

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.1.1.17>

ANTYCZNE MASKI DAMSKIE W PROJEKCIE UKRAIŃSKIEGO MODERNIZMU POETYCKIEGO

Oksana Halchuk

*doktor nauk filologicznych, docent,
profesor Katedry Literatury Światowej
Kijowskiego Uniwersytetu imienia Borysa Hrinchenki (Kijów, Ukraina)
ORCID ID: 0000-0002-3676-7356
e-mail: o.halchuk@kubg.edu.ua*

Adnotacja. Znaczenie badania wynika z ciągłego zainteresowania mitologizacją jako jednym z definiujących trendów literatury XX w. i autorskich wariantów jej definicji. Stosując metody badań historyczno-literackich, porównawczo-typologicznych i mitopoetycznych określamy typologię starożytnych postaci kobiecych, które najczęściej stały się obiektami artystycznego zrozumienia w tekstach ukraińskich z lat 1920-1930. Wyróżniono różne strategie interpretacyjne, których specyfikę określa program estetyczny artystów. W neoklasycznej interpretacji poetyckiej (M. Zerov, M. Rylski i in.) preferowane są obrazy, które przekazują ideę kalokagatii, poszukiwania równowagi między osobistym i społecznym, dominacji sztuki i kreatywności nad polityką. Poeta symbolista P. Tychyna odwołuje się do starożytnych mitologów, rozumiejąc sytuację społeczno-polityczną na Ukrainie i dramatyczne aspekty ideologii totalitaryzmu. W tekstach Y. Malaniuka, L. Mosendza, Yurii Klena antyczne postaci kobiece ucieleśniają motywy wolności i walki o niepodległość. Wybór i artystyczna interpretacja antycznych postaci kobiecych w poezji ukraińskiej z lat 1920-1930 ujawnia modus autorskiego tworzenia mitów, którego celem jest ponowne odczytanie tradycyjnych treści w celu wyrażenia kontekstów kulturowych, ontologicznych i estetycznych.

Słowa kluczowe: antyk ukraiński, mitologizm, modernizm, recepcja, postaci kobiece, transformacja, typ heroiczny

ANTIQU FEMALE MASKS IN UKRAINIAN LITERARY MODERNIST PROJECT

Oksana Halchuk

*Doctor Habilitatus of Philology, Associate Professor,
Professor at the Department of World Literature
Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID: 0000-0002-3676-7356
e-mail: o.halchuk@kubg.edu.ua*

Abstract. The relevance of the study is due to the constant interest in mythologizing and the author's variants of its manifestation. The research applies different methods of research; suggests a typology of antique female images, and determines the ones to most often became an object of artistic understanding in Ukrainian modern poetry. There are various interpretive strategies: neoclassical poets give preference to images that convey the idea of kalokagatia, the search for balance between personal and social, the dominance of art over politics. The symbolist Tychyna appeals to ancient mythology to comprehend the socio-political situation in Ukraine and the dramatic aspects of the totalitarianism ideology. Whereas Mosendz, Yurii Klen and Malaniuk interprets the female images, as they embody the motives of freedom and struggle for independence. Thus, their poetry reveals a mode of mythologizing, the author's myth-making, aimed at re-reading the traditional content to express cultural, ontological, and aesthetic contexts.

Key words: Ukrainian antiquity, mythologism, modernism, reception, female images, transformation, heroic type, aesthetic type.

АНТИЧНІ ЖІНОЧІ МАСКИ В ПРОЄКТІ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО МОДЕРНІЗМУ

Oksana Galchuk

*доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри світової літератури
Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)
ORCID ID: 0000-0002-3676-7356
e-mail: o.halchuk@kubg.edu.ua*

Анотація. Актуальність студії зумовлена постійним інтересом до міфологізації як однієї з визначальних тенденцій літератури XX ст. і авторських варіантів її оприявлення. Застосовуючи історико-літературний, порівняльно-типологічний і міфопоетичний методи дослідження, визначаємо типологію античних жіночих образів, які найчастіше ставали об'єктами художнього осмислення в українській ліриці 1920–1930-х років. Виокремлені різні

інтерпретаційні стратегії, специфіку яких визначає естетична програма митців. У неокласичній поетичній інтерпретації (М. Зеров, М. Рильський та інші) перевага надається образам, які транслюють ідею калокагатії, пошуку рівноваги між особистим і суспільним, домінування мистецтва й творчості над політикою. Поет-символіст П. Тичина апелює до античних міфологем, осмислюючи суспільно-політичну ситуацію в Україні й драматичні аспекти ідеології тоталітаризму. У ліриці Є. Маланюка, Л. Мосендза, Юрія Клена античні жіночі образи втілюють мотиви свободи й боротьби за незалежність. Відбір і художня інтерпретація античних жіночих персонажів в українській поезії 1920–1930-х років оприявлює модус авторської міфотворчості, спрямованої на перепрочитання традиційного змісту задля увиразнення культурологічного, онтологічного й естетичного контекстів.

Ключові слова: українська античність, міфологізм, модернізм, рецепція, жіночі образи, трансформація, героїчний тип.

Вступ. У дослідженні жіночих образів античного походження в українській ліриці 1920–1930-х років скористаємось назвою збірки Віри Вовк «Жіночі маски», де відтворена галерея образів жінок-святих із києворуського й західноєвропейського пантеонів. Тож жіноча антична маска – це міфологічний, літературний чи реально-історичний топос жіночого персонажа греко-римського походження, який через тривале запозичення різними національними літературами набуває статусу традиційного чи прецедентного. Актуальність теми «Античні жіночі маски в проєкті українського поетичного модернізму» визначають такі аспекти, як-от: потреба розгляду механізму входження та адаптації тексту, сформованого в певних історико-суспільних та ідеолого-естетичних умовах, в інший літературний простір як одне із завдань студій, присвячених діалогізму; необхідність вивчення модерністського етапу такого феномену української античності, тобто рецепції та трансформації греко-римської художньої спадщини українською літературою; можливість визначити риси українського інтерпретаційного канону традиційних образів і мотивів; потреба подальшого вивчення проблеми «жінка-автор і жінка-персонаж» у літературі.

Спираючись на досвід українських і зарубіжних дослідників античності як інтертексту (С. Аверинцев, А. Боннар, І. Качуровський, Е. Курціус, О. Турган та інші), ставимо за мету визначити зміст і функції жіночих образів античного походження в українській поезії.

Основна частина. Завданням дослідження є аналіз авторських варіантів інтерпретації жіночих античних образів-масок в українській поезії 1920–1930-х років у кореляції з основними моделями української античності. Матеріалом слугують твори митців, які репрезентують модерний проєкт української поезії, – М. Зерова, М. Рильського, Юрія Клена, П. Тичини, Є. Маланюка, Л. Мосендза, Б.-І. Антонича. Методами дослідження є історико-літературний, порівняльно-типологічний, інтертекстуальний, архетипний, міфопоетичний.

Основні положення нашого дослідження: античні жіночі маски в українській літературі 1920–1930-х років засвідчують новий – модерністський – етап традиції реципіювання образів і мотивів греко-римського тексту; ідейно-змістове наповнення цих образів зумовлене широким діапазоном інтерпретаційних моделей (символістська, неоромантична, неокласицистична) зі спільною метою – запропонувати нове прочитання традиційних фемінітивів як «живої античності» й метамови в діалозі із читачем на актуальні теми духовного й суспільно-політичного життя; трансформація античних жіночих образів в українській ліриці цього періоду є, з одного боку, виявом авторської міфотворчості як специфіки українського інтерпретаційного канону, з іншого, – свідченням того, що ідеї фемінізму стали однією з іманентних ознак українського модерного проєкту.

Початок 1920-х років в українській літературі – це й початок проєкту високого модернізму. Якби припустити таку фантастичну ситуацію, що до того наша література з якогось дива виявляла б байдужість до античності (чого, звичайно, не було), то її жіночі маски мали б з'явитися саме тепер. Адже, по-перше, для інтелектуально-мистецького життя того часу питомими є пошуки нових естетичних орієнтирів та утвердження спільного європейського духовного простору. Висловлені в гаслі “Ad fontes!”, ці настанови виявилися особливо актуальними для неокласиків в їхньому зверненні до греко-римської культурної спадщини. По-друге, наша культура мала давню – від дохристиянської Київської Русі – традицію рецепції античності й засвоєння її на власному ґрунті, що вилилась у феномен української античності. І саме на цей час припадає її модерністський етап. По-третє, частиною модерного проєкту 1920–1930-х років стали ідеї фемінізму. Вони знайшли вияв у різних сферах, скажімо, у живописі бойчукістів. І у творах мисткинь Софії Бойчук-Налепинської, Оксани Павленко, Марії Котляревської, і у творах їхніх колег-чоловіків М. Бойчука, М. Рокицького, Т. Бойчука, якого на Венеційському бієнале в 1928 році назвали «українським Гогеном». Жінки з традиційного об'єкта (напів) еротичного позування перетворилися на дуже активний суб'єкт: вони навчаються, обговорюють політичну ситуацію, пізнають, приймають рішення, творять. Аналогічну ситуацію можна спостерегти в поетичних творах, особливо в ліриці з домінуючими космологічними, екзистенційними, естетикологічними, суспільно-політичними мотивами й із різними – імпліцитними й експліцитними – формами античного інтертексту.

Отже, жіночі маски античного походження не могли не з'явитися в українській поезії 1920–1930-х років, де були запропоновані неокласична, неоромантична й символістська інтерпретаційні моделі античності. Як і в живописі бойчукістів, ці маски репрезентують активну жінку, яка, попри античне ім'я, сприймається персонажем української історії та культури. Вона дивує, викликає полеміку, захоплює.

Обрані як об'єкти дослідження ліричні твори вважаємо ілюстраціями основних – неокласичної (твори М. Зерова, М. Рильського, Є. Маланюка), символістської (П. Тичини) і неоромантичної (Юрій Клен, Л. Мосендз) – моделей запозичення та інтерпретації античності в нашому письменстві доби високого модернізму. У кожній із моделей переважає той чи той тип жіночої маски, у своїй вихідній позиції пов'язаний із

певними типами античних жіночих персонажів. Звичайно, ці типи умовні: виокремлюємо їх, орієнтуючись на домінування характеристик, які корелюють з уявленнями античності про етичне («добро»), естетичне («краса») і справедливе («подвиг»), тобто ведемо мову про моральний, естетичний чи героїчний ідеал або ж його антипод. Водночас пам'ятаємо, що, сповідуючи принцип калокагатії, давні греки й римляни сприймали ці компоненти складниками цілісного ідеалу.

Насамперед звертаємо увагу на жіночі маски, які репрезентують естетичний ідеал. Розкриття теми мистецтва й митця як чи не найпоказовішої для модерністської лірики неможливо уявити без комплексу мотивів і образів, пов'язаних з античною традицією – Муза, Галатея, Психея, Саффо й інші. З огляду на тему дослідження, характерну для українського зрілого модернізму, естетикологічну проблематику ілюструють образні варіанти «оновленої» Музи й Музи «нової». Так, на оновлений традиційний образ Музи натрапляємо насамперед у ліриці поетів-неокласиків, які цей образ *інтимізують* (М. Рильський у вірші «Прийшла, прийшла-таки, нарешті!», Є. Маланюк у «Зустрічі» й «Ти від життя тікав, як тат...»); *вводять в українській інтер'єр та екстер'єр* (П. Филипович у творі «Шануй гніздо...»); *героїзують* (Юрій Клен у «Попелі імперій»). Але водночас у «Безкровній Музі» Є. Маланюка богиня поезії анемічна, безвольна, зрадлива: «*Душі зрадлива сестра*» (Маланюк, 1992: 65).

Тоді як «нова Муза» постає в образах, де традиційно зв'язок із темою мистецтва був периферійним, в авторських інтерпретаціях він виходить на перший план. Так, в «Осінній весні» Є. Маланюка Кассандра постає як «*глухоніма Кассандра*». Закріплена в античній міфології семантика образу розщеплюється: у ній залишається творчий первінь (здатність бачити майбутнє), але з'являється і деконструктивний – неможливість почути світ і висловити своє знання, тож образ набуває амбівалентності. Поряд із Кассандрою – алюзія *Поліфема* й ім'я загарбника *Атілла*: «*І вік Атілли знову воскресав, / В неволю йшли, і рабство квітло знов*». Образом «глухонімої Кассандри» поет позначає власне світовідчуття: «*Ти був немов глухоніма Кассандра, / Що ось тепер – на суші і воді – / Приречена непроминуцим мандрам*» (Маланюк, 1992: 452). Тож маємо трансформований образ через накладання суб'єктивного досвіду на історичні реалії часу, коли перед обличчям суспільно-політичних катастроф Є. Маланюк критично переглядає месіанську роль поета-сучасника. По-новому в Є. Маланюка прочитується й *Аріадна*. Щоправда, у вірші «Присвята», зберігаючи зв'язок цієї жіночої маски з традиційним контекстом, як-от «лабіринт», «пошук виходу», автор знімає мотив смертельної небезпеки. Натомість увиразнює любовну історію: «*Пам'ятаєш, як певно, як владно / Ти вела лабіринтом любові, Аріадно моя, Аріадно!*»), де «лабіринтом» є кохання, а взаємне почуття – «*золотою ниткою*» (Маланюк, 1992: 449). Проте вже у вірші «Години поезії» *Аріадна* Є. Маланюка іде іншим лабіринтом – лабіринтом пам'яті, й водночас виконує «роботу» одразу двох мойр – *Клото*, що пряде нитку життя, і *Лахесіс*, яка записує шлях долі у свій сувій: «*О люта пам'ятає, безсонна Аріадно, / Ти сучиш нить свою, складаючи нещадно / Кривоточиві літери в рядки*» (Маланюк, 1992: 543), щоб урешті постати як один з авторських варіантів музи, а отже, помічницею-натхненницею героя-поета.

Певною мірою з естетичним контекстом у неокласиків перетинається й *Іфігенія*. Вона стає частиною культурософської топографії в кримських поезіях М. Зерова (варто наголосити, що для неокласиків кримські мотиви органічно влітаються в космологічні з виразною ідеєю гармонії природного космосу). У сонеті «Партеніт» маємо авторський варіант Світової гори («*за темною грядою Аюдагу*»), на якій підноситься «*храм Артеміді, перший партеніт*». Його споглядання зроджує в ліричного героя не випадковий ряд імен персонажів Еврипідової «Іфігенії в Тавриді»: «*Орестів жах, Піладова звитяга, / І смертний Іфігенії привіт*» (Зеров, 1990: 23). Згадка про Іфігенію в такому контексті стає завдяки асоціації з мотивом самопожертви «етичним» складником у формулі світової гармонії, за М. Зеровим: краса природи («*кримський пейзаж*»), краса мистецтва («*храм Артеміді*») і краса людського духу («*Іфігенія*»). Так набуває розвитку традиція сприйняття Криму (як, скажімо, у *Лесі Українки*) місцем кореспондування із цивілізацією Давньої Еллади. А звідси – унаочнюється одне з положень історіософської концепції неокласиків щодо приналежності України до «середземноморського культурного круга» й певний «аргумент» у полеміці про «прорубування вікон в Європу», якого, на переконання М. Зерова, наша культура на відміну від російської не потребувала.

Можливість зацентувати на різних аспектах сучасного їм життя мовою художнього образу зумовлювала звернення українських поетів до Гомерової «Одіссеї». У ній вбачали універсальний за розмаїттям мотивів твір (війна, доля, кохання, пошуки самоідентичності й інше) з ідеєю перемоги цивілізації над варварством. Так свого часу визначив пафос цього твору А. Боннар. Не менш важливим фактором стала специфіка системи образів «Одіссеї»: головний герой як персоніфікація повноти життєвої реалізації, а серед жіночих персонажів античний читач відшукував ідеал моральних чеснот (Пенелопа, Навсікая) чи героїнь, чия краса стала випробуванням не лише для протагоніста, а й для всього людства. Окрім того, сам статус поеми як precedentного твору зумовив можливість нового прочитання образів і мотивів Гомерового тексту як форму творчого змагання, агоністики з попередниками.

Особливо виразним такий підхід є в неокласиків, визначальним елементом світогляду яких, за В. Державиним, є естетизм, «себто культ мистецтва, концепція Краси як найвищого блага, як конкретної артистичної синтези Добра й Істини» (Державин, 1994: 531). Тож у своїх творах поети не тільки порушували питання сутності Краси, яку, як і давні греки, не мислили без етичного складника, а й розгортали навколо нього дискусію. Передбачувано, що таким об'єктом дискусії стала Єлена Троянська. А чи вона Єлена Прекрасна? Поетичну спробу відповісти на це питання здійснив М. Рильський у вірші «Вона йшла по місту в час облоги...». Автор відтворює сцену зустрічі Єлени з троянцями, що вимагають смерті для призвідниці війни. Проте досить одного погляду спартанської цариці, щоб вгамувати «*старих троян юрбу понуро-сизу*».

Так звучить гімн красі, яка перемагає страх, змушує забути про війну й ненависть: *«Тоді вона поглянула з-під вій / І тихою ходою далі плине. / Троянці ж їй: хвала тобі, богине!»* (Рильський, 1983: 222). А в сонеті «Молочно-сині зариси ланів» його ліричний герой розмірковує про красу «зрадливої Гелени»: *«Нарешті, що таке любов для мене? / Чи полюбив – це значить загубив? / Хіба немає світу і світів / Поза лицем зрадливої Гелени?»* (Рильський, 1983: 135). Непостійності жіночого серця він протиставляє вічну красу природи («Я віддаюся вільній переміні, / Я полюбив – поля молочно-сині») (Рильський, 1983: 135)). До дискусії долучився М. Зеров у сонетному дистиху «Телемах у Спарті» із циклу «Мотиви «Одіссеї». В одному думці поет взяв самого Гомера, зазначивши в коментарях до диптиха: «Якщо в «Іліаді» Єлена – фатальна жінка, краса якої була причиною нещастя і ахейців, і троянців, то в «Одіссеї» цей образ справді знаменний, нічого схожого з «Іліадою»: дозріла краса, гієратична повага, матірня добрість – і втаємничення в єгипетську науку» (Зеров, 1990: 573). Його Єлена (Гелена) постає втіленням двозначної природи краси як руйнівної сили й краси творчої, що приводить світ до гармонійного впорядкування та сприяє поступу людського духу. Образ побудований на контрасті: *«Жага і пристрасті владали в світі нею» / – «А там світають дні прозріння і науки»* (Зеров, 1990: 573). М. Зеров був переконаний: справжньою красою може бути лише в поєднанні з добром. По суті, він озвучує формулу Прокла, що «справедливість водночас є Краса, і не все Прекрасне справедливе. Краса є Добро, але джерело всього доброго переважає своєю красою будь-яку Красу». Якщо спочатку Краса Єлени (без Добра й Справедливості) *«мов смерч промчала між людей»*, то потім, як і в Гомера, Гелена в М. Зерова еволюціонує від *«молодої нестями»* до *«лагідності, яснійшої глибини»*, *«мудрості»* зрілого віку. Тобто Гелена символізує рух від стихії діонісійства до гармонії аполлонійства.

Інші героїні «Одіссеї» – Навсікая та Пенелопа – отримують у неокласиків, а особливо в «пражанина» Є. Маланюка, надзвичайно цікаві художні тлумачення. Так, у М. Зерова й М. Рильського Навсікая – утілення калокагатії. У сонеті «Як Одісей, натомлений блуканням...» М. Рильський іде за Гомером і зображує феацьку царівну порятунком для Одісея, ніжність і доброта якої стала його оберегом у жорстокому світі. А в сонеті М. Зерова «Саломея» Навсікая протистоїть біблійній героїні, яка асоціюється із *«жагою»*, *«пристрастю»*, згубною красою. Автор вибудовує антиномію «Саломея – Навсікая» не лише на рівні етичному (*«Душе моя! Тікай на корабель, / Пливи туди, де серед білих скель / Струнка мов промінь, чиста Навсікая»*) (Зеров, 1990: 59)), а й культурологічному чи цивілізаційному, протиставляючи старозавітний світ греко-римському. Тобто в обох випадках Навсікая є втіленням краси, добра й справедливості.

Натомість Є. Маланюк відходить від етико-естетикологічної проблематики. У його вірші «Так довго був дволикий і двоякий...» Навсікая, Пенелопа й Каліпсо не просто різні жінки на життєвому шляху Одісея, а символічне позначення ситуацій екзистенційного й громадянського вибору, який повинен зробити герой-блукалець: *«Каліпсо обіцяла вічну юність, / А Навсікая – та несла, як дар, / Безсмертну радість, серця многострунність, / Під снігом цноти – молодості жар»* (Маланюк, 1992: 508). Вистоявши перед спокусами, Одісей віддає себе *«як пізній плід невичерпаних літ»* Пенелопі. Крізь призму сюжету поеми Гомера й власного життєвого досвіду Є. Маланюк інтерпретує образи Навсікаї та Каліпсо алегоріями привабливої чужини, а Пенелопа – вірності переконанням і Батьківщині. Тоді як у вірші «Ностальгія» – навпаки: персоналізацією України є Навсікая: *«Ти виникаєш і зникаєш / В жагучих чорторях сна, / Моя понтійська Навсікає, / Нетлінним сяєвом ясна»* (Маланюк, 1992: 614). Тож в Є. Маланюка спостерігаємо функціонування античної міфемі і як образу-емблеми, і як одного з концептів авторського історіософського міфу.

На чи не на найбільш несподівану інтерпретацію Пенелопа й Навсікаї натрапляємо в П. Тичини у вірші «Розкривши Гомера»:

Що ж, зволікай женихів, Україно, мов та Пенелопа,

Хай об'їдають тебе: вже ж ти не вийдеш за всіх.

Будеш ти сонна, заплакана ждати свого Одісея –

«Сльози народу? – пусте! Тільки б вернувся мій цар ...» (Тичина, 2008: 344).

Тут маємо авторську художню версію драматично-трагічних взаємин України й Росії в роки визвольних змагань. Своє послання до Пенелопа – України автор інтерпретує в політичному контексті. Пенелопа терпляче зносить нахабство «закордонних женихів», нехтуючи долею власного народу (*«Сльози народу? – пусте!»*) в ім'я примарної ідеї (*«Тільки б вернувся мій цар...»*). На відміну від Гомерової героїні, Пенелопа П. Тичини втомлена довгим чеканням і «заграванням» різних влад («женихів») жінка, яка обрала пасивну тактику зволікання. Поет не лише не схвалює славнозвісний трюк Пенелопа з багаторічним тканням, а вважає, що своєю нерішучістю цариця примножила страждання громадян Ітаки. Тобто, трансформуючи й деґуманізуючи традиційний зміст гомерівської героїні, П. Тичина по суті створює образ анти-Пенелопа. Важливо зауважити таке: у першому томі «Повного зібрання творів» (1984 рік), а потім у «Золотому гомоні» (2008 рік) саме наведена вище строфа відповідала текстові з назвою «Розкривши Гомера». Орієнтуючись на авторський епіграф-коментар (*«Закордонним женихам», – що все зі своїми інтервенціями сватались до гетьманської чи до денікінської України, – писано в часи гетьманщини та денікінщини»*), укладачі обох видань датою її написання вказували або 1917–1918 роки, або 1918–1919 роки. Проте Т. Сосновська, дослідниця життя та творчості П. Тичини, стверджує, що датою написання є 1921–1922 роки (Сосновська, 2013). Тобто час після виходу книги «Замість сонетів і октав», де поет продемонстрував глибоке розуміння трагедії українського народу, розтерзаного революціями й війною. Одночасно Всеросійська надзвичайна комісія (ЧК) заарештувала брата П. Тичини Євгена. І саме серед вилучених у нього документів і був знайдений рукопис другої строфи «Розкривши Гомера»:

*Що ж, Росіє, немов Навсікая, полощеш білизну!
Кажеш, ти хочеш робить? Так я й повірив тобі.
Ні, ти спочатку рабинь одпусти, одпусти їх на волю,
Царські звички забудь, годі визискувать нас* (цит. за Сосновська, 2013).

У центрі другої строфи вже Навсікая-Росія. Вона ж анти-Навсікая, яка з ніжної феацької царівни перетворюється на деспотичну рабовласницю. Полемізуючи з Гомером, П. Тичина сумнівається, що дочка царя працюватиме разом із рабинями: *«Кажеш, ти хочеш робить? Так я й повірив тобі»*. Поет обігрує сюжетну ситуацію прання Навсікаєю та служницями білизни, перетворюючи її на фразеологізм «полоскати білизну» – обговорювати, лізти в чужі (державні) справи: *«Що ж, Росіє, немов Навсікая, полощеш білизну!»*. Автор обстоює право своєї країни на власний шлях, вимагаючи від Росії *«одпустити <...> на волю»* та припинити *«визискувать»*. Говорячи про «рабинь», поет спочатку застосовує займенник *їх*, але далі в наказово-закличному реченні уже звучить *нас*: *«Годі визискувать нас!»*. Тож маємо дегероїзацію гомерівських жіночих масок і навіть більше – «моральну деградацію та духовну «бестіалізацію» (Якубська, 2004: 17) як одну з тенденцій щодо традиційних образів у літературі ХХ ст.

Нових конотацій набуває й образ Ніке, яка є античною маскою України в Є. Маланюка. Характерно, що, говорячи про богиню перемоги, поет обирає відому скульптуру Ніке Самотракійської з відбитою головою та у вірші *«Символ»* порівнює її з Україною: *«О, ніби Ніке з Самотраки, / Твоя смертельна перемога»* (Маланюк, 1992: 303). Але якщо тут поет вписує образ Ніке в антиномію «скалічене тіло – незламний дух» (*«Але в руках, у тьму простертих, / В несамовитій силі руху – / Така страшна погорда смерті, / Таке сліпуче с'яво духа»*) (Маланюк, 1992: 303)), то в поезії *«Батьківщина»* Ніке Самотракійська постає образним оприявленням мотиву перемоги-поразки: *«Безголовая Ніко, осяяна славою смерті. / Безвлад крил неборних і вірність сліпої руки»* (Маланюк, 1992: 327). *«Українське»* прочитання Ніке як *«безголової»*, тобто «нерозсудливої», «нерозумної», чітко вказує на авторську оцінку характеристики. Як і у вірші *«З літопису»* (*«І безголова Ніке, / Як фурія, проноситься в мені»*) (Маланюк, 1992: 467), де ліричний герой Є. Маланюка згадує про участь у визвольних змаганнях, у яких не були реалізовані державницькі плани. Таким чином, образ *«безголової Ніке»* в поетичній історіософії Є. Маланюка є прикладом трансформації античної міфемі в амбівалентний образ, який відповідає переконанням автора.

Зауважимо: якщо зі списку масок «жінка-спокусниця» Є. Маланюк у сонеті *«Так довго був дволикий і двоякий...»* обирає Каліпсо, то в Юрія Клена це сирени й чаклунка Цірцея (вірш *«Шляхами Одиссея»*). І хоча ці образи належать до семантичного поля «спокуса», «омана», вони не лякають ліричного героя. Він закликає сміливо йти *«шляхами Одиссея»*, навчаючись розпізнавати добро й зло: *«Ти до щогли себе накажи прив'язати, / щоб не міг тебе спів їх навик зчарувати; / але пісню, із уст їх почути, зятям»* або *«Завітай до Цірцеї на день або два, / подивитися в очі блакитні чи сині, / подивись, як летять по лиці її тіні, / але слухай, як борвій про мандри співа»* (Клен, 1991: 344). Так Юрій Клен не тільки відтворює окремі мотиви Гомерової поеми, підсилюючи в змістове наповнення типового для своєї лірики активного героя-мандрівника в пошуках батьківщини, а й озвучує по суті гораціанський заклик *«золотої серединності»* як вимогливості до якості проживання *«менту»*, співзвучний до формули Олександра Олеся *«Лови летючу мить життя!»*.

Якщо вже зайшла мова про зваби й спокуси, то варто згадати, що таке ж тлумачення має в Юрія Клена й Клеопатра. У диптиху *«Антоній і Клеопатра»* й *«Цезар і Клеопатра»* він захоплюється любовною історією античної доби, де ім'я єгипетської цариці символізує всепереожну жагу, на вівтар якої було покладено й владу, і життя. Натемість в Є. Маланюка любовно-політичний трикутник Цезар – Клеопатра – Антоній інспірує в *«Антистрофах»* іншу художню реакцію, зумовлену ім'ям умовної адресатки твору Анни Ахматової. В *«Антистрофах»* Є. Маланюк осмислює не тільки її особисту трагедію, як-от загибель чоловіка, а й трагедію втрати національної ідентичності українки Ганни Горенко, яка стала російською поетесою Анною Ахматовою. У досить жорсткій паралелі *«Ахматова – невістна Невська Клеопатра»*, покарою якій стає самотність (*«Антоній зник. І Цезар згинув»*) (Маланюк, 1992: 502)), обидві – і Клеопатра, і Ахматова – є фатальними жінками. Так Є. Маланюк озвучує пошанівок розстріляному чоловікові поетки М. Гумільову (йому був присвячений один із його ранніх віршів *«Пам'яті поета і воїна»*, де той названий *«другом», «бідним братом», «поетом вічного лицарства», «воїном за вічну владу Дня!»*) і виявляє своє ставлення до Анни Ахматової, що зрадила *«дідизну, рід, родину»* (Маланюк, 1992: 504).

Водночас в українській ліриці високого модернізму можна натрапити й на протилежну ситуацію, коли традиційна негативна семантика жіночої маски якщо не заперечується, то принаймні суттєво знижується. Так, ім'я дружини Сократа Ксантіпа стало називним для лихої, сварливої дружини. Проте у вірші *«Сократ»* Б.-І. Антонич не дає однозначно негативної оцінки героїні. Авторський погляд на проблему *«Сократ – Ксантіпа»*, де дружина символізує жінку, яка отрує життя філософові, радше іронічний: *«Почути мудрість знову є нагода, / бо серед ринку ходить сам Сократ, / до учнів повторяє по сто крат, / що над усім лиш духа є свобода. / Навчає мудроців усяких він / та голос його котиться, мов дзвін, / а лоб у нього лисий наче липа. / Коли дає науку він святу / про вічність, справедливість, чистоту, / Напроти вже з мітлою йде Ксантіпа»* (Антонич, 2009: 292). Тож автор уникає традиційної епітетики *«лиха», «сварлива»* на адресу Ксантіпи. Її образ побудований на контрасті *«дух – матерія», «високий – низький»*. *Слову* про свободу Сократа протиставляється *дія* (щоправда, у трагедійному звучанні – з мітлою в руках). Тож, якщо поставити за мету вийти за рамки узвичаєного сприйняття цих образів, то, можливо, об'єктом іронії Б.-І. Антонича є не тільки Ксантіпа, а й сам філософ. На іронічний контекст вказує й авторське уточнення жанру

вірша «Сократ» – «Пародія-шарж на «Дивного гостя». А отже, маємо дві символічні фігури Сократа й Ксантипи як тих, хто обмежує свій шлях пізнання або лише теорією, або лише практикою.

Чи не найбільше тенденція перепрочитання традиційних персонажів і творення на їхній основі авторського міфу проявляється в героїзації античних жіночих масок в українському суспільно-політичному контексті. Так, у «Попелі імперій» Юрія Клена в одному ряді подій і героїв, які символізують звитяжність і мужність, як-от оборона Фермопіл, Ахілл, Гектор, Персей, Тесей, опиняється й Андромаха, героїня Гомерової «Іліади». Дружина царевича Гектора благословляє чоловіка на героїчну смерть, а отже, розділяє його долю оборонця рідної Трої. Аналогічно і в Є. Маланюка: у вірші «Ще сяє день» жіночий погляд на війну озвучує його лірична героїня «скіфська Андромаха», увиразнюючи авторську паралель Троянська війна – війна українського народу із завойовниками.

Якщо в «Антистрофах (Ганні Горенко – Анні Ахматовій)» Є. Маланюк акцентував на фатальній ролі Клеопатри, то у вірші «В майбутнє» інтерпретує цей образ поза любовним контекстом, а навпаки – переадресовує увагу читача на історичний контекст протистояння цариці Клеопатри завойовнику Октавіану. Поет характеризує плин української історії як дійство, кожен новий «акт» якого вимагає і нових-старих героїв: «Знову потрібні Цезар і Клеопатра, / Героїчного епосу ритм сталево-дзвінкий» (Маланюк, 1992: 515). Тож в авторському тлумаченні Цезар і Клеопатра асоціюються з мрією про Україну – Рим.

В інтерпретаційному полі Є. Маланюка опиняється і Немезіда: в «Акафісті» вона й давньогрецька богиня помсти («Немезідо, богине могил безіменних, / Немезідо, богине відплати і помсти, / Немезідо, поспіши нещадної Мойри, / Вартівнице німа рівноваги буття!») (Маланюк, 1992: 610), і, як в імператорському Римі, покровителька гладіаторів і вояків. Характерно, що, окрім традиційного ячменю, який сіяли на могилах у жертву богині, ліричний герой хоче посадити й «запахину материнку». Такий український «слід» підсилюється й авторською ідеєю-настановою побачити Немезиду на чолі нових месників: «Щоб нащадкам нещадне зерно проросло» (Маланюк, 1992: 611). Таким чином, образ Немезіди унаочнює тезу Л. Куценка щодо творчості Є. Маланюка, провідними мотивами якої є морально-етичні категорії кари, переступу й покути (Куценко, 2002: 187).

Л. Мосендз, як і Є. Маланюк, тяжіє у своїй рецепції античних жіночих персонажів до перепрочитання та суспільно-політичного аранжування. Так, коли йдеться про одну з найболючіших, пропущену крізь призму драматичного особистого досвіду тему визвольних змагань і покинутої Батьківщини, Л. Мосендз пропонує оригінальну інтерпретацію прецедентного образу, підпорядковану авторській ідеї. Йдеться про образ Помони, до якого поет звертається принаймні двічі.

Історію гамадриади Помони – німфи садів і плодючості, у яку закохується бог Вертумн, – уперше розповів Овідій у 14-ій книзі «Метаморфоз». У вірші Л. Мосендза «Спаса й Маковія» натрапляємо на традиційне тлумачення цього образу, який, щоправда, набуває національного колориту: у вірші відтворено календар і картину волинського літа, де «плідності дарунки» несуть «Помона-молодиця <...> з кошем врожаю» та юнка Лада. Таке поєднання давньослов'янської та давньоримської міфем употужнює авторський образ бажаної природної та суспільної гармонії.

Проте такої гармонії не буде в циклі «Pomona militans. A.D. MDCCCXIX», де Л. Мосендз розгорнув алегорію України в стані війни на основі переосмислення образу Помони в «українському аспекті» (Кравців, 1960: 13). Імовірно, що вирішальними для розгортання Л. Мосендзом метафори «Помона – Україна», стали не тільки акценти, проставлені римським поетом, як-от любов Помони до праці й миру («Любить село та плодами обтяжену віть яблуневу. / Мирний закривавлений серп, а не спис у правиці тримає»), а й захист нею свого саду від чужинців (в Овідія: «до Венери байдужа. / Грубої сили селян боячись, із середини й сад свій / Звикла вона зачиняють, щоб який чоловік не добрався») (Овідій, 1985: 255)). З-поміж усіх залициальників бог Вертумн виявився найбільш наполегливим, який, щоправда, тільки в подібності бабусі вмовляннями, обіцянками й навіть погрозами зміг переконати німфу відповісти на його почуття. У Л. Мосендза любовна історія відходить на задній план, натомість мотив здатності Вертумна змінювати свою зовнішність є алюзією на «форму» політичного діалогу Росії з Україною. Кардинально інша в українського поета й Помона: вона зі зброєю в руках постає проти багатоголикого ворога. Аналізуючи цей образ, В. Просалова стверджує, що «невідповідність <...> мирного статусу» Помони й «відтвореної ситуації була джерелом конотативних значень» (Просалова, 2005: 45). Отже, Помона асоціювалася з підступно захопленою Україною, яка веде боротьбу. Але коли українська армія відступає, то «Та під хрестом козацьким в борознах / Вона ще нас востаннє перестріла, / У вічі глянула і... мовчазна / з дороги перемореним уступалась. / І геть пішла! Нам кинула, мужам, / Погорду матері, сестри і жінки...» (цит за Кравців, 1960: 13).

Типологічно близькою до Помони Л. Мосендза й Немезіди Є. Маланюка вважаємо Етео в П. Тичини. У неопублікованій поемі-феєрії «Прометей» поет осмислює історію сучасного Прометея. За сюжетом, титан нажаханий тим новим світом, який збудувало колісь ним врятоване людство. Лише жінка на ім'я Четверта виявляє співчуття до Прометея. Вона «з мільйонів лиш одна побачила вогонь», але зізнається, що «щасливі ми, / це так, але те щастя в нас казенне / і мова рабства. <...> Панує сила в нас і деспотизм!» (Тичина, 1983: 478). Усупереч античній версії порятунку Прометея, у цьому «новому прекрасному світі» його звільнить не Геракл, а німфа Етео. Характерно, що у «Звільненому Прометеї» П. Шеллі героєві також допомагає океаніда, дух кохання та краси Азія. Коли в англійського романтика акцентовано на силі всепереможної любові, здатної на такі вчинки, то П. Тичина в образі Етео створює новий соціальний міф: дитинство німфи пройшло в полоні в людей («забула я, чия і звідки, / забула мову я свою»), але тепер вона не тільки віднайшла

власне «Я», але й переконали зневіреного Прометея здобути волю самостійно: «*Сам на волю рвись. Бо воля – / лиш те, що здобув ти у борні, / а не дістав, як ласку*» (Тичина, 1983: 484). Та коли стає зрозуміло, що без вогню не розтопити «*Гефестові кайдани*», німфа спалює себе, щоб визволити титана й повернути йому віру. Образ Етео глибоко символічний, вписується в традиційний ряд образів жінок-подвижниць, репрезентований у творчості Лесі Українки, і є авторською відповіддю на його же поставлене питання, чи «*люди вже пережили героїв*». Справжнім героєм в інтерпретації П. Тичини є Етео, а не здеградований Прометей.

Висновки. Незалежно від стильової приналежності авторів, в українській інтерпретації жіночих масок античності можна відстежити, по-перше, емблематичне функціонування цих топосів як поетичного орнаменту; по-друге, алегоричне вживання античних ремінісценцій та алюзій під час відтворення українських реалій; по-третє, трансформацію та реміфологізацію античних сюжетів і переведення їх у філософське й ідеологічне; по-четверте, міфо- й сюжетотворчість на античному ґрунті.

Специфіку кожної з моделей інтерпретації жіночих масок античності визначає естетична програма митців: у неокласичній моделі (М. Зеров, М. Рильський) перевага надається образам, які транслюють ідею калокагатії, пошуку рівноваги між особистим і суспільним, домінування мистецтва й творчості над політикою. Поет-символіст П. Тичина апелює до античних міфологем, осмислюючи суспільно-політичну ситуацію в Україні й драматичні аспекти ідеології тоталітаризму. У ліриці Є. Маланюка, Л. Мосендза, Юрія Клена неокласична інтерпретація античних жіночих масок поєднується з неоромантичною стихією, особливо в поетичній полеміці й оприявленні мотивів свободи й боротьби за незалежність.

Таким чином, українські поети високого модернізму продовжують практику руйнування стереотипу сприйняття класичної спадщини як застиглої консервативної системи. Жіночі маски античності в їхній ліриці стали метафоричною мовою, за допомогою якої вибудовується актуальний діалог із попередниками й сучасниками про суть краси й мистецтва, про життя як вічну одісею та про Україну, яка мусить боротись, щоб бути.

Список використаних джерел:

1. Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. Львів : Літопис, 2009. 968 с.
2. Державин В. Поезія Миколи Зерова і український класицизм. *Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.* : у чотирьох книгах. Кн. перша. Київ : Рось, 1994. С. 522–541.
3. Зеров М. Твори : У 2-х т. Т. 1 : Поезії та переклади. Київ : Дніпро, 1990. 843 с.
4. Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. 461 с.
5. Кравців Б. Леонід Мосендз та його «Останній пророк». Нью-Йорк – Торонто, 1960. 32 с.
6. Куценко Л. Dominus Маланюк: тло і постать. Київ : ВЦ «Просвіта», 2002. 365 с.
7. Маланюк Є. Поезії. Львів : Фенікс, 1992. 686 с.
8. Назон Овідій Публій. Метаморфози. Київ : Дніпро, 1985. 301 с.
9. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. 343 с.
10. Рильський М. Зібрання творів : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907–1929 ; Проза 1911–1925. Київ : Наук. думка, 1983. 535 с.
11. Сосновська Т. «Як я Женю – свого брата – рятував у ЧК». URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Sosnovska_Tetiana/Yak_ia_Zheniu_svoho_brata_riatuvav_u_ChK_Malovidome_z_zhyttia_poeta_Pavla_Tychyny.pdf?
12. Тичина П. Зібрання творів : У 12 т. Т. 1 : Поезії 1906–1934. Київ : Наук. думка, 1983. 735 с.
13. Тичина П. Золотий годин : Вибрані поезії. Київ : Криниця, 2008. 608 с.
14. Якубська Т. Гомерівська традиція в контексті літератури ХХ ст. Чернівці : Рута, 2004. 38 с.

References:

1. Antonych, B. (2009). *Povne zibrannia tvoriv* [Complete collection of works]. Litopys. 968 s. [In Ukrainian].
2. Derzhavyn, V. (1994). *Poeziia Mykoly Zerova i Ukrainyky klasycyzm* [Mykola Zerov's poetry and Ukrainian classicism]. *Ukrainske slovo: khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky KhKh st. : u 4-kh kn.* Kn. 1. S. 522–541. [In Ukrainian].
3. Zеров, M. (1990). *Tvory: u 2-kh t.* [Works: in 2 volumes]. T. 1: *Poezii ta perekłady.* 843 s. Dnipro. [In Ukrainian].
4. Klen, Yu. (1991). *Vybrane* [Selected]. Dnipro. 461 s. [In Ukrainian].
5. Kravtsiv, B. (1960). *Leonid Mosendz ta yoho "Ostannii Prorok"* [Leonid Mosendz and his "Last Prophet"]. Niu-York-Toronto. 32 s. [In Ukrainian].
6. Kutsenko, L. (2002). *Dominus Malaniuk: tlo i postat* [Dominus Malanyuk: background and figure]. Prosvita, 365 s. [In Ukrainian].
7. Malaniuk, Ye. (1992). *Poezii* [Poetry]. Feniks. 686 s. [In Ukrainian].
8. Ovidii Publ'ii Nazon. (1985). *Metamorfozy* [Metamorphoses]. Dnipro. 301 s. [In Ukrainian].
9. Prosalova, V. (2005). *Tekst u sviti tekstiv Prazkoi literaturnoi shkoly* [Text in the world of texts of the Prague Literary School]. Skhidnyi vydavnychy dim. 343 s. [In Ukrainian].
10. Ryl'skyi, M. (1983). *Zibrannia tvoriv : u 20 t.* [Collection of works: in 20 volumes.]. T. 1 : *Poezii (1907–1929) ; Proza (1911–1925).* Nauk. Dumka. 535 s. [In Ukrainian].
11. Sosnovska, T. (b. d.). *Yak ya Zheniu – svoho brata – riatuvav u ChK* [How I saved Zhenya – my brother – in the Cheka]. Sluzhba bezpeky Ukrainy. URL: <http://www.sbu.gov.ua/sbu/doccatalog/document?id=42918> [In Ukrainian].
12. Tychyna, P. (1983). *Zibrannia tvoriv : u 12 t.* [Collection of works: in 12 volumes.]. T. 1: *Poezii (1906–1934).* Nauk. Dumka. 735 s. [In Ukrainian].
13. Tychyna, P. (2008). *Zoloty homin : vybrani poezii* [Golden Rumble: selected poetry]. Krynytsia. 608 s. [In Ukrainian].
14. Yakub'ska, T. (2004). *Homeryvska tradytsiia v konteksti literatury KhKh st.* [Homeric tradition in the context of twentieth century literature]. Ruta. 38 s. [In Ukrainian].