

діяльнісного життя, участі у боротьбі. Незважаючи на відмінність переживання та ставлення до «тюремних буднів», обидві збірки пронизані сумом за волею, прагненням змін та нескореністю. І. Франко та Б. Кравців практично повністю дотримуються канонізованої форми сонета з певним відхиленням від узвичаєного ритму.

З часів середньовіччя багато розмірів, строф та жанрів з'явилося, розквітло й зникло. Еволюція віршування відбиває історичний розвиток національної поетичної творчості: від фольклору до її писемних початків у «Слові о полку Ігоревім». Сонет пройшов від середньовіччя, крізь Ренесанс, до сучасності, безперечно, трохи змінившись. Але зміни незначні, якщо порівняти зміни в державному, релігійному чи культурному житті людини. З огляду на це, робимо висновок, що сонет є естетичною вартістю, не залежною від часу й простору, а якщо вже йому й належить бути відбитком, то він є відбитком якоїсь потаємної суті людини, що впродовж століть залишається незмінною. Сонет є відображенням туги людини за досконалістю, тією межею, де людині пощастило впритул підійти до Абсолюту.

### Список використаних джерел

1. Качуровський І. В. Строфіка. – К.: Либідь, 1994. – 271 с.
2. Кравців Б. М. Збір. твори: Поезії. – Нью Йорк: В-во Нью Йоркської групи, 1978 – 360 с.
3. Павличко Д. В. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1979. – Т. 2. – 478 с.
4. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр і доповн. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
5. Ткаченко А. О. Симетрія й гармонія (Віршознавчий експеримент) // Вісник: Літературознавчі студії. – Вип. 2. – К., 2000. – С. 127–134.
6. Франко І. Я. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 5: Поезія, 1976. – 381с.

О. А. Чепелик

### ВІЗІЙНИЙ ДИСКУРС ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ О. ОЛЕСЯ, Г. ГАУПТМАНА ТА М. МЕТЕРЛІНКА

На зламі минулих століть в українській літературі та мистецтві спостерігався відхід від тенденційності, застарілих форм відображення художньої дійсності та «набридлих штампів». Переоцінка цінностей, що відбулася в театральній культурі сприяла поступовому входженню пересічного глядача в символічний театр «глибокої інтуїції», «складних душевних колізій» та «незвичайної мислі».

Досягненням західноєвропейського театру, біля витоків якого стояли Г. Ібсен, Г. Гауптман, М. Метерлінк, виявилось звернення до міфопоетичного відтворення світу в людській свідомості, розкриття емоційно-психологічного стану людини у внутрішньому конфлікті із собою, екзистенційне розуміння сутності її буття, зображення подій, фактів чи явищ крізь призму

символістської ідейно-естетичної свідомості, відбиття дуалістичного принципу світобудови у двох вимірах (іманентному й трансцендентному), а також використання метерлінківської концепції «активного мовчання», що сприяла заглибленню в досі не знані грані душі й духовного світу героїв того чи того художнього твору.

Поширенню модерністських ідей в українській літературі сприяла поява часописів («Літературно-науковий вісник», «Українська хата»), метою яких було найповніше висвітлення історико-культурних процесів у Європі. На їхніх сторінках друкувалися тексти адептів новаторської системи художнього мислення і драматургійної поетики, творче надбання яких постало своєрідною реакцією на застарілі панівні канони в тодішньому театрі.

Драматургійна спадщина О. Олеся стала яскравим прикладом втілення ідей європейського культурного розвитку в лоно національного мистецтва, що «не прислонює душевний світ героя», його «осібність [...] внутрішнє «я» [13, с. 29]. У листі до дружини він писав, що «приступив би до драми, взяв би наші взаємовідношення, вони такі складні й оригінальні, що в них сам Ібсен поламав би зуби» [9, с. 38]. Його мистецький інтерес до драматургійно-сценічної моделі був заснований на найтоншій передачі людських думок і почуттів при відтворенні внутрішнього ритму психологічного стану та майстерній грі акторів за допомогою врівноваженої «музичної співзвучності жестів і рухів».

У праці «Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» (1997) Т. Гундорова підкреслює, що «символізм служив способом трансцендування існуючого поза його реальні межі, тобто був феноменологічним «зняттям» і зануренням у несвідоме» [4, с. 85]. У зв'язку з цим заслуговує на увагу осмислення відповідної сфери уяви суб'єкта в драматичних творах, що намагається абстрагуватися від реальної дійсності, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації, які стають провідниками до нової ірреальної субстанції. В такому випадку мова йде про окреслення специфіки застосування візій, що створюють особливий тип психологізму, в основі якого – відчуження певної іпостасі свідомості суб'єкта вислову, уявлюваний діалог між ними, вербальне нагнітання ілюзорного дійства [5, с. 269].

Функціонування поняття візій у драматичному тексті висвітлено Н. Малютіною у монографії «Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки» (2006). Оскільки драма передбачає сценічне втілення, то візійність, на її думку, сприймається як специфічний дискурс уявлюваного поза тим, що реально відбувається на сцені або відтворюється сценічними засобами, переважно, позавербальними [5, с. 270]. Для визначення чіткої структурованості візій пріоритет надається грі як невід'ємному чинникові формування візуального магічного дійства в уяві суб'єкта посередництвом низки символічних образів.

Французький словник «Le petit Larousse» за редакцією Поля Мобурже подає принаймні три значення терміна «la vision»: «візія» (лат. – visio-візія) – 1) Спосіб бачити, осягнути, розуміти; 2) Уявлюване бачення ірреальних об'єктів; галюцинація; 3) Надприродне видіння [16, с. 1070]. Тотожність у визначенні

поняття «візія» спостерігається і в англійській мові. Так, англomовний словник «The advanced learner's dictionary of current English» за загальною редакцією Артура Хорнбі ілюструє таке визначення поняття «vision»: «візія» – 1) Схильність до уявлення; 2) Це те, що представлено уявою; 3) Це те, що представлено уві сні чи в стані, подібному екстазу; 4) фантом, видіння [11, с. 1465–1466].

Метою статті є визначення функціонування поняття візії та розкриття засобів його вираження. Компаративний аналіз драматичної поеми «Над Дніпром» О. Олеся і творів «Принцеса Мален» М. Метерлінка та «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана зумовлений виокремленням трьох типів візій (сну, марення, забуття), спродукованих у «нижній свідомості» уявлюваними фантомами-об'єктами на рівні візуальної образності суб'єктів, що сприяли конструюванню ієрархічної моделі так званого ірраціонального простору та виявленню глибинних психоемоційних процесів у людській підсвідомості на основі гри уяви, що існує у двох просторово-часових вимірах: реальному й духовному.

Методологічною основою для встановлення типології візійних форм у творах українського та західноєвропейських драматургів слугували такі джерела: теорія «верхньої та нижньої свідомості» І. Франка («Із секретів поетичної творчості»), модерністичні концепції французького філософа Ж.-П. Сартра («Уява. Феноменологічна психологія сприйняття», 1940), філософско-культуролога Г. Башляра («Вода та мрії. Досвід про уявлення матерії, 1998; «Мрії про повітря. Досвід про уявлення руху, 1999) та праць Й. Гейзінги («Номо ludens», 1994) і К.-Г. Юнга («Душа та міф: шість архетипів», 1996).

Для окреслення жанрової особливості твору «Над Дніпром» О. Олеся слід нагадати, що це драматична поема, яка, за визначенням Р. Пархомика, репрезентує «зразок мішаної форми, де синтезуються ознаки драми і ліро-епічної поеми» [8, с. 11]. Порівняно з поемою українського автора, твори західноєвропейських митців «Принцеса Мален» М. Метерлінка та «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана своїми жанровими ознаками тяжіють до драми-казки. Варто зазначити, що і бельгійський, і німецький драматурги зуміли втілити у своїх творах не тільки «риси літературної казки», але й звернутися до її образів, перетворюючи їх «в темні, туманні символи».

У порівняльно-типологічному аналізі «Над Дніпром» О. Олеся, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана та «Принцеса Мален» М. Метерлінка відповідною точкою став символічний характер мовлення уявлюваних персонажів і міфологічних істот у створеному митцями ірреальному світі як космічному вимірі, пов'язаному з визначеними архетипними схемами (земля, вода, повітря і вогонь), які впливають із глибин підсвідомого. Висловлювання героїв, що трансформуються в діалоги, створюють атмосферу недомовленості й таємничості. Підтвердженням цього факту є наявність у творах трьох крапок та акцентованих автором пауз. Структуротвірним засобом драматичних дій, що відображає емоційну сферу душевного стану персонажів і формує ефект здогадування, є мовчання.

Драматична поема «Над Дніпром» розпочинається зі своєрідного

представлення ландшафту («Берег Дніпра. Ніч. Темно»), що сприяє за законами поетичної уяви входженню героя у вимір метафізичної дійсності, створеного ним віртуального світу. Цей факт зумовлює наявність концепту «ночі», що символізує сферу потойбіччя, яке поглинає підсвідомість Андрія у вирій ілюзорного дійства та зумовлює його відсторонення від реальності. В цьому випадку берег Дніпра ототожнюється зі спокоєм і тишею, що підтверджується авторською ремаркою («Тихо»). За висловом Г. Башляра, вода представляє собою «матеріалізоване мовчання». Можна передбачати, що, коли Андрій опиняється зі своєю дружиною на березі Дніпра, це вже сприяє народженню візії саме біля його «чистих вод». Визначальним постає той факт, що гру уяви головного героя в сновидійному стані зумовлює саме її спорідненість із першоелементом буття – водою, яка символізує повернення до «преформального» стану-смерті. Це фактично означає, що під час сну людина залишається абсолютно бездіяльною, оскільки відбувається «послаблення свідомості та її стриманого ефекту, що обмежує чи гнітить підсвідоме» [1, с. 187]. У зв'язку з цим фантазія Андрія, яка з «еруптивною» силою породжує в ірреальному вимірі дійсності скомбіновані образи та події, сприяє його зануренню в простір «нижньої свідомості», де відбувається його психологічна роздвоєність зі світом реальності. В цьому випадку слід навести міркування І. Франка щодо духовного життя людини на межі двох свідомостей: «верхньої» та «нижньої», яке складається з двох категорій явищ: 1) «враження – образи і їх комбінації-думання» та 2) «афекти – чуття – пристрасті» [12, с. 75]. Саме такий розподіл і призвів до виокремлення ним двох типів снів: аналітичних та символічних. Згідно з концепцією І. Франка, візія-сон героя Олесевої драми має символічний характер, що допомагає виявити його потаємний естетично-психологічний світ протягом перебування в аполітичному стані.

Власне фон, на тлі якого розгортаються події в «Принцесі Мален» М. Метерлінка, відзначається деякими подібними рисами з драматичною поемою «Над Дніпром» О. Олеса. Символістський концепт «ночі» в обох драмах означає проникнення у сферу недовомовленостей та загадковостей для розкриття таємниць буття. Але різниця постає в тому, що безпосередньо вже наявний стан природних явищ у першій дії «Принцеси Мален» заздалегідь символізує невідворотні події, які мають раптово статися, при цьому відтворюючи на максимальному ступені уявлення пересічних мешканців картину, розташовану на перетині різних планів відтвореної дійсності. Так, образ-символ «падаюча зірка», що становить астральну сферу космічного простору, означає смерть головної героїні, але при цьому вона не є ірреальною, як у свідомості Андрія з драматичної поеми «Над Дніпром». У цьому випадку першоелемент буття-небо виступило психологічним асоціативом впливу на сферу підсвідомого принцеси Мален та її нареченого Ялмара. Створені ілюзорно у сфері «нижньої підсвідомості» примари віддзеркалюють стан світовідчуття власного універсуму головними героями та виконують функцію медіаторів між світами: реального й уявлюваного, що визначило їх емоційні переживання, одночасно трансформованих у візії-маренні.

Перетворювана реальність у свідомості Генріха – головного героя драми-

казки «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, подібно, як у свідомості персонажів драм О. Олеся та М. Метерлінка, провокує народження візії-забуття, що виявляється придатним для створення медіативного простору підґрунтям, за допомогою якого відкриваються межі «нижньої свідомості». Очевидною є у кожному із творів роль психологічного асоціативу – колодязя, що здійснює невідворотний зв'язок з потойбічним світом, дає можливість простежити вплив «гіпнагогічних образів» у створеному грою уяви світі.

Головні герої у драмах усіх трьох авторів проникають у світ сновидінь, марень і забуття, їхня ж свідомість втрачає здатність адекватно сприймати довкілля. Отже, можна вести мову про те, що стимулює Андрія, принцесу Мален і Генріха відсторонитися на мить від замкнутої сфери реальності та потрапити в символічно ірреальний світ. Безумовно, перед тим, як увійти в одну із стадіальних меж візій, герої опиняються в оточенні фантомних об'єктів, що виступають трансляторами несвідомого переходу зі світу реальної дійсності в ірреальний вимір буття. В кожному випадку це викликано й умотивовано їхніми індивідуальними діями.

Русалка Оксана у драматичній поемі «Над Дніпром» стає віддзеркаленням уявного світу, який постає у свідомості Андрія саме з моменту засинання на березі Дніпра. Водяна істота завдяки своїм властивостям втілює ідею інтуїтивного занурення в таємниці людської психіки. Вона є наслідком «гіпнагогічного видіння», яким охоплений головний герой. Так, Ж.-П. Сартр з цього приводу зауважує, що «гіпнагогічні образи супроводжуються деяким нервовим збудженням, вони немов опираються зануренню в сон та становлять собою ніби багаторазове «зісковзування», що переходить у стадію сну» [10, с. 112]. Свідченням цього є діалог між Андрієм та його дружиною Мариною на березі Дніпра. Головний герой відчуває хвилювання, яке провокується безпосередньо червоно-жовтим відблиском пожежі, що є знаком стихійного лиха. У зв'язку з цим спомин його дружини про русалок, яких виганяють із сіл огнем, і є імпульсом до проникнення із повсякденного в ілюзорний світ. Нервова поведінка Андрія, що характеризується «падінням уваги», спровокована запитаннями дружини, пов'язаними з його минулим коханням.

Знакове утворення «Тиша» в діалозі між персонажами О. Олеся та песимістичний душевний настрій стають підґрунтям для створення «гіпнагогічних образів» і входження в сновидійний стан. Перебуваючи вже на його першій стадії, відбуваються значні зміни у свідомості, яка становить собою «модифіковану силу, що володіє визначеною дієвістю, що стоїть поза грою та дозволяє явищам розгортатися, зчіплюючись один з одним наосліп» [10, с. 110]. Цей стан головного героя спровокований та спричинений відчуттям провини за зраду дівчини Оксани, яка не витримала психологічного тиску з його боку й у відчаї втопилася у хвилях Дніпра. Ця водяна істота – русалка, набуваючи людських рис, стає «фантомним об'єктом», не тотожним об'єктам сприйняття.

Дійсність у свідомості головного героя О. Олеся існує як магічний світ. Реальні події, пов'язані з першим коханням Андрія, з Оксаною, є історією визначеного життєвого шляху героя твору. Такий поворот сюжету potwierджує

думку Ж.-П. Сартра про те, що «свідомість, яка бачить сон, завжди є нететичною свідомістю самого себе, оскільки вона зачарована сновидінням, але втратила своє буття в світі й поверне його собі лише при пробудженні» [10, с. 287]. Ланцюжок драматичних подій, що відбулися у свідомості Андрія та досягли межі уявного, раптово зникає. Це передовсім пов'язане з моментом його виходу зі сну, причиною якого стала неможливість уявити свою майбутню долю.

Поступове входження в «гіпнагогічний стан» є результатом функціонування продуктивної уяви, якій притаманна «можливість придумати щось, ніколи не існуюче» [10, с. 29]. В підсвідомості головних героїв «Принцеси Мален» М. Метерлінка, як і О. Олеся, ірреальний вимір буття виникає під впливом фантомних об'єктів, здатних перевтілюватися в метафоричні іпостасі. В бельгійського драматурга це простежується з першої зустрічі принцеси Мален та принца Ялмара. В стані очікування у свідомості героя віддзеркалюються метаморфозні явища, внаслідок яких спостерігається схильність до входження в «гіпнагогічний стан». Випадкове перебування головного героя у гаю, розташованому поблизу фонтану вночі, стає поштовхом для виникнення уявної гри свідомості, викликаной «страшною темрявою», крізь яку неможливо побачити одне одного. Символістський концепт «ночі» створює візію-марення, завдяки якій віддзеркалюється в місячному світлі блиск зірок, сов, які злетілись зі всього парку, навкруги якого немає нічого, крім стін і ровів. Хвилини очікування виявляють ознаки агресії у Ялмара, що супроводжується активним бажанням позбутися настирливих повітряних істот. Після цього уява принца миттєво відображає ірреальну трансформацію його рук, що стали схожі на руки могильника, на які безперервно падає листя з плакучої верби. У зв'язку з цим несвідомий процес діяльності мозку в Ялмара провокує його нервову поведінку.

Поява фантомних об'єктів у свідомості головної героїні Моріса Метерлінка принцеси Мален сприяє виникненню подібних візій-марень, як і у принца Ялмара, що виконують функцію сюжетного епізоду, впливаючи на хід подальших подій у драмі. Схвильований психологічний стан героїв сприяє їх якнайшвидшому входженню в ірреальну площину, чим і зумовлюється той факт, що на деякий час свідомість замикається для відтворення страхітливих візій.

За допомогою внутрішнього монологу, представленого у формі оповіді від першої особи, бельгійський драматург змалював образ Мален як чуттєвої натури. В замкненій чорній кімнаті їй ввижаються на шпалерах у повній тиші тіні від кипариса, рух розп'яття на стіні, примари – образи покійників на кладовищах. Внаслідок спровокованих уявою гіпнагогічних видінь місячне сяяння, грім і блискавка постають символами, що з вибуховою «еруптивною» силою передають той загальний неспокій, яким внутрішньо охоплена принцеса Мален. Це за повними ознаками схоже на кошмар – марення, що постає як вираження фіктивно існуючого ілюзорного світу.

Раптовість виведення із реальних часово-просторових вимірів буття людини призводить до досягнення нею в нижній свідомості межі візіонерського

страху. Цей стан поступово переростає в жах, який посилюється настільки, що спричиняє «руйнування зачарованості свідомості та мотивує рефлексію» [10, с. 293]. Це зумовлює переривання візійних марень та вихід зі світу ірреальності. Так, пересічні мешканці в драмі-казці М. Метерлінка після смерті принцеси Мален та короля Ялмара перебувають у стані страху, починають марити, споглядаючи раптово перед собою рухливі видимі речі матеріального світу з визначеною символікою, як-то «чорний військовий корабель», що є ознакою наближення Страшного божого суду за гріхи, падіння великого Хреста як символу небесної кари на порозі Пекла, стук у вікна, спричинений природним явищем – градом, ототожненим зі страшними душевними муками, та розкриті вікно – символ шляху принцеси Мален у потойбічний світ спокою та краси.

Як уже згадувалося вище, в драмі-казці Г. Гауптмана «Затоплений дзвін», на відміну від творів О. Олесея та М. Метерлінка, спостерігається такий тип візійних форм, як візія-забуття. Головний герой драматичної казки – ливарник церковних дзвонів Генріх. Намагаючись втримати свій витвір, він падає з гірського виступу з вини лісовика – представника язичницької демонології, подібного «до рогатого лісного духу з козячими ногами та борідкою». Герой потрапляє одночасно в ситуацію антифактивності, що зумовлює його перебування в стані-між-світами. Падіння Генріха спровокувало безпосередньо стан забуття. Магічне коло, створене «фантомним об'єктом» – феєю Раутенделейн, символізує замкнений простір, який вона малює навколо героя, тим самим підкоряючи його та викликаючи в нього афективні враження, спровоковані ілюзорними почуттями Генріха до зачарованої істоти, схожої на «любє видіння». Його уявлюване «Я» в «межах нижньої свідомості» в хвилини забуття відсторонене від реального, що свідчить про створення ним візійного універсуму – гірської галявини. Головний герой драми фактично не сприймає реального світу, бо існує в замкнутому фатальному просторі, відмежованому від дійсності. Йому не вдалось створити удосконалений дзвін могутнього звучання. Саме цей фактор і спричиняє його вихід зі стану забуття, спровокований передусім почуттям страху, зумовленого втратою того прекрасного образу (фея Раутенделейн), від якого випромінює світло й надія на пробудження духовної сили для створення в новому гірському храмі гри дзвонів.

Отже, об'єднувальною ланкою у творах українського митця та західноєвропейських драматургів постає спільний емоційно-експресивний стан, що виступає регулятором інтенсивних асоціативних процесів у межах «нижньої підсвідомості». Розгортанню вивільненої гри уяви в ірраціональному вимірі буття сприяють «гіпнагогічні образи» – «фантомні об'єкти», що уможливллюють входження головних героїв у метафізичну дійсність, виступаючи трансляторами до відкриття паралельної площини сакрального світу. Фантомні об'єкти є самовиявленням тих процесів, які відбуваються в позасвідомому через «понижену активність свідомості та відсутність концентрації уваги» [15, с. 91].

На цьому етапі стало можливим означити у творах усіх трьох митців функціонування не-тетичної (уявлюваної) свідомості, що зумовило

виокремлення на межі медіативного простору таких візійних форм: візія-сон, візія-марення, візія-забуття.

Візія-сон, репрезентована у драматичній поемі «Над Дніпром» О. Олесь, під час якої ірреальний світ замикається у свідомості героя, постає «нететичною» протягом усього сновидіння. Ця візуальна площина з'являється перед створеною уявою «гіпнагогічним образом» – «фантомним об'єктом», що несе в собі елемент фатальності та визначає подальше ірреальне життя, обмежене ілюзорною свободою людини.

Візія-марення в драмі-казці «Принцеса Мален» М. Метерлінка, що виникає із відчуття страху, є наслідком функціонування продуктивної уяви, яка зумовлює створення фантастичного світу в містично-іраціональному вимірі, здатного трансформуватися в метафоричні іпостасі.

Візія-забуття, присутня у «Затопленому дзвоні» Г. Гауптмана, відзначається певним ступенем зачарованості свідомості головного героя, що призводить до часткової втрати ним світу реального «Я» та створення візійного універсуму для реалізації уявного «Я».

Найсильнішим чинником породження візій постає відкритий простір в О. Олесь та замкнутий – у М. Метерлінка і Г. Гауптмана, що зумовив часткову втечу героїв у містично-іраціональний вимір буття. У зв'язку з цим не залишається поза увагою і домінуючий чинник виведення свідомості в реальну дійсність. У драматичній поемі «Над Дніпром» О. Олесь – це неспроможність головного героя спрогнозувати та передбачати подальший хід розгорнутих подій в ірреальній площині свого перебування. В західноєвропейських драматургів М. Метерлінка та Г. Гауптмана такою силою стає відчуття страху, що поступово переростає в жах, уособлюючи руйнівну силу та мотивуючи рефлексію героїв.

### Список використаних джерел

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с. – (Французская философия XX века).
2. Гауптман Г. Пьесы / Пер. с нем. П. Мелковая. – М.: Гос. изд-во «Искусство», 1959. – Т. 1. – 574 с.
3. Гейзінга Й. Homo Ludens / Пер. з англ. О. Мокровольський. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
4. Гундорова Т. І. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ) // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 55–66.
5. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.
6. Метерлінк М. Принцеса Мален // Збір. творів: У 4 т. / Пер. В. М. Сабліна. – М.: Чистые пруды, 1903. – Т. 1. – С. 9–123.
7. Олесь О. Твори: В 2 т. / Упоряд., авт. приміт. Р. П. Радишевський. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 682 с.
8. Пархомик Р. Я. Драматургія Олександра Олесь. Питання модернізації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Українська література». – Львів, 1993. – 16 с.
9. Радишевський Р. П. Журба і радість Олександра Олесь // Олесь О. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 5–50.



10. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / Пер. с франц. М. Бекстова. – СПб.: Наука, 2001. – 319 с. – (Сер. «Французская библиотека»).
11. Учебный словарь современного русского английского языка / Авт.-сост. Хорнби А., Гэтенби Э., Уэйкфилд Г. – М.: ООО АСТ, 2001. – 1568 с.
12. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976.– Т. 31. – С. 45–119.
13. Франко І. Я. Збір. творів: У 50 т. – К. : Наук. думка, 1976.– Т. 33. – 676 с.
14. Франко І. Я. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976.– Т. 35. – 695 с.
15. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / Пер. с англ. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
16. Le Petit Larousse: le dictionnaire encyclopédique / [direction éditoriale P.Maubourguet]. – Paris: Edition de Larousse, 1996. – 1774 с.

А. Д. Шишкова

### **МЕТАФІЗИЧНІ ДОМІНАНТИ В ПОЕЗІЇ Ю. ЛИПИ**

Останніми роками в українському літературно-теоретичному дискурсі поживавився інтерес науковців до метафізичної проблематики. Апелюючи до джерел національної та світової філософської думки, можна стверджувати, що «творчі пошуки Г. Сковороди, Т. Прокоповича, Л. Барановича, П. Юркевича та ін., І. Ільїна, Л. Карсавіна, М. Лосського, О. Лосєва, А. Маковельського, В. Несмелова, Ю. Самаріна, В. Соловйова, П. Флоренського, В. Розанова, В. Ерна, А. Хомякова, М. Федорова, Л. Шестова та ін. є зразком метафізичних інтенцій не тільки української та російської, але й світової філософії» [8, с. 10].

Національна художньо-філософська думка завжди тяжіла до метафізики. Метафізична проблематика превалює як сфера художніх осяянь у творчості багатьох письменників, функціонує як смисловий центр їхніх текстів. Література та філософія у своїй трансформації метафізичних реалій, занурюючись у європейське середовище, на кожному етапі свого розвитку розкривала себе як саморефлексія, викликана індивідуальними зусиллями багатьох українських митців – від Д. Туптала й Л. Барановича до О. Стефановича, Н. Ливицької-Холодної, В. Стуса та ін.

Доволі помітне місце в пантеоні поетів-метафізиків належить Ю. Липі. За останні десятиріччя він здобувся на ґрунтовні наукові студії, в яких порушено широкий спектр проблем його творчості (художньої, науково-публіцистичної), адекватно оцінено роль в історії української філософської та естетичної думки ХХ століття. Як справедливо зауважував Є. Прісовський, «таке високе, гідне місце в нашій літературі забезпечено Липі саме тому, що він органічно поєднав національне начало й інтерес до загальнолюдських проблем, витворив таку образну систему, котра ріднила його поезію з Біблією та з кращими досягненнями й української, й західноєвропейської поетичної культури» [11, с. 33].

У поезії Ю. Липи метафізичне поле формують тематичні домінанти, що корелюють із такими універсаліями, як Бог, Час, Смерть, Любов. Трансцендентна ідея теоцентричності світу як цілісного організму інспірує