Міністерство освіти і науки України

Запорізький національний університет

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ літератури

**кваліфікаційна робота магістра**

на тему: **«Художня рецепція образу Олени Теліги в романі І. Роздобудько "Неймовірна. Ода до радості"»**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0352-у,

спеціальності 035 філологія

спеціалізації 035.01 українська мова та література

освітньої програми українська мова та література

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_К.О. Домашенко

Керівник \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_С.О. Доброскок

Рецензент\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Запоріжжя

2023

Міністерство освіти і науки України

Запорізький національний університет

Факультет: *філологічний*

Кафедра: *української літератури*

Освітній рівень: *магістр*

Спеціальність: *035 філологія*

Спеціалізація: *035.01 українська мова та література*

Освітня програма: *українська мова та література*

Затверджую

Завідувач кафедри української літератури

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**доцент Н. В. Горбач

"\_\_\_\_\_" \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2022 р.

**ЗАВДАННЯ**

на кваліфікаційну роботу магістра

*домашенко катерині олександрівні*

(прізвище, ім’я, по батькові)

1. Тема роботи «*Художня рецепція образу Олени Теліги в романі І. Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості"»,\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

керівник проєкту Доброскок Світлана Олександрівна, *к. філол. н.*

затверджені наказом ЗНУ від «10» травня 2023 р. № 694-с

2. Строк подання студентом роботи: 11.11.2023

3. Вихідні дані до роботи: *Роман І. Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості». Літературознавчі праці Д. Донцова, О. Галича, М. Ільницького, Юрія Клена, Є. Маланюка, О. Потебні, У. Самчука та інших.*

4. Перелік питань, що їх належить розробити\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*1. Теоретичні аспекти вивчення художніх образів.* \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*1.1. Уявлення про художній образ в літературознавчій ретроспективі.*\_\_\_\_\_\_\_

*1.2. Художня рецепція як літературознавче поняття.*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*2. Осмислення образу Олени Теліги в романі «Неймовірна. Ода до*

*радості» Ірен Роздобудько*

*2.1. Відтворення долі поетеси українськими письменниками .*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*2.2. Засоби та принципи характеротворення Олени Теліги в романі*

*Ірен Роздобудько.*

*2.3. Чоловіче та жіноче в образі «поетки вогняних меж».*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

5. Перелік графічного матеріалу \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Розділ | Прізвище, ініціали та посада  консультанта | Підпис, дата | |
| Завдання видав | Завдання прийняв |
| *Вступ* | Доброскок С.О., *доцент* | *05.12.2022* | *05.12.2022* |
| *Розділ 1* | Доброскок С.О., *доцент* | *18.03.2023* | *18.03.2023* |
| *Розділ 2* | Доброскок С.О., *доцент* | *29.05.2023* | *29.05.2023* |
| *Висновки* | Доброскок С.О., *доцент* | *19.08.2023* | *19.08.2023* |

7. Дата видачі завдання: 05.12.2022

**КАЛЕНДАРНИЙ План**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| № з/п | Назва етапів роботи | Строк виконання етапів роботи | Примітки |
| *1.* | *Пошук наукових джерел із теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії* | *грудень 2022 року -січень 2023 року* | *Виконано.* |
| *2.* | *Добір фактичного матеріалу* | *лютий 2023 року* | *Виконано.* |
| *3.* | *Написання вступу* | *березень 2023 року* | *Виконано.* |
| *4.* | *Написання першого розділу* | *квітень-травень 2023 року* | *Виконано.* |
| *5.* | *Написання другого розділу* | *червень-липень 2023 року* | *Виконано.* |
| *6.* | *Формулювання висновків* | *вересень 2023 року* | *Виконано.* |
| *7.* | *Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії* | *жовтень-листопад 2023 року* | *Виконано.* |
| *8.* | *Захист* | *грудень 2023 року* | *Виконано.* |

Студент \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*К. О. Домашенко*

(підпис) (ініціали, прізвище)

Керівник \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*С. О Доброскок\_* (підпис) (ініціали, прізвище)

**Нормоконтроль пройдено.**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_*\_О. А.  Проценко*\_ (підпис) (ініціали, прізвище)

**РЕФЕРАТ**

Кваліфікаційна робота магістра «Художня рецепція образу Олени Теліги в романі І. Роздобудько "Неймовірна. Ода до радості"» містить 74 сторінок. Для виконання роботи опрацьовано 55 джерел.

**Мета дослідження:** проаналізувати особливості зображення образу Олени Теліги у романі І. Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості».

У ході написання роботи виконано такі **завдання:**

* визначено сутність поняття «художня рецепція»;
* проаналізовано уявлення літературознавців щодо поняття «художній образ»;

– з'ясувано значення читача в утворенні й аналізі художньої рецепції літературних творів;

* показано специфіку моделювання образу Олени Теліги І. Роздобудько;
* визначено жіноче та чоловіче у образі «поетки вогняних меж»;
* досліджено художній світ поезії Олени Теліги у романі;
* узагальнено суть дослідження.

**Об’єкт дослідження:** роман І. Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості».

**Предмет дослідження:**художня рецепція образу Олени Теліги в романі І. Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості».

**Методи дослідження.** У роботі реалізовано історико-літературний метод, який дозволяє зіставити реальну постать Олени Теліги та порівняти її з тим образом, що змоделювала авторка; застосовано аналітико-описовий метод, який полягає в підборі, описі та аналізі матеріалу, а також біографічний метод – для розуміння формантів творчості О. Теліги.

**Наукова новизна роботи**полягає у тому, що було проаналізовано один із найновіших художніх творів, який має жанр байопіку, що не є достатньо популяризованим в українській літературі, у з’ясуванні особливостей поєднання історичної та художньої правди в романі І. Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості». Робота дозволила відтворити цілісний образ нескореної Олени Теліги.

**Сфера застосування роботи** полягає в тому, що її матеріали можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем із обраної теми, при читанні спецкурсів і спецсемінарів із історії української літератури ХХ століття, при написанні курсових робіт, а також у факультативних курсах із історії української літератури в школах.

**Ключові слова:** ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ, ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ, СПРИЙНЯТТЯ, ВНУТРІШНІЙ СВІТ.

**ABSTRACT**

Master's qualification work «Artistic Reception of Olena Teliga’s Image I. Rozdobudko’s Novel "Incredible. Ode to Joy"» contains 74 pages. To perform the work 55 scientific sources were treated.

**The aim of the work**: to analyze the features of the image of Olena Teliga in the novel by I. Rozdobudko «Incredible. Ode to Joy».

To perform this work the following tasks were done:

* the essence of the concept of «artistic reception» is defined;
* the ideas of literary critics regarding the concept of «artistic image» were analyzed;
* the importance of the reader in the formation and analysis of the artistic reception of literary works is clarified;
* the specifics of O. Rozdobudko modeling of Olena Teliga's image are shown;
* the feminine and masculine are defined in the image of the «poet of the fiery borders»;
* the artistic world of Olena Teliga's poetry in the novel is explored;
* the essence of the research is summarized.

**The object of the study:** the novel by I. Rozdobudko «Incredible. Ode to Joy».

**The subject of the study:** the artistic reception of the image of Olena Teliga in the novel by I. Rozdobudko «Incredible. Ode to Joy».

**Research methods.** The work implements the historical-literary method, which allows you to compare the real figure of Оlena Teliga and compare it with what the author depicted, as well as apply the analytical-descriptive method, which consists in the selection, description and analysis of material.

**The scientific novelty** of the work lies in the fact that one of the newest works of art, which has the bypic genre, which is not popularized in Ukrainian literature, was analyzed in the clarification of the features of the combination of historical and artistic truth in the novel by I. Rozdobudko «Incredible. Ode to joy». The work made it possible to reproduce a complete image of the indomitable Olena Teliga.

**The scope** of the work is that its materials can be used in the further development of literary problems on the chosen topic, when reading special courses and special seminars on the history of Ukrainian literature of the 20th century, when writing term papers, as well as in optional courses on the history of Ukrainian literature in schools .

**Keywords:** ART RECEPTION, ART IMAGE, INTERPRETATION, INTERTEXTUALITY, PERCEPTION, INTERNAL WORLD.

**ЗМІСТ**

ВСТУП 7

РОЗДІЛ 1. Теоретичні аспекти вивчення художніх образів10

1.1. Уявлення про художній образ в літературознавчій ретроспективі10

1.2. Художня рецепція як літературознавче поняття17

РОЗДІЛ 2. Осмислення образу Олени Теліги в романі «Неймовірна. Ода до радості» Ірен Роздобудько 29

2.1. Відтворення долі поетеси українськими письменниками 29

2.2. Засоби та принципи характеротворення Олени Теліги в романі

Ірен Роздобудько43

2.3. Чоловіче та жіноче в образі «поетки вогняних меж» 50

ВИСНОВКИ 67

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 70

**ВСТУП**

**Актуальність теми дослідження.** Образ незламної жінки-українки захоплює увесь світ. Саме вона палає вогнем, у її артеріях пульсує непокірна козацька кров, сила та ідея. Впродовж багатьох років становлення самостійної України гостро стояло питання покори й непокірності, смирення і боротьби, рушійної сили та «сірої маси».

Щоб поставити країну на ноги, не потрібно сидіти склавши руки – це нам показала війна. Сила виявляється у власній думці, яка є і була завжди спільною для всього відчайдушно українського народу, що бореться кров’ю і потом за право бути незалежною та незайманою весь час свого існування.

Історичний образ Олени Теліги став відомим більшості українців зовсім нещодавно. Особливо гостро постать цієї «неймовірної» жінки постала перед сучасною молоддю після повномасштабного вторгнення росії на територію України. Велика заслуга сучасної авторки, сценаристки, ілюстраторки Ірен Роздобудько в тому, що вона змогла порушити актуальну тему нищівного впливу росії на нашу державу, культуру, традиції та націю в цілому.

Постать Олени Теліги, що яскраво змальована в романі Ірен Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості», дає нам приклад того, яким має бути справжній патріот. Ця жінка пожертвувала своїм життям, щоб сучасні українці мали змогу жити й розвиватися в незалежній державі, читати, возвеличувати, творити українське; вона змогла створити достойну історію нашої країни, літератури та мистецтва – ось чому цей роман потрібно читати й усебічно досліджувати.

Художня рецепція – це сприйняття та відтворення на основі сприйнятого. Важливість рецепції для сучасної літератури величезна. Кожен автор, створюючи текст, доносить до читача свої думки, ідеї та сюжет. Звичайно, тексти не створюються без сенсу: я пишу, тобто я або викладаю на папір свої емоції, викликані переживаннями, життєвими ситуаціями, спостереженнями, або створюю епічний сюжет, який також можна взяти з життя або іншого твору.

Отже, користуючись лише своїм словом, манерою письма та художніми прийомами, ми так чи інакше відтворюємо те, що вже було, те, що ми сприймали: чи то навколишня дійсність, чи то творчість автора. З роками наша літературна спадщина «розростається» і сучасні автори мають перевагу ширшого вибору «посилань» порівняно з попередниками. Можливо, це явище не завжди належним чином оцінюється, але воно заслуговує на існування та дослідницьку перспективу.

Теоретичні проблеми художньої рецепції ставали предметом дослідження літературознавців Р. Барта [2], В. Будного [4], О. Галича [5], Г. Гадамера [7], В. Зарецького [12], І. Канта [13], Р. Кіся [14] та інших.

**Мета дослідження** –проаналізувати особливості зображення образу Олени Теліги в романі І. Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості».

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань*:***

* визначити сутність поняття «художня рецепція»;

– проаналізувати уявлення літературознавців про поняття «художній образ»;

– з'ясувати роль читача в контексті художньої рецепції літературних творів;

* показати специфіку моделювання образу Олени Теліги І. Роздобудько;
* визначити жіноче та чоловіче у образі «поетки вогняних меж»;
* дослідити художній світ поезії Олени Теліги в аналізованому романі;
* узагальнити суть дослідження.

**Об’єкт дослідження:** роман І. Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості».

**Предмет дослідження:**художня рецепція образу Олени Теліги в романі І. Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості».

**Методи дослідження.** У роботі реалізовано історико-літературний метод, який дозволяє зіставити реальну постать Олени Теліги та порівняти її з тим художнім образом, що змалювала авторка; застосовано аналітично-описовий метод, який полягає в підборі, описі та аналізі матеріалу, та біографічний метод.

**Наукова новизна роботи**полягає в тому, що було проаналізовано один із найновіших художніх творів, який належить до жанру байопіку, що не є популяризованим в українській літературі, у з’ясуванні особливостей поєднання історичної та художньої правди в романі І. Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості». Робота дозволила відтворити цілісний образ нескореної Олени Теліги.

**Практичне значення** одержаних результатів у тому, що вони можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем з обраної теми, при читанні спецкурсів і спецсемінарів з історії української літератури ХХ століття, при написанні курсових робіт, а також на факультативних курсах з історії української літератури.

**Структура роботи.**Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, двох розділів, висновків (3 сторінки), списку використаних джерел (55 найменувань, поданих на 5 сторінках).

**РОЗДІЛ 1**

**ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ**

**1.1. Уявлення про художній образ в літературознавчій ретроспективі**

Поняття «образ» існує з давніх часів, коли воно сприймалося як спосіб для людини осягнути і контролювати зовнішній світ через рефлексію. У сучасний час термін «образ» став складною та багатогранною категорією, яка займає чільне місце в різних галузях гуманітарних наук. Кожна дисципліна має своє тлумачення та визначення цього поняття, що призводить до багатогранного його розуміння.

Філософія – це наукова дисципліна, яка досліджує зв’язок між людством і світом. У цьому контексті поняття «образ» стосується сприйняття людською свідомістю навколишнього середовища. У філософії образи також стали втілювати психічний стан людини, емоції, поняття та ідеї. Протягом історії чимало філософів вивчали термін «образ» з різних точок зору, зокрема Парменід, Ксенофонт, Платон, Арістотель, Августин Аврелій, Кант, В. фон Гумбольдт, Б. Рассел та багато інших.

Психологія – це наукова галузь, яка зосереджена на дослідженні психічних явищ і поясненні людської поведінки. У рамках цієї галузі термін «образ» розглядається як суб’єктивне явище, яке виникає внаслідок об’єктивно-практичної, чуттєво-перцептивної та пізнавальної діяльності людини. По суті, поняття зображення в психології відноситься до комплексного і інтегрованого відображення реальності, де одночасно представлені різні категорії сприйняття, такі як простір, рух, колір, форма і текстура.

Художній образ – термін, який виділило літературознавство. Він відноситься до творіння творчого розуму художника, яке зображує конкретне, але узагальнене уявлення про людське життя або світ навколо нас. Він ставав предметом дослідження багатьох літературознавців, зокрема П. Палієвського, О.  Галича, М. Коцюбинської, Р. Уеллека, О. Уоррена.

Галузь лінгвістики визначила важливе поняття, відоме як мовний образ. Мається на увазі повне відображення певного елемента в дійсності за допомогою специфічних мовних засобів. Термін «мовний образ» також можна визначити як вербальне відображення мисленнєвих образів різноманітних явищ, абстракцій чи об’єктів. Ці образи створюються на основі структурно-понятійних норм мови як системи. Тому українські філологи зробили мовний образ визначним предметом дослідження.

Помітний внесок у дослідження мовного образу зробив О. Потебня. Він першим з українських учених у своїй монографії «Думка і мова» заперечив усталене в українському мовознавстві визначення поняття образу. У своїй праці О. Потебня висуває теорію про те, що поняття образу існувало ще до появи самої мови. Автор пояснює це тим, що в самий момент, коли слово народжується, воно існує як у непротилежній об’єктивності, так і в суб’єктивності. Це пов’язано з другим поняттям, яке так само невіддільне від мови – протилежністю мови та розуміння [15].

Німецький філософ В. фон Гумбольдт вважав, що слова, вживані для позначення об’єктів, мають силу створювати образ не тільки самих об’єктів, але й зберігати їхні неявні зв’язки з іншими об’єктами [17].

Згідно з філософією І. Канта, образ складається з двох частин: чуттєвої репрезентації та раціональної репрезентації об’єкта, яка породжується пізнавальною діяльністю. Іншими словами, це продукт емпіричної здатності продуктивної сили уяви [9].

Мова – це система, яка постійно розвивається і служить суспільним цілям. Його поява була зумовлена ​​функцією основного методу спілкування та пізнання. Будь-яке мовне явище чи мову не можна вивчати ізольовано, оскільки кожна мова тісно пов’язана з людьми, які нею користуються. В. фон Гумбольдт, який наголошував на зв’язку між людьми та їхньою мовою, стверджував, що «мова і духовні сили розвиваються не окремо одна від одної і не послідовно одна за одною, а становлять нерозривну діяльність інтелектуальних здібностей». Люди створюють мову як інструмент для своєї діяльності, дозволяючи їй вільно розвиватися зсередини, водночас шукаючи та відкриваючи щось автентичне, нове та більше [17, с. 68].

Дослідження стосунків людини з мовою та світом передбачає дослідження образу світу як результату людського сприйняття та дії, а також бачення навколишнього середовища. Створення образу світу, як зазначає Т. Хом’як, «включає всі види психічної діяльності суб’єкта: відчуття, уявлення, мислення, самосвідомість, а також різноманітні контакти зі світом, у результаті яких всебічно формується образ світу. У лінгвістиці мовний образ світу виділяється як вираження через певні мовні одиниці дійсності в певній мовній спільноті [44].

У своїх працях О. Селіванова вводить і пояснює термін мовний образ світу, як вираження дійсності в конкретній, тобто мовній спільноті, за допомогою конкретних мовних одиниць [36]. Отже, основною одиницею мовного образу світу є словесний образ. Р. Кісь у своїх працях пише, що специфічна «мережа» універсальних концептів вибудовує у свідомості окремий етнічно мовний образ світу, який у свою чергу впливає на всю ментальну структуру спільноти: світогляд і систему реагування. до ситуації, світогляду та ієрархії цінностей. Це означає, що в їхніх творах глибинні зв’язки з культурою відображаються в мовному образі світу, і внаслідок цього вони набувають національно-культурних конотацій. Образ світу кожної людини проходить тривалий процес формування, зберігаючи основні ідентифікаційні ознаки [10].

В. Будний у своїй праці пише, що етнічні риси не є застиглими і позачасовими, а мають історичний характер. Тому, на відміну від есенціалістського підходу, тобто есенціалізму, який базується на переконанні, що нації існують об’єктивно і кожна з них має свій національний характер [2].

У другій половині ХХ ст. широко поширеним став дискурсивний підхід, який розглядає етнокультурні відмінності як соціально-комунікативні традиції та практики, а не як об’єктивні сутності, як форми ідентифікації, а не ідентичності.

Література кожного народу зберігає свою самобутність, містить усі етнічні смаки та естетичні ідеали, зберігає національну самоідентифікацію. Оскільки етнічна література відображає життя певного народу, то її становлення, як і існування окремого народу, ґрунтується на об’єднанні філософських, психологічних та інших категорій, і для розуміння особливостей, щоб висвітлити особливості національного образу, необхідно розглянути суттєві проблеми існування нації. Найважливішим у визначенні ментальності є образ світу, набір духовних цінностей, не завжди усвідомлена система життєвих координат і підсвідомі стереотипи.

Важливим аспектом дослідження національно-мовного образу світу є його розгляд крізь призму етнолінгвістики. Особливу увагу В. Жайворонок звернув на тісний зв’язок національно-мовного образу світу з національною ментальністю. Він підкреслював, що «поетичність слова – в етномовній пам’яті, а коріння його метафоризації – у глибині національної свідомості [7].

Мовний образ як складова образу світу не лише відображає реалії світу, а й може набувати метафоричного та символічного значення, особливо якщо це стосується його функціонування в національно-мовних та індивідуально-авторських образах світу.

Образ може мати типово національно-характерне сприйняття, засноване на національному, духовно-інтелектуальному та конкретно-чуттєвому досвіді: червона калина, гай, річка, дорога, верба.

Посилаючись на творчість М. Вінграновського, Л. Б. Тарнашинська у своїй праці «Микола Вінграновський: Все на світі походить від людської душі» писала про те, як «відображалися національні життєві коди, зокрема образ-символ води як інформація». носій, код українства», про «архетипний образ води», а згодом – про «міфологему води» [18].

У першому столітті нашого часу паралельно з античними традиціями Європи формується християнська філософська традиція осмислення художніх образів, яка найповніше виражається у філософських роздумах, пов’язаних із осмисленням феномену християнської ікони. Ця традиція переважно візантійська. Саме у Візантії філософія та релігійна думка розвинули й поглибили естетику елліністичного світу на різноманітних духовних основах, створивши майже цілком нову теорію образу, яку не розуміли ні Греція, ні близькосхідний світ. Для візантійських мислителів краса (в природі та мистецтві) не мала об’єктивного значення. Їх захоплює тільки «абсолютна краса». Краса має сенс лише тоді, коли вона безпосередньо стикається з конкретним предметом сприйняття. По-перше, психічна функція образу (як образу краси) є способом організації внутрішнього стану людини. Краса є важливим засобом формування духовної ілюзії «надприродного розуміння» і «абсолютної краси».

Розуміючи це, каппадокійці (Басфор Великий, Григорій Ніський, Григорій Богослов) почали повсюдно вживати слово «краса», близьке до поняття «образ», як конкретний вияв трансцендентності. У результаті з 6 ст. Такі категорії, як «символи» та «образи» стали відігравати центральну роль у патріотизмі, і хоча ці категорії не були повністю уніфікованими, вони часто вбирали значення слова «красивий» [7, с. 1].

Поняття «образ» і власне поняття «слово» відіграють дуже важливу роль у візантійській філософії та релігійній системі, оскільки в процесі розуміння візантійців ці поняття є певними матеріалізованими субстанціями. Серед цих речовин рівень експериментального існування полягає в тому, щоб вирізати, зберегти та поширити божественне одкровення, божественну традицію.

Найбільш глибоке і повне обговорення загальної теорії образів (на відміну від «ізольованої» теорії образів – пластичного зображення остеокластів VIII–IX ст.) міститься в «Ареопагітиці» і тісно пов’язане з теорією ієрархічна система псевдодіонісійської епістемології та частина системи Бога [7, с. 1]. Тому категорія художнього образу в європейській естетиці поєднує в собі принципи античної риторики та принципи християнської естетики. Риторичні основи художнього образу утверджуються в нормативній поетиці (особливо в епоху класицизму), виражаються на практиці як стилістичний засіб. Натомість ідейність художнього образу (як образу самого світу, створеного Богом) виражена в численних релігійно-філософських творах європейських мислителів. Це насамперед нариси про творчу природу генія (що особливо важливо в епоху романтизму), про здатність людини розуміти надприродне і, нарешті, про сакральність людської мови. Антична риторика і християнська естетика доповнюють одна одну і разом створюють теорію художньої образності в історії європейської естетики. При цьому, як правило, європейські теорії мистецтва намагаються охопити весь досвід різних видів мистецтва.

Розглядаючи естетичні категорії усного художнього образу в українському літературознавстві, насамперед слід згадати теорію художнього образу О. Потебні. Саме цей мовознавець ґрунтовно дослідив сутність художнього мислення та структурні особливості словесних художніх образів – основних компонентів цього виду мислення. Основна теорія та коло літературознавчих концепцій О. Потебні пов’язані з питаннями художнього образу, особливо його внутрішньої структури [17]. На думку М. Коцюбинської, у лінгвістичній концепції О. Потебні художній образ розглядається як форма пізнання, природна й необхідна форма в універсальному розвитку людської думки, і ця точка зору є найціннішою [11].

Відомі лінгвісти першими підтвердили цю позицію на прикладах конкретних слів, наприклад, стежок. Для науковців метафори – це не декоративні предмети, а елементи художнього мислення. Причому О. Потебня завжди відстоював художню необхідність метафоричного мислення [11, с. 47]. О. Потебня вважає, що цей тип ноти, образного слова є узагальнюючим образом – це не форма поетичного мислення, що «одяг» готовий. Це «народжена» та існуюча форма, завдяки якій митці можуть вчитися у реальності. Тому О. Потебня розуміє твори мистецтва як іграшку та розвагу, а не як важливий і всеохоплюючий чинник світорозуміння людиною [17, с. 47]. Для О. Потебні це слово є не лише простим поетичним матеріалом, а й формою поетичного вираження, воно певною мірою є «тілом» художньої образності [17, с. 49].

Важливе місце у вченні О. Потебні займає питання символу та його зв’язку з поняттям образу. Ідеологічне сприйняття О. Потебні в американському та західноєвропейському (німецькому) літературознавстві виглядає дещо різним. Насамперед слід згадати монографію американського літературознавця Айвена Фізера «Психолінгвістична теорія літератури: метакритичне дослідження» (1993, книга перекладена українською). Пояснюючи думки О. Потебні, А. Фізер звернув увагу на те, що з функціональної позиції, основною частиною структури твору є образ (або художній образ). Зображення будується крок за кроком, представляючи собою семантично закладену комбінацію вибірково пов’язаних образів [19].

Американські літературознавці також підкреслювали, що образ поезії створюється в стратегічних точках тексту, а отже, відображається у внутрішній формі слова. На думку І. Фізера, естетична цінність поетичних образів залежить від особливостей, які створюють художню цілісність поетичного світу: незалежно від того, є ці образи порівнянням чи метафорою, вони завжди є метонімічними [19, с. 42-43]. Інший підхід до поняття художнього образу О. Потебні привернув увагу німецьких теоретиків і дослідників літератури Р. Лахманн, яка є однією з головних представниць рецепційної естетики. По-перше, у контексті естетичної теорії комунікації дослідники розглядали концепцію художнього образу О. Потебні. Р. Лахманн вважає, що в ранньому вченні О. Потебного три найвідоміші поетичні теорії (мова віршів) ХХ століття – це дихотомія, функціоналізм і спосіб спілкування в діалозі [25].

Проблема художнього образу – одна з головних проблем творчості літературознавства. У більшості досліджень ця проблема була пов’язана з мисленням О. Потебні. Розглядаючи питання літературно-художніх образів, слід звернути особливу увагу на досягнення семіотики та дослідження різних семіотичних напрямів у літературознавстві. Це пояснюється головним чином тим, що, як уже зазначалося вище, художній образ за своєю суттю є явищем символічним. У літературознавстві художній образ у цьому відношенні також тісно пов’язаний з лінгвістикою.

При інтерпретації художнього образу з поетичною цілісністю твору велике значення має рівень інформації, інакше кажучи, це символ спілкування. Проблему інформації про художні образи свого часу порушував В. Зарецький у статті «Картини як інформація». Вчені відзначають, що «оригінальний мовний образ – це будь-яка частина мови (фраза або окреме слово), а графічна інформація, яку він несе, нееквівалентна правильному значенню окремого слова (тобто елементу мови)» [8]. Ці ідеї були висунуті у вивченні сучасної літератури, у вивченні сучасної літератури образи розглядаються як частина таких понять, як дискурс. В. Зарецький стверджував, що найменшою одиницею графічної інформації є мікрозображення (судження про образ, назва зображення, рамка малюнка тощо) [8, с. 179].

Отже, категорія художньої образності є однією з найбільш фундаментальних і складних у царині мистецтва. Саме цей тип образності відрізняє мистецтво від наукових, релігійних чи утилітарних форм розуміння та тлумачення дійсності. Поняття «художній образ» має давню історію, що сягає епохи античності та принципу мімезису, який передбачає відтворення дійсності засобами художньої виразності.

**1.2. Художня рецепція як літературознавче поняття**

Сучасна теорія літератури акцентує увагу на тісному зв’язку художнього твору з епохою, національною культурою, індивідуально-психологічними особливостями реципієнтів, крізь призму яких відбувається художнє сприйняття об’єкта (у даному випадку художнього тексту). Тому художня рецепція визначається об’єктивними соціально-історичними передумовами і суб’єктивними характеристиками читача.

Досвід рецептивних досліджень показує, що помилково трактувати твір мистецтва як втілення раз і назавжди заданої цінності або одного конкретного і незмінного значення. Щоразу твір може впливати на реципієнта по-іншому, по-новому, як синхронно, так і діахронічно. Кожна людина особлива і неповторна, тільки їй властиво сприйняття твору мистецтва. Реципієнтом є кожна людина, тому що рецепція, як зазначає фізіологія, це сприйняття навколишньої дійсності через чутливі нервові утворення – рецептори. Звичайно, це визначення не є літературним, але його можна вважати базовим, фундаментальним, для визначення поняття «рецепція».

Спочатку поняття «рецепція» (від лат. receptio – прийом, сприйняття) використовувалося в природничих науках і означало процес перетворення енергії подразнення (механічної, теплової, електромагнітної, хімічної тощо) у нервові сигнали, що відбувалося через рецептори. Крім сенсорної рецепції, в сучасній науці утвердилося поняття фармакологічної рецепції, яка виникла в результаті взаємодії різних хімічних і біологічно активних речовин (медіаторів, гормонів та ін.) з надмолекулярними клітинними утвореннями, що призвело до фізіологічні реакції органів і тканин.

Питанням рецепції присвячено багато праць зарубіжних і вітчизняних філософів. Наприклад, проблема сприйняття та інтерпретації ідей І. Канта у світовій філософії досі є предметом різноманітних наукових дискусій. Поворотний, на перший погляд, рух філософської думки «назад до Канта» приніс глибинне оновлення людського духу, оскільки в його філософії, незаперечно, присутні плідні ідеї, які збагатили сучасну філософію. До них відноситься, зокрема, погляд, згідно з яким людина є вищою метою, але не засобом для досягнення будь-яких цілей. З цієї точки зору життя людина є найвищою цінністю, а справжня мораль ґрунтується на почутті обов’язку, а не на вигоді чи розрахунку. Концепція І. Канта про вічний мир і виключення війни зі сфери міжнародних відносин також є важливою в контексті глобалізації [9].

Під літературною рецепцією зазвичай розуміють сприйняття художнього твору читачем. Ці питання давно враховуються в історико-літературознавчих дослідженнях зарубіжних літературознавчих шкіл. Рецепція ґрунтується на припущенні, що твір повною мірою реалізує свій потенціал лише в процесі зустрічі, контакту художнього тексту з читачем. Творцем цього напряму вважається польський філософ і естетик Р. Інгарден, який ввів поняття «комунікаційна невизначеність», «конкретизація», «актуалізація», «естетичний досвід».

Що стосується художньої рецепції, то вона розглядається як окрема форма художньої комунікації. Це процес передачі та сприйняття художньої інформації за участю автора, твору та читача. Використовуючи текст як засіб, ця форма спілкування має переважно документальний характер, підкреслюючи зв’язок і взаємодію між автором, літературним твором і читачем. Це створює діалог між автором і читачем, який здійснюється шляхом взаємного сприйняття, без будь-якого особистого контакту.

У системі «автор – літературний твір – читач» читач безпосередньо стикається з художньою інформацією твору, і ефективність цього обміну залежить від здатності читача співпереживати й осягати складний світогляд твору, а також як вступати в діалог з текстом. Між тим, Ю. Лотман стверджує, що індивід, який створює або переживає твір мистецтва, передає, отримує і зберігає унікальну художню інформацію, невіддільну від структурних елементів художніх текстів так само, як думка невіддільна від матеріальної структури мозку [12, с. 19].

На думку М. Гіршмана, світ у літературному творі – це той світ, який охоплює як предмет обговорення, так і, певною мірою, цільову аудиторію [4]. Розглядаючи питання читацької рецепції, необхідно розглянути есе Р. Барта «Смерть автора». У цьому творі автор згадується як просто «сценарист», творець «письма», і підкреслюються права читача. Як творчість письменника, так і читацька інтерпретація розглядаються як ігрова взаємодія з мовою, причому головним завданням є задоволення читача. У своєму есе «Насолода від тексту» Р. Барт розглядає текст як джерело енергії [1].

Відповідно до точки зору Р. Барта, ми згодні з тим, що гонитва за задоволенням стає вагомим стимулом споживчої поведінки. Перевага читача зовнішнім стимулам над внутрішніми враженнями і, як наслідок, бажання задоволення, полегшення та компенсації від сучасного мистецтва незаперечні. Проте складна література потребує уважності, активної розумової діяльності та певного рівня читання, щоб повноцінно осягнути її художнє послання [1].

Американські літературознавці також заглибились у сферу читацького сприйняття, дослідивши її ще в 1960-1970-х роках. Ініціаторами цієї дискусії виступили Стенлі Фіш і Норман Холланд. З їхніх творів народився рух, відомий як «рецептивна критика» або «школа сприйняття читача». Основи цієї школи були закладені в дебатах з новою критикою, і, таким чином, вони стверджували, що текст не існує поза сприйняттям читача. Скоріше він служить матеріальною основою для взаємодії між автором і читачем. Німецька школа рецептивної естетики пов’язує сприйняття із соціальною та часовою стратифікацією, тоді як більшість американських учених вважають, що рецепція є за своєю суттю індивідуалістичним досвідом. Проте школа читацької рецепції робить надмірний акцент на унікальних якостях кожного акту сприйняття, що ускладнює класифікацію рецепції та потенційно підриває діалогічну взаємодію між текстом і читачем, у якій обидві сторони беруть активну участь [19].

Природі художньої інформації властива багатошаровість і невизначеність. Ця риса стосується не лише самої інформації, але й способу її сприйняття та інтерпретації. Поняття сприйняття (походить від латинського терміну *receptio*, що означає «*прийняття*» або «*сприйняття*») спочатку використовувалося в природничих науках для опису того, як рецептори сприймають енергію подразників і перетворюють її в нервове збудження. У постмодерністській парадигмі аналізу тексту, яка зміщує фокус з автора і тексту на читача, набуло інтересу поняття рецепції як процесу сприйняття та адаптації суспільством різноманітних культурних текстів різних країн та епох. Прийняття рецептивного підходу передбачає розгляд твору не як незалежної художньої сутності, а радше як складової в системі, що взаємодіє з реципієнтом.

Отже, твір не розглядається як нескінченно відкрите явище з історично змінюваною та реінтерпретованою цінністю та значенням. Художня оцінка спирається як на об’єктивні соціально-історичні умови, так і на суб’єктивні характеристики читача. Гете розрізняв три модуси художнього сприйняття: 1) переживання краси без рефлексії; 2) робити висновки, не відчуваючи задоволення; 3) робити висновки під час переживання насолоди та переживати насолоду під час роздумів [9, с. 48].

Рецепція мистецтва залежить не тільки від самого мистецтва, а й від рис реципієнта. Це перетворює твір мистецтва на відображення думок і емоцій читача чи глядача, підносячи їх до унікальної форми взаємодії з художником. Життєвий досвід і перспективи митця, як вони передані у творі, приймаються читачем через художнє сприйняття та стають інтегрованими у його власну свідомість, забезпечуючи керівництво для його сприйняття реальності різною мірою [20].

Процес сприйняття художньої літератури передбачає безпосереднє сприйняття твору та його образів з наступною читацькою естетичною оцінкою. Зрештою, це призводить до впливу художньої літератури на особистість читача. Поняття читача, як це стосується літературознавства, не було розвитком відразу. Таких теоретиків, як В. Ізер, Р. Барт, У. Еко та Х. Р. Яусс, можна віднести до категорії теоретиків неогерменевтики. Серед цих теоретиків В. Ізер стверджував, що читацьке сприйняття є мінливим і його можна охарактеризувати як «блукаючу точку зору». Ця мінливість залежить як від індивідуально-психологічних факторів, так і від соціально-історичних особливостей читача. Формування точки зору читача не є цілком самостійним, оскільки на нього також впливає текст. Однак перспектива тексту визначається лише «характером інструкцій», які зосереджують увагу та інтерес читача на конкретному змісті.

В. Ізер вводить категорію під назвою «читач, якого вони мають на увазі» [23, с. 242], яка має на меті викрити потенційну неоднозначність конотацій тексту. Читач, який має справу з «сирим» матеріалом – написаним, але ще не прочитаним, а отже, ще не матеріальним текстом – має повне право робити висновки, які допомагають розкрити багатогранні зв’язки й алюзії твору. Літературний твір більше схожий на музичну партитуру, яка чекає резонансу нового читача, який звільняє текст від простих слів на сторінці [23, с. 58]. Ми щиро погоджуємося з думкою Р. Барта про те, що розуміння тексту продиктовано рівнем підготовленості читача та бажанням інтерпретувати первинні значення, які вплетені в тканину тексту [1].

Успіх літературного твору, доля його героїв, рівень слави автора часто визначаються освітою, майстерністю, уподобаннями та світоглядом читача. Крім того, значення ролі читача в літературі вперше дослідив основоположник психологічної школи, видатний український учений О. Потебня [17]. Він визначив різні переваги, які читач має над автором, і надав їм привілей робити нескінченну кількість власних висновків. О. Потебня стверджував, що «слухач краще, ніж той, хто говорить, зрозуміє те, що приховано за словом, а читач краще, ніж сам автор, зрозуміє задум авторського твору». Справжня сутність і сила такого твору полягає не в меседжі автора, а радше в тому, як він впливає на читача чи глядача, а отже, у його нескінченному потенціалі для інтерпретації.

Вплив структурно-семіотичних теоретиків призвів до розширення визначення «тексту» за межі лише літературних творів, щоб охопити культуру, суспільство, історію та саме людство. Ідея про те, що історію та суспільство можна «читати», призвела до сприйняття людської культури як інтертекстуального конструкту. Розчинення читача в інтерпретації багатьох значень культурних текстів є значним наслідком цієї трансформації. Реципієнт тепер розглядається як інтерпретатор, або «зразковий читач», якому доручено орієнтуватися в багатозначних структурах тексту. Цей підхід має на меті захистити текст від надмірної кількості інтерпретаційних рішень [25].

Художній текст як витвір мистецтва перебуває в ширшому культурному контексті, а тому може бути як сконструйований автором, так і інтерпретований реципієнтом, але лише за умови, що вони мають схоже культурне походження. Динаміку між читачем і художнім текстом можна розглядати як психологічний процес, який починається з емоційної реакції на чуттєві подразники і переходить в активне творче залучення до тексту.

Не менш важливим є додатковий аспект проблеми інтерпретації письмової роботи: спонукання читача до діалогу з автором. Цей процес передбачає сприйняття читачем «орієнтирів» і «індикаторів», закладених автором у тексті. Успішна комунікація залежить від бажання читача зрозуміти написаний твір як репрезентацію точки зору та голосу автора, «щоб текст був повністю зрозумілий» [11, с. 321].

Універсально зрозумілий факт, що значення не просто передаються, а радше засвоюються. Інстанція їх осмислення – це точка в часі, коли читацька й авторська свідомість єднаються в межах художнього твору, який завжди є розмовою, взаємообміном. Важливо пам’ятати, що спосіб, у який літературний текст аналізується та сприймається, не є властивою читачеві характеристикою, а натомість набувається шляхом цілеспрямованого розвитку аналітичних навичок під час процесу навчання або через самостійний акт читання. Не дано, що кожна людина, яка навчалася в школі, здатна повною мірою розібратися в образній сутності художнього твору і точно відтворити систему таких образів.

Аналіз художнього тексту є невід’ємною частиною процесу безпосереднього сприйняття, складним для освоєння читачем. У міру того, як письменник поступово розкриває образи літературних героїв і власне сюжет твору, читач, прочитавши лише початок, уявляє літературних героїв у своїй свідомості цілком сформованими особистостями і передбачає розвиток сюжету. Це явище неможливо пояснити лише аналізом художнього тексту. Кожній людині властива велика кількість образних узагальнень не тільки окремих предметів, але й різноманітних персонажів, перебігу подій і реалій.

Виявлення узагальнень є визначальним при інтерпретації літературних творів. Коли читач заглиблюється в експозицію, його зосередженість на початку дії, її часовому та просторовому контексті, головному героїні та їхньому емоційному зв’язку з ними спонукає його робити алегоричні узагальнення, які відповідають обстановці та часовому періоду оповіді. Ці узагальнення закладаються на початку твору, спираючись на ознаки літературних героїв. Цей когнітивний процес створює певний рівень образного розуміння або один із потенційних результатів, які він містить.

Автор, який прагне цілеспрямованого впливу, закладає у свій твір певну програму, спрямовує увагу на уявного читача. Цей уявний читач служить для автора як другим «я» у створенні візуального відображення реальності, так і засобом для реального читача зрозуміти світогляд автора. Авторська програма спрямована на вплив на реального читача, а розуміння, до якого має прагнути читач, диктується горизонтом розуміння автора. Якщо читач повністю прийме позицію автора і втратить власну унікальну перспективу, подія теж не відбудеться. Таким чином, культурна традиція служить єдиним зв’язком між світом читача і твором художньої літератури, а інтерпретація твору – її єдиною життєвою функцією.

Використання терміна «рецепція» також є значним у галузі літературної компаративістики, яка є галуззю наукових знань. У цій сфері поняття рецепції визначається як сприйняття і створення образу [18, с. 580]. Яскравим прикладом досліджень у цій галузі, присвячених рецепції, є монографія українського академіка Д. Наливайка «Очима Заходу: рецепція України в Західній Європі ХІ-ХVІІІ ст.» (1998). У передмові до цієї праці Наливайко пояснює, що рецепція є формою міжнародних культурних і літературних зв’язків, яка набула значної актуальності в другій половині ХХ століття [13].

Значний акцент науковець приділяє функції рецепції, зокрема в частині відображення мислення та культурних цінностей інших суспільств. Цей процес також сприяє створенню «національних образів» у свідомості реципієнта, починаючи з дослідника чи автора й поширюючись до читача. Отже, науковець стверджує, що вивчення національних образів різних суспільств чи регіонів у чужих культурах підпадає під галузь імагології. Крім того, за словами Д. Наливайка, прийом слугує «коригуючим дзеркалом» для спостерігача [13].

Для нас має значення точка зору вчених, які стверджують, що «національний образ формують індивіди, які одночасно вбирають неіндивідуальні елементи, такі як знання, правда та міфи про інші культури» [13]. Ця ідеологія підтверджує вирішальну роль біографічних досліджень у створенні галереї діячів культури, яка не лише доповнює духовне життя суспільства [14, c. 88], а й виступає як «соціокультурний вимір історії». У сучасному європейському літературознавстві окрема теорія рецепції виникла в середині 1960-х рр. яка з тих пір розгалужилася на різні школи думки. Основоположниками цієї теорії були німецькі літературознавці Ганс Роберт Яусс і Вольфганг Ізер [24].

Одне з основних застережень цього положення полягає в наступному: шляхом реконструкції контексту, в якому твір був створений або сприйнятий (також відомий як «горизонт очікувань» у Г.Р. Яусса), включаючи вплив соціальної, культурної та історичної естетики ідей на читача, стає можливим відновити історію її рецепції та включити її до ширшої історичної еволюції літератури. Цей процес намагається подолати прірву між літературою та історією, а також між знанням естетичним та знанням історичним [24, с. 62].

Згідно з популярним висловом, який приписують Г. Г. Гадамеру, «історія – це текст». Цей вислів означає, що історію та суспільство можна читати та інтерпретувати. Важливо визнати, що письмові джерела, або тексти, є основною джерельною базою для істориків освіти та вчителів компаративного навчання. Як наслідок, точки зору теоретиків літератури є важливими для цих типів вчених через очевидну подібність їх дослідницької бази [5].

Поняття «рецепція» тісно пов’язане з ідеями «джерела» та «інтерпретації. В історико-педагогічному та порівняльно-педагогічному дослідженні не менш значущими є методи джерелознавчого осмислення. Важливим є використання герменевтичного підходу до вивчення цих джерел, який не завжди може бути визнаний дослідниками-початківцями в соціогуманітарних галузях. Французький філософ П. Рікер у своїй праці «Конфлікт інтерпретацій» визначив герменевтику як дисципліну, що виникає з інтерпретації, причому під інтерпретацією розуміється виявлення прихованих смислів у видимих ​​смислах [27].

Досліджуючи та використовуючи документальні та наративні джерела, дослідник повинен дотримуватися певної лінії міркувань. Ця логіка деталізує вимоги для отримання всебічного розуміння та інтерпретації форми та змісту джерел, а також обставин, які призвели до їх створення, смислів, закладених у них, і наслідків їх існування. Г. Г. Ґадамер підтвердив обов’язок істориків використовувати герменевтичні засоби для розуміння тексту. Він висловив, що історична герменевтика передбачає використання джерела як документа для дослідження ширшого історичного контексту, освітленого фактичною інформацією, яку можна критично досліджувати [5, с. 245].

Розуміння текстів можуть перешкоджати різні «бар’єри нерозуміння», такі як недостатня обізнаність дослідника, мовні бар’єри, часові прогалини. Однак цих бар’єрів не варто боятися; скоріше, їх необхідно враховувати, оскільки процес інтерпретації текстів через герменевтику може призвести до збагачення та глибшого розуміння наук на основі джерелознавства, як стверджує П. Рікер. Щоб підкреслити значення джерел та їх інтерпретації в сучасній гуманітаристиці, наведемо слова відомого американського філолога Ноама Хомського, який відхилив запрошення американського журналіста Сема Гарріса обговорити моральні утиски у зовнішній політиці Штатів [27]. Н. Хомський заявив, що більшість питань, порушених С. Гаррісом, були неправильно приписані йому, і він не бачить сенсу публічно обговорювати такі помилки в інтерпретації. Однак він був відкритий для обговорення таких моментів у приватному спілкуванні, але лише з джерелами [13].

Отже, у другій половині 20 століття сприйняття людської культури еволюціонувало в гуманітарних колах. Його стали розглядати як єдиний «інтертекст», який служить основою для будь-якого нового письмового твору, що виникає. Як зазначила О. Мельникова, одним із наслідків цієї трансформації культурної традиції у «великий інтертекст» стало розчинення реципієнта в термінах інтерпретації творів культури. Кожен твір можна інтерпретувати різними способами, залежно від суб’єктивних нахилів інтерпретатора [12].

І тому, спираючись на міркування згаданих раніше вчених, а також на основне, на нашу думку, визначення поняття «рецепція», пропонуємо таке: художня рецепція – це сприйняття і відтворення на основі сприйнятого. Таке тлумачення рецепції потребує розмежування понять – «рецепція» (форма сприйняття), «інтертекстуальність» (діалог текстів, оскільки в кожному тексті простежується відсилання до попереднього), «інтерпретація» (власна інтерпретація раніше створеного). Важливість рецепції для сучасної літератури величезна. Кожен автор, створюючи текст, доносить до читача свої думки, ідеї та сюжет. Звичайно, тексти не створюються без сенсу: я пишу, тобто я або викладаю на папір свої емоції (найбільш придатні для текстів), викликані емоційними переживаннями, життєвими ситуаціями, спостереженнями за образами природи чи картинами майстра, читання книги тощо; або створюю епічний сюжет, який також можна взяти з життя або навіяти інший твір.

Таким чином, користуючись лише своїм словом, манерою письма та художніми прийомами, ми так чи інакше відтворюємо те, що вже було, те, що ми сприймали: чи то навколишня дійсність, чи то творчість автора. З роками наша літературна спадщина «розростається», і сучасні автори мають перевагу ширшого вибору «посилань» порівняно з попередниками. Можливо, це явище не завжди належним чином оцінюється, але воно заслуговує на своє існування та дослідницьку перспективу.

Резюмуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що сучасний літературний світ надає великого значення сприйняттю загалом, особливо сприйняттю читача. Очевидно, що письмові роботи не створюються без наміру. Під час написання автор черпає з особистого досвіду, емоцій, спостережень за природою та мистецтвом або натхнення з інших творів для створення ліричних виразів або епічних сюжетів. З акцентом на комунікативному аспекті читацької рецепції та розумінні її цінності як для автора, так і для твору, літературну комунікацію можна трактувати як діалог між автором і читачем, якому сприяє взаємне сприйняття. Однак визначення «читача» як реципієнта літературної комунікації ще не є чітко визначеним, що залишає простір для подальших широких досліджень.

Поняття рецепції багатогранне, охоплює кілька значень і слугує ефективним інструментом. Його міжкультурний характер ще більше ускладнює його розуміння. Проте ввести це поняття в методологічні основи педагогічної науки необхідно. Це допоможе дослідникам упорядкувати свою теоретичну діяльність і дасть змістовне визначення їх методологічній стратегії. Крім того, використання прийому як інструменту в історико-педагогічних та порівняльно-педагогічних дослідженнях дає можливість оцінити національний педагогічний досвід. Це створює «дзеркало» для перевірки та допомагає розвивати освіту, наповнюючи її новим змістом та ефективним досвідом. Як багатогранний процес рецепція особливо актуальна для гуманітарних наук сучасності. Крім того, рецепція є культурним феноменом, який пронизує сучасне суспільство, відіграючи універсальну роль у розвитку культури.

**РОЗДІЛ 2**

**Осмислення образу Олени Теліги в романі**

**«Неймовірна. Ода до радості» Ірен Роздобудько**

**2.1. Відтворення долі поетеси українськими письменниками**

Сьогодні інтерес до сучасних гуманітарних наук, зокрема літератури, і їх вивчення зосереджено на дослідженні різних антропологічних аспектів ідентичності, яка є фундаментальною категорією людського існування, що включає як унікальну індивідуальність кожної людини, так і її асоціацію з соціумом, рідною людиною, країною та людством.

Про екзистенціальну важливість категорії ідентичності розмірковував канадський антрополог М. Перессіні. За його твердженням, подібно до понять, які служать для опису речей та ідей, категорія ідентичності дає нам можливість осягнути і «увійти» в світ. Постійно розвиваючись, ці поняття дозволяють нам ідентифікувати себе та інших, розвивати відчуття того, ким ми є та інші люди в суспільстві, визначати своє власне становище та становище інших у світі. «Подібно до релігії чи уяви, ідентичність має здатність перетворюють безлад у порядок і формують світ, надаючи йому сенс» [31, c.16-17], – констатує дослідник.

Ідентичність – це особиста свобода людини в суспільстві, усвідомлення нею власного внеску в становлення нації та систему її управління. До цінностей прийнято відносити мову, релігію, етичні принципи, культурну спадщину тощо. Процеси глобалізації, які загрожують уніфікації та неповазі, значно посилилися в сучасному світі. Одним із ефективних способів вирішення цих проблем є наукові дослідження та періодичні оновлення наукових знань громадськості про культуру й творчу спадщину видатних постатей.

Безумовно, культурні атрибути етнічних груп мають значний вплив і перевагу над універсальними підходами до природи, що базується на асиміляції. Іншими важливими інструментами самосвідомості, які ще не повністю розвинені, є міфи, традиційні ритуали та мистецтво. Ці інструменти важливі для надання інформації про себе та формування когерентного зв’язку з суспільством.

Серед різноманітних літературних жанрів лірика має особливий ступінь витонченості в передачі людських емоцій і переживань, думок і настроїв – як особистих, так і суспільних. Ось чому для розуміння художнього враження важливо вивчати методи, природу та наслідки вираження ідентичності через цей літературний жанр.

З цього погляду переживання Олени Теліги, яка володіла героїчним життєвим укладом і пристрасною творчою енергією, знаходилося в повній гармонії, що викликало в сучасників і нащадків любов до цієї художниці, переконувало їх у її послідовності. В особистому житті поетеси та її творчості бачимо дуже активну процедуру розпізнавання різних аспектів особистої та громадської діяльності.

Олена Теліга, як відомо з її біографії, виростала в петербурзькій атмосфері срібного віку – її хрещеною матір’ю була Зінаїда Гіппіус. Майбутня потеса не знала української мови, активно нею почала користуватися лише в Подебрадах. До речі, Ірен Роздобудько не змогла продемонструвати, що мати Шовгенових Юліанія, випускниця Бестужевської програми, донька подільського священика, досі спілкувалася з дітьми російською, незважаючи на те, що з незнайомцями розмовляла українською. Це був результат звички. Рідний брат поетки Сергій прийняв інше рішення – вирішив залишитися в Росії, а його батько після смерті Юліанії одружився з росіянкою, через що подружжя Теліг його не відвідувало. Очевидно, що постать Олени Теліги може стати шляхом до відкриття індивідуальності багатьох зденаціоналізованих українців.

Щодо конфлікту між національним почуттям і людською гідністю, то стаття Олени Теліги під назвою «Партачі життя» є неоціненною і має бути обов’язковою в освітній програмі навчальних закладів. Ті випадки громадянської непокори, про які вона згадувала у статті, досі актуальні. Йдеться про М. Міхновського, який відмовився вітати В. Короленка зі словами: «Я не вітаю зрадників». Критика поведінки українських інтелектуалів вважалася зарозумілою, але після різкої відповіді Міхновського полонізований українець Короленко, який писав виключно російською мовою, почав хоч трохи цікавитися українськими питаннями.

Згадувала Олена Теліга і Олену Пчілку, яка була єдиною наддністрянкою, яка виступила українською мовою на першому вшануванні Котляревського в Полтаві, незважаючи на заборони уряду на цю специфічну промову, про Дмитра Данилишина, який прищепив населенню свого краю слова «Як будете так воювати, не бачити вам України ніколи». Теліга вважала, що Олена Пчілка, Леся Українка, Василь Стефаник і Дмитро Донцов створили новий тип українця, який не був поневоленим і дворянським, усі вони були самодостатніми і залишалися відданими своїй Батьківщині [21].

Мабуть, Ірен Роздобудько намагалася уникати крутих поворотів, але з Оленою Телігою, яка культивувала чесність і прямоту, крутих поворотів уникнути неможливо. У згаданій статті авторка назвала Володимира Винниченка «Великим Партачем» життя, який заохочував українських інтелектуалів до чесності перед собою, тобто до егоїзму та самовиправдання, що молодь того часу сприймала як даність. Пізніше всі нові покоління української інтелігенції успадкували від своїх попередників згаданий елітаризм та виправдання себе. Олена Теліга протиставляла В. Винниченку справжнього господаря життя М. Хвильового, який пішов шляхом Павла Тичини, Максима Рильського, Володимира Сосюри та інших супутників життя. Олена Теліга категорично відкидала пристосуванство до сталінізму. Оскільки це не завжди, але здебільшого не виправдано, на категоричність зазвичай відповідали, що відрізнити сталінізм від несталінізму просто. Тож опинившись серед нацизму, Олена Теліга вибрала громадянську відвагу, той ідеал, речником якого була.

Лірика Олени Теліги має неабияку здатність виховувати у свідомості сучасників розуміння значущості людського буття, відчуття колективної єдності людського «Я» з національною та загальнолюдською спільнотою. Наприклад, її світосприйняття та смілива, універсальна політична, естетична та ґендерна ідентифікація й сьогодні надихає людей відстоювати своє особисте та суспільне «Я» у повсякденних ситуаціях. Незважаючи на обмежену творчу спадщину Олени Теліги (38 віршів, одне оповідання, 16 публіцистичних праць і рецензій, 65 листів, опублікованих до сучасного читача) за майже 8 десятиліть, що минули, було здійснено понад 800 наукових досліджень.

Констатуємо, що неординарність постаті Олени Теліги очевидна не лише порівняно з її попередницями, а й із сучасниками. Навіть у контексті Празької школи та найближчого геральдичного оточення вона відзначається такими особливими атрибутами, як відсутність історичного значення чи образи фольклорного походження, які властиві творчій манері її колег, специфічний спосіб інтерпретації національного міфу, особистий і незалежний від модних феміністичних течій того часу. Проблема богослов’я як її ставлення до літератури чи потенційного майбутнього розвитку була усвідомлена вже в повоєнні роки.

Ю. Шевельов, який використовував псевдонім «Гр. Шевчук», опублікував у першій частину місячника «Арка» у 1947 р. статтю «Без металевих слів і марних зітхань», у якій розглянув три етапи дослідження творчості Олени Теліги. «Оцінка творчості письменників, які пережили своє покоління, як правило, складається з трьох етапів. По-перше, оцінка сучасників. Вона пов’язана з оцінкою особистості автора. Критик чи читач, який найбільше прагне до об’єктивності, не може повністю уникнути біографізму в описі людини, її характеру, соціального становища та ролі, усе це випливає з біографії. Потім приходить друге покоління, яке вже не знайоме з постаттю творця. Він розповідає про епізоди з життя письменника, але їх не враховує: навіщо це потрібно, ось творіння, і тільки вони мають для нас цінність. Згодом інтерес до творів спонукав до нового інтересу до особистого життя творця: бібліографія знавців літератури, історії та етимології давала всю необхідну інформацію для реконструкції земного буття автора, вони коментували кожен зроблений крок і створювали історичну розповідь [45].

По суті, теорія Ю. Шевельова була, очевидно, правильною, оскільки думки сучасних істориків про еволюцію схеми майже повністю їй відповідають [45]. Так, О. Астаф’єв розглядав типову щоденну критику, яку вважав проблемою методологічного аспекту еміграційного літературознавства. Він відзначав «багатогранність» проблеми в різних областях методики [1, c. 13]. Зважаючи на специфіку досліджуваних питань, ми пропонуємо виділити три основні етапи в історії досліджуваної теми, кожен з яких внаслідок зростання інтересу до предмета був більш глибоким і більш методологічно обґрунтованим.

На кожному з цих етапів проблематика ідентичності в ліриці О. Теліги поповнювалася новими аспектами:

* перший етап (1935-1942): початкове формулювання стильово-парадигмальної ідентифікації молодої поетеси;
* другий етап (1946-1980-ті рр.): розробка канонічного образу О. Теліги в писемних творах і в житті;
* третій етап (1989 р. – по теперішній час): розширення аналітико-синтетичного підходу.

Перший етап історичного дослідження зосереджений навколо 1930-х років і початку Другої світової війни, він охоплює щоденну пресу. Унікальні аспекти цього початкового етапу полягають у тому, що він набув форми прямої розмови між авторокою та публікою, під час якої молода авторка спочатку охарактеризувала себе, пояснила свою позицію та вступила в полеміку з неприйнятними думками щодо неї, вона також розвивала свої поетичні здібності. Цьому етапу присвячена публікація у «Віснику» 1928 року перших літературних творів, у які ввійшла музика, зокрема «Весна» та «Тільки вечір у місто летить...». Ліричне «я» пов’язане з етапом опису радості й першого кохання. Внутрішня складність була очевидною в її поезії, натхнення для її лірики черпалося з тієї самої української спадщини, яка відродилася в її дусі.

Відтак невипадково увагу тогочасної критики було зосереджено на поетиці тотожності в ліриці Олени Теліги. Зокрема, рецензії цього періоду описували модний і філософський характер її текстів. У підсумку в статті Юрія Клена (О. Бургардта) «Про сіру, жовту та вістникову квадригу» поета було зараховано до групи «глашатаїв», у тексті зазначалося, що кожен поет має певне завдання: Лицар Грааля повинен відповідати культурі, яку він успадкував і довірив йому. Це завдання полягало в її збереженні [15].

Усвідомлюючи це, він не збирається зневажати скарб і, на задоволення натовпу, танцювати, як клоун, у вакханалії мови. Надрукувавши цю статтю 1935 року на сторінках «Вісника», Д. Донцов у редакційному коментарі включив до згаданої когорти автора Юрія Клена. Внаслідок цього образне визначення «Вісник-квадрига», спочатку запропоноване Юрієм Кленом, з додаванням Д. Донцова набуло популярності й досі використовується для опису цих п’ятьох земляків, визнаних талановитими учасниками неоромантичної течії в українській поезії, що припадає на двадцяті роки [8].

У своїй статті 1936 р. Д. Донцов розглядає різне світоглядне забарвлення творчості Олени Теліги та інших митців, називає цих людей «трагічними оптимістами» – поборниками особливої ​​філософії, яка «дає силу жити і вмерти». Стаття «Трагічні оптимісти»: стала важливим поворотним пунктом на шляху освоєння творчості поетеси, оскільки не лише визначила позицію поетеси в перших ланках літературного процесу, а й охарактеризувала світогляд шляхтича. жінка, про яку йдеться, має подвійний смак меду та полину [8, c. 37].

З часом Олена Теліга стала визнаною зіркою, особливо серед молодіжної аудиторії. Студент гуманітарного факультету Варшавського університету, поет С. Кушніренко присвятив їй свій вірш, назва якого походить від геральдичної термінології та відсилає до юнацького фугу та любові до життя, які походять від її постаті та її творчості. : «...у витончених рядках, / Прибій надихає життя, що почалося» [8, c. 280].

Того ж 1937 року О. Штуль опублікував у журналі «Дорога» вірш «З ритмом життя», присвячений громадсько-творчим подвигам поетеси. І навпаки, спостерігачі визнали чіткий ґендерний склад молодого автора в його творах. Розмірковуючи в журналі «Новий час» під таким кутом зору про тексти пісень, про любовну лірику українських поетес, відомий критик Є.-Ю. Пеленський, присвятив свою монографію поезії Олени Теліги (XVI ст., бл. 6) [46].

Відтоді чимало науковців присвятили свої дослідження різним аспектам гордої жіночої природи Теліжиної лірики, включивши їх у сучасний контекст гендерно-залежних інтерпретацій літературної творчості. Першою частиною її життєвого критичного сприйняття Олени Теліги було визнання її цінності для літератури, що було задокументовано в книзі «Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами» (Прага, 1942) С. Наріжного.

«Українські емігрантки можуть похвалитися значною працею і в галузі красного письменства», – констатував автор цієї ппраці, називаючи Олену Телігу поряд з Наталеною Королевою, Наталею Лівицькою-Холодною та іншими митцями «видатною українською поетесою» [30, с. 301] .

Про діалогічність цього етапу свідчить і той факт, що деякі вірші О. Теліги були фактично копіями поетеси під час її розмов із друзями (наприклад, вірші, присвячені Н. Лівицькій-Холодній, В. Куриленку, Л. Мосендзу), коханою людиною («Чоловікові»), або у стосунках з ворогами («Чорна площа»). Поетеса брала безпосередню участь у громадському літературному обміні своїми письмовими творами, які публікувалися в тогочасних ЗМІ [30].

Другий етап розпочався одразу після конфлікту, коли вийшли посмертні збірки поетеси Олени Теліги «Прапори духа» (1947) та «Душа на сторожі» (1946), а інші друзі почали публікувати спогади про поетеса. Посмертні видання віршів О. Теліги створено на основі відтворення частини рукописного альбому поетеси, яка загинула в гестапо в Києві. Цей дублікат зберігав О. Штуль (псевдо – Жданович), голова Культурної Референти ОУН, сподвижник поетеси та її перший біограф [18].

О. Жданович відібрав 21 вірш, який вважав достатньо «грандіозним» для того, щоб увійти до збірки «Душа на сторожі» (1946). Інші відомі друковані вірші поетеси до збірки не увійшли, бо було важко дістатися до повного зведення періодичних видань з першодруком після війни. У передмові, яку, вірогідно, написав О. Лащенко, вперше обговорено питання про цілісність поетичної та політичної постаті Олени Теліги: «Ці вірші, що знаходяться на сторінках журналу, становлять своєрідний підсумок художньо-ідейного шляху поетеси-революціонерки: починаючи з юності мрії про далекі краї й остаточне усвідомлення себе й світу в українській поезії, аж до входження в організовані лави Української революції» [18, c. 7].

У цьому першому синтетичному портреті поетеси бачимо появу теми творчої та автономної детермінації в спільноті, яка є основною темою всіх подальших досліджень лірики поетеси. У 1947 році, до п’ятої річниці героїчної загибелі поетеси-революціонерки, видавництво «Сурма» видало її збірку «Прапори духа» з передмовою К. Гридного (М. Мухіна), історичний нарис «На зов Києва» О. Ждановича (псевдо О. Штуля) та спогади «Зустріч з Михайлом Телігою» С. Литвиненка.

Редактор О. Жданович надрукував 33 вірші за збереженою частиною творів Олени Теліги та довоєнних публікацій преси, більшість з яких була опублікована в «Літературно-науковому віснику» («Віснику»). У післямові К. Гридня (Михайла Мухіна) вперше розкрито родинне, соціальне та літературне походження авторки. Автор описав становище її сім’ї та зазначив, що, на його думку, становлення постаті поетеси відбувалося саме під її впливом.

Особливе значення має біографічний нарис О. Ждановича (Штулі) «На зов Києва». У цьому творі, написаному другом поетеси, змальовано процес становлення О. Теліги як громадянки і поетеси. Перші рецензії на збірку «Душа на сторожі» (Ганна Черінь, Оксана Лятуринська) ставили під сумнів загадковість поведінки Олени Теліги, автори намагалися поєднати біографічні відомості авторки та її ліричний твір [18].

Так, стаття О. Лятуринської задокументувала суперечливий процес ідентифікації Олени Теліги у свідомості суспільства: вона послідовно запитувала «хто така Теліга?». Кожного разу вона отримувала суперечливі відгуки: «провінціальна панночка, закохана в берізки», «досить амбітна особа», «вона прекрасна!», поки не дійшла до розуміння: «...всі звинувачення були справедливими. Хіба це не неймовірно? Наскрізь, панночка з комплексом «провінції» і тому подібне, вона виросла і здійснила те, що спочатку задумала. Це неймовірно!» [20, c. 447].

Серед перших інтерпретацій аналітичного характеру була стаття В. Державина «Шлях до класицизму», опублікована в першому номері альманаху «МУР». Література, мистецтво, критика». У цій статті В. Державин найбільше уваги приділив доведенню основної тези про приналежність стилю поетеси до неокласичного напряму.

У наступних наукових розвідках, зокрема статті «Заповіт Олени Теліги» (1952) зустрічаємо протиставлення неокласицизму її неоромантизму. У повоєнні десятиліття еміграція випустила книгу Д. Донцова «Поетка вогняних меж» (1953), яку цікаво досліджували Є. Онацький та О. Жданов («Творче життя і геройська смерть Олени Теліги», 1949), Ю. Бойка («Олена Теліга як публіцистка і поетка», 1981) та інші визначні вчені.

Літературний портрет Олени Теліги Д. Донцов подав потужно, з акцентом на тому, що її особистий і творчий профіль передусім гнівається на те, що для тих, хто її знав, вона завжди залишатиметься стрункою, жінкою, яка дивилася вгору, а вся її постать вирувала життям чарівної жінки та пророчиці, яка забила на сполох у своєму темному віці [8, c. 7].

Різноманітна творчість О. Теліги та присвячені їй критичні розвідки увійшли до комплексного видання «Олена Теліга: Збірник» (Детройт, 1977; Київ, 1992), яке узагальнило відрізок часу, присвячений дослідженню життя поетеси. Після війни вийшло кілька мистецьких проєктів Н. Лівицької-Холодної («За вогнем шарлату»), Г. Мазуренко («Пам’яті Олени Теліги»), О. Бабія («Пісня про Олену Телігу»), Є. Маланюка («А ще забуду тебе, Ієрусалиме»), О. Лятуринської («Олені Телізі»), К. Штуль («Поворот»), у яких зображено їхню сучасницю.

Зокрема, тема обраного героїнею життєвого шляху відповідно до власної природи (а це питання особистісної ідентифікації) звучить у п’єсі К. Штуль «Поворот», ідейним значенням якої стала сцена непохитності Олени Теліги, відхилення прохання про евакуацію з Києва під час смертельної небезпеки. Виходячи з життєвої філософії поета: «Я мрію, щоб мої слова і дії не суперечили одне одному». Після повторного візиту до Києва не повернуся. Я надто довго чекав цього повороту і надто сильно цього хотів [25, c. 389].

Посилаючись на дослідницькі публікації архівістів, Є. Маланюк виступав за українську спадщину поетеси, вважав, що «походження і кров мають більшу роль, ніж прийнято розуміти» [21, c. 328]. Він охарактеризував її особистість важливішою за її літературні здобутки: «Вона, як істота, була формою протесту проти сірості, безбарвності, нудоти життя... Вона була людиною, яка бажала радості, і, як наслідок, шукала кольору, повноти і знову ж таки радості, з королівським значенням цього слово. Їм не доступні радощі плебея [21, с. 332].

Крім того, ми вважаємо, що це бажання щастя і повноти змусило її востаннє обійняти Батьківщину. Складним механізмом національного самоусвідомлення був майже легендарний наратив із життя емігранта, в якому закладено свідоме й гірке особисте почуття образи на українців, що призвело до того, що авторка вирішила порвати стосунки з друзями-шовіністами [21, c. 330]. Це було свідоме рішення, але водночас емоційне та сильне, адже обидва її старші брати ще добре володіли російською, а Сергій під прізвищем Налянч здобув певне визнання як письменник літературного руху «Даліборка».

Одним із найвизначніших чинників внутрішнього реформування стало життя Теліги в Підгороді та Празі, під час якого вона навчалася на історико-філологічному інституті Українського освітнього відділу імені М. Драгоманова, здобувала знання про Батьківщину та світ. Знайомство з В. Куриленком, Л. Мосендзом, Ю. Дараганом, Н. Лівицькою-Холодною, О. Ольжичем та інші учасниками Празької школи теж суттєво вплинуло на формування її естетичних уподобань і прогресивних поглядів.

Після загибелі Голови Проводу українських націоналістів полковника Є. Коновальця 23 травня 1938 року, під час жорстокого нападу в Роттердамі, Олена Теліга на прохання свого батька брала участь у створенні та розвитку Культурної референти ОУН. У складі перших похідних груп ОУН вона повернулася у зруйнований більшовиками й окупований фашистами Київ, де очолила Спілку письменників, видавала журнал «Литаври».

З початком війни О. Телігу занепокоїла концепція визволення Батьківщини, вона замовкла як віршована письменниця: «Як у такий час писати вірші!» [15, c. 336]. Провідною концепцією, яку цілком зрозуміла Олена, було повернення до Києва: цей крик охоплював усе: визволення України, її незалежність і розвиток усіх аспектів, включаючи завершення втрачених років міграції та спокуту. Нарешті в її душі зажевріла надія, що рідна земля загоїть усі рани та об’єднає розділених.

Ідея повернення/притулку видається важливою не лише в житті поетеси, а й у творчості, зокрема в тому, як вона ідентифікує себе як творчу особистість. Так формувалася концепція фізичного повернення на Батьківщини, її політичного визволення, а також возз’єднання нації. Отже, ідея Олени Теліги полягала в тому, щоб пов’язати особисті спогади з її медійною рефлексією та громадянською позицією.

Автори спогадів протиставляли образ Олени Теліги, який досі живе в їхній пам’яті, пророчій поемі «Я». Твір ніби передбачає незвичайну долю свого автора. Цитуючи відомий пророчий вислів із поезії «Лист» («Я палко мрію до самого рання, Щоб Бог зіслав мені найбільший дар: Гарячу смерть – не зимне умирання»), М. Бачинська-Донцова зізнавалася: «Ніхто з нас, що читали у «Вістнику» ці слова, не міг навіть подумати, що незадовго «серед співу неспокійних днів, вони стануть могутньою дійсністю, що серед усіх дарів і сил Божих Олена й Михайло Теліги та інші земляки були удостоєні найвищої честі в житті – героїчної смерті за Батьківщину» [ 2, c. 215].

21 лютого 1942 року у віці тридцяти п’яти літ настало те «неповторне свято», до якого вона готувалася все своє свідоме громадянське життя – за непокору волелюбну поетесу разом з її чоловіком Михайлом та іншими побратимами розстріляли гітлерівці в Бабиному Яру під рідним Києвом.

Читачі та мемуаристи загалом вважають, що «...Олена Теліга передчувала цю смерть задовго до того, як вона сталася» [17, c. 306]. На думку О. Лащенка, «її мораль, незважаючи на її трагічність, все ж вважається торжеством» [18, c. 310]. Збіг образу ліричної героїні з іншими творами авторки виявляється в доданих цитатах, алюзіях і стилістичних описах, які присутні в мемуарних і біографічних оповідях.

Так, Г. Лащенко розмірковує про героїчну загибель непокірної поетеси, щоб надихнути визвольнолюбний дух її сучасників. Доречно в цьому контексті згадати про вірш «Неповторне свято»: «Вона стояла на порозі віку, коли вона вже віддала багато свого і від неї чекали більшого» [17, c. 308].

Такими ж спогадами з «Повороту» О. Лащенко переплів свою присвяту «Олені Телізі», надруковану в календарі «Слово» за 1967 рік» (Торонто, 1967): «Її життя – як сама передбачала, – відплило «мов корабель у заграві пожежі», коли вона, перемагаючи «темні води й полум’яні межі», хоч і «похмурого берега». Спрямоване на концептуальне відтворення цілісного образу пам’ятної особистості з окремих, іноді випадкових, а часто й суперечливих фрагментів мемуарів, воно мало дослідницьку складову, внаслідок чого споглядання таємниці героїчної постаті стало трактування було змістовним, воно охоплювало творчість поетеси, її особисте життя та її громадянські звершення в цілому, навпаки, інтерпретаційні дослідження сприяли біографам у відтворенні образу поетеси та внутрішніх мотивів її життєвих звершень, це дозволяло їм зрозуміти і поясніть, як ця делікатна жінка присвятила себе жертві.

Сьогодні можна з упевненістю сказати, що поезія в результаті цього процесу стала для авторки принципом подвійної особистісно-інституційної ідентифікації як тимчасового, послідовного утвердження національної ідентичності.

Ми заглиблюємося в третій етап літературознавчого аналізу через повернення спадщини легендарної поетеси на рідну землю за часів Горбачова та перших років незалежності. Через те, що під час колонізації постать Олени Теліги, її життя і творчість піддавалися суворій цензурі Радянського Союзу, їхня поява в українських ЗМІ не була відома широкому загалу. Звичайно, це викликало сенсацію в країні.

Поверненню Олени Теліги до читача сприяла ціла когорта українських дослідників: М. Жулинський (книга «Олег Ольжич і Олена Теліга: нарис життя і творчості», 2001), Т. Салига (стаття «Нескорена муза» у книзі «Імператив», Львів, 1997), Ю. Ковалів (стаття «Олена Теліга», опублікована в різних виданнях, зокрема в журналі «Слово і час») та інші.

М. Ільницький розглядав творчість О. Теліги в контексті Празької школи та еміграційної літератури початку ХХ ст. в цілому («Західноукраїнська та емігрантська поезія 20-30-х років», «Від «Молодої музи» до «Празької школи»). Відомий літературознавець випустив одну з наймасштабніших збірок віршів під назвою «Поети Празької школи: Срібні сурми» (2009).

Дрогобицький інститут літературознавства (П. Іванишин, О. Баган, І. Набитович, Б. Червак), діяльність якого відбувається в рамках національно-екзистенційної методології літератури, на основі задокументованих історичних подій та літературних пам’яток епохи видали біографічну статтю «Олена Теліга. Життя і творчість» (1997). Дослідниця В. Просалова вивчала передісторію появи Празької школи, пророчі мотиви в поезії представників, архетипні образи, а також діалогічність ліричної композиції віршів О. Теліги, зокрема віршів-присвят, віршів-відповідей.

Дослідженню та популяризації життя та творчості поетеси багато зусиль приклала відома дослідниця Н. Миронець. Спираючись на численні історико-літературні джерела, вона випустила кілька оригінальних творів, зокрема першодрук «Олена Теліга. О краю мій... Твори, документи, бібліографічний нарис». Її бачення творчості поетеси засвідчило, що вона стала частиною культурної спадщини України. Дослідниця використала просопографічний підхід, що базується на проведенні біографічних досліджень, метою яких є відтворення на матеріалі джерел «реальних» образів історичних постатей.

Отже, три основні етапи дослідження проблематики ідентичності в ліриці Олени Теліги вирізняються якісними відмінностями. У перший період життя поетеса мала прямий відгук у формі діалогу: її твори були позитивно сприйняті в пресі, письменниця відгукувалася на них своїми публіцистичними нарисами та поетичними творами, а також на літературні і соціальної ситуації в цілому. Найпопулярнішими формами рецепції наступного етапу є оприлюднення творів Олени Теліги та спогадів про неї, критичні аналізи та контраргументи, а отже, біографічні та поетичні дослідження.

На третьому, сучасному етапі, суттєво розширився методичний інструментарій телеології, інтенсивно вивчався історико-літературний матеріал і проводилося його узагальнення у формі антології, мемуарно-документальних і критичних книг, збірників матеріалів конференцій, наукових дисертацій, наукових праць, науково-методичних і науково-методичних робіт.

Як наслідок, літературні здобутки, що з’явилися протягом шести десятиліть, описували життєвий шлях Олени Теліги та її поетичну спадщину, що призвело до зростання популярності теми у двох споріднених, але часто відмінних сферах: біографічній та інтерпретаційній. Одна декілька питань навколо проблеми ідентичності в поезії Олени Теліги досі залишаються не вирішеними. Чи має життя і творчість Олени Теліги безпосереднє відношення до її життя і творчості? Чи можна напряму пов’язувати постать поетеси з її словесним «я»? Незважаючи на те, що вже опубліковано багато досліджень подібного порівняльного характеру, твердження про її стосунки з попередниками, сучасниками та наступниками все ще є декларативними та не отримали емпіричної оцінки.

Так само не вирішеним залишається питання про характер приналежності поетеси до великої шевченківської традиції. Досі фрагментарними є дослідження цієї постаті у зв’язку з членством Празької школи, а українське літературознавство лише зараз починає розглядати вплив цієї традиції на творчість наступних поколінь, зокрема шістдесятників.

**2.2 Засоби характеротворення Олени Теліги в романі Ірен Роздобудько**

**Жанр байопіку і художньої біографії зазвичай має особливу аудиторію серед глядачів і читачів, тому що це форма розваги, яка зображує життя знаменитої, унікальної чи героїчної особистості, зазвичай представляє найважливіші події в його житті, які зіставляються з історичним контекстом, це часто супроводжується проекцією на сучасність.**

В українському просторі ці синкретичні жанри, що поєднують історію, документалістику та біографію з художнім вимислом, на жаль, представлено слабо. Це свідчить про наше повільне та ще недостатнє національне усвідомлення, а також про нерозвиненість українській суспільній системі, в якій поняття українства є хрестом, на якому додаються естетичні моделі, ці жанри все ще не є репрезентативними для всієї країни, її інституцій та бізнесу. Про низьку якість українського культурного продукту сьогодні не говорить лише лінивий. В Україні зрідка створювали байопік – згадайте фільми про Степана Бандеру та Василя Стуса, але повномасштабне вторгнення мінімізували прояви цього жанру.

Поява роману про Олену Телігу Ірен Роздобудько викликав ажіотаж серед читачів не випадково, адже цей героїчний наратив під час конфлікту має важливе значення для українців. Коли повторюються причини, повторюються і наслідки, коли повторюються обставини, повторюються і відповіді на них особистості та суспільства. Можна стверджувати, що, читаючи художню біографію Олени Теліги, ми намагаємося спроектувати зміст на сучасність, а тому висловлюємо співпереживання та розуміння. Інший аспект полягає в тому, що далеко не всі читачі в Україні знають про історію ОУН, про розкол цієї організації, про бандерівців і мельниківців, про міжпартійну суперечку між націоналістами. Це один із найтрагічніших випадків нашої історії. Виявляється, багато людей похилого віку в Україні досі живуть з ненавистю до Олени Теліги, незважаючи на те, що вона була вбита фашистами. Крім того, ім’я цієї героїчної інтелігентки сьогодні невідоме багатьом.

Ірен Роздобудько переконана, що для того, щоб свідомість жінки докорінним чином змінилася, вона випробувати дві потужні емоційні реакції: гнів і любов. Намагаючись уникнути особистих суперечливих почуттів, відома українська поетеса і громадська діячка Олена Теліга поїхала до Києва, де мала намір покінчити життя самогубством. Смуток і пристрасть часто змагаються між собою в душі Олени, це викликає внутрішній конфлікт і ексцентричну поведінку, але вони все одно пов'язують з нею кожен день її життя – аж до її смерті.

У творі використані документальні матеріали: листи, спогади й статті Олени Теліги, Дмитра Донцова, Євгена Маланюка, Наталі Лівицької-Холодної. У передмові до книжки «Неймовірна. Ода до радості» Ірен Роздобудько пояснила, що в основі цього твору лежить її ж сценарій повнометражного художнього фільму «Олена Теліга. Неймовірна» і однойменного чотирисерійного телесеріалу.

Байопік про поетку, активістку ОУН(м), яку нацисти розстріляли у Бабиному яру 21 лютого 1942 року у віці 35 років, було представлено на пітчингу Держкіно у 2020 році, його підтримала експертна комісія, телесеріал також виграв конкурс під егідою Міністерства культури 2021 року, але обидва проєкти відклали на невизначений час. В результаті авторка вирішила не затримувати вихід своєї книги, щоб переписати її, вона зазначила, що це не чиста біографія, а скоріше портрет Олени Теліги, який був задуманий як оповідь. Авторка не є науковцем і не має в своєму інструментарієві, який ґрунтується на просопографічному методі, спеціальних історичних знань. Однак Ірен Роздобудько хотіла й змогла створити образ жінки, яка закохана в життя, поетеси «життєвої шалі», яка «зняла душу в контексті вірності-довіри», примножили обсяг української мужності та безпрецедентний в Україні непокора закону, що призвело до їх власну смерть [11].

Центральною складовою роману є розмови О. Теліги та Д. Донцова, О. Теліги та О. Ольжича, О. Теліги та У. Самчука. Усі ці розмови мали б більшу виразність, якби спадщина журналіста була в них більш конкретно вписана – адже все, що пишеться, спочатку промовляється. Не варто хвилюватися, що аудиторія або читач не зрозуміє. Важливо навчати, виховувати, розвивати глядача і читача. Адже життя Олени Теліги є яскравим прикладом теорії Томаса Карлейля про героїчне та героїчне в історії, крім необхідного героя, світ, який гідний героя. Інакше уславлені особи залишаться недокументованими світом і своєю нацією. Цю закономірність усвідомлювала Олена Теліга, вона називала не лише Шевченка, Міхновського, Франка та Лесю Українку, а й героїв Крут, Базара, Біласа та Данилишина, називала цих особистостей «лицарями абсурду», бо це було загальним. народу України, який доводив ідеї цих героїв до абсурду. Однак, незважаючи на це, вона все ж присвятила себе тому, щоб стати лицарем абсурду [28]. Можемо виділити три провідні ідеї Олени Теліги: 1) про необхідність повернення до національного духу в Україні; 2) про значення мудрої поведінки серед інтелігенції; 3) про відкидання російської культури, без якої неможливий український культурний розвиток. Переконані, що ці твердження не втратили своєї актуальності і наразі.

Лейтмотив роману Ірен Роздобудько «Оди до радості» перегукується зі словами Ф. Шиллера: «Шана й слава чесним, мужнім, / Згуба підлим брехунам!». Авторка заперечувала поняття української історії як святості. Її Олена Теліга вважається не мученицею, а вільною особистістю, яка має право вільного вибору.

Композиція роману виважена, розрахована насамперед на широку аудиторію, а тому складна і вимоглива. Текст поділено на окремі уривки, оскільки це має бути байопік. Інша концепція полягає в тому, що кожен розділ має певний музичний атрибут: перший розділ написаний у радісному темпі, останній – у швидкому ритмі, який, зрештою, досягає Коді.

Подібно до античного театру та вже згаданої «Оди до радості» Шиллера, у книзі на початку кожного розділу додається хор, який складається з голосів людей, знайомих і близьких Олені Телізі. Додатково вміщено соло поетеси.

Сценарій Ірен Роздобудько, який згодом був перетворений на книгу, складався переважно з віршів. Тому не дивно, що саме вірші включені до книги як засіб ілюстрації життя мисткині. Однак процес написання починається з сюжету, запозиченого з біографічної повісті «Або−або». Цей фрагмент описує період часу, коли батько Олени, Іван Шовгенів, талановитий інженер-гідротехнік, який керував річковою системою України, був міністром шляхів УНР та брав участь у створенні водного господарства в Україні. Знаково, що в новітній історичній енциклопедії України для такої визначної постаті не знайшлося місця для шанування.

Нарація ведеться в хронологічному порядку: перехід кордону з матір’ю та середнім братом Сергієм через Збруч, зустріч із батьком і старшим братом Андрієм у центрі петлюрівського переселення, навчання в Празі, одруження з кубанцем Михайлом Телігою, воякою армії УНР, переїзд до Польщі, Михайлова робота землепровідником, потім у Вайрі, Кракові та Житомирі, до окупованого німцями Києва, де Олена разом з іншими мельниківцями прагнула підготувати ґрунт для створення легітимної української держави. У результаті вона зустріла смерть безстрашно. Михайло Теліга свідомо розділив долю дружини.

Усе це розмаїття географії та кількості подій, як драматичних, так і трагічних, запозичено зі спогадів тих, хто знав і любив Олену Телігу, а також із окремих листів поетеси та її друзів. У біографічній оповіді поетеси не бракує загадок. Спочатку щодо навернення Теліги до українства, нової релігії. Це сталося на Поділлі перед переходом кордону на Збручі. Ця зміна душі нагадує перетворення Савла на Павла під час подорожі до Дамаска. Олена стала такою ж відданою поборницею України, як Павло був відданим Христу [19].

Відображення розколу в ОУНівському середовищі, і прагнення перетворити слова на діла, і особисте відчуття свого призначення – питання, порушені в аналізованій книзі. Зрозуміло, що в романі немало і вигаданих історій, які підсилюють динамізм сюжету, актуалізують конфлікти, показують силу характеру Олени, подають важливу інформацію про інших персонажів, які мають більш умовну зовнішність: Олега Ольжича, який присутній у книзі рідше, ніж інші герої; Тетяну Прахову, яка з’являється в книзі ще рідше; Івана Кавалерідзе, портрет якого підкреслено. Без цих доповнень розповідь була б більш фактографічною, а не художньою.

Виділяємо епізод, в якому Олені заради виживання родини доручають копати картоплю в селі під Києвом. Там вона зазнає сексуальних домагань від якогось сільського парубійка. Щоб захистити себе, вона взяла в руки серп. Це виразно постановочний момент, бо якщо вже й наймалася Олена на копання картоплі (натяк на таку можливість знаходимо у згаданому оповіданні «Або−або»), то у самому Києві, мати не відпустила б її з міста та й потреби кудись їхати не було. Крім того, Г. Лащенко 17] аргументує, що ровесник дівчини, копач картоплі, не став би вчиняти сексуальне насильство над нею, адже насильство над жінками все ще було прерогативою чоловіків зі зброєю.

Нереалістичним у оповіданні виглядає і сам перехід сім’ї Шовгенів через Збруч, під час якого провідник, козарлюга Василь, зазнає смертельного поранення від кулі радянських силовиків. Зрозуміло, що авторка прагнула внести в роман певні пригодницькі мотиви, але Збруч – це мирна річка, а не бурхливий гірський потік. На ділянках, де є перехід, в ньому неможливо потонути. Провідник Василь не міг також жаліти юну Олену аж так, щоб пропонувати гусячий жир для розтирання, бо дівчині ще народжувати. Провідник Василь ніколи не втручався б у жіночу сферу, бо на той момент між чоловічою та жіночою сферами існував непрохідний бар’єр.

Штучність помітна й у зображенні другого переходу через річку Сян — це відбувається вже у зворотному напрямку, який Олена Теліга подолала разом із У. Самчуком. Докладно передано спогади останнього про перебування обох у Ярославлі та про перехід через Сян у Сосниці. Спогади Самчука цікавіші для читання, аніж роман Роздобудько, яка упустила багато важливих деталей цього переходу та цікаву дискусію в Ярославлі, яку Самчук точно записав. І. Роздобудько вважає очевидним те, що Олена Теліга не погодилася з розколом українських націоналістів. Самчук вважає, що залишилася б з «мельниківцями», бо це була група інтелігентів. О. Телігу захоплювало благородство людей, ідей, цілей, методів. Її примушували, але вона відмовлялася від пропагування насильства, плекала в собі та в інших у першу чергу благородство.

Авторка згадує, що під час переходу Сяну вони копалися в кущах і обіймали рідну територію – без страху і сорому Олена говорила патетичні слова. Зрештою, всі зібралися і відійшли від берегів річки, пройшовши крізь невеликий кам’яний стовп із серпом, молотом і написом СРСР.

Ірен Роздобудько переробляє цей спогад до невпізнання: вода справді сягала їй вище ніг, вона також сягала їй до пояса, Олена й Улас бачать, як бовтається прапор «СРСР», обоє подорожують радянським узбережжям та українською етнічною територією, падають у траву, сміються, їх зачіска та капелюх, які були у воді, повністю зіпсовані.

Під пером І. Роздобудько цей перехід втратив будь-яку релігійну значимість і красу, пов’язану із зустріччю вигнаних із дому митців із рідною землею. Самчук і Теліга виглядають як діти, незважаючи на те, що вони щойно перетнули кордон найкривавішої з імперій із приблизно 4 мільйонами українців, убитих у ГУЛАГу, які страждають від голоду та депортованих до Сибіру, ​​про що прямо говориться, а Самчук про це не згадав. Стриманий, мінімалістичний стиль його оповіді свідчить про те, що двоє нелегалів перебувають на межі смертельної небезпеки. Перед ними, зокрема, перед категоричною Оленою Телігою, для якої кожне повернення – це вже капітуляція, це фактично єдиний шлях [30].

Інші деталі в книзі також не розглядаються. Вони або анонімні, схожі на шовкові простирадла та аромат кави в готелі в Тарнові, або викривальні, схожі на свинячі ребра, які подають у ресторані «Голем» у єврейському районі Праги, або безликі, як архітектура Правія, яку Олена Теліга бажає бачити у Львові поряд зі слідами німецької окупації.

Прагнення підтримувати жвавий темп і високий градус оповіді зіграло з Ірен Роздобудько злий жарт: і в житті, і в мистецтві один темп і один градус, іноді відмінності впливають позитивно. І навпаки, наративний епізод, у якому Олена Теліга є прототипом швейної машини пана Зборовського, згодом зустрічається на вулиці у Варшаві під час німецького бомбардування міста. На ньому була бальна сукня. Тут все моторошно реалістично, все асоціюється з нинішнім російським бомбардуванням українських міст.

 Роман написаний вмілою рукою: зі сторінок постає образ романтичної молодої жінки, пов’язаної з життям, за ним – екзальтований студент, неофіт з України, який цікавиться літературою та пише вірші, не поспішає видавати першу збірку, ранній попередник моди та стилю, нарешті, жінка, яка віддана політиці, фемінізму та націоналізму як акту духовності. Нам хотілося б, щоб у книзі було ширше відображено ту внутрішню розмову, яку поетеса Теліга вела спочатку з Лесею Українкою, бо для обох життя уявлялося твердою вертикаллю − або крем’яною горою, або каменистим верхом, і з Ладьою Могилянською – такою ж альбомною поеткою, як і Теліга, і теж розстріляною, але енкаведистами у Москві у віці 37 років.

Зрештою, Олена Теліга визнавала, що викорінене чи придушене національне почуття в українців є результатом не лише сталінізму, а й русифікації, хоча власна ідентичність Олени Теліги походила від Російської імперії. Однак вона впоралася з процесами денаціоналізації, визнала їх і відмовилася від чужої спадщини, щоб стати частиною імперії.

Полеміка навколо національного вибору – це лише останній приклад того моменту в книзі, коли князь Трубецький зазирнув у квартиру Шовгенових у Києві. Він плакав, бо три роки тому Київ був російським містом, а тепер українським. Перехід Трубецький сприйняв як особисте падіння. Ірен Роздобудько взяла цей епізод зі статті Штуля, замість більш яскравого київського спогаду про Олену Телігу з Хрещатика вилетів вершник у чорному сюртуку на голові з рушницею в руках. На запитання: що сталося? - вигукнув він: «Наконец опять бйом русскіх!». Щастя чорношкірої російськомовної людини вабило Олену в країну, але воно мало сенс лише після свідомої відмови від російської спадщини на користь української [18].

**2.3. Чоловіче та жіноче в образі «поетки вогняних меж»**

Олена Теліга визнавала феміністичний успіх в Україні, але відзначала обмеженість результатів роботи жіночих організацій, а також зазначала, що специфіка жіночої преси лише посилювала дистанцію та меншовартість жінки, вкотре створюючи безперспективність «жіночого світу». Відсутність співпраці з чоловіком у будь-якій сфері життя Олена Теліга вважала гальмівним фактором, незважаючи на органічне мислення жінки щодо статі.

Певне значення для Олени Теліги мали публікації, що були на сторінках альманахів і журналів, таких як Жіноча доля», «Жіноча воля», «Світ молоді», «Нова хата», газети «Жінка» та інші, оскільки вона використовувала їхні підходи у власній роботі, перш ніж зрозуміти роль жінок, вона просто висловлювала їхню позицію. Також Олену Телігу не тішили чоловічі образи, створені жінками – українськими письменницями, бо ті образи не були цілком повноцінними. Одні з них заперечували жіночу повагу, а інші – виявляли, що їхні героїні не вміють любити, віддаватися, дарувати радість і тепло.

Прикметно, що Є. Маланюк у статті «Жіноча мужність» (1932) обговорював ідеї, які виникли в контексті поеми, які розкривали погляди поета на українське жіноцтво. Поет задокументував українських жінок, які поряд з чоловіками брали участь у побудоі історії країни, а також мали вплив на масштабніші події у світі. Він визнає хоробрість і героїзм жінок, які брали участь у Першій світовій війні, він також робить висновок: «У той час як жінки інших країн є лише природними або героїчними, жінки нашої країни мають систематичний, майже природний характер. Навіть ті жінки, які залишаються лише жінки мають рівну владу, спільне бажання досягти успіху, спільне відчуття пафосу та спільне бажання володіти владою, досягти успіху та домінувати [21].

Коли ми об’єктивно оцінюємо контраст між представленням жінки по відношенню до чоловіка, ми визнаємо перевагу елементів в основному жіночому типі українки, а також тенденцію в нашій національній природі, що нагадує майже абсолютний чоловік у жіночому образі. Часто стосунки між чоловіком і жінкою створюють враження, що жінки і чоловіки намагаються помінятися позиціями. Є. Маланюк вважає, що призначення людини – відродити свою творчу природу. Важливо зрівняти жіночий і чоловічий компоненти до початкової пропорції, щоб відновити «здорову та гармонійну» націю, за словами поета [21].

На думку Олени Теліги, обов’язок жінок полягав у тому, щоб у цій складній ситуації зберегти милосердя та водночас мати мужність. Це було б гідним доповненням до солдатів-чоловіків військових. Вона виступає за диференціацію жіночого внутрішнього світу та чоловічого, вважає, що межі його вираження слід розширювати через активну участь у житті суспільства, просить впроваджувати «жіночі» способи життя в усіх аспектах життєдіяльності чоловіка.

Незвичайність і своєрідність О. Теліги пояснюється іншим. Усвідомивши призначення власного таланту, маючи неймовірний, завжди готовий запас сили в ім’я ідеї, Олена Теліга відчуває душевність героя, шукає в ньому неординарні переживання власного спостереження за довкіллям.

Для журналістики, як і для мистецької творчості Олени Теліги, характерна особиста прихильність до української тематики, прагнення до унікальних релігійних традицій. У статтях «Прапори духу», «Летуни життя», «До питання стилю», «Книга – духовна зброя», «Сила через радість», «Якими ти хочеш, щоб ми були?» ставляться питання про природу національного мистецтва, естетику нового стилю, концепцію національного фемінізму.

Саме в цих статтях виявляється авторське розуміння образу «нової» жінки з новим стандартом жіночої діяльності та призначення. Йдеться про рівноправну і пропорційну присутність жіночої культури. Відтак, у статті «Сліпа вулиця» О. Теліга задокументувала специфічну присутність феміністичних концепцій у культурному просторі України, а також пропагувала концепцію національного фемінізму, яка певною мірою була опозиційною до західноєвропейської практики. .

Художня концепція світу автора випливала з інтеграції традиційних романтичних уявлень і була спрямована на поєднання націоналістичної, романтичної та мілітаристської концепцій, оптимізму та песимізму. Ця естетична філософія виникла з ядра української національної філософії.

Євген Маланюк добре розумів Олену Телігу, задокументував її так: «Вона була схожа на протест проти сірості, безбарвності, нудоти життя, яку породжує як наше суспільство, так і навколишній світ. Це була особистість, яка бажала радості, бажала барвистості, повноти й ще більше радості, що вважалося царським визначенням цього слова [1, с. 55]. up жінка, яка була водночас і героїнею, і лиходійкою.

М.Ільницький зазначав, що: «...поезії Олени Теліги притаманне жіноче начало – у безпосередності почуттів, красі, а не в суперечності з легким фліртом. У своїх власних спробах вона прагнула стати героїнею власних віршів [5, с. 95].

Можна погодитися з твердженням М. Слабошпицького, що в перших віршах поетеси «Теліга ще не Теліга». Крім того, що ми використали «поетику» на кшталт присутності сонця у високогір’ї, немає й натяку на індивідуалізовану красу, бо в справжній Телізі немає місця дитячій сиропній поведінці та надчутливій поведінці високого. школярки [7, с. 277]. Власне О. Теліга починається з 1932 р., оскільки саме в цьому році вони спостерігали за світом поезії, в якому впізнавали її неповторний голос, ця особливість була притаманна її письму, яке літературознавці охарактеризують як «пристрасну любовну лірику» [7, ​​с. 274].

У своїй статті «Сліпа вулиця» Олена Теліга міркує про методи формування новітньої української жінки – цілісної репрезентації бурхливого ХХ століття. Коли поетеса міркувала про те, чим привабливі чоловіки в жінках, у листах до Наталі Лівицької-Холодної вона говорила: «Що ти пишеш, Натусю?» Якби чоловіки цінували лише красу та здоров’я свого тіла, то пані Д. завжди мала б шанувальників, а я й досі була б літньою жінкою.

А. Теліга була не тільки люблячою жінкою, яка розуміла любов, але й українською патріоткою, яка мала дух і силу в боротьбі за Батьківщину. Саме це спонукало до думки про раціональність романтичних пісень про кохання Олени Теліги. У її поезії любов і почуття обов’язку нерозривно пов’язані. У вірші «До чоловіків» очевидний конфлікт, навколо якого жінки збирають своїх подружжя. Поетеса вважає, що найбільша роль жінки – бути миролюбною, вірити в майбутнє і таким чином підтримувати дух боротьби.

Авторка визнала, що традиційна європейська феміністична модель навряд чи підійде українській жінці одразу, у майбутньому їй необхідно розвивати фемінізм, який базується насамперед на твердій політичній позиції та співзвучний українській філософії.

Описуючи чоловіків, авторка протиставляє різні типи, усвідомлює їхнє значення в українському державотворенні. Саме ця позиція описує уявлення О. Теліги про те, якою має бути жінка. Ця філософія найефективніше узагальнена в статті «Ким ти хочеш, щоб ми були?».

Квінтесенція смутку, відсутності щастя, втоми сприймається поетесою як порушення жіночого образу української жінки, що викликає лише один ефект – протиставлення. Оскільки існування жінок у своїй найповнішій формі дорівнює чоловічому баченню маскулінності, проблема нереалізованості української жінки у Олени Теліги є проблемою сучасності. Феміністичний рух як свідома спроба усунути психологічне повторення минулого, розвивався паралельно з процесом відродження нації, точніше, в контексті нації.

У поезії О. Теліги немає модерністської подвійності, її особисте життя пов’язане з громадським, інтимна лірика неможлива без патріотизму. Усе це віднесено до єдиної свідомості, до певного ступеня експресіонізму. Позиція поетеси приблизно пропорційна експресіоністській.

Експресіоністичні візуалізації поезії (і письма) О. Теліги виявляються у визначеннях гострого, хмільного, весняного та пов’язаних із ними образів: сонця, блискавки, вогню. Загальновідомо, що функціональна спроможність цих образів реалізується у віршах повною мірою: природні компоненти знищують і створюють нові, оживляють, надають сили; це давня перемога світла над пітьмою («Чорний мій день... сонцем жарким спалений»).

Навпаки, смерть може служити вершиною свята життя. Особливо яскраво це проявляється у вірші «Неповторний холі»:

*Єдиний день ще й послужить,*

*щоб жито дійшло*

*І важчі пучки набрались.*

*Це ще невідомо,*

*ще на стадії розробки.*

*Єдиний день – це втілення мого життя* [40, 96].

Ніби більша тональність, на якій ґрунтується початок вірша, через святковий настрій з кожним рядком все більше зміщується в бік меншої тональності. Настрій асоціюється зі смаком меду та полину. Як наслідок, пророча місія виконана: найвищий шпиль досягнуто, і спостерігається початок занепаду.

У своїй професії Олена Теліга значну увагу приділяла національній ідентичності, наголошувала на своїй «українськості». На її погляд на людей, навіть щодо особливого спілкування, вплинуло те, як хтось ставиться до України. Вона визнавала значення мови для життя країни. Для поетеси ідеалом української жінки була жінка, відповідна часу, на яку вона намагалася наслідувати, яка, як вона сподівалася, буде відповідати її власному ідеалу – бути вірною та рівною чоловікові. У публічній сфері жінки мають знайти своє місце поряд із чоловіками, а не створювати окрему жіночу сферу та ізолюватися в тісних організаціях фемінізму.

Органічне поєднання «леза меча» і «срібного полину» уособлює стан неспокійної натури Олени Теліги. Вершиною її творчості є висновок про те, що обраний нею шлях був єдиним виходом. Якщо вона відмовиться від цього шляху, вона вже не буде Оленою Телігою.

Рішуча українська героїчна жінка завжди готова до бурхливого бою, з послідовним бажанням своєю духовністю, романтичністю, відданістю великій меті «палити й запалювати інших» потребуватиме віддатися справі важливої ​​справи, керуючись духом громадянської мужності в безконфронтаційній боротьбі за її досягнення. Власне, злиття понять патріотизму (українського націоналізму) та емансипації (посилення прав і можливостей жінок) було поширеним у сучасному феміністичному русі загалом і творчості О. Теліги зокрема.

Вона міркувала над тим, на яких підвалинах мають будуватися, наприклад, українське або польське подружжя. Зрештою, поетеса зауважила переваги українських жінок у їх чесності та відданості. Вона підкреслила, що вони, як правило, одружуються з любові, а не розлучаються з чоловіком через відсутність матеріальних благ. Крім того, вона спостерігала дефіцит інтелекту у своїх співвітчизників. Вона звернулася до себе, намагаючись знайти найвідповідніший текст для цієї концепції: «Жінки розумні. Однак навіть без цих аспектів їм повністю бракує естетики, поезії та взагалі всіх аспектів жіночності».

Олена Теліга вважала, що справжня жінка повинна бути гармонійною зі світом і самою собою. Крім того, вона має бути справжньою українкою-патріоткою. Олена Теліга наголошувала на необхідності індивідуальності, як засобу забезпечення сімейного щастя. Однак поетеса застерігає нас від романтизації жінки, «яка може похитнути власну позицію». Можливе материнство було для Теліги болючим поняттям. Їй не вдалося знайти золоту середину між ризиком залишити дитину одну і необхідністю присвятити дитині все своє життя.,

У цілому, погляди Олени Теліги на призначення жінки не можна назвати феміністичними, незважаючи на те, що згодом ім’я поетеси неодноразово використовувалося феміністськими організаціями. Намагаючись розділити кожну мить свого життя зі своїм коханим, вона завжди готова пожертвувати всім і подорожувати з ним по шляху, який буде мати багато поворотів, розділити важку роботу, бути хоробрим воїном, захищаючи його під час небезпеки:

*Все разом – і добро, і зло,*

*Всі шляхи – і пісок, і брук!* [40, с. 17]

Вона щаслива, що їхні почуття не прив'язані до умовностей часу чи звички, а тримаються на спільному бажанні досягти спільної мети. Однак не обійшлося без драми. Коли чоловік помахав рукою гордій жінці, лірична героїня була незадоволена, бо для неї і кохання, і рабство – негатив. Її права людини порушені. Героїня здатна відгородитися холодом презирства, але в душі не має місця для ненависті:

*Але навіть за твою шпіцруту Стріл отруйних я тобі не шлю,*

*Бо не вмію замінять в отруту Відгоріле, соняшне «Люблю»* [40, с. 111].

Ліричний герой не намагається перевиховати свою кохану, бо, можливо, він визнає, що плекати ворожнечу до супротивника, водночас загартовуючи душу, і важко, і небезпечно. Звичку застосовувати силові методи, коли в цьому немає реальної потреби, важко контролювати. У концепції Олени Теліги жінка в цій ситуації повинна підтримувати свої знання і створювати методи жіночого захисту, які називаються «жіночими». Використовувати чоловічі моделі поведінки в ситуаціях військового конфлікту правомірно. Щастя героїні відібрали в неї, але вона все ще дорожить стосунками з коханим. Жінка, шануючи свої почуття, цінує їх як скарбницю безцінних життєвих знань, від яких вона не хоче відмовлятися:

*Приходять люди й золоті пориви Несуть за скарби, що господар кинув,*

*Та я не хочу за найвищу ціну Віддати те, чим володіє привид* [40, с. 99].

У листі до Н.Лівицької-Холодної Олена Теліга писала: «Може, справжнє кохання буває раз на тисячоліття, а може, й ніколи, але важливе не саме кохання, а важливе ставлення до нього, «лампада». «Що є у вас і у мене, а це наше, жіноче, постійне, яке ми раніше поховали». Поему «Відвічне» О. Теліга присвятила Н. Лівицькому-Холодній, з якою перед розлукою часто обговорювала в письмовій формі найособистіше. Поетеса визнає, що в «темні роки сталевого режиму» перше місце у свідомості представників її покоління відводилося конфлікту, внаслідок чого любов до Батьківщини була на горі. Визначаючи позицію жінки поруч із солдатом чоловіка, О. Теліга присвятила місію погашення тих почуттів, які підживлюють людський дух у мирний час. Здатність розголошувати духовні тесоро, приховані в любові, поширена у справжніх жінок. З любов’ю поет намагається захистити людину від згубних наслідків насилля:

*Твоя ж святиня, мов незмінна пристань,  
Нам в диких бурях буде тихим домом* [40, с. 314].

У вірші «Мужчинам» лірична героїня описує мету своєї допомоги та підтримки, вживаючи для цього образну аналогію.

*Не зірвуться слова, гартовані, як криця,  
І у руці перо не зміниться на спис.  
Бо ми лише жінки. У нас душа криниця,  
З якої ви п'єте: змагайся і кріпись!* [40, с. 199].

Образ душевної криниці схожий на скриньку без ключа і має дно, в цьому таїться мудрий досвід «чорного зілля». У такий спосіб лірична героїня поезії Теліги намагається уникнути бажання помститися, відплатити тією ж валютою чи втратити свою жіночність.

Інша репрезентація згаданого образу: скарбниці – присутня у вірші «Вірність», де підсилюється концепт «окриленості болю», здатності примножувати душу болісними переживаннями.

З іншою тематикою маємо образ чистої совісті у вірші «Танго», тут розвивається концепція пристрасного обожнювання, різкого спалаху нового кохання, бажання його зустріти. Однак радість нової ери триває недовго. З настанням ранку полум'я сентиментів згасає, але ніжні почуття до того, хто їх ініціював, залишаються:

*Мені не пристрасть туманна сниться –  
Зоріє ясно в чаду і втомі,  
О світла ніжність, твоя криниця* [40, с. 201].

Ця здатність легко відчувати нові емоції є унікальним показником жіночності. Незважаючи на те, що в спогадах інших Олена Теліга постає дуже привабливою жінкою завдяки своїй природній красі, душевному сяйву, моді, згадці про стрункі, привабливі ноги, проте вона не визнавала себе красунею, не підкреслювалася сексуальна привабливість її ліричної героїні. Натомість спостерігається більш глибоке сприйняття жіночої краси внаслідок унікального внутрішнього світу. Відтак, образ душі є невід’ємним для поезії Олени Теліги.

Повертаючись до образу душевних розмаїття та образу літньої людини, важливо зазначити, що ідеал, до якого прямує лірична героїня, пов’язаний із віршем «Неповторне свято», образом зрілої душі. Відтак ліричний герой О. Теліги стає більш обізнаним у конфліктах і негараздах. Це знання також важливо для ідентифікації жіночності. Така позиція певною мірою суперечить поглядам Н. Лівицької-Холодної.

Натомість збірка Н. Лівицької-Холодної «Вогонь і попіл» (1934) насичена сексуальними згадками та пропагує романтизований погляд на світ, а «Сім листів» (1937) сповнена сентиментальними роздумами та спогадами. Поет вважає, що в житті переважають різні емоції. Так, кохання – це найбільший привілей молодості. В одному з найперших віршів «Барвінське зілля» молодий поет описує життєве становище чоловіка і жінки, використовуючи спільність тисячолітнього досвіду: «воїн і муж, батько моїх дітей» – «мати, коханка, сестра, Вірна дружина твоя». Однак вона усвідомлює марність почуттів, невідворотність часу, намагається замінити їх новими можливостями для розвитку особистості. Коли серце знемагає від жагучої смерті, воно знову шукає радості минулих літ:

*Ім'я, єдине в світі, громом блисне:  
Сім літер, сім палких вогненних лиць* [40, с. 400].

Якщо О. Теліга на отруту замінена «згорілою сонячною любов’ю», то в Н. Лівицької-Холодної полум’я кохання – це вогонь, а полум’я зневажене, невдале – попіл. Ненависть, невміння регулювати руйнівну силу зради, відчай ведуть до її знищення:

*Але потім, коли весна Оддзвеніла в лунких просторах,  
Знов ненависть мені до дна Пропалила душу, як змора* [40, с. 117].

Початок ХХ століття характеризувався втратою для України інтелектуальної верстви внаслідок її масштабного руйнування, а також масової міграції. Протягом 20-30-х рр. ХХ ст. Прага стала центром міграції. В. Просалова припускає, що це відбувається тому, що «чехо-словацький уряд прихильно ставився до вихідців з України, які за межами країни мали можливість отримати вищу освіту, розвивати науку і культуру» [цит. за 1, c. 4].

Празькі іммігранти другого покоління поділяються на дві групи: старше покоління, яке сформувалося в Україні, та молодше покоління, яке народилося в Америці. Різницею між ними є концепція майбутнього, до якого має йти українська нація. Старше покоління не усвідомлювало подій, які привели до початку ХХ століття, вони відстоювали марність спроб визволяти Україну поодинці. Молоде покоління базувало свої ідеї на філософських концепціях А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, це призвело до створення культу націоналістичного героя, який мав як фізичну, так і метафізичну силу.

У 1929 році молодь Варшави заснувала літературний колектив «Танк», до складу якого входили Н. Левицька-Холодна, Є. Маланюк, Л. Чикаленко та ін. Однак він проіснував недовго. Причиною розпаду «Танка» стала згубна критика Д. Донцова та ідеологічні уявлення учасників гурту. Через кілька місяців «танківці» створили групу «Ми», новими учасниками якої стали О. Теліга, А. Крижанівський, Б. Ольхівський. Під впливом «Вісника Квадриги» Д. Донцова, Є. Маланюка, Л. Мосендза, О. Теліги згодом виходять і з «Ми».

На думку В. Пахаренка, у той час на перспективу громадськості у вільному світі впливали передусім дві конкуруючі ідеї: 1) соціал-демократія Драгоманова-Винниченка; 2) інтегральний націоналізм Донцова, який демонстрував панівний погляд на світ.

Молодше покоління іммігрантів прийняло назву «Прага», тому що це ім'я їм було дано умовно. Умовність пояснюється відсутністю єдиного колективного літературного руху з визначеною організацією та надто агресивною ідеологією. Сьогодні науковці, які досліджують літературу крізь призму діасоціології, по-різному визначають поняття «празька школа».

Ю. Шевельов вважав, що політичні та естетичні теорії поєднують у собі населення «Праги», при цьому кожен окремо використовує свій метод. Навпаки, Б. Рубчак обговорює спільний стиль і платформу думки, пов’язану з «пражанами». Особливе місце в «Пражанах» відведено О. Телізі, на творчості та способі життя якої передусім позначився вплив Д. Донцова, який в основу своєї філософії націоналізму поклав відродження української нації через творення дієвого аристократичного класу, до якого входитиме українська інтелігенція; вони будуть орієнтовані на Європу і відірвуться від Росії.

У зв’язку з цим Г. Грабович міркує про феномен «геральдизму», в основу ідеї якого покладено концепцію войовничого націоналізму в Україні Д.Донцова, яка мала вплив не лише на пражан, а й на наступних письменників еміграційної літератури [3, c. 363]. Згадаймо, що Д. Донцов іманентно намагався міфологізувати О. Телігу після її смерті, перетворивши на «дволикого Януса», якому притаманні, з одного боку, мужність і сила, рівноцінна чоловічій, а з іншого – відьомська жіноча сутність, що наслідує голос біблійних пророків: «Тут говорить від неї пророчиця-посланниця, яка бачить лихо, неминуче, як удар Божого бича по ошелешеному, дурному людству і хто знає з нею. велика інтуїція – і її народ, і власна доля в цьому вирі» [4, c. 433].

Інші вчені дотримувалися подібного підходу, розглядаючи творчість поетеси лише в контексті потужної особистості, романтизації. Наприклад, в одній із найперших спроб дослідити пражан у пострадянському літературознавстві виявляємо, що в поезії О. Теліги «...яскраве зображення могутньої особистості з пристрастю до життя, любов’ю до людства, мораліста, апологета загальнолюдських цінностей, що виникає» [5, c. 98].

Проте, зважаючи на погляди О. Теліги на жінку, висловлені в її творах, вірніше сказати, що авторка відродила жіночу стихію в українській літературі, створивши дуалістичну, доброзичливу героїню. М. Ільницький визнавав, що «...поезія Олени Теліги вся жіноча. ..в безпосередності почуттів, красі, а не в конфлікті з легким фліртом. У власних прагненнях вона намагалася стати героїнею власних віршів...» [цит. за 6, c. 206].

Становлення українського національного жіночого героїзму в житті і творчості О. Теліги відбувалося під впливом трьох чинників: зустрічі майбутньої письменниці, вихованої в російському середовищі, з Україною (українським селом, яке стало протилежністю російському) під час таємного переїзду з матір’ю на кордон до його батька у 1923 році; конфлікт із російськими монархістами, коли Олена виступає на захист рідної мови; співпраця з ОУН, коли вона «... стає керівником мистецького товариства «Зарево», викладає в школах організаційного активу організації, вивчає як емігрантську літературу, так і вихідців з радянської України, укладає антологію української патріотичної лірики "Буде буря"..» [8, c. 46].

Думки О. Теліги про свого чоловіка та про себе задокументовані у творах письменниці. Часто вона звертається до теми козаччини, бо вважає цю епоху символом боротьби за свою Батьківщину, готовністю померти за її свободу.

У статті О. Теліги «Сила в радості», на яку найбільше вплинули теоретичні роздуми про націоналізм Д. Донцова, вона характеризує лицаря як того, що все більше витісняється «...культурним і розсудливим поєднанням», яке «...ніколи не рве». вузли, але завжди бажає розплутувати їх дрібними кроками й обережно» [9, c. 93].

Примітно, що свої міркування про жіночу природу авторка розвиває в контексті її опозиції до тогочасних чоловічих двійників, висловленої у написаних віршах. О. Теліга міркує про наявність в українській літературі трьох різних варіантів жіночої статі: жінка-служниця, жінка-вампір і жінка-товаришка. Перші дві, «...не дивлячись на свою нібито протилежність, типово кажучи, є тією самою жінкою, яка постає лише як джерело насолоди і прибутку в найпримітивнішому розумінні цього слова» [4, c. 82-83], третя – характеризується різкістю та енергією. Жоден з них не подобається авторці, тому що образи залежної жінки і вампірки позбавлені поваги, а закохана в іншого чоловіка не викликала чоловічої любові.

Засмучує авторку й протиставлення в чоловічій поезії української жінки, часто безправної і вільної, гордовитої. «Однак коли чоловік зневірився в українській жінці через її «рабську» природу, коли він із цією зневагою, зрештою, накидається на жінок, які охоче підкоряться першому й найсильнішому чоловікові, то яке виправдання має собі чоловік, коли він виявляє своє бажання бути проміжком чужинки...» [4, c. 86].

Цим риторичним запитанням О. Теліга трансгресує над важливою складовою чоловічого українського мислення, яке формується внаслідок тривалого поневолення. Нездатність захистити свого чоловіка/батька/землю викликає психологічний стрес. Захисною реакцією на це є бажання повалити панування лиходія через сексуальну перевагу над дружиною, це призводить до комплексу бажання «цариці». Цей комплекс є імітацією комплексу завойовника, який також використовує насильство, щоб підкорити поневолену жінку. Не схвалює О. Теліга і сучасну жіночність. У статті «Сліпа вулиця» вона критикує поширення в жіночій літературі хибного уявлення про жінку, яке ґрунтується на «...суміші недорогих парфумів, гірко-солодких сліз і жартівливих ситуацій...» [9, с. 80-81].

Авторка не погоджується з феміністичними ідеями, пов’язуючи їх із філософією Амазонки, як наслідок, відмовляються вірити в концепцію фемінності, практику відтворення чоловічого стилю поведінки, образ жінки, яка намагається зберегти сімейне вогнище шляхом прив'язування синів до матері, це стає перешкодою для визволення української країни та творення незалежної нації.

О. Теліга вважає, що мати повинна намагатися не підтримувати стосунки з сином, а прагнути зробити його національною легендою. Про подібну жінку-матір говорила ще О. Кобилянська в статті «Дещо про ідею жіночого руху» передвиборчого звіту «Товариства руських жінок на Буковині». Мати для неї – це повноцінний партнер чоловіка (це досягається через виховання жінки), а в разі її втрати вона повинна вміти виховувати своїх дітей справжніми чоловіками: «Чоловіки визнають, що Жінка з професійною освітою здатна на це, а тому гідна підтримки, навіть якщо їй не вистачає здоров'я чи сил боротися за їх існування. Вона здатна вести своїх дітей до місця призначення самостійно, не піддаючись тиску. треба ж, як нині бідні вдови підкоряють своїх дітей, то годно виростити з них характери міцні, компактні, чисті, схожі на левів! Сьогодення вимагає таких персонажів» [10, с. 152].

Саме це, на думку поетеси, визначає жінку як особистість, впливає на чоловіків і викликає в них любов і повагу один до одного. Таким чином О. Теліга повертає в українську літературу справжню українську жінку – не амазонку з набором чоловічих рис, не служницю, яка лише покликана догоджати чоловікам, а жінку, яка поєднує в собі фланель жіночки, здорове материнство, а також здатна в моменти небезпеки від імені свого чоловіка захистити не тільки свою сім'ю, а й країну в цілому.

Змальовуючи образ жінки, О. Теліга залучає не стільки емоційну сферу, скільки психологічну. Емоція, теорія розуму, започаткована концептом «фіксу» для автора – бажанням боротися за національну ідентичність країни, що визначається виховною метою – формуванням героїчного мислення у чоловіків і жінок. У той час як у поезії виражені свідомі структури, лірична героїня (репрезентація нової жінки/самої авторки) характеризується більшою мірою амбівалентності, парадоксальності думки, піднесеності та драматичної напруги. Жіноча складова в поезії О. Теліги не розглядається як окрема сутність, що існує сама по собі, натомість вона розглядається як додаткова сутність, яка сприяє життєтворчій силі чоловічої складової. У контексті національної легенди жінка стає помічницею чоловіка, душевним чи фізичним притулком, який дає чоловікові напій.

*Не зірвуться слова, гартовані, як криця,*

*І у руці перо не зміниться на спис.*

*Бо ми лише жінки. У нас душа криниця,*

*З якої ви п'єте: змагайся і кріпись!* [40, c. 20].

Жіноче царство поетеси вважається чоловічим, але в ньому немає підпорядницьких стосунків. Вона віддана своєму подружжю, як романтично, так і національно, у прагненні до України. Крім того, авторка вибирає найбільшу людину в світі – героя, який не зганьбить її. Слабкій, агресивній людині не місце в письменницькій системі «любовних досягнень»:

*Я руці, що била, – не пробачу –*

*Не для мене переможний бич!*

*Знай одно: не каюсь я, не плачу,*

*Ні зідхань не маю, ні злоби.*

*Тільки все у гордість замінила,*

*Що тобою дихало й цвіло...* [40, c. 15].

В українській літературі, як відомо, тривалий час існувала практика придушення сексуальних потягів. Письменники змальовували лише духовні аспекти людської діяльності. Обговорення власної сексуальності є актом приниження, передбачає спотворення образу героїчної особистості, яка покликана захищати країну. Позаяк О. Теліга в поезії розкриває проблему жіночої сексуальності. На відміну від усталеної колись традицій, її лірична героїня – це жінка, яка усвідомлює своє тіло, не боїться власних бажань, а також не відмовляється від них у найважчий для неї та її країни період. У поезії «Сонний день» гармонійно поєднані два екстази: перший, викликаний любов’ю до людини, пов’язаний із народним минулим: згадування краси природної краси, історичного походження:

*Голос твій затремтів, мов птиця,*

*Під потоком палаючих слів*

*Про козацькі степи й станиці,*

*І про все, що лише присниться*

*Не на рідній землі. (...) Снів нема!*

*Ми б летіли в гори,*

*В височінь, аж на соняшний шпиль,*

*Бо під ним всю пекучу змору*

*Захлисне і напоїть море, –*

*Чорне море, мов хміль!* [40, c. 12].

У творчості О. Теліги любов до країни, в якій вона живе, поєднується з любов’ю до людини. Ймовірно, це пов’язано з життям авторки: саме чоловіки «знайшли» для неї Україну, змінивши тим самим її погляд на національні проблеми: її батько, М. Теліга, Д. Донцов. Обидві історії мають успішну історію кохання. Героїня зневірена і не має меж у своїх спробах:

*Зметемо вогнем любови межі.*

*Перейдемо убрід бурхливі води,*

*Щоб взяти повно все, що нам належить,*

*І злитись знову зі своїм народом* [40, c. 17].

Вона хоче боротися за Україну поруч зі своїм героєм, вона чекає спільної героїчної загибелі, вона мріє, щоб Бог дав їй смертельну дозу смерті, а не зимову загибель. Відтак, пишучи вірші, О. Теліга уникає спроб наслідувати чоловічий стиль. Її лірична героїня сповнена суто жіночої хоробрості, яка відрізняється від чоловічого аналога, який не має аполлонівського атрибуту, натомість має діонісійський. Для поезії О. Теліги характерне використання символічних образів гарячого вина, палаючої лампади, сонця та блискавки, серед іншого, що вже ввійшло в поезію інших жінок, ця особлива енергетика унікальна.

Висновок О. Теліги цілком логічний: давайте будемо щирими, з усіма нашими поглядами, перед людьми нашої нації, і нехай кожне наше слово буде чистою правдою, незважаючи на схвалення чи несхвалення інших. Ми не представимо нову концепцію в чуже середовище, яке йде зверху вниз, натомість ми будемо об’єднуватися з нашими людьми, щоб відновити всі почуття, які ніколи не забуваються: почуття спільності та гостру відмінність.

На погляди О. Теліги щодо ролі жінки в історії вплинула багатостраждальна історія країни і кінцева мета нашої землі, внаслідок чого вона всю свою величезну духовну енергію віддала кінцевій меті – незалежності країни. Припускаємо, що вона дотримувалася того ж принципу, що і Ліна Костенко: «Жінка – найбільша в світі держава».

Олена Теліга – яскравий приклад справжньої українки. У своїй творчості вона початку засвоїла досвід неоромантизму, а згодом надала йому експресіоністичного відтінку. Цей порядок виявляється як на світоглядному рівні, так і в образній спроможності, загальному динамізмі вислову, у поєднанні вітаїстичної течії й екстатичної самовідданості, що витворює напрочуд гармонійне ціле.

**ВИСНОВКИ**

Творчість Ірен Роздобудько – це складне явище в сучасному літературному просторі, яке характеризується своєю багатоаспектністю в контексті фемінізму, жанрово-композиційної специфіки творів та стилістичного методу. Сьогодні процес літератури розвивається і стає все більш значущим, це намагання естетично утвердитися в культурі та мистецтві загалом. Розуміння та осмислення поняття «масова література» ускладнюється великою кількістю різноманітних текстів, які не відповідають традиційним правилам літератури, але мають великий попит у читача та є самостійно значущими через їх соціокультурний феномен.

Розрізняючи літературу низької вартості (кітч) та елітарну літературу, можна з цілковитою впевненістю сказати, що творчість Ірен Роздобудько вважається «середньою» літературою. Через багатоаспектний аналіз прози Ірен Роздобудько ми розуміємо спільність масової літератури у творчості Г. Вдовиченко, Люко Дашвар, Л. Денисенко, Міли Іванцової, Дари Корній, А. Кокотюхи, В. Лиса та ін. В. Шкляра та ін.

Визначальними рисами прози Ірен Роздобудько є філософічність у тому сенсі, що стосується художньої філософії людського буття, психологічність у відображенні внутрішніх думок героїв та символізм, який полягає у створенні та використанні символів для репрезентації особистого. Прозовий стиль автора відзначається тематичною розширеністю. Авторка акцентує увагу на численних проблемах: соціальних (такі як урбанізація, материнство, державна влада), філософських (гонитва за сенсом, щастям) і психологічних (кохання, самотність і людська деградація).

У романах Ірен Роздобудько, як і в загальній прозі письменників масової літератури, чимало місця відведено дослідженню загальнолюдських моральних засад. Увага до філософської проблематики, зокрема намагання викрити людяність людини взагалі та конкретного світу, спостерігається в художній сфері Г. Вдовиченко, Міли Іванцової, Л. Денисенко, В. Шкляра та В. Лиса.

Феміноцентрична проза авторки являє собою розгорнуте зображення системи жіночих образів. У центрі оповіді Ірен Роздобудько – жінка з турботами, життєвими цілями, принципами, діями, думками та емоціями. Головним у авторських творах про жінку є зосередженість на внутрішній сутності людини, а поєднання свідомого й несвідомого є першорядною складовою її жіночності.

Класифікація жіночих образів у романах Ірен Роздобудько ґрунтується передусім на психологічній концепції: розрізнення сильної та слабкої жінки; жінка, яка одночасно є фатальною та екзистенціальною; жінка-метаморфоза. Відмінними рисами феміністичної творчості Ірен Роздобудько, як і творчості проаналізованих популярних письменниць, є сповідальність, автобіографічність, поява нового типу героїні (красивої, могутньої, успішної, але переважно самотньої).

Жанр постає як складна цілість, що розвивається, включає весь спектр елементів, а також їх взаємодію, що призводить до створення нової художньої якості. Творам Ірен Роздобудько властива складна жанрова поліфонія, яка моделює багатоплановість і динамічну енергетику прози письменниці: стислий на оповідання роман, сентиментальний роман, детектив, психологічний трилер, пригодницький роман, нов. повість, автобіографія, подорож. У творчості Ірен Роздобудько роман стає засобом вираження постмодерністської феміністичної перспективи, вирішення проблеми особистості та натяку на сучасну реальність. Жанрові модифікації в прозі письменника, зокрема використання метафор, алюзій, комічних ситуацій, є не лише авторським трактуванням жанру, а й вказівкою на авторську концепцію, яка підказує потенційне смислове наповнення тексту.

Аналіз творчості Ірен Роздобудько з погляду визначення методів психологізму дозволяє зробити висновок про те, що авторка використовує більшу різноманітність методів, ніж письменники масової літератури. Одним із унікальних аспектів письма Ірен Роздобудько є зосередженість на художніх деталях, які посилюються, ця деталь покликана посилити емоційний та ідейний вплив її твору, це також важливий засіб персоналізації та типізації. Крім того, це посилює психологічний вплив. письма, його композиційної цілісності та комунікабельності. Художній розквіт у романах письменниці має приховану мету, викликає різноманітні асоціації, які можуть замінити або не замінити оригінальні думки автора, вони зосереджені насамперед на психологічному складі суб’єкта.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Астаф’єв О. Рецепція творчості Олени Теліги в українській еміграційній критиці. *На сторожі цілості, щастя і могутності більшої родини – нації* : Мат. наук. конф. 21-23 вересня 2006 р. : до 100-річчя Олени Теліги / Відп. ред. О. Кобець. К. : [Всеукр. жіноче т-во ім. Олени Теліги], 2006. С. 13-17.
2. Барт Р. Риторика образу. *Вибрані роботи: Семіотика. Поетика*. Москва : Прогрес. 1989. С. 297-318.
3. Бачинська-Донцова М. Теліги (Жмут спогадів) М. Бачинська-Донцова. *Олена Теліга : збірник* / Ред. О. Жданович. Київ–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. С. 215-226.
4. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2018. 430 с.
5. Галич О. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2021. 455 с.
6. «Гармонія – абсолютна, а дисгармонія – відносна». Пам’яті М. М. Гіршмана. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2022. 184 с.
7. Ґадамер Г. Ґ. Герменевтика і поетика. Kиїв : Юніверс, 2021. 38 с.
8. Донцов Д. Поетка вогняних меж : Олена Теліга. Торонто : Гомін України, 1953. 96 с.
9. Донцов Д. Трагічні оптимісти. *Дві літератури нашої доби*. Торонто : Гомін України, 1958. С. 279-285.
10. Єрмоленко С. Я., Бибик С. П., Тодор О. Г. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. Kиїв : Либідь, 2001. 201 с.
11. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика: нариси. Kиїв: Довіра. 2007. 262 с.
12. Зарецький В. Образ як інформація. *Зарубіжна література.* 2019. № 2. С. 71‑91.
13. Кант І. Вибране: у 3 т. Київ : Андронум. 2020. 210 с.
14. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від О.Потебні до гіпотези мовного релятивізму). Львів: Літопис, 2020. 304 с.
15. Клен Юрій. Ще раз про сіре, жовте і про Вістникову квадригу. *Вістник*. 1935. Т. 2. Кн. 6. С. 419-426.
16. Коцюбинська М. Х. Поетика Потебні та її значення для радянського літературознавства. *Радянське літературознавство*. 1961. № 2. С. 46-57.
17. Лащенко Г. Із доповіді у 30-ліття смерти. *Олена Теліга : збірник* / Ред. О. Жданович. Київ–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. С. 305-309.
18. Лащенко О. На київських верхах. *Олена Теліга : збірник* / Ред. О. Жданович. –Київ–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. С. 310-315.
19. Лащенко О. Олені Телізі. Олена Теліга : збірник / Ред. О. Жданович. Київ–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. С. 316-318.
20. Лятуринська О. Поезії Олени Теліги. *Олена Теліга : збірник* / Ред. О. Жданович. Київ–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. С. 447-449.
21. Маланюк Є. Розповідь про Лену. Олена Теліга: збірник / Ред. О. Жданович. Київ–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. С. 328-331.
22. Мельникова Є. Г. Поняття рецепції: сучасні дослідні підходи до аналізу текстів культури. 2021. № 3. Т. 1. С. 239-242.
23. Миронець Н. Епістолярна спадщина Олени Теліги як історико-літературне джерело. Спеціальні історичні дисципліни. *Питання теорії та методики* : зб. наук. праць. Ч. 12 : у 2-х част. Київ, 2005. Част. 2. С. 210-231.
24. Миронець Н. Олена Теліга : Риси до просопографічного портрета. *На сторожі цілості, щастя і могутності більшої родини – нації:* Матеріали наук. конф. (до 100-річчя О.Теліги). Київ, 2006. С. 7-12.
25. Наливайко Д. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі ХІ-ХVІІІ ст. Київ: Основи, 2022. 578 c
26. Наріжний С. Українська еміграція : Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Прага : Студії Музею Визвольної боротьби України. 1942. Ч. 1. 372 с.
27. Огієнко О. І. Модель дослідницького університету В. Гумбольдта: історія і сучасність. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2020. № 5. С. 53-61.
28. Олена Теліга : збірник / Ред. О. Жданович. Київ–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. 474 с.
29. Падох І. Остання постанова Олени Теліги. Олена Теліга. / Ред. О. Жданович. Київ– Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. С. 335-339.
30. Пеленський Є.-Ю. Сучасна любовна лірика у поетес (з нагоди появи книжки віршів Н.Лівицької-Холодної). *Новий* *час*. 1935. № 58 (від 17 березня). С. 6.
31. Перессіні М. Два обличчя ідентичності. *Кур’єр ЮНЕСКО*. 1993. Серпень. С. 16-17.
32. Потебня О. Естетика і поетика слова: зб. Київ: Мистецтво, 1985. 302 с.
33. Роздобудько І. Неймовірна. Ода до радості. Київ : Нора-Друк, 2022. 368 с.
34. Самчук У. На білому коні : Спомини і враження. Видання друге. Вінніпеґ : Волинь, 1972. 249 с.
35. Самчук У. На шляху до Києва: (Уривки із книги «На білому коні»). Олена Теліга: збірник / Ред. О. Жданович. Київ–Париж– Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. С. 359-372.
36. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля, 2008. 365 с.
37. Ситняк Р. М. О. О. Потебня та Г. Пауль про семантику слова на підґрунті загальної теорії мови В. Фон Гумбольдта. *Проблеми зіставної семантики :* зб. наук. праць / відп. ред. О. О. Тараненко. Київ : Видавничий центр, 2021. Вип. 9. С. 76-80.
38. Сінченко О. Тонкий лірик і лицар чину – Олена Теліга [Теліга О. О краю мій: Твори, документи, біографічний нарис. 2-ге вид., випр. і допов. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2006. – 496 с.; іл.]. *Слово і час*. 2006. № 9. С. 79-80.
39. Тарнашинська Л. Б. Микола Вінграновський: «Все на світі з людської душі»: біобібліографічний нарис. Київ: Національна парламентська бібліотека України, 2021. 106 с.
40. Теліга О. Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2008. 534 с.
41. Теліга О. Душа на сторожі : Вибір з поезій. [Б.м.] : Культура, 1946. 31 с.
42. Теліга О. О краю мій… : Твори, документи, біогр. Нарис. Упорядкув., перед. сл., прим., біогр. нарис Надії Миронець. Київ : Вид-во ім.Олени Теліги, 1999. 496 с.
43. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні (Метакритичне дослідження). Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 2020. 510 с.
44. Хом’як О.І. Мовна картина світу в функціональностилістичному дискурсі. [Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUU_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=IJ=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9670671" \o "Періодичне видання), 2005. Вип. 11. С. 99-104.
45. Шевельов Ю. Без металевих слів і без зітхань даремних / Гр. Шевчук (Юрій Шерех). Олена Теліга : Збірник. Ред. О. Жданович. Київ–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. С. 452-461.
46. Штуль К. Поворот (Уривки з п’єси). Олена Теліга. Ред. О. Жданович. Київ–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. С. 387-393.
47. Eco U. The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. London, 2023. 196 p.
48. Fish S. Literature in the Reader: Affective Stylistics. *New Literary History*. 2022. № 2. Р. 123-162.
49. Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie acsthetischer Wirkung. Munchen, 2022. 358 p .
50. Jauss H.-R. Literaturgeschichte als Provakation. Frankfurt am Main, 2021. P. 7‑28.
51. Lachmann R. Der Potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation (Zur Vorgeschichte der Bachtinischen «Dialogizität»). *Dialogizität. München* : Wilhelm Fink Verlag, 2021. P. 29–50.
52. Merleau-Ponty, Maurice. Proza świata. Eseje о mowie. Warszawa, 2020. P. 62-79.
53. Paul Ricoeur, Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle, Paris, Ed. Esprit, 2021, 20 p.
54. Riffaterre M. Essais de stylistique structural. Paris, 2022. 284 p.
55. Sartre Jean-Paul. Qu’est que la litterature? *Les temps modernes*. 2021. № 17. P. 36-61.

**Декларація**

**академічної доброчесності**

**здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, *Домашенко Катерина Олександрівна*, студентка магістратури

*денної* форми здобуття освіти

*філологічного* факультету

спеціальності *035 Філологія*

спеціалізації *035.01 українська мова та література*

освітньої програми *українська мова та література,*

адреса електронної пошти [katedomas@gmail.com](mailto:katedomas@gmail.com)

підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота магістра на тему «Художня рецепція образу олени теліги в романі І. Роздобудько "Неймовірна. Ода до радості"» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлена;

* заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
* згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Підпис\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_К.О. Домашенко

Дата\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Підпис\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_С.О. Доброскок