дискурс української поезії є продовженням глибокої європейської традиції від античності до ХХ століття, виразити зв'язок образної системи поетів-модерністів із традиційним флористичним словником символів, алегорій, метафор і їхню модернізацію та індивідуалізацію в контексті літератури ХХ століття.

Поставлена мета вимагає виконання низки **завдань**:

- опрацювати наукові дослідження, які стосуються основних тенденцій у зміні літературних епох, методології вивчення словесної образності, теорії символу, алегорії, метафори як образів з найглибшими дискурсами; актуалізувати історико-літературний контекст творчості Лесі Українки, М. Вороного, П. Карманського, О. Олеся, Є. Плужника, О. Лятуринської, Д. Віконської у розрізі стильових особливостей і використання флористичних образів;
- Простежити шляхи розвитку флористичних образів в контексті історії літератури на матеріалі ліричних творів представників різних літературних періодів;
- дослідити поезію Лесі Українки, М. Вороного, П. Карманського, О. Олеся, Є. Плужника, О. Лятуринської, Д. Віконської на предмет використання флористики в образному мовленні цих авторів;
- з'ясувати вплив флористичних елементів на зміст і форму творів українських поетів, їх зв'язок зі світоглядом автора та естетикою творчості;
- визначити та виразити рівень значимості рослинних образів як індикаторів ідіостилю письменників;
- розглянути флористичну образність у гендерному ключі;
- накреслити еволюційні вектори флористичного дискурсу в європейській та українській літературі.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що флористичний дискурс лірики українського модернізму вперше представлено як продовження рослинної образності в європейській традиції від античності до модернізму, що дозволило виокремити і означити тенденції, проблематику творення і функціонування

флористичних образів у ліриці низки авторів. Флористична образність увиразнена як дискурс зі трьома складниками: символіко-алегорично-метафоричний. Вперше в аспекті флористичної образності досліджується поезія П. Карманського, Є. Плужника, узагальнена й суттєво доповнена картина флористики у ліриці Лесі Українки, М. Вороного, О. Олеся, О. Лятуринської, Д. Віконської. Вперше у дослідженні флористичної образності застосовано культурно-історичний, герменевтичний, психоаналітичний і гендерний підхід, що дозволило підтвердити важливі тенденції у розвитку поетичного мовлення.

Теоретична та практична цінність. Результати дослідження можуть бути використані у подальшому дослідженні флористики як великої літературної теми, у вивченні творчості українських (М. Вороного, П. Карманського, О. Олеся, Є. Плужника, О. Лятуринської, Д. Віконської, Лесі Українки) та зарубіжних авторів. Студентам різного рівня освіти можна запропонувати дослідження ролі флористики у стилі поетів, драматургів, прозаїків. Матеріал дослідження можна використати при вивченні та викладанні теорії літератури, історії української літератури ХХ століття, творчості названих вище письменників.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконане у рамках ОНП «Мова, література і фольклор пограниччя», а також наукової теми кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури ВНУ імені Лесі Українки «Модернізм і постмодернізм в літературі ХХ століття».

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять наукові праці: 1) методологічного характеру: М. Гайдеггера, Г. Г. Гадамера, Е. Р. Курціуса, Н. Фрая, З. Фрейда, К. Юнга; українських науковців: В. Агєвої, Т. Бовсунівської, О. Вісич, О. Забужко, Н. Зборовської, М. Зерова, Т. Гундорової, О. Камінчук, З. Лановик, М. Моклиці, С. Павличко, С. Романова, Е. Соловей; 2) праці з теорії стилю та теорії модернізму: О. Астаф'єва, В. Будного, О. Головій, Л. Демської-Будзуляк, О. Кицан, Ю. Коваліва, М. Коцюбинської, С. Кочерги, Г. Левченко, Т. Левчук, М. Моклиці, Н. Мочернюк, Д. Наливайка, С. Павличко, Я. Поліщука, С. Романова; 3) праці про поетику і флористику досліджуваних авторів:

Н. Анісімової, В. Базилевського, В. Габора, С. Бортник, О. Білецького, О. Білічак, О. Гальчук, К. Голобородька, Л. Голомб, А. Гуляка, Л. Жванії, Т. Левчук, П. Ляшкевича, І. Набитовича, В. Погребенника, Л. Семененко, Л. Скирди, Г. Токмань, Т. Цепкало, І. Цуркана, А. Швець та інших; 4) важливим джерелом стали праці науковців Волинського національного університету імені Лесі Українки, присвячені творчості Лесі Українки, насамперед розвідки С. Романова та М. Моклиці, а також Ж. Бортнік, О. Головій, Т. Данилюк-Терещук, Н. Колошук, Л. Лавринович, Т. Левчук, В. Соколової.

Методологія дослідження. Найбільш задіяним методом дослідження був жанрово-стильовий аналіз, з опертям на праці українських дослідників стилю (зазначених вище у другому пункті). Образно-стильовий аналіз дав можливість виокремити флористичні елементи в парадигмі образної системи конкретних творів, загалом у творчості авторів та більш глобально – у системі літературної традиції. Вивчення флористичного дискурсу від античності до ХХ століття зумовило використання культурно-історичного підходу (праці Е. Р. Курціуса, Н. Фрая, Т. Бовсунівської, З. Лановик, Д. Наливайка, ін.). Аналіз конкретних поетичних текстів з урахуванням глибоких дискурсів вимагає застосування герменевтичного підходу (праці Г. Г. Гадамера, М. Гайдеггера, З. Лановик, Г. Левченко). Оскільки в сфері дослідження перебувала лірика, частково використано біографічний та психоаналітичний підхід (З. Фройд, Н. Зборовська, Т. Гундорова, праці біографів досліджуваних авторів). Характер флористичної образності у ліриці зумовлює залучення гендерного підходу (використані праці Т. Гундорової, О. Головій, С. Павличко, С. Романова та інших науковців, які вивчають творчість Лесі Українки, О. Лятуринської, Д. Віконської).

Апробацію результатів роботи здійснено в доповідях під час участі у всеукраїнських і міжнародних конференціях та конгресах: Міжнародна наукова конференція «Творчість Лесі Українки: національно-культурні коди та європейська традиція (Луцьк–Варшава, 24-25.02.2021); ХІХ Всеукраїнська наукова конференція молодих філологів «VIVAT ACADEMIA»: «Аристократка

українського духу (до 150 річчя від дня народження Лесі Українки)» (Львів, 16 квітня 2021 року); Всеукраїнська наукова конференція «Реалізм як етап модернізації європейської культури на зламі XIX–XX століть» (Луцьк–Світязь, 13-14 червня 2023 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Олена Пчілка. Повернення» (Луцьк–Світязь, 29-30 червня 2024 р.); XVIII Міжнародна науково-практична конференція студентів і аспірантів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (Луцьк, 14 – 15 травня 2024 р.); X Міжнародний науково-дослідний конгрес імені Тараса Шевченка (Анкара–Луцьк, 1-3 серпня 2024 р.).

Публікації. Результати дисертаційного дослідження представлені у 8 одноосібних та 1 колективній публікації (Web of Science), з них 3 – у фахових виданнях категорії Б.

Структура. Дисертаційне дослідження складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків та списку використаних джерел, який налічує 253 позиції. Загальний обсяг роботи – 230 сторінок, з них 189 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ I. ФЛОРИСТИЧНИЙ ДИСКУРС ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1. 1. Традиція флористичного образотворення у символічних та алегоричних ключах. Античність і Середньовіччя

Одна з найдавніших творчих практик людства – міфологія. Вона відображає давні уявлення про світобудову, містить у собі первісні пояснення походження стихійних явищ, богів, людей, тварин, рослин тощо, і насамперед утверджує ієрархію стосунків людини із природою, яка була частиною божественного. «Уся міфологія – світова, національна та індивідуальна – глибоко символічна за своєю суттю, оскільки система образів, мотивів, сюжетів, відображена у ній, семантично розмаїта та має алегоричний, метафоричний або прихований зміст», – пише Т. Цепкало [Цепкало, 2017, с. 109].

Рослини піддавалися міфологізації нарівні з іншими явищами природи, часто були атрибутами богів, уособленнями людей, тварин, інших істот внаслідок метаморфоз чи переродження. Світ флори у віруваннях та міфології античного світу не лише прикрашав оповіді, а й відображав глибокі символічні та культурні аспекти. Деревя часто вважалися священними або наділеними особливою силою: наприклад вінок із гілок лавра прийнято вважати символом перемоги. Трави і квіти також отримували символічне значення: анемона була невіддільно пов'язана з Адонісом (він перетворився у квітку після смерті), мак – з богом сну та сновидінь Морфеєм; Асклепій, бог медицини у грецькій міфології, асоціювався з лавандою та іншими лікарськими рослинами [Стабрила, 2006]. Існує й низка етіологічних міфів, що пояснюють походження деяких рослин. У них спостерігаємо класичну метаморфозу: людина/істота під дією певних чинників чи обставин перетворюється на рослину. В одному з міфів німфа Дафна, вражена стрілами Ерота, тікаючи від закоханого Аполлона, з волі свого батька Пенея перетворюється на кущ лавру. Ватро згадати також легенду про юнака Кипариса, який випадково убив оленя – свого улюбленця, і від горя й туги перетворився на дерево. Важко оминати й оповідку про Гіацинта, в якій Аполлон, оплакуючи

друга, сприяє тому, щоб його кров перетворилася на квіти. Згодом міфи, властиво, перетворюються у художній матеріал і джерело для запозичень, втративши своє сакральне значення. Але в їхніх сюжетах зароджується традиція алегоричного зображення флористичних образів і такого ж способу змалювання світу природи. Від доби античності і ще дуже довгий час триває поетичне осмислення у творчості антропоцентричних та анімістичних вірувань.

Серед античних авторів, у творчості яких присутня флористична образність – Сафо. Не дивлячись на те, що основу образотворення у її ліриці формує міфологічна символіка, авторка вносить у неї власні підтексти. Поетка поклала початок авторській інтерпретації рослинних образів. Це дозволяє стверджувати про певні ознаки ідіостилю і зародження явища «жіночого письма» адже почуттєвий складник, частотність вживання флористичних образів і їхня авторська інтерпретація вирізняє Сафо з-поміж інших античних ліриків.

Алегоричне зображення світу, традиційне для античності, не втрачає своєї актуальності і в епоху Середньовіччя навіть попри те, що дослідники визначають ці два історико-культурних періоди опозиційними. На їхньому стику стається переломний момент у культурі та ідеології – на зміну багатобожжю приходить монотеїзм, себто християнство заступає язичництво. Філософія християнства суттєво, якщо не кардинально відрізняється від античного світоглядного устрою: християнські ідеї внесли свої корективи в уявлення про Бога, суспільство, видозмінили систему цінностей. Християнство проповідує моральність, праведне життя і духовний розвиток, утверджує культ самоконтролю, праведності, аскетизму. Тобто тілесність і фізична краса набувають маргінальності, з'являється поняття гріха, покарання за нього вищими силами і, відповідно, спокутування. Самозречення, тотальне обмеження і відмова від усього світського, навіть смерть в ім'я Христа прирівнюються до найбільшого подвигу. Звідси – популярність у період раннього середньовіччя житій святих, які цілком можуть слугувати протиставленням міфічним подвигам героїв-напівбогів.

У центр поставлено віру в Бога та його наміри, архіважливим є виконання Божих заповідей, які покликані врятувати душу від гріхопадіння. Рослини у християнській парадигмі також представлені атрибутами божественного. Троянду, яку в добу античності вважали уособленням краси і кохання, бо пов'язана вона була з Афродітою, яка, за легендою, утворилася з морської піни, що покривала тіло богині, почали зображувати поряд з Дівою Марією. Відповідно, значення тілесної краси було відкинуто, переосмислено і подано під іншим кутом – християнська троянда почала означати духовну красу, добродієність, чистоту. Загалом образ квітки у середньовіччі увінчаний означенням «божественна», адже все прекрасне – справа рук Творця, Його логічне продовження. Лілія, стокротка, виноградна лоза, терен, образи дерева і саду також набувають сакрального значення.

Античний культ краси і гедонізм нібито скасовується християнством, адже в пріоритеті спасіння душі заради вічного життя у раю (райському саду). Нова філософія проголошує появу будь-чого Божим промислом, як наслідок, антропоцентризм нівелюється: центр Всесвіту переміщується з людини на Бога і служіння йому. Християнство стало одним із визначальних елементів середньовічної культури, глибоко пронизуючи всі сфери суспільства і надаючи йому специфічний релігійний характер. Однак, багато античних ідей та цінностей вдало інтегруються в християнську культуру. Світосприйняття видозмінюється, але реалії, а надто здобутки минулого, навколо людини лишаються такими ж, і найкращим варіантом є їхня адаптація до нового світобачення. Це стосується передусім культурних здобутків, релігійних атрибутів, універсальних символів. «...новий світ, попри цілком новий і притаманний йому дух, до найбільших глибин наповнений і зумовлений античною культурою, традиціями, правовою й державною структурою, мовою, філософією та мистецтвом», – стверджував Е. Курціус, долучаючись до бачення Е. Трельча [Курціус, 2007, с. 30].

Якщо вести мову про Біблію, то це і артефакт, і унікальне культурне надбання людства, що є основним засобом, через який християни отримують

вчення, моральні принципи та духовні настанови для життя. Її значний вплив на світове мистецтво незаперечний, адже біблійні сюжети, образи, символи запозичені та інтерпретовані безліч разів. Причина тому – майже всуціль сакралізована специфічна метафорика і символіка. Таким чином Біблію розглядають як символіко-алегоричний текст, що дає можливість розуміти і тлумачити її на різних рівнях. У. Еко, розкриваючи особливості поезики «відкритих» творів, до яких зараховує й алегоричні, писав про те, що у середньовіччі розвинулася теорія алегоризму. Вона передбачала перш за все можливість сприймати Святе Письмо (а надалі також поезію та образотворче мистецтво) не тільки у їхньому буквальному значенні, а й у трьох інших – моральному, містичному та алегоричному. Така теорія відома від часів Данте, але своїми коренями сягає набагато глибше, формуючи в такий спосіб основи середньовічної поезики [Антологія світової літературно-критичної думки, 1996, с. 410].

М. Моклиця пише: «У Середньовіччі алегорія увійшла в культурну свідомість в інших шатах – як божественне повчання, закодоване в біблійному мовленні, сформувала жанри проповіді, містерії, мораліте» [Моклиця, 2017, с. 102]. Основними аспектами алегоричності є, перш за все, характер оповідей, пророцтв, притч, в основі образів яких – двоїстість значень. Такі елементи неможливо трактувати однобоко, інакше сакральність, чи то пак, «магія» тексту втрачається. Часто події в Старому Заповіті розглядають як алегорії або передвісники подій Нового Заповіту: наприклад, історію про жертву Авраама (Буття 22) асоціюють з жертвою Ісуса. Чи, наприклад, Господь в оповіді представлений як пастух, а людство як отара овець, а Ісус називає Себе як Хлібом Життя (Івана 6:35), що цілком можна розглянути як алегорію Його жертвності.

Символізм та алегоризм в період середньовіччя прийнято вважати двома сторонами єдиного символіко-алегоричного світосприйняття. З. Лановик стверджує, що літературний символізм і взагалі систематизація його типів бере початок із розуміння значень біблійних текстів [Лановик, 2006, с. 484].

Дослідниця неодноразово апелює до тверджень У. Еко, який, окреслюючи символічну парадигму в поезії та естетиці середньовіччя, вважає, що прочитання символу «перетворюється в естетичний прояв краси взаємозв'язку двох речей», адже «символічна інтерпретація в більшості передбачає певне узгодження і аналогії сутностей» [Лановик, 2006, с. 484]. Це логічно скеровує до висновків: символ і те, що він символізує, мають спільні властивості. Але, за твердженнями вже цитованого У. Еко, те, що прийнято називати «середньовічним символізмом», є проявом загальнолюдської схильності до алегорій [Лановик, 2006, с. 485].

«Здатність символу передавати внутрішню суть речей на основі спільних зовнішніх характеристик робить його поліфункціональним засобом художньо-образної структури будь-якого тексту», – пише З. Лановик [Лановик, 2006, с. 485]. Літературознавиця ідентифікує символізм як основу образної мови Біблії, що зумовлює проблему класифікації символів. Найбільш узагальненою вона вважає класифікацію К. Коннера, він виокремлює 8 груп біблійних символів: символічні об'єкти, до яких зараховуємо флористичні символи, символічні дії, символічні числа, символічні імена, символічні кольори, символічні напрямки, символічні місця [Лановик, 2006, с. 487]. Символ має емблематичний, синхронічний, навіть іконічний характер. У свою чергу Н. Фрай стверджував, що символ є «асоціативним гроном метафор» [Фрай, 1996], а З. Лановик доповнює: аналіз біблійної символіки (але на наше переконання це стосується аналізу символіки будь-якого твору) свідчить про складність і багат шаровість її структури, яка межує з алегоріями та метафорами, тому образну систему варто розглядати цілісно, в контексті всього твору [Лановик, 2006, с. 502]. Г.-Г. Гадамер був переконаний, що символ є усталеним елементом, змінюватися може хіба розуміння його суспільством [Гадамер, 2000]. Відбувається це через нашарування відтінків значень, яке спричинене збільшенням кількості творів і, відповідно, новими інтерпретаціями тем та сюжетів, релігійних у тому числі.

Алегорія і символ близькі, бо першопочатково застосовувалися у релігійній сфері, тобто символічну парадигму неможливо розглядати відокремлено від алегоричної. Безперечно, алегорія первісно була риторичною, герменевтичною фігурою, бо стосувалася сфери Логосу, тобто наукової. Але згодом її функційність ускладнилася, а пізніше вона взагалі була позбавлена дидактичності. Варто також зауважити, що символ репрезентує рівновагу між внутрішнім і зовнішнім, тобто образ, який утворився шляхом символізації того чи іншого об'єкта, не затьмарює власного значення. В алегорії образ яскравіший за ідею, тобто алегоризований об'єкт постає виразнішим, ніж те поняття (явище, предмет чи особа), що він означає. Алегорична та символічна парадигма творять єдиний метатекстуальний рівень образності, тобто є рівнозначно важливими підходами [Лановик, 2006]. Вже пізніше німецькі романтики і філософи-ідеалісти започаткували тенденцію протиставлення алегорії та символу, в основі якої лежить критерій дидактичності на противагу істинному мистецтву, але про це йтиметься нижче.

Середньовічний «Роман про Троянду», безперечно, посідає особливе місце в історії світової літератури. Цей твір і репрезентує епоху, і постає особливо контрастно на тлі усталеної світоглядної і мистецької картини того часу. «Сучасні дослідники розглядають його не як обмежено літературний феномен, який вкладається в межі певного жанру з його стилістичними та формальними вимогами, а як явище енциклопедично-культурного характеру», – стверджує Б. Гринда [Гринда, 2010, с. 167]. Структурно твір складається із двох частин, які відрізняються провідною ідеєю та стилем, адже написані вони у різних часових проміжках.

Перша частина «Роману про Троянду» ідейно близька до куртуазної лірики, що досягла свого найбільшого розквіту у середньовіччі. Мотив сновидіння – сюжетний елемент, який усталився як традиційний і є одним із критеріїв для зіставлення із «Божественною комедією» Данте. Події розвиваються наступним чином: сповнений життєвої сили і високих духовних поривань юнак

уві сні потрапляє в сад, де з-поміж інших персонажів виокремлює прекрасну Троянду і закохується в неї. Стан сну осмислено як процес зв'язку із вищим, ментальним, ідеальним світом. С. Ніколаєнко з приводу ролі і способу зображення саду як елемента у контексті літературної традиції епохи пише: «Сад слугував своєрідним театром природи, що включав різноманітні рослини, мінерали, представників екзотичних тварин та птахів, завезених із різних країн» [Ніколаєнко, 2014, с.19]. Г. де Лоррі інтерпретує традиційне використання саду і як збірного образу, який об'єднує різні види алегоризованих персонажів, серед яких рослини, і як тла, на фоні якого розгортаються події. Вислів «театр природи» у цьому випадку є напрочуд влучним, адже перша частина «Роману про Троянду» відрізняється від другої ще й динамічністю. Хоча часопростір твору є досить тісним, тому що події розгортаються у межах сновидіння і не перетинають кордони того ж саду, дослідники визначають цю частину саме як динамічну.

Що ж до почуттів ліричного героя, звісно, вони спершу мають платонічний характер, що головним чином пов'язує твір із лицарською поезією. Емоційний складник традиційно виступає рушієм, спонукою до боротьби та славетних подвигів, які завоюють серце прекрасної дами. «Кохання як вираження особистісного та власне романічного первнів у певний спосіб врівноважується лицарськими подвигами як вираженням дещо перетвореного епічного, героїчного первеня. Кохання та подвиги часто виступають в амбівалентних стосунках, бо кохання може відволікати від подвигів, але може й повинно надихати на них. Подібні конфлікти та їхнє подолання посідають значне місце в лицарському романі» [Література західноєвропейського середньовіччя, 2003, с. 267].

Але ідеал на те й названий ідеалом, аби залишатися омріяним і недосяжним. Овіяна флером загадковості Троянда зазвичай ніколи не була «зірвана» лицарем, адже фізичний контакт означав осквернення непорочного образу захоплення. Це яскравий приклад переплетення значень надзвичайної краси і непорочності в образі квітки. Атрибут античної богині, християнської Богоматері перетікає в образ земної ідеалізованої жінки, яка стає об'єктом

своєрідного поклоніння і обожнювання. Троянда – не що інше як алегорія. У Г. де Лоррі це, власне, не персонаж, не об'єкт, а наскрізна ідея, покликана об'єднати всі сюжетні лінії поеми. «Поет, уражений стрілами Амура, безнадійно закохується в Троянду, і його сповнює одержиме прагнення заволодіти нею. Троянда – це своєрідний куртуазний архетип Прекрасної дами, вона недоступна, вона недосяжна, володіти нею означає порушити табу і бути покараним», – стверджує Б. Гринда [Гринда, 2010, с. 168].

Ж. де Мен у другій частині змінює ідейний вектор: призначення головного героя полягає не лише у сліпому бажанні завоювати Троянду, а швидше у самопізнанні. Зовнішня боротьба ліричного героя переростає у внутрішню. Друга частина твору деміфологізує куртуазне кохання, автор надає йому тілесності – він доводить, що успіху в «справах любовних» можна досягти, керуючись законами природи, а не шляхетності. Існування духовності і моральності як найвищих чеснот відокремлено від фізичного втілення – неможливе. Таким чином, явище алегоризації рослинного світу переходить в європейську поетичну традицію.

Що ж до іншого типу образних одиниць у межах поетичних текстів, доречно звернутися до трактування і «побутування» метафори. Її почали досліджувати ще в античні часи: Платон у багатьох своїх трактатах критично висловлювався про використання метафори як образного засобу. Натомість вже Аристотель уважав це явище мовною прикрасою і єдино можливим засобом кодування значень. Цей погляд поділяли в часи середньовіччя, визнавали також онтологічне значення метафори, її здатність бути втіленням чуттєвого світу. Проте Е. Курціус стверджував, що «античне вчення про фігури начебто можна оновити» [Курціус, 2007, с. 147]. Німецький історик літератури береться за спробу простежити історичну метафорику, яка, за його твердженням, йде пліч-о-пліч з історичною топікою. «Хоча «топос» – поняття, яке узагальнює численні тропи, або мовні фігури чи образні висловлювання, у словнику Курціуса образи називаються також усталеними термінами у першу чергу це алегорія. Друге місце за частотою вживання посяде, здається, метафора, а от символ майже відсутній в

мові блискучого медієвіста, хіба трапляється кілька разів у підрозділі про символіку чисел. Акцент на метафоризмі Біблії, зроблений Курціусом, хоч і дивний на тлі ігнорування символу, але вельми доречний з огляду на те, що алегорія і символ у середньовічній герменевтиці – це головні інтерпретаційні моделі, способи тлумачення Біблії...», – уточнює М. Моклиця [Моклиця, 2017, с. 21]. Німецький дослідник класифікує різновиди метафор: виділяє мореплавні, персоніфіковані, пов'язані з їжею, з частинами тіла та театральні метафори. Рослинні образи в межах цієї класифікації можна віднести до підвиду персоніфікованих метафор (Е. Курціус навіть наводить приклад «вино – син виноградної лози», цитуючи Піндара). Проте цей різновид тропу також має відтінок алегоричності. М. Моклиця слушно вказує, що метафора, символ та алегорія є дієвими інструментами пізнання світу і самопізнання [Моклиця, 2017, с. 29]. Тобто їх правомірно вважати трьома китами образотворення, яке й відображає внутрішній стан митця. Це дає можливість употужнити дослідження творчості окремих авторів, простежити літературні тенденції і в підсумку виявити характер рослинної образності через літературні стилі на матеріалі поезії.

1.2. Ренесансна жінка-квітка та алегоричність барокового Едему: еволюція флористичного образотворення

Відродження прийшло на зміну середньовіччю і принесло з собою нові віяння в культурі, літературі, філософії. Коли йдеться про Відродження, ми схильні розглядати його в контексті повернення до античності, після так званих «темних віків». Відродження традиційно властиво сприймати як метафору ранку, коли були започатковано більшість сучасних тенденцій західного життя. Ренесансні мистецькі традиції перейняли чимало рис від середньовічних, серед яких і спосіб використання рослинних образів у поезії. «Кожна квітка та рослина тягне за собою довгий шлейф сталих уявлень та фіксованих характеристик, що склалися в європейській культурній традиції на той час. Класичний топос

Ренесансу – кохана-квітка – був притаманний куртуазній культурі... Флористичні образи органічно входили в дискурс любові епохи Відродження. Їхня палітра була яскравою, багатою та полівалентною», – стверджує С. Ніколаєнко [Ніколаєнко, 2014, с. 19-20]. По суті, митці Відродження продовжують античну і особливо середньовічну традицію лицарської літератури «алегоризації» рослинних образів.

Жінка-квітка – головна героїня поетичної творчості П. Ронсара. Наскрізність цього образу пояснити досить легко з огляду на літературні тенденції, які були окреслені попередньо. Образ коханої у П. Ронсара набуває подвійного значення, адже вона постає, з одного боку, цілком реальною жінкою, а з іншого – є вособленням неземної краси й гармонії. Так чи так, лірична героїня ідеалізована, бездоганна – такою її хоче бачити (а можливо й насправді бачить) автор. Загалом поет продовжує традицію піднесення кохання до рівня філософської й духовної досконалості. Цикли «Любов до Кассандри», «Любов до Марії», «Сонети до Гелени» зберігають ідею поклоніння жінці як музі та натхненниці, що зазнала свого розквіту в середньовіччі. Ф. Скляр писав: «Узяті разом, три любовних цикли Ронсара творять ніби поетичний триптих, який уславлює платонічне почуття юнака, розділене кохання зрілого чоловіка та безнадійну любов літньої людини» [Ронсар, 1977, с. 10]. Мотив переродження чи то пак градації кохання на різних етапах життя знаходить своє продовження у творчості поетів пізніших мистецьких епох та літературних традицій. Згадати бодай ліричну драму І. Франка «Зів'яле листя» і вірш «Тричі мені являлася любов» у ній. Тут збережено концепт магічного числа три, ідею видозміни почуття залежно від зрілості людської свідомості, мотив нерозділеного, а відтак нещасливого кохання і обов'язково зіставлення жінки і кохання до неї з квітами. До ролі і місця флористичних образів у ліриці І. Франка ще буде потреба звернутися.

У віршах Ронсара опис жіночої краси, властиво, насичений квітковими образами: її уста порівнюються з пелюстками, колір шкіри – з біло-рожевим відтінком бутонів троянд, а молодість – із весняним цвітом:

Торкнись, як пелюстками,
Щоб стихить серця пал,
До уст моїх устами,
Що кращі за корал ... [Ронсар, 1977, с. 79].

Поезія «Ви тріумфуйте, що в вашім я полоні?» привертає увагу передусім інтерпретацією рослинних образів, що також знаходять відгук в подальших літературних періодах. Ліричний герой дарує жінці, в яку віддано закоханий, плющ, і стверджує, що «Я перейнять ладен його звабливий чин – / Звиватися круг вас під шалу буйний плин, / В'язати вас вузлом, о чарівна колоно!..» [Ронсар, 1977, с.94]. Гіпотетичне перетворення на рослину заради того, аби завжди перебувати з коханою – також вияв алегоризації рослинного образу, поряд із уподібненням тої ж троянди чи будь-якої іншої квітки до жінки. Це, безперечно, присутнє й у цьому творі, бо, піддаючись мріям стати плющем і повитись на короні коханої, ліричний персонаж не втрачає надії на взаємність. Плющ – вособлення вірності та самовідданості, інтерпретує й Леся Українка, зрозуміло, наділяє його глибшими конотаціями, проте також пов'язує цей образ із темою любовних взаємин, на чому й буде зосереджено увагу далі.

Художня система бароко, яка прийшла на зміну Відродженню, відзначається ускладненістю літературних форм, їй властиві мінливість і поліфонічність. Літературі бароко характерне поєднання релігійних і світських мотивів, образів, тяжіння до контрастів, складної метафоричності, алегоризму і емблематичності, прагнення вразити читача пишним, барвистим стилем, риторичним оздобленням твору. У. Еко характеризує епоху бароко так: «Барокову духовність можна розглядати як перший яскравий вияв модерної культури і модерного сприйняття, бо тут уперше людина звільняється від канонічної традиції... Поетика дива, омани, метафори, попри їхню візантійську зовнішність, хоче усталити це творче завдання нової людини, яка бачить у творі мистецтва не об'єкт, заснований на очевидних асоціаціях, і красою якого можна насолоджуватися, а стимул для розвитку уяви, таємницю, яку треба відкрити,

мету, яку треба досягти» [Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття, 1996, с. 411].

Епічна поема Дж. Мільтона «Втрачений рай» як художнє відбиття біблійної історії про гріхопадіння перших людей має два оповідні аспекти: перший стосується Адама і Єви, другий – Сатани. Очевидно, філософія твору є віддзеркаленням (у позитивному ключі) світогляду самого Мільтона. Про цього митця Леся Українка писала: «...М[ільтон] був не тільки великим поетом, але й завзятим борцем за вільність віри, думки і слова у своїй країні, що він усе своє життя служив тому, що сам уважав за правду, <і що й тепер чесні та освічені люде правдою називають>. Служив він сій правді не жалуючи ні часу, ні здоров'я, за те ж його й досі шанують і пам'ятають в його рідній стороні Англії, дарма що вже більш ніж 200 літ минуло з того часу, як він умер...» [Леся Українка, 2021, с. 361].

Де з'являються біблійні мотиви, там буде присутня й біблійна система образів або хоча б окремі її складники. У «Втраченому раї» не обійшлося без рослинних мотивів: вони у зображенні раю слугують втіленням чистоти, невинності і досконалості природи у безгрішності. Райський сад постає довершеним Божим творінням – дерева цвітуть і плодоносять водночас, разом із квітами і травами утворюють ідеальну єдність. Промовистим є зображення троянд, які ростуть без шипів посеред завітчаних галявин, мовляв, в раю все настільки досконало, що ніщо і ніхто не здатне скривдити його мешканців. Центральний рослинний образ, який з'являється вже на початку «Книги першої», – дерево життя, на заборонені плоди якого спокусилися Адам і Єва.

Зауважмо: деякі загальні назви в «Утраченому раю» вжито з великої літери, що, у свою чергу, є ознакою алегоричності образів. Автор називає предмети і явища, наголошуючи на їхньому особливому значенні. Розлогі та барвисті пейзажні описи демонструють досконалість Едемського саду і покликані створити різкий контраст між світом до та після гріхопадіння – лавр, мирт, іриси, троянди, фіалки, жасмин, крокуси, гіацинти і цвіт загалом протиставлені пустельним і вкрай непривабливим красвидам пекла.

Символіко-алегоричний спосіб прочитання Біблії так чи інакше дозволяє таким же чином сприймати образну систему «Втраченого раю» Дж. Мільтона з огляду на сюжетну основу і особливості мови твору. Флористика як частина образної системи цілком вписується у парадигму барокового стилю з її пишнотою, емблематичністю та алегоричністю.

Загалом, якщо говорити про поетику барокової культури в контексті флористичних мотивів, то можна ствердити, що кардинальних змін порівняно із попередніми епохами рослинні образи не зазнали. Вони так само наявні як художня деталь для увиразнення когось або чогось, як пейзажне тло для розгортання подій, у вигляді метафор і найперше – алегоричних образів, які вбирають і, відповідно, відображають риси людини чи явища. Найперше якраз тому, що алегорія – один із доміантних тропів епохи бароко, який не поступається метафорі у витворенні образної системи. «Алегорія супроводжує метафору в барокових текстах. Це означає, що алегорія може взаємодіяти не лише з символом. Метафора у пишномовному бароковому тексті переназиває світ і всі його елементи, бо просте називання, слово в прямому значенні бароковій свідомості здається не-мистецьким. У цьому перетворенні не може не брати участь й алегорія. Абстракції оживають, втілюються і реалізуються алегоричним способом так само, як оживлює світ метафора», – зауважує М. Моклиця [Моклиця, 2017, с. 189].

Образ рослини як алегоричний продовжує своє існування, не зазнаючи помітних модифікацій. Флористичний світ зображують тлом для розгортання сюжетних чи почуттєвих колізій. Окрема рослина / квітка – це прикраса, ознака риси, явища або ж уособлення. Така традиція зберігалась аж до початку ХІХ ст. з огляду на особливості жанрової системи, філософських, мистецьких та наукових тенденцій. Це, передусім, є ознакою послідовного розвитку літератури, надто якщо брати до уваги тезу про почергову зміну античних та християнських культурних орієнтирів в контексті переходів від одної епохи до іншої.

Кількість творів збільшується, а відтак і частота вживання образів: з'являються нові, старі інтерпретуються і «обростають» новими відтінками значень. Символ і алегорія поступово віддаляються ще більше. М. Моклиця характеризує співіснування алегорії і символу в літературі: «До XVIII ст. алегорія йшла пліч-о-пліч із символом, у широкому вжитку часто ці поняття виявлялися взаємозамінними, і алегоричне, і символічне означали “сказати більше, ніж буквально значення слів”. Але настала пора глибокого осмислення суттєвої різниці й навіть протилежності символу та алегорії. Романтики, завдяки естетикам-ідеалістам (І. Кант, Гегель, Ф. Шеллінг) перетворили пару синонімів на повні антоніми із чітким емотивним маркуванням: символ – інтуїтивний образ, отож найкраще придатний для поетичного вираження, алегорія – образ раціональний, ефективний у дидактичній літературі. Це протиставлення протрималось упродовж XIX ст.» [Моклиця, 2016, с. 100-101].

1.3. Флористичний символізм vs алегоризм. Рослинні образи як проєкція світогляду поетів-романтиків

Переходом до романтичних тенденцій ознаменований черговий злам у світосприйнятті митців. Романтики сповідували свободу творчості і відкидали раціоналізм і культ розуму, що панував в епоху Просвітництва та класицизму. Це давало можливість для нових творчих пошуків і експериментів. Т. Бовсунівська стверджує: «Романтизм в усіх його національних варіаціях, незалежно від часу його формування в тій чи іншій країні, засвідчив свідому орієнтацію письменників та критиків на перетворення художності на засадах наскрізних принципів народності, історизму, сакралізації, наслідування духу народного і наслідування духу божественного, піднесення особистості (а точніше: актуалізація виняткової особистості у кризовому стані), провадження символотворення у традиціях фольклору, дихотомічність (антагонізм і антиномічність) романтичного художнього світу. Ці фундаментальні художньо-

мистецькі принципи романтизму доповнюються способом художнього узагальнення в романтизмі – символізацією» [Бовсунівська, 2019, с. 2].

Митці періоду романтизму відкрили самостійність дикої природи, висвітлили в тому числі і світ рослин по-новому. Флористичні образи стали функціонувати як більш самодостатні і позначали вже не виключно властивості людини. Такі зміни відбулися з огляду на те, що філософія романтизму змінила фокус бачення: людина – не цар природи, а її частина, отже, рослини поставали як повноцінні образи уже навіть на рівні флористичної символіки. Погляд на природу як одухотворену матерію спирається у романтиків на ідеалістичну філософську традицію. М. Маркова наголошує: «Рослинні образи часто були тим стрижнем, довкола якого будувався ліричний сюжет романтичного твору. Засвідчити це може навіть простий перелік назв: «Лавр» («Laurel») (П. Б. Шеллі); «Нарциси» («Daffodils») (В. Вордсворт); «Дерево отрути» («A Poison Tree») (В. Блейк); ... «Лілії» («Lilije»), «Первоцвіт» («Pierwiosnek») (А. Міцкевич); «Квіточка», «Рож», «Кульбаба», «Березка» «Явір, тополя й береза» (М. Костомаров) тощо» [Маркова, 2013, с. 182]. Звісно про флористичний образ лише як символ йшлося далеко не завжди, проте частотність вживання рослинних мотивів саме як образів-символів значно збільшилася порівняно з іншими літературними періодами.

Особливо чуттєвим є світ рослин у поезії П. Б. Шеллі – одного із провідних поетів-романтиків англійської літератури. Автор часто застосовує флористичні образи, що є однією з підстав обрати його творчість як наочний приклад зміни тенденцій у вживанні рослинних мотивів у літературі в контексті романтичної течії. С. Павличко стверджує: «Хоча філософське осмислення природи у Шеллі переважає, вона постає в його поезії і більш конкретною, простою. Разом з Шеллі ми милуємося золотою італійською цуккою, сумною цвинтарною фіалкою, символічним садом, розквітлим навколо скромної мімози, казковими венеціанськими туманами, розчиняємося в могутньому русі стихій» [Шеллі, 1987, с. 16-17]. «Епіпсхидіон» дослідниця назвала найліричнішою поемою

Шеллі. На перший погляд твір тяжіє за мотивами і настроями до куртуазної лірики, бо в його центрі – ідеальний чи то ідеалізований (що, власне, й притаманно романтикам) жіночий образ і всебічне його оспівування і возвеличення. Проте у випадку поезії Шеллі об'єкти піднесення дещо зміщені: автор захоплюється передусім чеснотами, тобто внутрішніми якостями героїні.

Троянда у «Епіпсхидіоні» позбавлена певного кольору, цілеспрямовано наділена блідістю. Це вказує на те, що квітка не до кінця зріла, мовляв, пісня (творчість) не здатна затьмарити ту, кому присвячена. З іншого ракурсу: поникливість і неколючість квітки, тоді як зазвичай її змальовують як розкішну і обов'язково із шипами, розвиваючи тему про дві сторони-антагоністи прекрасного. Іншими словами, традиційно те, що наділене красою, мусить бути недоступним (колючим), аби його здобуття дозволяло тріумфувати ще більше. Троянда ж без шипів – райська ідеальна квітка. Традиційно-алегоричне «троянда дорівнює прекрасна дама» у творі відсутнє, адже «жінка стає метафорою “весни, молодості, ранку”, об'єктивізується до масштабів природи, до безкінечності часу, до глибини простору» [Павличко, 1987, с. 27].

Флористичні образи-символи Шеллі емблематичні, взяті ззовні – навіяні поетичною традицією чи то пак напрацюваннями минулих поколінь і майже всуціль пов'язані із темою кохання, творчістю, які є невід'ємними складниками ідеального світу. Таке змалювання квіткових елементів притаманне митцям-романтикам, до яких справедливо зараховують П. Шеллі. Поза тим, поет весь час перебував у невтомних творчих пошуках і намагався розширити межі мистецтва, адже, за словами С. Павличко, «романтична естетика навіть у власних творах поета ще не вичерпала своїх можливостей», що робило автора відкритим до майбутнього і навіть більше – суголосним із літературою ХХ століття [Павличко, 1987, с. 29].

Серед виразних явищ періоду романтизму – «озерна школа», до якої належали англійські поети В. Вордсворт, Р. Сауті та С. Колрідж. Природа була основним джерелом натхнення для лейкістів, що зумовило наявність у їхній

творчості чималої кількості рослинних образів. Вони постають уособленнями духовного розвитку та гармонії, є елементами філософських роздумів про природу й людське існування. Проте характер вживання флористичних образів цілком відбивав віяння доби – тяжіння до алегоричності, звернення до традиційних значень, емблематичність, функція оздоблення тексту.

Флористичність поезії очільника німецького романтизму Г. Гейне відіграє важливу мистецьку роль, тому що відображає провідні теми його творчості, кохання передусім. Квіти, зокрема троянди, лілеї та фіалки, найчастіше вособлюють пристрасні почуття та водночас їхню недовговічність та вразливість. Рослини у творчості Г. Гейне гармонійно впліталися в романтичні пейзажі, віддзеркалювали внутрішній стан героїв, а перебравши на себе ознаки алегоричності, нерідко ставали засобом іронії та викриття.

Діапазон сенсів, вкладених у рослинні образи лірики Ю. Словацького, є близьким, дотичним до значення флористичних образів українських митців-романтиків, а отже абсолютно доступним для розуміння і трактування у зв'язку зі спорідненістю та перетином польської та української культурних парадигм. Варто не забувати й про українське коріння письменника, що безумовно позначилося на його творчості. Взяти до уваги хоча б ранні твори українського історіософського спрямування, як-от «Українська дума», «Пісня козацької дівчини» чи «Змій».

Повертаючись до флористичних мотивів, важливо зауважити: спільність поетичних квіткових «словників» для ліриків – цілком закономірне мистецьке явище. Рослини, що трапляються у віршованих творах (та й, власне, будь-яких), зазвичай естетично привабливі, тобто для будь-якого автора вжити флористичний образ означає прикрасити твір, надати зображеній дійсності чи то власним переконанням / переживанням виразності, нових барв. Йти вже прокладеними дорогами образотворення або торувати власний шлях – питання контексту епохи і, безперечно, внутрішньої потреби, яка зумовлює ряд рішень та виборів. Так чи інакше, в літературі сформувалася певна традиція вживання конкретних флоронімів, часто зі збереженням їхніх «класичних» значень: троянда – краса і

кохання, лілія – невинність і чистота, дуб – міць, кипарис – туга, мімоза чи фіалка – скромність, лавр – триумф і перемога, зів'ялий цвіт – тлінність буття і т. д. Романтизм, безперечно, додав нові відтінки, передусім завдяки тяжінню митців до індивідуалізму і суб'єктивності зображення, прагненню до вираження власної нетиповості. Поетична творчість Ю. Словацького і його сучасників (і навіть наступників, у чому впевнимосся згодом) яскраво це демонструє.

Аналіз рослинних образів у поетичній спадщині Т. Шевченка відкриває шлях до глибшого розуміння визначальних рис його поетичної мови та авторського стилю. Широкий спектр значень флористичних елементів, органічно поєднаний із фольклорним контекстом, є частиною духовного світу ліричного героя автора. Про рослинний аспект поезії Т. Шевченка М. Маркова зазначає: «Тематична група символічних образів рослин – одна з найбільш активних у творчості Т. Г. Шевченка. Переважна більшість цих образів є постійними символічними метафорами на означення дівчат, жінок та змалюванням їхніх переживань, почуттів, якостей» [Маркова, 2013, с. 183]. Метафора і символ як художні прийоми у поетичній парадигмі епохи беруть гору, зважаючи на літературні тенденції, проте алегоричні образи, рослинні в тому числі, не поступаються актуальністю в контексті лірики Т. Шевченка. Тому дослідниця слушно зауважила, що група символічних образів рослин – лиш одна з найбільш активних. Зважаючи на народно-пісенні, фольклорні мотиви, легко зробити висновки щодо тяжіння до алегоризації рослин. Але передусім поет вдало актуалізує українські традиційні флористичні образи. Одною з поетичних «візитівок» автора є тополя – це стосується і однойменної балади, і частотності вживання образу у ліричних текстах. Щодо алегорії як дидактичного елементу, варто зазначити те, що Шевченко вживає цей художній прийом, маючи іншу мету. «...алегоричні вірші Шевченка аж ніяк не є поезіями-повчаннями, алегорію поет використовує не з дидактичною, а перш за все з виражальною метою», – пише М. Моклиця [Моклиця, 2017, с. 202].

Нерідко тополя поставала у поезії митця центральною деталлю пейзажу («Княжна», «Сон», «Не тополю високою», та ін.), а у конкретному випадку – ще й відправною точкою для розгортання оповіді:

По діброві вітер виє,
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу... [Шевченко, 1987, с. 26].

Наведений уривок – інтро до балади «Тополя», в якій дівчина через тугу за коханим вдалася до чарів і стала тополею. Відтак цей рослинний образ символізує смуток, самотність (адже край дороги), поневіряння (вітер гне тополю додолу), вічне очікування. Проте такою різноманітністю значень тополю можна наділити вже після ознайомлення зі змістом твору. Таким чином образ, який спочатку справляв поверхове враження на кшталт «дерево – частина пейзажної замальовки», набуває інших, глибших барв на фоні ліричного сюжету. Читач перестає тлумачити його однобоко, адже тепер тополя – результат магічного перетворення (і не лише). Його алегоричний та символічний складники йдуть ніби пліч-о-пліч і в цьому випадку не є взаємовиключними, а перебувають в органічній співдії. Адже з одного боку тополя – уособлення дівчини, з іншого – символ глибокої печалі, самотності і туги.

Стихія також неводнораз постає алегоризовано. Зокрема такий випадок бачимо у поезії «Мар'яна-черниця», де вітер є уособленням безжальності долі:

Вітер в гаї нагинає
Лозу і тополю,
Лама дуба, котить полем
Перекотиполе.
Так і доля: того лама,
Того нагинає... [Шевченко, 1987, с. 124]

Рослинні образи (лоза, тополя, дуб, перекотиполе) демонструють своєрідний зріз суспільства, окремих його представників, які по-різному реагують

на життєві випробування. Пояснення подає сам автор, що властиво ліричним творам Шевченка. Значення зазвичай лежать на поверхні, рослинні образи безумовно алегоричні, але ідентифікувати це як прояв примітивності – хибний шлях, адже М. Моклиця вважає, що алегорія у поезії Шевченка відіграє ключову роль і не суперечить його послідовно романтичній естетиці. Спричинене це тим, що алегорія починає відповідати не тільки за дидактику, а й за моральний складник та експресивне повчання, основою якого є абсолютна незгода з існуючим станом речей і навіть більше – світоустроєм [Моклиця, 2017, с. 212].

Узагальнений образ квітів також присутній у ліриці Т. Шевченка. Їхня образна семантика досить варіативна: зазвичай автор зіставляє їх із таким же узагальненим образом дітей, квіти часто стають евфемізмом слова «діти»: «...Тяжко, діти, / Вік самотньому прожити, / А ще гірше, мої квіти, / Нерівню в світі полюбити» [Шевченко, 1987, с. 130], «Виростали мої квіти, / Мої добрі діти» [Шевченко, 1987, с. 176], «Дивися: рай кругом тебе, І діти, як квіти» [Шевченко, 1987, с. 440]. Для означення краси і молодості поет також використовує образ квітів: «...Такеє-то / Скоїлось на світі, / Мої любі дівчаточка, / Рожеві квіти» [Шевченко, 1987, с. 226], «А дівочі молодії / Веселії літа, / Як квіточка за водою, / Пливуть з сього світа» [Шевченко, 1987, с. 399]. Увагу варто приділити й тому випадку, коли Т. Шевченко, зберігаючи народно-поетичне і власноінтерпретоване «діти-квіти», залучає до цього смислового поєднання квіти в значенні плодів мислення і творчості: «Думи мої, думи мої, / Квіти мої, діти! / Виростав вас, доглядав вас, – / Де ж мені вас діти?» [Шевченко, 1987, с. 48], «А де ж твої думи, рожеві квіти, / Доглядані, смілі, викохані діти» [Шевченко, 1987, с. 190]. Батьківська позиція Т. Шевченка щодо власних думок, які сконденсовані у творах, свідчить про готовність бути відповідальним за все, що вийшло з-під його пера.

За допомогою образу лілеї, яка посідає важливе місце і в літературній традиції, і у творчості Т. Шевченка, поет означає духовну чистоту, високі моральні якості, навіть мученицьку долю ліричної героїні: «...А весною процвіла

я / Цвітом при долині, / Цвітом білим, як сніг, білим! / Аж гай звеселила. / Зимою люде... Боже мій! / В хату не пустили. / А весною, мов на диво, / На мене дивились. / А дівчата завітчались / І почали звати / Лілеєю-снігоцвітом... » [Шевченко, 1987, с. 310]. В основі зображення – переродження, отже знову наявне об'єднання символу та алегорії, де все-таки домінує другий троп. А повноти образ досягає якраз завдяки синтезу, адже символічне значення накладається на сюжет із метаморфозою, що робить образ сенсово та емоційно насиченим. Зачин твору – розмова Лілеї із Королевим Цвітом, останній лишається безголосим і виказує мовчазну підтримку у відповідь на розповідь Лілеї про її тяжкі життєві поневіряння і жорстоку загибель. Шевченко використовує відомий образ уже зі сталою «репутацією» (лілеї). У цих та інших ліричних творах автора, що належать до романтичного періоду його творчості, розв'язкою, а почасти основою сюжету є перевтілення. Поет інтерпретує традиційний причинно-наслідковий зв'язок: рослина, на яку перетворився персонаж, якоюсь мірою стає «резервуаром» пам'яті про події, вчинки героїв чи їхні наслідки, але її образ (рослини) викликає передусім емоцію. Такий художній прийом, звичайно, свідчить про романтичний світогляд автора.

Оминути зіставлення жінки із квіткою не під силу, напевно, жодному поетові. Т. Шевченко у вірші «N. N.» також вдається до порівнянь: «Така, як ти, колись лілея / На Іордані процвіла / І воплотила, пронесла / Святее слово над землею...» [Шевченко, 1987, с. 517]. Поет знову використовує образ лілії, але в іншій інтерпретації – він підносить, сакралізує образ адресатки, яка є ліричним персонажем, за рахунок традиційного значення конкретної квітки. Зустрічаємо лілею і в поемі «Марія», де звучить заклик, в якому помітні емоційно і символічно забарвлені квіткові образи: «Заквітчай голову дівочу / Лілеями та тим рясним / Червоним маком. / Та засни Під явором у холодочку, / Поки що буде...» [Шевченко, 1987, с. 525]. Мак у ліриці Т. Шевченка символізує молодість та вроду, адже неводнораз цей квітковий образ трапляється саме у такому значенні: «Кругом хлопці та дівчата – / Як мак процвітає» [Шевченко, 1987, с. 44]. «Як

маківка меж квітками, / Цвіте, розцвітає» [Шевченко, 1987, с.78], «Як маківка на городі, / Ганна розцвітала» [Шевченко, 1987, с. 134]. Так і Марія у згаданій вище поемі «Рожевим квітом розцвіла / В убогій і чужій хатині» [Шевченко, 1987, с.525] – автор явно підкреслює, увиразнює красу ліричної героїні, адже вдається до контрастного зображення рожевого квіту на фоні убогої хатини.

Жіночі образи поет зіставляє і з іншими рослинними, як от «Як калина при долині / Вранці під росою, / Так Ганнуся червоніла, / Милася сльозою» [Шевченко, 1987, с. 134], «Зацвіла в долині / Червона калина, / Ніби засміялась / Дівчина-дитина»[с. 455], «А калина з ялиною / Та гнучкою лозиною, / Мов дівчаточка, із гаю / Виходжаючи, співають» [Шевченко, 1987, с. 555]. Тобто бачимо, що поширеним є й порівняння дівчини з калиною, проте цей рослинний образ має й символічне значення, але в інших сюжетах. Зокрема у тому, де калину висаджують на могилі, що передає українські звичаї поховання. У «Думці» сюжет із перетворенням поєднаний з елементами поховального обряду. Лірична героїня у розпачі просить у вітру, що вособлює долю: «Коли ж згинув чорнобривий, – / То й я погибаю. / Тоді неси мою душу / Туди, де мій милий; / Червоною калиною / Постав на могилі. / Буде легше в чужім полі / Сироті лежати – / Буде над ним його мила / Квіткою стояти. / І квіткою й калиною / Цвісти над ним буду, / Щоб не пекло чуже сонце, / Не топтали люде» [Шевченко, 1987, с. 23]. В образі калини з'являється ще один смисловий пласт, крім того, що вона постає вособленням дівчини, її вроди і відданості – рослина є символом-елементом Батьківщини, рідної землі. «Буде легше в чужім полі / Сироті лежати», – наголошує автор, але полегкість настане лиш за умови, якщо поруч буде щось або ж хтось рідний. Прочитується наступне: для автора ментальний зв'язок із Батьківщиною важить навіть після смерті.

Т. Шевченко із флористичними образами поєднує й чоловічі, також звертаючись до фольклорних витоків значень рослин (тобто вони також у рамках традиції). «Як той явір над водою, / Степан похилився» [Шевченко, 1987, с. 218], «Старий батько коло неї, / Як дуб, похилився» [Шевченко, 1987, с. 220],

«Повсихали три явори, / Калина зов'яла. / Не вертаються три брати. / Плаче стара мати...» [Шевченко, 1987, с. 295], «І дуб зелений, мов козак / Із гаю вийшов та й гуляє» [Шевченко, 1987, с. 465], «Дніпро берег рис-рис, / Яворові корінь миє. / Стоїть старий, похилився, / Мов козак той зажурився...» [Шевченко, 1987, с. 555]. Але механізм зіставлення залишається незмінним: найчастіше відбувається шляхом порівняння. Символізм флористичних образів не втрачає народно-пісенної основи: як в народній поезії, так і в ліриці Шевченка вони наділені певними якостями, найчастіше людськими, тобто відтінок алегоричності у змалюванні рослин майже повсюдно присутній. Та й, власне, якщо узагальнювати, то поетика романтизму передбачає використання символів, взятих, так би мовити, ззовні, тобто з літературної традиції, яка доповнена фольклорною.

Образ барвінку символізує в українській народній творчості тугу, печаль, сум, пам'ять за померлими, і в поезії Шевченка послідовно зберігає традиційне значення. Барвінок, що заріс зіллям, означає запустіння, занедбаність і безнадію, забуття – це лежить на поверхні. У наведеному ж прикладі він символізує долю дівчини, яка не пізнала кохання, не вийшла заміж. За суспільними переконаннями, що активно побутували в часи Шевченка, жінка не у шлюбі автоматично визнавалася нещасливою та нереалізованою: «І твій барвіночок хрещатий / Заріс богилою, ждучи / Тебе неквітчану» [Шевченко, 1987, с. 330].

Г. Микитів зауважує: «Завдяки незвичайній художній активності рослинні символи відіграють визначну роль у творчості поета. Використання цієї символіки дало поетові можливість досягти надзвичайної виразності, ясності вислову, емоційно-сислової місткості образу та потужного ідейно-естетичного впливу на читача» [Микитів, с. 187]. Так чи так, а читач переймається долею чи бодай співчуває персонажам Т. Шевченка безпосередньо завдяки яскравому змалюванню їхніх образів, і винятковій трагічності долі, нерідко із фантастичним доповненням, що посилює емоційний складник, спонукає рефлексувати. Почасти прийом паралелізму у письменника перебуває на межі із алегоризмом, адже

рослини можуть відображати стан, настрій, риси характеру ліричних героїв і водночас бути результатом їхнього перетворення.

«Шевченко, завдяки урокам українського фольклору, знайшов здатність алегорії унаочнювати не лише морально-етичну настанову, як у байці та притчі, а й внутрішню суперечність, зумів зробити алегорію яскравим образом лірики, дієвим інструментом експресивного самовираження» [Моклиця, 2017, с. 112]. Творчість митця репрезентує автентичне поєднання традицій і новаторства у способі зображення рослин та використання флористичних образів, насамперед завдяки утворенню особливого синтезу фольклорного та літературного, символічного та алегоричного.

1.4. На гранях боротьби мистецьких світоглядів: рослинні образи в контексті поезики реалізму

Естетика реалізму, що полягала у відтворенні/наслідуванні життя, стала опозицією до засад романтичної поезики. Зображення типового і тяжіння до великих епічних жанрів не сприяло розширенню образної системи. Отже, говорити про значний прогрес у розвитку флористичного аспекту як складника творчості митців-реалістів не доводиться. Очевидним і закономірним є те, що рослинні образи якщо й з'являлися, то у якості елементів дійсності, які відсилають до минулого, натякають на майбутнє, є вособленням людських рис або й узагалі представлені як частини інтер'єрів чи пейзажів. Такі тенденції наявні у романі Г. Флобера «Пані Боварі», де про символічне / алегоричне значення квітів читач може здогадатися із контексту оповіді. У романі Ш. Бронте «Джейн Ейр» призначення флористичних образів дещо відмінне, адже почасти рослини відображають внутрішній стан персонажів, їхні особистісні якості, тобто є більш психологізованими. Емотивний аспект наближує механізми флористичного образотворення у прозі і поезії, проте тотожними їх назвати навряд чи можна.

Оскільки тема дослідження зумовлює аналіз флористичного дискурсу в координатах української літератури, лірики зокрема, звернемося до ключової в

контексті її становлення і розвитку постаті. І. Франко не ставив під сумнів, що предметом поезії має бути життя, і взагалі був переконаний у тому, що «життя – то поезія, а поезія – то життя», що поезія – «копіювання життя в його розумних проявах, руководимого поетичною справедливістю» [Франко, 1982, с. 395-396]. Тобто навіть ліричні твори покликані служити високій суспільній меті, але при тому не витісняти елемент ідеального. Ідеальний світ при тому у кожного свій і представлений внутрішнім наповненням людини. Поетичне – значить приємне для сприйняття, обов'язково таке, що не суперечить моралі і відображає світогляд автора.

Поезію Івана Франка образно можна назвати квітковою, адже у його ліричних творах сама лексема «квітка» на позначення різних видів образів трапляється 76 разів [Струганець, 2007, с. 102]. У ліриці митця квітка маркована позитивно, адже здебільшого символізує радість, життєву силу, красу та добро. Цвіт – це те, що вселяє віру у краще, ознака початку нового, відродження, пробудження. Такий узагальнений флористичний образ є поширеним у поетичній практиці, адже є універсальним, гнучким. Це відкриває широкий діапазон значень, а отже трактувань.

Традиційно квітка у поезії І. Франка напряму пов'язана з образом коханої: універсальність флористичного образу дозволяє в буквальному сенсі прив'язати його до будь-якого явища чи особи. «Вона, ся гарна квітка “сон царівни”, / Котрої розквітом втішався я, / Котрої запах був такий чарівний, / Що й досі п'яна ним душа моя!» [Франко, 2004, с. 217], «Гарна дівчино, пахучая квітко! / Оком і словом стріляєш ти мітко! / В серця чутливий потайник укритий – / Хто тебе бачить, той мусить любити» [Франко, 2004, с. 74]. Образ коханої І. Франко асоціює також з образом лілеї (це зіставлення не є новим і так само продовжує усталені звичаї зображення жіночих образів у літературі): «Тричі мені являлася любов. / Одна несміла, як лілея біла...» [Франко, 2004, с. 145], «Я не люблю тебе, о ні, / Моя хистка лілеє...» [Франко, 2004, с. 225]. Не оминає й класичного зіставлення із трояндою, яку поетично називає рожею: «Ой між усіми

дівчатоньками / Лиш одна мені мила. / Червона рожа, червона рожа / Над усі квіти гожа...» [Франко, 2004, с. 222]. Проте основний вектор використання образу квітів незмінний – майже всуціль вони в І. Франка є вособленням чогось красивого та позитивно маркованого. М. Моклиця зауважує, що в інтимній ліриці алегорій найменше, адже такого типу поезія є романтичною за визначенням. Вона може дещо міняти стиль залежно від епохи, але складника романтизму не втрачає. Завдяки яскравим алегоріям дидактична поезія послаблює риторичку, робить настанови ненав'язливими та більш щирими. Використання в лірико-медитативних поезіях алегорій надає їм глибшого психологізму, а віршовані твори більшого обсягу завдяки алегорії мають багато спільних рис із жанром філософської притчі. Це не можна вважати реалізмом у чистому вигляді, але раціоналізму цим творам не бракує [Моклиця, 2017, с. 154].

Узагальнений образ квітки у ліриці І. Франка постає також поряд із божественним: «На живім природи лоні, / Змитий з крові, ран і сльоз, / Серед запаху і цвітів / Сумирно спочив Христос» [Франко, 2004, с. 133]. Дотичний до біблійної тематики і образ фіалки, який у поезії митця має значення духовного піднесення, скромності. Автор порівнює візуально непоказні рослини із абстрактним вінцем любові, ніби протиставляючи його терновому вінцю, що є символом мук. Загалом поезія репрезентує образ Христа як такий, що прагне бути ближчим і зрозумілішим: він гармонійний у своєму спокої.

Серед конкретних флористичних образів у творчості письменника постає соняшник. У поезії «У сні мені явилися дві богині...» він протиставляється терену і осмислюється як символ сонця, добра, натхнення чи творчості, адже соняшник дарує світла богиня, яка іменує себе любов'ю. Терен же приносить в дар інша героїня, яка зве себе ненавистю до підлості, брехні та заздрості. Контрастне протиставлення продовжується і на настроєвому рівні: соняшник і терен, а відтак радість і мука утворюють бінарну опозицію – як творчий, так і життєвий шлях без них немислимий. Образи двох дарів, що репрезентовані рослинами, постають і як магічна можливість чітко розрізнити добро і зло – магічна передусім через те, що

найчастіше межі обох понять є розмитими. Автор налаштовує на асоціацію цих образів із висловом «божий дар», тобто талант, адже соняшник і терен приносять саме богині. Значимим є й вибір жіночої статі: богинь можна інтерпретувати як муз.

Іван Франко прихильний до традиційних алегоричних жанрів, байки і притчі передусім. Його літературна казка так само наскрізь просякнута алегоризмом. Метажанрова направленість алегорії простежується саме на прикладі творчості Франка, тому що його жанрова система дуже розгалужена і надродова [Моклиця, 2017, с. 135]. До прикладу, дерева в І. Франка майже всуціль вособлюють відродження і протистояння труднощам. У «Притчі про життя» йдеться про чоловіка, на якого напав лев, порятунком від неминучої смерті для нього стала береза, що росла в ущелині. Дерево попри свою тендітність – уособлення незламності і сили духу, вона пробивається крізь несприятливі умови до сонця, стає останньою надією ліричного героя. Автор вкінці твору дає пояснення щодо значення вжитих ним образів, щодо берези стверджує таке: «А та берізка, за яку вчепившись, / Міркуємо спастися від заглади, – / Се людська пам'ять – щира, та коротка» [Франко, 2004, с. 277]. Вагома підстава вважати рослинний образ у цьому випадку алегоричним – пряме «координування» автора. Твір послідовно відтворює уявлення І. Франка про суть і призначення поезії: тут і моралізаторська складова-настанова, що робить її суспільно значимою, і відображення світогляду митця та розуміння життя загалом. Варто зауважити, що сюжет Франкової «Притчі про життя» запозичений, а трактування значень образів – не що інше, як авторська інтепретація заради зміни смислових акцентів.

Рослинна образність поезії І. Франка послідовно відображає його літературознавчі погляди щодо призначення та функції лірики. Вона не позбавлена самотності, багатогранна, проте розрахована радше на посилення висловленої філософської думки. Серед рослинних образів домінують алегоричні, але літературознавці слушно визначають їхню особливість у творчості митця, стверджуючи про те, що Франкові стало під силу відкрити і використати не тільки

дидактичний, а й виражальний потенціал алегорій [Моклиця, 2017, с. 157]. Флористика Франка-поета нерідко має і символічний відтінок, є елементом зображення двосвіття (протиставлення ідеального та реального). Безумовно, письменник був традиціоналістом, але це аж ніяк не робило його байдужим і нечутливим до модерністських віянь.

Висновки до першого розділу

Аналіз розвитку флористичних образів у європейській поетичній культурі розкрив поступову трансформацію їхнього смислового та функційного навантаження. У контексті флористичного дискурсу вже на початку його розвитку важливу роль відіграють символ, алегорія та метафора як основні засоби реалізації рослинних образів у поезії.

Антична міфологія репрезентує зародження традиції використання рослин в алегоричному ключі, скеровує до основ філософії природної гармонії або божественної присутності (перетворення людей чи інших істот на рослини відбувається здебільшого за волею богів в тому числі). Середньовічні та ренесансні традиції флористичного образотворення набувають глибшого морального та релігійного змісту з огляду на докорінну зміну вірувань – християнство нібито витіснило античність, що й зумовило низку докорінних змін у культурі й мистецтві. Найчастіше рослини у творах цих епох ставали алегоріями людських чеснот і моральних вад. Троянда, лілія, стокротка, виноградна лоза, терен, образи дерева і саду набули сакрального значення і «перекочували» із античної культури до християнської, що є свідченням тяглості традицій попри відкидання ідеалів минулої епохи. Образ квітки у традиції середньовіччя ознаменований епітетом «божественна», адже все прекрасне – справа рук Творця, логічне продовження Його волі.

Близькість понять алегорії і символу спричинена першопочатковим застосуванням у релігійній сфері: символічну парадигму неможливо розглядати відокремлено від алегоричної. Тобто традиція символіко-алегоричного

прочитання художніх текстів бере початок із способу трактування Біблії. Механізм такого переходу, що й унаочнено аналізом «Роману про Троянду», логічний та закономірний, бо біблійні сюжети, а з ними й образи, серед яких і рослини, раз по раз актуалізувалися, інтерпретувалися, переповідалися багатьма авторами, й поступово утворювали своєрідний образний символіко-алегоричний словник. Метафора від початку відіграє важливу роль засобу кодування значень, прообразу чуттєвого світу і, в результаті, слугує засобом доповнення й увиразнення зображуваного. Метафори, пов'язані з рослинами, створюють простір для багатозначності, що за функційністю зближує їх із символами та алегоріями.

У різні історичні періоди флористичні образи змінювали своє значення відповідно до потреб культурного самовираження часу. Їх цілком можна розглядати як результат взаємодії літературних традицій різних епох і культур. Почасти рослинні образи в поетичних текстах відображають історичні контексти, соціальні та культурні зміни. Чим ближче по часовій шкалі до нас, тим більш помітним є вплив емоційного та суб'єктивного аспекту: рослини мають не просто алегоричну / символічну роль, відображають не тільки природні цикли, але стають індикаторами глибоких переживань та почуттів ліричного героя. Найбільший крок до таких трансформацій – усталення традицій куртуазної літератури, які знайшли своє продовження та відображення далеко за межами середньовіччя (поетику куртуазної лірики яскраво відтворює П. Ронсар, значно пізніше – П. Шеллі та інші). Культ дами серця тісно переплетений із мотивами палкого, зазвичай невзаємного кохання. А, у свою чергу, любовна тема привнесла чимало додаткових відтінків у значення флористичних образів. Квіти, особливо троянди та лілеї, вособлювали жіночу красу, молодість, пристрасність чи й навпаки – платонічність, цнотливість. Жінка-квітка стає головною героїнею поетичної творчості багатьох авторів. Лірики вдавалися й до інших флористичних образів, але сталим залишалося одне: їхня семантика у текстах напряду залежала від усталених значень певної рослини.

Поволі флористичні образи в європейській поезії набувають функцій не просто декоративних елементів, тла для розгортання подій, носіїв дидактичного чи морального змісту, але й стають важливим інструментарієм для відображення внутрішніх процесів: осмислення світу, суспільних проблем, емоційного стану тощо. Вони дозволяють поетам реалізувати концепцію взаємозв'язку людини і природи, репрезентувати його складну динаміку через символіку росту, цвітіння, зростання або занепаду. За допомогою рослинних метафор і алегорій автори висловлюють власний погляд на розвиток і занепад (власний та суспільства), на поняття кохання, гідності, страждання, життя і смерті врешті-решт. Це підносить флористичний дискурс на рівень важливого компонента художнього та філософського осмислення людського існування.

Особливої емоційної виразності флористичні образи набувають в епоху романтизму, відображаючи внутрішній стан персонажів та навіть їхні національні переживання. З огляду на те, що митці-романтики тяжіли до ірраціонального, містичного, яскраво-емоційного та особливо зважаючи на зміну філософії світобачення, флористичні образи стали функціонувати більш самодостатньо, позначали вже не виключно властивості людини. Романтичний символ як художній образ зберігає естетичну функцію та емблематичний характер, проте він відрізняється від, скажімо, середньовічного чи барокового символу.

Розуміння символу та алегорії як художніх засобів вийшло на новий рівень, що якраз таки слугувало причиною для їхнього ще більшого розмежування. Романтизм остаточно позбавив алегорію винятково дидактичних (моралізаторських) функцій, адже митці цього періоду зробили важливий і чи не найбільший крок до алегоризації як експресивного методу зображення (найбільш яскраво це виявлено на прикладі аналізу флористичних образів у ліриці Т. Шевченка). Частотність вживання рослинних мотивів саме як образів-символів значно збільшилася порівняно з іншими літературними періодами. Романтики використовували символи в якості структурних елементів творів, формуючи таким чином зв'язок між зовнішнім і внутрішнім, ідеальним світом ліричного

героя. А ідея самоцінності особистості виходила на перший план, ставала центральною. Все це відкривало можливості створювати багатозначні, відкриті до інтерпретацій тексти, які спонукають до пошуку глибинних сенсів. Тим не менше, флористичні образи-символи не витісняють рослини-алегорії, адже вони продовжують побутувати у ліриці поетів-романтиків, хоч і в дещо інакшому «амплуа».

Засади поетики реалізму передбачали те, що навіть ліричні твори покликані служити високій суспільній меті. Головним предметом поезії було життя, а «поетичне» означало передусім приємне для сприйняття, обов'язково таке, що не суперечить моралі і відображає світогляд автора. В основі реалістичної літератури – мова народу, адже він став для багатьох авторів центральним об'єктом зображення. На переконання І. Франка як найвидатнішого представника пошевченківської доби і одного з перших представників українського реалізму, література повинна бути національна і народна, але, наприклад, жанрові форми його поезії вважають результатом оригінальних рішень, які закорінені у національній фольклорно-літературній традиції. Флористичні образи його поезії демонструють переконання автора щодо призначення та функції лірики. Серед рослинних образів переважають алегоричні, які мають виражальний характер на ідейному рівні і відображають філософські погляди митця. Проте традиціоналізм І. Франка не завадив йому бути відкритим до нових віянь у літературі, яка перебувала на порозі великих світоглядних змін.

РОЗДІЛ 2. ФЛОРИСТИЧНИЙ ДИСКУРС ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Модернізм постає як «злам» у свідомості митців, зміна культурних орієнтирів, векторів натхнення і способів його реалізації. У першу чергу письменники збагнули свою справжню суть і призначення – у літературі розпочався період автороцентризму. «Період кінця XIX – початку XX століття, мабуть, як жоден інший в історії української культури дістав багато, нерідко й супротивних, визначень та означень. І спектровано їх у найширших – від хронологічного – “порубіжжя”, “помежів’я”, “злам”, “перехідна доба”, “fin de siècle” – до (а зазвичай також “й”) ідейного, етичного, естетичного, філософського і т.п. реєстрів – “антипозитивізм”, “неоідеалізм”, “неоромантизм”, “символізм”, “ранній модернізм” тощо. Тепер уже зрозуміло, що цю поліваріантність (ідеться не єдино про термінологію) зумовлено не тільки і не стільки “розгубленістю” чи “безоглядною амбітністю” дослідників перед огромом наново відкритого феномену, як то вважалося у 1990-х рр. Сама невичерпно-мінлива складність, універсалізм явища зумовлюють поляризацію рівно ж як і сегментацію підходів до його осмислення», – пише С. Романов [Романов, 2017, с. 5].

Центральний складник світогляду модерніста – його індивідуальність і власне покликання. По суті, де починалося самоусвідомлення – там брав початок модернізм. Проте варто зважати й на зв’язок модернізму з попередніми мистецькими періодами, адже жодне явище не з’являється саме собою – для цього повсякчас існують передумови, першооснова. «Як відомо, модерністи творчо продовжували й переосмислювали здобутки митців-романтиків. Слід нагадати, що остаточний злам, який поклав початок формуванню нового європейського мислення й обумовив перспективу відображення світу, потрактованого як живий й динамічний організм, упізнаваний лише через уяву та інтуїцію, можна простежити вже у естетиці романтизму, протиставленій раціоналістичності та емпіричності просвітницької філософії », – стверджує І. Цуркан [Цуркан,

2019, с. 10]. За М. Зеровим, доміантними ознаками романтичного світогляду було звільнення від літературної усталеності, ідеї «народності», бунтарського індивідуалізму, сприйняття природи крізь призму образно-емоційних контрастів та зіставлень, увага до фольклору та здобутків національної старовини. Ліричний пафос романтизму не визнавав можливості існування митця у тісних раціоналістичних межах естетики Просвітництва тому, що «художнику-романтикові потрібні повітря, простір, чари минулого, чари далеких обр'їв, величаві декорації історії та природи» [Зеров, 2007, с.74].

С. Павличко зазначає: «Модернізм породив колосальну кількість критичних самопоояснень письменників, журналів, які стояли на окреслених артистичних платформах, мистецьких груп, нових напрямів, естетичних теорій» [Павличко, 1999, с. 17]. Боротьба поколінь, переконань, ідей, бажання до самопошуку і самопізнання – це все було притаманне українському модернізму. Письменники поступово відходили від обов'язкового служіння високим моралізаторським і дидактичним покликанням, натомість все більше переймали ідею «мистецтва заради мистецтва» і творчості як методу самопізнання. Зрозуміло, що мистецькі рухи / явища переважно залежать саме від того, як і ким усвідомлюють себе автори. Власне, і стиль творчості письменника визначався його психотипом, про що і йдеться у ґрунтовному дослідженні М. Моклиці. «Якщо нас цікавлять глибинні витoki якогось явища культури, якщо ми намагаємось осягти його цілісність і віднайти структуру, перше, куди ми маємо звернути свій погляд, – це психологія людини», – пише науковиця [Моклиця, 2002, с. 39].

Ліричні твори дають можливість глибшого розкриття особистості автора і специфіки його світосприйняття з огляду на тематику, ідейність, стиль, а особливо образну систему й актуалізовані художні засоби. Що стосується безпосередньо флористичної концептосфери, то тут необхідно відзначити нові грані його реалізації. Флористичність розкривається не лише на рівні образів, їхньої символічності / алегоричності / метафоричності, використання та побутування в межах поетичних творів і поза ними. Її як окремий художній підхід

і прийом починають вживати задля вираження власних переживань, думок, емоційних станів тощо. Рослини у модерній ліриці остаточно формуються як самостійні образи зі значно місткішим смисловим навантаженням, як частини ідеї, концепції вірша, його провідних настроїв. Флористичні образи – складники, які грають не останню роль у визначенні стилю творчості поетів, а способи їхньої інтерпретації нерідко стають чи не єдиними орієнтирами на шляху до ідентифікації ідіостилу. Саме тому важливо простежити як формувалася українська модерна поезія мовою рослинних образів.

2. 1. Флористичні образи лірики Миколи Вороного: від народництва до модерністських тенденцій

Творчість М. Вороного в цілому є виявом поступового відходу від естетичних засад народництва. М. Луцюк стверджує, що «поет став одним із перших митців ХХ століття, хто переосмислив “закони” та “механізми” мистецтва слова і почав впевнено рухатися назустріч західноєвропейським тенденціям, надаючи натомість нового дихання українській літературі» [Луцюк, 2008, с. 3]. Цитований дослідник вдається до паралельного наświetлення біографії М. Вороного та його творчості, що увиразнює взаємозв'язок життєвих періодів та певних подій із тематикою, стилістикою та навіть жанровою особливістю письма. Є чимало й інших праць, які розширюють уявлення про творчість і особистість автора у різних аспектах.

Закономірно, що діяльність такої багатогранної постаті як М. Вороний у будь-якому разі не залишається поза увагою, адже він не тільки письменник, а й публіцист, мистецтвознавець, літературний критик, перекладач. Так у своїй дисертації С. Осяк здійснила комплексний аналіз художньої творчості поета-модерніста, а центральним об'єктом її дослідження стала найбільш показова лірика письменника, що змодельована в аспекті модерного стилю [Осяк, 1999]. Л. Гуренко в дисертаційному дослідженні проаналізувала культурологічні та суспільно-буттєві аспекти мислення людини крізь призму свідомості М. Вороного

[Гуренко, 2019]. О. Камінчук у своїй докторській монографії означає, що творчість письменника піднесла символізм як домінанту художнього мислення. Водночас дослідниця не відкидає, що окремим його ліричним текстам на початку ХХ ст. притаманна рецепція романтичних художньо-світоглядних тенденцій [Камінчук, 2009]. Серед учених, які торкалися творчості М. Вороного в контексті модернізму – О. Білецький, Т. Гундорова, Я. Поліщук, Я. Шультга. Їхні наукові розвідки об'єднує сприйняття митця як зачинателя, ідеолога українського модернізму попри його схильність до канонічності творення поетичних форм, образів та чіткості вислову. Але поза тим його вірші видозмінювалися відповідно до сучасних епосі естетичних віянь та жанрово-стильових систем.

«Моя девіза: йти за віком \ І бути цілим чоловіком» [Вороний, 1959, с. 56], – написав він у 1902 році, беручи перед тим красномовний епіграф з Бодлера: «Предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність». Значну роль у його житті та мистецьких поглядах відіграв І. Франко, що, властиво, відобразилося на творчості. Особливе зацікавлення викликала поезія французьких символістів та твори А. Шопенгауера, який великою мірою навіглював естетичні принципи європейського модернізму. Вабила його й постать М. Драгоманова через тверду громадянську позицію, віру у відродження України та духовний потенціал народу. Саме тому М. Вороний був натхненним та «роздвоєним» поміж двома пориваннями – народницьким, адже мав активну громадянську позицію, та модерну, тому що підтримував новітні літературні напрями та естетичні ідеали. По суті, поет не відмовляється від раціонального зображення людини і світу, але збагачує українську літературу новаторськими підходами до творення традиційної лірики – вдало «балансує» у царині поетичної майстерності. М. Луцюк так характеризує митця: «У літературному відношенні Вороний був по-європейськи освічений консерватор. У всьому, що стосується ритміки, стилю, образності, мовного ряду, він був украй обережним: жодного відкритого розриву з минулим. Літературна революція в рамках традиції» [Луцюк, 2008, с. 16].

Флористична образність віршів М. Вороного – це і художні деталі, й метафори, символи, алюзії та порівняння. Серед найпоширеніших – образ квітів або ж цвітіння як символ життя, його радощів, молодості, кохання, весни, а отже відродження («у буйному цвіті садок і левада» [Вороний, 1959, с. 45], «гірлянди квітів, лице богині» [Вороний, 1959, с. 67], «цвіт молодий» [Вороний, 1959, с. 90], «співи, і квіти, і сонячне сяння» [Вороний, 1959, с. 108], «почування пишним цвітом розцвітає» [Вороний, 1959, с. 122]). У поезії «Ave Regina» (1913)¹ флористичні образи виявлено у різних ключах: метафоричний «заквітчалася рідна країна», порівняльний «серце красу вбирало, мов квітка росу», символічний «останній свій ронячи цвіт», алюзійний «зів'ялі листки» [Вороний, 1959, с. 57]. Останнє прочитання зумовлене назвою диптиха «Пам'яті І. Франка»: образ зів'ялого листа згаданий поряд із образом перехресних стежок, що співзвучно із назвами творів, які належать І. Франкові: «Стоптані перли, зів'ялі листки / Вслали його перехресні стежки...» [Вороний, 1959, с. 57].

Останній зронений цвіт символізує фінал земного шляху, позаяк життєвий цикл квітки завершується тим, що її пелюстки опадають. Поет часто вживає образ зів'ялого або ж прибитого цвіту, що пов'язаний зазвичай із втраченим часом, мріями чи коханням. У творі «Нудьга гнітить» (1899) ліричний герой говорить про втрачену надію, а разом із нею й сенс існування:

Морозом лиходійним
Моє життя прибито на цвіту
І я дивлюсь в спокої безнадійнім
У тьму пусту [с. 98].

Мороз постає як вособлення фатальної події, прибитий ним цвіт – нездійснені бажання, а відтак меланхолійний, якщо не депресивний, стан, адже «нема мені вагання: / Життя чи смерть» [Вороний, 1959, с. 98]. Зауважмо: рослина залишається рослиною, її значення – своєрідна умовність, неоголошена

¹ Роки написання поезій М. Вороного подаємо опираючись на дати їхнього створення, які вказані у збірках.

«домовленість» між автором і читачем. Це передусім засвідчує: образ є символом. Але у цьому випадку не варто думати, що М. Вороний послідовний модерніст, навіть більше – символіст. Цікавою є певна межовість щодо образів (в тому числі і флористичних) як індикаторів стилю: відомо, що символи органічно притаманні ще й романтизмові. Та й узагалі: ранній модернізм цілковито спирався на традиції романтизму, який так само ставив на найвищий щабель творчу долю і свободу митця. Недарма у літературознавстві сформувався термін «неоромантизм», яким означають перехідні стильові та ідейні тенденції у поезії періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст. Безперечно, М. Вороний стоїть біля витоків українського символізму, але власні витoki його поетичного таланту беруть початок саме з неоромантизму.

У «Баладі моря» (1913) (звернімо увагу на авторське означення жанру ліричного твору, який тяжіє до романтичного), присвяченій пам'яті Лесі Українки, де також присутній образ-алюзія, розгортається сумний сюжет:

Чути голос туберози.

Ніжна квітонька зітхає

І крізь пахощі і сльози,

Пелюстки розкривши білі,

Промовляє:

«...Царівна, що там, на високій горі,

Самотня жила і співала,

Сьогодні сконала!..» [Вороний, 1959, с. 74].

У творі три дійових особи: хвилі як символ бурхливого життя та безтурботності, біла тубероза – втілення чистоти і ніжності, котрій ввірено журливу роль сповістити про смерть царівни, та вітер. Останній – єдиний свідок того, що життя відважної царівни не завершене, вона знайшла своє продовження / відродження у чарівній квітці, «що камінь ламає» [Вороний, 1959, с. 75]. Це, власне, і є алюзією до творчості та особистості Лесі Українки. Важливість цього флористичного образу у життєтворчості мисткині буде детально з'ясована у

наступному розділі дослідження. Тепер важливо підкреслити, що між творами двох митців є перегук, який демонструє їхню відмінність. Вона полягає якраз в репрезентації образу саксіфраги: якщо в Лесі Українки вона залишається квіткою (у неї ніхто не перероджується, вона ніким / нічим іншим не стає), то у М. Вороного бачимо дивовижну метаморфозу – померла царівна перетворюється на рослину. Магічні перевтілення притаманні романтичному стилю, адже тоді образи, переважно флористичні, набувають емблематичності. Значення саксіфраги Вороного лежить на поверхні (бо ж померла царівна – дивовижна квітка), тоді як Леся Українка не прив'язує рослинний образ до чогось іншого.

Серед рослинних образів яскравого вияву набули осокори (їм присвячено триптих). М. Вороний переплітає у них властивості рослин і людські риси: вони постають юрбою, шепочуть колискові, зітхають, автор називає їх старими велетнями, співчуває їм, але поза тим вони мають листя, яке жовкне і в'яне. Рядки «Ваш лист – зелений ще вгорі, / Та вже пожовк він долі» [Вороний, 1959, с. 88] у тандемі з образом холодного вітру вказують на людську вразливість перед неминучими змінами. Врешті, листя опадає, вітер змінюють метелиці та морози, які «Без жалю витиснуть у вас / Гіркі старечі сльози» [Вороний, 1959, с. 88]. В центрі ідейного спектру зіставлення циклічності природи з людським життям, а образ осокорів, передовсім, є проєкцією на ліричного героя: «Ваш образ, велетні старі – / Зразок моєї долі» [Вороний, 1959, с. 88].

В останній частині триптиху вчувається ностальгія. Ліричний герой перебуває на чужині, де його зовсім не тішить мальовничість краєвидів, з нудьгою він згадує рідний край, де ростуть осокори. Зрозуміло, існує особиста вмотивованість у виборі цього рослинного образу, особливий, незбагнений для читача сентимент, який вабить та інтригує:

Тут, над морем цим погідним,
Я тужу тепер за вами,
Любими осокорами,
Мов за чимсь коханим, рідним [Вороний, 1959, с. 89].

З одного боку, осокори є символом туги і ностальгії за рідним краєм і минулим, з іншого – вособленням як людини, так і її життєвого шляху. О. Камінчук стверджує тут, що «традиційний для романтичної лірики другої половини ХІХ ст. мотив інспірованого пейзажем спогаду про рідний край актуалізується у вірші “Розваги” та ліричному циклі “Осокори”...» [Камінчук, 2009, с. 198]. Сказане цілком може слугувати аргументом на користь романтичного спрямування творчості М. Вороного. Принагідно згадаємо і поему «Євшан-зілля», де реалізована історіософська тема пам’яті, що також притаманна романтизмові. «Інтерпретація давньоруської літописної легенди проєктується на сучасну поетові суспільну ситуацію в Україні... Провідну структурно-семантичну роль у поемі відіграє міфологічна символіка» [Камінчук, 2009, с. 199], – продовжує О. Камінчук. Образ магічного євшан-зілля, яке чудодійним чином повертає пам’ять ханському синові, – символічний, адже означає національну самоідентифікацію, іншими словами – пам’ять роду. Отже, помітне поєднання декількох рис романтичного типу творчості: жанрової приналежності, тематичного спрямування та образної специфіки.

Маргаритки в поезії «На зелені свята» (1917) Вороний оприявнює так: «Цих маргариток білий цвіт, / Їх молода весняна ніжність – / Це наших мрій примерклий світ/ І душ самотніх білосніжність» [Вороний, 1959, с. 115]. Відомо, що зелені свята відображають культ рослинності, що у свою чергу символізує заклик добробуту та щастя. Для ліричного героя маргаритки – це квіти рідної землі і, вочевидь, нагадування про минуле. Автор говорить про юні сни, приховані почуття і жаль за нездійсненим раєм. Це, по-перше, надає можливість тлумачити сни як спогади чи їх підсвідоме втілення, по-друге, вести мову про невтілене кохання (продовження історії стосунків з адресаткою цього твору знайдемо в іншій вірші – «Переваги-ваги» [Вороний, 1959, с. 188]). Білий колір квітів символізує чистоту почуттів, а те, що вони залишені на столі біля книжок і зшитків – переосмислення, підсумування і врешті вдячність (квіти як подарунок). Маргаритки можна тлумачити як символ, але репрезентація їхньої символіки

вписується у неоромантичну поетику. Рядки позбавлені трагізму, натомість наповнені оптимізмом і піднесенням: ліричний герой бажає адресатці веселих зелених свят на все життя. Квіти так чи так пов'язані з почуттями (коханням чи приязню – читач вільний вирішувати сам).

Образ хризантеми трапляється двічі: у поезіях зі схожими назвами й різними сенсовими та настроєвими спрямуваннями – «Лист» (1916) та «Лист панни» (1910). У першому випадку білі хризантеми опиняються в одному сенсово-предметному просторі з французьким віршем, набувають вишуканості. Вони принесені в подарунок, викликають почуття вдячності, піднесення і натхнення:

Я щиро вдячний Вам. – я знов поет!

І по літах зневір'я і застою

Я першій Вам шлю перший свій сонет [Вороний, 1959, с. 117].

Важливо, що флористичний образ віддалений від поширеної асоціації з ним – смутком від втрати. Тут усе навпаки, адже ліричний герой разом із квітами отримує приплив нових творчих сил і стимул «до життя, до праці, до розвою» [Вороний, 1959, с. 117]. Проте не зникає враження, що на місці хризантем цілком могли бути інші квіти. Їхня назва / специфічне значення не грає особливої ролі, зважати варто більше якраз на колір, що викликає асоціації із чистотою і тою ж вишуканістю. Рослинний образ вжитий радше для прикраси, підсилення загальної естетики. У «Листі панни» «голівки схилили білі хризантеми» [Вороний, 1959, с. 190], відображаючи смуток ліричної героїні від нерозділеного кохання – цього разу автор застосовує прийом паралелізму. Обидва художні прийоми представлення образу хризантем дають підстави ствердити неоромантичний тип творчості М. Вороного, адже автор простує шляхом романтичної традиції, хоча й не без індивідуалізації зображення.

У вагомому циклі інтимної лірики «За брамою раю» розгорнуто історію однієї з найбільших життєвих драм М. Вороного. Це підтверджує хронометраж, вказаний автором на початку циклу. Попри глибокі і щирі почуття письменника,

його шлюб, на жаль, не склався. Про причини можна хіба здогадуватися, хоч відомо, що ініціаторкою розриву була дружина. Проте з мистецької точки зору важливо інше – почуттєві складники, які автор конденсує в образну і сенсову наповненість поезії. Градація емоційного наповнення вражає: ліричний герой переживає стани від ейфорійних до депресивних. «Їй, незабутній» [Вороний, 1959], – пише автор вочевидь маючи на увазі дружину. Промовистий образ у циклі – квіти у згаданому раніше значенні. Вони асоційовані з почуттями, із коханням зокрема, але у поєднанні з іншими образами / художніми засобами набувають різних значень.

Поезія «Присвята» (1903), що відкриває цикл віршів «За брамою раю», представляє образи зів'ялого цвіту в поєднанні з опалим листям та згаслою зіркою. Ці елементи утворюють асоціативний ряд, адже всі вони означають одне – прекрасне і живе, яке закінчило своє існування і тим викликало почуття самотності, скорботи та безнадії:

Цвіту зів'ялому
Листу опалому,
Зіроньці згаслій моїй –
Серця самотного,
Серця скорботного
Спів без надій... [Вороний, 1959, с. 121].

Такий вступ дає зрозуміти читачеві, що йтиметься про переживання особистої трагедії, налаштовує на певний лад, незважаючи на те, що далі у циклі подано загалом піднесені твори. «В серці любе почування / Пишним цвітом розцвітає, / І душа моя співає / Гімн щасливого кохання» [Вороний, 1959, с. 122], – у таких рядках ототожнення цвіту із почуттями лежить на поверхні, застосована метафора не обтяжена химерністю, а відтак цілком зрозуміла.

У поезії «Нічого!..» (1905) ліричний герой відмовляється від «цвіту буйного» через глибоку образу, адже «рученька мила влила в моє серце отрути»

[Вороний, 1959, с. 125]. Очевидно, мова йде про кінець стосунків і початок страждань, котрі знайдуть свій поетичний вияв. Зрада в однойменному творі «розірвала в шматки найніжніші квітки» [Вороний, 1959, с. 126], ліричний герой почуввається вигнанцем, а його розпач посилений тим, що вигнання незаслужене. Нездійснене, невзаємне кохання зіставлене зі втраченим раєм, що ще більше обтяжує і душевний стан персонажа, і загальний настрій поезії. «...ти не любиш мене – / Вже нема повороту до раю!» [Вороний, 1959, с. 127], – категорично стверджує автор в одному з віршів циклу. Проблематика ліричного твору, складний внутрішній конфлікт полягає в тому, що розлюбити у відповідь, забути є нездійсненною справою, бо «та чи ж сонце розлюблюють квіти?» [Вороний, 1959, с. 128]. Ліричний герой порівняний із квітами, суб'єкт його обожнювання – із сонцем. Через рослинний образ розгорнута справжня життєва драма: сонце без квітів спокійно продовжить своє існування, квіти ж без сонця загинуть. «...в поезіях Вороного біль закоханого від зрадженого почуття переростає у вселенський біль і поступово обертається у насолоду від страждань, від можливості всепрощення й великого щастя любові попри муки й загублений рай», – пише М. Луцюк [Луцюк, 2008, с. 31].

У наступному тексті «Твої уста» (1906) представлений контрастний образ вуст, «що в поцілунках розквітали... мені прокльони посилали» [Вороний, 1959, с. 126]. Притаманна творчості М. Вороного ботаноморфна метафора у цій поезії має опозитивний характер: автор протиставляє два часопростори – колись і тепер, де святість змінюється чорнотою, усмішка прокльонами. Одне лиш залишається незмінним – вуста коханої, які «ще ж не зів'яли, не змарніли!» [Вороний, 1959, с. 126] попри спричинений нею біль. Натомість поцілунок на вустах ліричного героя «наче квітка, в'яне» [Вороний, 1959, с. 128] через невзаємність і, можливо, чергову відмову.

У циклі «За брамою раю» наявні й музичні образи, котрі М. Вороний поєднує з рослинними. Саме у таких текстах дається взнаки захоплення автора поезією французьких символістів, адже вони чи не першими вдавалися до

синестезії. Митець вдало комбінує зорові елементи зі звуковими та навіть із такими, що мають аромат. Звуки скрипки ліричний герой чує як «розкішну, любову мову, / Що в кольорах пишних квітів, / У промінні самоцвітів,/ Сяючи, бринить...» [Вороний, 1959, с. 133]. Квіти і самоцвіти, властиво, вжиті як ознака краси, що підкреслено й звукописом «квіт-цвіт». У поезії «Fiat!» (1907) чутливість душі героя порівняно з арфою:

... З душею, як арфа чутка.

І ніжно-вразлива,

Така,

Чутливо-гучлива,

Що від подиху вітру бринить,

Зітхає, як пахощі квітів таємних [Вороний, 1959, с. 135]

Пахощі таємних квітів – елемент порівняння, який на візуальний образ накладає нюховий, тим посилюючи враження. Епітет «таємний» також справляє додатковий вплив, надає рядкам особливої інтимності. Поезія має сугестивний характер, автор занурює читача у стан медитації, під час якої намагається відродити у собі почуття любові: «І співаю молитву-надію,/ І мрію, і млію.../ І вдивляюся знову в коханії риси лица...» [Вороний, 1959, с. 135]. Навіювання читачеві власних переживань, страждань (почуттів загалом) – це те, що властиво й романтичному типові митця, який воліє вилити їх назовні. Його мета – викликати емоцію, гіперболізувати її задля максимальної передачі й у цей спосіб увести в той настрій читача.

Мотивацією поринання у почуття, які приносять страждання, вочевидь, є катарсис. Автор свідомо або й відрухово змушує себе переживати біль, аби врешті отримати полегшення, звільнення. Про це свідчать заключні поезії циклу, в одній з яких, «Finale» (1910), є таке зізнання: «Свій біль тяжкий я перемиг любов'ю...» [Вороний, 1959, с. 138]. Це, безумовно, доказ ще й на користь того, що творчість для митця є сублимацією, яка послаблює деструктивний вплив негативних емоцій на психіку. Як підсумок життєвої драми – цикл «Разок намиста», в якому

ліричний герой сприймає із вдячністю здобутий досвід. Спричинені страждання стали трампліном для відродження внутрішніх сил, а досвід – джерелом натхнення.

У циклі «Разок намиста» (1910) в потоці екзистенційних роздумів помітний знову життєствердний образ квітів:

Знову ранок, знову світ!

Знову квіти і проміння,

І надії, і тремтіння,

І усмішка, і привіт! [Вороний, 1959, с. 142] .

Важко лишити поза увагою хрестоматійну поезію М. Вороного «Блакитна панна» (1912), де рослинні образи постають у ролі елементів художніх засобів: метафорично «в'ються хмелем арабески», а блакитна панна «сяє вродою святою, ... сміючись на пелюстках, на квітках променистою росою». Квіти вкотре зображені атрибутом весни, яка ще й олюднена. Образи гір, гаїв, луків, полів, які постають як місця, що населені рослинами, також персоніфіковані – вони славлять Блакитну Панну та її прихід. Попри це алегоризація образів має декоративний характер, адже не навантажена філософськими значеннями чи будь-якими іншими функціями, окрім уславлення головної героїні твору – Блакитної Панни. Інтермедіальні елементи, які представлені художніми термінами, як от арабески та фрески, надають поезії орнаментальності, також прикрашають її. Провідна ідея твору – природність мистецтва, бо ліричний герой вбачає у природних явищах мистецькі витвори. Тобто і митець, і природа (або ж вищі сили) подібні, якщо не єдині, у своїй здатності творити – і це ще один постулат романтичного світобачення.

Вірш «Я – поет» (1914) – це монолог ліричного героя, з відповідями на питання щодо власної чудернацької поведінки, котра хвилює його обраницю. Усвідомлення інакшости, захоплення неперервним творчим пошуком, натхненням, прагнення цілковитої свободи у світосприйнятті справжнього поета є питомими компонентами життя, які сприяють відчуттям його повноти. Автор,

котрого можна ототожнити з ліричним героєм, усвідомлює і, що важливо, визнає і виявляє свою нетиповість. Промовистим є уже сам фантазмагоричний образ вінка, сплетеного з пісень і казок, які вирують в уяві ліричного героя:

Моя люба! В душі моїй повно казок

І пісень танцюристого раю;

З тих пісень і казок я сплітаю вінок

І тебе тим вінком убираю [Вороний, 1959, с. 182].

Виникає стійка асоціація: у плодах творчості митця вгадуються квіти; звучить мотив присвяти, бо вінок прикрашає кохану жінку. Це, вірогідно, набагато цінніше, ніж шлюбні зв'язки, які є обтяжливими для автора. Він, згадуючи про них, «випростується гордо, як дуб» [Вороний, 1959, с. 183], і тим виказує непохитність своїх переконань, рішень та жаги свободи.

Ідея двосвіття, усвідомлення відмінностей життя, зокрема поміж собою та іншими, прагнення волі – риси романтичного типу світовідчуття. Але притаманні вони й модернізмові, зокрема його першому – символістському етапу. Отож М. Вороний цілком претендує на статус модерніста, бодай уже тим, що свідомо закликає розвивати письменство на нових естетичних засадах. Але варто погодитися, що модернізм автора на практиці має декларативний, радше експериментальний, аніж усвідомлений, послідовний характер. І рослинні образи тут особливий індикатор, адже вони є частиною загальної образної системи, що характеризує психотип автора, а отже й манеру його творчості.

М. Вороний був захоплений французьким символізмом, намагався вписати його риси у свою творчість, що йому зазвичай вдавалося, і то досить переконливо. Рослинний світ поезії митця насправду розмаїтий, адже тут можна говорити одразу про кілька площин. Перша з них – абстрактно-символічна, де узагальнений образ квітів означає буяння життя, натхнення, кохання, красу і рушійну силу, є, традиційно, атрибутом весни. Занепад цвітіння автор пов'язує із власними мінорними почуваннями та гнітючим моральним станом. Тобто серед флористичних образів домінують символи, але вони найчастіше мають

емблематичний характер, що відсилає до романтичних художніх кодів. Митець вдається і до ботаноморфної метафорики, що увиразнює автентичність відтворення його світосприйняття. Я. Шульга наголошує: «Микола Вороний один з перших модерністів, який спромігся відверто та відкрито заявити щодо прагнення про модель кардинально іншої реальності в літературному мистецтві, розкрив на показ широкому загалу усі свої модерністські літературно-естетичні уподобання» [Шульга, 2022, с. 245]. Поет безперечно употужнює свою лірику психологізмом і філософічністю, оригінально інтерпретує рослинні образи, що притаманно модернізму, але у його творчості залишається помітним значний вплив романтизму. Модернізм письменника – в усвідомленні необхідності змін, у тонкому мистецькому чутті, інтелектуалізмі і здатності вловлювати нові сенси та ідеї в літературі, у сміливості заявити про власні ідеали життєтворчості.

2.2. Романтичні витoki символізму Петра Карманського. Флористичний ракурс

П. Карманський був одним з організаторів та найяскравіших представників модерної групи «Молода Муза». Початок його творчості визначається активними спробами шукати власний шлях, культивувати індивідуальність, відходити від старих літературних канонів. І. Дзюба дає йому таку характеристику: «Людина широкої європейської культури й освіченості, він конфронтував із провінційним міщанством, з утилітарним розумінням місії (зокрема національної місії) митця. В молодості трохи, може, й навмисне епатував “патріотичного” обивателя своєю європейськи-інтелектуальною екзотичністю» [Дзюба, 2006, с. 555]. О. Камінчук упевнена, що для поезії П. Карманського основоположною слід вважати структурно-семантична парадигма символізму, характерною рисою якої виступає «емоційно загострений вияв трагічного світовідчуття» [Камінчук, 2009, с. 222]. С. Бортник також зауважує символістські світоглядні настанови поета, апелюючи до інтертекстуального характеру його лірики [Бортник, 2019]. Дослідники М. Степняк, М. Бондар та Л. Голомб виокремлюють у творчості письменника

рецепцію європейського символізму, синтезовану із глибоко засвоєною національною складовою поетичної традиції. Натомість посутньо бракує досліджень рослинних образних складників поезії П. Карманського, хоча теми образної системи торкалася Т. Цепкало [Цепкало, 2017].

Мотиви віршів раннього періоду творчості П. Карманського – конфлікт людини зі світом, самотність, зловісні картини потойбіччя. Ліричний герой бачить світ містичним, адже перебуває у новій реальності, яка затьмарює світ повсякдення. Ярлик «декадент» надовго закріпиться за цим письменником саме через похмурі екзистенційні мотиви початкового етапу його творчості. Через відсутність інформації щодо часу написання поезій П. Карманського, датуємо їх далі в підрозділі роком виходу збірок, у яких вони були вміщені.

Автор задіює флористичні образи вже від початків письма, властиво ще в часі навчання в університеті. У поезії «Ой люлі, люлі, химерний смутку...» (1906)² він витворює багатокомпонентну картину, просякнуту атмосферою не так сонливості, як тривожного передочікування. Ліричний герой намагається приспати власний смуток, проникливо описує об'єкти, що його оточують, оживлює їх: «шепоче вільха», «гнесь верболіз», «сонце пірнуло в гай», «поснули квіти», «в пеленах м'яти... журчить ручай», «вільшина спить», «хвилює лан» [Карманський, 1992, с. 37]. Рослинні образи виходять за рамки пейзажу, втрачаючи суто описову функцію. Їхнє завдання полягає у витворенні візійної системи, мета якої – сугестія, що занурює і в атмосферу вірша, й у творчий всесвіт автора. Флора П. Карманського майже всуціль олюднена, а це виявляє погляди митця на світ як живий і динамічний об'єкт. Антропоморфізовані фауна, флора і предметний світ, за переконаннями М. Моклиці, є різновидом алегорії [Моклиця, 2017]. У Карманського алегоричні ролі рослин здебільшого мають фольклорний відтінок, а тематика / проблематика / ідеї / образна система корелюють із

² Через відсутність інформації щодо часу написання поезій П. Карманського, датуємо їх далі в підрозділі роком виходу збірок, у яких вони були вміщені.

творчістю європейських поетів-романтиків. Витворений автором паралелізм надає йому можливість передавати власні емоції.

На рівні порівнянь П. Карманський виходить за рамки звичного: «Як жовті листочки осіннього квіту, / Закине нас буря світами» (1906), – пише він, адресуючи рядки Г. Марін, мексиканській артистці, яка стала приятелькою молодому поетові. Квіт підкреслено осінній, що знаменує його вразливість і унеможливорює протистояння із бурею – очевидно, негараздами долі. У наступній частині триптиху помітні й інші флористичні образи-порівняння: «Рояль ридав; як шум топіль, / Стогнали гострі звуки», «Як тая вітва, стята з пня, / Зів'яну з туги й муки» [Карманський, 1992, с. 39]. Водночас зі звуковими образами як-от ридання, стогін, зойк, скорбний спів, дзвінки трелі, квиління, які передають почуття туги, навіть розпачу від розлуки, присутній мотив самотності і відірваності. Ліричний герой порівнює себе із відрізаною гілкою – відчувається приреченим на неминучу загибель. Порівняння переходить у ботаноморфну метафору, що посилює емоційний насичено-експресивний спектр поезії. Здається, що поет максимально сконденсував у тексті гіркий пережитий досвід настільки, що від нього важко абстрагуватися й читачеві.

Процес «занурення» у світ почуттів, їх культивування – це, по суті, прояв ескапізму, тобто втечі від реального світу в суб'єктивно ідеальний, власностворений. П. Карманський балансує на межі: з одного боку, йому притаманні риси митця-романтика, з іншого, з огляду на яскраві метафори й метафоризовані порівняння, актуалізацію символів, – він поет-символіст. Проте М. Моклиця слушно стверджує: «Використання символів не робить поета символістом, метафор чи алегорій – модерністом. Це мовні образи, їх можна знайти не лише у будь-якого автора будь-яких часів, вони живуть і активно функціонують у нашій повсякденній мові» [Моклиця, 2017, с. 155]. Тобто орієнтація суто на частоту вживання тих чи тих тропів – помилковий «путівник» на шляху до ідентифікації приналежності автора до певного художнього напрямку

його творчості / світовідчуття. Отже, мусово розглядати риси та тенденції його поетичної спадщини комплексно.

У ліриці П. Карманського часто поєднуються традиційні флористичні образи з герметичними – такими, що значимі для автора і буквально не виходять на семантичному рівні за межі тексту. Точно трактувати їхнє значення неможливо і навряд чи потрібно, адже модерна поезія – це, перш за все, мистецтво заради мистецтва, вона, як відомо, не завжди улягає законам логіки. Читачеві залишається робити висновки щодо значення, наприклад, білих квітів лотосу, опираючись хіба що на власний досвід / соціокультурне тло епохи автора / загальну образну систему поезії тощо:

Я сто разів сягав рукою

По лотосові білі квіти, –

Та сто разів росив кервою

Геранію й тернові віти [Карманський, 1992, с. 51].

Образ терену є цілком зрозумілим, адже належить до біблійних та символізує важкі випробування / муки. Тернові віти, геранія та квіти лотосу створюють ефект контрасту на візуальному рівні: білий колір (лотос) поєднується із червоним (кров) і чорним (терен). Ймовірно, лотос символізує щось недосяжне і прекрасне. Це красива квітка, яка виростає з мулу, іншими словами, рослина є вособленням прекрасного і чистого на тлі абсолютно непривабливого, брудного. Намагатися здобути лотос – означає пройти крізь біль, але шлях цей, попри потенційно неможливий / примарний успіх, не позбавлений краси, бо ліричний герой зрештує кров'ю, себто страждає, не лише тернові віти, а й геранії. Рослинні образи не втрачають своїх початкових візуальних образів, отже ще й тому можна вважати їх символічними. Кров у творі – вияв усвідомленої жертвовності, адже її сто разів, за словами автора, пролито на шляху до здобуття бажаного. Ця поезія вже більшою мірою тяжіє до естетики символізму, адже виявляє намагання ліричного героя досягнути приховану істину буття та його закономірності або ж – навпаки – ірраціональності.

Натомість поезія «Поринуть дні за днями...» (1906) пронизана ностальгічними настроями, у ній звучить мотив туги і плинності життя. Автор вдається до прийому паралелізму: «Платани полиняють, / Осиплесь з рожі квіт. / Літа мої минуться, / І змеркне вчасно світ» [Карманський, 1992, с. 52]. Рослинні образи у цьому випадку не є символічними/метафоричними, а мають роль увиразнення філософської ідеї твору: П. Карманський живописно порівнює людське (власне чи ліричного героя) життя із етапами існування рослин, мовляв, як втратять колір платани і опадуть пелюстки із троянд, так пройдуть роки і «змеркне світ» – завершиться земний шлях. Флористичні образи посилюють тужливі настрої, про що вже йшлося раніше. Із часом така тенденція ще глибше вкорінюється у творчості поета, головним чином з огляду на життєві обставини.

Перебування за кордоном не могли не позначитись на творчості митця: нові горизонти, настрої, переживання – незмінні джерела натхнення. Поезія «В Римі» із присвятою «Ів. Трушеві – на спомин» (1906) відкриває нові обрії флористичного образотворення поезії П. Карманського, які можна ввести до окремої групи. Саме під час подорожей і життя за кордоном народжуються тексти, осердям яких є екзотичні рослинні образи, не притаманні звичним українським реаліям. Алеї кипарисів, «горді кедри», пальми, що сумно хиляться, тремтячий мирт навіюють ауру смутку [Карманський, 1992, с.59]. Тонкий лірик Карманський надає людські почуття та риси рослинам, нанизуючи тим цікаву метафорику. «Мірт лицяється до рож», – письменник тонко відчуває красу того, що його оточує, помічає найменші порухи і кристалізує їх у справжнє мистецтво. Експресивно та образно насиченим є «Стих IV» (1906): у нім поєдналися уривчатий ритм, екзистенційні мотиви та яскраві образи. Рядки нагадують хвилі, що передають настрої ліричного героя, утворюють динамічний малюнок у поєднанні з візуальними та звуковими образами. Флористичний спектр оприявлений на різних рівнях:

Барвінок, мірт і лавр пахучий –
Усе колись зв'ялить тріскучий,

Твердий мороз.

Лиш кипарис стоїть дрімучий,

Сповитий в сум [Карманський, 1992, с. 66].

«Переймання» людських рис рослинами – ще одна вдало запозичена у поетів-романтиків риса, адже до цього прийому вдавалися, до прикладу, Г. Гейне, А. де Ламартін, П. Шеллі.

За допомогою флористичних образів П. Карманський будує яскраві порівняння, які є найчастотнішим художніми засобами. «У мріях я тебе злелівав, / Як цвітку хорої мімози...» (1907) [Карманський, 1992, с. 92], – порівнює митець об'єкт свого захоплення із квіткою. Тендітність мімози підсилена епітетом «хора» – це детально передає ставлення ліричного героя до коханої. Поєднання традиції флористичного образотворення (жінка-квітка) із новаторством (жінка – хвора мімоза) очевидне. Жіночий персонаж тут нетиповий і представлений, так би мовити, не у всій красі, як от у випадку зіставлення зі звичною пишною трояндою. Саме у цьому відчутті якраз модерна напруга через несподіваний кут бачення, адже жіночий образ не ідеалізований – він підкреслено вразливий.

Почуття також названо «твором уяви й злуди», який легко може розвіятися найменшим подувом вітру, що однаково залишить за собою невтишиму тугу. Флористичні порівняння всуціль фігурують особливим лейтмотивом творчості П. Карманського: «Я рани ваші орошу сльозами, / Як миром з дивних квітів чудодійних» (1909) [Карманський, 1992, с. 112]. Рослинний образ автор поєднує з біблійним атрибутом: сльози набувають цілющості, порівняні з миром із дивних чудодійних квітів. Таке поєднання скеровує до ритуальності, ліричний герой означає себе духовним наставником, який ладен втішити «нещасних дітей праці і недолі» [Карманський, 1992, с. 112], зцілити їхні рани, вселити їм надію. Це засвідчує ще й інтертекстуальність творчості автора, чому присвячене дисертаційне дослідження С. Бортник. Науковиця зауважує: «Освіченість, обізнаність П. Карманського з українською та світовою літературою виражалася через активне використання ним власне інтертекстуальності, що передбачає

конструкції «текст у тексті» («чужий» текст залучається в новостворений текст автора більшою чи меншою мірою фрагментарно). Переважно це відбувається завдяки використанню цитат, алюзій, ремінісценцій, центонів, парафраз» [Бортник, 2019, с. 59].

У віршах «Avanti!» (1909) і «Приходиш до мене, як мрія весняна...» (1909) з'являється цвіт пасифлори, що так само є компонентом порівнянь і абсолютно нетиповий для української поетичної традиції. Тяжіння до екзотизації, варто зауважити, також органічно вписується у романтичний стиль. У першому творі красномовне «Весна моя вмерла, як цвіт пасіфльори без сонця розради» [Карманський, 1992, с. 121] трактувати можна так: весна постає як період юності та розквіту, який вмирає (завершується) через нестачу сонця, що символізує життєдайну енергію, радощі, натхнення. П. Карманський неодноразово змальовує весну-юність безцвітною: «... і так я скінчив юний вік безцвітний» [Карманський, 1992, с. 129], «... пішов ти, мій безцвітний маю» [Карманський, 1992, с. 146]. Квіти, цвіт пов'язані із красою, символізують відродження, буяння життя. Відповідно, їхня відсутність / загибель у час звичного буття усвідомлена як щось протиприродне, трагічне, яке в тандемі з образом смутку набуває гіперболічності. Нездійсненність юнацьких мрій, а, можливо, й нерозкритий потенціал – ще одна дражлива тема для автора. Проте він не цурається своїх почуттів, відкрито висловлюючи їх у поетичних рядках.

У вірші «Приходиш до мене, як мрія весняна...» (1909) вправно нашаровано художні засоби: ботаноморфна метафора «серце в'яне», поєднана з антропоморфною «серце плаче» [Карманський, 1992, с. 125], перетікає у порівняння «як цвіт пасіфльори, що тужить в затінню» [Карманський, 1992, с. 125]. Власне, з екзотичною пасифлорою цього разу П. Карманський зіставляє саме серце:

І чую: з тобою весь смуток мій тане,
Як сніг, що зникає на теплім промінню.
Чого ж моє серце так плаче і в'яне,

Як цвіт пасіфльори, що тужить в затінню? [Карманський, 1992, с. 125]

З'являється мотив передчуття: попри емотивну ідилію ліричний герой інтуїтивно передбачає майбутню втрату піднесення. Невловимою й незмінно коханою названо адресатку поезії, яку порівняно з весняною мрією, що зненацька ошасливилює своєю присутністю і так само зненацька зникає. Проте ідея лишається сталою, бо наскрізний тут мотив туги, символічне значення сонця як джерела життя, а флористичний образ підкреслює кордоцентризм світосприйняття ліричного героя. П. Карманський перебуває на стильовому роздоріжжі: з одного боку, його творчій манері притаманна інтуїтивність, образи-символи, намагання зазирнути до «світу в собі», збагнути і дослідити його. З іншого боку, його екзотизм цілком вписується у контекст романтизму, мотиви смутку та розчарування перегукуються з настроями лірики цього ж періоду.

Рослини у ліриці П. Карманського – найчастіше носії настроїв, їм доручено доповнювати, а то й повністю переймати емоційний стан ліричного «я». У вірші «На гори упали важкі оксаміти...» (1909) друга строфа – безпосередній тому доказ, адже «сади одяглися в жалобнії ризи», «алеї повились повагою храму», «вітрець обтрясає з ясмінів бальзами й цілує росою омлілі нарциси» [Карманський, 1992, с. 128]. Автор віртуозно передає химерну атмосферу благоговіння, переплетеного зі смутком, здавалося б, за чимось примарним, незримим. Природно, що такій поезії притаманна вишукана естетизація суму, що являє себе передусім на образному рівні. Митець вгортає мінорними настроями читача: додає звуків, ароматів, візуалізації – індивідуалізованих стимулів, зокрема й до саморефлексії. Не оминає автор і новотворів: «обтулює місяць плащем перлоцвіту» [Карманський, 1992, с. 128] – тут вказівка і на мерехтливе забарвлення, чи то пак світло, і на тактильні відчуття, і ефект контрасту, бо ж тлом є нічне небо. І те, що привертає увагу найперше – частина «цвіт». Поет грає сенсами, адже авторський неологізм балансує на межі «первоцвіту», «самоцвіту» – чогось коштовного, проте тендітного. Цілком реально здогадатися, що таємничо-прекрасний плащ перлоцвіту, яким місяць не просто вкриває, а

дбайливо обтулює притомлену хвилю – потужний, віртуозно перекладений на досконалу мову поезії зоровий образ розсіяного світла на водному плесі.

Вірш «На гори упали важкі оксаміти...» виявляє символістські риси творчості П. Карманського: тяжіння до споглядальності, песимістичного світосприйняття, зображення реальності, що обтяжує, незважаючи на красу навколишнього світу. Щодо останнього ситуація досить парадоксальна, бо письменник естетизує дійсність, але вона здебільшого залишається ворожою. В цьому проявляється двоїстість природи, а отже і світогляду автора, що поряд із мотивом сну вибудовує концепт двосвіття – поділу на реальне та ідеальне.

«Вернися, кохана! Як чашу лелії, / Розкрив я для тебе розтужену душу» (1909) [Карманський, 1992, с. 132], – тему втраченого кохання автор продовжує в іншій поезії вже з виразнішою експресією, на що вказують і риторичні оклики, і образне наповнення. Флористичний образ представлено чашою лелії, яку вписано у порівняння: «розтужена», тобто змучена тугою душа зіставлена із символом чистоти. Присутня ідея катарсису, адже просвітлення і очищення здобує через страждання, яке нібито відкриває шлях до відродження почуттів. Самотність, нудьга, штучне сповільнення темпу життя зумовлені їхньою відсутністю, проте ліричний герой перебуває у межовому стані очікування. Рядки «І рву я щорана пахучії квіти / Та з тугою в серці на шлях їх кидаю» [Карманський, 1992, с. 132] звучать поруч із закликом «Вернися, кохана!»: пахучії квіти вособлюють не лише запрошення, а й певним чином обітницю втілити мрії про красиві взаємини, самопожертву в ім'я кохання.

Головний персонаж твору готовий на дружні стосунки або навіть на елементарну присутність коханої у його житті коханої, лише б вона «не була кам'яною» [Карманський, 1992, с. 132]. Такі мотиви знову скеровують до висновків про тяжіння творчого методу П. Карманського до романтичного, адже тут і емблематичність флористичного образу (лілеї), і гіперболізація почуттів та репрезентація їх як унікальних. Поет виплескує емоції, ніби прагнучи розділити їх зі світом, максимально насичує ними виклад. Наступний вірш звучить як

продовження щойно розглянутого: не просто ностальгія, а туга за втраченим коханням переплітається з образом раю як символом ідеального світу (тут також зримо постає символістська ідея двосвіття), образом дороги і закликами до повернення. Серед рослинних – метафоричний «кипариси сохнуть у жалобі» [Карманський, 1992, с. 133], в якому автор, поєднує риси і рослини, і людини. Художній засіб на межі з паралелізмом увиразнює трагічний настрій, мовляв, навіть дерева тужать за втраченим коханням і розділяють горе людини. Але ліричний герой попри все не втрачає надію, яка щораз більше стає схожою на одержимість, містифікує процес, чи по пак стан очікування коханої:

Вернися!.. Серце мліє від екстази,

Як в час містерій пресвятої Тайни;

Душа, як цвіт на дні цінної вази,

Розлила запах і красу розмайну [Карманський, 1992, с. 133].

Майстер порівнянь, Карманський зіставляє душу ліричного героя / свою із цвітом на дні цінної вази (узагальнено – посудини, варто згадати лиш чашу лілеї), відсилає до ідеї внутрішньої наповненості. Душа явлена як щось прекрасне, що вивисує духовний (ідеальний) світ над матеріальним. Вона на дні – мов скарб, який потрібно відшукати, багатство, якого прагнуть і яке часто виявляється недосяжним. А це вже свідчить про глибину людського єства / світогляду. Залишається й образ дороги, встеленої квітками, як символ безжурного життєвого шляху і краси життя загалом. Такий шлях, повинен привабити, повернути кохану, адже «Дорогу висиплю квітками, / Що виростають на альпійським склоні», тобто обіцяні квіти незвичайні, рідкісні – такі, що важко дістати. Це, за загальними мірками, примножує їх цінність, адже навіть те, що майже недосяжне, ліричний герой ладен стелити коханій під ноги.

Карманський-поет тяжіє саме до флористичних порівнянь поряд із яскравою метафориною, що часто проявляється у взаємодії із екзотичними або ж непритаманними традиційному українському побуту / пейзажу рослинами. Поряд із експресивністю і надривом рослинні образи набувають саме емоційно-

значеннєвого забарвлення: звідси й суб'єктивне ставлення до них, употужнення певними рисами чи властивостями, які притаманні радше людям. Автор за посередництвом порівнянь та метафор вдається до паралелізму, що так само є характерною ознакою його творчості. Подеколи демонстративна нетиповість у флористичному образотворенні вирізняє його з-поміж інших. Проте модернізм митця більшою мірою виявлявся в його риториці, що має суголосся з відомою тезою С. Павличко, за якою «модернізм в українській літературі починався з дискурсу про модернізм, з постановки завдання, з інтимних записів і цілком відкритих маніфестів, закликів, критики. Однак сам цей дискурс часто виявлявся кволим, неясним. Наміри формулювалися туманно. Часткові, нерідко формальні завдання заступали більші, глобальніші цілі. Давався взнаки страх нігілізму й небажання образити опонентів-народників. Приватні записи й листи модерністів звучали значно сміливіше, ніж їхні публікації» [Павличко, 1999, с. 436].

П. Карманський намагається реалізувати модерністські мистецькі та світоглядні ідеали у власній творчості, що помітно і у флористичній образності та її функційності. Проте декларованих естетичних засад виявляється замало, поет, безумовно «приміряє» на себе образ модерніста, навіть намагається «вжитися» в цю непросту роль. Та з огляду на реальний художній самовияв митця, що демонструє виразно романтичне спрямування з елементами модерністських (символістських) тенденцій, «приміряння» і «вживання в роль» недостатньо для того, аби стати послідовним модерністом.

2.3. Олександр Олесь: шлях до символізму у системі координат флористичної образності

«Неоромантик, символіст чи романтик?», – питання, що постає центром у дослідженні О. Камінчук про Олександра Олесь. У висновку науковиця стверджує, що поєднання протилежних емоційно-психологічних тональностей зумовлене притаманним для художнього мислення поета принципом контрасту, який визначає світоглядно-естетичні параметри його творчості загалом [Камінчук,

2004]. Щодо стильової палітри митця точилися дискусії ще за його життя. В. Пачовський відзначав тріумфування життя і безтурботності у поезії автора, котрі поєднані відчуттям приналежності до «великого молодого народу» [Пачовський, 1986, с.24].

І. Франко на збірку Олександра Олеся відреагував досить очікувано з огляду на атмосферу літературних дискусій початку ХХ століття. І. Цуркан характеризує критику І. Франка як «написану немовби двома авторами: тонким критиком-естетом, що радіє з появи у рідному письменстві “молодої сили”, “майстра віршової форми”, – і суворого адепта громадянського звучання» [Цуркан, 2019, с. 55]. Поза сумнівом, Франко високо оцінював ліричні здібності молодого поета, хоча й не вважав їх оптимальними для суспільних викликів того часу. Він вважав, що роль письменника – бути голосом народу, тоді як у творах Олеся відчутна певна дистанція від актуальних національних і соціальних питань. Це не відповідало ідеалові «поета-борця», до якого прагнув І. Франко. Його гострий критик і опонент О. Луцький підкреслював важливість внеску Олександра Олеся у розвиток української літератури, особливо в контексті її модернізації та естетичного збагачення. Об'єктивно і чи не найбільш повно виписує мистецький портрет О. Олеся у своїй монографії С. Романов. Його дослідження ґрунтується на з'ясуванні специфіки становлення і розвитку світоглядно-психологічних профілів сучасників, літературні здобутки яких інтерпретовано у вимірах індивідуальних «сповідей душі» та універсальних «історій духу». Серед ключових засновків праці – ідеї тексту як особистості та особистості як тексту [Романов, 2017].

Як митець лірико-елегійного типу, Олександр Олесь створив власну поетичну філософію життя, центральною ідеєю якої став кордоцентризм. Любов до природи та захоплення життєвою енергією, які проходять крізь призму чуттєвого світобачення поета, визначили й емоційну тональність лірики. Його мистецька філософія зосереджена на душевних переживаннях та любові як

рушійної сили людського існування. Поет майстерно балансує між двома полюсами: любов'ю до рідного краю і почуттями глибоко особистими, інтимним.

Поезія Олеся на рівні флористичної образності майже всуціль репрезентує вітаїстичні мотиви, що єднаються з ідеєю всеохопного кохання. Л. Семененко вважає, що «актуальним для поезії Олександра Олеся є концепт кохання, семантика якого тісно пов'язується з гармонійним, щасливим існуванням закоханих у природному світі, що послідовно виявляється в поетичній концепції автора» [Семененко, 2015, с. 180]. Якщо висловлюватися максимально лаконічно, то у ліриці автора любов / кохання йдуть поруч із квітами. Життя – це «свято радісне квіток, кохання, снів і млості» [Олесь, 2019, с. 145]. Вплив європейських символістів найсуттєвіше позначився на ідейному осерді творчості поета, що визначається прагненням до оновлених ідеалів краси, вмінні вловлювати неповторність кожного моменту і насолоді ним. Передача вражень, розкриття внутрішнього світу і осягнення його таємниць, спроби зазирнути всередину власного ества і розкрити його загадковість та глибину – ось що характеризує особливості поетичної спадщини Олександра Олеся. Рослини як образні елементи репрезентують творчі, а отже і стильові пошуки письменника. Вони – носії ідей, а спосіб їх зображення – те, що виявляє світогляд лірика.

Узагальнений образ квітів, асоційований із весною, молодістю, мріями, красою, – від такого поетичного звичаю митець не відходить, хоча й додає щось і від себе: «Коли весна рожева прилетить / І землю всю вбере, і завітчає» [Олесь, 2019, с. 135], «... ти знову життя убираєш в квітки» [Олесь, 2019, с. 157], «круг мене квіти і в мені» [Олесь, 2019, с. 180], «... ніжні квіти, що в серці пахнуть» [с. 188]. Рослини винятково як пейзажні елементи / художні деталі є рідкісним явищем у творчості автора: на них можна натрапити у поезії історичної тематики (збірка «Княжа Україна»), поодинокі випадки, наприклад, через елементарні порівнянь, також трапляються, як от «Білий шум на синіх хвилях, / На деревах – білий цвіт» [Олесь, 2019, с. 48], «Криком всі його стривають, / Квіти кидають йому» [Олесь, 2019, с. 58], «Ось білють білим шумом / І пороги

Дніпрові, / Мов цвітуть сади зелені / Або трави степові» [Олесь, 2019, с. 68], «Плаче, туже Ярославна, / Сохне, в'яне, як той цвіт» [Олесь, 2019, с. 94], «А білий шум, як цвіт на хвилях» [Олесь, 2019, с. 276] і т. д.. Флористична орнаментальність проявляє ознаки романтичного стилю у творчості автора.

Квіти у ліриці Олександра Олесья буквально дихають життям, адже їм повсякчас приписуються людські риси та почуття. Людське і природне у його поезії існують у співдії, але не зливаються. Беззаперечно, є точки дотику, навіть ліричний герой нерідко зіставлений або й узагалі є представником рослинного світу. Але попри це поет визнає і зберігає особливу загадковість світу природи, мовляв, є межі, які людина нездатна перейти. Читач залишається хоч і втаємниченим, але всього лиш спостерігачем. Очевидно, варто говорити й про філософію споглядання, що передбачає те саме спостереження за об'єктами чи явищами через їх відображення у свідомості. Це шлях до глибинного самопізнання, саморефлексії, яка є рушійною силою для народження творчої енергії.

Таке інтелектуальне споглядання світу через себе і себе через світ є запорукою усвідомлення творчої свободи, яку чітко виявляє Олесь. «Саме навколишній світ став скарбницею образів, через які можна було показати внутрішній світ людини. Визначальним у Олександра Олесья та європейських символістів є піднесене ставлення до природи. У їхніх творах вона виступила могутнім засобом розкриття переживань, думок, різних психічних станів. Олександр Олесь, як і європейські символісти, сприймав символ природи не лише таким, який щось виражає або переказує, але й таким, що вміщує певну вищу дійсність, духовний зміст, який уособлює нову художню реальність у царині поетичного слова», – вважає І. Цуркан [Цуркан, 2016, с. 265].

У вірші «Літньої ночі» (1905) ліричний герой ставить риторичне питання, що скидається радше на крик душі:

Чом я, скажіть, не акація ніжна,

Нащо думки мене спалюють, мучать?!

Чом я не можу забутись остільки,

Щоб лише міг я дивитись і дихати?.. [Олесь, 2019, с. 138]

Образ акацій наділений легкістю, ніжністю, безтурботністю. Вони мовчки і з насолодою спостерігають за тим, що їх оточує, чарують своєю красою і самі зачаровуються побаченим. Стирається межа між рослиною і людиною, в якийсь момент здається, що йдеться про персонажа поезії, ще одного ліричного героя. Їх тут саме двоє, адже що один (рослина), що інший (ліричне «я» автора) проживають емоції, важливо зауважити, протилежні. Гармонійні та емоційно врівноважені акації протиставлені стривоженій та змученій думками людині. Спадає на думку рядок із поезії Є. Плужика: «Вчись у природи творчого спокою» [Плужник, 1988, с. 253], – провідна ідея якої – віднайти рівновагу, надихнувшись довершеністю світу флори і фауни.

У вірші «Літньої ночі» натомість присутній внутрішній конфлікт, бо ліричному героєві, напевно, спокій акації недоступний, адже його існування обтяжене роздумами, які неunikно завдають страждань. Його стосунки з природою на цьому етапі схожі на конкурування, адже він прагне опинитися на місці акації, щоб пізнати омріяну безтурботність. Зіставлення себе з рослиною є й у поезії «Конвалія» (1905). Якщо у перших двох строфах Олександр Олесь описує прикрий випадок, який рокував квітку на безрадісне існування в зовсім чужих для неї умовах, то в останній він стверджує: «О, не одна ти не в рідній оселі... / Квітку! прокинувся і я у пустелі!» [Олесь, 2019, с. 141]. Ліричний герой приміряє на себе квіткову подобу на основі схожості обставин, в яких він та рослина опинилися. Конвалію зриває/відриває від природного, комфортного і гармонійного середовища чиясь зла рука і переносить у безрадісну пустельну сіру кімнату. Поетичне «я» автора роковане долею бути у метафоричній пустелі життя, де замість людей «чорніють, сіріють усюди / Ворони, змії та з каменю скелі» [Олесь, 2019, с. 141].

Помітний перегук із «Конвалією» Лесі Українки, але Олесь універсалізує образ, робить його більш глобальним, зміщуючи деякі акценти (про провідні ідеї

першої поезії йдеться в іншому розділі дослідження). С. Романов у своїй монографії вдало підкреслює специфіку дотичності художніх світів митців: «Паралелі, хоч би й метафоризовані, не становлять, «однак, точок перетину двох відособлених світів. Їхнє зіткнення / єдність можливі хіба на індивідуальному рівні. А вже тут, унаслідок виявленого людиною стремління, доречно говорити про своєрідну духовноонтологічну, навіть генетичну спорідненість, що дає простір не тільки безсторонньому діалогові, але й повноцінному порозумінню / співдії. Незважаючи на власну готовність і позірну легкість до такого роду “контактів”, митці абсолютно свідомі, наскільки природа є геть чимось іншим стосовно соціуму, який завжди націлений на пояснення, розмежування і підкорення» [Романов, 2017, с. 205]. Залишається незмінним одне: і флористичні персонажі, і ліричні герої-люди обох творів змушені виживати у тяжких для них умовах. Звучить також мотив не просто самотності, адже самотність буває й вибором, а саме покинутості. У поезії Олеся це увиразнено образом пустелі, де він і квітка перебувають. Пустеля у цім випадку для кожного своя: комусь обмежений простір чотирьох стін, для когось вона метафорично наповнена воронами та зміями, оточена гострими скелями – підступними недоброзичливцями та перешкодами. Важливу роль відіграє вибір лексеми, адже корінь «пуст» вже означає щось порожнє: кімната це чи цілий всесвіт залежить від масштабів світосприйняття і самоусвідомлення.

Подібний прийом ускладненого паралелізму застосовано й у вірші «На сірій скелі мак цвіте...» (1906), але об'єктом порівняння із флористичним образом виступає адресатка поезії, до якої у другій строфі звертається автор:

Бліда, і ніжна, і сумна,

Серед людей ти, як в пустелі,

І ти на цілий світ одна,

І ти, як мак, на сірій скелі [Олесь, 2019, с. 179].

Бачимо схоже із попередньо аналізованим текстом образне і смислове наповнення: квітку, яка росте у несприятливих умовах – на сірій скелі, де рослину

до того ж гойдає злий вітер, сипле пил на її цвіт, без жалю обриває лист, і людину, яка навіть серед людей почувается як у пустелі, властиво, через свою інакшість. Ще менш оптимістичний за тональністю твір, де виразним є зіставлення себе / ліричного «я» автора із квітами – «Єсть дивні лілеї...» (1905). Тут Олесь рефлексує над трагізмом долі, олюднуючи флористичний образ, бо лілеї не в'януть, а «умирають». Посилує його вказівка на короткочасність життя: дивні лілеї розквітають вранці, а ввечері вже неживі, «Я бачив їх трупи... Стоять, як зомлілі, / І руки кудись простягають» [Олесь, 2019, с. 209], – ще раз наголошує автор на людських рисах квітів.

У другій строфі з'являються настрої невизначеності, поневіряння та невідомості щодо долі ліричного героя. Він ніби завис між життям і смертю, перебуває у межовому стані. Смерть осмислена як полегшення, звільнення від неперервних блукань, виявляє ідею двосвіття, що дозволяє говорити про символістські риси творчості автора. «І ось, – уже роки в п'їтмі я блукаю / І смерті чекаю даремно» [Олесь, 2019, с. 209], – усвідомлення смерті як перехідного стану чи, може, переправного пункту до ідеального безтурботного світу, якого з тексту в текст прагне ліричний герой, поєднане із почуттям приреченості. Він хоч і сподівається на «легкість буття», але оголошує такі свої мрії даремними, адже звільнення від п'їтми здається йому примарним. Відбувається акцентування трагізму життя митця, тобто у конкретному випадку знову проявляє себе символізм.

Дещо іншого штибу поєднання мотиву смерті із флористикою наявне в одній із найпопулярніших поезій Олесья «Айстри» (1905). Рослинний образ, безумовно, корелує із людським – айстри помирають від безнадії, нібито позбавлені будь-яких перспектив на майбутнє. Це цілком може стати підставою для розуміння образу айстр як алегоричного. Тому не варто сприймати твір відірваним від історичного тла. Так чи так, а паралель «доля айстр – доля народу» досить наочна. Олюднені айстри, їхнє нетерпляче очікування весни задають відверто парадоксальні перспективи розвитку сюжету, адже, погляньмо правді у

вічі: квіти, що зацвіли восени, весни аж ніяк дочекатися не можуть. Олесь обертає закони природи, а відтак і закони життя, у справжню драму:

І вгледіли айстри, що вколо – тюрма...

І вгледіли айстри, що жити дарма, –

Схилились і вмерли... І тут, як на сміх,

Засяяло сонце над трупами їх!.. [Олесь, 2019, с. 131]

Відверта іронія, мовляв, айстри вмерли якраз перед виходом сонця, чи то пак перед омріяною весною, початком ідеального життя. Напрошується інша версія трактування змісту: айстри є вособленням колективної душі народу, котра приносить себе в жертву заради кращих часів, прихильності долі – будь-чого, що обіцяє полегшити очікування, страждань, невизначеності. Рослини як дійові персонажі перебувають у межовому стані (чекають, мріють, марять, сподіваються), ранок – символ просвітлення, пробудження від марності власних ілюзій, а смерть усвідомлена звільненням. Айстри, не здатні сприйняти бруталної реальності, гинуть в ім'я настання весни для інших, можливо, самі того не усвідомлюючи. Поза тим не зникає враження, що образ айстр – штучна прив'язка заради увиразнення ідеї про трагічну людську загибель. Прийом впізнаваний, бо паралелізм такого виду властивий якраз поетам-народникам. Отож на ранньому етапі творчості Олесь навряд чи варто вводити до когорти символістів.

Особливим чином рослини взаємодіють з іншими образами у поезіях, які об'єднує мотив відірваності від життя, приреченості та часто тотальної безнадії. Важливою образною одиницею, яка вособлює темні часи, непроглядність та суцільну темряву, є ліс. Ним ліричні герої чи то блукають, чи то шукають там бодай якогось щастя, розради або істини: «Розквітлу папороть шукаєш ти в лісах, / І вся ідеш в крові, і вся ідеш в сльозах... / А я, пригнічений журбою, / Іду поодаль за тобою» [Олесь, 2019, с. 204], «Незрячий сам... на що ясне я вам вкажу?.. / І як в лісах знайду я трав на рани?..» [Олесь, 2019, с. 215], «Скажи ж, в яких лісах ти заблуdiv, / Коли себе ти п'яний загубив?..» [Олесь, 2019, с. 240], «І

все життя як ліс дрімучий, / Як ліс терновий навесні» [Олесь, 2019, с. 276], «Ні зір, ні сонця, ні весни / Без краю рідного немає. / Тут не співає ліс пісні...» [Олесь, 2019, с. 298]. За посередництвом флористичних мотивів поет виражає і тугу за рідною землею.

У вірші «Не беріть із зеленого луку верби...» (1907) центральною ідеєю є трагічність долі у приречених жити на чужині. Олесь вибудовує прозорі паралелі, адже рослини так чи так асоціюються з людьми. Звичайно, на перший погляд, надто якщо сприймати поезію поза автоконтекстом, може здатися, що вона досить примітивна. Звучить зрозуміла настанова не переносити вербу (у першій строфі) і сосну (у другій) у несприятливі, неприродні для них умови / середовища, бо, мовляв, загинуть. У «Не беріть із зеленого луку верби...» помітна свого роду алегорія, проте без конкретних авторських вказівок. Образи верби і сосни – це знову спроба зіставити ліричне «я» з рослинами. Відтак аргументи на користь алегоричності флористичних образів такі: хоча процеси в'янення та засихання притаманні деревам, але їхня причина – людські емоції (жага, журба, нудьга). Очевидно, що зв'язок і рідною землею, зі своїми витоками для митця важливий, адже це джерело творчої та життєвої енергії. Саме цю ідею твір і передає: верба зів'яне в пустелі від жаги і журби за зеленим лугом, а сосна засохне від нудьги за далекою вершиною [Олесь, 2019, с. 205] так само, як ліричний герой, опинившись на чужині, втратить дорогоцінні життєві сили, які живлять його творчість.

Вірш «На чужині» (1908) визначений автором як пісня: його ритмомелодика насправду нагадує саме цей жанр. Більше того, твір схожий на фольклорний ще й тому, що центральний персонаж – тополя – ідентифікується як класичний для української усної народної творчості, адже фігурує у багатьох піснях. Традиційно тополя втілює знедолену дівчину. У цьому випадку вона опинилася далеко від рідного краю, краса її від того змарніла, а сама вона знесилена від туги. Єдине прохання бідної тополі зовсім просте:

«Ой хмаронько, ой чаронько,
Не лети.

Зірви з мене це листячко,
Це листячко-намистечко
Без краси.
У рідную годиноньку,
На милую Вкраїноньку
Віднеси» [Олесь, 2019, с. 207]

Іншими словами, вона жадає хоч якось бути причетною до Батьківщини, хоча б наблизитися до неї. У мотивах поезії – настрої та переконання самого автора. Передбачення це чи містичне прозріння (поезія датована 1909 роком, а це за 10 років до вимушеної еміграції Олесь), суть залишається сталою: життя поза межами України для письменника було справжньою трагедією. Більше того: доля Батьківщини – завжди болюча тема для нього, це засвідчує і тематика багатьох поезій, і їхнє ідейне наповнення (на образному рівні зокрема).

«Поставте келихи і оргії спиніть...» (1908) – річ емоційно насичена, заклична і пройнята не так засудженням духовної сліпоти, як безутішним сумом за Україною, яка за сюжетом вже мертва лежить у труні. Складається враження, що помічає це лише ліричний герой, інші ж персонажі безжурно бенкетують. «Вінки з голов своїх завітчаних зірвіть / І тихо в траурах схиліться на коліна...» [Олесь, 2019, с. 225], – закликає автор. Зірвати вінок – означає прийняти жалобу і позбавитися ілюзій, прокинутись. «Він же був переконаний, що мистецтвом можна розбудити од віковічного сну цілий народ, запалити, надихнути на боротьбу, зробити світ кращим, добрішим і справедливішим» [с. 202], – характеризує Олесь С. Романов. У творі «в труні лежить прекрасна Україна, / Лежить, немов жива, ще тепла на столі, / З стражданням на устах і кров'ю на чолі» [Олесь, 2019, с. 225], тобто постає в образі мучениці, чия жертва залишається непоміченою для більшості.

У поезії «Єсть квіти такі, що ніколи не квітнуть...» (1907) – інша Україна, тут вона – квітка, якій не судилося розквітнути. Прямої вказівки автор не дає, проте уважний читач помітить промовисті деталі, як от звернення: «Глянь, –

прапори мають в народних руках, / І дзвони сміються і волю вітають...» [Олесь, 2019, с. 226]. Але, попри піднесені настрої, образ нерозквітлої квітки переходить в образ черниці, що прямує на цвинтар. У такий спосіб актуалізуються мотиви пам'яті про жертви минулого і моторошне передбачення трагічного майбутнього. Емоційна наснаженість, контрастність зображення, промовисті образи, рослинні передусім, «сигналізують» про ознаки експресіонізму у громадянській ліриці Олесья. Проте експресіонізм у його поезії – творчий засіб та аж ніяк не домінанта психотипу письменника.

Не тільки квітами, а й цілими природними процесами Олесь пояснює почуття у поезії «Ти не дивуйсь, що в'януть квіти...» (1906). Квіти в'януть під палким сонцем, гаснуть зорі з приходом ранку, хвилі омивають берег, «ніч п'яніє/ І день тріпоче по весні» [Олесь, 2019, с. 231], а серце тішиться приємним сном – цілком закономірні явища, які не повинні викликати здивування. Так само, на думку ліричного героя, не повинно тривожити кохану його переживання:

Ти не дивуйсь, що я тобою
Став марить ночі й цілі дні, –
Була ти сонцем, і весною,
І сном, і хвилею мені [Олесь, 2019, с. 231].

Ідеться ще й про погляд самого автора на психологію і природу почуттів, кохання зокрема. Зазвичай це щось невимушене і невіддільне від життя. В центрі – оспівування унікальності та водночас природності почуттів, адже кохання – закономірна річ у житті ліричного героя. Квіти звично увиразнюють художній засіб паралелізму, мають функцію прикраси, контурування, що властиво і любовній темі, і романтичному її представленню. Але інтимна лірика Олесья не вельми індивідуалізована. Автор наче уникає повторного переживання / репрезентації власного досвіду. Почуттєвий складник досить узагальнений, у віршах звучить радше настанова, як потрібно кохати, а не саморефлексія. Інтимну лірику Олесья С. Романов характеризує наступним чином: «Узявши основоположною ідею любові як дару, він сповна віддав належне оспівуванню

його чарівної, а більше чарівливої суті. Однак переваги прийняття неземного блага і водночас земного блаженства надто очевидні і цією очевидністю здатні полонити й утримати хіба читача, та й то не кожного. Постава навчителя, хай якого делікатного поводженням і тоном, з часом втрачає свій поваб, лишаючи у висліді враження раз у раз повторюваного уроку» [Романов, 2017, с. 455].

У творчості Олександра Олеся непозбивною є тенденція до змалювання кохання як почуття, притаманного всьому живому, іншими словами, кохання дорівнює життю. Звідси і всуціль персоніфіковані флористичні образи, які, безумовно, відображають людські взаємини. Навіть рослини гармонійно співіснують тільки в парі, а кохання усвідомлене сенсом життя. «Нарцис, закоханий в лілею...» (1905) страждає від нерозділених почуттів, адже його обраниця вважала його не тим, ким він є насправді: «А їй, нарцису мій, здавалось, – / Вона з тюльпаном чарівним» [Олесь, 2019, с. 166]. Вимальовується нестандартний любовний трикутник, де третя сторона – примарний чарівний тюльпан, який заповнив розум лілеї. Основна проблема, швидше за все, – не так любовні переживання, як видавання бажаного за дійсне.

Таким чином, поет виявляє себе ще й як психоаналітик, адже за допомогою алегоричних образів квітів (досить прозорим є те, що квіти тут – люди) звертається до проблеми псевдопочуттів. Адже тут закоханість радше в надуманий образ чи саму ідею стосунків, а не в справжню особистість. Це рокує на емоційну чи фізичну, як у творі, загибель іншого учасника стосунків, який, по суті, не винен у надуманості очікувань щодо нього. Квіти загалом прийнято вважати головними героями / атрибутами, коли йде мова про кохання, флористичні образи в інтимній ліриці – це передовсім про естетику почуттів. «Нарцис, закоханий в лілею...» являє собою синтез фольклорної традиції зображення олюднених образів рослин (адже саме в народній поезії вони наділені певними якостями) із літературною, тобто з авторським баченням. Персоніфікована природа – основа пантеїстичного світогляду неоромантиків, що

полягав у прагненні розкрити красу навколишнього світу як земного втілення абсолютного ідеалу [Камінчук, 2009, с. 179].

Хрестоматійний вірш «Чари ночі» (1904) цінний для аналізу з точки зору флористичної образності через олюдження, притаманне Олесеві-лірику. «Лист рвійно квітці шелестить, / Траві струмок воркоче», «гнутья верби п'яні» [Олесь, 2019, с.144] на тлі банкету весни – свята, навіть масштабніше, – тріумфування життя. Тут є все: гучні емоційні заклики ловити мить, яскраві пейзажні замальовки, не так візуальні як звукові, почуттєві; весна як символ відродження і кохання, яке покликане надихати до життя. Узагалі можна говорити й про взаємонахнення цих двох явищ, адже, по суті, одне породжує інше. Перегукується із цією поезією інша, дещо співзвучна за назвою, – «Тайни ночі» (1907), що так само наповнена рослинними образами, які взаємодіють між собою. Ліричний герой закликає затихнути і споглядати таємничі дієства, що розгортаються на тлі темної пори доби:

Глянь сюди, – стрункий комиш

Осоку стиска міцніш

І, облесливий, шепоче

Про її літа дівочі [Олесь, 2019, с. 226]

У читача виникає враження, ніби став ненавмисним свідком чогось надто особистого, інтимного. «Тихше, тихше! Не диши! / Щоб не чули комиші...» [Олесь, 2019, с. 226], – за допомогою алітерації автор створює ефект шепоту, властиво звукопис, який навіює атмосферу містичного дієства. Несподівано з'являється русалка, увінчана білими лілеями. Несподівано насамперед через те, що міфічна істота, якій приписують і спокушання, і втоплення (простіше кажучи, вбивство), прикрашена квітками, що символізують чистоту і невинність. Амбівалентний образ, але напрочуд викликає захоплення, бо поет вживає окличне «Ах!» – він зачарований передовсім надзвичайною красою, адже не дає більш ніяких характеристик, окрім декількох штрихів зовнішності.

Образ русалки є у ще одній поезії, дуже подібній за тональністю і до «Чарів ночі» і до «Тайн ночі» – «Казка ночі» (1906). «Будь русалкою в цю ніч!..» [Олесь, 2019, с. 186], – закликає ліричний герой свою обраницю, але ця русалка також нетипова, бо за сюжетом замість того, щоб принадувати чарівною піснею, мусить сама її слухати і відгукуватися на голос солов'їв (ще один перегук із «Чарами ночі»). Таким чином образ коханої жінки постає чимось міфічним, ледь не обожнюваним, здатним до перетворень. Атмосфера поезій таємничо-казкова, якщо й взагалі не фантастична, виписана в поетиці сну, що також притаманно поезії Олесь. Рослинний образ, щоправда, у «Казці ночі» помітний лиш один – цвіт яблуні як елемент зіставлення з морською піною, тобто стихія води тою чи тою мірою є спільним складником для усіх трьох ліричних творів.

Повертаючись до «Тайн ночі», варто завважити, що паралелізм там так само присутній: ліричний герой звертається до адресата / адресатки із проханням цілком злитися з природою, аби не зруйнувати магії того, що пощастило споглядати. Знову озвучене прагнення стати частиною природи, аби відчути омріяну свободу:

Краще стань лозою ти

І на березі рости.

Я ж в комиш перероблюся

І до берега схилюся...

Ти – лоза, а я – комиш,

Будем дихати вільніш

І нікого не злякаєм

Більше в цім раю безкраїм [Олесь, 2019, с. 226].

Світ природи вкотре ідеально прекрасний, довершений і, що найголовніше для поетичного «я», – безтурботний, вільний.

Важливо зауважити, що хоч рослини здатні до переживань, емоцій, людиноподібної взаємодії між собою, їхня мова лишається недоступною для розуміння. Саме мотив несказанності, недомовленості через неможливість

висловитися запозичений від романтиків українськими поетами межі ХІХ – ХХ століть. Олександр Олесь трансформує його наступним чином: і в «Чарах ночі», і в «Тайнах ночі» помітні наступні метафори: «шелестять казки осоки» [Олесь, 2019, с. 149], «кедри і сосни казки шелестять» [Олесь, 2019, с. 182], «осріблені місяцем, сосни шумлять» [Олесь, 2019, с. 182], «тихо про власне шуміли гранати» [Олесь, 2019, с. 183], «шумлять мені пісню дерева» [Олесь, 2019, с. 284], «стрункий комиш...шепоче» [Олесь, 2019, с. 226], «сонні шепочуть платани» [Олесь, 2019, с. 227], і лише зрідка «перший пролісок блакитний...розкаже» [Олесь, 2019, с. 241], «розказує казку трава» [Олесь, 2019, с. 284]. Зміст сказаного рослинами залишається недосяжним – таким, що людина не в змозі сприйняти й осилити. Відтак остаточне злиття з природою, а надто перетворення на рослину, життя якої сповнене привабливого умиротворення, є утопією. Але попри драматичну перспективу розвитку подій ліричний герой відчуває єдність зі світом, яка полягає у вмінні творити.

Поезія «Срібні акорди, що з серця знялись...» (1906) є напрочуд тонким озвученням творчих поривань митця. Вона сповнена численними риторичними запитаннями, що стосуються безпосередньо авторського бачення творчого процесу. Фігурують тут і флористичні образи – «ніжні квіти, що в серці пахнуть» [Олесь, 2019, с. 188], під якими вгадуються чи то почуття, чи то натхнення. Ліричний герой перейнятий утіленням почуттів у слова, бо, за його словами, навіть увесь світ не в змозі виконати це, проте ключове у наступному: він мислить себе часткою світової душі, усвідомлює свою причетність до всесвітнього неперервного творчого процесу:

Втілить чуття мої в згуки, в слова

Світ увесь навіть не в волі...

Як же душа моя їх проспівала,

Частка душі світової?! [Олесь, 2019, с. 188]

Знову можна звернутись до згаданої вище риси творчості ліриків раннього модернізму: «Унікальність емоційного світу митця підкреслюється в творах Олеся

мотивом невисловлюваності, неомовленості переживання, успадкованим поезією рубежа XIX–XX ст. від романтизму. Душа поета — «частка душі світової» — не в змозі втілити в слова всю глибину і неповторність почуття» [Камінчук, 2006, с. 236].

Світ флористичної образності в поезії Олександра Олеся надзвичайно багатогранний. Рослинні образи є носіями провідних ідей творчості: особливого кордоцетризму, єдності і протистоянні людини і природи, самотності і відірваності від світу/соціуму, прагнення душевної і творчої рівноваги. Творчість автора можна охарактеризувати не як вияв модернізму, а як шлях до нього. Насамперед це виявляється у творчих пошуках, у дослідженні глибин власного «я», у самовизначенні ролі у житті та мистецтві. «У своїх спробунках Олесь багато чого тільки намітив, так би мовити, означив вектори, однак не захотів, не зміг рушити далі, углиб...», – пише С. Романов [Романов, 2017, с. 457].

Ліриці митця притаманні риси романтичної поетики на рівні характеру зображення флористичних образів (емблематичність, олюдненість, пейзажність, зв'язок із фольклорними традиціями), музичності поезії, міфотворчості. Елементи символізму відрефлексовані філософією двосвіття (поділу на реальний та ідеальний простори), усвідомленням інакшості, потребою неперервного пізнання світу і себе, екзистенційними мотивами. Лірика Олександра Олеся – це синергія, за дефініцією багатьох дослідників, у тому числі, неоромантичного і символістського, що є феноменом української поезії межі XIX – XX століть.

2. 4. Особливості стильового синтезу в ліриці Євгена Плужника крізь призму рослинних образів

Творчий феномен Є. Плужника – випадок якщо не винятковий, то в будь-якому разі особливий для українського модернізму через унікальне вплетення особистого в загальнолюдське. Його поезія – суцільне, а головне абсолютно не напускне відображення того, що відбувається у його внутрішньому світі. Експресивний вибух, що не позбавлений раціональності з одного боку, а з іншого – емоційно насичений, наснажений великою силою духу. Поет присутній

повсюдно у своїй ліриці, зокрема і як ліричний герой. Захоплює не лише його справжність, а й здатність і навіть сміливість висловити те, про що інші або не наважувалися говорити, або говорили завуальовано.

Трагізм і надривність домінували не тільки у творах Є. Плужника, а й у його житті, проте це не позбавляло поета здорового оптимізму і навіть іронічності у ставленні до дійсності. Він однозначно і беззаперечно є ще одним зразком модерного митця із власним стилем, способом творчих пошуків натхнення і своєї істинності та, звісно ж, зі сприйняттям «життя-як-творчості». «Як поет, напрочуд самобутній, ні на кого не схожий. Вільний від впливів, хоч і близький до неокласиків. Але ця близькість органічна, а не нав'язана. Попри те, що поет в одному з віршів намагався дистанціюватися від «арбітрів метру й еллінського хисту»», – пише про Є. Плужника В. Базилевський [Базилевський, 1990, с. 8]. Загалом творчість митця неводнораз ставала об'єктом дослідження багатьох науковців. Л. Череватенко високо оцінив лірику автора, зазначаючи, що Є. Плужник – один із великих українських поетів ХХ ст. Дослідник відзначає високу поетичну майстерність письма митця, а філософічність його творів вбачає у «людському житті, заплетеному в життя світотвору» [Череватенко, 1988, с. 150]. Л. Скирда зауважила, що один із домінантних настроїв Є. Плужника – спокій, проте В. Базилевський стверджує протилежне: «Плужник – поет парадоксів. Він декларує рівновагу, щоб приховати свою невірноваженість, нурт чуттів і думок, загнаних у глибини свідомості. Чим більше він твердить про спокій, тим менше йому віриш. Центральний нерв його поезії – агонія “маленького людського серця”» [Базилевський, 1990, с. 8].

Л. Скирда також виявляє природу та походження естетичних ідеалів митця та специфіку тональності його лірики [Скирда, 1989]. М. Моклиця у творчості Є. Плужника вбачає багато спільних рис із поетикою київських неокласиків, акцентує увагу на естетстві, яке «відбивається на системі формальних засобів, орієнтації на класику, розумінні важливості канону», проте доходить висновку, що «поетика Плужника суттєво відрізняється від класичної»

та ідентифікує митця як постсимволіста, іншими словами кажучи, символіста, але з видозміненою, більш індивідуалізованою і ускладненою поетикою, порівняно із символізмом початку століття [Моклиця, 1999, с. 92–96]. Г. Токмань характеризує поезію автора як «імпресіоністичний світ самотньої, закоханої і світлої, іронічної душі, непримирливо спрямованої за межу сірих днів» [Токмань, 2013]. «Поетичну світобудову Плужник не мислить без природи, яка є не тільки предметом рефлексій ліричного героя, а й рівноправним персонажем його емоцій. Природа поетом одухотворюється, залишаючись у вічних зв'язках стихій, у своїй холодній величі й таємничості. Пейзажні перлини Плужника відрізняються від традиційної описової лірики, в якій на першому місці були чудові картини краєвидів. Його поезії – це медитації, в яких проблема людини і природи, космосу сповнюється філософського змісту. Як вдумливий аналітик, ліричний герой зосереджено і проникливо дивиться на природу, і це погляд модерної людини ХХ століття, котра прагне збагнути закономірності буття, дух життя, його відвічний рух », – стверджує М. Ткачук про місце і роль природи у світогляді письменника [Ткачук, 2015, с. 135].

Якщо вести мову про флористичний аспект поезії Є. Плужника (досліджень на цю тему виявити не вдалося), то тут важить не розмаїття рослинних образів. Його вірші не рясніють яскравими пейзажами, а тим більше силою-силенною квітів. Однак цінність флористичності і її значимість для дослідження у модерністському ключі полягає у іншому. Його флористика метафорична, рослинний світ олюднений передусім на почуттєвому рівні. О. Білічак характеризує образну систему лірики автора так: «Образи поетичного світу митця незвичні для тогочасної української поезії, багатоповерхові, полісемантичні» [Білічак, 2021, с. 9]. Флористичні елементи в ліриці Плужника не штучні, не декорують вірші, натомість надають нового значення давно відомим речам, характеризують взаємодію людського існування та природного буття. Зауважмо, що у зв'язку з відсутністю інформації щодо часу написання поезій, датуємо їх у підрозділі роком виходу збірок, до яких вони увійшли. Наприклад, у

вірші «Надходить дощ. Шумлять бліді берези...» (1926)³ є два рослинних образи, котрі кардинально різняться за способом творення і функційністю. Білі берези у першій строфі – це художня деталь, яку можна розглядати як антропоморфну метафору:

Надходить дощ. Шумлять бліді берези...

Рвуть блискавиці сірих хмар рядно... [Плужник, 1988, с. 160].

Неважко помітити, що тут дерева – пейзажний елемент, покликаний створювати певні настрої в єдності з іншими образами. Берези підкреслено бліді (не білі, що важливо), адже образ мусить передати почуття тривожного передочікування напередодні грози. Яскраві звукові і зорові елементи створюють картину, за допомогою якої читачеві дається можливість зануритися в атмосферу поезії і поглянути на світ очима автора. Рослинний образ – результат споглядання, реалістична деталь, яку автор робить оказіональним символом страху перед стихією, що завжди знаменує зміни. Особливість стилю Є. Плужника – синкретизм художніх засобів, головною функцією якого є створення власного суб'єктивного образного рівня, притім абсолютно новаторського. Власне, це і робить його впізнаваним в його епосі й далеко далі. Другий рослинний образ поезії – ботаноморфна метафора в останній строфі:

І вже туман пливе, бреде над полем,

Щоб за хвилину сонцем розцвісти... [Плужник, 1988, с. 160].

Рослинні мотиви реалізовано не безпосередньо номінуванням конкретної квітки / дерева, а за допомогою художнього прийому. Увагу сконцентовано на перенесенні властивостей, на метаморфозі туману у сонце, що візуально дійсно нагадує квітку. У будь-якому випадку, такий художній засіб – це гра з уявою читача і залучення його до образотворення. Основа його створення – вміння дивитись і помічати, адже автор не мріє, а вдивляється в дійсність. Реалізація естетики споглядання, заглиблення у візуальні та звукові образи (бліді берези,

³ У зв'язку з відсутністю інформації щодо часу написання поезій Є. Плужника, датуємо їх у підрозділі роком виходу збірок, до яких вони увійшли.

рядно сірих хмар, туман, що розцвітає сонцем, гуркіт грому і свист вітру), унаочнювання їхнього контексту, чуттєва деталізація виявляють риси імпресіонізму у творчій манері Є. Плужника. Проте окремі штрихи не можуть переконливо засвідчити домінуючий стиль творчості, надто коли йдеться про аналіз однієї поезії.

Поезія «Все більше спогадів і менше сподівань...» (1927) теж має суголосну (ботаноморфну) метафору «юність відцвіла» [Плужник, 1988, с. 221]. Але вона набуває іншого звучання, бо автор робить її елементом наскрізного мотиву, який повністю представлено у завершальній строфі: «Так дерева, відцвівши навесні, / Тільки на те годують соком віти, / Щоб в дні серпневі, теплі та ясні, / Упав на землю овоч соковитий» [Плужник, 1988, с. 221]. Юність символізує розквітлі навесні дерева і, власне, сама весна, мрії – цвіт, який рано чи пізно опадє і зміниться плодами (соковитим овочем), тобто досвідом. Саме в таких проявах найбільш зримо виявляє себе модерна поетика творчості митця, де екзистенційна філософія поєднана з яскравою образністю, вірш нагадує медитацію, тобто заглиблення у власні роздуми, саморефлексію.

До ботаноморфної метафори Є. Плужник вдається охоче, її можна назвати однією з домінуючих у його творчості. І такий різновид тропів виявляє себе дуже тонко, так, що в читача не виникає враження синтетичності й надуманості. Із цього приводу О. Білічак зазначає: «... художнім принципом таких образів є настанова на асоціативність. Зорове враження (цвіт, буяння, пожовклість) і настроєве (змовкання, активність, тривожність) поєднуються в єдине художнє ціле» [Білічак, 2021, с. 30]. Митець висловлюється лаконічно, що додає його творам афористичного забарвлення:

Цвінуть думки, а на слова скупіше...

Я знаю сам, – расту. Міняю лист... [Плужник, 1988, 52, с. 274]

Мова йде про самовдосконалення, самопізнання і усвідомлення власного зростання як митця і людини. Здатність зазирнути в самого себе і з максимальною об'єктивністю оцінити свій рівень до снаги далеко не кожному письменникові.

Є. Плужник наділений великим талантом емоційно наповнено, але водночас цілком притомно говорити про себе, митця у собі і свою творчість. Поезія «Цвітуть думки, а на слова скупіше...» (1927) і низка інших яскраво засвідчують це. Не в кожній з них присутні хоча б якісь натяки на флористичні мотиви. Однак розглянутий вище твір – це саме той випадок, коли думки зіставлено із цвітом: конкретизація із яким саме тут зайва, автор не прагне до надмірної поетичності та ліричності, а робить акцент на лаконічність і точність. Самого ж митця порівняно з деревом, що росте і змінює лист, тобто перетворюється як зовнішньо, так і внутрішньо. Відбувається цей перехід на новий щабель абсолютно природно і неминуче, адже процес не випадково порівняно із циклом життя рослини. Проте не слід забувати, що для митця важить не фізичний аспект циклічності життя, а духовний, тобто ідеальний. І творча манера Є. Плужника як символіста, з огляду на цей пункт, розкривається найбільш виразно.

Якщо продовжувати тему митця і його пристосування до світу чи, можливо, пристосування світу до нього, то покажемо є вірш «Сірі вулиці... Тихі кури...» (очевидно, приблизно 1930-і роки, коли Є. Плужник формував збірку «Рівновага», яка у 1948 році вийшла посмертно окремою книгою). Текст скидається на внутрішній діалог і навіть боротьбу двох людських сутностей – ідеальної та раціональної. Ідеальна прагне емоційно рефлексувати на будь-які події чи деталі цих подій, раціональна бореться із таким сприйняттям світу і прагне навести лад у спогадах, думках, почуттях: «Любисток і рута-м'ята... / (Впорядкуй чуття, впорядкуй!)» [Плужник, 1988, с. 305]. Красномовними деталями у цій поезії є рослинні образи, як-от любисток і рута-м'ята, що сприймаються як алюзії до традиційних українських (і навіть фольклорних) мотивів. Обидві ці рослини мають, у першу чергу, значення оберегу, їм приписувалися магичні властивості захисту від злих сил; вони постають носіями любові, злагоди, чистоти – чеснот, котрі повсякчас цінувалися предками.

Флористичні образи згадані ніби між іншим, але не слід нехтувати ними з огляду навіть на інтуїтивну та емоційну суть процесу творчості. Більшою мірою

використання чи згадка про якісь сакральні елементи культури її представником – це прагнення повернутися до витоків, що і є одним із ключів до самопізнання. Саме таке його скерування притаманне митцям-модерністам. Власне, того-таки самопізнання і заглиблення у власну суть з метою розуміння і прагне ліричний герой, але чи чекає його успіх, якщо він обере інший шлях і прислухається до слів, які спонукають усе впорядкувати? У цьому й полягає центральний конфлікт поезії. Тобто, у творі рослинні образи можуть спрацьовувати не лише як певний індикатор основної ідеї, а й натякати чи навіть вказувати на якісь сторони внутрішнього світу митця. Риторичних закликів ж відіграють особливу роль, неводнораз дублюючись у творі. З цього приводу О. Білічак пише: «... приклади художніх повторів повністю реалізують одну зі стилістичних функцій образності: відображають внутрішню силу красного слова, яка безперечно пов'язана з найдавнішим впливом на людську психіку..., що є спільним для мистецтва, магії ритуалу. Сутність цього впливу на реципієнта зводиться до втягнення свідомості в замкнуте коло чуттєвого, дологічного мислення, де людина втрачає здатність розуміти різницю між об'єктивним і суб'єктивним, де сказане слово сприймається як довершений факт» [Білічак, 2018, с. 8].

Є. Плужник виявляє свій тип творчості символістським або ж таким, що має явні домінуючі ознаки символізму. Містицизм у змалюванні дійсності і внутрішнього стану, поділ на ідеальне та профанне (раціональне) – спроба віднайти внутрішню гармонію, урівноважити власний світогляд. У Плужника часто з'являється образ жита, що є знаковим через його символіку. У письменника воно набуває значення майбутнього покоління і майбутніх часів загалом. Покоління, яке проростає на полі бою, на зрошеній кров'ю її ж синів землі. Помітний у таких поезіях і мотив самопожертви задля високої мети. Складається враження, що митець передчував, як саме закінчить свій життєвий шлях. Поезія «І вийшов на поле, а поле – мертво...» (1926) ілюструє функціонування образу жита:

І впав навколішки, і плакав ревно...

І чув, як лагідно ростуть жита...

І болем спокою себе упевнив:

Криваво зрошена, зросте мета!.. [Плужник, 1988, с. 163].

У цьому випадку можна говорити про окреме смислове навантаження, яке починає існувати і поза текстом. Тут спрацьовують асоціативні зв'язки переважно через те, що образ часто повторюється в одному і тому ж контексті. Переконаймося в цьому на прикладі ще декількох віршів: «Косивши дядько на узліссі жито, / Об жовтий череп косу зазубив... / Кого й за віщо тут було забито, / Хто і для кого вік свій загубив...» (1927) [Плужник, 1988, с. 264]. Звісно, ідейна спрямованість твору тут інша: побутовою замальовкою автор показує, що для обивателів, людей приземлених, не важать смерті і подвиги героїв, які наклали головою за мир і свободу на рідній землі. Такого типу люди цінують тільки матеріальне, бо живуть одним днем, не замислюючись ні про минуле, ні про майбутнє. Значеннєве навантаження на образ жита лишається тим самим: дорідне та густе жито, тобто щасливе майбутнє, росте там, де пожертвували заради нього собою люди-борці. У такий спосіб висловлено ще один філософський закон: життя ходить поруч зі смертю, одне без іншого неможливе. Взаємозв'язок цих двох явищ полягає не лише в їх циклічності. Є. Плужник вкладає дещо інші сенси з огляду на трагічні сторінки історії становлення української держави: заради майбутніх поколінь і проливається кров найкращих.

Образ жита з тією ж конотації постає й у вірші «... І ось ляжу, – родючий гній...» (1926), де знову присутній мотив жертвності на благо майбутнього. Ліричний герой не прагне слави чи визнання за свої подвиги, зовсім не шкодує про зроблене, його головна мета і найвище прагнення – переконатися, що його жертва не даремна: «... Розцвітайте, нові жита! / ... А на кожному колосі – мука моя ... / Благословен еси, часе мій! / О, жорстокий! І весь в крові! / – Це нічого, що я мов гній – / Під посіви твої нові!» [Плужник, 1988, с. 164].

У поезії «Ще в полон не брали тоді...» (1926) постає образ полину, який уособлює гірку долю ліричного персонажа. Є. Плужник у властивій йому манері лаконічно і влучно (вір складається лише з 4 строф) описує жахливу картину вбивства юнака. Змальовано трагедію особистості і суспільства водночас: під час українських визвольних змагань було позбавлено життя сотень повстанців, що виборювали незалежність України. На місці страти сходиться полин як символ пам'яті про страшні події, символ смерті. Автор не прописує цього безпосередньо у тексті – прочитання відбувається передусім на емоційному рівні. Вагомою є думка О. Білічак щодо поетики смерті як стану: «Вражає цілком експресіоністична лексика і синтаксис поетичного рядка, так звана «поетика крику», що символізує особистість, яка знаходиться на межі зриву перед духовним очищенням, її емоційний стан зазнає найвищого кульмінаційного моменту: катастрофа духовна змінюється катарсисом. Смерть стає моментом очищення спраглої і змученої муками суспільства душі людини» [Білічак, 2021, с. 56]. З одного боку, у ліриці екзистенційно-громадянського спрямування помітні риси експресіонізму на рівні як лексичних засобів, так і структури, з іншого – усвідомлення смерті як перехідного етапу і глибока наповненість рослинних образів, що вже апелюють до символізму.

Існує й інший бік флористичного аспекту творчості Є. Плужника, котрий визначається конкретизованістю рослинних образів. Поезія, де представлений один із них, – «Цілий день якийсь непевний настрої...» (1927), де «дві морозом знівечені айстри» [Плужник, 1988, с. 254] є алюзією на трагічну подію:

Цілий день якийсь непевний настрої, –

Почуття великої втрати, –

Дві морозом знівечені айстри

Ти принесла з саду до кімнати [Плужник, 1988, с. 254] .

Проте автор дає зрозуміти, підводячи читача до логічного ланцюжка: айстри – осінні квіти, що цвітуть майже до самих морозів, їх знівеченість холодом свідчить про те, що зима вже близько, а це означає загибель рослини. Айстр

лірична героїня принесла дві, а в слов'янській традиції парна кількість квіток – ознака трауру і жалю. Відбувається настроєва градація, вірш набуває атмосфери передочікування якщо не трагічної події, як от смерті, то, як мінімум, печальної – розлуки.

Цікаво тут відкривається і сам механізм творчого процесу: образ квітів став поштовхом до певних емоцій, які спонукали до подальшого її написання. Спостерігаємо вже знайоме явище: флористичний образ є «точкою запуску» емоційного складника. Спочатку запуск творчості митця, потім настає співавторство через навіювання для читача. Є. Плужник задіює рослинний образ, який підсилює атмосферу поезії з огляду на символічну смислову навантаженість, «магію» чисел, локальну і часову належність. Образ айстр окреслює межовий стан між життям і смертю, адже рослини «напівмерлі», водночас він незмінний зовнішньо. Квіти лишаяються квітами, не зазнаючи смислових перетворень на відміну, скажімо, від Олесевих «Айстр», де флористичний елемент є радше алегорією через авторське накидання.

Говорити про квіти у творчості митця через художню деталь як ознаки якогось явища чи душевного стану можна й на прикладах інших віршів митця. Прикметна тут поезія «Душе моя! Ти знов стоїш на грані...» (збірка «Рівновага», до якої її вміщено, вийшла посмертно у 1948 році, відомий приблизний час написання твору – 1930-і роки) і вжитий у ній образ герані. Герань – рослина кімнатна, а вони, дійсно створюють затишок, якого й прагне ліричний герой:

Душе моя! Ти знов стоїш на грані...

А далі – мандрів марево бліде...

А де ж твій затишок? Віконні де герані?

Сон пообідній де? [Плужник, 1988, с. 309].

Питання надривні та риторичні, а у вірші є застереження від поневірянь, чи то пак «мандрів», яких так прагне адресатка поезії – душа. Водночас вона має властивість відходити від «раціо», йти за власним покликом, хоча це може викликати «хандру». Така вже двоїстість ества поета: одна частина його

особистості прагне гармонії та спокою, інша – неперервних мандрів, навіть пропри їхню виснажливість. Герань у творі постає символом затишку і спокою, осілості. Цей образ створює разом з іншими асоціативний ряд, що відсилає до образу дому, який, проте, не вабить ліричного героя, чи то пак, його душу.

Зміст ліричного твору є ще однією підставою стверджувати, що рослинні образи у Є. Плужника не є центральними (як от герань у цьому творі), проте якщо навіть чисто гіпотетично їх усунути, цілісність тексту і сенсова наповненість втрачаться. Коливання між реальним, котре представлено затишком, геранями, пообіднім сном, енциклопедією, та ідеальним, яке представлено (неочікувано) білим маревом мандрів, утомою в дорозі, самотою, сухою і сірою курявою. Ідеальне тут об'єктивно непривабливе, але не для того, хто прагне внутрішнього руху: відбувається не підміна понять, а радше зміщення акцентів і рефлексія на усвідомлення власної інакшості. Ліричний герой ладен іти за покликом серця, не зважаючи на брак утішних перспектив. «Символіст – людина долі, схильна до життя згідно з визначенням, пророцтвом. Він чинить усупереч обставинам і глузду тоді, коли слухає голос серця. Голос серця часто звучить дисонансом до інших голосів, оскільки орієнтується на те, чого нема, що ще нікому не відоме. Якщо людина усвідомить пріоритет голосу серця у внутрішньому світі, вона здатна до самовідречення і самопожертви...», – пише М. Моклиця [Моклиця, 2002, с. 84]. Керуючись цим слушним зауваженням і вище розглянутими текстами, уже можна ствердити домінантні тенденції у творчості Є. Плужника, адже риси символізму досить присутні у моделі його світогляду, відображеного у ліричних текстах.

Поет, як і інші, звертається до теми плинності часу. У таких творах флористичні образи також переймають роль того, що нагадує про минуле або ж є його елементами:

Місток замшілий і хисткий,
І верби в березі, і мальви,
Яку мені відкрили даль ви

Давно забуту: пелюстки

Вуст ще дитячих, душу чисту... [Плужник, 1988, с. 327].

Загалом нетипово те, що такий виклад позбавлено ностальгійності. Останніх два рядки звучать як констатація факту, без удивляння в минуле і його тужливого переживання. Автор вживає образ мальв, що символізують духовне коріння людини і її любов до рідної землі. А ще верб, які є символом України, а також життєвої силу, адже навесні пробуджуються чи не найпершими серед рослин. Таким чином справедливо говорити про життєствердність поезії. У ній прочитується швидше вдячність долі за позитивний досвід, який вдалося отримати в минулому, ніж жаль, причина якому – час, що минає і неможливість його стримати, уповільнити чи зупинити. Ліричний герой водночас і вдивляється, і згадує: образи рослин утворюють тісну асоціацію із затишним образом безтурботного минулого, тобто дитинства. Мотив споглядання і враження утворює ідейну основу твору, що виказує імпресіоністичні риси.

Традиційний мотив зіставлення жінки і квітки у фізичному, зовнішньому плані не оминув і творчу спадщину Є. Плужника. Вірш «Вона зійшла до моря. Хто вона...» (увійшов до посмертної збірки «Рівновага») репрезентує це звичне для поетичної традиції явище: «І на стрункім стеблі високих ніг / Цвіте жарка, важка і повна квітка – / Спокійний торс, незаймано-нагий!..» [Плужник, 1988, с. 335]. Флористичний образ жінки-квіти без конкретної назви, бо у цьому випадку важить не конкретика, а спосіб зіставлення. Захоплення фізичною красою, молодістю і свіжістю – ось що справді привертає увагу. Ліричний герой, поза сумнівом, робить витончений і досить нетиповий «реверанс» у бік жіночої вроди, але варто зважати й на інше. Автор вводить образ Афродіти, яка не народжується із морської піни, а повертається в неї:

Здається, повертає Афродіта

У білий шум, що породив її! [Плужник, 1988, с. 335].

По-перше, дивує здатність у жінці, що купається, побачити і квітку, і богиню, наділити її ледь не магічними здібностями (бо ж небожителька). По-

друге – надати через цей образу глибинний сенс поезії: справжня краса і сила полягає в легкості, природності, в умінні забувати про матеріальне і буденне. Про античні мотиви у творчості Є. Плужника О. Гальчук пише: «Поет зумів надати творчо переосмисленим структурам античної міфології співзвучного добі змістового наповнення та ідейно-семантичного звучання. А відтак конкретні екзистенційні ситуації, стан людини, реалії життя набули у віршах поета універсального онтологічного звучання. Він удався до семантичної універсалізації подій і вчинків персонажів, тому мотиви міфологічної генези в його трактуванні наділені певною впізнаваністю» [Гальчук, 2013, с. 100].

Варте уваги й інше: образи алегоричного характеру загалом непритаманні ліриці Є. Плужника, тому алегоричний флористичний елемент – рідкісне явище поезики митця. Отже, у випадку цієї поезії розглядати алегорію як ознаку експресіоністського стилю у творчості автора не варто. Поза увагою неможливо лишити екзистенційні мотиви твору, адже наскрізною тут є думка про тлінність буття, мовляв, звідки ми прийшли, там і зникнемо (про це свідчить й образ Афродіти, що повертається до морської піни) :

... Хіба не всі ми – єдності луна

В скороминушій і пустій відміні? [Плужник, 1988, с. 335].

Авторський стиль Є. Плужника в контексті творчості його сучасників вирізняється ще й у ключі флористики: показовим є те, що його поезія не насичена рослинними образами, але вони властиві їй, зреалізовані метафорами, в основі яких лежать явища, пов'язані із флорою і природою загалом. Стильову приналежність лірики автора однозначно ідентифікувати навряд чи можливо, адже образи, художні засоби, провідні ідеї утворюють синтез елементів різних модерних течій. Імпресіонізм визначений естетикою споглядання і заглиблення у власні почування, звідки беруть початок автентичні рослинні образи, представлені оригінальною метафорикою, художніми деталями, що тяжіють до символічних. Експресіонізм Є. Плужника у надривно-емоційному звучанні віршів, контрастності зображуваного, де жита (символ майбутнього) ростуть

зрошені кров'ю – відсилають до трагічної історії українського народу. Символізм – у філософії двосвіття, поділі на реальне та ідеальне, прагненні до нього; в усвідомленні смерті як перехідного етапу, а відтак позбавлення страху перед нею. Поет вдається до образів-символів, що мають інтуїтивний характер, викликані не уявою автора, а присутністю у його житті. Вони постають елементами двох протилежних світів, сприйняття і маркування яких у митця і читача можуть не збігатися.

2. 5. Жіночий голос українського модернізму

Модернізм став періодом радикальних змін в культурній площині, яка стосується ролі та місця жінки. Загально кажучи, відбувся відхід від ідеалізованого жіночого образу в мистецтві і літературі. Жінка як персонаж (це стосувалося і щоденникових записів, і мемуарів, і художніх творів) позбувалася клішованих зображень, сама вирішувала свою долю, наважувалася робити вибір, поставала інтелектуалкою, і йшла проти правил. Авторки наділяли своїх героїнь власними рисами і пристрастями, тобто знімали тягар деперсоналізації.

Олена Пчілка, Наталія Кобринська, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Л. Старицька-Черняхівська – ключові постаті української культури, адже не тільки продовжили традицію жіночого письма, а й поклали початок фемінізму в літературі. «Жодна з них не була просто активісткою руху. В жодної з них ці погляди не вписуються в рамки ідеологічного кліше. Історія їхнього приходу до фемінізму, особистої інтерпретації його політичних постулатів, а також його втілення в літературній тканині має свої зигзаги й парадокси», – стверджує С. Павличко [Павличко, 1999, с. 70]. Заснування «Товариства руських жінок» (1894 р.), а перед тим вихід у світ жіночого альманаху «Перший вінок» – знакові події. Це водночас і результат суспільних змін, і потужний поштовх для них. Проголошені жінками ідеї набирали впливовості, тим розширюючи простір для жіночої творчості.

Зрозуміло, що феміністичні ідеї не сухо декларувались, мов пропаганда, вони прочитувалися у змісті творів, сюжетних лініях, окремих образах і способах самовияву письменниць. Важливе інше: із приходом модернізму жіночий голос зазвучав повною мірою і вже не залежав від чоловічого авторитетного схвалення. Право бути на одному рівні в суспільній і мистецькій площині виборене, заявлене і утверджене, незалежне від гендерної приналежності. С. Павличко оглядаючи епоху, писала: «Виявилось, що український модернізм не тільки не позбавлений статі, як, очевидно, вважала більшість дослідників, ніколи не торкаючись цієї теми, а навпаки, пов'язаний з нею тісними, генетичними зв'язками. В контексті української літератури зламу віків фемінінне й феміністичне стали синонімом і джерелом модерного» [Павличко, 1999, с. 87]. Жіноча манера письма відмінна від чоловічої – і це лише одна із причин для її вивчення. У цьому можна переконатися, зіставивши специфіку використання художніх засобів, творення образів, емоційне наповнення, ритміку, строфіку та багато інших критеріїв.

Навіть дотепер письменницькі «сили» серед українських авторів та авторок залишаються нерівними. Причини цього об'єктивно-історична: перша – кількісна перевага чоловіків-митців з відомих усім причин, друга – поживлення наукового інтересу до жіночих постатей в літературі спостерігається упродовж лишень останніх двох десятиліть. Це стосується і знаменитих авторок, імена яких було згадано вище. Чимало українських письменниць-модерністок ще порівняно мало відомі й мало досліджені. Основною причиною вибору для аналізу творчості письменниць, про яких ітиметься далі, є об'єкт дисертаційного дослідження – флористичний дискурс лірики українського модернізму. Вплинуло й те, що вони є яскравими представницями своєї епохи і насправду самотніми авторками із унікальними творчими манерами. О. Лятуринська і Дарія Віконська – напрочуд різні, починаючи від стилів, обраних способів художнього зображення, вибору жанрів, закінчуючи їхнім походженням і долею. Мета дослідження флористичного аспекту їхньої творчості – не порівняння чи

протиставлення, а заглиблення в автентику творчих світів, виокремлення їхніх джерел та параметрування просторів.

2.5.1. Рослинний світ поезії Оксани Лятуринської: на пограниччі імпресіонізму та неофольклоризму

Оксана Лятуринська – непересічна авторка модерної доби, яка увійшла в історію літератури як неповторна постать з особливим сприйняттям світу. Поетка-емігрантка була схвально оцінена критиками, які відзначали її глибоку чуттєву прив’язаність до Батьківщини, зокрема і до Волинського краю, що позначилось і на тематиці, і на змістовому наповненні лірики. Свого часу про це докладно міркували В. Барка, Є. Маланюк, У. Самчук та інші. Зокрема про рослинну образність мисткині Ю. Шевельов писав: «У започаткованій серії віршів про квіти (й рослини взагалі) не тільки підкреслюється використання квітів у ритуалах, а сам цикл життя рослини-квітки сприймається й подається як своєрідний ритуал природи. Портретні риси кожної рослини мало цікавлять поетку: вишневий цвіт білий, петрів батіг синій, левкой пахне... – кожний знає це і без поезій Лятуринської. Не пластичність зорового образу вабить авторку, а функція рослини в людському житті і в природі. А також асоціації з дитинством і схованим власним внутрішнім світом» [Шевельов, 2008, с. 51].

Образну систему авторки в контексті інтермедіальності аналізує сучасна дослідниця С. Кочерга також торкаючись флористичного аспекту: «Варто зауважити, що навіть у своїх відомих розкішною розмаїтістю рослинних циклах поетеса не впадає в багатослів’я, а тим більше в описову деталізацію. Причому, зауважмо, квіткові мотиви є спільними для писанкарського і поетичного доробку Оксани Лятуринської, що і не дивно, оскільки чимало образів народжувались паралельно... Так народжувались поетичні і писанкарські замальовки підсніжків, скоролісків, кронусу, фіялок, тюльпанів, конвалії, маргарити, нарцизів, чорнобривців, соняшників, айстр, рясту, вишневого цвіту, черемхи, калини, барвінка і т. п.» [Кочерга, 2023, с. 117–118]. Сильове спрямування поетів

«празької школи», до якої належала О. Лятуринська, М. Неврлий визначає як неоромантичне, а подекуди навіть неокласицистське [Неврлий, 2009]. Я. Поліщук висловлює думку про символізм медитативного напрямку у ліриці письменниці [Поліщук, 1996]. Проте Т. Левчук також визначає мистецький стиль поетки як неоромантичний, опираючись на фольклоризм та історизм, які домінують у її творчості [Левчук, 2008].

Варто наголосити, що, захоплена різними видами мистецтва, особливих успіхів О. Лятуринська досягає не тільки в літературі, а й в скульптурі, писанкарстві, малярстві і навіть кераміці, тобто маємо справу із винятково обдарованою особистістю, мистецькі вияви в житті якої неодмінно зазнають взаємовпливу. Звідси синкретизм, інтермедіальність, майстерно передані зорові, слухові, тактильні й нюхові образи. Рослинний світ поезії цієї мисткині репрезентує цікаві для дослідження грані флористичних образів. Застосування їх, безперечно, відрізняється від зробленого попередниками, у першу чергу, функційністю. Флористичні елементи особливим чином постають індикаторами ідіостилю письменниці.

На початках О. Лятуринська звертається до періоду княжої доби та язичництва. Цей етап в історії України наче невичерпне джерело натхнення для молоді авторки: яке не останньою чергою зумовлює і її захоплення духовним та героїчним минулим Батьківщини. Вірші поетки позбавлені зайвих прикрас і художніх образів, що саме собою цікаво, бо відходить від канонічного чи власне стереотипного розуміння поезії. Ю. Шевельов у передмові до зібраних творів О. Лятуринської говорить про аскетизм у перших віршах О. Лятуринської [Шевельов, 1983]. З цього приводу Т. Левчук пише: «Ще раз переконуємось у тому, що рівень металогічності вживаних О. Лятуринською слів низький, але художньо-естетичні можливості поєднань цих слів безмежні... В художній системі перших двох збірок О. Лятуринської немає зайвого навіть слова, не кажучи про тропи чи фігури» [Левчук, 2012, с. 82]. Уміння вдало підібрати слова,

аби вони якнайповніше передавали зміст сказаного, утворюючи при тому тропічні фігури – справа, що потребує і майстерності, і таланту.

Починати розмову про рослинний світ лірики письменниці слід із того, що його розмаїття живиться неприхованою любов'ю до рідного краю. Це один із лейтмотивів творчості О. Лятуринської. У «Гуслах» (1938) та «Княжій емалі» (1941)⁴ – перших збірках письменниці – є образи лісу та степу, що цілком могли бути площиною для розгортання флористичних образів. Натомість вони слугують тлом для інших, можливо, більш яскравих чи красномовних елементів поезій. Оригінальність полягає в іншому: рослини так чи так причетні до Волинського топосу. Авторка задіює здебільшого локальні флороніми, як от у поезії «Свшан-зілля»:

О, ні! І згадка чарівна, немов з глибини:

І м'ята, і стокроть, і лепеха Волині... [Лятуринська, 1983, с. 89]

Назва поезії – алюзія на однойменну поему М. Вороного, таким чином рослини репрезентовано як сенсорний стимул для «розблокування» спогадів. На Волині О. Лятуринська перебувала ще будучи дитиною, а те, що родом з дитинства зазвичай ідеалізується. Тому чуттєві описи рідного краю так скидаються на зображення райського куточка на землі. Флористичні образи – це згадки про рідне та дороге серцю. «Якби злетіти пташкою понад дерева / туди! У біле вбратись, наче до Причастя, / Верби сережки цілувати зчаста / і проковтнуть одну на щастя», – продовжує поетка. Відбувається сакралізація рослинного образу, адже присутня алюзія на релігійну атрибутику – обряд причастя згаданий поряд із вербою, гілки якої освячують за тиждень до Великодня. Описаний ще один звичай, за яким запорукою благополуччя є з'їдена вербова брунька саме у Вербну неділю.

У перших збірках О. Лятуринської рослинні образи мають здебільшого пейзажний характер, адже художній світ що «Гусел», що «Княжої емалі»

⁴ Через відсутність інформації щодо дати створення поезій, у підрозділі подаємо роки виходу прижиттєвих збірок О. Лятуринської, до яких вони увійшли.

репрезентує зосередження на історіософському аспекті (за винятком хіба тих поезій, які В. Барка назвав піснесподібними сповідями серця, де увага переноситься у розкішний квітучий світ дівочого віку [Барка, 1983, с. 725]). Така риса притаманна чи не усім митцям празької поетичної школи, що скидається на данину рідній землі. А ще своїм витоком є спробою посилити ментальні зв'язки попри просторову віддаленість від України. Звернення до історичного минулого притаманне митцям романтичного світогляду, тому висновки дослідників про неоромантичні ознаки у ліриці письменниці справедливі. Епіцентр творчої уваги О. Лятуринської – погляд на минуле з точки зору сучасності, тобто ностальгійні наративи, занурення в обставини певного історичного періоду. Навіть сугестивність спрямована на передавання атмосфери і власного ставлення, в якому звучить захоплення і органічне почування водночас.

Безперечно, трапляються досить яскраві флористичні тропи, як от «ніколи квітами поліття / не народитись нашим дітям» [Лятуринська, 1983, с. 96]. Туга за Батьківщиною, відчуття духовної єдності з нею попри час і простір додають особливого змісту цитованим рядки. У них відчувається особистий біль: доля складається настільки бентежно, що і дітям ліричної героїні та її коханого не судилося прийти у цей світ на рідній землі, тобто у час поліття, що означає сприятливі умови, добру погоду. Паралель «діти-квіти» досить типова навіть для повсякденного вжитку, але і її О. Лятуринській вдалося наситити ліризмом, розгортаючи під новим художнім кутом власного світосприйняття.

Образ первоцвіту поряд із рунню (молодими густими паростками) в «Ішли волхви з магічним словом...» традиційно представлений як символ весни, відродження і початку. Твір є досить стислою замальовкою-роздумом про циклічність будь-яких процесів, в якому відчитується магічність. Так, ніби життя зароджується / відновлюється за чийсь обов'язково словесним провелінням: «Ішли волхви з магічним словом / чарівно чаклував чаклун / щовесни адже сходить рунь / цвіте первоцвіт знову й знову» [Лятуринська, 1983, с. 100]. Мотив сакралізації слова, усвідомлення його важливості і життєдайності, глибини і сили

сенсу – ось що вгадується у змісті твору. Містицизм і магічне сприйняття дійсності, флористичні образи як її елементи, також засвідчують неоромантичне спрямування творчої манери О. Лятуринської.

Заключна поезія «Княжої емалі», звучить як відважний заклик до бою, поєднує історіософські мотивів, ідеї пам'яті, зображення вірувань і традицій предків. У творі фігурує рослинний образ, який вважають традиційним і який неодноразово згаданий у фольклорних текстах:

За честь, за стяги злотні Руси,

за батьківську вояцьку славу!

Вас оспівають струни гусел,

Поляглих дуб вквітчає в нав'ї [Лятуринська, 1983, с. 102].

Нава за язичницькими віруваннями – підземний світ, місце, куди людина потрапляє після смерті: у цій поезії цілком може виступати й евфемизмом до звичного «могила». Традиція проявляється у висаджуванні рослин, у конкретному випадку дуба, на місці поховання чоловіка / старійшини роду / полководця і т.д. Дерево таким чином мислилося як продовження душі, тобто анімістичні вірування виявлялися ще й у такий спосіб. Дуб виступає емблематичним образом-символом сили, хоробрості та мудрості. Авторка виявляє романтичний підхід до творення рослинних образів – це спостерігаємо вже в перших її збірках. Образ струн гусел, які оспівують славу полеглих, – символ незникової пам'яті, яка, мов пісня, передаватиметься із покоління в покоління. О. Лятуринська використовує вдалий стилістичний прийом, адже згаданий музичний інструмент слугує назвою для іншої збірки і ніби червоною ниткою пов'язує її із «Княжою емаллю».

Флористичні образи у «Гуслах» трапляються й у віршах історичної / героїчної тематики, серед них полин та сині квіти, що ростимуть на могилі воїна, дуб і лаври як символ міці і слави [Лятуринська, 1983, с. 108-109], «грона винограду / з заповідник-саду» як символ достатку [Лятуринська, 1983, с. 111] тощо. Проте увагу привертає цілий пишний сад рослин – та частина поезій збірки, що за звучанням і мотивами нагадує народні пісні про жіночу долю, адже рясно

«всипана» квітами і тому утворює чимале поле для дослідження. Особливо важливі вони й тим, що привертають увагу до постаті жінки, але не міфічної героїні / істоти, конвенційної красуні чи конкретної історичної постаті, а до цілком звичайної. Ліричні героїні не наділені індивідуальними рисами зовнішності чи характеру, тому що вони утворюють збірний образ українки – дівчини, жінки, матері, коханої – яка є носійкою культури і національної самовизначеності.

Народно-пісенний мотив, актуалізація традицій, драматичний сюжет, поглиблення флористичного символу – стільки під силу вмістити у восьми рядках поезії: «Насаджу чільце, / проясню лице, гляну до вікна – / вийду чепурна. Як поїде милий, / квіт розкину білий. Якщо ні, то зочу / хоч його слідочок» [Лятуринська, 1983, с. 111-112]. Лірична героїня вбирає чільце – весільну прикрасу, яку за звичаєм надягає наречена (зовні чимось нагадує вінок). Вже з першого рядка зрозуміло, що йтиметься про весільний обряд. На це вказує і образ білого цвіту – типово романтичний – що асоціюється зі святковістю, чистотою, невинністю і надто у близькій до сучасності шлюбній традиції перебуває у тандемі з образом нареченої. Отже, головна героїня чекає нареченого, але з якихось причин вживає дієслово «поїде» замість «приїде». Можливо, це стилістичний прийом, а можливо – зав'язка драматичної події, де той самий милий з якихось причин змушений покинути обраницю, якій, за сюжетом, побачити навіть його слід – це радість.

Поезія, розміщена у збірці наступною, є одною із найбагатших на флористичні образи. «На моїх грядках барвінок / позатикувався синьо. Ще росу з листків не стряс / біло-срібний ліліяс. Ніжать мальви пелюстки. Обережно, не діткни!» [Лятуринська, 1983, с. 112] – цей перелік не що інше як завуальований опис внутрішньої наповненості і чеснот ліричної героїні. Значення рослинних символів абсолютно дотичне до їхнього звичного для української культури трактування. Тобто барвінок – символ молодості, дівочтва (готовності до переходу у статус жінки), шлюбу (що і зумовлює цей перехід), кохання. Ліліяс

(властиво, лілія) означає чистоту, дівочу вроду та цнотливість; мальви, що є питомою частиною українських пейзажів, уособлюють любов до рідної землі, духовність, нерозривність із пам'яттю роду. У народній поезії, до якої близька лірика О. Лятуринської, рослини наділені якостями і значеннями, що є ще одною точкою дотику з фольклорними мотивами. Троянда, про яку йдеться далі, символізує вроду, кохання, яке, виявляється, призначене комусь особливому, вартому названих вище моральних переваг ліричної героїні. Ім'я її обранця – таємниця, зумовлена гірким досвідом, бо ж героїня боїться його озвучити «щоб на зле хтось не зарік, \ щоб не плакати як торік» [Лятуринська, 1983, с. 112]. Таке враження, що О. Лятуринська створює цілий цикл поезій, які сюжетно пов'язані між собою, адже розглянутий щойно твір цілком може бути продовженням попереднього.

У наступних кількох віршах лірична героїня виготовляє сорочку для коханого: пряде лляні нитки, тче з них полотно. Випрозорується мотив очікування, який не дає спокою дівчині, серед рослинних індикаторів мінорних настроїв – ботаноморфна метафора «печаль полинею стоїть, росте» [Лятуринська, 1983, с. 113]. У тому ж вірші постає образ скошеного поля, що символізує втрачені надії, бо у фіналі лірична героїня заливається слізьми. Неоромантичні тенденції виявляються і на рівні трагічного сюжету поезії, і на рівні символіки рослинних образів.

Якщо прийняти ідею про те, що ліричні твори, об'єднані тематикою жіночої постаті і її долі зокрема, сюжетно поєднані, то у наступному вірші йдеться про щасливий етап життєвого шляху. «Згадка голубом злетить...» має стислу форму, події і настрої зображені штрихами, але це не позбавляє його багатого змістового наповнення. Яскраво розкривається метафора «радість молоді цвіте» (зауважимо, теж ботаноморфна, тобто флористичний аспект творчості О. Лятуринської набуває нових вимірів). Поезія – наче рефлексія на моменти, сповнені коханням, щастям, піднесенням, відтворення того, що найбільше закарбувалося на почуттєвому рівні.

Далі у збірці «Гусла» частотність вживання рослинних образів згасає, натомість з'являється мотив втраченого щастя і його пошуку. Це увиразнює трагічну розв'язку долі ліричної героїні тематично об'єднаних творів. «Не росте мій дуб зелено, / не цвіте мій квіт блакитно», – жаліється авторка в одному з них. З'являється образ зів'ялого квіту, що символізує чи то минушість краси, чи то занепад долі, і царівни, що сумує і чекає чогось / когось ніч і день. Поступово стирається межа між ліричною героїнею із попередніх творів і казковою царівною, що «жде у тузі / в далечінь втупивши очі...» [Лятуринська, 1983, с. 118]: один образ перетікає в інший, зливається з ним. Далі набуває чинності природний у Лятуринської прийом ретроспекції: вірші знову починають нагадувати замальовки із княжої доби або ж уривки з героїчних балад. Створюється ефект обрамлення у межах збірки, адже тематика початкових і прикінцевих поезій збігається.

Наступні збірки – «Веселкка», «Бедрик», «Ягілка», «Туга», «Чар-зілля», які належать до американського періоду творчості, представили світові поезію О. Лятуринської іншого рівня. Зокрема про «Веселку» В. Барка зазначив те, що вона далеко розширює круг ліричних тем письменниці, «в ній здійснюється розквіт мистецького вислову, в якому багато сонця, барви, радості і тієї свободи віршового складання, яка знаменує вихід зі строгих рис «Княжої емалі», до нового періоду в поетичному знаході, ніби з дорогою заповлочною в вишивках рими» [Лятуринська, 1983, с. 731]. Лаконічність висловів змінилася розмаїттям художніх засобів та образів. Ледь не у всіх віршах О. Лятуринської наявна народно-поетична тональність, але авторськи інтерпретована. Поетка трансформує традиційні образи і сюжети, навіть жанри, додає їм неповторної художньої експресії, нового дихання.

Щодо квіткових елементів і їхніх фольклорних витоків, то навіть тут авторка вдається до модерних прийомів, бо переосмислює їхню роль і значення. Дослідники творчості мисткині стверджують про перехід від фольклоризму до неофольклоризму на цьому етапі, спираючись на її художні прийоми і методику

їхнього використання. Дійсно, творчості О. Лятуринської притаманна особлива риса, яка полягає у стилізації власних текстів під фольклорні пісенні жанри. Здавалося б, подібний прийом є досить ризикованим хоча б тому, що автор наражає себе на втрату художньої ідентичності. Проте такий розвиток подій аж ніяк не про творчу долю О. Лятуринської, адже крізь народні форми яскраво простежується її авторське «я». У цей спосіб мисткиня вписує себе у дискурс українського модернізму. Поетка органічно сплітає літературне із фольклорним, це помітно буквально з першого циклу «Веселки» під назвою «Літній сонцезворот». У віршах звучить привітання оновлення природи і початку нового етапу, заклики-задобрювання землі до родючості – своєрідний синтез зажинкової пісні і веснянки. «В сніні – дзвоник і стокротка» [Лятуринська, 1983, с. 128] – рослинні образи-деталі, які знаменують початок і розквіт, є елементом краси природи, її органічним проявом, а в українській культурі означають зв'язок із природою, чистоту та скромність. Далі у циклі з'являються й інші флористичні елементи:

Сіємо ми жито,

жито і з пшеницею.

Виполовуй цвітом,

уроди сторицею!.. [Лятуринська, 1983, с. 129]

Жито і пшениця означають багатство та родючість, цвіт – красу. Все досить прозоро у цьому образному поєднанні, особливо з огляду на парадигму української та й світової культури, де все, що породжувало життя, вважалося красивим. Як бачимо, висловлене побажання-заклик, притаманне календарно-обрядовим пісням, а в інших рядках присутність рослин (квітів та зелені) є елементом задобрювання природи на майбутній врожай та достаток. Варто зосередити увагу на образі зерна, насіння, що є особливо значимим для творчості письменниці, адже це символ зародження життя, початку, майбутніх плодів. Загалом у збірці домінує мотив возвеличення весни і відродження життя, яке вона приносить. Рослини, у свою чергу, також є носіями, провісниками і доказами

цього напівмагічного явища (бо саме так воно представлене). Звернення до витоків української культури, а отже до власної ідентичності, слугувало О. Лятуринській потужним стимулом для подальшого мистецького розвитку.

Флористика у ліричних творах письменниці не обмежена суто фольклорними способами функціонування. Нерідко авторка вводить до твору квітковий елемент, який має певне смислове навантаження й поза межами тексту, і самотужки розшифровує його. У вірші «Волошки...» легко це простежити: лірична героїня спершу дивується волошками, що розквітли у житах, а потім поступово втаємничує читача в значення цього явища:

Чому ж то їх стільки, чому ж то аж страх,
Чому ж то волошки цей рік у житах?
От, кажуть, торік полягли юнаки,
Такі ясноокі і гарні такі... [Лятуринська, 1983, с. 144].

Так і розкрито причинно-наслідковий зв'язок, мовляв, волошки – переродження загиблих юнаків або ж глибше – символ пам'яті про них.

Символічна значеннєвість волошки в українській культурі, безперечно, важливим, але центральний – мотив незнищенності пам'яті, адже, якщо йти за текстом, трагедія трапилася торік, а волошки розцвіли тільки тепер. Також увиразнюється ще один аспект: волошка в традиційному розумінні – символ життя, молодості та краси. Її не випадково обрано задля розкриття теми усвідомлення безцінності подвигів молодих загиблих, бо ж вони навік залишаться жити у спогадах інших юними і красивими. Тому застереження в останній строфі цілком виправдане:

Не рвіть ви, сестрички, волошок не рвіть,
І черевичком, бува, не стопчіть!
Не рвіть їх, сестрички, бо жаль мені так:
Це може волошкою глянув юнак [Лятуринська, 1983, с. 144].

Щодо метафоричного «волошкою глянув юнак», то Т. Левчук інтерпретує дещо інакше, вона стверджує, що центром художньої системи вірша і її

вираження є порівняння «волошкою глянув юнак». Пригадується українська легенда про залоскотаного русалками хлопця, який перетворився на волошку, а також традиційні порівняння літературного походження очей із волошками, що знову повертає читача до фольклорних витоків поезії.

Якщо творчість є відображенням світогляду автора, то світосприйняття Лятуринської властиве тяжіння не просто до єдності з природою, а й з її містичними або ж чарівними проявами (звідси численні згадки слов'янських богів). Це знову дає підстави стверджувати, що авторка звертається до витоків української культури, черпає з них творчі сили, натхнення. Крім цілком реальних образів рослин О. Лятуринська вживає й міфічні, як от цвіт папороті:

Щастя – папороті квітка:

Жаром зацвітає.

Зацвітає квітка зрідка,

Де? – не кожен знає.

Сива байка світом бає:

Щастя не вкувати.

От обійдеш вколо краєм –

Стрінеш біля хати [Лятуринська, 1983, с. 151].

Папороть – запорука щастя, мовляв, хто знайде її цвіт – того воно неодмінно чекає і ніколи не лишить. Але суть поезії в іншому. Чарівна квітка насправді – ілюзія, про що і йдеться в тексті, бо ж «щастя не вкувати». Поезія має філософське спрямування, її можна означити як рефлексію, настанову з огляду на життєвий досвід (свій чи чужий – в цім випадку немає значення). Ефемерне щастя не обов'язково потребує довгих пошуків, адже воно «стрічається» у потрібний, визначений долею заздалегідь, момент. Віра ліричної героїні у фатум, безумовно, виявляється у поезії, але є органічною. Загалом магічне світосприйняття і світовідтворення притаманне ліриці О. Лятуринської і, як вже згадувалось, є індикатором романтичного світогляду. Повертаючись до двох раніше згадуваних

поезій, можна узагальнити, що в розглянутих творах рослинні образи стають першою сходинкою до осмислення загальної ідеї твору: волошки – ключ до розуміння пам'яті, цвіт папороті – до усвідомлення своєчасності щасливих подій в житті.

О. Лятуринській належать цілі рослинні цикли. «Рослинна тематика домінує в мотивах творчості післявоєнного періоду. Приблизна кількість поезій поетичного гербарію Лятуринської – понад сто. Складники його розмежовані: окремо стоять лікарські рослини; інтонаційно грайливі фольклорні стилізації квіткового хороводу зібрані в «Ягілці»; вірші–рослинні алегорії знаходимо на сторінках інших збірок», – зазначає Т. Левчук [Левчук, 2012, с. 45]. Алегоричність флористичних образів у багатьох творах (у збірці «Бедрик» зокрема) зумовлена призначенням і спрямованістю творів на певне коло читачів – дітей. У цьому легко переконатися з огляду не лише на простоту будови / віршування, а й наївність поезій: у них рослини – це конкретні персонажі. Їхня основна роль радше розважальна, але за розвагою криється важлива мета, котра полягає у долученні до української культури вже змалку.

Діти сприймають світ через гру, для них він – весела пригода, казка, яка найбільше залежить від відповідальних за них дорослих. О. Лятуринська бере на себе відповідальність показати маленькому читачеві неповторність, казковість і красу цього світу – такого, яким бачила його сама. Навіть більше: через казкові оповідки у віршованій формі вона залучає дітей до української культури. Це надважливо на будь-якому історичному етапі, у будь-яких суспільно-політичних обставинах. «Загалом усі персонажі збірки – бедрик, пастушок, хмарки, світлячок, обрин та інше, уявне чи дійсне, – створіння України, з побутом народним, уявою й духом. Авторка намагалась подати їх так, як пам'ятає зі свого дитинства» [Лятуринська, 1983, с. 180], – написала у передмові до «Бедрика» О. Лятуринська. Вміння писати для дітей доступною їм мовою – прояв гнучкості та універсальності таланту, виняткової майстерності та глибокого емоційного інтелекту авторки.

Прагнення вивчати світ, помічати його деталі, неспішно досліджувати і спостерігати природно закладено у моделі дитячого пізнання. Вірші О. Лятуринської наче ще більше спонукають до цього. Щодо прикладів рослинних образів у поезії для дітей, то квіти, як от у вірші «Хмаринки», є прикрасою пейзажу:

– Як багато

тут дзвіночків і блаваток!

Як же прагне тут травиця!

Тут волімо зупиниться! [Лятуринська, 1983, с. 188]

А от гіацинт у однойменному вірші є провісником настання весни і Великодня: «Як почув того базіку, \ То й Великодня очікуй!» [Лятуринська, 1983, с. 206]. У поезії «Фіялки» квіти постають дітьми Весни:

По хустиночці синенькій

Роздавала дітям ненька:

– На, дитинонько, вбери

Та, гляди, не подери [Лятуринська, 1983, с. 207].

Тобто бачимо ледь не послідовну персоніфікацію, яка стимулює маленького читача до поліпшення когнітивних навичок, розвитку пам'яті та уяви, а крім того – долучення до неповторного світу української культури.

Іншою за тональністю і, відповідно, призначенням є «Туга», що очевидно навіть із назви. Так само, як і в «Ягілці», тут присутні поезії, які всі без винятків стосуються рослинної тематики, усі суцільно переткані рослинною образністю. Це можна зрозуміти навіть із назв віршів: «Гіацинт», «Вишневий цвіт», «Ряст», «Айстри», «Жоржини», «Чорнобривці», «Соняшники» тощо. Авторка занурює в гербарій не просто власної поезії, а свого внутрішнього світу. Попри мелодійність і невимушеність, легкість настроїв, у творах почасти проступають мінорні мотиви ностальгії. Варто говорити про помітну присутність авторки як ліричної героїні через накладання автобіографічних елементів.

Туга за Батьківщиною виявлена розмаїттям рослинних образів, серед яких ті, що так чи так асоціюються із Україною, із домом. До прикладу, поезія «Цвіт липи»: якщо не занурюватися у зміст і не брати до уваги активної компоненти історичного та біографічного тла, вірш здається пейзажною замальовкою і звичайним замилюванням тим, як цвіте липа. «Цвітом сипе, цвітом сипе \ З липи, з липи! \ І зринає любий спомин \ від ароми. \ Липоцвітом, липоцвітом \ Пахло літо \ А зелених паполомах \ Вдома, вдома!..» [Лятуринська, 1983, с. 248], – ритмомелодика поезії уривчаста, виражає емоційну наснаженість, а динаміка викладу означає передусім те, що вона зумовлена сильним почуттєвим поштовхом. Помітно, що поряд із рослинним вжито образ спомину і дому, що самі собою є нерозривними, вже бодай з огляду на емігрантську долю авторки. Поняття домівки тісно пов'язане із пошуками внутрішньої гармонії, лірична героїня гостро відчуває потребу єднання з домом. Цвіт липи є виразним сенсорним образом-стимулятором, який стає поштовхом до ностальгії і туги, що провокують натхнення. Тут помітна ще й здатність О. Лятуринської до споглядання (вдивляння) в дійсність, частиною якої є рослинний світ, і передачі власних рефлексій щодо нього. А це вже свідчить про стилістичні прийоми, властиві митцям-імпресіоністам.

О. Лятуринська часто звертається до теми швидкоплинності часу, співвіднесення миті й вічності та їх опозиції. У поезії «Півонії» розкрито ті ж особливості процесу творчості: образ стає стимулом до написання. Такі висновки напрошуються з огляду на назву вірша, бо ж у тексті конкретно про півонії нічого не сказано:

Нехай у серці буде пристрасть

І туга й горячіль бажань!

Тікає юнь, наяда бистра.

І хтось наказує: – Зів'янь! [Лятуринська, 1983, с. 241-242].

Слід згадати й те, що поезія має епіграф «Так червоніє кров півоній...», автором якого є Ю. Дараган, творчістю якого авторка щиро захоплювалася.

Завдяки цьому можна зрозуміти ще один аспект мотивації: у тексті О. Лятуринської теж є образ крові – символ життєвої енергії. Загалом йдеться про минулість краси і молодості, звучить традиційний заклик до насолоди миттєвістю вроди і буянням життєвих сил, спонука жити пристрасно та емоційно. Але за цим прочитується жаль за юністю, часи якої завершилися. Наказ «Зів'янь!» в останній строфі чи то читача, чи ліричної героїні (в обох випадках до тих, кому не властиво в'янути у прямому сенсі) – теж є проявом флористичності поезії. Особливо з огляду на те, що здатність рослини поширено на людину задля досягнення художньої мети, яка полягає у порівнянні вроди із квіткою в момент цвітіння, а відтак із її недовговічністю. Рослинний образ нагадує про минуле і щасливе життя, а тому навіює природний сум за ним. У риторичних окликах відчувається експресивність як стилістичний прийом, а у непрописаному в тексті флористичному образі впізнається певний алегоризм, адже квітка дорівнює людину, в'янення дорівнює смерті.

Загалом чимало поезій О. Лятуринської реалізують ідею утвердження життя і краси світу, що оточує людину. Авторка майстерно вводить пейзажні образи, які посутньо урізноманітнюють флористику. Стають помітними не тільки рослини, які «личить» актуалізувати в поезії, тобто естетично привабливі чи з символічним значенням, а тому вони можуть існувати й поза межами тексту. Поетка вдається й до таких, що непримітні (але непримітність їхня досить оманлива) і навряд чи прикрасять твір чи зможуть додати йому нових сенсів. Навіть невиразні рослини мисткиня не оминає, що є переконливим доказом неординарного художнього мислення. Взяти хоча б до уваги поезію «Ряст», де однойменна рослина стає спонукою пробудження природи:

Цвіт кипить поміж ліщин,
похапки біжить до кленів,
а відтіль і до грабин
підскажуть про шум зелений... [Лятуринська, 1983, с. 232].

Ряст виступає як дійова особа поряд із ліщинами, кленами і грабами, проте без відтінку алегоричності, адже олюднення такого типу цілком романтичне. Попри зовнішню «непрезентабельність» рослини на неї покладено важливу місію: сповістити іншим про те, «що пора, пора, пора \ колихнути верховіттям,\ як грабам, так яворам,\ і піти в листок й оквіття!» [Лятуринська, 1983, с. 232]. Авторка неодмінно доводить специфікою свого вибору те, що кожна рослина заслуговує уваги. До прикладу, вірш «Петрів батіг чи Цикорій» теж, власне, про квітку, на яку навряд чи можливо часто натрапити у поетичних творах. Цінність рослин О. Лятуринська бачить по-особливому, адже цього разу обрана квітка виконує роль супутника, що може потішити самотнього подорожнього:

...чи то дитину, чи бабусь,
Щоб ніжний усміх ще спіткали,
Щоб тоскно не було комусь

Кудись іти самотно в далеч [Лятуринська, 1983, с. 236].

Можна відштовхнутися від етимології назви рослини, бо цикорій в буквальному перекладі – «той, хто чекає біля дороги». Це квітка, що нагадує про традиції нашої культури, бо цикорій часто вплітали у вінки з огляду на його символіку – скромність, вірність, помірність. Власне, мотив дороги, життєвого шляху тісно пов'язаний із його закінченням. Петрів батіг і «василечки» (базилік) клали до труни «щоб говорили / про світличку й злотий образ – / от про все, що близьке й миле – / весни, небо, ясний обрій» [Лятуринська, 1983, с. 237]. Віра у загробне життя – риса притаманна світоглядіві українців, звідси прагнення дати з собою у засвіти померлому частинку земного. Тобто історично та культурно склалося так, що квіти, які найчастіше символізують життя, супроводжують і смерть. Поетка вдивляється в те, що її оточує, а квіти завжди перебували у її полі зору. Вона не просто рефлексує з приводу рослин та їхнього значення у фольклорній традиції, а інтерпретує та актуалізує флористику української культури. Це можна вважати проявом неофольклоризму, авторським поетичним

винаходом, що дає можливість вписати О. Лятуринську в парадигму української модерної літератури.

Не оминати тут і образ калини, що як у народній традиції, так і в ліриці поетки має декілька значень. Калина, точніше її цвіт, як символ дівочої краси, періоду дівування, і її кетяги червоних ягід як один із символів України представлені в однойменному диптиху. У першому вірші – знайомий драматичний сюжет, за яким дівчина, плачучи свою молодість і вроду, марно дожидала коханого. Краса, що означена образом калини, зів'яла і, як і її надії, виявилася марною. Другий текст продовжує історію першого, пояснює, чому доля ліричної героїні не склалася. Її обранець пішов на війну, а калина була йому оберегом, згадкою про дім і кохану. Трагічний сюжет, що побутував у народнопоетичній, зокрема й баладній традиції, інтерпретований у властивій О. Лятуринській стилістиці:

Пісня лине. Там калина,
вітер з України.

Наче б мати говорила,
пригорталась любка мила,
ягідка-Ялина [Лятуринська, 1983, с. 234]

Цікавою особливістю вживання рослинних образів в О. Лятуринської є актуалізація більшою мірою не літературних, а народних назв рослин. Чебрець у поезії авторки – це тиміям, проліски – скороліски, хризантеми – марцизки, матіола – левкой, латаття – лоточчя і т.д. Таким чином зберігалася автентичність зображення, локальна прикріпленість рослин і, звісно, висловлювалась прихильність до малої батьківщини – Волині. С. Кочерга стверджує: «Безперечно, Оксана Лятуринська була з когорти тих майстрів, які «знали силу слова». Вона високо цінувала (і змушувала відчутти це читача) сугестію лексеми, вміла реставрувати застаріле поняття, створити для кожного з обраних слів простір і щільно зв'язати їх у замкненій сферичній площині» [Кочерга, 2023, с. 188].

Необхідно звернути увагу на латаття, бо образ цей символічний. За сюжетом поезії воно «цвіте неначе жар» [Лятуринська, 1983, с. 247] у природному середовищі. Місце його перебування – «праліс, його незайманість дівоча» [Лятуринська, 1983, с. 247] – символізує минуле. Зв'язок пралісу і лоточця нероздільний, адже повноцінне життя останнього немислиме без природних умов: «Ти зірвеш цвіт жаркий з стеблини – / ох, туга, туга та уроча – / зів'яне без душі, загине / лоточця» [Лятуринська, 1983, с. 247]. Флористичний образ вособлює ліричну героїню, а його доля асоціюється із людиною, яка «вирвана» життєвими обставинами з рідної землі – того пралісу, який давав внутрішнє наповнення, натхнення, тобто душу. Буття без цих складників сприймається неповноцінним, безрадіним («ох туга, туга та уроча» [Лятуринська, 1983, с. 247]). У такий спосіб наповнений багатограними сенсами флористичний образ набуває авторського символічного значення.

Поезія О. Лятуринської відображає світ через призму унікального художньо-естетичного світобачення. Її творча манера вирізняється нетрадиційними підходами до поєднання форми і змісту, новаторськими пошуками мистецького балансу, що характеризує модерні шукання. Поєднання оригінального авторського стилю, елементів фольклору, історіософського спрямування, прийому ретроспекції та майстерне володіння художніми засобами зумовлює самобутність творів. Попри еміграцію, у творчості письменниці відчутна духовна спорідненість із Батьківщиною, її культурою та звичаями. Відбувається це і за посередництвом рослинних образів: найчастіше згадуються ті рослини, які стосуються України, її національних традицій чи символіки поряд із народно-пісенною тональністю віршів і фольклорними мотивами.

Флористичні образи безперечно є виявами індивідуального стилю авторки: рослини-символи, що здебільшого мають народно-пісенне походження. А їхнє бачення крізь призму художнього світогляду поетки скеровує до висновків про риси неоромантизму і неофольклоризму в її творчості. Тобто неоромантизм визначаємо як домінуючий стиль письменниці. Риса імпресіонізму, що виявлені у

специфіці зображення флористичних образів, з'являються як результат саморефлексії через споглядання дійсності. Рослинні метафори у цьому випадку слугують для її доповнення й увиразнення суб'єктивного світобачення поетки. Тому О. Лятуринська і постає яскравою і абсолютно унікальною представницею українського модернізму.

2. 5. 2. Флористичні образи як домінанта ідіостилю Дарії Віконської

Дарія Віконська – недооцінена постать української модерної літератури. Становлення цієї непересічної особистості відбувалося далеко за межами України: здобувала освіту в Німеччині, Франції, Англії та Італії, подорожувала Європою, що позначилося на її творчості. Аристократичне походження і, відповідно, оточення відкривало чимало можливостей для розвитку як виняткової ерудованості, так і мистецького таланту. Не зважаючи на те, що українську мову вивчила вже у свідомому віці, коли батько привіз її у с. Вікно, «підносила художнє слово і українську критичну думку на високий естетичний та філософський рівень, була талановита письменниця і дослідниця літератури, мистецтвознавець й есеїст», – зазначає В. Габор [Габор, 2013, с. 7].

Творчий доробок Віконської невеликий за обсягом, та це не позбавляє його унікальності та значущості. У ньому дивовижним чином відрефлексовані духовні перетворення, які відображають мистецьку та інтелектуальну атмосферу епохи. Найвідомішою критичною працею авторки стала перша в українському літературознавстві розвідка про Джеймса Джойса, яку на момент виходу ідентифікували як сміливу, навіть експериментальну річ. Як науковиця, Дарія Віконська досліджувала взаємозв'язки української та західноєвропейської культур. Авторці також належить збірка філософсько-поетичної прози «Райська яблінка» – новел, які виявляють тонке естетичне світовідчуття. Загалом її короткі нариси визначають як поезію в прозі насамперед завдяки образному та чуттєвому наповненню.

Літературна спадщина мисткині маловідома, але протягом останнього десятиліття інтерес до неї поживався. Дослідження творчості авторки належать В. Габору, І. Набитовичу, О. Головій, Н. Поліщук; їй присвячені окремі розділи дисертації Н. Мацибок-Стародуб. 2013 року вийшло найповніше видання оригінальних творів Дарії Віконської разом з уже згаданим вище її унікальним дослідженням про Джеймса Джойса. «Як письменниця Дарія Віконська мала вишуканий стиль. Її творам властиві водночас глибока поетичність та філософічність, ба більше – внутрішня чуттєвість та вразливість, їй нерідко вдавалося досягти в прозі синтезу поезії та музики», – пише В. Габор [Габор, 2013, с. 8–9], характеризуючи її творчу манеру. Дослідження І. Набитовича стосуються походження Дарії Віконської, її творчості, епістолярію, взаємозв'язків з іншими літературними постатями тощо. Науковець говорить про «особливу неоромантичну амальгаму» письменниці, яку формують різні особливі типи творчості «модерністської образності», як от символізм, романтизм, імпресіонізм [Набитович, 2017, с. 56].

Загалом майже в усіх працях, де йдеться про творчість Дарії Віконської, дослідники акцентують увагу на її змістово-образному наповненні, інтермедіальності, на впливі сучасних для письменниці мистецьких тенденцій на модель її світосприйняття, а відтак світовідтворення. До прикладу, стаття Н. Поліщук присвячена дослідженню функціонування рослинної образності у творчості Дороти Річардсон, Вірджинії Вулф та Дарії Віконської. У ній авторка розкриває значення рослинної символіки як засобу художнього вираження жіночої самоідентифікації. Стильових тенденцій дослідниця торкається побічно, зауважуючи, що «стан внутрішньої динаміки, плинності та повсякчасної мінливості довколишнього світу, мистецьки схопленого і майстерно відтвореного засобами вербального імпресіоністичного живопису, виконаного в техніці пленеру, Д. Віконська екстраполює на світ жіночої природи...» [Поліщук, 2017, с. 163]. Натомість О. Головій аналізує малу прозу письменниці крізь призму специфіки авторського індивідуального стилю на

матеріалі квіткових етюдів, що найближча до тематики цього дослідження. Авторка аргументовано визначає домінантні стильові ознаки творів Дарії Віконської – імпресіоністської, символістської та експресіоністської поетики [Головій, 2023].

Дарія Віконська послуговується винятковим і малознаним у 20–30-х рр. ХХ ст., в українській літературній традиції, жанром поезії в прозі. Такий вибір – ще один прояв свободи самовираження у творчості, майстерності та новаторства. Синтез лірики і прози дає змогу не обмежуватись ритмікою / римуванням / обсягом. Творчість – це простір, який митець формує для себе сам, автор вільний у рішенні: прислухатись до віянь сучасності, бути вірним традиціям чи ні. У своїй творчій манері авторка – яскрава модерністка з тонким мистецьким чуттям та індивідуальним стилем, який означають як сецесійний. Обґрунтовано це в такий спосіб: мисткиня естетизує життєве середовище, зображує його під незвичним, несподіваним кутом, розмиває межу між філософськими роздумами та мистецькими замальовками. У структурі своїх поетичних нарисів Дарія Віконська поєднує різні стильові та жанрові елементи, що надає їм особливої викличності. Письменниця балансує на межі, майстерно «грається» з сенсами: з одних вони перетікають в інші, що дає читачеві можливість стежити за такого виду метаморфозами.

Захоплена малярством французьких імпресіоністів та їхнім прагненням передати найменшу гру світла і тіні, відтворенням дійсності у чуттєвій динаміці, письменниця переймає притаманний їм «квітковий стиль», але наділяє його далеко не декоративними функціями. «Квіти, зауважмо, для письменниці – не просто умовно-символічна декоративна заставка художнього твору. Їх образно-символічна система, поетика пред-ставлення – це своєрідний код ідіостиллю Д. Віконської...», – наголошує І. Набитович [Набитович, 2017, с. 55]. Рослини у її творчості посідають чільне місце з декількох причин. Ними і через них Дарія Віконська занурює читача у атмосферу написаного, використовує сугестивні

прийоми і підкріплює їх колоритним мовленням і, звісно ж, розмаїттям художніх засобів.

Часто художні деталізовані описи квітів непомітно переходять або й узагалі утворюють моноліт із внутрішніми монологам-роздумами ліричної героїні. Авторка не тільки пише про рослини, а й робить їх носіями ідей: наприклад, розкриває себе через алегоричний образ чорної жінки-квітки: «Квітка звідкись заблукана в цей дивний, предивний, – у цей жорстокий світ...» [Віконська, 2013, с. 26]. Про це пише й О. Головій [Головій, 2023], ідентифікуючи таке зіставлення як спробу візуалізувати свій внутрішній стан. Образ емоційно насичений попри монохромність: чорний колір, присутній повсюдно (темна пора доби, чорна сукня, чорне взуття, чорне волосся ліричної героїні), вособлює тугу, трагічність світовідчуття. На фоні гнітючого мороку вирізняються хіба метафоричні «кармінові (червоні) уста затиснені волевою напругою» і «з рум'янями втоми обличчя» [Віконська, 2013, с. 26] жінки. Нарис, по суті, є автопортретом, де через візуальні елементи переданий внутрішній стан: у цьому творі Дарія Віконська показує себе і розкриває своє експресіоністське нутро. На долю письменниці випало чимало нещасливих подій, тож саме зіставлення з чорною квіткою, як от у «Портреті», цілком зрозуміле.

В одному з поетичних нарисів – неприховане замилювання цвітом філокактею, тобто кактуса: «Яким чудом виріс із сих товстих, твердих, неформених листків сей цвіт казочної краси? Здається, нема нічого спільного поміж ним і рослиною, на якій він розцвітався?... А однак сей цвіт є виразом найглибшої суті сеї рослини...» [Віконська, 2013, с. 25]. Квітка – щось неочікувано прекрасне, народжене між чимось естетично непривабливим / непримітним. Речі, на перший погляд, незіставні через свою протилежність, проте взаємопов'язані, адже формування зазвичай не обходиться без контрастно непривабливого. Дарія Віконська перетворює квіти на посланців, адже кожна з них посідає особливе місце в її внутрішньому світі. Вона прагне вловити неповторність моменту, насолодитися ним сповна й імпресіоністськи висвітлити

його під несподіваним кутом. Детальний опис квітки важливий не лише з погляду створення візуальної картини, а й для увиразнення філософських ідей. Квітка – це духовний складник, творчий вияв, її розквіт – народження індивідуальності, неповторної особистості. Непривабливе «тіло» та коріння слугує обов'язковою основою, ґрунтом для «сього прекрасного розквіту» [Віконська, 2013, с. 25], без першого друге просто нездійсненне. Кольорова палітра твору неконтрастна: вона складає світлі тони й напівтони від білого до блідо-жовтого і «зеленявого» [Віконська, 2013, с. 25].

Увага до деталей, відтінків у поєднанні з розміреністю оповіді та філософськими роздумами підштовхують до думки про імпресіоністичні тенденції у творчості Дарії Віконської. Проте такі думки можуть виявитися надто поспішними. Передусім тому, що у стані споглядання (а саме таким є стан ліричної героїні, яку ототожнюємо з авторкою) часто творяться символи. «Символіста визначає домінанта жіночого витoku, тому він схильний до пасивності, споглядальності і життєтворчості», – зазначає М. Моклиця [Моклиця, 2002, с. 83]. У трансформації кактуса насправді чимало спільного з людськими внутрішніми метаморфозами, що й вдалося розгледіти Дарії Віконській. Це дає підставу стверджувати, що філокактей – okazіональний символ, адже в інтерпретації письменниці він залишається рослиною, проте з максимально узагальненим значенням. Тож розглянутий твір уміщує в собі ознаки і імпресіонізму, і символізму.

Поезія в прозі письменниці наділена таємничістю: мисткиня ніби дозволяє зазирнути у щемке закулісся своєї дійсності, як у «Білих ірисах» (1930)⁵. «Цікавою особливістю художньої моделі світу Дарії Віконської є те, що авторка приділяє роботі зі словом у художньому творі надзвичайну увагу. Інколи здається, що письменниця цілком усвідомлено ставить за мету максимально залучити читача до сприйняття тексту через послідовну активацію людських рецепторів зору, слуху, нюху й дотику, подаючи відповідні візуальні, тактильні й запахові

⁵ Твори Дарії Віконської датуємо за умови наявності інформації про рік їхнього написання.

образи, удаючися до синтезу кількох видів мистецтва й широко вводячи у власні художні твори вже згадувані прийоми інтерсеміотичних перекодувань», – слушно зауважує Н. Мацибок-Стародуб [Мацибок-Стародуб, 2016, с. 108]. Дарія Віконська творить паралельну реальність, де кожна деталь важлива й обов'язково промовиста.

Незвичність тих чи тих обставин твориться за посередництвом уяви авторки, завдяки її творчим здібностям і вмінням бачити та помічати. Культ споглядання, але не відстороненого, а глибоко зануреного в об'єкт захоплення (чи, можливо, суб'єкт з огляду на специфіку зображення образів) – ось що раз по раз захоплює читача. Занурення в такий спосіб у пізнання й відтворення дійсності – ознака імпресіоністичного типу творчості, але дуже часто це не стає остаточним аргументом у визначенні стильової належності. У випадку «Білих ірисів» і поготів, адже центральною є ідея двосвіття, утілена опозиційним часопростором «день-ніч»: те, що постає прекрасним і таємничим вночі в ідеальному світі, перетворюється на звичне й буденне вдень у світі реальному. Білі іриси на нічному тлі «нагадували радше астральні тіла, а не живі квіти. Між місячним світлом і їх білістю, здавалось, було якесь особливе порозуміння», – пише авторка [Віконська, 2013, с. 28].

Письменниця містифікує квіти на тлі темної пори доби, наділяючи їх потойбічним походженням: «Вони здавались не з цього світу» [Віконська, 2013, с. 28]. Вислів «неземна краса» чи не найточніше передає сприйняття ліричною героїнею квітів у момент, який описаний у творі. Натомість уранці її чекало розчарування – при світлі сонця іриси втрачали свою таємничість, але вона все ж припускає, що, ймовірно, квіти здатні жити повним життям тільки вночі. Таким чином Дарія Віконська в межах одного твору органічно поєднала риси двох напрямів – імпресіонізму та символізму.

Напевно, ніхто не здогадався би назвати кімнатні рослини на чиємусь підвіконні в'язнями, але для авторки барвисті бегонії є саме ними: «Так стоять вони нерухомі за шкляними шибамі. Не дізнають щастя безпосереднього дотику

сонця, вітру, дощу. Не дізнають бджіл, ані чмелів, ані метеликів... Навіть їхній розквіт наказний, штучно піддержаний властителями-людьми, що пам'ятають – або не пам'ятають – підливати вазонки» [Віконська, 2013, с. 30]. Д. Віконська сприймає квіти як такі, що здатні на почуття, як ті, що неминуче переживають тугу і спрагу свободи. У «В'язнях» (1931) звучить мотив трагічності краси через приреченість на самотність, відірваність від зовнішнього світу. Яскраві бегонії роковані бути заручниками обставин: жити за віконним склом, в обмеженні, але, попри це, сяяти й зачаровувати.

Образ рослин алегоричний: рослині авторка надає невластивого їй значення (бегонії, які, здавалося б, покликані милувати людське око, раптом постають в'язнями), що вказує на естетику експресіонізму, адже, як стверджує М. Моклиця, «для Символіста втілення поезії – символ, а для Експресіоніста таке саме втілення поезії – це алегорія. Якщо до алегорії додати гіперболу, то вийде образ з максимальною емоційною насиченістю: лише такий образ може вдовольнити потребу Експресіоніста об'єктивувати свій бурхливий внутрішній світ» [Моклиця, 2002, с. 92]. Слід не губити з поля зору значення кольорів, адже їхня гама у творі суперечливо життєствердна (рожевий, жовтий, червоний) з огляду на настроєве забарвлення слова «в'язні». Яскравий прийом контрасту на рівні значень слів та емоцій, загострення суб'єктивного світобачення, які притаманні авторці – не що інше, як ознаки експресіоністичної поетики: «Мені болить, що вони такі самітні. Гляну на них з жалем і з захопленням. А вони, рожеві, жовті та червоні, сяють і горять» [Віконська, 2013, с. 30].

У наступному творі «Begonia rex» героїня опиняється вже по той бік вікна: цього разу червона бегонія квітне на її підвіконні. Зважати на колористику творів необхідно, адже вона часто відіграє ключову роль у декодуванні ідей, значень і навіть стильової належності. Червона барва сама собою виклична – вона привертає увагу, провокує читача і водночас виражає певну авторську емоцію. У «Begonia rex» червоний – не агресивний колір, а радше символізує радість,

пристрасть і жагу до життя. Яскравість і контрастність зображення (а колір є одним із візуальних елементів) – одна з характерних рис експресіонізму.

Повернімося до центрального образу: авторка починає ліричну оповідь так, ніби звертається до давнього друга, одразу не зовсім зрозуміло, що далі мова піде про квітку. Вона до найменших дрібниць помічає зміни в рослині: «Прозорі жилки перенизали твої широкі листки густою сіткою, ніби вигадливим узором... Відтоді я приглядалась тобі кожного дня і кожного дня ти була інша» [Віконська, 2013, с. 30]. Складається враження, ніби бегонія – центр мінівсесвіту ліричної героїні й тільки навколо неї обертаються і події, і емоції, змінюється палітра почуттів і кольорів: «Одного разу (надворі морозне повітря іскрилося срібними голками) ти була схожа на танечницю з розпростертими червоними вахлярами. Згодом вахлярі замінилися у розжарені боротьбою щити, і ти – в амазонку. Ти боронила себе завзято й гордо підносила червону гнівну зброю» [Віконська, 2013, с. 30]. Рослина щораз переймає на себе різні подоби: то дивовижного корабля, то райського птаха, то інкарнацію Бога, то хризоберілю (дорогоцінного каменю).

Дарія Віконська наділяє рослину абсолютно нетиповими, невластивими значеннями, гіперболізує її «амплуа», що виявляє емоційний тип творчості і вказує на алегоричність конкретного флористичного образу. Дивує передусім багатогранність зображення об'єкта й поступовість його пізнання ліричною героїнею: квітковий образ переданий штрихами, окремими замальовками, але це не заважає сприймати його цілісно та повнозначно. У творі – дивовижний перелив барв, зосередження на деталях та виразні порівняння, захоплення, специфічна сюжетність і злиття воедино людського й рослинного. Бегонія – чуттєве вособлення синтезу естетичного й духовного збагачення. Домінантною у творі залишається емоційна наповненість зі специфічним сприйняттям світу, де рослина – жива й здатна викликати почуття: «У цих словах хай живе спомин про тебе, ніжна мала істото, дитя величної природи – ...кохана квітка на моєму вікні» [Віконська, 2013, с. 30]. «Begonia rex» – це приклад коливання між імпресіонізмом (увага до деталей, передача найменших змін і відтінків) та експресіонізмом

(віддзеркалення у власній свідомості предметів і подій, емоційна насиченість на образному рівні). Комбінація з погляду живопису неможлива, проте Віконській вдалося таке парадоксальне поєднання в межах одного твору.

Не оминула письменниця й рослинний образ, котрий надихав і надихає не одне покоління письменників – акацію. Про неї йдеться в поетичному нарисі «Янгол»: «Крізь вікно моєї спальні заглядає до мене молода акація. Не дерево це, а зелений янгол. Рясні віти, опірені в найніжніше листя, розпростерті, наче крила...» [Віконська, 2013, с. 29]. Акація символізує триумф життя і переродженої творчої енергії, письменниця сакралізує рослинний образ, тим ще більше одухотворює його. Причетність до неба, а отже до високих матерій та ідеального світу, вивищує флористичного персонажа. Зорові образи рясно переткані музичними: «Часом тонкі зелені галузки явно розспівані. Тоді вони гейби ритмічно порухуються і подобають на дрібні, химерні кларнети або флейти, що на них вітер грає. В такі дні зелені віти, немов п'яні якимось захопленням, дишуть музикою» [Віконська, 2013, с.29]. «Цікавою особливістю художньої моделі світу Дарії Віконської є те, що авторка приділяє роботі зі словом у художньому творі надзвичайну увагу. Інколи здається, що письменниця цілком усвідомлено ставить за мету максимально залучити реципієнта до сприйняття тексту через послідовне активацію людських рецепторів зору, слуху, нюху й дотику, подаючи відповідні візуальні, чуттєві й нюхові образи, удаючися до синтезу декількох видів мистецтва й широко вводячи у власні художні твори вже згадувані прийоми інтерсеміотичних перекодувань», – слушно зауважує Н. Мацибок-Стародуб [Мацибок-Стародуб, 2016, с. 108].

Образ акації також алегоризований, адже вона постає то деревом, то зеленим янголом: «Такий-то різний вигляд та різні обличчя має мій зелений янгол – молода акація» [Віконська, 2013, с. 29]. У більшості творів Дарії Віконської головних героїв завжди декілька: лірична героїня і рослини. Вони ніколи не протиставлені, а повсякчас знаходяться у співдії. «“І мед, і меч”, – нечутно, майже (його зеленим пір'ям грається вітер) устами, що звикли дати

наказ, шепче зелений янгол» [Віконська, 2013, с.29], – завершує авторка твір, у переконанні, що безборонна тендітність краси насправді захищена колючками, без яких її існування було би неможливим. Прекрасне потребує самооборони, аби не зникнути. «Янгол» виявляє риси імпресіоністичної поезики через проникливе вглядання в образ дерева і висловлення саморефлексій – твір має медитативний характер. Та водночас помітна подібна до «Begonia rex» алегоризація флористичного образу, хоч і не така багатогранна в плані перетворень, що вказує на експресіоністичні ознаки.

Особливо чуттєвими є «Соняшники» (1931), адже ці квіти від початків письма наділені пристрасністю. Але на тому олюднення рослинного образу не завершується, бо «менші квіти мають кругле личко здивованої дитини, що широко розплющеними очима дивляться на світ. Кругле личко обмаєне вінком подовгастих рівненьких пелюсток, немов слухняними кучерями» [Віконська, 2013, с. 32]. Персоніфікації досягнуто шляхом порівнянь, а не алегоризації: квіти не міняють свого вигляду, а їхні людські риси – результат унікального світобачення. «Сонцю просто в вічі, український лотосе, рідна oriflamme!» [Віконська, 2013, с. 32]. Авторка означає соняшник одним із образів-символів України, захоплюється його величчю і значущістю. У Дарії Віконської єднання людини і природи – не ознака романтичного світогляду, а процес звернення до витоків у результаті самоусвідомлення і самопізнання власної сутності.

Я і вона: Жінка і квітка.

Дві живі істоти.

Одна людська – друга рослинна. Обидві – втілення Божої волі.

Обидві – перехідні збірники космічних сил.

В них обох кружляють життєві соки.

Нагнулись до тебе, свідоме з несвідомим, понад прірвою еонів...

Соняшники [Віконська, 2013, с. 33].

Паралель між жінкою та квіткою проведена так, що її суть не в зіставленні краси чи використанні флористичного образу як алегорії або ж символу жіночого

начала. Головне тут у розкритті ментального значення існування: що жінка, що квітка (авторка їх розділяє) – носії неповторної живої творчої енергії, втілення життя, вищих сил Всесвіту. Синтез глибоко споглядального, філософського, винятковий індивідуалізм флористичного образу та його багатовимірність – ознаки поєднання імпресіонізму та символізму в межах одного твору.

Синтез характерних рис модерного мистецтва, актуалізація міжмедіальних (візуальних, звукових, тактильних) елементів визначають специфіку жанрової, стильової та образної природи творів Дарії Віконської. Рослини постають носіями глибокої філософії, в основі якої єдність людини з природою, сакральність творчого процесу, естетика споглядання та сприйняття світу загалом. Флористичні образи і способи їх інтерпретації на рівні художніх образів (символів, метафор та алегорій) стають індикаторами ідіостилю письменниці, домінантою якого є експресіонізм, хоча риси імпресіонізму та символізму теж проявляються на різних етапах творчості.

Висновки до другого розділу

Українська модерна поезія явище неоднорідне з огляду на історичне та культурне тло її побутування. Творчість ліриків-модерністів безумовно тримала курс на оновлення світоглядних тенденцій, адже в літературі вчувалася нагальна потреба свіжих ідей та зміни поетики мистецьких віянь минулих літературних епох і риторики народництва. Перехід, до нових культурних орієнтирів відбувався, але різким його назвати неможливо, адже навіть митці, які його активно декларували, не були послідовними. Процес становлення модернізму в Україні досить обережна, проте це не відміння значимості феномену української модерної літератури, навпаки – вимагає заглиблення у динаміку її розвитку. Відображення та переосмислення тем, що варіюються від екзистенційних роздумів і містичних пошуків до соціальної критики та національного самовизначення, становлять один зі щаблів унікальності нашої літератури кінця XIX – першої половини XX століть. У поезії цього періоду побутують як

звернення до фольклорних мотивів, так і запозичення складних метафоричних структур та експериментальних форм.

Образна система постає індикатором стилю, а відтак елементом авторського світогляду і психотипу. Флористичні образи і способи їхньої інтерпретації в ліриці виявляють стильову приналежність авторів, що, у свою чергу, скеровує до роздумів про характер літературного періоду українського модернізму. Непослідовність переходу до нових мистецьких обріїв у контексті флористичного дискурсу проявляється передусім у застосуванні авторами поетики минулих періодів, романтизму зокрема, в образотворенні.

М. Вороний, якого іменують ідеологом і зачинателем української модерної літератури, прагнув наслідувати і відтворювати тенденції європейської лірики. Його захоплення поезією французького символізму очевидне, проте фактично творчі методи залишились у рамках традицій. Рослинні образи М. Вороного мають романтичний характер з точки зору поетики: узагальнений образ квітів символізує весну, відродження, красу життя, молодість, кохання, присутній майже у всіх ліриків незалежно від періоду їхньої творчості. Занепад цвітіння митець асоціює із внутрішніми песимістичними настроями, гнітючим моральним станом. Безумовно, серед флористичних образів домінують символи, але вони найчастіше мають емблематичний характер, властивий романтизмові. У віршах М. Вороного виявлено мотив єдності ліричного героя із природою, адже вона гармонійно вписана у його існування – це передано за допомогою численних художніх засобів: порівнянь, ботаномофних метафор, алегоризації флори. Такі прийоми також притаманні поетам-романтикам, естетичні засади і мотиви творчості яких перейняли лірики раннього модернізму.

Можна стверджувати, що П. Карманський продовжив справу Вороного у плані «модернізації» української поезії. У нього простежуємо тенденцію до флористичних порівнянь поряд із яскравою метафориною, що представлена у взаємодії із екзотичними або ж нетиповими для українського побуту / пейзажу рослинами. Поряд з експресивністю і надрином у ліриці флористичні образи

набувають емоційно-значеннєвого забарвлення: автор не приховує суб'єктивного ставлення до них, наділяючи певними рисами чи якостями, які властиві людям. П. Карманський також вдається до паралелізму, використовує рослинні елементи в якості декору. Поза тим поетові притаманне тяжіння до споглядальності, песимістичного світосприйняття. Парадоксально, адже письменник естетизує дійсність, але вона переважно постає ворожою до його ліричного героя. У цьому проявляється двоїстість натури, а отже і світогляду автора, що поряд із мотивом сну актуалізує концепт двосвіття – поділу на реальне та ідеальне.

П. Карманський, порівняно з М. Вороним, більшою мірою наблизився до реалізації себе як модерніста (символіста), але тільки наближення недостатньо для того, щоб досягти бажаного. Поет, як і більшість його сучасників, перебуває на стильовому роздоріжжі: з одного боку його творчій манері властива інтуїтивність, наявні образи-символи, він робить спроби зазирнути до «світу в собі». З іншого – його екзотизм, мотиви смутку та розчарування дійсністю цілком вписуються у контекст романтизму. Та це не применшує ролі митця в розвитку українського літературного процесу. Направду – це великий крок вперед, до переходу від «заяв» до їхнього творчо-практичного виконання.

Поезії Олександра Олеся так само властиві ознаки романтичної поезики: емблематичність, олюднення рослинних образів, пейзажність у відображенні дійсності, зв'язок із фольклорними традиціями, музичність, міфотворчість як елемент особистого стилю. Елементи символізму заявлені філософією двосвіття, усвідомленням інакшості, потребою неперервного пізнання світу і себе через світ. Рослинні образи-символи також наявні (узагальнений образ квітів / цвіту, папороті, вінка, лілеї). Проте однозначно визначити їх такими, що притаманні конкретно романтичному чи символістському стилю, неможливо. Лірика Олександра Олеся – це синтез неоромантичного і символістського, що є феноменом української поезії межі XIX – XX століть.

Проблема стильової неоднорідності характеру української модерної лірики має ще й такий аспект: серед митців-новаторів були й ті, хто не проголошував

свою приналежність до великого руху змін, але таки змінював і вдосконалював літературу. У цьому розділі такий тип митців представлений трьома постатями – це Євген Плужник, Оксана Лятуринська та Дарія Віконська. Поети із різними підходами, авторськими стилями, тематичним спрямуванням лірики, але об'єднує їх те, що вони не просто впритул наблизились до радикальних змін, а були модерністами, адже про це свідчить передусім характер проєкції їхнього світогляду на творчість.

У Є. Плужника знаковим є те, що його поезія не насичена рослинними образами, але вони реалізовані метафорами, в основі яких лежать явища, пов'язані з рослинним світом. Художні засоби та ідейні акценти у творчості автора утворюють поєднання елементів різних модерних течій. Експресіонізм Є. Плужника виявляється у надривно-емоційному звучанні віршів, контрастності зображуваного, де жита (символ майбутнього) ростуть зрошені кров'ю. Імпресіонізм виражений естетикою споглядання і зануренням у власні почування – звідси беруть початок флористичні образи, представлені автентичними метафорами, художніми деталями, що тяжіють до символічних. Поетика символізму виявляється у філософії двосвіття, поділі на реальне та ідеальне, прагненні до нього, а ще в усвідомленні смерті як перехідного етапу, а відтак позбавлення страху перед нею.

Поет створює образи-символи, що мають інтуїтивний характер, породжені не так уявою автора, як своєю присутністю, хай і не повсюдною, у його житті. Вони є елементами двох протилежних світів, сприйняття і маркування яких у митця і читача часто можуть не збігатися. В основі індивідуальності стилю Є. Плужника в контексті флористичної образності – здатність робити дійсність об'єктом зображення через її суб'єктивне бачення, адже рослинні образи у його поезії не прив'язані штучно, не розкриті лише в рамках традиції, не вималювані в якості прикраси. На них спрямована увага автора, вони є частиною реальності і водночас однією із проєкцій індивідуального світосприйняття.

Для О. Лятуринської і Дарії Віконської флористичність стала окремою великою темою творчості. Саме рослинна образність дала можливість вийти на їхній внутрішній світ і визначити стильові доміанти. У ліриці О. Лятуринської побутують рослини-символи, що переважно мають народно-пісенне походження. Це дає підстави визначити неоромантизм як визначальну рису творчості мисткині. Ознаки імпресіонізму виявленні в автентичному способі зображення флористичних образів – вони з'являються як результат саморефлексії через споглядання дійсності. Рослинні метафори у цьому випадку слугують для її доповнення і самовияву поетки. Вписуючи флору до поезії, чи то пишучи поезію довкола флори, О. Лятуринська демонструє індивідуальний вияв декоративного підходу. Рослини у її житті і, відповідно, творчості є об'єктом не лише естетичного споглядання і зображення, а й інтермедіальним елементом, з огляду на мистецькі зацікавлення письменниці. Зокрема флористична орнаментальність притаманна способу оздоблення писанок, створених її руками.

Дарія Віконська була саме тією авторкою, яка не тільки крокувала в ногу із часом, а й випереджала його. У творчості поетки квіти – це посланці, адже кожна з них посідає особливе місце у її житті. Навіть себе в одному із творів вона зіставляє із чорною квіткою. Силою флористичних образів письменниця огортає читача атмосферою оповіді, застосовує сугестивні прийоми й посилює їх барвистою, характерною їй мовою. Рослини і способи їхнього зображення (символи, метафори та алегорії) стають індикаторами індивідуального стилю авторки, основою якого є експресіонізм. Однак, якщо придивитися пильніше, помітні й впливи імпресіонізму та символізму. Поетичні нариси Дарії Віконської є однією з вершин української модерної лірики, адже виявляють максимально глибоке занурення у власний внутрішній світ та потужні саморефлексії на всіх етапах творчості.

РОЗДІЛ III. ФЛОРИСТИЧНИЙ ДИСКУРС ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

3.1. Леся Українка: шлях від романтизму до модернізму в контексті рослинної образності

Те, що наукова думка повинна завжди апелювати до раціональності та об'єктивності, є цілком зрозумілим. Проте чи не гублять останні чинності, коли йдеться про митця, а надто митця-модерніста, творчість якого ще на етапі становлення стала органічною частиною його особистості. Говорити про тривалий і поступовий період зростання Лесі Українки не зовсім коректно, адже часу їй відведено було обмаль. Надто коли порівнювати із долею інших митців, зокрема й сучасників. Приміром тих, котрі жили і творили значно довше, проте досягти і осягнути тих речей, які усвідомила й оловила Леся Українка, їм не вдалося чи то через страх переступити певну межу у пізнанні світу й себе у світі, чи то через брак засобів і способів самовираження.

Леся Українка починала як романтик – поетка, в котрої багато пейзажної лірики, нерідко розбудованої у синтезі з фольклорними мотивами, чимало алегоричних і традиційних образів із традиційним трактуванням, що безпосередньо стосується і флористики. На цьому етапі твори авторки прості у сприйнятті, хоч і не позбавлені глибини. Не переобтяжені безліччю смислових рівнів, вони, проте, демонструють інакшість мислення, оригінальний, якщо не унікальний, підхід. Саме це крок за кроком наближає Лесю Українку до відкриття в собі не просто творчої особистості, а митця-модерніста. Ідіоматичним у людській свідомості стало словосполучення «творчий шлях», адже кожен, хто причетний до мистецтва, проходить певні рівні удосконалення творчої манери, образотворення, майстерності і вправності у володінні словом і розмаїтістю його значень. І, тим більше, щоб по-справжньому пізнати митця і навіть якийсь не надто глобальний аспект його творчості, потрібно звернутися до витоків. Іншими словами – з'ясувати, що було спочатку і що покладено в основу, з якої визріло те, що називають вивершеним твором.

Перша збірка Лесі Українки «На крилах пісень» (1892) – це поезії, смисли і образна система яких відчитується досить легко. Проте вже тут можна виокремити домінантні образи, які органічно поєднані з іншими: зоря, мрія, весна, пісня, сльоза тощо. У ліриці переважають мінорні, навіть меланхолійні настрої, де наскрізними є ностальгія, туга за домом, інтерпретації теми швидкоплинності життя і тлінності краси, передані особливі переживання мук творчості. Сама авторка у своєму листі до О. Маковея 1893 року у відповідь на його критичні зауваження характеризує збірку так: «Напр[иклад], я сама тепер бачу, що моя книжка вийшла занадто сумна і се шкодить доброму враженню. Взагалі можу сказати, що, хоч і не багато часу минуло, відколи вийшла моя книжка, але якби я видавала її тепер, то видала б інакше. Ну, та що вже! “Мудрий лях по шкоді”...» [Леся Українка, 2021, с. 211].

Атмосфера і тематика віршів, що увійшли до збірки, справляє помилкове враження, мовляв, Леся Українка – безкінечна страждальниця і песимістка. Проте життєпис і великою мірою епістолярій засвідчують протилежне. Хоч і тут Леся Українка має свою думку: «Але от я не згідна з тим, щоб для зрозуміння чийх-небудь віршів треба знати життєпис автора. Невже справді ми, поети (даю собі се ймення з дозволу пп. критиків), мусимо жити завжді «на розпутті великому» і віддавати людям на осуд, – скажу навіть, на поталу, – не тільки свої думки й роботу, а навіть все життя. <...> Що ж, власне, до сумного колориту в моїх поезіях, то я Вам скажу одну річ, цікаву для критика-психолога: часто у поетів настрої поетичний залежить від погоди, – одні найбільше пишуть навесні, в чудову погоду, другі можуть писати тільки під час осінніх дощів, – у мене ж сей найстрій залежить найбільш від того, яка погода в душі, і я пишу найбільше в ті дні, коли на серці негода, тоді чогось швидче робота йде. Запевне, що і в мене на серці далеко не завжді йде дощ, – борони Боже, – але се, як я бачу, можна подумати, читаючи мої вірші» [Леся Українка, 2021, с. 211].

Вже на початковому етапі важливу роль у ліриці мисткині відіграють і кольорові, і звукові, і, звичайно, візуальні складники, що дозволяє говорити не

лише про оригінальність, а й про інтермедіальність творчості авторки. Очевидно, що широкий кругозір і різнобічна обдарованість справляють чи не найбільший вплив на літературну творчість. Відомо, що Леся Українка майстерно володіла не тільки словом, а й мала чудову музичну освіту, непогано малювала, отже, могла тонко і глибоко відчувати і виражати світ. З приводу першої збірки поетки Л. Волощук зазначає: «У контексті інтермедіальної поетики творів трьох циклів збірки «На крилах пісень» виявляють значний змістовий, формотворчий та виражальний потенціал, їм притаманна особлива чутливість, кольорово-музична трансформація, що презентують творчу лабораторію і артикують оригінальний талант автора. Поетеса досягає зображення, послуговується звуковим мистецтвом, розширює тематичне поле та збагачує виражальні засоби, набуваючи метаестетичного простору рефлексії. Звукове та кольорове навантаження збагачує поетику за принципами асоціації, аналогії, монтажу, цитації, структурного паралелізму. Це може бути ґрунтовним підтвердженням думки про закономірність витоків і продовження художніх творів в інших видах мистецтва» [Волощук, 2017, с. 49].

Перші флористичні образи у Лесі Українки з'являються у контексті весни, бо передусім є її атрибутом, і ще не набувають глибинного значення:

... І весняні квітки запашні –
Не для мене розквітли у гаю,
Я не бачу весняного раю;
Тії співи та квіти ясні,
Наче казку дивну, пригадаю –
У сні!.. [Леся Українка, 2021, с. 65].

Образ квітів у поезії «Sol» (1890)⁶ не конкретизований, він створює загальну картину поезії. Квіти тут, а потім і в інших творах, але не повсюдно, – звичний,

⁶ Роки написання поезій Лесі Українки подаємо за датою першодруку, а за умови першого публікування помертено – за датою автографа.

якщо навіть не ідилічний у плані естетичного сприйняття, елемент весняного пейзажу, те, без чого немислима ця пора року. «Розмаїті культурні значення, що ними Леся наділяє цей образ, дають змогу говорити про образ квітів у її ліриці як багатозначний мистецький концепт, котрий логічно вписується у фендесьєклівську сецесійну культуру; яскравим виразом останньої був так званий квітковий стиль у малярстві, архітектурі й літературі», – зауважує Г. Левченко [Левченко, 2012, с. 22]. Квіти не марковані в позитивному чи негативному ключі, вони, так би мовити, просто існують, але є важливою частиною сприйняття зовнішнього світу, на що вказує частотність їхньої образної актуалізації: «І квіти, і зорі, й зелені віти / Проводять розмови кохані/ Про вічну силу весни на сім світі,/ Про чари потужні весняні...» [Леся Українка, 2021, с. 66], «І заквітне ваше поле, / І зазеленіє, – / Знов його весна прекрасна / Квіточками вкриє» [Леся Українка, 2021, с. 131].

Поза сумнівом, навіть у межах першої збірки узагальнений образ квітів не стає винятково засобом естетизації. Прикладом тут може слугувати поезія «*Contra spem spero*» (1890), флористичну образну систему якої, як і її символічність, буде розглянуто дещо пізніше, в іншому ключі. У збірці, звісно, образи квітів робляться частинами художнього порівняння. «Чи є кращі між квітками/ Та над весняний?/ Чи є в життю кращі літа/ Та над молодії?..» [Леся Українка, 2021, с. 107], – у такий спосіб авторка дорівнює весняні квіти як найкрасивіші до молодих років як найкращих у житті. Тема екзистенційної швидкоплинності не обділена увагою і є наскрізною як в першій збірці, так і в двох наступних. Навіть морські хвилі в Лесі Українки: «Гинуть... мов квіти барвисті» [Леся Українка, 2021, с. 110]. «В імпресіоністичних поезіях синестезія прислужилася до зображення світу, сповненого яскравих барв і хитких тіней, мелодійних звуків, таємних шумів і причасної тиші, легких пахоців і несподіваних доторків...» [Будний, 2021, с. 125], – зауважує В. Будний.

Безперечно, збірка «На крилах пісень» сповнена і цілком конкретних флористичних образів, але здебільшого вони або алегоризовані, або вособлюють

когось чи щось. «Конвалію» (1884) збудовано на сюжеті, де необачно зірвана панночкою квітка в'яне, а власниця її байдуже викидає. Авторка проводить паралель між ліричними героїнями твору (можна сміливо стверджувати, що їх тут дві): панночка згодом так само виявиться покинутою, як зів'яла конвалія. Рослинний образ у вірші не тільки персоніфікований (квітка в буквальному розумінні живе, переживає певні почуття, розмовляє, а потім помирає), а й виступає прикладом рослини-алегорії, адже означає проминальність жіночої краси: як зів'яла конвалія, так втратить привабливість і панночка.

Тим не менше, мисткиня вже на початку творчого шляху дещо відходить від традиційного співвіднесення жінки і жіночої краси із трояндою. Вона відмовляється від канонізованого ще романтиками образу, підкреслюючи природність вроди, бо «Росла в гаю конвалія/ Під дубом високим» [Леся Українка, 2021, с. 71], тоді як троянди переважно ростуть у садах, тобто їхня краса якоюсь мірою рукотворна, приручена. Інша причина вибору саме конвалії в тому, що їй, на відміну від троянди із гострими шипами, боронитися нічим, відповідно, зірвати, заволодіти її красою легше. У цьому полягає трагедійність образу, бо чиста і беззахисна краса стає легкою здобиччю для кривдника, хай і несвідомого. Таким чином Леся Українка розгортає цілу життєву драму, задіюючи образи, сенси яких, на перший погляд, лежать на поверхні: мало того, що краса вразлива, так ще й апріорі недовговічна. Отож сюжет поезії і трагічну долю квітки-жінки на цілком вагомих підставах можна трактувати як проєкцію споживацького ставлення патріархального суспільства до жіночої вроди і до особи жінки загалом. У поезії, конкретно у фінальному зверненні до панночки звучить засудження такого елемента суспільного устрою. У цей делікатний спосіб Леся Українка торкається ще й гендерної проблематики. При тому робить це вже на початкових етапах творчості.

До класичного розуміння і сприйняття образу троянди у межах збірки «На крилах пісень» поетка звертається ще й у поезії «Співець» (1889), так само цей флористичний ряд персоніфікуючи. Троянда у творі – «вродливиця пишна», яка

прикрашає собою садок і приваблює співця-солов'я, але не стає центральним образом чи носієм провідної ідеї. Вона уособлює скороминущу красу і плинність часу, на що вказує зміна пір року, бо весна перетікає в осінь, сад і троянда як його частина й уособлення перестають бути квітучими. Співець, тобто соловей, втративши натхнення, яке напряму залежить від краси того, що він спостерігає, летить у теплі краї, де «...вічная вєсна.../ Вічно красує там рожа чудесна, / Там теплий вітрець» [Леся Українка, 2021, с. 81]. Лірична героїня сприймає відліт солов'я як втечу, адже справжній митець, на її переконання, не покине рідного краю навіть за несприятливих умов. Удаючись до певного, сказати б, ідеологічного дидактизму, вона протиставляє себе горе-співцю. Ідею поезії розкрито в останній строфі:

Та хоч би й крила мені солов'їні
І воля своя, –
Я б не лишіла тебе в самотині,
Країно моя! [Леся Українка, 2021, с. 81]

Персоніфіковано також і образ сосни в однойменному вірші: «З вітром весняним сосна розмовляла, / Вічно-зелена сосна, / Там я ходила і все вислухала, / Що говорила вона» [Леся Українка, 2021, с. 83]. Леся Українка вкотре акцентує на мудрості природи і втаємниченості в ту мудрість обраних – тих, хто вміє чути, бачити і відчувати її знаки. Відчитується алюзія чи то свідомий натяк на митців – людей з тонкою організацією душі та особливим світовідчуттям, які здатні помічати недоступне більшості, як от таємничий шепіт сосни. Такі мотиви наскрізні у творчості авторки: «Стояла я і слухала весну./ Весна мені багато говорила,/ Співала пісню дзвінку, голосну/ То знов таємно-тихо шепотіла...» [Леся Українка, 2021, с. 139]. Вони беруть початок у «На крилах пісень» (1892), продовжуються у «Думах і мріях» (1899), видозмінені і ускладнені, з'являються у «Відгуках» (1902) і, звісно, у поезіях поза збірками. Згодом до цього буде сенс і потреба повернутися.

Символізація рослинного образу визначає осердя і поезії «В магазині квіток» (1891), де проліски, яких так кортіло ліричній героїні, набувають значення і ностальгії за домом, і чуттєвої та вільної краси природи (дівчина не знаходить пролісків серед розмаїття садових квітів у крамниці), і єдності з природою, і весни як пробудження і ознаки нового життя. Цілком зрозуміло, що героїні бракує смислового наповнення, «душі», в першу чергу в садових квітках:

Тут тільки садові квітки». – «Дуже шкода».

І вийшла дівчина смутна́.

«Тут мійські розко́ші! тут мійська вигода!»

Вертає додому сумна [Леся Українка, 2021, с. 89].

Зрозумілим стає ще й протиставлення «місто-передмістя / село»: у місті весна і відродження здаються неповноцінними, тому що їм бракує природної свободи, у якій полягає сенс справжньої краси життя. Здавалося б, якщо лірична героїня отримає бажані проліски, картина складеться і зображення стане цілісним, проте, навіть коли вона вже тримає в руках омріяні квіти, смуток не покидає її. Очевидно, щоб сповна відчувати радість весни, необхідно бути на лоні природи і бачити не просто зірвані проліски, а те, як вони ростуть з іншими рослинами, символізуючи початок нового життя. Леся Українка для реалізації ідеї вкотре обирає сюжетну поезію і ще у зачині вказує:

... Вчувались дівчині веснянки дівочі,

Ввижались діброви рідні́.

І ледве натуру зо сну зімово́го

Збудив поцілунок весни, –

Дівчина запрагнула рясту дрібно́го,

Їй проліски снились ясні [Леся Українка, 2021, с.88].

Важливим у поезії є мотив сну, до якого мисткиня вдається, прагнучи натякнути / наголосити на марноті досягнення чи здійснення того, що сниться, наяву. Світ снів ідеальний, але не завжди зрозумілий. Навпаки, зазвичай він хиткий і мінливий, у чому якраз і криється його примарна досяжність. Можна

відзначити певні прояви символістського світогляду вже на цьому етапі творчості письменниці, хоч вони й не зовсім послідовні та очевидні. У фіналі твору розгортається сповнена драматизму сцена усвідомлення героїнею перебування не в своїй стихії: навіть із пролісками в руках у межах міста (або ж просто в чужорідному середовищі) неможливе єднання з природою, органічне самопочування. Водночас тут не звучить навіть натяку на те, що за таких обставин можна щось змінити, якимось протидіяти системі і попри все реалізувати свої потреби, дослухавшись внутрішнього голосу, спробувати стати собою. Отож у цьому творі з'являється ще мотив фаталізму і неможливості переходу бажаного у дійсне.

Важливим для аналізованого тексту постає і гендерний момент, але з відмінним від «Конвалії» відтінком. У «Магазині квіток» головний персонаж – розчарована панночка, рокована жити в патріархальному суспільстві. Причина її смутку зовсім не довгий пошук пролісків (квіти слугують швидше поштовхом для рефлексій і усвідомлення). Ідеться тут про речі куди вагоміші, зокрема неспроможність діяти за покликом душі й бути вільною у виборі, марність спроб наблизитися до ідеального світу, усвідомлення його втрати через нав'язані стереотипи. «Здивовано глянув панич; зашарілось / Дівчїні обличчя блїде. / «То панночці пролісків простих схотїлось? / Їх в місті немає нїде! / Тут тїлько садовї квітки»...» [Леся Українка, 2021, с. 89] – мовляв, якщо вже панночка, то мусить надавати перевагу винятково вишуканим садовим квітам, має бути манірною і вимогливою, аби відповідати уявленням про представницю вищих кіл. Складається враження, що статус тисне на ліричну героїню, перешкоджає її самовираженню. Відтак, можна говорити про два рівні конфлікту – внутрішній і зовнішній. Перший полягає у бажанні та неможливості віднайти почуття гармонії, другий – у неявній опозиції суспільним патріархальним стандартам. Л. Сікора з цього приводу зауважує: «Характеризуючи феміністичні ідеї Лесі Українки, важко одразу вказати на їхню очевидність у творах чи переконаннях поетеси. Будучи противницею всякого тенденційного мистецтва, поетка намагалася

позбутися “одвертої заангажованості навіть і щодо феміністичної проблематики у власних творах”» [Сікора, 2012, с. 96]. Цілком імовірно, що аналізований твір визначає автобіографічний код, але не так у сюжетній інтерпретації, як в ідейній, пафосній тональності – передовсім це усвідомлення інакшості та труднощі її вираження в оточенні, яке до цього не готове.

Традиційний рослинний образ, який пізніше у творчості Лесі Українки набуде додаткових відтінків і значень, – лавровий вінок. Його тринадцятилітня авторка актуалізує в поезії «Сафо» (1884), творі, де вперше лунають її улюблені згодом античні історіософські мотиви:

Над хвилями моря, на скелі,
Хороша дівчина сидить,
В лавровім вінку вона сяє,
Співецькую ліру держить [Леся Українка, 2021, с. 85].

З образом лаврового вінка у цьому творі все досить прозоро, адже він символізує визнання, славу митця. Очевидно, що в можливостях класичного трактування цього образу сумніватися не варто. А от оригінальність криється у позиції Сафо, яка, доспівавши свою пісню, де «згадала і славу / Величну свою, красний світ, / Лукавих людей, і кохання, / І зраду, печаль своїх літ, / Надії і розпач...» [Леся Українка, 2021, с. 85], зриває лавровий вінець і зникає в морських хвилях. Стає цілком зрозуміла ідея вірша: слава і визнання можуть бути обтяжливими, а в певні моменти нестерпними, бо ж героїня саме «зриває» його. Лавровий вінок ще й, очевидно, не та нагорода, якої прагнула дівчина: твір названо іменем давньогрецької поетеси, отже прямо вказано, про кого йде мова. З життям Сафо пов'язано багато легенд, Леся Українка інтерпретує ту, за якою лесбоська мисткиня закінчує життя самогубством через нерозділене кохання до молодого грека, якого цікавило лише море, а «вславився» він хіба зневагою до жіноцтва. Мовляв, слава явище тимчасове і часто втрачає своє значення на фоні життєвих перипетій, а тим паче особистих трагедій.

Існує й інший погляд, за яким такий вчинок – не що інше як акт очищення від пристрастей. Позбавляючись земного лаврового вінка, героїня за власною волею рушає в ідеальний світ, позбавлений поневірянь і скорбот. Тут уже варто говорити про ідею двосвіття, яка притаманна романтикам, а потім, через переосмислення й філософське та психологічне доповнення, засвоюється і символістами. На усю історію накладається й інший пласт – образ Сафо у поезії особливим чином сплетений із Лорелей Г. Гейне. Зокрема сюжетні замальовки збігаються: красива дівчина на скелі співає дивовижну пісню, щоправда, Леся Українка не надає великої уваги зовнішності. І, звісно, розв'язки творів різні, адже Лорелей своїм співом зачаровує і губить невинного рибалку, Сафо ж «І в хвилях шумливого моря / Знайшла своїй пісні кінець» [Леся Українка, 2021, с. 85]. Очевидно, переклади творів улюбленого замолоду Г. Гейне не минулися дарма, надихнувши молоду авторку високими здобутками талановитого попередника.

Образ Сафо, передусім, репрезентує образ жінки-мисткині, у якій поєдналися і геніальність, і пристрасність, і сила духу самій вирішувати власну долю, що так чи так є виключним щодо норм сучасного для Лесі Українки суспільного устрою, а для античного – і поготів.

У поезії «На давній мотив» (1890) головними виступають два квіткових образи – лілея і троянда, які наснилися ліричним героям. Що з однією, що з іншою квіткою також пов'язано чимало легенд, міфів та вірувань, які беруть початок в античності і відомі у багатьох культурах. Більше того – їхні значення перегукуються між собою. Обидві вони є символами жіночого начала, краси і чистоти. Звісно, це лише одна з багатьох іпостасей цих квіток, проте не варто лишати поза увагою навіть те, що часто в обрядових діях, надто часів язичництва, вони фігурували поруч. Тим не менше, лілія безумовно стала атрибутом божественного, високого: все частіше у християнській традиції з'являлася у руках янголів, святих, її вважають квіткою-символом самого Ісуса Христа. А от троянда була визнана такою не одразу, певний час її навіть уникали у релігійних колах, вважаючи квіткою земних пристрастей і спокус. Але з плином

часу троянду почали ототожнювати із міфічною райською квіткою, присвячувати Богородиці.

Леся Українка дає пояснення, хоча й досить лаконічне, їхнім значенням і, здавалося б, цього достатньо. Проте уві сні вони не статичні, а трансформуються, відповідно, значення образів змінюється. Метаморфози рослин у творчості авторки – явище непоодиноке, квіти в'януть, відроджуються, змінюють колір тощо. Такі перетворення зумовлені не просто особливістю світобачення і прагненням увиразнити чи «прикрасити» текст, надати таким чином оригінальності. Важливим тут постає відображення емоційного стану як свого авторського, так і ліричного персонажа, для надання додаткових смислів та ідейних витків. Якщо лілея за текстом і первинним значенням – «квітка чистої та любові надії» [Леся Українка, 2021, с. 105], а троянда – «то кохання квітка та розкоші» [Леся Українка, 2021, с. 105], то далі конотації змінюються. Чарівні лілеї і розкішні рожі в'януть, як тільки до них підступають ліричні герої – це символізує не стільки занепад чи втрату чистих та щирих почуттів, скільки їхню нездійсненність і неможливість «приручення». Такі мотиви трапляються у ліриці і навіть драматургії Лесі Українки прямо чи опосередковано – квіти, особливо троянди, означають переважно недосяжність ідеальних почуттів. Тінь традиційності в актуалізації рослинних образів помітна, але радше на рівні відштовхування чи заперечення старих канонів.

Вагомим складником системи рослинної образності в ліриці Лесі Українки стали пейзажні елементи. Самі вони не додають емоційного чи семантичного забарвлення, але в контексті творів набувають значення не просто увиразнення, а авторського ставлення і навіть ракурсу й відстані, з якої бачиться той чи той образ. Пейзажна образна система є складником флористичної і, що варто знову відзначити, біографічно зумовлена. Леся Українка подорожувала багато й охоче, а вроджені допитливість, чуттєвість і зірке на красу око відкривали їй увесь чар світу.

У циклі «Подоріж до моря» (1893) поетеса фіксує «Славути красної бори соснові» [Леся Українка, 2021, с. 110], «Хвилюють лани золотії», «Бори величезні, густії», «Он ярóчки зелененькі», «Світлом рожевим там степ паленіє» [Леся Українка, 2021, с. 111], «Тиха травиця леліє...» [Леся Українка, 2021, с. 112] – збірні, масштабні флористичні образи. Вірші циклу нагадують сторінки альбому із пейзажними замальовками: все не надто деталізоване, бо перебуває на віддалі, тому можна спостерігати тільки загальні риси. Проте навіть вони передані через індивідуальне світобачення. «Здобуття співецького голосу не було для Лесі Українки ані простим, ані, тим паче, одномоментним явищем. Щоб у цьому переконатися, достатньо хоч і побіжно порівняти два суголосні т. зв. мандрівні цикли. Перший із них, «Подорож до моря», створено як безпосередні відгуки сімнадцятилітньої дівчини на першу велику виправу в світ. Зображення, хай і перепущене крізь “фільтри” свідомості, домінує над роздумами. Фіксація індивідуальних переживань урівнюється, а то й затирається проявами зовнішнього світу, які, власне, і є головними. Описовість, замилювання, пейзажність у прямому “живописному” вигляді», – стверджує С. Романов [Романов, 2021, с. 51]. Зрозуміло також, що навіть лаконічно описані пейзажі обов’язково українські, на користь цього свідчать флористичні образи, які напряду асоціюються з Батьківщиною, бо належать до традиційних, навіть народнопісенних, як от тополя – «Коло сел стоять тополі,/ Розмовляють з вітром в полі» [Леся Українка, 2021, с. 111]. Варто зазначити, що у наступних збірках цей образ трапляється частіше, як і помітнішими стають українські фольклорні мотиви. Леся Українка не каталогізує, не «нанизує» побачене, а за посередництвом художніх образів та лексичних форм «обігрує» так, що вони відображають її ставлення і бачення, не видаються «сухими» чи неоригінальними у поезіях.

Попри незмірну любов до всього рідного, знайомого, мисткиня не обмежується хрестоматійно українськими пейзажами, адже у її творах чимало екзотичних краєвидів і, відповідно, нетипової для великої України флори. Цикл

«Кримські відгуки» (1899), зі збірки «Думи і мрії», відкриває поезія «Імпровізація» (1899), наповнена глибокою чуттєвістю та мрійливим замилюванням природою. Атмосфера твору ідилічна, майже казкова, Леся Українка властиво наділяє рослини людськими рисами, утворюючи неповторні метафоричні плетива:

В гаю далекім, в гущавині пишній,
Квіти гранати палкі розцвітають,
Мов поцілунки палкі на устах
Іншим палким поцілункам назустріч,
Мов поцілунки рубінових уст... [Леся Українка, 2021, с. 179]

Лірична героїня вбачає красу людських взаємин навіть у природних явищах. Причина тому – їхня гармонійність, яку неможливо приховати від проникливого митця, опосередкується його вмінням бачити і відчувати те, що іншим абсолютно непосильно. Більше того: природа виступає у ролі втаємниченого змовника, бо «Наче ті лаври стрівання таємнеє \ Любо ховають од світа цікавого \ Листом ласкавим густим...» [Леся Українка, 2021, с. 179]. Не дивно, адже «До кіпариса магнолія пишная \ Чолом завітчанім ніжно схилилася, \ Як молода до свого нареченого.\ Білії квіти тремтять в темних кучерях» [Леся Українка, 2021, с. 179], тобто рослини поставлені в один ряд із людьми, наділені не тільки елементами зовнішності, а й почуттями. Така рефлексія нагадує міфологічні замальовки на античну тематику – більшість етіологічних міфів давньої Греції пояснюють походження рослин від людей унаслідок чудернацьких метаморфоз під впливом подій чи емоцій. Відповідно, зовнішній вигляд міняється, проте внутрішній лишає людську подобу. Тут ще помітне авторське тяжіння до алегоризації образів, як це й притаманно міфології. Однак Леся Українка витворює свою, хоч і на основі вже відомої.

Авторка щедра на яскраві порівняння та епітети: квіти гранати палкі, лист лавру ласкавий, магнолія пишная, а кипарис стрункий, – все як належить чарівному світові, сповненому загадковості і краси. Мотив сну в поезії теж

наявний: кожна строфа має риторичне звертання-заклик «Спи, моє серденько!». Темп, ритмомелодика і звукопис усіляко сприяють ефекту напівсвідомості, та й загалом вірш має сугестивний, якщо не медитативний характер. Це додатково огортає читача імлюю тасмничості і ще глибше занурює у ідеальний світ гармонії, кохання та безтурботності. Поезія цього ж циклу «Уривки з листа» (1899) неklasична – написана верлібром, строфіка організована у спосіб, що нагадує малюнок хвиль морського прибою на березі. Вибір такої форми підкреслює природну стихію творчості. Авторка ніби нагадує, що творчий процес є поривом – вільним польотом думок та образів.

Флористику поезії умовно можна поділити на три різновиди: рослини-персоніфікації, рослини-художні деталі і рослини-символи. Якщо вести мову про перші (і в цьому особливість творчої манері Лесі Українки), то вони так само, як в початковому вірші циклу, олюднені: «колонада сумних кіпарисів», «сади-виногради рясні, кучеряві», «земляки наші, білі берези, \ Явори й темні дуби», «терни, будяки та полинь товаришили нам у дорозі», «терни непокірні», «могутні дуби» [Леся Українка, 2021, с. 180-181]. Авторка переважно за посередництвом вибагливої поліфонічної метафорики, антропоморфної і ботаноморфної, найчастіше, ставить на один щабель людину і природу (чи її елементи). У межах світогляду мисткині це виявляється цілком справедливим, бо людина не мислиться царем природи, а її частиною, зазвичай невитривалою, часто позбавленою гармонійності, іншими словами – недосконалою.

Природа ж постає у Лесі Українки ідеальним світом, де все на своїх місцях і викликає замилювання, якщо не захоплення. Крок за кроком читач занурюється у атмосферу поліфонічного художнього світу, який сповнений, так би мовити, звичайних незвичайностей, адже кут бачення авторки унікальний, якщо не єдиний у своєму роді. Він водночас близький, співзвучний та органічний читачеві, але почасти викликає щире здивування. Щодо рослин-художніх деталей, то у поезії вони теж представлені розмаїто: «Ось уже й лаврів, поетами люблених, \ Пишних магнолій не видно, \ Ані струнких кіпарисів, густо повитих плющем, \ Ані платанів

розкішних наметів...» [Леся Українка, 2021, с. 180-181]. Основна їхня функція – описова, флористичні образи такого типу дають можливість оживити пейзаж, поринути в атмосферу твору і ще раз подивитися на світ очима авторки. Рослинні символи найцікавіші та найцінніші для дослідження через багатогранність сенсів. На тлі мертвого пустельного пейзажу з’являється особлива, навіть, судячи з опису, магічна квітка, яку Леся Українка іменує ломи-каменем. У цей флористичний образ і закладено символічний зміст – квітка *Saxifraga* означає незмірну силу і красу мистецтва. Цю поезію доречно буде детальніше проаналізувати у наступному розділі, присвяченому темі митця і мистецтва.

У «Думах і мріях» актуалізовано образні категорії, схожі на ті, що і в першій збірці. Тенденції вживання флористичних мотивів також дотичні, але частотність менша. Попри це спектр рослинних образів розширюється: крім звичних весняних квіток («Була весна весела, щедра, мила, / Промінням грала, сипала квітки...» [Леся Українка, 2021, с. 141]) з’являються, наприклад, конкретизовані «яблуні гілки» і «листячко зелене», але вони лишаються елементами весни, хоча на змістовому рівні стають дещо глибші. Так, білий цвіт яблуні лірична героїня сприймає як втішний подарунок, через який відбувається своєрідне возз’єднання з природою. «Між ліричними героями Лесі Українки й утопічною “країною щастя”, весною майже завжди пролягає якийсь нездоланий бар’єр: ці щастя й весна – або за вікном кімнати чи темниці, або в іншому буттєвому вимірі – у мрії чи у сні. Тому із цією обставиною, окрім очевидного стилістичносецесійного змісту, напрошується також біографічна паралель», – зауважує Г. Левченко [Левченко, 2012, с. 24]. Складається враження, що читач спостерігає один із моментів усвідомлення себе як частинки всесвіту і взагалі як того, хто здатен повністю пізнати його. Леся Українка у «Думах і мріях» розширює тематичний діапазон, активно звертаючись до теми митця і мистецтва, свободи духу, значення слова і його сили тощо. Серед флористичних образів – троянда, що фігурує у порівнянні:

... Вислухала товаришка спів,

Мов троянда уся паленіла,

І сльоза в неї в очах бренила... [Леся Українка, 2021, с. 165].

Цілком традиційна ситуація, адже зовнішність дівчини зіставлена із квіткою ще й на основі кольору: очевидно, що від захвату обличчя товаришки, згаданої у поезії, вкривалося багрянцем.

Уже неводнораз згаданий узагальнений образ квітів у ліриці Лесі Українки (до нього поетка звертається протягом усього творчого шляху) набуває щораз більшого значення, «обростає» сенсами і від того наближається до символічного і врешті стає ним. У поезії «Ave regina!» (1899) квіти серця ліричної героїні означають її творчість. Тут постає чи не перманентна паралель «квіти-вірші», «квіти-думки» чи навіть глобальніше «квіти-творчість», які покладено, а в сюжеті цього вірша, вирвано, відібрано у творця на догоду комусь\чомусь:

... Навіщо ти вирвала в мене слова, що повинні б умерти зо мною?

Ти квітами серця мого дорогу собі устелила,

І крив'ю його ти окрасила шати свої,

Найкращії думи мої вінцем золотим тобі стали... [Леся Українка, 2021, с. 170].

Муза постає не прихильною натхненницею, а узурпаторкою, мучителькою ліричної героїні. Авторка реміфологізує її: зі служительки вона перетворюється на жорстоку володарку, керує волею митця, відбирає у нього таємниці, примушує говорити про найсокровенніше. Образ втрачає звичні риси і викликає радше антипатію. Леся Українка відходить від класично зображуваної, стандартної взаємодії із музою – не митець керує нею, закликає її тощо, а з точністю до навпаки настільки, що це сприймається як дисонанс. Мисткиня часто звертається до «походження» музи, містифікує її, наділяє людськими почуттями, рисами і навіть вадами.

Муза втрачає своє позитивне амплуа, її подоба все менше нагадує ангельську і все більше набуває демонічних рис, вона не залишає митцеві особистого простору, під її впливом він стає відкритою книгою для інших, а тому

набагато вразливішим. На цьому етапі творчості вже цілком відчутні впливи символізму, адже мотиви не лише двосвіття, а й фаталістичного сприйняття творчої обдарованості, вособленої музою, виразно конотуються і легко відчитуються. В. Агеєва з цього приводу слушно зауважує: «Для жінки-поетки персоніфікація музи здебільшого проблематична вже тому, що діалог двох жінок мав би структуруватися інакше, ніж у випадку, коли натхненниця приходить до чоловіка-митця. Але поза тим для Лесі Українки надзвичайно важливим тут постає інший ідентифікаційний аспект: звідки з'являється той, хто «промовляє чарівні слова», демонічне чи божественне начало втілює нічний гість, котрий завжди цілковито позбавляє поета власної волі, робить – навіть попри спротив чи ображену відмову – слухняним інструментом у руках якихось владніших сил...» [Агеєва, 2007, с. 5]. Промовистими деталями поезії «Ave regina!», які траплятимуться потім навіть у драматичних текстах, є образ арфи і верби: «Даремне хотіла я арфу свою почепити/ На вітах плакучих смутної верби» [Леся Українка, 2021, с. 170]. Очевидно, йдеться про намір ліричної героїні перестати творити, тим самим отримавши звільнення. Проте з огляду на концепт поезії, такий розвиток подій виявляється неможливим – митець кориться волі музи, не виявляє спроб чинити опір. Лірична героїня почувається ошуканою, але не просить співчуття, адже «І вабив мене той огонь і про все заставляв забувати...» [Леся Українка, 2021, с. 170]. Так чи так, але образ квітів у Лесі Українки набуває асоціацій з образом музи, а тому і з творчістю, щораз інтенсивніше та очевидніше.

Лірична збірка «Відгуки» (1902), окрім потужного культурно-естетичного наповнення, привертає увагу можливістю висвітлити флористичний аспект творчості мисткині з дещо іншого ракурсу. Зокрема йдеться про нагоду й потребу зазирнути глибше у його символіку, функційність, смислове навантаження, міру впливу на зміст, а від того й на рецепцію творів. Збірка, у своїй поетичній частині, не значна за обсягом, проте це не позбавляє її мистецької значущості. У «Відгуках» маємо досить різнотипні вірші, в яких домінують меланхолійні мотиви швидкоплинності буття, ностальгії за незвіданим, традиційно вже для

авторки порушено питання ролі митця і мистецтва у суспільстві, не обійшлося тут і без фольклорної стихії. Рослинні образи авторка задіює такі, що якомога підкреслюють загальну настроєвість поезії і є елементами пейзажу, робить акцент на символіці квітів, узагальнює і навіть сакралізує.

У диптиху з циклу «Невольницькі пісні» «Єврейські мелодії» (1902) згадано тільки один образ – вербу, на яку почепив арфу співець. Якщо звертатися до поширеного трактування верби як символу, то, до прикладу, у середньовічній Європі її називали деревом поетів та співаків, ораторів. За повір'ями українців, верба – не що інше як священне дерево-тотем, прадерево життя, символ пробудження та життєдайної, родючої сили. Згадані значення мають повне право на існування і в межах цього тексту, адже цілком зрозумілим є те, що мистецтво не покликане примножувати матеріальні блага. Щодо образів, які поєднані із рослинним світом, то вони утворюють афористичну єдність: легко відчитується, що співець – то митець, арфа – мистецтво. Останні 4 рядки виражають ідею поезії, до якої авторка підводить поступово, що дозволяє глибше її осягнути:

Все здалось до роботи: перевесло й шнур,

Плуг, сокира й лопата виводили мур;

Всяк, хто мав який знаряд мав працю собі, –

Тільки арфу співець почепив на вербі [Лєся Українка, 2021, с. 213].

Тема мистецтва, високого, вільного і свідомого, звучить у поезії «Завжди терновий вінець буде кращим, ніж царська корона...». Однак тут згадані мотиви проходять уже досить завуальовано і цілком доречно ширше трактування образної системи твору. Нижче це й буде зроблено.

З точки зору вживання рослинних образів, їх поєднання та взаємодії у розрізі творчої еволюції авторки особливо цікавою постає поезія «Забуті слова» (1901). Вірш-спомин, в якому йдеться про враження зовсім юної Лєсі Українки, очевидно, залишені спілкуванням зі своєю тіткою Оленою Косач, яку письменниця шанувала і любила. Перший вірш «Надія» (1880) поетка також написала, натхненна спілкуванням із батьковою сестрою, яка тоді повернулася з

адміністративного заслання (про це свідчать спогади і матері, і сестри Лесі Українки). Відомо, що Олена Косач також була письменницею, громадською діячкою, брала активну участь у народницькому русі. Цілком очевидно, що вона відіграла не останню роль у становленні Лесиної особистості, мала авторитет і позитивний вплив на світогляд Лесі Українки. Образи квітів і вінка з них тісно сплетені із образами слів, розмов. Авторку водночас заворожує і процес плетіння вінка, і розповіді майстрині, для якої виготовлення прикраси відходить на другий план, бо акцент зроблено на важливості слова:

Я подавала їй квітки, і листя, й трави –
і з рук її не зводила очей.

Здавалося, вона плела не для забави,
а щоб зробити оправу для речей [Леся Українка, 2021, с. 217].

Майстерно задіяний тут прийом паралелізму: квіти переймають зміст і настрої сказаного, кожна рослина стає символом тих чи тих слів, з'являються антропоморфна («блідли білі квіти») і ботаноморфна («в'янули слова») метафори, при чому перший образ Леся Українка посилює гіперболізацією:

В її речах слова котились, наче хвилі,
мов сльози по її замучених братах, –
в вінку, здавалось, блідли квіти білі,
і в'янули слова журливі на устах [Леся Українка, 2021, с. 217].

Рослини у ліриці поетки набувають все більше символічних значень, алегоризація втрачає чільні позиції. «... в вінку палали кров'ю дикі рожі, \ слова, мов квіти ярії, цвіли...», – авторка знову вдається до яскравих метафор, обирає для зіставлення зі змістом почутого саме дикі рожі як символ нескореної краси і свободи, радикальності переконань. Барви і звуки природи насправду стають якщо не відображенням, то тлом, супроводом для слів та їхнього сенсу, доповненням, а відтак і асоціацією:

Шумів зелений лист, а голос той коханий
про волю золоту співав мені, –

в вінку мінився золотом ряст весняний,

і золотим дощем лились пісні [Леся Українка, 2021, с. 217].

Далі у поезії йдеться про те, що зміст розмов і висловлених думок втрачений, але не забута їхня особлива енергія, яка збурює ті ж почуття і переживання, що й колись. Ментальні образи зростаються із зоровими і слуховими, стають мелодією, яка закарбовується на підсвідомому рівні, і раз у раз проявляється під впливом певних стимулів. Образ квітів, їхній яскравий і насичений колір (домінантною є червона барва), звук шуму листя стають тригерами, дозволяють повертатися в минуле задля того, щоб не розгубити особливого запалу, прагнення до свободи і самовияву:

... І та мелодія не може зааніміть,

як тільки лист од вітру зашумить,

чи блиснуть проти сонця ярі квіти,

вона зненацька в думці забренить,

Неначе хто її поставив на сторожі,

щоб душу в кожний час будить від сна,

щоб не заглухли в серці дикі рожі,

поки нова не зацвіте весна [Леся Українка, 2021, с. 218].

Вірш із циклу «Ритми» «Хотіла б я уплисти за водою...» (1901) виявляє флористичний дискурс низкою образів, які дещо відрізняються функційністю від тих, котрі проаналізовано вище. Якщо у випадку порівняння «немов Офелія уквітчана безумна» означення «уквітчана», швидше за все, зумовлене інтертекстуальністю, адже героїня трагедії Шекспіра загинула саме прикрашеною квітами, то далі образ квітів набуває іншого – глибшого й динамічнішого значення. Порівняймо:

А потім зник би й відгук,

і на воді ще б колихались тільки

мої квітки, що не пішли зо мною

на дно ріки... [Леся Українка, 2021, с. 225]

Достатньо протягти сенсово-логічний ланцюжок «творчість-пісні-квіти», щоб зрозуміти значення флористичного образу і не випадкову появу узагальнення: образ квітів у ліриці Лесі Українки поступово набуває символічного значення. Щодо конкретних рослинних образів, то у поезії вжито «берез плакучих нерухомі віти» та «білих водяних лілей», що слугують більшою мірою для увиразнення узагальненого і наскрізного образу квітів. Він, беззаперечно, – носій центральної ідеї незнищенності, непроминальності мистецтва, надто з огляду на асоціативні ряди. Інтертекстуальні і навіть інтермедіальні зв'язки також вирізняють і другу поезію циклу: авторка вводить до образної системи вірша калину, яка є традиційним образом українського фольклору, та ще й згаданам в контексті етіологічної легенди (казки) про калинову сопілку:

Чи тільки в казці вироста калина
з убитої людини і чарує
усіх людей сопілкою дивною? [Леся Українка, 2021, с. 224].

Уся поезія нагадує суцільну градацію: авторка кожним рядком нарощує емоційне напруження, застосовує риторичні питання, підсилює одним образом інший. Центральною стає думка про те, що завжди на фоні чогось межово трагічного і навіть моторошного народжується прекрасне. До цього і відсилає сюжет про сопілку з калини і про лебедя, який, за повір'ям, співає найкрасивішу пісню, тільки коли помирає. Вже тут присутній зв'язок рослин із потойбіччям, тематикою смерті зокрема, але про це детальніше йтиметься в одному з наступних підрозділів.

Елементи пейзажної лірики у «Ритмах» (1902) теж присутні, зазвичай у сув'язі з мотивами таємничості творчого процесу, складності самоусвідомлення. А вірші, в яких вони трапляються, нагадують медитації. Цього досягнуто в тому числі й за допомогою ритмо-мелодики ліричних творів. Зауважмо, що у збірках Лесі Українки поезії в межах циклів зазвичай розміщені так, щоб їхні ритмічні малюнки не збігалися. Це не що інше, як художній прийом, сугестивний метод, що разом із образною системою допомагає занурити читача у певну атмосферу.

Використання таких засобів увиразнення настроєвого складника твору, безперечно, вимагає високого рівня поетичної майстерності, яка формується досвідом. Б. Бунчук вважає, що «версифікаційна майстерність поета полягає у використанні різноманітних метрико-ритмічних та строфо-римових засобів і зокрема, і в сукупності зі стилістичною метою. Такими засобами є застосування різноманітних систем віршування, метрів, розмірів, видів ритму в межах одного розміру, анакруз, цезур, позасхемних наголосів, акцентних часток, подовження і вкорочення версів, змін у строфічній будові, у римуванні або в закінченнях рядків. До них варто додати ще специфічні фонічні, синтаксичні, інтонаційні та графічні чинники. Саме ці засоби особливо актуальні щодо творів, які склали цикл „Ритми”» [Бунчук, 2021, с. 8].

Повертаючись до образної системи, зауважмо: серед рослинних образів циклу, які існують суто в межах пейзажу і не мають ні символічного, ні алегоричного забарвлення – «мов ті листочки, що зриває буря» [Леся Українка, 2021, с. 224], «смерекові гребені зелені» [Леся Українка, 2021, с. 229]. Вони різняться між собою, хоча обидва в основі мають порівняння, проте в першому воно на поверхні, другий же ускладнений, адже верхівки смерек названо гребенями, тобто ознаки метафоризації очевидні. У підсумку можна стверджувати, що такого виду рослинні образи слугують для увиразнення настроєвого складника поезії, тобто є елементами сугестивного прийому.

Цикл «Хвилини» (1902) так само пронизаний флористичними мотивами. У поезії «Свята ніч», де передано момент особливого просвітлення, життєвого чи творчого (або, властиво, того й того водночас, надто для модерного митця), зорі на тлі нічного неба порівняно з квітками горицвіту в темному листі. Леся Українка майстерно і чуттєво водночас візуалізує картину нічної пори за допомогою окремих, але контрастних деталей. І взагалі, флористика на цьому образі не завершується – ліричні герої постають уквітчаними зорями-квітами, наче святі німбами:

Нам не раз крізь волосся світила зоря,

мов горицвіт у темному листі,
наче ми, перепливши небесні моря,
заквітчалися в краплі сріблесті.
І немов над святими, зірки золоті
у корону сплітались огнисту.
Отже, й справді, здається, були ми святі
в туя зоряну ніч урочисту [Леся Українка, 2021, с.232].

Таким чином, квіти набувають нової атрибутики і стають причетними до таїнства творчості, натхнення – чогось дійсно сакрального. «Сам творчий процес здебільшого інтерпретується Лесею Українкою як певне одкровення, яснобачення, долучення до надособистісного. В історії літератури існує немало звірян поетів-візіонеристів, котрі говорять про свої художні тексти як про записи – причому без виправлень і помарок – надиктованого, озвученого чийось голосом», – пише В. Агеєва про специфіку відображення творчого процесу [Агеєва, 2007, с.5].

Тим часом зачення образу весни у розумінні найкращої пори року, а отже і найкращого періоду життя людини – квітучої безтурботної юності, продовжує органічно вростати в систему символічних образів лірики Лесі Українки:

Талого снігу платочки сивенької,
дощик дрібненький, холодний вітрець,
проліски в рідкій травиці тоненької,
се була прóвесна, щастя вінець? [Леся Українка, 2021, с. 233]

Настійливо звучить уже досить типовий мотив швидкоплинності життя і ностальгії за минулим, туги за неповерненням колишніх часів. Мисткиня вдається до протиставлення як суб'єктивних емоційних станів, так і образів, що особливо прикмено, флористичних. Можливість визначати пріоритет настроєвого складника дають швидше підтексти, адже передочікування завершення весни означає кінець щастя, що дорівнює смутку, тоді як далі у поезії тональність змінюється: «... мене навіть радує/ душного літа завчасний кінець...», але в

наступних рядках ідеться про компроміс, який згладжує суперечливість у настроях ліричної героїні: «прóвесни тільки нехай не нагадує/ дощик дрібненький, холодний вітрець!» [Леся Українка, 2021, с. 233].

Протиставлені також і пори року, які за класичною схемою відсилають до етапів життя людини (зрозуміло щодо весни як дитинства і юності, літа як молодості, осені як зрілості, котра поступово переходить у старість. Більше того – у Лесі Українки осінь постає як пора, що уособлює останній яскравий спалах перед смертю, себто зимою. Рослинні образи теж є опозитивними – тоненькі проліски навесні та пізні троянди, що яскраво квітнуть, а отже увиразнюють і поглиблюють ідейну основу. Якщо проліски підкреслено тендітні і вразливі, то процвітання троянд яскраве, тобто їх образ цілком затьмарює попередній, що так чи так означає перемогу дійсного над бажаним, невблаганність часу і його неповернення. Такий ефект створений також колористикою, зокрема й рослинних образів, адже на листі в гаю «пурпур і злото» – розкішне і насичене поєднання відтінків червоного, зеленого і золотого, що на чуттєвому рівні здається чимось виразнішим, сильнішим і більш наповненим. Лірична героїня ніяк не заперечує, не намагається боротися, а сприймає природні процеси не так з покорою, як із прийняттям: зміни відбудуться, хочеться того чи ні, тобто плинність часу і навіть циклічність життя, на що вказують повторювані образи на початку і в кінці твору, неможливо зупинити або уповільнити. Зауважмо, що ідеї символізму помітні вже на цьому етапі творчості авторки.

Окремою сторінкою творчості Лесі Українки є вірші, котрі нагадують своєю ритмомелодикою, образним і смисловим наповненням народні пісні. Така поезія цілком органічно лягає на фольклорні мелодії. Інтерес до цих творів надважливий, адже дає можливість з'ясувати впливи етнографічної та фольклористичної діяльності письменниці на її творчий світогляд.

Флористичні образи Леся Українка актуалізує відповідні, тобто такі, що широко побутують у фольклорних текстах. Саме тому вони стали символічними елементами традиційної української культури: смерека, волошки, пшениця, мак,

рута та інші. Із приводу фольклору у творчості авторки В. Будний пише: «Треба мати на увазі, що в Лесі Українки й інших митців раннього Модерну образи фольклорного та романтичного походження, які нерідко критика сприймала як стилістичні кліше, поступово стали виконувати важливу декоративну функцію як елементи сецесійного стилю, а також наповнювалися неоромантичним та символістичним змістом» [Будний, 2021, с. 125–126].

Варто звернутися й до поезії «Темна хмара, а веселка ясна...» (1901), де наявні чи не всі названі вище рослинні образи. Показовим здається образ рути («Тож не зійде рута / на твоїй ріллі, / а зійде отрута, / жалі не малі»), що у народній творчості є символом краси і дівочості, проте, у тексті маємо опозицію «рута-отрута», що буцімто сходить на долі-ріллі ліричної героїні. В українській фольклорній традиції поширений образ поля в значенні людського життя (хрестоматійні прислів'я «Життя прожити – не поле перейти», «Що посієш, те й пожнеш»), тому слушно буде апелювати й до цього, бо очевидним у поезії є саме таке зіставлення. Звідси походять значення й образів пшениці, маку та волошок як окраси, радощів життя:

Хай би туга облогом лежала,

А ти б собі пшениченьку жала.

А в пшениці мак та волошки

Закрасили б роботоньку трошки [Леся Українка, 2021, с. 236]

Втім, протиставлення на цьому не закінчуються (а це ще одна характерна ознака фольклорних текстів). Так, рядок «темна хмара – веселка ясна» задає настрій і закладає численні важливі для змісту опозиції. Складається враження, що лірична героїня мусить не просто обрати, яку роботу їй виконувати, а життєвий шлях, який попри її зовнішню красу може бути нещасливим. Але й це залежить від того, що ж таки вона «посіє». І взагалі, остання строфа поезії скеровує до думки про те, що не так і важливо зайняти своє місце під сонцем. Найголовніше довести «жнив» до кінця не озираючись, не зважаючи на обставини, навіть несприятливі. Така «настанова» скеровує до того, що результат

життєвого шляху є навіть важливішим ніж спосіб його долання, чи то пак, здобутку:

Ой хто займе постать,
жни та обжинайсь,
як надійде хмара,
то й не оглядайсь! [Леся Українка, 2021, с. 236]

У сесново-змістовому осерді твору – «сієш смуток», «зійде отрута» – Леся Українка поєднує образи, далекі від рослинних, із властивостями, які притаманні рослинам. І робить це, вдаючись до ботаноморфних метафор. Очевидно, поезія – це рефлексія на календарно-обрядовий фольклор, а конкретно на жнивварські пісні, що також мали сакральне значення, адже нерідко супроводжували певні обряди, спрямовані на великий врожай, родючість тощо. Квіти і рослини теж, як відомо, у народній обрядовості посідали значне, якщо не виняткове, місце.

Щодо тематики і настроєвості, у збірці «Відгуки» вірші із фольклорними мотивами подібні: образи туги, смутку, досади набувають у творах конкретних обрисів, матеріалізуються. Такого ефекту досягнуто завдяки поєднанню і переплетенню, якщо не злиттю конкретних рослинних образів із абстрактними: «Зійшла моя досадонька, як мак серед збіжжя» [Леся Українка, 2021, с. 236]. Досада, точніше колір її цвіту, підкреслено червоний, що привертає увагу читача і не дає її змістити від цього образу. А між тим, авторка запроєктовує його багат шаровим. Таким чином «зрощена» із квітками маку туга перестає бути тільки емоцією, переживанням чи навіть думкою. Сплетена у вінок, тобто матеріалізована, вона потрапляє до бурхливого потоку, далі до морських хвиль, але стихії не під силу її зруйнувати. Отож напевно йдеться про щось більше.

У цьому випадку також є підстави провести достатньо очевидний ланцюг, ланками якого будуть «туга-натхнення-думка-творчість». Прозорими постають перегуки із поезією Т. Шевченка, де звучать подібні роздуми щодо власної творчості: «Поливали сльози... Чом не затопили, / Не винесли в море...» [Шевченко, 1987, с. 217], – де думи ліричного героя також дорівнюють його

творчості. У Лесі Українки ж: «Ой розбила вінка буря, таки ж не втопила, / а від нього синя хвиля геть почервоніла» [Леся Українка, 2021, с. 236]. Варто зазначити й те, що Шевченко теж зіставляє творчість із квітами у риторичному звертанні «Квіти мої, діти!». Однак Леся Українка не робить це зіставлення настільки очевидним, про нього читач здогадується швидше із контексту або ж навіть із попереднього літературного досвіду.

Природа Буковини у творчості Лесі Українки посідає особливе місце. Настрій цих поезій загалом – туга від втрати С. Мержинського, з яким мисткиня була особливо близькою. Аби полегшити душевний стан після пережитого горя, письменниця їде в гості до своєї близької товаришки Ольги Кобилянської. «Я страшно втомлена фізично і морально і, здається, спала б без кінця, однак спати багато не можу, тільки лежу часами по цілих днях. Але єсть у мене ще одно бажання, таки справжнє, виразне бажання, се поїхати до Вас на зелену Буковину», – пише Леся Українка у листі на 7 день після поховання С. Мержинського [Леся Українка, 2021, с. 329]. У цих присвячених Буковині віршах, зауважує Т. Чумак, «поетично зафіксований пейзаж Буковини, який спостерігала письменниця, відпочиваючи в Кімполунгу і Буркуті 1901 року. Мисткиня відтворює буковинський пейзаж не тільки шляхом введення в ці поезії назв предметів, деталей місцевої природи – зелені гори, гірські простори, смереки зелені коси, високі смереки, ясна ватра, смолова ялиця, сухая глиця тощо, а також за допомогою надання своїм віршам того своєрідно-локального, фольклорнопісенного ладу, що їх дуже зближує з буковинськими народними піснями» [Чумак, 2021, с. 51].

Поезія, що подана у «Відгуках» наступною, цілком схожа на продовження попередньої. Авторка звертається до того ж образу досадоньки, якої лірична героїня відчайдушно намагається позбутися / приспати. Вірш так само лягає на легкий музичний мотив одного із найвідоміших фольклорних жанрів – коломийки, чим і виявляє свою унікальність. Коломийку традиційно вважають легким жанром – її просто виконувати, а жвава ритміка нагадує мелодію для

танцю, тематика таких коротких співанок здебільшого побутова, часто жартівлива, якщо не дошкульно-викривальна. Леся Українка, задіюючи ритмомелодику коломийки, по суті, позбавляє її усього традиційного – від тематики до призначення, адже у поезії звучить зовсім не звична для пересічної людини тема мистецтва і сприйняття митцем власної творчості. Чуттєва та настроєва сторона виходять на перший план, у результаті народжується абсолютно оксюморонна форма – наскрізно лірична і глибока поезія під легкою оболонкою. Чи не про одвічну витончену самоіронію Лесі Українки йдеться?

У «Відгуках» знайшлося місце і екзотичній рослинності, що зумовлено, передусім, враженнями від мандрівок Лесі Українки, вивченням міфології і культури давніх цивілізацій тощо. Це й визначило тематику творів, а відтак і прагненням зберегти в них автентичну атмосферу. Цикл «Легенди» складають вірші як єгипетської легендарної тематики, так і християнської, органічно переплетені зі загальносуспільною проблематикою. Безперечно, рослини там з'являються, але як елемент візуалізації, і символічного чи алегоричного навантаження не мають. Мисткиня лише білосніжну квітку лотоса швидше як елемент єгипетської культури, адже у ній ця рослина має сакральне значення і є атрибутом царів та богів. Але й ця згадка залишається суто у межах навіть не тексту, а культурної парадигми Давнього Єгипту. Поетичний цикл «Весна в Єгипті» (1910), що не увійшов до жодної зі збірок, сповнений екзотичних рослинних образів, які є частиною візійної системи. Їхня функція полягає у творенні промовистих тропічних фігур:

Тихо. Повітря стоїть нерухоме, як води стоячі.

Закам'янів на бананах широкий порепаний лист.

Ніжні мімоси і ті розгорнули листочки гарячі,

мліють без мрії...

Пальми поникли покірно гілками сухими, смутними,

наче на їх налягла невидимого бога рука [Леся Українка, 2021, с. 407-408].

Рослинна метафорика, безсумнівно, посідає ключове місце в образній системі поезії Лесі Українки. Вона єднає в собі і символи, і алегорії, і художні деталі, які є як елементами пейзажу, так і промовистими штрихами, що довершують ідейну та чуттєву складову творів. Разом із досвідом і вправністю авторки, зростає у бік ускладнення і вдосконалення її художня система, збагачується ідейно-проблемний, філософський, психологічний спектр. Водночас поетка не перенасичує вірші нескінченним метафоричним плетивом: у них багато глибини і простору для читачевих асоціацій, співпереживань, рефлексій та роздумів, тобто повноцінної співтворчості.

3.2. І квіти, і лаври, і терни: тема митця і мистецтва в ліриці Лесі Українки

Тема митця, мистецтва, їхнього місця та призначення – одна з провідних у Лесі Українки. Рефлексії над цим сприяють виходу на шлях самоаналізу і самопізнання – доконечними складниками становлення модерного автора. Отож, з огляду на обрану тему, доречно відстежити еволюцію письменниці у цьому напрямку. Флористичний дискурс, як уже зазначалося, тут посідає важливе місце вже бодай тому, що рослини, а надто квіти, виконують не просто орнаментальну функцію, а мають безпосередній вплив на становлення і систематику тексту.

Почати варто з узагальнених образів, які, у чому можна було переконатися із попереднього підрозділу, найбезпосередніше визначають становлення тексту, зокрема й з «мистецькою» тематикою. Образи квітів у таких випадках зазвичай побавляються додаткової конкретизації, що лише посилює сугестивний ефект. Відтак читач сприймає таке порівняння не лише на рівні естетичному, а й на дещо вищому, сакральному, де медитативні настрої набувають виразності. У вірші «На пам'ять 31-го іюля 1895 року» образ квітів – не що інше як символ прекрасного і вічного, що зазвичай і є мистецтвом:

Колись я думала для тебе на прощання

Увити гарне «рондо» чи «сонет»

І рифмами уквітчати навколо,
Немов гільце весільне, – та шкода!
Торік бувало тут, над сим потоком,
Звивала я тобі вінки барвисті,
Тоді ж у мене і квітчасті вірші
Жартуючи, лилися з-під пера... [Леся Українка, 2021, с. 269]

Якщо не заглиблюватися в історію написання твору, можна хибно припустити, що лірична героїня лиш уквітчує, прикрашає буденність, справедливо вважає процес творчості прекрасним. Засвідчує це порівняння «немов гільце весільне» і не менш виразний епітет «квітчасті вірші», які є очевидно позитивно маркованими на противагу наступній частині поезії. Леся Українка використовує порівняння «немов гільце весільне», посилюючи образну систему вірша й увиразнюючи зіставлення поезії і квітів ще й на настроєвій основі, адже названий атрибут весільної обрядовості наділений значенням святковості та необтяженості. Також лірична героїня сплітає із власних квітів-віршів вінки адресатці підкреслено легко, адже вірші «Жартуючи, лилися з-під пера». Загалом у цій частині вірша творчість усвідомлена як щось піднесене, те, що не вимагає особливих зусиль, як безумовний і навіть природний процес. Подальші рядки ніби обривають, здавалося б, ідилічну картину, звучать слова, подібні до самовироку, які розділяють сюжет поезії на «до» і «після»:

Але тепер нема квіток для мене

Ні в полі, ні в діброві, ні в душі... [Леся Українка, 2021, с. 269]

Поезія передусім є присвятою сестрі, точніше кузині – молодшій доньці Михайла Драгоманова Аріадні, з якою Леся Українка була близькою. У поезії, написаній перед від'їздом з Болгарії з родини дядька, де авторка провела цілий рік, наскрізний мотив – прощання, звісно, не позбавлений надії на світле майбутнє. Та й узагалі, текст побудовано на контрастах, де з одного боку печаль від розлуки з рідною (по духу в тому числі) людиною, біль від родинної втрати

(Михайло Драгоманов помер в червні 1885), з іншого – щирі побажання щасливої долі сестрі:

Сестрице люба, я тобі бажаю
Ясного щастя (коли се не мрія!),
Щоб «радою» і радістю ти стала
Усім, кого ти любиш. Я бажаю,
Щоб сеє перше і безмірне горе
Було остатнім у твоїм житті [Леся Українка, 2021, с. 269]

«Квітчастість» творчості неминуче зіштовхується із жахом життя, де смерть поряд із розлукою примушують переглянути ставлення до багатьох реалій. «Колись я мала той дівочий звичай, / Як покидала край який надовго, / Збірати квіти з наймиліших міст / І брати їх на пам'ятку з собою, – / Тепер взяла я грудочку землі, \ Колись її положать надо мною...» [Леся Українка, 2021, с. 269], – пише Леся Українка. Образ грудочки землі протиставлений узагальненому квітковому: авторка ставить поряд елементи двох світів – безтурботного ідеального та сповненого гіркоти і смутку реального. Вочевидь, біль втрати і усвідомлення жахів реальності стали етапом ініціації – переходом до більш зрілого мислення, своєрідним просвітленням, що остаточно утверджує вибір життєвого шляху. Це засвідчують рядки, де письменниця закликає не бажати їй щастя (очевидно, йдеться про щастя у традиційному розумінні), бо не вживається із ним, натомість просить більше відваги й сили для виконання великого заповіту. Цілком зрозуміло, що йдеться про покликання бути митцем.

Укотре квіти реальні, які прикрашають буденність, переходять в образ квітів як елементу чи навіть символу творчості. Навіть у хрестоматійному «Contra spem spero» (1893), що став своєрідним гімном творчого і життєвого шляху, лірична героїня стверджує:

Я на вбогім, сумнім перелозі
Буду сіять барвисті квітки,
Буду сіять квітки на морозі,

Буду лить на них сльози гіркі.

І від сліз тих гарячих розтане

Та кора льодовая, міцна,

Може, квіти зійдуть, і настане

Ще й для мене весела весна [Лєся Українка, 2021, с. 74].

У цитованій поезії все здається досить зрозумілим і навіть прозорим, адже насіювання квітів означає творчий процес, запрограмований на результат попри несприятливі умови – вбогий сумний перелог, мороз, льодова кора. Зрозуміло, що на «позасюжетному» рівні визначальними є сила волі і талант, котрі й уособлено пролитими «сльозами гіркими», які сприяють настанню, чи навіть воскресінню весни. І тут Лєся Українка вдається до контрасту, де сірості чи навіть безбарвності, якщо не безликісті сумного перелогу, протиставлено барвисті квіти, які, що надважливо, усвідомлюються символом перемоги над убогістю і буденністю світу.

У творах із мистецькою тематикою, майже незмінно фігурує весна, представлена не лише як естетично довершена й вітально потужна пора року / життя, а й як пора можливостей, нагода розпочати все заново, символ духовного відродження. Г. Левченко стверджує, що образ весни і квітів у її контексті може означати таке: «Цей квітковий мотив зустрічається в Лєсиних віршах чи не найчастіше й указує на енігматичну примарність змальованих нею утопічних картин особистого щастя. Поетеса рідко конкретизує, про які квіти веде мову, частіше обмежуючись доволі абстрактними означниками: весняні квіти, весняний цвіт, барвисті квітки [...]. Така неозначеність увиразнює алегоризм та символізм цих образів. І хоч мова йде про живі квіти, їх схематизм нагадує архітектурні квіткові орнаменти, котрі натякають на якийсь інший – прекрасний і гармонійний, але недосяжний у реальності світ» [Лєвченко, 2012, с. 23].

Узагальнений образ квітів, який символізує творчість, безперечно, є найпошренішим у Лєсі Українки, «патерном». Однак є в авторки поезія, про яку

вже йшла мова в попередньому підрозділі, де цю категорію представлено конкретною рослиною. Але й вона незвичайна, якщо не півміфічна:

На гострому, сірому камені бліснуло щось, наче плóмінь:

Квітка велика, хороша, свіжі пелюстки розкрила,

І краплі роси самоцвітом блищали на дні.

Камінь пробила вона, той камінь, що все перемиг,

Що задавив і могутні дуби,

І терни непокірні.

Квітку ту вчені люди зовуть *Saxifraga*,

Нам, поетам, годиться назвати її «ломи-камінь»

І шанувать її більше від пишного лавру [Леся Українка, 2021, с. 182].

Мисткиня вкотре вдається до контрасту: тло постає сірим, позбавленим життя, *Saxifraga* натомість розриває безбарвність навколишнього світу – виникає асоціація з фантастичним птахом Феніксом, який відроджується з попелу. У рядках бринить захоплення красою та водночас стійкістю рослини і вивищення її над іншими. Надзвичайна *Saxifraga* постає символом нескореності і сили мистецтва, його відродження, адже проростає і зачаровує своїм зовсім непримітним виглядом, не завдяки комусь / чомусь, а попри чи взагалі всупереч обставинам, як це й властиво справжньому мистецтву. Фінал твору можна відчитати і як самовизначення Лесі Українки – поетеси, і як висновок, якщо не заклик, цінувати не нагороду та визнання, уособлені пишним лавром, а можливість творити. Таким чином, в образній флористичній системі з'являється те, що стає спершу локальним, суб'єктивним символом і атрибутом митця і мистецтва, а згодом навіть виходить за межі творчості.

Розмаїттям флористичних образів вирізняється ще один зі знакових для Лесі Українки текстів – «Ти хотів би квіток на дорозі моїй...» (1902). Узагальнений образ квітів тут є прямою вказівкою на його символічність – квіти так само є чимось прекрасним, ознакою процвітання, у цім випадку – таланту та визнання:

Ти хотів би квіток на дорозі моїй?

Нащо сипати їх попід ноги?

Хай живуть вони в ніжній красі чарівній, –

я сама їх знайду край дороги [Леся Українка, 2021, с. 313].

Поетка вводить риторичні елементи, що виявляють її ставлення до факту визнання, мовляв, висипані під ноги митцю квіти (як символ визнання тощо) нічого не варті, адже рано чи пізно зів'януть, тоді як знайдені власноруч, що вочевидь означає усвідомлення власної цінності як митця, житимуть довго. Привертає увагу образ дороги, біля якої за логікою висловленого ростуть квіти. Як відомо, дорогу зазвичай розглядають і в художньому, і в повсякденному мовленні як життєвий шлях, тобто у словах «я знайду їх сама» криється ще й своєрідне кредо – кожен сам творить свою долю і має вибір помічати прекрасне, творити його для себе чи ігнорувати. Іншого рівня сенсів поезія набуває далі, коли з'являється образ терну.

...обережно та ніжно лицем притулюсь,

стрівши в білім убранні тернину.

Будуть шарпати одіж суворі гілки

і скривавлять колючками руки,

та гілкам не допоможуть лагідні квітки,

ні, вони нагородять за муки [Леся Українка, 2021, с. 313].

Отож, квіти, нерозривні з терном, який має значення творчих мук, репрезентовані у цьому випадку ще й як символ нагороди. Далі Леся Українка звертається до конкретних образів, аби підкреслити ідею поезії:

Не плямив поцілунок мій зроду квіток,

чи то пишні були туберози,

чи квітки, що зродив найпростіший садок,

чи до краю вражливі мімози [Леся Українка, 2021, с. 313].

Розкрито тут не менш важливу і цілком справедливу думку: квіти як творчість настільки вразливі, що не терплять будь-якого втручання ззовні, навіть якщо то легкий цілунок, який виражає прихильність і захоплення.

Образ тернового вінця у Лесі Українки є незмінним атрибутом справжнього митця. Авторка неодноразово «нагороджує» поета саме ним, ба більше, вона сама приміряє його: «... Нестиму вінець, / Той, що сама положила на себе...», «Ти дав колючу гілочку тернову, / Без жаху я в вінок її вплела, / Рясніше став колючий мій вінок... / Готова я приймать і рани, і терни...» [Леся Українка, 2021, с. 146, с. 278]. Терновий вінок в авторки – свідомий вибір митця, і попри традиційне його значення (муки, тяжкий шлях), усвідомлюється непосильним тягарем чи покаранням. Натомість маємо інше: для митця муками і випробуванням є неможливість творчості, життя (шлях) без мистецтва:

Ох, як то тяжко тим шляхом ходити,
широким, битим, курявою вкритим,
де люде всі отарою здаються,
де не ростуть ні квіти, ні терни! [Леся Українка, 2021, с. 228]

Сприйняття образу терну в негативних конотаціях лишається швидше на рівні стереотипізації у свідомості читача. Тоді як Леся Українка пропонує вийти зі звичної зони комфорту і поглянути на речі під іншим кутом. Цікавим і знову ж таки незвичним є те, що часто образ лаврового вінка чи вінка із квітів сплітається із терновим:

Бо вдень, серед люду, поети мов діти,
Їм милі тріумфи, і лаври, і квіти,
І вабить їм очі великая слава,
Якої не дасть перемога кривава, –
В надії на неї терновий вінець
Прийма молоденький співець [Леся Українка, 2021, с. 150].

У такий спосіб проводиться украй важлива думка: тріумфи, лаври і квіти немислимі без того таки тернового вінця, і поет (співець у тексті), якщо

погоджується чи бодай сподівається на перше, неминуче приймає й друге. Отож знову підкреслюється усвідомлений вибір шляху мистецтва з усіма його, так би мовити, здобутками й втратами. Часто ліричний герой, попри візуальне розмежування, обирає, на перший погляд, щось менш естетичне, дискомфортне. Такий вибір ніби автоматично скеровує до розуміння, що обдарованість – не лише щось винятково прекрасне, легке, зручне і однозначно позитивне. Передовсім це те, що нагадує носієві про його інакшість і подекуди вищість над матеріальним і приземленим. Сама мисткиня у вірші «Братові й сестрі на спомин», датованому 1896-м роком, пише: «...пролітали мрії, а спогади з надіями сплітались в один вінок, були там лаври, квіти... були й терни...» [Леся Українка, 2021, с. 275]. Такий естетичний і zarazом етичний посил однозначно вказує на усвідомлення того, що неодмінно поряд із мистецькою красою і славою ітимуть випробування, котрі, на жаль чи на щастя – тут кожен вирішує на свій розсуд, – помітні й очевидні не завжди. Письменниця щораз більшою мірою виявляє у своїй ліриці модерністський складник на рівні переосмислення класичних значень символів, надаючи їх власностворених конотацій.

С. Лотоцька помітила, що «у Лесі Українки протистояння обов'язку митця перед суспільством і служіння своїй власній музи завершується перемогою музи. Не всім дано талант творця. А якщо хтось його має, то він не владен змушувати цей талант діяти за якимось статутом, за кимось встановленими правилами. Свобода – головна умова розквіту таланту – в неволі, в путах він загине. Свобода творчості, вільного польоту думки – ось до чого має прагнути митець. Він не має права витрачати свій дар даремно. Ідея служіння митця народу у творчості Лесі Українки еволюціонувала до утвердження думки про служіння митця таланту, про трепетне до нього ставлення» [С. Лотоцька, 2000, С. 75].

Тим не менше, існує ще один аспект розкриття специфічних взаємозв'язків митця, його творчості і прагнення до слави. Поетка не засуджує, навіть більше – просить адресата вірша не засуджувати її прагнення до визнання. Таким чином вона не відкидає цілком земного, але аж ніяк не приземленого походження

натхнення, бо так чи так, а думки про визнання спонукають, надають творчих сил. У митця теж, попри обдарованість і порив служити ідеї, а не матеріальному світові, дається взнаки людське, просто людське, в основах якого теж закладено прагнення слави:

О, не кори мене, любий, за мрії про славу,
не дорікай за жадобу тернів золотих... [Леся Українка, 2021, с. 357]

Але суть твору далеко не в проханні, висловленому в першій строфі. У суті речі лірична героїня утверджує інше: відколи терни, які символізують шлях митця, набувають золотої подоби, а творчість з пориву перетворюється на рутину, мистецтво перестає бути істинним, а відтак втрачає справжню цінність.

Леся Українка не схильна бачити митця страждальцем, мучеником заради високої мети. Їй залежить на іншому, вочевидь, найголовнішому: призначення мистецтва полягає не в служінні комусь / чомусь, а в ширості, а вже тоді може йтися і до непроминальності, може, навіть вічності його здобутків:

Завжди терновий вінець
буде кращий, ніж царська корона,
завжди величніша путь
на Голгофу
ніж хід тріумфальний ...
...Але стане вінцем
лиш тоді плетениця тернова,
коли вільна душею людина
по волі квітчається терном,
тямлячи вищу красу... [Леся Українка, 2021, с. 221]

Чи не показово звучить майже заклик «квітчатися терном»? Авторка поєднує непокєднуване, перебирає сенси, виражаючи власну позицію. Безсумнівно, пріоритет тернового вінця над царською короною чи будь-яким іншим вінцем – свідомий і від того ще прекрасніший, адже вдатися до нього може тільки вільна душею людина, ким і є справжній митець, ким і стала Леся Українка.

«Чи тільки терни на шляху знайду, / Чи стріну, може, де і квіт барвистий?» [Леся Українка, 2021, с. 70], – запитує мисткиня у поезії «Мій шлях» (1890), яка є роздумом про власну долю. І знову в одному тексті авторка поєднує і терен як символ випробувань, і квіт як символ прекрасного. Образи, по суті, є протиставними, але в поезії Лесі Українки вони постають бінарною опозицією, тобто один немислимий без іншого, коли йдеться про митця і мистецтво. З іншого боку не слід залишати поза увагою етимологію тернового вінця, адже він є одним із найяскравіших біблійних образів, атрибутом Ісуса Христа, а отже сакральним символом. Зрозуміло, що у процесі творення образів, котрі пов'язані з ним, формування інтертекстуальних і навіть інтермедіальних зв'язків терновий вінок «обріс» чималою кількістю відтінків і прив'язок до різноманітних тем. Однак його первинне значення лишається незмінним і загальновідомим – мучеництво, страждання, гідно прийняте, хоч і роковане на згубу, можливо ще й тому, що завдане іншими. Та його прийняття не є актом сліпої покори, тут з'являється ще один аспект: «коронування» вінком із терну означає визнання вищої ролі коронованого, його особливого призначення. Але усвідомлене воно саме під час покладання на голову (власне, і до того) лише адресатом, ті, хто «нагороджують», розуміють це значно пізніше. Цей сценарій зазвичай розгортається і через біографію митців – непрочитані / недочитані за життя, але визнані геніями або після трагічної події, або, на жаль, лише після смерті. У поезії «На столітній юбілей української літератури» (1899) Леся Українка поступово розвиває ідею того, що уславлених за життя митців, котрі жили за так званих золотих часів, навряд чи можна назвати справжніми, тобто вільними і такими, що не бояться говорити усім правду. Вони визнані, навіть прийняті до найвищих верств суспільства, але їхнє покликання зведене до ролі птахів у золотій клітці, які хіба тішать, та не більше:

Богам були рівні співці-лавреати
І гордо носили коштовнії шати
У панськім-магнатськім гурті;

Цвіли в них і лаври, і квіти барвисті,
І навіть терни їх були позлотисті,
Кайдани — і ті золоті! [Леся Українка, 2021, с. 202].

Леся Українка не розглядає геніальність як єдиноважливу запоруку успіху, адже її неодмінно потрібно підкріплювати майстерністю. Натомість стверджує, що поетам і поезії завжди є куди рости, а отже, майстерність не зведена на маргінеси, її роль куди більш цінна. Справжній митець вирізняється прагненням до більшого, кращого, навіть якщо залишається незрозумілим і не прийнятим публічно. Письменниця стверджує, що поезія залишається актуальною попри все, надто коли йдеться про українську поезію: «Я таки й тепер думаю, що коли чийм віршам абсолютно місця не знаходиться, то хіба се через те, що ті вірші погані, а як будуть добрі, то від того не зопсуються, що який час полежать, коли вже тепер на них рано... Впрочім, мене люде зовсім не за самий вірш лають, а за те, що я мало ідейна, чі то пак – мало тенденційна, але мені здається, що коли я буду тенденцію за волосся притягати, то всім буде чутно, як їй волос тріщатиме нещасній. А вона як схоче, то й сама до мене прийде, тоді я вже її не прожену. Та врешті, не об мені річ. Мене ще занадто мало лають, – страшно, коли б не розбалуватись» [Леся Українка, 2021, с.183].

Про Лесю Українку як вже сформованого митця С. Романов пише: «Виявляється, що для самого поета майже завжди несподівано, а отже, удвічі сильніше, первинне знання про те, що таке мистецтво і як воно можливе, відкривається трагічною, коли не сказати жахливою, фатальною природою. Бо ж суть його – у найдальших глибинах буття, межі – у найкритичніших станах індивіда, вияв – у граничних спалахах уяви. З цілковитою очевидністю Лесі Українці збагнути це довелося в переломний період життя і творчості, що припадає на зиму 1900–1901 рр. “Мінська історія”, з котрої вона вийшла письменницею того реєстру, про який говорять тільки категоріями геніальності, заповілася випробуванням не тільки тіла й духу, а і слова» [Романов, 2016, с. 23]. Таким чином простежується ще одна наскрізна думка, чи то пак, тематичний

пласт: митець у творчості Лесі Українки зівставний з образом Месії, власне долучений до царини сакрального. Митець дуже близько, мабуть, найближче приступає до Бога, передовсім завдяки можливості по-справжньому творити – неповторно, часто незбагнено, але завжди переконливо.

3.3. «Квіток, квіток, як можна більше квітів...»: флористичний дискурс інтимної лірики Лесі Українки

Чимало ліричних творів Лесі Українки не піддаються жанровому розмежуванню. Насамперед це стосується віршів приватного, інтимного реєстру, де особисті мотиви тісно переплетені з роздумами на загальнолюдські теми, як от життя і смерть, швидкоплинність буття, взаємини, творчість, а автобіографічне гранично зближується з громадським. Тим не менше, у доробку авторки є твори, в яких інтимна, почуттєва, любовна тема є домінантною, і саме цей аспект достатньо яскраво підкреслений. Проте навіть такі вірші не оспівують, сказати б, чисте кохання у різних його проявах, надто зважаючи на манеру авторки в одному творі поєднувати різні, навіть різнопланові, ідейні пласти.

Рання лірика Лесі Українки відкрито не відбиває романтичних переживань авторки. Складається враження, що коли такі переживання і вплинули на її творчість, то досить малопомітно. Якщо десь і виникає натяк на любовний мотив, то про почуття там йдеться опосередковано. Зазвичай мисткиня говорить про взаємини ліричних персонажів, як от у розглянутому вище вірші «На давній мотив». Т. Чумак з приводу ранніх спроб поетки, які так чи так стосуються романтичних переживань, пише: «В інтимній ліриці Лесі Українки домінують сумні мотиви, туга за втраченим коханням, за недосягнутим щастям. “Смутні мої думи, смутні”, “Я щастя не маю і в мріях не бачу”, “Ох, яка мене туга взяла”, “Мене забула радісна весна” – такими рядками пересипані вірші циклів “Мелодії”, “Зоряне небо”, а також поезії “Ти, дівчино, життям розбита, грай!..”, “Романс”, “Сон літньої ночі”. Є серед інтимної лірики поетеси низка віршів (“Як я умру...”, “Так прожила я цілу довгу зиму...”, “Не нарікати слово я дала...”)

Нестора Гамбарашвілі, стосунки з яким, за твердженням деяких біографів, “були більш ніж дружніми”. Про це начебто свідчила й Ольга Петрівна, Лесина сестра, з якою її єднала особлива духовна близькість» [Чумак, 2021, с. 52].

Очевидно, що де є хоча б натяк на романтику особистого, будуть і квіти – такі поєднання є звичними, якщо не канонічними. Флористична образність ранньої інтимної лірики Лесі Українки представлена досить розмаїто, що, відповідно, теж є індикатором розвитку її соціальної та творчої особистості. Рослини органічно доповнюють як ідейний пафос творів, так і беруть на себе функції промовистої художньої деталі. Так, у «Романсі», фігурує образ плакучої берези у співзвуччі з весняним місяцем, на яких лірична героїня ревно просить не дивитися адресата поезії. Авторка наділяє дерево епітетом «плакуча» через те, що воно збуджує спомини про безвідрадне минуле:

Не дивись на березу плакучу,

На березі журливеє віття

Нагадає тобі лихоліття,

Нагада тобі тугу пекучу... [Леся Українка, 2021, с. 178]

Задіяний тут художній прийом не новий: візуальний образ виявляється своєрідним подразником, який нагадує і події, і емоції. Єдиний вихід не ворухити колишні рани – не збуджувати в собі болісні почуття, викликані спогляданням. Дещо іншого забарвлення образ набуває, якщо березу розглядати як уособлення дівчини та навіть конкретно ліричної героїні. Така паралель теж не видається надто оригінальною і суть образу майже не змінює. Заклик не дивитися на плакучу березу пергукується із завуальованим «не дивись на мене», обертається рефреном і замикає коло другої строфи поезії.

Романтичне підґрунтя поезії «Так прожила я цілу довгу зиму...» (1897) – біографічні контексти, адже на час написання припадає загострення хвороби і вимушений від'їзд до Ялти. А це означало довгу розлуку з домом і, ймовірно, із тодішнім романтичним захопленням. Навіть скрупульозний читач може лише висувати гіпотези про справжні джерела вірша, адже він є швидше рефлексією

пережитого, а не прямим і динамічним висловлюванням емоцій. Поезія-підсумок, поезія-споглядання на конкретний проміжок часу. Або спогад чи взагалі його узагальнення – лірична героїня ніби відсторонено спостерігає сама за собою. Вміння відсторонитися і спостерігати – одна з рис поезики символізму, у вірші вона увиразнена мотивом сну, який вказує на ідею двосвіття – поділу на непривабливу дійсність та ідеальний світ. Посутнім також є і мотив відчуження, усвідомлення себе поза часом:

Мій час пливе собі так тихо-тихо,

Як по ставку пливе листок сухий [Леся Українка, 2021, с. 280]

Образ сухого листка, що пливе по ставку, прив'язує абстрактне поняття часу до конкретного досвіду, візуалізує його, тобто є не лише художнім порівнянням. У тексті згадано і образ тополі, яка, по суті, є елементом пейзажу для читача й індикатором плину того ж часу для ліричної героїні. Драматизму творові надає далеко не його флористичний аспект, але й він не на останньому місці. Важить, перш за все, ідея згідно з якою будь-хто може виявитися просто спостерігачем свого життя, почувати його не в повній мірі (зі власної волі чи під тиском певних обставин). Інтимність твору не в романтичній тематиці, а якраз у глибині довірених читачеві особистих переживань, відкритій, якщо не оголеній, і від того вразливій душі.

Серед поезії романтичного тематичного спектру раннього періоду неможливо оминати увагою вірш «Не дорікати слово я дала...» (1897). Його вже згадано раніше у контексті мистецьких мотивів, але оскільки твори авторки піддаються різноплановому сприйняттю, доречно розглянути твір і як зразок інтимної лірики. «Ти дав колочу гілочку тернову, \ Без жаху я в вінок її вплела.\Рясніше став колочий мій вінок...» [Леся Українка, 2021, с. 278], – образ вінка має двоїсте значення: з одного боку, символізує нерозділене кохання, яке дошкульно ранить, з іншого – означає стійкість духу ліричної героїні, у передчутті катастрофи. Сюжетні елементи поезії мають біографічну основу – Н. Гамбарашвілі дійсно подарував Лесі Українці на її прохання кинджал,

привезений із Грузії: «Дарма, я знала се! Тоді ще, як приймала / Від тебе зброю, що сріблом сіяла, / Я в серце прийняла безжалісний клинок...» [Леся Українка, 2021, с. 278].

Варто згадати й про те, що серед рослинних образів ранньої інтимної лірики є й цілком звичні, як от порівняння в рядках «Єврейської мелодії» (1900): «Ти там, може, знайшов незаказаний рай, \ Я ж без тебе, мов квітка, зів'яла» [Леся Українка, 2021, с. 168]. Тим не менше, вони абсолютно органічно вписані у поезію і цілком зрозуміло передають настрій і стан ліричних героїв. Цей твір має глибокий зміст, закладений наскрізним зіставленням колишнього коханого зі зруйнованим храмом та його втраченою святістю. Скоріш за все, Леся Українка уникає навантаження додатковими образами, флористичними зокрема, аби центральний образ, що розкриває ідею поезії, не бліднув і не губився серед них. У творі йдеться не так про розчарування, як про усвідомлення – те, що колись мало сакральний сенс, легко втрачає його, проте це не позбавляє від почуттів, прив'язаності, вірності:

Милий мій! ти для мене зруйнований храм, –

Чи я зрадити маю святині

Через те, що віддана вона ворогам

І чужій, неправдивій богині? [Леся Українка, 2021, с. 168]

Інтимна лірика кардинально іншого, глибшого виміру з'являється після зустрічі із С. Мержинським. У творах, що розкривають історію їхніх стосунків, чуттєво поєднані краса і трагізм почуття кохання, що живе і навіть розкривається після смерті. Ці стосунки, навколо яких і досі точиться суперечки, стали доленосними для Лесі Українки. Втрата коханої людини означала крах минулого життя, воно не просто поділилося на «до» і «після», а зазнало незворотних метаморфоз, адже повернення до колишнього способу мислення і самоусвідомлення виявилось неможливим. На цьому етапі творчість Лесі Українки перестає бути рефлексією на події чи власні почуття, їхнім прямим чи опосередкованим виявленням – вона вже щільно переплітається з життям,

зливається з ним. Саме з цього моменту цілком однозначно варто сприймати все, що вийшло з-під пера мисткині як продовження її самої. Пройдено точку неповернення – після втрати спорідненої душі творчість для Лесі Українки остаточно стає життям, а життя – творчістю. С. Романов зазначає: «Органічна єдність / співдія приватно-біографічного та універсально-творчого рівнів художнього дискурсу й забезпечує віршам Лесі Українки ту переконливу “вагоду”, що про неї мовиться у вимірах ідеалу. Поваб і поклик “неземної краси” полонив душу поетеси. Її історія кохання стала тим найпевнішим магічним ключем, що допоміг вийти з індивідуального рівня реально-життєвого сюжету на всезагальні обшири вічних сенсів. Ідеться про внутрішню духовно-світоглядну кризу і коли не повну онову, то значну перебудову особистості, а отже, нову якість творчості» [Романов, 2017, с. 69].

Лірика зрілого періоду у творчості Лесі Українки, рівноцінно із драматургією, остаточно розвінчує міфи і кліше, пов'язані з постаттю письменниці. Читач, а надто вдумливий дослідник, рішуче відмовляється від образу хворобливої страждалиці, монументальної «Дочки Прометея» і навіть стереотипно-гендерного «чи не самотній чоловік на всю новочасну соборну Україну» [І. Франко, 1981, с. 271]. Не те щоби сказане абсолютно не стосувалося мисткині, але усі ці іпостасі радше вирвані з контексту і штучно нав'язані. Те, що прочитується у інтимній ліриці, яка присвячена історії стосунків із С. Мержинським, виображує іншу Лесю Українку: чуттєву, позбавлену обережності у висловленні почуттів, без страху бути незрозумілою чи відкинутою; ту, що не боїться відвертості, ба більше – оголеності душі.

Флористична образність в інтимній ліриці письменниці набуває виразно символічного забарвлення. Чільне місце посідає троянда, але у Лесі Українки вона має особливе, відмінне від звичного значення, передусім тому, що представлена через призму світобачення, навіть світовідчуття авторки. Відповідно, асоціації з трояндою змінюють вектор і позбавляються шаблонів. Спричинено це й нетиповим зіставленням квітки, троянди конкретно, із чоловічим образом. «... ти,

мій бідний зов'ялий квіте!», – пише Леся Українка після звістки про хворобу С. Мержинського [Леся Українка, 2021, с. 295].

Асоціація коханої людини із квіткою, надто такою, що передусім символізує саме кохання, цілком зрозуміла, адже квіти – це апріорі щось прекрасне, і можуть вказувати на красу як зовнішню, так і внутрішню. Але навіть тут мисткиня йде далі і продовжує «нашаровувати» нові відтінки значень – так образ блакитної троянди знаходить своє продовження і в ліриці. Вперше він з'являється в одноіменній драмі, де символізує нездійсненне кохання, котре не знаходить фізичного втілення через своє піднесення, чистоту, навіть платонічність. Таке почуття прийняти, зрозуміти, а тим більше пережити виявляється непосильним, якщо взагалі можливим. Власне, цей момент став і ключовим конфліктом, і причиною трагедійної розв'язки. Блакитні троянди у ліриці Лесі Українки в'януть разом з іншими, що символізує втрату надії на здійснення будь-яких, надто ідеальних взаємин і від того неможливість втілення у фізичне життя високих, піднесених почуттів: «І нехай в'януть білі й рожеві, червоні й блакитні троянди» [Леся Українка, 2021, с. 296]. Натомість не втрачає актуальності і значеннєвості ідея двосвіття, що притаманна символістичній манері письма, мовляв, те, що не здатне втілитися в реальності, цілком можливе в ідеальному. Ліричний герой твору «Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами...» (1900) (не помирає, а відходить в інший вимір, який Леся Українка називає мрією. Він забирає з собою хитку духовну досконалість, ним же подаровану ліричній героїні. «О, візьми мене з собою і нехай над нами в'януть білі троянди!» [Леся Українка, 2021, с. 296], – образ білих троянд безумовно означає чистоту почуттів, та й узагалі почуття (в) авторки невіддільні від квіткових образів, бо пов'язані вони між собою якщо не символічно, то метафорично.

Головним чином образ троянд співвідноситься з образом почуттів, а колористика, яка їм надається, змінює відтінки значень: білий, як уже згадано, – чистота, рожевий – закоханість, червоний – пристрасть, блакитний – піднесеність,

майже сакральність. Послідовність кольорів нагадує градацію стосунків, їхній поступовий розвиток і чуттєво-емоційне наростання: якщо спочатку вони нагадують цілком звичайні, то останнім витком стає саме блакитна троянда – ідеальне кохання. Відкритим лишається одне: чи змогло би воно бути таким, якби знайшло своє земне втілення? Так чи так, троянди як частина матеріального або ж фізичного життя в'януть, тобто втрачають значення з огляду на перспективу створення «нового світу нової мрії» [Леся Українка, 2021, с. 296], який є позареальним, тобто бездоганим, а отже можливим для існування ідеального кохання.

Схожим мотивом відчайдушних внутрішніх поривань наснажено і наступні поезії, де мисткиня називає коханого єдиним зламаним квітом. Градація образотворення знову виявляє свою актуальність – зів'ялий квіт стає зламаним. Зрозуміло: вже на етапі написання поезії авторка мала передчуття фатального завершення історії її кохання. Образ символічний і експресивно насичений, мовляв, єдиний, найкращий цвіт у житті і той зламаний. «З нами хай щастя і горе вмірає» [Леся Українка, 2021, с. 297], – ці фінальні слова поезії цілком співзвучні за змістом з останнім рядком попередньої: «І нехай в'януть білі й рожеві, червоні й блакитні троянди» [Леся Українка, 2021, с. 296].

Як правило, істинно значимі і навіть геніальні твори пишуться під час найбільших життєвих потрясінь. І справа не в трагічній закономірності і жорстокому цинізмі долі щодо митців, мовляв, страждати і відчувати можуть тільки вони. Важливо, що цей біль породжує, до яких роздумів і настроїв скеровує. Біль завжди виконує роль каталізатора. Тут накладаються певні фактори, чільний з яких – сила духу. Горе не зламало Лесю Українку, а, здається, навіть навпаки: після пережитої смерті коханого вона стала незламною. Це, перш за все, помітно в особливо інтенсивній емоційній наповненості та довершеності лірики, у абсолютній готовності ділитися сокровеним. Межа між авторкою і ліричною героїнею стає розмитою, якщо не зникає зовсім. С. Михида стверджує: «Аналіз творчості письменниці переконує в тому, що інтелектуалізм текстів

розширював горизонти української літератури, виводив її на європейський рівень багатством мотивів, збагаченням образної системи, формальним розмаїттям, а вічності залишилися глибоко особистісні переживання, художня трансформація підсвідомих порухів, які у геніальної авторки легко долали межу, раціоналізуючись у слові» [Михида, 2007, с. 208].

Поезію «Квіток, квіток, як можна більше квітів...» (1901) було написано в один день з «Уста говорять: він навіки згинув!» і «Ти не хтів мене взять, полишив мене тут на сторожі...» після смерті Сергія Мержинського. Емоційний сплеск, глибоке потрясіння витворювали видозмінену образну рослинну систему – символіка не тільки поглибилась, а й розширилась, бо тепер прекрасні прояви життя йшли пліч-о-пліч зі смертю. Такі поєднання абсолютно не нові, адже побутують у багатьох культурах: квіти як елементи обрядовості супроводжували людину від народження і до смерті. Але йтиметься про інше, а саме про переосмислення багатьох, передусім флористичних, образів. Це, у свою чергу, не тільки виправдовує і пояснює їхнє використання як елементу жалоби, а й дозволяє по-новому осягнути художнього світу генія.

«...Мій бідний друже, / Я принесла тобі всі квіти, що дала / Скупа весна твого скупого краю, / Я всі зібрала і в труну вложила, / Всю ту весну убогу поховала», – пише Леся Українка [Леся Українка, 2021, с. 305]. Поряд із трагічним образом квітів як останнього дарунку з'являється «весна убога», котрий у даному контексті як ніколи доречний, хоча протилежний до звичного значення образу весни у творчості поетки. Прекрасна ідилічна пора цвітіння, багатства барв і квітів, юності і можливостей одномоментно стає потворною, мертвою – тим, що необхідно поховати. Так само раптово Леся Українка обриває на перший погляд промовисто-щасливий початок твору:

«Квіток, квіток, як можна більше квітів

І білого серпанку на обличчя,

Того, що звуть ілюзією...» [Леся Українка, 2021, с. 305].

Перші два рядки справляють враження зовсім не жалобного твору, радше зовсім навпаки – налаштовують читача на романтичний лад, адже розмаїття квітів і білий серпанок означає не що інше, як весілля, поєднання двох доль, омріяне ними «довго та щасливо» і взагалі велике свято життя. Але серпанок – то лише ілюзія. Вже потім, під час детальнішого вивчення історії написання цього і багатьох віршів, можливо з'ясувати, що білий серпанок ніколи не мав стати весільним – він і квіти повинні були прикрасити, чи то пак приховати посмертний вигляд С. Мержинського. Такою була його воля. Так і зробила Леся Українка (і ще багато речей, про які легко здогадатися навіть зі змісту поезій). У листі до В. Крижанівської-Тучапської письменниця згадує: «...он все время, не раз по ночам, просил меня заботиться, насколько в моих силах, о том, чтобы он не имел отталкивающего вида по смерти, просил покрыть его вуалью, украсить цветами, – он говорил, что это мой долг как друга и как поэта. Пусть же будет так! Пусть никто не видит его таким, каким я видела его (даже остальные окружающие не все видели)... Осенью я поеду устраивать вместе с его отцом его могилу (он и об этом просил), и много еще надо сделать, но это пока относится только ко мне» [Леся Українка, 2021, с. 360].

Складається враження, що скільки б не було довкола квітів, якою красою та унікальністю вони б не вирізнялися – їх однаково не вистачає, аби вшанувати пам'ять про коханого. Змінюється не просто кут зображення, а взагалі його вектор, тобто первинне, виплекане значення образу як однозначно позитивно маркованого. Весна убожіє через смерть коханої людини, вона усвідомлена швидше як внутрішній стан, де зубожіння – не що інше як емоційне вичерпання, духовне знесилення. Квіти, принесені в дар, означають творчість, її крайні експресивні пориви, які, цілком можливо, в якийсь момент усвідомлювались останніми. Таким чином, легко відстежити перехід одного значення образу в інше, проте вже на цьому етапі вони тісно сплетені, і такий наратив квітів-творів-останнього дарунку буде проведено майже наскрізним. Різниця, уявна лінія розмежування, де кінчається одне і починається інше, ледь уловна і для

усвідомлення її потрібно не просто читати, а відчитувати текст на як мінімум двох різних смислових рівнях:

Я дам живих квіток, зрощу їх крів'ю,
І заблищать вони, немов рубіни, –
Не так, як ті бліді, убогі квіти
Весни лихої, – і не будуть в'януть,
І в землю не підуть, і не умруть,
І ти знов оживеш в вінку живому... [Леся Українка, 2021, с. 305]

Виразно помітна навіть двоїстість, якщо не опозитивність образу квітів: «весняні квіти» і «вірші-квіти», в котрих як адресат поезії, так і її авторка житимуть вічно попри фізичну загибель. Квіти, котрі символізують творчість (означимо їх ментальними), вивищені над весняними квітами (так би мовити, фізичними), саме їх названо живими, вони «...і в землю не підуть, і не умруть...» – помітне загострення антитези, своєрідного конфлікту авторка досягає шляхом уживання метафори. Леся Українка усвідомлює творчість не просто як сублимацію чи можливість висловитися – для неї це виклик фізичній смерті, протидія їй.

Несподіваним і якоюсь мірою оксюморонним є також образ живого вінка, підсилений звукописом за допомогою стилістичного прийому тавтолої («оживеш в вінку живому»), адже якраз у вінку вже зірвані, а отже неживі і сплетені квіти. У такий спосіб Леся Українка стоншує межі і навіть стирає грані між поняттями життя і смерті. Якщо ж брати до уваги й те, що такі образотворчі метаморфози відбуваються у межах текстів, що тематично належать до інтимної лірики, то постає не просто бінарна опозиція, а цілий містичний трикутник життя-смерть-кохання. Причому кохання залишається і після припинення фізичного існування людини, на котру воно спрямоване. Життя і смерть невіддільні одне від одного і навіть циклічні – одне змінює інше. Звідси й висновок про те, що фізична смерть для авторки – не кінець, а своєрідний початок, вихід на новий, ідеальний, тобто вищий рівень існування та пізнання дійсності.

Майже ідентичну ситуацію і в образотворенні, і в емоційному звучанні виображує і вірш «Уста говорять: він навіки згинув!». У названому творі квіти так само постають на різних смислових рівнях – фізичному, творчому і ментальному (творчість як дарунок іншому). Рослинний образ узагальнений і багат шаровий, наростання, поглиблення значень нагадують кола на поетичному плесі тексту – первинне мірою появи наступного розмивається. Квіти персоніфікуються – авторка наділяє їх здатністю розмовляти, утворюючи тим уже антропоморфну метафору. На рослини покладено роль провідників, вони стають об'єктами універсального мовлення – такого, що водночас і зрозуміле, і потребує додаткового розшифрування. Такий художній засіб підкреслює універсальність призначення творчості і поезії зокрема, адже через текст передавати щось дійсно важливе можна без часових і просторових обмежень. Іншими словами, ідея, емоція, думка існуватиме щонайменше паралельно із твором:

І кожний раз як стане він бреніти,
Тремтять в моєму серці тиї квіти,
Що ти не міг їх за життя зірвати,
Що ти не хтів їх у труну сховати,
Тремтять і промовляють враз зо мною:

«Тебе нема, але я все з тобою!» [Леся Українка, 2021, с. 303]

Останнім рядком створено ефект присутності і підсилено ідейну спрямованість вірша. У такий спосіб укотре відакцентовано й наскрізний мотив безкінечності життя у творчості. Істинне кохання, відтак, сприймається як невід'ємна його частина, яку, відповідно, вписано, якщо не вкорінено у творчість. І навіть якщо кохання ідеалізовано через низку суб'єктивних обставин, читачеві не лишається нічого іншого, як повірити. Зробити це нескладно, передусім, через переконливість написаного, адже авторка й сама усвідомлювала почуття до С. Мержинського як ідеальні. Образ блакитної троянди, навіть без будь-якої згадки про нього, простежується звідусіль.

«Білий мармор, і плющ і криваві осінні рожі» створюють символічний образний каркас поезії «Ти не хтів мене взяти, полишив мене тут на сторожі...». Леся Українка вдається до прийому контрасту, що витворює і візуальну, і навіть сенсорну картину твору (білий холодний мармур, зелене щільне і гладке листя плюща, яскраво-червоні квітки і колючі стебла троянд). Авторка дає можливість побачити і відчути на дотик ключові образи. Мармур постає як ідеальне тло – благородний білий, на якому чітко видно будь-які інші кольори та їхні відтінки, фон для розгортання символічної картини – поєднання образів плюща і криваво-червоних троянд.

Значною мірою із контексту інших творів зрозуміло, що троянди – пряма асоціація із С. Мержинським і почуттями до нього. С. Кожевнікова пише: «Символічне звучання осінньої троянди пов'язується за часом в творчості Лесі Українки з хворобою і смертю близького друга Сергія Мержинського. Тоді знову, як і на початку творчого шляху, з'являється у поезіях безліч квітів. Але це квіти смутку. Вони як недомовлені речі, недописані листи, остання воля приреченого почуття» [Кожевнікова, 2001, с.64]. Саме яскраво-червоні, «криваві» троянди трапляються у Лесі Українки в кількох віршах. Їх на рівні із плющем цілком можна вважати образом-алюзією. У поезії тонко передано весь спектр переживань ліричної героїні: у рядках звучить і туга, і любов, і глибока повага до адресата. Авторка прагне як належне виконати останню волю близької людини, як вже принагідно згадувалось, цей мотив проходить і через інші поезії, що так чи так стосуються С. Мержинського. «Довго ждуть мені, друже, ще мармор нетесаний твій, / Ще немає на чому повитись плющу жалібному, / Не цвітуть ще осінні троянди в порі весняній...» [Леся Українка, 2021, с. 304], – відхід у засвіти коханого передчасний, а від того ще більш трагічний.

Важливу роль у розкритті почуттєвої сфери у ліриці Лесі Українки, теми життя і смерті та нездоланної складності їхнього розмежування і, відповідно, місця флористичних образів у ній відіграє цикл «Осінні співи» (1903). Сама назва наштовхує на певні асоціації: осінь – пора красивого згасання життя, співи про

згасання, смерть, що так чи так відсилають до жанру реквієма. Показовим у цьому циклі є вірш «Остатні квітки», де вже у першій строфі з'являються рослинні метафори, які репрезентують зіставлення, навіть зіткнення життя і смерті:

Ох, розкрились троянди червоні,
наче рани палкі, восени,
так жадібно тремтять і палають –
прагнуть щастя чи смерти вони? [Леся Українка, 2021, с. 317]

Леся Українка грає сенсами, значеннями і навіть стереотипами, мовляв, троянди червоні – символ любові і життя, але ж невідомо, прагнуть вони щастя чи смерті у своєму відчайдушному горінні. Напрошується думка: жага до життя, прагнення пізнати і увібрати всі його радощі й блага якомога швидше – чи не є насправді прямою дорогою до смерті і швидкого згасання? Інший значеннєвий рівень – той, де червоні осінні троянди асоціюються із С. Мержинським, який пішов із життя передчасно; і тут ще один доказ алюзійності рослинного образу. Та й навряд чи на цьому етапі творчості Леся Українка могла писати про троянди суто як символ проминальності людського життя. Далі в поезії мова йде саме про трагічну, раптову загибель троянд:

Не осипляться тихо ті квіти,
не настане життя в них нове,
ні, ударить мороз до схід сонця
і приб'є поривання живе.

І зчорніють червоні троянди,
наче в ранах запечена кров...

Ох, нехай же хоч сонця нап'ються,
поки ще їх мороз не зборов! [Леся Українка, 2021, с. 317]

Відчутний не просто настрій і почуття приреченості, невідворотності фізичного відходу, яким би він не був – поступовим чи раптовим. Відсутній страх перед ним: попри те, що трояндам судилась нагла загибель від морозу, вони

мусять напитися сонця, тобто насолодитися радощами життя. Глибоко особистісне філігранно переплітається із філософським – роздумами про красу і швидке згасання всього, що стосується фізичної присутності у світі. Квіти у позитивному розумінні не є повсюдними у творчості Лесі Українки та й узагалі у європейській та світовій культурі. Події, а тим паче трагедії особистого життя не можуть не накладати відбиток на творчість. Життя і смерть у творчості Лесі Українки існують у нероздільній єдності: вони змінюють одне одного, тобто є циклічними явищами, що яскраво представлено рослинною метафорику, котра відіграє далеко не останню роль у розумінні та усвідомленні їх авторкою. Шляхом метафоризації флористичних образів, а відтак розширення їхніх значень Леся Українка виводить поетичні тексти на нові смислові рівні, що надає можливість сприймати глобальні концепти через призму творчого світобачення і світовідчуття поетки.

Рослинну метафорику і, звісно ж, символіку іншого плану представлено в одному із хрестоматійних ліричних творів Лесі Українки «Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти...» (1900). Авторка досить просто, але водночас надзвичайно глибоко розкриває тему спорідненості, ідеальної сумісності і довершеності людських взаємин:

... Плющ їй дає життя, він обіймає,

Боронить від негоди стіну голу,

Але й руїна стало так тримає

Товариша, аби не впав додолу [Леся Українка, 2021, с. 298].

Слід зазначити, що мисткиня у листуванні порівнювала себе із плющем, та й образ цієї рослини не поодинокий в її творчості. Плющ цілком можна вважати алегорією (плющ – лірична героїня), але якщо зазирнути в етимологію цієї рослини ще й поза текстом, стає очевидним символізм образу. Адже плющ означає безсмертя, вічне життя, що теж у творі відартикульовано. І руїна, і плющ балансують на межі, їхня розлука означає неминучу загибель. Леся Українка ще більше підкреслює їх нероздільність, уводячи образ тополі: що для одного

порятунок, те може стати смертю для іншого. Відтак абсолютно немає сенсу у негармонійному співіснуванні.

Подібну паралель застосовано також у поезії «Відповідь» (1893–1894) із циклу «Романси». Очевидно, що тут зводяться в агоні ще й різні уявлення про ідеальні стосунки, різні моделі кохання. Ця деталь відсилає до мотиву нереалізованості платонічного, досконалого почуття у реальному часі і просторі, неможливості його земного втілення. Складається стійке враження, що цілком класичне кохання (те, що стосується не лише духовного, а й тілесного) не вічне, і тому неодмінно припиняє своє існування. Якщо двоє у взаєминах не горять однакової сили почуттями, перебувають на різних рівнях усвідомлення і пізнання, мають різну мету – вони не можуть утворити гармонійної пари. На переконання ліричної героїні такий союз приречений, адже неспівмірність почуттів може стати згубою принаймні для одного з пари:

Моє кохання, то для тебе згуба;

Ти наче дуб високий та міцний,

Я ж наче плющ похилий та смутний.

Плюща обійми гублять силу дуба... [Леся Українка, 2021, с. 262]

Ліричний персонаж не вбачає чи взагалі не здатний помічати інакшости коханої, вона ж, усвідомлюючи її, передбачає подальший нещасливий перебіг стосунків. Дуб чи тополя постають символами життя, його процвітання, навіть циклічності: зимовий сон переходить у весняне пробудження, літнє буяння і красиве згасання восени. Іншими словами, образи дерев є динамічними, спостерігати їхні зміни легко. Рух, відповідно, є ознакою мінливості та непостійності, тоді як руїна, де знаходить свій прихисток плющ, є статичною, незмінною і вразливою хіба для потужних зовнішніх чинників. Для руїни не існує життя чи смерті, вона символізує радше постійність, якщо не вічність, у порівнянні із досить міцними деревами, як от тополя чи дуб. Вони самі по собі є повноцінними і спокійно існують без плюща, чиї обійми можуть виявитися для

них смертельними. Єдність плюща і руїни – символ взаємодоповнення і вічності існування ідеального кохання:

Їм добре так удвох, – як нам з тобою, –

А прийде час розсипатись руїні, –

Нехай вона плюща сховає під собою.

Навіщо здався плющ у самотині? [Леся Українка, 2021, с. 298]

Важливим у репрезентації образів є наступне: Леся Українка зміщує традиційні гендерні ролі, які побутували і побутують у суспільстві. Плющ – чоловічого роду – відображення ліричного «я» авторки, руїна має жіночий рід, проте під її образом криється чоловічий персонаж. Наступний етап деконструкції стереотипів – функції захисту і опіки, бо «плющ їй дає життя, він обіймає, боронить від негоди...» [Леся Українка, 2021, с. 298], які зазвичай надано у стосунках саме чоловікам, переймає плющ, себто жінка. Вона не означена як слабка стать, не інфантилізована, а сильна і самодостатня настільки, що її сили стачить на двох. Такі характеристики нетипові для зображення жіночих образів, і в добу модернізму подібні тенденції лише набували обертів. Чоловікові авторка дозволяє припинити перманентне домінування хоча б у межах її художнього світу. У цей спосіб відбувається не вивищення жіночого над чоловічим, а розширення гендерних ролей.

В автографі поезії викреслено третю і четверту строфи, які, на нашу думку, ще більше посилюють ідейний спектр твору. У них актуалізовано мотив не тільки гармонійного співіснування, а й зцілення плющем руїни. Плющ покликаний підтримувати в руїні життя, прикрашати його, наскільки це можливо:

Плющ укриває листом всі щілини,

І в кожду рану запуса коріння,

Вінцем стає для смутної руїни,

В його росі блищить на їй проміння.

Коли [одірве] одхилить хто єдиний парост,

Одірве корінь або зробить шпару [рану],

Плющ на руїні не згубливий нарост,

Вони з'єднались у добрану пару [Леся Українка, 2021, с. 730].

Причинини викреслення цих двох строф невідомі, залишається тільки робити припущення, звертаючись до біографічного контексту письменниці. Ймовірно, Леся Українка (проекцією якої є плющ) у певний момент усвідомила те, що не в змозі зцілити від хвороби чи бодай полегшити стан здоров'я Сергія Мержинського (який є прообразом руїни) своєю присутністю. Але попри це вона мусила лишатися поруч, бо вчинити по-іншому означало піти проти власного єства, порушити обіцянку, зрадити самій собі.

Поезія «Калина» (1901) з однойменним центральним флористичним образом реміфологізує фольклорні мотиви, але зрушує глибші сенси, які не лежать на поверхні. Сюжет з першого погляду досить упізнаваний і зрозумілий: перед читачем постає трагічна картина прощання вмираючого козака з його коханою. Він заповідає їй стати калиною на його могилі в знак відданості і чистих почуттів. Метаморфоза таки стається, більше того – вона набуває гіперболізованого магічного забарвлення:

Чия то могила в полі при дорозі,

Що над нею калинонька цвіте на морозі,

Що на тій калині листя кучеряві,

А між цвітом білесеньким ягідки криваві [Леся Українка, 2021, с. 307].

Художня цінність поезії полягає не лише у вдалій актуалізації класичного образу калини, а й в літературній інтерпретації народної оповіді: «А хто вріже глибоченько, тому заспіває. / А хто вріже гілку, заграє в сопілку, / То той собі в серце пустить калинову стрілку» [Леся Українка, 2021, с. 307]. У фольклорних записах Лесі Українки знаходимо «Казку про дивну сопілку», певні епізоди якої перетинаються із сюжетом ліричного твору. У ній розгорнуто народну версію біблійної оповіді про братовбивство: старший брат позбавив життя молодшого через заздрощі, поховав його в полі при дорозі. На могилі виросла чарівна калина, сопілка з якої магічним чином розповідала про злочин старшого брата, коли на

ній грали [Леся Українка, 2021, с. 238]. Авторка запозичує казковий елемент метаморфози внаслідок фатальних подій і переносить його в ліричний твір. У такий спосіб алегоричний образ дівчини-калини у поезії набуває більшого емоційного забарвлення, особливо на тлі трагічних обставин. А калина-дерево постає символом пам'яті про загиблого, що є ще одним перетином між народною оповіддю і ліричним твором письменниці.

Леся Українка передає казковим сюжетом про нещасливе кохання цілком реальні автобіографічні події. Нитки паралелей протягнуті гранично ясно: актуалізовано вже знайомі категорії – смерть одного із пари (чоловіка), заповіт про завітання могили (пам'ять), його беззаперчне виконання (один із доказів справжнього кохання). Навіть саме переродження ліричної героїні свідчить на користь того, що мисткиня пише про себе, свою втрату. Звісно, вона опоетизовує її, огортає фантастичним флером, але історія стосунків Лесі Українки і Сергія Мержинського і, власне, ті зміни, до яких вони призвели у творчій еволюції авторки, справді претендують на роль фантастичних.

Калина у ліричному творі постає на тлі вкрай несприятливих умов для виживання: душевний біль від втрати коханого, лютий мороз, відсутність будь-якого захисту. Проте вона не просто виживає, а набуває найкращої подоби – із зеленим листям, червоними ягодами і білим квітом, що виказує незмірну силу духу. Краса калини, її цвіт символізує не що інше як продовження життя у творчості. Навіть значно більше – її гілки вкривають і ягоди, і квіти, що можна потрактувати як зародження чогось прекрасного (натхнення, піднесення), так і його плоди, тобто результати творчості. Таке сюжетно-образне поєднання і, власне, останні рядки поезії відсилають до ідеї, яку можна вважати наскрізною в інтимній ліриці Лесі Українки: народжене істинним почуттям кохання – вічне.

Висновки до третього розділу

На початку творчого шляху Леся Українка переважно постає митцем-живописцем: квіти у її поезії слугують прикрасами, художніми деталями,

алегоріями і лише де-не-де дається взнаки усвідомлення символічної ролі рослинного світу. Естетична функція рослинних мотивів ранньої лірики виведена на перший план, що цілком зрозуміло з огляду на мистецькі тенденції того періоду, виразно позначеного романтичними впливами.

У ліриці Лесі Українки рослинні мотиви представлені особливо яскраво і то впродовж майже всього творчого шляху – метафорично, алегорично чи символічно інтоновані. Згрупувати чи однозначно сказати, до актуалізації яких конкретно рослинних образів, як часто і якою мірою вдається мисткиня, складно, адже процес творчості зазвичай поза межами логічного і раціонального сприйняття. Можливо говорити лише про їхню частотність і доречність, адже кожен автор надає перевагу певним творчим методам, які, власне, і роблять його манеру письма впізнаваною.

Визначальною для розуміння постаті Лесі Українки постає її творча еволюція, адже що далі по часовій шкалі, тим цікавіша і самобутніша поезія. На початку творчого шляху переважають здебільшого алегоричні рослинні образи (наприклад «Конвалія») чи квіти як елементи естетизації або увиразнення ідеї (наприклад «В магазині квіток»), де задіяні різних рівнів складності метафори та порівняння. А от із плином часу активно додаються символічні елементи, авторські інтерпретації традиційних трактувань рослин, наскрізні та узагальнені образи, що переходять із поезії в поезію, навіть більше – у драматичні твори чи навпаки – із драматичних творів у поезію. Безумовно, з досвідом художній світ стає досконалішим і багатограннішим. Автороцентризм, прояви усвідомлення інакшості на особистісному і творчому рівні з тексту в текст посилювалися. Флористичні образи все частіше набували символічного забарвлення, надто коли йшлося про узагальнений образ квітів, або ж у віршах зрушувалися теми митця і мистецтва. Тобто зародження модерністського світогляду і тяжіння до символізму відбулося ще до «Мінської історії». Безперечно, втрата найбільшого кохання, одного із найближчих людей, стала потужним каталізатором до остаточних і незворотніх внутрішніх змін.

Леся Українка вносила нові флороніми до власного поетичного словника, чим формувала і свіжі ідеї та способи творення образів. Традиційні рослини авторка наділила новими відтінками значень, почасти протилежними традиційним: лавровий вінок перестав бути нагородою, терновий – найтяжчою мукою, прості проліски стали найбажанішими квітами, непримітний плющ – красномовним символом кохання і відданості, а троянда більше не асоціюється із суто жіночими постатями. Щодо жіночих образів: їхній заємозв'язок із рослинними у поезії Лесі Українки полягає у алегоричному, але небанальному зіставленні жінки і квітки, у взаємодії ліричної героїні, найчастіше мисткині, із символічними рослинними образами та в асоціативних зв'язках із персонажами віршованих творів. Флористичні образи через призму гендерних векторів у ліриці поетки репрезентують особисті переконання, свіжість і незаангажованість її мистецьких поглядів, новаторство і утвердження нових моральних та естетичних ідеалів.

За допомогою вибагливої поліфонічної метафорики, найчастіше антропоморфної і ботаноморфної, авторка ставить на один щабель людину і природу. В межах світоглядної концепції мисткині це цілком справедливо, бо людина не мислиться царем природи, а її частиною, зазвичай невитривалою, часто позбавленою гармонійності, іншими словами – недосконалою. Метафоризація флористичних образів і, як наслідок, розширення їхніх значень, виводили поетичні тексти на нові смислові рівні. Для читача це означало можливість сприймати глобальні концепти через призму творчого світобачення і світовідчуття поетки.

Важливим складником творчості Лесі Українки є вірші, які нагадують своєю ритмомелодикою, образним і смисловим наповненням народні пісні. Дослідження таких творів дало можливість з'ясувати впливи етнографічної та фольклористичної діяльності письменниці на її творчий світогляд. У поезіях такої стилістики актуалізовано ще один пласт рослинної образності, адже Леся Українка крім народно-пісенних мотивів ужила і флороніми цього спектру.

Письменниця задіює рослинні образи, що якомога виразніше підкреслюють загальну настроєвість поезії, робить акцент на символіці квітів, узагальнює, сакралізує їх. Їхня актуалізацію можна розглядати і як індивідуально-авторську рефлексію на українські звичаї, щодо яких Леся Українка була добре обізнаною. Часто поетка реміфологізує фольклорні мотиви за посередництвом флористичних образів, зрушуючи сенси, які не лежать на поверхні.

Важливу роль відіграє й узагальнений образ квітів, який став культовим у пеотичній традиції. Неоднозначність, адже мисткиня нерідко не називає конкретну рослину, парадоксально увиразнює образ, розширює межі його трактування. Він у ліриці Лесі Українки пов'язаний і з весною, і з коханням, і з творчістю як її вособленням – має символічний характер.

Письменниця зміщує акценти, реміфологізує рослинні образи, виводить їх на нові горизонти значень, робить атрибутами того чи іншого явища або особи, тим самим надаючи образіві й асоціативності, і відтінку алюзійності. Осмислення творчого процесу як одкровення дало можливість Лесі Українці вивести систему флористичного образотворення на новий рівень – позбавити клішованих значень традиційні образи і ввести до загального обігу нові, наповнивши їх унікальними авторськими сенсами. Саме прикладом абсолютно нових може послугувати напівміфічна квітка ломикамінь – вособлення нескореності і сили мистецтва, його відродження. Тобто в образотворенні авторка використовує й неологізми, які, як ломі-камінь, стають концептами і займають важливе місце у процесі пізнання світу і себе.

Рослини у ліриці Лесі Українки, поза сумнівом, є доказом її виняткової ерудованості і глибокої обізнаності в царині культури і мистецтва різних епох. Поза тим, флористичний аспект – це ще й універсальний спосіб комунікації, місток до взаєморозуміння та співтворчості з читачем, ще один ключ, сходинка, яка наближує до осягнення унікального світогляду генія.

ВИСНОВКИ

У результаті вивчення основних тенденцій у зміні літературних епох, методології пізнання словесної образності, теорії символу, алегорії, метафори як образів з найглибшими дискурсами та аналізу дослідницького контексту творчості М. Вороного, П. Карманського, О. Олеся, Є. Плужника, О. Лятуринської, Д. Віконської та Лесі Українки було сформовано комплексний підхід до вивчення стильових особливостей і використання флористичних образів у поетичній традиції. Дослідження тенденцій розвитку рослинних образів на матеріалі ліричних творів письменників–представників різних літературних періодів дало можливість скомпонувати й окреслити цілісну картину розвитку флористичного дискурсу у поетичній традиції, що і стало основою теоретичної частини дослідження.

Аналіз еволюції рослинних образів у європейській поетичній культурі від античності до ХХ століття зумовив використання культурно-історичного підходу. Це дозволило визначити тенденції розвитку флористичної образності в контексті історії літературного процесу. З'ясовано, що зародження алегоричного способу зображення рослин бере початок з античної літератури, основою якої є міфологія. Алегоризація була елементом відтворення філософських ідей природної гармонії, божественної присутності, адже метаморфози, які відбувалися із персонажами міфів, здійснювалися з волі богів. Глибшого морального та релігійного змісту флористичність набуває з огляду на докорінну зміну вірувань у періоди середньовіччя та Ренесансу, адже християнські цінності на той момент майже витіснили античні, хоч і не докорінно. Пріоритетне побутування рослинних образів у релігійній сфері зумовило зближення понять їхньої алегоричності та символічності. Закономірно, що традиція символіко-алегоричного прочитання художніх текстів бере початок зі способу трактування Біблії: сюжети, а з ними й образи, серед яких були й флористичні, актуалізувалися, інтерпретувалися різними авторами й поступово утворювали образний словник. Пов'язані з

рослинами метафори також створювали простір для багатозначності, що на функційному рівні споріднює їх з алегоріями та символами.

Зміна, увиразнення значень рослинних образів зумовлена потребами самовираження авторів. Нашарування смислових відтінків на відносно стабільний арсенал флоронімів, який сформувався на основі традиції, зумовило утворення «моноліту» образу і його значення. Наприклад, троянда була невіддільною від поняття краси або образу прекрасної дами, лілею ототожнювали із невинністю та чистотою, тереновий вінок – із муками, лавровий – зі славою, дуб – із мудрістю, міццю і т. д. Лірики вдавалися й до інших флористичних образів, але сталим залишалося одне: їхня семантика у текстах напряду залежала від усталених значень тієї чи тієї рослини.

Активне звернення до любовної тематики, що чи не найбільшого розквіту досягло у лицарській поезії та ліриці трубадурів, ознаменувало появу додаткових відтінків у значенні передовсім квітів – помітним став вплив емоційного аспекту. Жінка-квітка посідала роль центрального персонажа лірики багатьох авторів різних періодів, здебільшого як втілення ідеальних рис, була частиною культу дами серця, що пліч-о-пліч йде із мотивами палкого, але зазвичай невзаємного кохання.

Флористичні образи в європейській поезії крок за кроком з усе більшою інтенсивністю набували значення важливого інструментарію для відображення внутрішніх процесів: осмислення світу, суспільних проблем, власного емоційного стану тощо. Вдаючись до рослинної образності, поети реалізують концепцію взаємозв'язку людини й природи, відбивають складну динаміку цієї співдії через символіку росту, цвітіння, зростання або в'янення.

Завдяки фронтальній актуалізації методу жанрово-стильового аналізу було з'ясовано, що митці-романтики тяжіли до ірраціонального, містичного, яскраво-емоційного зображення. Флористичні образи у їхній творчості стали функціонувати більш самодостатньо завдяки зміні світобачення. До прикладу, романтичний символ як художній образ зберігає естетичну функцію та

емблематичний характер, проте відрізняється від, скажімо, середньовічного чи барокового символу, значення яких було зумовлене усталеністю і ритуальним використанням. Словник флористичних образів зазнав перших суттєвих змін: романтики активно зверталися до фольклору, запозичуючи разом із сюжетними компонентами й образні – поклали початок змаганню із «закам'янілою» традицією, яка в царині рослинної образності тяжіла до алегоричності.

Початок ХХ століття сучасні дослідники характеризують як період стильових пошуків у творчості українських письменників. Більшість митців насправді постають у своєрідному межовому стані, адже в своїх новаторських зусиллях, хай яких напружених і плідних, вони однаково не могли позбутися тяжіння традиції. Принаймні позбутися тою мірою, якою прагнули. Модернізм був задекларований митцями цілком свідомо й рішуче, але втілений у творчість досить неоднорідно та непослідовно.

Окреслене ідейне роздоріжжя зумовило явища неоромантизму, неореалізму, неокласицизму, які у межах мистецької еволюції поставали етапами, що передували розвитку високого модернізму. У пропонованому дослідженні вони трактовані як премодерністські або ранньомодерністські течії. Їхні естетичні та світоглядні засади суттєво різняться: у сучасному літературознавстві ці напрями визначаються як такі, що перебувають в опозиції один до одного. Для неокласиків характерною була консервативність, а виваженість і стриманість вони вважали найвищими досягненнями поезії. Неоромантики ж тяжіли до емоційної експресії. Неоромантична модель художнього світу зосереджена на зображенні нетипового персонажа, для якого свобода та самовираження були ключовими цінностями. У центрі поетики неоромантизму перебували мотиви духовного піднесення й вивищення над буденністю, що зближувало цей напрям з ідейними засадами модернізму. Проте обидва напрями таки мали спільну рису – деконструкція традиції. Поза тим непослідовність цього заперечення дає підстави визначати неоромантизм і неокласицизм як явища раннього модернізму або ж премодернізму.

У межах цього дослідження не розглядаються флористичні образи в поезії неокласиків, передусім тому, що їхній світоглядний фундамент базувався на запереченні романтичної естетики, яка, у свою чергу, була концептуально спорідненою з неоромантизмом і загалом із модерністськими тенденціями. Відтак модернізм у літературному процесі початку ХХ століття слід розглядати як багатовекторний феномен, що поєднував традицію та новаторство, задаючи напрямки подальших мистецьких трансформацій.

Модерністи, прагнучи оригінальності, трансформували традиційні образи, наділяли їх новими смисловими конотаціями або ж заперечували усталений семантичний код, індивідуалізували символіку флористичних мотивів. Флористичний спектр поезії модернізму урізноманітнівся і розширився завдяки проєкції досвіду поетів-модерністів на їхню творчість. Помітний взаємовплив життєвої конкретики і творчого процесу вимагав застосування елементів біографічного та психоаналітичного підходів. Митці залучали нові флороніми до так званого поетичного словника або й узагалі укладали власні. Флористичні елементи здійснюють вплив на зміст і форму лірики, утворюють зв'язок зі світоглядом автора та естетикою його творчості. Вони постають індикатором стилю, а відтак і елементом вияву психотипу письменника. Перехід від романтичних тенденцій до модерністських в українській літературі був досить обережним, але це не скасовує вагомість цього межового стану, який ознаменував початок важливих змін. Непослідовність прямування до нових мистецьких обріїв у контексті флористичного дискурсу проявилася передусім в актуалізації поезики минулих періодів, романтизму зокрема.

Означені тенденції раннього модернізму в українській літературі відбиває творчість М. Вороного, П. Карманського та О. Олеся – письменників, які, кожен різною мірою і в притаманний їм спосіб, наблизилися до самоствердження у профілях модерністів, але не досягли цього остаточно. У їхній поезії присутні коди, переважно, символізму, але розгорнуті й утілені непослідовно. А характер

флористичної образності зримо й досить послідовно відображає стильові пошуки. Задіяний до ліричних текстів герменевтичний підхід доводить це з очевидністю.

М. Вороний, як ідеолог і зачинатель української модерної літератури, прагнув наслідувати і відтворювати тенденції європейської лірики. Очевидним було його захоплення поезією французького символізму, однак на практиці творчі зусилля митця не часто виходили поза межі традиції. Із точки зору поетики рослинні образи М. Вороного мають романтичний характер: узагальнений образ квітів символізує весну, відродження, красу життя, молодість, кохання. Натомість тлінна, зів'яла квітка – це недовговічність, втрачені надії, нездійснені мрії. Серед флористичних образів домінують символи, що мають емблематичний характер. Наявний і мотив єдності ліричного героя із природою, яка гармонійно вписана у людське існування. Цей концепт передано за допомогою розмаїття художніх засобів: порівнянь, ботаноморфних метафор, алегоризації флори.

Є вагомим підстави стверджувати, що П. Карманський продовжив справу М. Вороного у плані «модернізації» української поезії. Він теж виразно тяжіє до флористичних порівнянь поряд із яскравою метафорикою, що представлена у взаємодії з екзотичними або ж нетиповими для українського побуту / пейзажу рослинами. Поряд з експресивністю і надрином у ліриці флористичні образи набувають емоційно-значеннєвого забарвлення: автор не приховує суб'єктивного ставлення до них, наділяючи певними рисами чи якостями, які властиві людям. Вдається поет і до паралелізму, використовує рослинні елементи в якості декору. Поза тим йому притаманне тяжіння до споглядальності, песимістичного світосприйняття. Парадоксально, адже поет естетизує дійсність, але вона переважно постає ворожою до ліричного героя. У цьому проявляється двоїстість природи, а отже і світогляду автора, що поряд із мотивом сну актуалізує концепт двосвіття – поділу на реальне та ідеальне. Зважаючи на це і ще ряд вагомих причин, як от інтуїтивність, тяжіння до споглядальності, П. Карманський у порівнянні з М. Вороним більшою мірою наблизився до самореалізації у профілі модерніста (символіста). Але тільки наближення, зрозуміло, тут недостатньо.

Ліриці Олександра Олеся притаманні риси романтичної поетики, зокрема емблематичність, персоніфікація флористичних образів, пейзажність як засіб художнього відображення дійсності, органічний зв'язок із фольклорними традиціями, а також міфотворчість як складник авторського стилю. Водночас у його творчості виразними є коди символізму, що проявляються через філософію двосвіття, усвідомлення інакшості, а також потребу безперервного пізнання як навколишнього світу, так і власного «я».

Флористичні образи-символи (зокрема узагальнені образи квітів, цвіту, папороті, вінка, лілеї) відіграють ключову роль в художньому світі митця. Однак їхнє стилістичне маркування не є однозначним: їх неможливо остаточно закріпити за романтичною чи символістською традицією. Творчість Олександра Олеся відображає співдію неоромантизму та символізму, що є характерною особливістю української поезії перехідного періоду кінця XIX – початку XX століття.

Поза тим, серед митців-новаторів були й такі, хто публічно не декларував свою приналежність до великого новаторського руху, але змінював і вдосконалював літературу найголовнішим – власною творчою практикою. Такий тип митців представлено знаковими для української літератури постатями – Леся Українка, Євген Плужник, Оксана Лятуринська та Дарія Віконська. Зрозуміло, що це поети з різними підходами, авторськими стилями, тематичним спрямуванням тощо. Найголовніше, що їх об'єнує – це не просто жадання змін і більш чи менш рішучі спроби змінити літературну ситуацію. Найпосутнішим тут виступає власний досвід успішної реалізації як митця-модерніста..

Характерна риса стилю Є. Плужника – синкретизм художніх засобів, головною функцією якого є створення власного, абсолютно новаторського суб'єктивно-образного стильового рівня. Поетика символізму автора, до якої вплетено флористичну образність нового ідейного спрямування, виявляється у філософії двосвіття, поділі на реальне та ідеальне, в усвідомленні смерті як перехідного стану, а не кінцевої точки життєвого шляху, а відтак позбавлення

страху перед нею. Усе це вказує на прихід в літературу оригінального митця, а з огляду на епоху – представника зрілого модернізму.

Надважливе значення рослинна образність має у творчості письменницько-модерністок – Лесі Українки, Оксани Лятуринської та Дарії Віконської. У них флористичність є не тільки вагомим елементом образотворчості, а й претендує на статус окремого тематичного пласта. А до цього майже не тяжіють їхні колеги-чоловіки. Уміння помічати присутність рослин у житті, оригінально й органічно наповнювати ними художній простір також притаманне жіночому письму. А ще образ квітів став частиною самоідентифікації жіночої особистості. Ці риси споріднюють українських авторок з їхніми, наприклад, британськими письменницями-сучасницями. Це дозволяє увести флористику до питомого арсеналу жіночого письма. Окрім усього, сказане засвідчує відмінності жіночої та чоловічої творчої манери на рівні тематики та образності, що й зумовило потребу розглянути флористичність у гендерному ключі. Флористичність на науковому рівні також виявилася жіночою темою – розвідки, що стосуються рослинної образності, належать виключно дослідницям.

У ліриці О. Лятуринської побутують рослини-символи, які переважно мають народно-пісенне походження. Це дає підстави визначити неоромантизм як одну із визначальних рис творчості мисткині. Звернення до фольклорних мотивів дозволило розширити діапазон вживання флоронімів, що значно збагатило авторський образний словник і відкрило нові обрії для інтерпретації рослинних образів. Ознаки імпресіонізму виявленні в автентичному способі зображення квітів – вони з'являються як результат саморефлексії через споглядання дійсності. Поезія О. Лятуринської відображає світ через призму унікального художньо-естетичного світобачення. Рослинні метафори у цьому випадку слугують для доповнення авторської концепції буття і її повнішого самовияву. Під цим кутом лірики Лятуринською можна сприймати як індивідуальний вияв орнаменталізації шляхом нашарування рослинних символів, метафор та алегорій. А це, своєю чергою, засвідчує впливи стильової естетики необароко.

У невеликому за обсягом творчому доробку Дарії Віконської дивовижним чином відрефлексовані духовні перетворення, які відображають мистецьку та інтелектуальну атмосферу епохи. Вибір нетипового жанру поезії у прозі – не що інше як прояв свободи самовираження у творчості, майстерності та новаторства. У цієї авторки квіти – це посланці, бо кожна з них є носієм творчих ідей та оригінального авторського світогляду. Рослинні образи є індикаторами індивідуального стилю письменниці, основа якого – експресіонізм, однак помітні й впливи імпресіонізму та символізму. Поетичні нариси Дарії Віконської – одна з вершин української модерної лірики, що виявляють максимально глибоке занурення у власний внутрішній світ.

Флористичний дискурс лірики Лесі Українки – великої попередниці Лятуринської та Віконської – виявляє еволюцію її творчих пошуків. Вектор цієї еволюції можна вбачати у переході від неоромантичної до символістської поетики. Образна система ранньої лірики поетки визначає її як митця-романтика із досить типовими рослинами-алегоріями, символами, метафорами. Проте, текст за текстом, її флористичні образи все частіше набували символічного забарвлення, Леся Українка залучала нові флорони до власного поетичного словника – формувала нові ідеї та способи творення образів. Крім оновлених символів, алегорій і метафор авторка творить і неологізми, що стають концептами й займають чільне місце у відображенні процесів пізнання світу і себе (яскравий приклад тут – ломикамінь). Трагічні життєві події стали своєрідною точкою неповернення, каталізатором для становлення Лесі Українки – символістки, а отже й розширення образної системи, доповнення та увиразнення її сенсів, зокрема й у гендерному ключі.

Отже, завдяки введенню у наукову площину флористичного дискурсу вдалось простежити й з'ясувати взаємовпливи рослинних образів та змісту і форми лірики М. Вороного, П. Карманського, О. Олеся, Є. Плужника, О. Лятуринської, Д. Віконської та Лесі Українки. З'ясувалося, що флористичні

образи є органічною проєкцією світогляду авторів, а відтак і дієвим способом осягнення їхніх творчих шукань та ідентифікації стильової приналежності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2003. 320 с.
2. Агеєва В. П. Власним голосом: жіноча одвертість і модерністський бунт. Інша оптика : гендерні виклики сучасності / упоряд. В. Агеєва, Т. Марценюк. Київ : Смолоскип, 2019. С. 13–28.
3. Агеєва В. Три долі. Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі. *Чоловічий псевдонім і жіноча незалежність*. Київ: Факт, 2002. С. 103–113.
4. Агеєва В. П. Поетичний візіонеризм Лесі Українки. *Наук. зап. НаУКМА. Сер. Філол. науки*. 2007. Т. 72. С. 3-11.
5. Анісімова Н. Міфологічні джерела поезії Оксани Лятуринської. Запоріжжя: Просвіта, 2005. 172 с.
6. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 633 с.
7. Арендаренко І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика). НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Фоліант, 2004. 215 с.
8. Астаф'єв О. Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі : монографія. К. : Наукова думка, 2000. 268 с.
9. Базилевський В. Євген Плужник. Літературна Україна. 1988. № 45. С. 5–6.
10. Базилевський В. О. Євген Плужник. Зав'язь дум, вільний лет пера: літ.-критич. ст., ессе, студія одного вірша. К., 1990. С. 156–177.
11. Барка В. Поезія Оксани Лятуринської. Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто: Вид-во Організації Українок Канади, 1983. С. 724–731.
12. Біблія / пер. о. Рафаїла (Романа Турконяка). Українське біблейне товариство. Київ, 2016. 1240 с.

13. Білецький О. І. Микола Вороний: З приводу XXXV-річчя літературної діяльності. *Червоний шлях*. Харків, 1929. №1. С. 158–173.
14. Білецький О. І. Микола Вороний: збір. праць у 5 т. Київ, 1965. Т. 2. С. 596–634.
15. Білічак О. Індивідуально-авторська інтерпретація дійсності у поетичному тексті Євгена Плужника засобами художньої словесності. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Т. 1, № 27. С. 237–240. URL http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/27/part_1/40.pdf (дата звернення 7.12.2024)
16. Білічак О. Особливості представлення образу-домінанта «життя – смерть» в ліриці Є. Плужника. *Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження*. Матеріали Всеукраїнської наук.–практ. конф., 07 – 08 квітня 2016. К., 2016. С. 143 – 146.
17. Білічак О. Своєрідність метафоричної образності поезії Євгена Плужника. *Держава та регіони. Серія «Гуманітарні науки»*. Запоріжжя, 2018 Вип. 1. С. 27 – 33.
18. Білічак О. Символіка основних образів-домінант поезії Євгена Плужника. *Південний архів (філологічні науки)*. 2021. № 85. С. 8–12. URL: DOI <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2021-85-1> (дата звернення 12.12.2014)
19. Білоус Н. В. Стильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини XIX – початку XX ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2005. 191 с.
20. Бовсунівська Т. В. Український романтизм: Теогонічна систематизація. Монографія. Тернопіль: Крок, 2019. 213 с.
21. Богдан С. Автопортрет “жінки з Косачівського роду” за її листами. *Дивослово*. 2005. № 2. С. 64–68.
22. Боєва Е. Символіка рослинної номінації у драмі-феєрії Лесі Українки „Лісова пісня”. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр.* Луцьк: Вежа. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. Т. 4, кн. 2. С. 266-275.
23. Бойко Н., Кайдаш А. Міфологеми в українському романтичному просторі: монографія. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2010. 155 с.

24. Бортник, С. А. Інтертекстуальна поетика Петра Карманського. Дис. канд. філолог. наук. Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 2019. 241 с.
25. Бронте, Шарлота. Джейн Ейр / пер. М. Кіяновська. Київ: Книголав, 2018. 608 с.
26. Будний В. Синестетична образність збірки Лесі Українки "На крилах пісень". *Ідеологія національної аристократії (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки)* : збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції, 25-26 лютого 2021 року, Львів. Львів : Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2021. С. 124–130.
27. Бунчук Б. Никифорок Т. Металогічні засоби у віршованих творах Сидора Воробкевича раннього етапу творчості (1863 – 1867 pp.). *Current issues of social studies and history of medicine. Joint Ukrainian-Romanian scientific journal.* №:1(33). 2022. Р. 119-122.
28. Бунчук Б. Реуцька Н. Про компонування збірки віршів Василя Пачовського «Розсипані перли» (версифікаційний аспект). *Питання літературознавства.* № 109. 2024. С. 7–21. URL: <http://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.007> (дата звернення 4. 01. 2025)
29. Бунчук Б. Реуцька Н. Строфіка та рифування у поезіях збірки Василя Пачовського "Розсипані перли". *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал. (АПСНІМ).* № 1(37). 2024. С. 125-131.
30. Бунчук Б. Вишивання на канві: версифікаційна майстерність Лесі Українки у віршах циклу „Ритми”. *Питання літературознавства.* №104. 2021. С. 7-27. URL: <http://doi.org/10.31861/pytlit2021.104.007> (дата звернення 4.01.2025)
31. Бурлакова І. Поліхудожній простір Оксани Лятуринської. *Мова і культура.* 2013. Вип. 16. С. 409–415.

32. Віконська Д. Жінка в чорному: етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя. Львів: Піраміда, 2013. 76с + 108 с.
33. Вісич О. Іменний код французької революції у драматичному діалозі Лесі Українки «Три хвилини». *Волинь філологічна: текст і контекст*, № 32, 2021
34. Вісич О. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки: монографія. Луцьк: Твердиня, 2014. 196 с.
35. Войтович В. М. Українська міфологія. Енциклопедія народних вірувань. Київ: «ФОП Стебляк», 2014. 688 с.
36. Волошук Л. В. Інтермедіальність у ранній поезії Лесі Українки. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*, 2017. Вип. 29(1). С. 12-15.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_29%281%29__5 (дата звернення 23.06.2021)
37. Вордсворт Вільям . Поезії / пер. О. Мокровольського, М. Стріхи, Ю. Швайдака. Київ, 1991. 240 с.
38. Вороний М. К. Вибрані поезії. Київ: Радянський письменник, 1959. 323 с.
39. Гайдеггер М. Навіщо поет? / пер. з нім. Ю. Прохасько. Слово. Знак. Дискурс.
40. Гальчук О. Євген Плужник і античність: експресіоністський акцент у неоромантичному прочитанні прецедентного тексту. *Слово і час*. 2013. № 12. С. 920–101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2013_12_22 (дата звернення 18.05.2024).
41. Гаськевич О. Флористичні мотиви у творчості Юліуша Словацького. *Проблеми слов'янознавства*. 2013. №62. С. 78 – 89.
42. Гейне Генріх. Книга пісень. Атта троль. Вибрані поезії / пер. Леся Українка. Київ: Кондор, 2022. 260 с.
43. Герасимчук С. Алегорична рефлексія біблійних образів та сюжетів у творчості Т. Г. Шевченка (на матеріалі поеми «Неофіти» та «Марія»). *Волинь–Житомирщина. Історикофілологічний збірник з регіональних проблем*. 2012. С. 20-29.

44. Голобородько К. Художні доміанти словесної творчості Олександра Олеся. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність* : зб. наук. пр. 2013. Вип. 2. С. 14–31.
45. Голобородько К. Художня парадигма образу природи в поезії О. Олеся. *Південний архів. Філолог. науки* : зб. наук. пр. 2003. Вип. 20. С. 19–23
46. Головій О. «...Як чорна квітка»: до проблеми ідіостилю Дарії Віконської (флористичний аспект). *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Серія «Філологія». 2023. Вип. 54. С. 35–45.
47. Головій О. Імпресіонізм та експресіонізм крізь призму філософії миті (на матеріалі творчості Дарії Віконської). *Закарпатські філологічні студії*. 2024. Вип. 35. С. 366–373.
48. Голомб Л. Петро Карманський: Життя і творчість: монографія. Ужгород: Гражда, 2010. 246 с.
49. Гринда Б. «Роман про троянду» в традиції готичної ілюмінації: семантика і стилістика іконографічних мотивів. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. №21. С. 166 – 183.
50. Гуляк А., Кейда Ф. Неборима сила любові (інтимна лірика Миколи Вороного). *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету*. Сер. : Філологія. 2008. Вип. 1. С. 13-24. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmdu_2008_1_4 (дата звернення: 3.02.2023)
51. Гундорова Т. «Марліттівський стиль»: жіноче читання, масова література і Ольга Кобилянська. *Гендерна перспектива*. Київ : Факт, 2004. С. 19–35.
52. Гундорова Т. Жінка і дзеркало. *Незалежний культурологічний часопис "І"*. 2000. № 17. С. 87–94.
53. Гундорова Т. Леся Українка. Книги Сивілли. Харків: Віват, 2023. 304 с.
54. Гундорова Т. Леся Українка: християнство – екзистенціалізм – фемінізм. *Слово і Час*. 1996. № 8–9. С. 19–28.

55. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. 2-ге, перероб. та доп. Київ: Критика, 2009. 448 с.
56. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Київ: Критика, 2006. 352с.
57. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. ХХ ст.). *Слово і Час*. 1993. № 1. С. 55–66.
58. Гуренко Л. О. Творчість Миколи Вороного у мистецько-культурному просторі кінця ХІХ – початку ХХ століть. Дис. канд.мист-ва. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Міністерства культури України, Київ, 2019. 235 с.
59. Габор В. Аристократка духу : Дарія Віконська. Віконська Д. Жінка в чорному. Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги. Джеймс Джойс : Тайна його мистецького обличчя / упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габора. Львів : ЛА «Піраміда», 2013. С. 7–18.
60. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибр. тв. / пер. з нім. В. Бабич, М. Кушнір та ін.]. Київ : Юніверс, 2001. 280 с.
61. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. Т. 1–2. / пер. з нім. О. Мокровольський, М. Кушнір. Київ: Юніверс, 2000.
62. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк: Волинська книга, 2007. 324 с.
63. Давидюк І. Волинський гербарій у творчості Оксани Лятуринської. *Геопоетичні студії: Geopoetical Studies. Студентський науковий альманах*. Вип. 4. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2020. С. 136–140
64. Данилюк-Терещук Т. Вектори життєтворчості Лесі Українки (особливості курсу «Творчий феномен Лесі Українки»). *Пріоритетні напрямки сучасної лінгводидактики (до 90-ої річниці з дня народження Лариси Павлівни Рожило)*: матеріали Всеукраїнського науково-практичного семінару. 25–26 березня 2021 року / укл. Ю. С. Васейко, Л. М. Деркач, Р. С. Зінчук, Л. Б.

- Лавринович. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 51–52.
65. Демкович-Добрянський М. Дарія Віконська: за силу й перемогу. *Інтернет-джерело*. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Demkovych-Dobrianskyi_Mykhailo/Za_heroichnu_dukhovist.pdf? (дата звернення 23.10.2023)
66. Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпретація чоловічих і жіночих образів в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. (новелістика, драматургія). *Слово і Час*. 2005. № 4. С. 10–14.
67. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2009. 184 с.
68. Дзюба І. М. Запрошення до «Молодої музи». З криниці літ : у 3 т. Т. 3. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 548–556.
69. Дорошко Л. Неоромантичність раннього українського модернізму. *Статті, розвідки : Студії з україністики*. Вип. XV. Київ: Університет “Україна”, 2015. 256 с.
70. Дружинович Л. Образно-змістові координати концепту «земля» в поетичній рецепції Є. Плужника. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2010. Вип. 14. С. 106–114.
71. Енциклопедичний словник символів культури України. Переяслав Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди / заг. ред.: В. П. Коцур та ін. Вид. 5-те, допов. і випр. Корсунь-Шевченківський: Вид. В. М. Гаврищенко, 2015. 911 с.
72. Єременко О. Образний світ в експресіоністичній прозі (на матеріалі малої прози В. Стефаніка та М. Хвильового). *Укр. мова та літ.* 2010. № 22. С. 17–20.
73. Єрмоленко С. Я. Мінливе й вічне слово поезії. *Культура слова*. Київ. 1996. Вип. 48/49. С. 38–45.
74. Жайворонок В. В. Український психотип у мовотворчості Тараса Шевченка. *Мовознавство : Науково-теор. журнал Ін-ту мовознавства ім. О. О.Потебні*. 2009. № 3–4. С. 104–111.

75. Жванія Л. Біблійний код драматичної поеми Лесі Українки «На руїнах». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Т.1, вип. 55. С.153–159
76. Жванія Л. В. Діалог з Книгою Книг у драматичній поемі Лесі Українки "Одержима". *Закарпатські філологічні студії*. 2021. Вип.16. С. 287–293.
77. Забужко О. Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. К.: Факт, 2007. 640 с
78. Забужко О. Une princesse lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема. *Слово і час*. 2001. № 2.
79. Задорожна О. С. Жінка в літературі і феміністичний рух в Україні. *Мова і культура*. 2014. Вип. 17, т. 1. С. 466-470. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2014_17_1_80 (дата звернення: 17.09.2024)
80. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.
81. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей. Тернопіль: Джура, 2002. 228 с.
82. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
83. Зеров М. Три пори українського романтизму. *Відродження*, 2007. С. 73-75.
84. Золотницький М. Квіти в легендах і переказах / Пер. Боримський Ю.Є. Київ: Калита, 2007. 152 с.
85. Зуєнко М. Від раю до пекла як традиційний бароковий мотив (Втрачений рай Дж. Мільтона, Мертві душі М. Гоголя). *Філологічні науки*. 2014. С. 24–30.
86. Камінчук О. Неоромантик, символіст чи романтик? Естетичні тенденції творчості Олександра Олеся. *Дивослово*. 2004. № 12. С. 46–49.
87. Камінчук О. Семантика концепту любові в українській поезії кінця ХІХ початку ХХ ст.: світоглядно-оцінний аспект. *Слово і час*. 2013. № 4. С. 102–107.
88. Камінчук О. Творчість Миколи Вороного в контексті художнього досвіду європейської поезії. *Вісн. Черкас. ун-ту. Сер. Філол. науки*. 2012. № 26. С. 58–65.

89. Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця ХІХ — початку ХХ ст. К., 2009. 349 с.
90. Карманський П. С. Поезії / поряд., вступ. слово і прим. В. І. Лучука. Київ. Укр. письменник, 1992. 374 с.
91. Кеба О.В. Міфологічна критика в літературознавстві ХХ ст. URL: https://subject.com.ua/article/philology_2/13.html (дата звернення: 28.09.2024).
92. Кицан О. Гендерні інверсії в драматургії Лесі Українки. *Ін: Етносы и судьбы в современном социуме: теория и практика: коллективная монография / под ред. М.П. Жигаловой. Брест: БрГТУ, 2020. С. 164–173.*
93. Кицан О. Історія одного поетичного циклу Лесі Українки. *Волинь філологічна: текст і контекст. 2021. № 32. С.143–160.*
94. Кицан О. Історія одного тексту Лесі Українки: «Поет під час облоги», *Лінгвостилістичні студії, 2020. №. 13. С. 53–61.*
95. Кожевнікова С. “Квітчасті вірші” Лесі Українки. *Вісник Житомирського педагогічного університету. Вип. 7. Житомир, 2001.С. 63-65.*
96. Кожолянко Г. Анімістичні пережитки давніх вірувань та нові сакральні ідеї у духовній культурі українців. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології. 2012. Т. 2. С. 139–150.*
97. Колошук Н. Конфлікт підміни понять у драматичній поемі Лесі Українки «У пущі» (проекція на екзистенціалістську драму). *Волинь філологічна: текст і контекст. 2021. № 32. с. 48–72.*
98. Колошук Н. Образно-стильова парадигма міфологеми тілесного полону в ранній ліриці Лесі Українки. *Жанрово-стильові аспекти творчості Лесі Українки: зб. наук. пр. / наук. ред. В. І. Гуменюк. Сімферополь: Світ, 2010. С. 6–17.*
99. Колошук Н. Г. Сонет Лесі Українки «Дихання пустині»: спроба прочитання. *Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. праць. Вип. 16: Мова і вірш. Луцьк: Східноєвропейський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. С. 325–334.*

100. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості /Репринт. вид. Луцьк : ВАТ Вол. обл. друк., 2006. 928 с.
101. Коцюбинська М. Х. Образне слово в літературному творі: питання теорії художніх тропів / відп. ред.: М. З. Шамота; АН Української РСР, Ін-т укр. літератури ім. Т. Г.Шевченка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1960. 188 с.
102. Кочерга С. «Ландшафт культури» у творчості Лесі Українки. *Слово і час*. 2012. № 2. С. 3–9.
103. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2019. 656 с.
104. Кочерга С. Музичні інструменти в літературній творчості Лесі Українки: інтермедіальний аспект. *Slavia-časopis pro slovanskou filologii*. 2022. 91.1, с. 3–11.
105. Кочерга С. Поезія і/як писанкарство: інтермедіальність художнього світу Оксани Лятуринської. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство* : зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманітар. ун-ту. Вип. 21. Рівне : РДГУ, 2015. С. 38–45.
106. Кочерга С. Флористична семіотика драматичної поеми Лесі Українки «Адвокат Мартіан». *Науковий вісник Національного університету 80 біоресурсів і природокористування України. Сер. Філологічні науки*. 2013. Вип. 186(2). С. 17–23.
107. Кочерга С. Функції листа в драматургії Лесі Українки. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32 (71). No 1. Част. 3, с. 48–54.
108. Кочерга С., Вісич О.. Літературознавча інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти. Навчальний посібник для здобувачів вищої освіти. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2023. 286 с.
109. Кочерга, С. О. Самобутність ліричної героїні Марусі Няхай у контексті рецепції українсько-словацького фронтиру. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Гельветика, 2023. Вип. 31. С. 217–221.

110. Кочерга, С. О., Вісич, О. А. Художня реконструкція етнообразу кримських татар в українській літературі раннього модернізму. *Східний світ*, (1 (118)). 2023. С. 69-84.
111. Курціус Е.-Р. Європейська література і латинське середньовіччя /пер. з нім. А. Онишка. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
112. Лановик З. *Hermeneutica Sacra*: монографія. Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2006. 587 с.
113. Левченко Г. Квітковий стиль та уламки орфічного міфу в ліриці Лесі Українки. *Слово і Час*. 2012. № 2. С. 21-31.
114. Левченко Г. Міф проти історії. Семіосфера лірики Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 315 с.
115. Левчук Т. Жанрові особливості віршованої драматургії Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр.* Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2010. Т. 6. С. 126–136.
116. Левчук Т. Мистецький синкретизм літературної творчості Оксани Лятуринської. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Вип. 5. Луцьк: Вежа, 2008. С. 90–98. 24.
117. Левчук Т. Поетика Оксани Лятуринської: монографія. Луцьк: Твердиня, 2012. 240 с.
118. Левчук Т., Яструбецька Г. Дифузія стилів як ознака модерністської поетики: натуралізм й експресіонізм в поезії Тодося Осьмачки. *Волинь філологічна: текст і контекст*, № 33. 2022. С. 261-274.
119. Лєгерко Т. «Білий мармор, і плющ, і криваві осінні рожі»: флористичні образи інтимної лірики Лесі Українки (1900–1902 рр.). *Scriptamanent: Молодіжний науковий вісник факультету філології та журналістики: зб. наук. пр.*, №10, 2023, с. 115–120.
120. Лєгерко Т. «І лаври, і квіти, і терни»: тема митця і мистецтва у поезії Лесі Українки (флористичний дискурс). *Волинь філологічна: текст і контекст*.

- Вип. 32. Леся Українка: особистість, нація, світ. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2021. С. 131–143
121. Легерко Т. Концептосфера життя/смерть крізь призму рослинної метафорики (на матеріалі поезії Лесі Українки). *Молодий вчений*. № 8 (96), 2021. с. 82–86.
122. Легерко Т. Флористика як індикатор домінанти ідіостилію Дарії Віконської. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Серія «Філологія», 59, 2024. с. 34–40.
123. Легерко Т. Флористична образність поезій Лесі Українки, що не ввійшли до збірок. *Vivat academia*, Випуск 5, Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2021. С. 29 – 34
124. Легерко Т. Флористичний дискурс жіночих образів у поезії Лесі Українки (феміністичний ракурс). *Матеріали XVIII Міжнародної науково-практичної конференції аспірантів і студентів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень»* (14 – 15 травня 2024 року). Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк. 2024. С. 1003 – 1006.
125. Легерко Т. Гендерні вектори ліричної флористики Лесі Українки. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 38, 2025. С. 154-165. <https://doi.org/10.29038/2304-9383.2024-38.leg> (дата звернення 16.02.2025)
126. Легерко Т.О. Флористична образність лірики Лесі Українки (поезія поза збірками). *Молодий вчений*. № 8 (96). 2021, с. 86 – 90.
127. Лицар честі і краси. Микола Вороний у спогадах, листах і матеріалах / упоряд., передм. та прим. М. І. Лисенка. Київ. Рада, 2011. 208 с.
128. Літвінова І. М. Іntenціональна специфіка релігійної символіки як репрезентант художньо-ідеологічних образів поетичних поколінь. *Вісник Львівського університету : Серія філологічна*. Випуск 67. Частина II. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2018, С. 294–304.

129. Література західноєвропейського середньовіччя / ред. Висоцька Н.О.: Навчальний посібник для студентів гуманітарних факультетів з курсу «Історія зарубіжної літератури». Вінниця: НОВА КНИГА, 2003. 464 с.
130. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. 624 с.
131. Луцюк. М. Поет краси і страждання. Художня творчість Миколи Вороного. Навчальний посібник. Київ: Колесо, 2008. 60 с.
132. Лятуринська О. Зібрані твори. Видання організації українок Канади. Торонто, 1983. 813 с.
133. Ляшкевич П. Петро Карманський: Нарис життя і творчості / Відп. ред. Г.Чопик. Львів, 1998. 72 с.
134. Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994, 288 с.
135. Максюта М.Є., Мала Я.Л. Екзистенціально-персоналістські конотації ідей фемінізму у творчості Лесі Українки. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2015. Випуск 9–10 (147–148). с. 65–77.
136. Маланій О. Символізм О. Олеся . *Філологічні студії* : зб. наук. пр. 1997. Вип. 2. С. 71–75.
137. Маланюк Є. Дарія Віконська. Книга спостережень. Торонто: Гомін України, 1966. Т. II. С. 387–391.
138. Маркова М. В. Символічний гербарій кохання поезії європейського романтизму. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство*: міжвузівський збірник наукових статей. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 4. С. 181–188.
139. Маркова М. Симфонія Духу: концепт панмузикальності у поезії Семюеля Тейлора Колріджа. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон: Видавництво ХДУ, 2008. Вип. XXXXII. С. 72–77.
140. Мацибок-Стародуб Н. Художня модель світу в західноукраїнській жіночій прозі міжвоєнного двадцятиліття (Ірина Вільде, Ольга-Олександра Дучимінська, Дарія Віконська): дис. канд. філол. наук; Міністерство освіти і

- науки України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2015. 187 с.
141. Микитів Г. В. Рослинна символіка як засіб творення жіночих образів у поезії Шевченка URL : <http://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/1172.pdf> (дата звернення 3.11.2021)
142. Микола Вороний. Перші зустрічі з Іваном Франком. Спогади про Івана Франка. Упоряд. вступ. сл. прим. М. І. Гнатюка. Львів: Каменяр, 2011. С. 376-379.
143. Михида С. У психопоетичному світі Лесі Українки (Стаття третя). *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр.* Луцьк: Вежа. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. Т. 4, кн. 1. С. 205-214.
144. Мілтон Джон. Утрачений рай. / пер. з англ. О. Жомнір. Іл. Гюстава Доре. Київ: Видавництво Жупанського, 2019. 360 с.
145. Мовчан Р. У пошуках архітвору: (з історії української літератури ХХ століття). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 448 с.
146. Моклиця Г. Підхід Фрейда до аналізу художньої творчості. Аналіз та інтерпретація тексту. *Драматургія Лесі Українки. Збірник матеріалів конференції.* Світязь: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2020. С. 52–54.
147. Моклиця Г. Роль сублимації в процесі суб'єктивації Лесі Українки. *Волинь філологічна: текст і контекст.* Вип. 32. *Леся Українка: особистість, нація, світ.* 2021, С. 188–199.
148. Моклиця М. Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває : монографія. Київ: Кондор, 2017. 292 с.
149. Моклиця М. Алегорія й символ: підступна бінарність термінів. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.*

- Філологічні науки. Літературознавство.* 2016. № 8. С. 97–102. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2016_8_19 (дата звернення 18.12.2022)
150. Моклиця М. В. Вступ до літературознавства: посібник для студентів філологічних факультетів. Луцьк, 2011. 467 с.
151. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посіб. Ч.1. Українська література. Луцьк : Вежа, 1999. 154 с.
152. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посіб. Ч.2. Зарубіжна література. Луцьк : Вежа, 1999. 184 с.
153. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика, 2. вид., доп. і перероб. Луцьк: Вежа, 2002. 389 с.
154. Моклиця М. В. Стильовий розріз модернізму: полемічні зауваги та практичні настанови. *Дивослово*. 2012. № 5. С.51 – 58.
155. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
156. Моклиця М. Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія. Київ: Кондор, 2022. 432 с.
157. Моклиця М. Розмаїття світу культури у спадщині Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки.* 2010. Т. 6. С. 589-594.
158. Моклиця М. Методика аналізу роману Дж. Джойса «Улісс» (акценти Дарії Віконської). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки.* 2021. Вип. 2 (95). С. 67-75.
159. Моклиця М., Левчук Т. Психопоетика чернетки: Камінний Господарь Лесі Українки. *Slavia, časopis pro slovanskou filologii*, (91, 2). 2022. С. 23–37.

160. Монастирецький Л. Оксана Лятуринська в колі діячів культури українського зарубіжжя. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2004. С. 175–178.
161. Москвичова О. А. Поетичний текст як специфічний засіб відтворення дійсності. *Studia linguistica*. 2018. Вип. 13. С. 215–227.
162. Мочернюк Н. Українська література 20–30-х років ХХ століття у взаємодії з образотворчим мистецтвом: інтермедіальний дискурс : дис. д-ра філол. наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. Київ, 2019. 421 с.
163. Набитович І. Дарія Віконська – письменниця з княжого роду. *Дивослово*. 2017. №6. С. 53–59.
164. Набитович І. Дерево життя літературного роду: Іван Федорович, Володислав Федорович, Дарія Віконська. Київ: Дух і Літера, 2018. 559 с.
165. Набитович І. Євген Маланюк і Дарія Віконська. Мистецька трансформація історії княжого роду Федоровичів у поемі “Побачення”. *Слово і час*. 2019. № 6. С. 46–55.
166. Наливайко Д. С. Класицизм. Українська літературна енциклопедія: У 5 т. Київ, 1990. Т. 2. 574 С.
167. Наливайко Д. Французький символізм як зміна метамови європейської поезії. *Слово і час*. 1998. № 7. С. 23–27
168. Неврлий М. Празька поетична школа. Поети Празької школи : Срібні сурми. Антологія / упоряд. М. Ільницький. Київ : Смолоскип, 2009. С. 589–613.
169. Ніколаєнко С. Флористичний код сонетарію «Аморетті» Е. Спенсера. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2014. №126. С. 19 – 26.
170. Ніколенко О. М. Бароко. Класицизм. Просвітництво. Харків: Ранок, 2008. 219 с.
171. Олійник О. Феномен символізму в системі українського модерну. *Слово і Час*. 1998. № 6. С. 63–68.

172. Осяк С. В. Українська література на зорі утвердження модернізму. *Закарпатські філологічні студії*. Випуск 8, том 1. Ужгород, 2019. С. 121–124.
173. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. К.: Либідь, 1999. 447 с
174. Павличко С. Теорія літератури / передм. М. Зубрицької. Київ: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. 679 с
175. Павличко С. Фемінізм. Передм. Віри Агеєвої. Київ: Видво Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с
176. Перші поетеси. Кодекс давньогрецької жіночої поезії / упор. і пер. Т. Лучук. Львів: Астролябія, 2019. 448 с.
177. Плужник Є. Поезії. / Укл., вступна стаття і прим. Л.В. Череватенка. Київ: Рад. письменник, 1988. 415 с.
178. Погребенник В. Самобутність літературного неофольклоризму поезії Петра Карманського. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : зб. наук. праць. Ужгород, 2018. Вип. 23. С. 270–273. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/22582> (дата звернення: 23.07.2024).
179. Поліщук Н. Флористичні світи модерністичної жіночої прози : Дороти Річардсон, Вірджинія Вулф, Дарія Віконська. *Іноземна філологія*. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2017. Вип. 130. С. 154–166.
180. Поліщук Я. Мистецькі світи Оксани Лятуринської. *Українська культура*. 1996. №3. С. 13–14.
181. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.
182. Романов С. «Бути дівчиною»: досвід Лесі Українки та Ольги Кобилянської. *Spheres of culture*. Lublin, 2018. Vol. XVII. С. 129–137.

183. Романов С. Інтимна лірика Лесі Українки та Олександра Олеся крізь співмірність приватного досвіду і художньої реконструкції. *Слово і час*. 2017. № 4. С. 67-78.
184. Романов С. Лариса Косач і Ольга Кобилянська. Жіноча дружба в чоловічому світі. *Українська біографістика*. 2021. Вип. 21. С. 77-89.
185. Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. 500 с.
186. Романов С. Любовні історії епохи модерн. Лариса Косач. Ольга Кобилянська: віддзеркалення. *Слово і Час*. 2021. № 4 (718). с. 40–56.
187. Романов С. Наукова біографія Лесі Українки: можливості реконструкції. *Biography. Біографіка. Біографістика: зб. пр. Ін-ту біогр. дослідж.* Київ, 2022. Вип. 1. С. 57–61. 131.
188. Романов С. Проблеми становлення модерної нації (рецепція Лесі Українки і О. Кобилянської). *Virtus: Scientific Journal*. 2019. № 32. March. С. 123–127.
189. Романов С. Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка. *Слово і Час*. 2010. № 8. С. 55–71.
190. Ронсар П. Лірика / пер. з фр. та прим. Ф. Скліяра. Видавництво худ. л-ри «Дніпро». Київ, 1977. 157 с.
191. Ру Джесіка. Флорографія. Ілюстрований довідник з вікторіанської мови квітів / пер. А. Цимбал. Вид-во ArtHuss, 2024. 224 с.
192. Савченко Л. Художній образ журба у поетичній мові О. Олеся. *Вісник Харківського ун-ту*. 2001. № 520. С. 161–163
193. Семененко Л. Концепт кохання в ліричних творах Олександра Олеся. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. №13. 2025. с. 345–350.
194. Семененко Л. Образи квітів як складова поетичного дискурсу Миколи Вороного. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. Випуск 10. 2017. с. 205-213.

195. Семененко Л. Флористичні образи в поезії Олександра Олеся: семантика та функціональність (за збіркою «З журбою радість обнялась»). *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. Кривий Ріг, 2018. Вип. 11. С. 177–184. URL: https://journal.kdpu.edu.ua/world_lit/article/view/2066 (дата звернення: 20.08.2024).
196. Семенюк Л. «Мріє, не зрадь...»: штрихи до особистого феномену Лесі Українки (на матеріалі епістолярію). *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. праць. Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2007. Т. 4, кн. 1. С. 244–256.
197. Сікора Л. Феміністичний дискурс творчості Лесі Українки . *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]*. Сер. Філологія. Літературознавство. 2012. Т. 200, Вип. 188. С. 95 – 101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2012_200_188_23 (дата звернення: 15. 03. 2024)
198. Скирда Л. М. Євген Плужник: нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1989. 151 с.
199. Словник символів культури України / за заг. Ред. В. Коцура, О. Потапенка, М. Дмитренка. Київ: Міленіум, 2002. 260 с.
200. Соколова В. Ритмомелодика ранньої лірики П. Карманського: психологічний компонент і естетична мода. *Науковий вісник Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2018. С. 139–145.
201. Соловей Е. Українська філософська лірика : навч. посіб. Із спецкурсу. – Київ: Юніверс, 1999. 368 с.
202. Стабрила С. Міфологія для дорослих. Міфи і легенди. Вид-во Жупанського, Київ, 2006. 544 с.
203. Ставицька Л. О. Мова і стать. *Критика*. 2003. № 6. С. 29-34.
204. Степняк М. Поети «Молодої Музи». *Червоний шлях*. 1933. Ч. I. С.162–180.

205. Сильові тенденції української літератури ХХ століття / наук. ред. В. Г. Дончик, упоряд. Н. М. Шумило. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ: Фоліант, 2004. 284 с.
206. Струганець Л. Лексика поетичних творів Івана Франка в ракурсі процесів нормування української літературної мови. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Сер. Мовознавство*. Тернопіль: ТНПУ, 2007. Вип. 1 (16) 2007. С. 302-317
207. Сузір'я французької поезії. Антологія. В 2-х т. Пер. і переспіви М. Терещенка Київ: Дніпро. 1971. 439 с.
208. Ткачук М. Суб'єктно-об'єктна дискурсивна практика лірики Євгена Плужника. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство*. Тернопіль: ТНПУ, 2015. Вип. 42. С. 125–136.
209. Токмань Г. Жар думок: Лірика Євгена Плужника як художньофілософський феномен: монографія. Київ: Академія, 2013. 224 с.
210. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 1. Драматичні твори [1896–1906] / ред. Т. Левчук; передм. Е. Соловей; упоряд., комент. О. Вісич, С. Кочерга, Р. Тхорук. 512 с.
211. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 2. Драматичні твори [1907–1908] / ред. М. Моклиця; упоряд. С. Кочерга, О. Вісич; комент. В. Агеєва, О. Вісич, С. Кочерга. 424 с.
212. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 3. Драматичні твори [1909–1911] / ред. Т. Данилюк-Терещук; упоряд. С. Романов, Н. Колошук, О. Кицан; комент. С. Романов, І. Щукіна та ін. 656 с.
213. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 4.

- Драматичні твори [1912–1913] / ред. С. Кочерга; упоряд., комент. М. Моклиця, В. Соколова. 436 с.
214. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори/ ред. О. Вісич, С. Кочерга; упоряд. С. Романов, О. Кицан, М. Моклиця, Т. Данилюк-Терещук, В. Сірук, В. Яручик. 956 с.
215. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 11. Листи [1876–1896] / ред. С. Кочерга; передм. В. Агеєва; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. 600 с.
216. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 12. Листи [1898–1901] / ред. О. Полухович; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. 620с.
217. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 13. Листи [1902–1906] / ред. Ю. Громик; упоряд. В. Прокіп; комент. В. Прокіп, В. Агеєва. 616 с.
218. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 14. Листи [1907–1913] / ред. С. Романов; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. 616 с.
219. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 9. Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки / ред. С. Романов; передм. Ю. Громик та ін.; упоряд., комент. Ю. Громик, Т. Данилюк-Терещук, Л. Семенюк, І. Щукіна. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. 848 с., 16 с. іл.
220. Флобер Гюстав. Пані Боварі / пер. Ю. Максимейко. Київ: Книголав, 2018. 336 с.

221. Фоміна Л. Флористична символіка в художньому світі М. Вінграновського: фольклорна традиція та авторське «Я». *Філологічні трактати*. 2011. Т.3. № 1. С. 34–40.
222. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С. 142-176.
223. Франко І. Вибрані твори: В 3-х т. Т. 1: Поезії, поеми. Ред. колегія: Скотний В. та інші; упор. Шалата М. Дрогобич: Коло, 2004. 824 с.
224. Франко І. Я. Література і мистецтво. Літературно-критичні праці (1876-1885). Т. 26. Зібр. тв.: У 50 т. Київ: Наук. думка, 1982. 470 с.
225. Франко І. Я. Літературно-критичні праці (1897-1899). Ред.: Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз ; упоряд. та комент.: Ю. Л. Булаховська та ін. Т. 31. Зібр. тв.: У 50 т. К.: Наук. Думка, 1981.594 с.
226. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Таращук. Харків: Видавництво «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 475 с.
227. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії. *Проблема людини*. Київ: Наукова думка, 2000. С 76-87.
228. Хачатурян К. Літературний наратив: текст і дискурс. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2022, № 58. С. 246–249.
229. Цепкало Т. Питання міфотворчості в рецепції літературознавчої науки. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія". Серія : Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 295, Вип. 283. С. 107–111. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2017_295_283_24 (дата звернення 12.08.2024)
230. Цепкало Т. Архетипний образ місяця в поезіях П.Карманського та В.Свідзинського. *Літературний процес: мова мистецтв і мистецтво мови : матер. V щоріч. Міжнарод. конф.*, 4-5 квіт. 2014р., м.Київ; редкол.:

- О.Є.Бондарева, О.В.Єременко, І.Р.Буніятова, С.О.Євтушенко та ін. Київ: Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2014. – С.263-272.
231. Цуркан І. Лірика Олександра Олеся: поетика символізму: монографія / відп. ред. Р. Радишевський. Київ: Талком, 2019. 400 с.
232. Цуркан І. М. Символічний вимір природи у творчості Олександра Олеся та європейських символістів. *Теоретична і дидактична філологія. Серія: Філологія (літературознавство, мовознавство)*. 2016. Вип. 23. С. 177-186. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tdff_2016_23_22 (дата звернення 13.09. 2024).
233. Чепелик О. Флористична символіка в ліриці французьких та російських символістів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. Філологічна*. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2012. Вип. 27. С. 313–316.
234. Чернова І. Образ Ісуса Христа в художньому просторі О. Олеся. *Східнослов'янські мови в їх історичному розвитку: зб. наук. пр. присвяч. пам'яті проф. С. П. Самійленка : У 2-х ч.* Запоріжжя: Запорізький держ. ун-т, 1996. Ч. II. С. 170–173.
235. Чопик Р. Переступний вік: (Українське письменство на зламі ХІХ-ХХ ст.) / відп. ред. Є. Нахлік. Львів; Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 196 с.
236. Чумак Т. М. Неоромантичні візії пейзажної та інтимної лірики Лесі Українки. *Науковий журнал «Міжнародний філологічний часопис»*. 2021. Том 12, №2. С. 48–55.
237. Швець А. «Цвіт – се кокетерія рослини...» (флористичні образи у творчості Івана Франка). *Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матер. Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка*. Львів, 2008. С. 825–832.
238. Шевченко Т. Г. Кобзар. Тарас Григорович Шевченко. Київ: Дніпро, 1987. 839 с.

239. Шевчук М. Семантика дискурсу ранньої поезії Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. 2008. Т. 4, кн. 2. С. 190-197.
240. Шеллі П. Б. Поезії / упоряд., перекл. з англ. О. Мокровольського; передм. С. Павличко. Київ: Дніпро, 1987. 142 с.
241. Шульга, Я. В. Микола Вороний як зачинатель українського модернізму. *Закарпатські філологічні студії / редкол.: І. М. Зимомря (голов. ред.), М. М. Палінчак, Ю. М. Бідзіля та ін. Ужгород: Гельветика, 2022. Т. 2, вип. 26. С. 245–247.*
242. Юнг К. Аналітична психологія. Київ: Центр учбової літератури, 2022. 250 с.
243. Яблонська О. «Лісова пісня» Лесі Українки як міфологема «смерть – воскресіння». *KELM*. 2018. № 4 (24). С. 286-295.
244. Янковська Ж. Трансформація символіки фольклорних та етнобуттєвих смислів у літературу як форма стилістичної естетизації тексту (на прикладі української романтичної прози першої половини ХІХ століття). *Jazyk a kultura na Slovensku v slovanskyh a neslovanskyh suvislostiach*. Bratislava, 2013. С. 131–144.
245. Яручик В., Свіржевська С. Особливості фемінізму в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Uniwersytet Warszawski. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Studia Ucrainica Varsoviensia*. Vol. 10. 2022. st. 229–237.
246. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? *Слово і Час*. 2006. № 2. С. 9–13.
247. Bilichak, O., Osmak, N., Bykova, T., & Shevel, N. Intertextuality of Yevgen Pluzhnyk's Poetic Legacy. *WISDOM*, 19(3), 6–16. URL: <https://doi.org/10.24234/wisdom.v19i3.505> (дата звернення 24.10.2024)

248. Kocherga S. O. The code of incantation in Kateryna Kalytko's collection "People with verbs. *Visnyk Universitetu Imeni Alfreda Nobelya. Seriya: Filologichni Nauki*. Вип. 1 (27). 2024. С. 98–110.
249. Moklytsia M., Bortnik Zh., Kitsan O., Romanov S. (2021). Lesya Ukrainka's «Martian, the Advocate»: Symbolism as a Dimension of Classical Tragedy, *AD ALTA: Journal of Interdisciplinari Research*. 11/02, p. 209-213.
250. Visych O. (2021). Intermedial Aspects of Non-finito: Lesya Ukrainka and Michelangelo, *Studi Slavistici XVIII*. 2, P. 147–156.
251. Yastrubetska, H. I., & Levchuk, T. P. (2021). Artist's Psychophysiology in Disposition to Style (Case Study of Lesia Ukrainka's Biography Materials). *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, (20), 16–27.
252. Zhanna Bortnik, Tetiana Leherko, Hanna Moklytsia, Kateryna Oliinyk, Oksana Goloviy, Viktoriia Sokolova. The psychological basis of mystical symbols and the problem of their theatrical embodiment: "The Blue Rose" by Lesya Ukrainka. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Researt*. 2022. 12 / 02 / XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special Issue XXIX, 2022). P. 199–202.
253. Zhvania, L. The Bible Code in Lesya Ukrainka's Dramatic Poem In the Wilderness. *Slavia*. 2022. Rochnik 91, sesit 1, P. 12–22.