

ФЛОРИАРІЙ ПОЕЗІЙ У ПРОЗІ (за творами Марка Черемшини, Василя Стефаника та Ольги Кобилянської)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.
Випуск 1 (51)
УДК 821.161.2-12-191.09

DOI:10.24144/2663-6840/2024.1(51).51–57

Чаплінська О., Юрчук О. Флоріарій поезій у прозі (за творами Марка Черемшини, Василя Стефаника та Ольги Кобилянської); кількість бібліографічних джерел – 21; мова українська.

Анотація. У статті окреслено генезу поезій у прозі, з'ясовано, що звернення українських митців до цього жанру наприкінці XIX ст. було цілком закономірним. Дослідження українських літературознавців у переважній більшості присвячені жанрово-стилістичним і тематичним особливостям творів митців, але їм досі бракує цілісного концептуального дослідження. Потужно в цьому жанрі в 90-х роках XIX ст. працювали Марко Черемшина, Василь Стефаник та Ольга Кобилянська, які надавали перевагу естетиці неоромантизму, символізму й імпресіонізму, а також фольклорним інкрустаціям. Флористична образність їхніх поезій у прозі в розрізі «найбільш меланхолійної та поетичнішої теми» (за Едгаром По) досі малодосліджена, що й зумовлює актуальність роботи.

Мета статті – проаналізувати символіку квітів у поезіях у прозі Марка Черемшини «Заморожені фіалки», Василя Стефаника «Городчик до Бога ридав» та Ольги Кобилянської «Рожі». Стаття ґрунтується на теоретичних засадах сучасного літературознавства, автори послуговувалися герменевтичним та інтертекстуальним підходами до тлумачення текстів, а також застосовували культурно-історичний, типологічний і міфопоетичний методи досліджень.

Установлено, що для зображення «найменших порухів душі» письменники вдалися до антропоморфізації флори, через флористичну образність вони о-мовили жіночий світ. Репрезентативними в цьому контексті є квіти фіалка й рожа-троянда. Дуальність «Заморожених фіалок» Марка Черемшини базується на амбівалентності образу: з одного боку, фіалка уособлює пробудження, перше кохання дівчини, її довіру, з іншого – заморожена фіалка символізує марність дівочих мрій і загублену любов. Василь Стефаник вдається до паралелізму: в'яне рожа, і дівчина никне. Твір має цікаве обрамлення фразою-повтором «сонечка, ой сонечка!», котре зчитується як своєрідне звернення-голосіння дівчини. Ольга Кобилянська лише фіксує враження від квітки в конкретний момент часу: колір, форма (імпресіоністична манера). Ліричність і філософічність твору досягається за допомогою символізму та алегорії. Фіалки Марка Черемшини, біла рожа Василя Стефаника, рожі Ольги Кобилянської гинуть під час зустрічі зі стихією, що уособлює чоловіче начало (мороз ранньої весни, мороз пізньої осені, свіжий жвавий легіт).

Ключові слова: поезія в прозі, інтертекстуальність, міфопоетика, авторська інтерпретація, флоріарій, символи-квіти.

Формулювання проблеми. У розширенні жанрової палітри української літератури кінця XIX – початку XX ст. помітний вплив європейського модернізму. Літературний феномен, що отримав назву поезії в прозі, з одного боку, «має характеристики антипозитивістської, модерністичної форми» [Підпалій 2003, с. 33], а з іншого – «дозволяє практично необмежену формальну свободу для вивчення складних поетичних образів», «є вільною формою щодо регламентованості вірша і не регламентованості прози» [Підпалій 2003, с. 34]. Прозовий виклад, ліризм та поетичне звучання поезій у прозі таких майстрів, як Шарль Бодлер, Ян Каспрівич, Єнс Петер Якобсен, надихали українських митців на те, щоб спробувати власні сили в цьому жанрі. Вони вдалися до різної тематики, наслідуючи метрів і створюючи самобутні зразки. Однак сьогодні поезії в прозі українських митців досі малодосліджені.

Аналіз досліджень. У сучасній критичній рецепції немає ґрунтовного дослідження поезії в прозі в українській літературі межі XIX–XX ст. Інтерпретацію її жанрово-стильових аспектів у творчості українських письменників здійснили такі дослідники, як Віра Агеєва, Ольга Бігун, Іван Денисюк, Оксана Івасюк, Ольга Казанова, Юрій Кузнецов, Наталія Кузьма, Тетяна Лях, Соломія Павличко,

Андрій Підпалій, Наталія Шумило та ін. Як пояснює Оксана Івасюк, поезія в прозі – «невеликий за обсягом ліро-епічний твір у прозовій формі, у якому домінують ліризм і поетичне звучання. Для цього своєрідного жанру, який завжди знаходиться у тісній взаємозалежності із літературними напрямками, характерні елементи віршованого ритму, стрункість композиції, особлива сконцентрованість змісту» [Івасюк 2001, с. 422]. Зокрема, пильнішої уваги потребує флористична образність поезій у прозі українських митців, що досі перебувала на маргінесах літературознавчого дискурсу. Едгар По «як найсильнішу, найбільш меланхолійну та поетичнішу тему» [Бодлер, Беньямін 2023, с. 13] визначив тему жіночої смерті. Зосередимося на поезіях у прозі українських митців, у яких вона реалізується. Для аналізу було обрано твори Марка Черемшини, Василя Стефаника й Ольги Кобилянської, що зумовлено тематичним і хронологічним критеріями: поезії в прозі Василь Стефаник писав у 1896–1897 рр., цикл «Листки» Марка Черемшини опубліковано 1898 р. й у цьому ж році Ольга Кобилянська написала «Рожі».

Мета статті – охарактеризувати символіку квітів у поезіях у прозі Марка Черемшини «Заморожені фіалки», Василя Стефаника «Городчик до Бога ридав» та Ольги Кобилянської «Рожі».

Методи та методика дослідження. Під час написання студії автори послуговувалися герменевтичним та інтертекстуальним підходами до тлумачення текстів, а також застосовували культурно-історичний, типологічний і міфопоетичний методи досліджень.

Виклад основного матеріалу. «Винахідником» поезії в прозі вважають поета-романтика Алоїзіуса Бертрана, автора збірки «Gaspard de la nuit» («Нічний Гаспар»), котра була опублікована 1842 р. після його смерті. Серія мініатюр у своїй назві містила підзаголовок: «фантазії у манері Рембрандта чи Калло». Як слушно наголосила Ольга Бігун, поет задекларував «мистецьку техніку “живописати словом” за допомогою художньо-синтаксичних прийомів, увагу до деталей, виразність малярського відтворення» [Бігун 2009, с. 15]. Дослідниця акцентувала на тому, що в манері «живописати» для митця «імена Рембрандта й Калло мають символічне значення: Рембрандт – уособлення піднесеної краси і проникливої мудрості, Калло – гротеск або тривожні передчуття зловісного ходу подій» [Бігун 2009, с. 15], що дало йому змогу досягти в збірці дуальності, контрасту, протиставлення.

Мине понад двадцять років, і в листі Арсенові Уссе Шарль Бодлер зізнається, що йому «спало на думку створити щось подібне»: «Хто з нас не мріє в наш честолюбивий час створити диво віршованої прози, музичної, але без ритму та рими, доволі гнучкої й нерівної, щоби прилаштуватися до ліричних поривів душі, до поворотів фантазії, до стрибків сумління?» [Бодлер, Беньямін 2023, с. 25]. Бодлерівською реплікою на тексти Алоїзіуса Бертрана є збірка «Паризький сплін», яка, за твердженням автора, залишилася «доволі далеко від мого таємничого й блискучого зразка» [Бодлер, Беньямін 2023, с. 25]. У поезіях у прозі до опису сучасного життя французький поет застосував прийом Алоїзіуса Бертрана, котрий посилив естетикою ефекту Едгара По та правилом, за яким текст, щоб бути поетичним, повинен залишатися коротким. Тому Цветан Тодоров безапеляційно ствердив, що саме Шарль Бодлер «видав їй вірчі грамоти, ввів її в горизонт своїх сучасників і наступників, зробив з неї модель письма» [Тодоров 2006, с. 59].

За стильовими, тематичними й композиційними ознаками жанр поезії в прозі опинився на перетині ліричних й епічних координат. Звернувшись до енциклопедичної праці Сари Бернар «Вірш у прозі від Бодлера до наших днів», Цветан Тодоров підкреслив, що дослідниця у своєму підході зосередилася на понятті протилежностей, адже «вірш у прозі не лише за своєю формою, а й за своєю суттю ґрунтується на поєднанні протилежностей: прози й поезії, свободи й регламентації, руйнівної анархії й організуючого мистецтва» [Тодоров 2006, с. 57]. Ілюстративними до міркувань Сари Бернар, за французьким філологом-структуралістом, є фігури, за допомогою яких досягається дуальність поезії в прозі: неправдоподібність, амбівалентність й антитеза [Тодоров 2006, с. 60–61].

Доцільно зауважити, що літературним пошукам наприкінці XIX ст. була характерна тенденція до ліризації, фрагментарності, ескізності,

рефлексивності, спостерігалось о-музичування й збагачення кольоровими тропами творів. За спостереженнями Анни Білої, комунікативний дискурс цього періоду «складався з таких компонентів, як мода (у широкому розумінні – на літературу, філософію, психологію), ідеологія (як чинник перспективної моделі політики, культури), особливості комунікативної “сітки”, себто говоріння, слово- і смислородження» [Біла 2010, с. 61–62]. Естетичні принципи модернізму й жага експериментування в літературі зумовили апробації нових синтетичних жанрів. Відтак митці звернули увагу на потенціал специфічного жанрового феномену – поезії в прозі. Спочатку затребуваність на неї помітна у французькій літературі, поезія якої «виходячи переважно з романтичної традиції, ... розширювала й інтенсифікувала художні шукання зовсім в іншому напрямі» [Наливайко 1998, с. 23], активізувала «евокаційно-сугестивні потенції поетичного слова» [Наливайко 1998, с. 24], змістила акценти «до викликання та навіювання образів і уявлень, настроїв і душевних станів» [Наливайко 1998, с. 24].

Популяризація поезії в прозі відбувалася насамперед завдяки творчості символістів й імпресіоністів. Парадигму французького символізму, за Дмитром Наливайком, презентують дві тенденції, які поза тим, що, на перший погляд, видаються амбівалентними, органічно взаємодіяли: «вивільнення чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного», «пошуки <...> сугестивного слова, творення нової поетичної техніки, здатної “про неясне говорити неясно” (Верлен), “музикально” передавати душевні стани й емоційні віяння» [Наливайко 1998, с. 25], а також інтерес до «метафізики, що стає умонастроєм чи душевним станом» [Наливайко 1998, с. 25]. Зацікавленість імпресіоністів цим жанром, на думку Віри Агеєвої, можна пояснити «загальною настановою на синкретизм, із прагненням зруйнувати межі мистецьких жанрів і навіть родів», а також «намаганням посилити сугестивні функції прози» [Агеєва 1997, с. 39]. Успішні жанрові експерименти у творенні оригінальної поетичної метамови французьких символістів та імпресіоністів надихнули й літераторів інших країн.

Нові теоретично-естетичні позиції не могли не зацікавити молодого покоління українських діячів наприкінці XIX ст. Жанрове розширення прози зазначеного періоду відбувалося не тільки завдяки новому тематичному полю, а й новому ракурсу в погляді на життя. Прозовим творам властива медитативність, сповідальність, філософічність, психологізм, голос автора ототожнюється з голосом ліричного героя, що зумовлює зростання інтересу до таких жанрів, як акварелька, етюд, ескіз, нарис, образок, шкіц тощо. Соломія Павличко влучно резюмувала, що, з одного боку, у появі на зламі століть в українській літературі поезії в прозі не було нічого надзвичайного [Павличко 2002, с. 124], а з іншого – саме їй належить заслуга зламу традиційного українського наративу [Павличко 2002, с. 133].

За спостереженнями Івана Денисюка, жанр поезії в прозі – одна з найдавніших форм фрагментарної прози, і повсякчас не бракувало скептиків цього літературного гібрида. Дослідник акцентував

на тому, що вона «була реакцією на канони віршування, ілюзорним виявом поетичної свободи, бо, визволившись з-під “залізних сплетів” вірша, рими, автор попадав під інші правила організації художнього тексту, дещо аналогічні верліброві. Тенденція до деструкції зустрілась тут з супротивною течією – організацією, мобілізацією поетичних засобів для виразу спонтанності почуттів: інтенсифікацією образності, підвищенням емоційним, патетичним, “романтичним” тонусом поетичного стилю, загальним настроєм, “кліматом” витонченості, гармонійності, ритмічності та мелодійності іншого, ніж у віршах, “вільнішого”, спонтаннішого характеру» [Денисюк 1999, с. 218–219].

Поза тим, що генеза поезії в прозі сягає французької літератури, в українській літературі вона має «своїх» попередників. На думку Юрія Кузнецова, на межі XIX–XX ст. цей літературний гібрид «відбрунцьовується від української пейзажної новели» [Кузнецов 2004, с. 191] й для багатьох митців став «своєрідною школою становлення нової форми художнього письма, зокрема імпресіоністично-психологічної новели, а втім, і символістської, неоромантичної прози взагалі» [Кузнецов 2004, с. 191]. Проаналізувавши імпресіоністичні прийоми письма, науковець виокремив дві відмінності поезії в прозі порівняно з пейзажними мініатюрами: зміна кута зору оповідача від об’єктивного до суб’єктивного й внутрішні рефлексії ліричного героя як структурний принцип організації твору [Кузнецов 2004, с. 193]. Зокрема, цим і можна пояснити особливу естетизацію творів цього жанру.

Поезіям у прозі Ірини Вільде, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Уляни Кравченко, Богдана Лепкого, Василя Стефаника, Гната Хоткевича, Дніпрові Чайки, Марка Черемшини, Михайла Яцківця та інших українських письменників межі століть властиві невеликий обсяг, внутрішня чуттєвість, безфабульність, глибока поетичність і філософічність. У своїх мистецьких пошуках вони надавали перевагу естетиці неоромантизму, символізму й імпресіонізму, а також фольклорним інкрустаціям. Вдаючись до антропоморфізації рослинного світу, митці о-мовили «найменші порухи душі». Квіти символізують не тільки життя й красу, а й внутрішні переживання, тривоги, святість чи смерть. Найчастіше українські письменники за допомогою флористичної образності о-мовлюють жіночий світ, їхні рефлексії завуальовані модерною чи фольклорно-пісенною квітковою символікою. Репрезентативними в цьому контексті є фіалка й рожа.

Фіалка. Символізм квітів західної культурної традиції сягає давньогрецьких міфів про метаморфози. Міфопоетичні уявлення про фіалку апелюють до бога Аполлона, дії якого зумовили появу таких весняних квітів, як гіацинт і фіалка. За сюжетом одного з міфів, давньогрецький бог сонця переслідував своїми пекучими променями дочку титана Атласа. Зевс, у котрого юна дівка попросила порятунку, перетворив її на фіалку, сховавши в тіні. Відтоді вона щовесни розквітала, наповнюючи небесні сади дивовижним ароматом. У цьому міфі фіалка символізує ‘беззахисність’, ‘цноту’, ‘чистоту’, а також ‘пробудження природи’. За іншим міфом, Аїд

викрав Персефону, коли вона в околицях Енни на Сицилії збирала свої улюблені фіалки. Налякана Персефона випустила з рук квіти, і вони впали на землю. Фіалка отримала ще одне символічне значення – ‘туга’ й ‘печаль’, адже серце матері Деметри огорнув безмежний смуток і щемливий біль за донькою, їй здавалося, що вона втратила частину власної душі. Давньогрецькі поети оспівували квітку фіалку, зберігаючи при цьому її міфологічний смисл. Наприклад, Овідій у поемі «Метаморфози» не оминає увагою сюжету про викрадення Просерпіни (Персефони): «Квітом барвистим багата земля там, а холодом – віти. / Вічна весна там стоїть. Поки в тому гаю Просерпіна / Рве то фіалки дрібні, то лілєї струнки білосніжні <...> Владар підземний побачив її, закохався і викрав – / Ось як його підганяла любов! <...> Так і посипались зірвані квіти на землю» [Овідій 2019, с. 156].

Вільям Шекспір, який вважав фіалку своєю найулюбленішою квіткою, використав цей сюжет у «Зимовій казці»: «На гілках дівочих / Незайманість розквітла б. Прозерпіно! / Якби я мала квіти ті, що ти, / Настрашена, зронила з колісниць / Плутона!» [Шекспір 1986б, с. 325]. Англійський драматург увиразнює красу цих квітів: «Хотіла б мати я фіалки темні, / Гарніші за Юноніні повіки / Й Венерин подих» [Шекспір 1986б, с. 325]. У трагедії «Гамлет» квітка фіалка отримує додаткові конотації. Лаерт застерігає Офелію: «А щодо Гамлета – легку цю приязнь / Вважай за примху, за буяння крові, / Фіалку, що напровесні цвіте. / Хоч рано зросла, та недовговічна, / Хоч запашна, та нетривка, ця квітка / Коротку хвилю тішить зір і нюх, / І все» [Шекспір 1986а, с. 20]. Отримуємо в цих рядках паралелізм почуттів Гамлета й весняного фіалкового цвіту. У цьому творі Вільям Шекспір кодує за квітковою символічне значення смутку й болю: після смерті Офелії спочатку Лаерт говорить: «Хай з гождого, незайманого тіла / Зростуть фіалки» [Шекспір 1986а, с. 104], а згодом королева – «Жадала я, моя прегарна доню, / Сама тобі квітчати шлюбне ліжко, / А не труну...» [Шекспір 1986а, с. 104]. Як бачимо, митець зберігає за квіткою бінарність ритуального застосування: нею квітчали або шлюбне ложе (символ скромності й цноти), або смертне ложе померлих дівчат (символ смутку й смерті).

Надалі в спробах митців увиразнити красу молододіви чи її таємничість за допомогою образу фіалки помічаємо вплив саме шекспірівського кодування цієї квітки. Своє шанування весняній квітці в англійській літературі продемонстрував Персі Біші Шеллі (наприклад, поезія «Прекрасної музики прагне душа»). У німецькій літературі найпалкішими шанувальниками фіалки були Йоганн Вольфганг Гете (до речі, її називали «квіткою Гете»), а ще пригадаймо прагнення й зусилля поета заквітчати фіалками Веймер аналогічно до Афін) та Генріх Гейне (традиційні квіткові символи – фіалка, троянда й лілея – отримали новий зміст). У французькій літературі спостерігаємо рух від фіалки як символу цноти й вірності в Жерберта де Монтрейля («Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers, Livre de Gerart comte de Nevers») до творів французьких символістів, у яких ідеться про «блиск Його фіалко-

вих очей» (Артур Рембо «Голосні») чи «Його прекрасні задумливі очі, темного, незрозумілого кольору, нагадували фіалки, які ще хиляться до землі під вагою важких сліз недавньої грози» (Шарль Бодлер «Спокуси, або Ерос, Плутос та Слава»). Наголосимо, що порівняння очей людини з кольором фіалки чи самої квітки тяжіє до конотації 'краси', що є системною ознакою в мовному образі фіалки. Отже, зважаючи на багатство конотацій фіалки, повсякчас простежуємо увагу митців до цієї весняної квітки.

За слов'янською міфологією, обдарував землю квітами бог весняного сонця Ярило, якого зображували в образі молодого юнака з вінком із первоцвітів на голові. Порівняно з іншими весняними квітами образ фіалки в українському фольклорі трапляється нечасто. За спостереженнями Миколи Костомарова, він подекуди наявний у галицьких піснях і символізує цноту, дівочу чистоту [Костомаров 1994, с. 64]: ходіння по фіалках кодує зацікавленість / закоханість дівчини, фіалки у вінках означають незайманість дівчини, перегляд аксіологічного значення фіалки через зміну соціального статусу дівчини у зв'язку з одруженням. Згодом Сергій Танадайчук ствердив, що в українському фольклорі фіалка символізує «дівоцтво, дошлюбні взаємини, невідданість, самотність» [Танадайчук 2002, с. 37].

За спостереженнями Тетяни Лях, поезії в прозі циклу «Листки» Марко Черемшина «щедро орнаментує <...> фольклорною символікою, часом оригінально інтерпретованою» [Лях 2008, с. 72]. На думку Тамари Гундорової, в інкрустаціях письменника простежується вплив віденської сецесії (до речі, як і в поезіях у прозі Ірини Вільде), а відтак їм властива «рослинна декоративність, замилювання в психології тонких, імпресіоністичних вражень і душевних переживань, у яких часто виявляється неусвідомлене бажання, нагнітання означень, у яких настрій переростає в естетичний жест, надмірна чуттєвість, метафізичне страждання й самотність, психологія смерті, стилізація» [Гундорова 1997, с. 90]. «Найпоетичніший темі» митець присвятив поезію в прозі «Заморожені фіалки», у якій, як і Шарль Бодлер, надав перевагу метафоричності. Письменник визначив місце – «в дівочому городчику» [Черемшина 1974, с. 44] і час – «вранці ярвесни» [Черемшина 1974, с. 44], тобто констатував початок весни, пробудження. Городчик / квітник – це частка землі, котру в міфологічному світосприйнятті потрактовано як материнське лоно чи життя загалом. Читач уже з перших рядків розуміє, що йтиметься про юнку, а митець звернеться до конотації 'дівоцтва', 'пробудження', 'беззахисності'. Мотив юного кохання, який символізують фіалки, не характеризується радістю, адже квіти «зів'януть, зчорніють, загинуть навіки» [Черемшина 1974, с. 44]. Апелюючи до міфопоетичної системи українського фольклору, Марко Черемшина майстерно вмонтував у текст символи-знаки богині Лади: її дарунок – вода символізує жіноче начало, кохання; цілюще сім'я, що вона подає на землю, – роса. Але молоденькі красощі «покрили кришталеві крапельки зледоватілої роси» [Черемшина 1974, с. 44], «сонячне проміння не верне їм життя» [Черемшина 1974, с. 44], тому що весняний мороз знищив квіти,

і все, що пов'язане з богинею родючості, кохання й шлюбу, утратило магичну силу. Через контраст «вогненна пісня вірної любові» / «мороз парубоцької зради» письменник зображує тендітність світу дівчини. Дуальність цієї поезії в прозі досягається завдяки застосуванню фігури амбівалентності: фіалка уособлює пробудження, перше кохання дівчини, її довіру, заморожена фіалка уособлює марність дівочих мрій і загублену любов. Отже, фіалки Марка Черемшина символізують юне кохання дівчини.

Рожса-троянда. У західній міфопоетичній традиції троянді належить особлива символічна роль, як і лотосу в східній міфопоетиці. Символізація троянди також, як і фіалки, тяжіє до давньогрецьких міфів, зокрема й до метаморфоз. Греки настільки були вражені дивовижною красою квітки, що створили кілька міфів, які оповідають про її появу. Виникнення троянди пов'язують з Афродітою (після купання в морі богиня вийшла в білосніжній піні, що падала на землю й перетворювалася на білі троянди; коли ж вона дізналася про загибель Адоніса, то з'явилася червона троянда); Афіною (коли народжувалася богиня мудрості, то на землі розквітли білі троянди, а під час одного з бенкетів богів на Олімпі квітка змінила колір на червоний); Флорою (богиня перетворила прекрасну молоду німфу на квітку, якій Афродіта додала краси, Діоніс – нектару, Зефір розігнав хмари, щоб Аполлон ніжив її в сонячних променях, а розквітлу троянду передали Еросу). Як бачимо, уже в міфології за трояндою закріпилися конотації 'любов', 'радість', 'краса', 'бажання'. Її символічний спектр доволі широкий: вона символізує небесну досконалість та земні пристрасті, бінарні опозиції час / вічність, життя / смерть; плодючість, красу, цнотливість, мовчання й таємницю. Біла троянда означає невинність, чистоту, духовну любов, тоді як червона – бажання, радість, пристрастний потяг, плотську красу. Слов'янська міфологія троянду пов'язує із Сонцем, вона є квіткою Лади й доньки її Лелі. Царквітка насамперед асоціюється з дівочою красою та чистотою, нею кодується «краса дівчини, іноді жінки чи чоловіка. Дівоча цнота, чистота, любов» [Танадайчук 2002, с. 37].

У поезії в прозі «Городчик до Бога ридав» Василь Стефаник окреслює місце дії – городчик / квітник. Однак ідеться не про ранню весну, письменник вводить у текст «підказки», за якими усвідомлюємо час дії – осінь («В полудне приходиш, сонце» [Стефаник 1953, с. 42]). Хоча Василь Стефаник обирає місце дії таке саме, як і в «Заморожених фіалках», проте він не проводить у тексті паралелі квітка / дівчина, як зробив Марко Черемшина. З-поміж різних осінніх квітів митець обирає білу рожу, яка просить «сонечка, ой сонечка!» [Стефаник 1953, с. 42]. Квітка каже: «Ще-м на цім світі не набулася. Я ще біла, як сніг біленька, та й вже усихати?!» [Стефаник 1953, с. 42]. Рожа ще не налюбувалася світом, не розквітла вповні, не досягла довершеності, а вже її квіт краями застигає: «Мороз в душу лізе, у середній листочок найменший, що ще жовтавий» [Стефаник 1953, с. 42]. Помічаємо, як в авторській уяві мороз набуває негативної конотації: він прагне знищити не тільки квітку. Рожа у відчаї, о-мовлюючи свій

трагізм, звертається до сонця. Спочатку просить його взагалі не приходити: «Най зів'яну разом з найменшим листочком жовтавим» [Стефанік 1953, с. 42], а потім припинити мучити її, рятуючи від смерті по пів дня, прийти на цілий день: «Най ко я розцвітуся» [Стефанік 1953, с. 42]. Рожі образливо, що з неї насміхаються зорі, а вона мріє їх перейти красою. Але мрії-бажання білої рожі нездійсненні під натиском морозного холоду. Обрамлення твору фразою «сонечка, ой сонечка!» тлумачимо як звернення-голосіння юної дівчини, котра ще й не надівувалася, не вразила інших своєю красою, але вже пізнала, як «мороз в душу лізе» й усвідомлює, що гине. Письменик вдається до паралелізму: в'яне рожа / дівчина никне. Вважаємо, що засадничою для поезії в прозі Василя Стефаніка стала антитеза, зіставлення двох типів реакції білої рожі. Зображене зіткнення протилежностей переживається трагічно.

«Рожі» Ольги Кобилянської місцем дії мають кімнату, а точніше: «Стіл, що на нім склянка стоїть, із білого мармуру» [Кобилянська 1982, с. 98]. Час дії – літня ніч, адже вікно в кімнаті відчинене настіж, «небо, покрите грізними хмарами, з заслоненим до половини місяцем» [Кобилянська 1982, с. 98]. На засадах модерністично-неоромантичної естетики письменниця о-мовлює внутрішній світ різних жінок, що досягається через кольоровий та пластичний аспекти. Листочки рожі в міфопоетиці символізують радість, тому письменниця зосереджена на кольоровій гамі як квітів, так і листя: «Темно-червона, окружена листками, що недбало звисали, горіла пурпурою» [Кобилянська 1982, с. 97], «під охороною маленьких, трохи потвердих, темно-зелених листків, тулилася *блідо-рожева* рожа» [Кобилянська 1982, с. 97], «Коло них стояла біла. Обтулена свіжими зеленими листками» [Кобилянська 1982, с. 97], в описі центифолії – «великі, майже блискучі листки хилилися довкола неї ніжно» [Кобилянська 1982, с. 97], «її великі листки з краю скрутилися, незаметно потемніли і перед часом зів'яли» [Кобилянська 1982, с. 98], а поряд «дві грубошії дикі рожі з ясно-зеленими листками» [Кобилянська 1982, с. 98]. За допомогою кольорової градації квітів письменниця змальовує «порух душі» кожної з них: темно-червона – «упоювалася сама собою; принадувала до себе і ждала неспокійно» [Кобилянська 1982, с. 97]; біло-рожева розквітла лише наполовину – «була повна поетичного прочуття – рожа, до котрої усміхається полудень зі своїми різнобарвними метеликами» [Кобилянська 1982, с. 97]; біла «тонула в собі <...>, сіяла неви-

нністю і чистотою» [Кобилянська 1982, с. 97]; центифолія «тяжко засумована та пририта не заспокоююю тугою <...> лякалася з якого боку несподіваного блиску або щоб який упертий промінь сонця не заглянув в її зачинену душу, чого вона ніколи в світі не стерпіла би» [Кобилянська 1982, с. 98].

Якщо в попередніх творах квіти гинуть від морозу чи то ранньої весни, чи то пізньої осені, то рожі Ольги Кобилянської зацікавлюють свіжий жвавий легіт, вітерець, що уособлює чоловічу стихію: «Спершу ніжний і лагідний, але потім щораз сильніший, далі переходить у потаємний пристрасний шепіт» [Кобилянська 1982, с. 98]. Він летить до них, «доторкається всіх сміло, немов цілує їх» [Кобилянська 1982, с. 98]. Під його палким натиском першими опадають листки темно-червоної рожі.

Отже, Ольга Кобилянська вдається до паралелізму в описі квітів і різних жіночих характерів. В імпресіоністичній манері, лише кількома штрихами (колір квітки й фактура листя), вона описує їх у конкретний момент часу. Письменниця надає перевагу алегорії, завдяки чому досягнуто ліричності й філософічності твору.

Висновки. «Мудро володіти мовою, – формулює Бодлер, – це значить практикувати свого роду евокаційне чародійство ..., сучасна поезія має ставати “сугестивною магією”» [Наливайко 1998, с. 24]. Саме цим характеризуються художньо-естетичні модерністичні пошуки західноукраїнських письменників кінця XIX ст. Флористична образність поезій у прозі Ольги Кобилянської, Василя Стефаніка й Марка Черемшини дала їм змогу о-мовити внутрішній світ жінки. Міфопоетика ототожнення рослинного світу з жінкою має свою історію, у якій фіалці й рожі належить особлива роль. Якщо фіалка уособлює юну любов, то контрастна з нею рожа-троянда символізує чуттєву любов. В українській мовній картині світу усталеним є поєднання слова *рожа* з епітетом *червоний*, що символічно позначає ‘гарячу любов’, ‘справжню любов’, ‘найвищу красу’, тоді як у поєднанні з епітетом *білий* символізує чесноти дівчини, її ‘чистоту’, ‘невинність’. Заморожені фіалки Марка Черемшини й біла рожа Василя Стефаніка гинуть від морозу, а рожі Ольги Кобилянської опиняються в обіймах леготу й теж загинуть. Помічаємо, що тексти митців, поза вибором квітки чи кольору, об'єднує танатичний мотив, що можемо пояснити світовідчуттям доби *fin de siècle*. Тож перспективність досліджень флорографічності модерністичного дискурсу поезій у прозі української літератури наприкінці XIX ст. не викликає сумнівів і потребує майбутнього ґрунтовного розпрацювання.

Література

1. Агеева В. Ритм як засіб подолання фабули. *Слово і час*. 1997. № 10. С. 36–44.
2. Бігун О. Компаративне осмислення інтермедіальних аспектів жанру поезії в прозі. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Луцьк, 2009. Вип. 7 : Інтертекстуальність у системі художнього мислення: теоретичні й історико-літературні виміри: зб. наук праць. Упоряд. Л. Оляндер. С. 13–20.
3. Біла А. Символізм. Київ : Темпора, 2010. 272 с.
4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 298 с.
5. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття. Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. 280 с.

6. Івасюк О. Поезії в прозі. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 422 с.
7. Кобилянська О. Оповідання. Упоряд., післямова І.О. Денисюка. Львів : Каменяр, 1982. 271 с.
8. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ: Либідь, 1994. 382 с.
9. Кузнецов Ю. Поезія в прозі – витоки імпресіонізму. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях, колегіумах*. 2004. №1. С. 185–193.
10. Лях Т. Фольклорна символіка поезій у прозі Марка Черемшини циклу «Листки». *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Філологія*. 2008. Вип. 19. С. 69–73.
11. Наливайко Д. Французький символізм як зміна метамови європейської поезії. *Слово і час*. 1998. № 7. С. 23–27.
12. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
13. Підпалій А. Особливості форми вірша в прозі в модерністичній українській поезії. *Слово і час*. 2003. № 11. С. 32–39.
14. Публій Овідій Назон. *Метаморфози*. Переклав з латини Андрій Содомора. Львів : Видавництво «Апріорі», 2019. 520 с.
15. Стефанік В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 2. Відп. ред. О.І. Білецький. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1953. 223 с.
16. Танадайчук С. Рослини-символи в українському фольклорі. *Українська культура*. 2002. № 11–12. С. 36–37.
17. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Перекл. з франц. Є. Марічева. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
18. Черемшина Марко. Твори в двох томах. Т. 2. Упоряд. та приміт. О. Мишанича. Київ : Наукова думка, 1974. 304 с.
19. Шарль Бодлер, Вальтер Беньямін. *Паризький сплін*. Есе. Пер. з фр. та нім. Романа Осадчука. Київ : Клубук, 2023. 368 с.
20. Шекспір В. Твори в шести томах. Том 5. Перекл. з англ.; Післямови О. Алексєєнко, Н. Модестової та Д. Наливайка. Київ : Дніпро, 1986. 693 с.
21. Шекспір В. Твори в шести томах. Том 6. Перекл. з англ.; Післямови О. Алексєєнко та Д. Наливайка. Київ : Дніпро, 1986. 838 с.

References

1. Aheieva V. (1997) Rytm yak zasib podolannia fabuly [Rhythm as a Means of Overcoming the Plot]. *Slovo i chas*. № 10. S. 36–44 [in Ukrainian].
2. Bihun O. (2009) Komparatyvne osmyslennia intermedialnykh aspektiv zhanru poezii v prozi [Comparative Understanding of Intermedial Aspects of the Genre of Poetry in Prose]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*. Lutsk. Vyp. 7 : Intertekstualnist u systemi khudozhnogo myslennia: teoretychni y istoryko-literaturni vymiry: zb. nauk. prats. Uporiad. L. Oliander. S. 13–20 [in Ukrainian].
3. Bila A. (2010) Symvolizm [Symbolism]. Kyiv: Tempora. 272 s. [in Ukrainian].
4. Hundorova T. (1997) ProIavlennia Slova. Dyskursiia rannoho ukrainskoho modernizmu. Postmoderna interpretatsiia [Manifestation of the Word. Discourse of Early Ukrainian Modernism. Postmodern Interpretation]. Lviv : Litopys. 298 s. [in Ukrainian].
5. Denysiuk I.O. (1999) Rozvytok ukrainskoi maloi prozy XIX–poch. XX stolittia [The Development of Ukrainian Short Prose in 19th century – the early 20th century]. Lviv : Naukovo-vydavnyche tovarystvo «Akademichnyi ekspres». 280 s. [in Ukrainian].
6. Ivasiuk O. (2001) Poezii v prozi [Poetry in Prose]. *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva*. Chernivtsi : Zoloti lytavry. 422 s. [in Ukrainian].
7. Kobylianska O. (1982) Opovidannia [Story]. Uporiad., pisliamova I.O. Denysiuka. Lviv : Kameniar. 271 s. [in Ukrainian].
8. Kostomarov M.I. (1994) Slovianska mifolohiia : vybrani pratsi z folklorystyky y literaturoznavstva [Slavic Mythology: Selected Works of Folkloristics and Literary Studies]. Kyiv: Lybid, 1994. 382 s. [in Ukrainian].
9. Kuznietsov Yu. (2004) Poeziia v prozi – vytoky impresionizmu [Poetry in Prose – the Origins of Symbolism]. *Ukrainska mova y literatura v serednikh shkolakh, himnaziakh, litseiakh, kolehiumakh*. № 1. S. 185–193 [in Ukrainian].
10. Liakh T. (2008) Folklorna symbolika poezii u prozi Marka Cheremshyny tsyклу «Lystky» [Folklore symbolism of poems in the prose of Mark Cheremshina from the cycle “Leafs”]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Filolohiia*. Vyp. 19. S. 69–73 [in Ukrainian].
11. Nalyvaiko D. (1998) Frantsuzkyi symvolizm yak zmina metamovy yevropeiskoi poezii [French Symbolism as a Change in the Metalanguage of European Poetry]. *Slovo i chas*. № 7. S. 23–27 [in Ukrainian].
12. Pavlychko S. (2002) Teoriia literatury [Theory of Literature]. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy». 679 s. [in Ukrainian].
13. Pidpalyi A. (2003) Osoblyvosti formy virsha v prozi v modernistichnii ukrainskii poezii [Peculiarities

- of the Form of the Verse in Prose in Modernist Ukrainian Poetry.]. *Slovo i chas*. № 11. S. 32–39 [in Ukrainian].
14. Publii Ovidii Nazon. (2019) *Metamorfozy* [Metamorphoses]. Pereklav z latyny Andrii Sodomora. Lviv : Vydavnytstvo «Apriori». 520 s. [in Ukrainian].
15. Stefanyk V. (1953) *Povne zibrannia tvoriv: v 3 t. T. 2.* [Complete Collection of Works: in 3 volumes. V. 2.]. Vidp. red. O.I. Biletskyi. Kyiv: Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainskoi RSR. 223 s. [in Ukrainian].
16. Tanadaichuk S. (2002) *Roslyny-symvoly v ukrainskomu folklori* [Symbolic Plants in Ukrainian Folklore]. *Ukrainska kultura*. № 11–12. S. 36–37 [in Ukrainian].
17. Todorov Ts. (2006) *Poniattia literatury ta inshi ese* [The Concept of Literature and Other Essays]. Perekl. z frants. Ye. Maricheva. Kyiv : Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia». 162 s. [in Ukrainian].
18. Cheremshyna Marko. (1974) *Tvory v dvokh tomakh. T. 2.* [Works in Two Volumes. V. 2.]. Uporiad. ta prymit. O. Myshanycha. Kyiv: Naukova dumka. 304 s. [in Ukrainian].
19. Sharl Bodler, Valter Beniamin. (2023) *Paryzkyi splin. Ese* [Paris Spleen. Essay]. Per. z fr. ta nim. Romana Osadchuka. Kyiv: Komubuk. 368 s. [in Ukrainian].
20. Shekspir V. (1986) *Tvory v shesty tomakh. Tom 5.* [Works in Six Volumes. Volume 5]. Perekl. z anhli.; Pisliamovy O. Aleksieienko, N. Modestovoi ta D. Nalyvaika. Kyiv: Dnipro, 1986. 693 s. [in Ukrainian].
21. Shekspir V. (1986) *Tvory v shesty tomakh. Tom 6.* [Works in Six Volumes. Volume 6]. Perekl. z anhli.; Pisliamovy O. Aleksieienko ta D. Nalyvaika. Kyiv: Dnipro, 1986. 838 s. [in Ukrainian].

FLORIARY OF PROSE POEMS (BASED ON THE WORKS OF MARKO CHEREMSHYNA, VASYL STEFANYK AND OLHA KOBLYLIANSKA).

Abstract. The article outlines the genesis of prose poems establishing that the Ukrainian artists' turn to this genre in the late 19th century was entirely justified. The research by Ukrainian literary scholars, mostly, focuses on the genre-stylistic and thematic peculiarities of artists' works, but to this day, there is a lack of comprehensive conceptual research. In the 1890s, Marko Cheremshyna, Vasyl Stefanyk and Olha Koblylianska were prolific in this genre preferring the aesthetics of neoromanticism, symbolism, and impressionism, as well as incorporating folkloric elements. The floristic imagery in their prose poems, in the context of the 'most melancholic and poetic theme' (according to Edgar Poe), remains understudied underscoring the relevance of the work.

The aim of the article is to analyze the symbolism of flowers in the prose poems "Frozen Violets" by Marko Cheremshyna, "A Garden Wept to God" by Vasyl Stefanyk and "Hollyhocks" by Olha Koblylianska. The article is grounded in the theoretical principles of contemporary literary studies. The authors employed hermeneutic and intertextual approaches to interpret the texts along with cultural-historical, typological and mythopoetic methods of research.

It has been established that, in order to depict the 'subtlest movements of the soul,' writers resorted to the anthropomorphism of flora using floristic imagery to articulate the feminine world. Representative items in this context are the flowers such as a violet and rose. The duality of "Frozen Violets" by Marko Cheremshyna is based on the ambivalence of the image: on the one hand, the violet embodies the awakening, the first love of a girl, her trust, and on the other hand, the frozen violet symbolizes the futility of maiden dreams and lost love. Vasyl Stefanyk employs parallelism: the withering hollyhock and the wilting girl. The work has an interesting framing with the repeated phrase "sun, oh sun!" which is interpreted as a kind of girl's exclamation. Olha Koblylianska merely captures the impression of the flower at a specific moment in time: color, form (in an impressionistic manner). The lyricism and philosophical depth of the work are achieved through symbolism and allegory. The violets of Marko Cheremshyna, the white rose of Vasyl Stefanyk, and the roses of Olha Koblylianska perish upon encountering the elemental force representing the masculine principle (the frost of early spring, the frost of late autumn, the fresh lively breeze).

Keywords: prose poetry, intertextuality, mythopoetics, author interpretation, floristry, flower symbols.

© Чаплінська О., 2024 р.; © Юрчук О., 2024 р.

Оксана Чаплінська – кандидат філософських наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератури і методик їх навчання Житомирського державного університету імені Івана Франка, Житомир, Україна; chaplinskay@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-9702-6906>

Oksana Chaplinska – Candidate of Philosophy, Associate Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literature and Methods of Teaching, Ivan Franko Zhytomyr State University, Zhytomyr, Ukraine; chaplinskay@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-9702-6906>

Олена Юрчук – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і методик їх навчання Житомирського державного університету імені Івана Франка, Житомир, Україна; yurchuk1980@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-2028-9211>

Olena Yurchuk – Doctor of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Ukrainian and Foreign Literature and Methods of Teaching, Ivan Franko Zhytomyr State University, Zhytomyr, Ukraine; yurchuk1980@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-2028-9211>