

фрагментарність письма	письма, схильного або до монохромії, або до контрастів
Застосування художньої деталі, яка вказує на глибокий, прихований сенс	
Використання випадкових асоціацій, прийомів недомовленості	Поєднання віддалених, здебільшого непоєднаних асоціацій
Естетичні емоції: спокій, гармонія, легкість, ілюзорність	Естетичні емоції: небезпека, страх, жах, дисгармонія
Ліризація жанрів, метафорика письма	Символ, гіпербола, гротеск, метонімія

Стаття надійшла до редакції 15.09.2017 р.

УДК 808.1

Тереза Левчук

ORCID ID: 0000-0002-0277-3280

«Крові запраг зболений аркуш...»: укротре про муки творчості

Проаналізовано використання лексеми *кров* у художньому моделюванні процесу творчості. Зосереджено увагу на семантиці червоного кольору, який об'єднує умовні знаки творчого катарсису – кров і вогонь. З'ясовано, що саме в експресіонізмі образи вогню і крові стали домінантами стилю й основою численних засобів посилення експресії.

Ключові слова: експресія, емоції, кров, творчий процес, червоний колір.

Чомусь дослідники літератури, і навіть дослідники експресіонізму, не зауважили надмірно часте вживання лексеми *кров*. Тим часом образ крові – засадничий для певної естетики, яка давала про себе знати завжди, але остаточно була усвідомлена в експресіонізмі.

«Того, до чого здатне тіло, до сих пір ніхто ще не визначив... Але, говорять, із одних лише законів природи, окільна вона розглядається лише як тілесна, неможливо було б вивести причини архітектурних споруд, витворів живопису і тому подібного, що продукує одне тільки людське мистецтво, і тіло людське не могло б побудувати будь-який храм, якщо б воно не визначалося і не керувалося душею, але я показав уже, що вони не знають, до чого здатне тіло і що можна вивести з одного тільки розгляду його природи...» [1, с. 6]. Ці слова Бенедикта Спінози Лев Виготський використав як епіграф до «Психології мистецтва», у якій обґрунтував паритет естетичного й психологічного у творчості.

Процес творчості ні для кого не минає безболісно. Навіть коли той, хто творить, перебуває в ейфорії й натхненому піднесенні, а руки, здається, самі тягнуться до пера (авторучки чи клавіатури), і рядки самі лягають одномоментно на папір (як описано в класика), в організмі відбуваються численні психофізіологічні процеси, співвіднесені з емоційним напруженням, підвищеною тривожністю, активізацією рухливості нервових процесів. Звернення до фізіології не випадкове, адже йтиметься про соматичний складник цього процесу – кров.

У культурологічному контексті соматизм *кров* набув ритуально-сакрального смислу, втілюючись у символах чи архетипах. З давніх-давен кров уважали носієм душі й життєвих сил. Ця символічно-архетипна характеристика функціонально уподібнює його соматизму *серце*. У німецькій мові є навіть композит *Herzblut* (кров серця), який увійшов у фразеологізм *etw. wie sein eigenes Herzblut hüten* (досл.: берегти щось, як свою власну кров серця) – «берегти що-небудь як зіницю ока». Те, що певне поняття набуває кваліфікації образуеталона, свідчить про його лінгвосеміотичну значущість для того чи того етносу, тому німці, поєднуючи поняття *кров* і *серце* в одному композиті, наголошують, що кров – один із найважливіших органів людини, без якого неможливе її фізичне та метафізичне буття [4, с. 80].

Поняття *кров* акумулює в собі такі культурні смисли, як носій життєвої сили й почуттів, символ фізичних надзусиль, родинного зв'язку й духовної близькості, посередник між тілесним і духовним, матеріальним й ідеальним [2, с. 198].

Такі характеристики крові, як життєва енергія, сильні почуття й емоції корелюють зі світоглядом експресіонізму, а експресіоністський стиль, своєю чергою, насичений натуралістично-вітаїстичними мовними образами, образно кажучи, просякнутий кров'ю.

Поетикальні прийоми такого ґатунку довго виборювали місце в системі виражальних засобів світового письменства. Безперечно, натуралістичне зображення присутнє в ньому від античності. Однак художні функції й філософське навантаження такої образності неухильно змінювалося. В аналізі естетики бароко Дмитро Чижевський розглядав «жахливо-натуралістичне зображення людського трупу, гнилизни, хробаків, смороду тощо...» далеко «поза межами» краси, але виправдовував їх наявність часом, який сам підготував «наочний матеріал для таких зображень, бо саме сімнадцятий вік

належав до епох, що вкрили Європу руїнами та трупом. І Україна належала до тих країн, що в них спустошення були найбільші. Не дурно сама епоха дістала назву “великої Руїни”...» [8, с. 380]. Однак стилістика бароко виглядає просто цнотливою порівняно з натуралізмом. Остаточну легітимізацію засоби відображення потворного отримали в експресіонізмі. Однак коли натуралізм оголює фізіологію задля демонстрації негативних соціальних, економічних проявів життя, тобто його зовнішніх атрибутів, то для експресіонізму фізіологія стала основою природності, на якій ґрунтується все інше в людині. Експресіоністи використали досвід натуралізму, щоб показати найглибші провалля людини, прокричати її страждання. Реабілітовану філософією експресіонізму, в художній практиці ХХ століття таку негативно марковану (заборонену) образність часто використовують як риторичну, символічну.

Здобутки експресіонізму в психології творчості можна порівняти до заслуг романтизму. Коли романтики відкрили творення як стихійний, живий процес, то експресіоністи наділили цей процес фізичними атрибутами, зокрема й на соматичному рівні.

Емоції зближують людський світ і тваринний, нагадують, що людина й тварина одного тіла, словами героїв Кіплінга, «однієї крові»; культурний смисл «генетичний зв'язок» у цьому випадку актуалізується.

Людина, як і звір, захищається, коли щось або хтось загрожує її вітальним інтересам. Проте сфера вітальних інтересів у людини значно ширша, ніж у звіра. У розумінні справжньої детермінації людської поведінки потрібно брати до уваги її тваринну природу.

Психофізіологічні процеси екстраполуються на процес творчості. Образні вислови «виношування образів, ідеї» утворюють паралель до стану вагітності, а сам факт появи твору називають народженням. А народження не обходиться без крові.

В історії української літератури вже хрестоматійним стало висловлювання Лесі Українки про народження її *magnum opus*. З листа до матері від 2 січня 1912 р.: «“Лісову пісню” я потім так відхорувала, що боялася повороту зимової історії, інші речі менших нападів коштували, але жадна не минула дарма, – вже нехай ніхто не скаже, що я “ні горівши, ні болівши” здобуваю собі “лаври”, бо таки в буквальному значенні горю й болю кожнісінький раз. Та ще, як нав-

мисне, ледве зберуся до якось спокійнішої роботи, так і “накотить” на мене яка-небудь непереможна, деспотична мрія, мучить по ночах, просто п’є кров мою, далєбі. Я часом аж боюся цього – що се за манія така?..» (Зібрання творів у 12 т., XII, с. 380). Письменниця ніби протестує проти усталеної думки про «легкість» створення (а можливо, й сприйняття) драми-феєрії. Образи виношувала все життя. Усвідомлюючи, що образ крові у творчості Лесі Українки – полісемантичний, відзначимо його символіко-емблемне навантаження. Як і у всіх романтиків, які власне й розтиражували цей образ, згаданий символ виступає неодмінною ознакою стилю, часто риторичною окрасою.

Кілька промовистих прикладів із творчості експресіоністів і не тільки.

Переконливим прикладом експресіонізму й за типом творчості, й за методом і стилем є творчість Василя Стефаника. Невелика за обсягом, вона на четвертину складається з автобіографічних мотивів, які виявляють емоційну натуру автора на стилістичному рівні. Зокрема, колористиці.

У художніх творах і мемуаристиці письменника домінують *білий, чорний і червоний* кольори. Наприклад, у невеликому за обсягом, але значному за концентрацією емоцій «Моєму слові» конструється протиставлення білого дитинства та чорного світу, який ранить. Відтак зіткнення полярних білого й чорного призводить до кровопролиття.

Я пішов від мами у біленький сорочці, сам білий.

І ходив тихенько, як біленький кіт.

Я чув свою подлість за тихий хід, і кров моя діточа з серця капала.

Жертвопринесення дитини в окультних концепціях – символ найвищої важливості. Його ігнорування неминуче призводить до інфантильної псевдодуховності.

Один з аспектів архетипу дитини – невинність, тобто невідання. Тут актом жертвопринесення виступає усвідомлене пізнання світу й себе, включаючи темні боки того й іншого. Інфантильна свідомість завжди готова сховатися в затишному домі власних ілюзій, але саме вони повинні бути принесені в жертву насамперед. Тому наступним аспектом жертвопринесення дитини є радикальний розрив із цінностями отчого дому. У книзі «Герой із тисячею облич» Джозеф

Кембелл указує, що символічне полишення дому – це початок шляху героя, шляху індивідуалізації його. А це, на нашу думку, своєрідна ініціація, яка не буває безкровною.

Психологічний автобіографізм Стефаніка спонукає до розвитку такого аспекту в художньо-біографічних творах про нього. Можемо припустити, що в психобіографічному романі Степана Процюка «Троянда ритуального болю» образ зірки *кольору перевтомленої крові* як наслідку боротьби білого паперу та чорних згустків мозку символізує муки творчості.

Критично кривавим зображає творчий процес Євген Маланюк. У його поетичній антології експресивних візій творчості текстове позначення мук творчості коливається в амплітуді межових емоційних станів, виражених звуковими метафорами від *тортури літератури* до *мортури літератури* (вірш «Ars poetica» з книги «Остання весна»).

Традиційна експресивна звукова метафора *білий біль*, яка активно експлуатується митцями, мабуть, мало чим переважить за частотою вживання Маланюкову *кривавий крик*. Останню визначають більш тісні смислові зв'язки: крик, як і кров, часто є наслідком болю, результатом реалізації емоцій. Медичний аспект вислову *пустити кров* аби зменшити тиск у судинах тут метафоризується в значенні *вихлюпнути емоції*.

Образ Маланюкових кровоточивих літер корелює з кровоточивими ранами. Рана – це завжди розрив цілісності не тільки у фізичному вимірі, а й у метафізичному. Проте при численних відкритих ранах є загроза спливати кров'ю, тобто вмерти. І щоб це не відбулося в реальності, життєво необхідно вдатися до мистецької сублімації, що й робить Маланюк:

*На хресті слова розіп'ятий
Цвяхами літер,
Один, –
Яким ще криком маю кричати
Крізь історії чорний вітер
Страшної епохи син?*

(«Демон мистецтва», збірка «Гербарій»).

Відповідь очевидна – тільки кривавим.

Кривава палітра присутня й у критичних текстах Маланюка, особливо коли він говорить про безсумнівно улюбленого свого поета

Шевченка. Його критичні розвідки про Шевченка вповні суголосні з його однойменним сонетоїдом, у якому поезія постає як

*Полум'я, на котрім тьма розтала,
Вибух крові, що зарокотала
Карою за довгу ніч образ*

(«Шевченко», збірка «Земля й залізо»).

Є. Маланюк як послідовний експресіоніст продемонстрував утілення світоглядних засад методу в поетиці творів. Для експресіонізму важлива кольорова палітра, особливо контрастні барви – червоний, білий, чорний. Навіть короткий екскурс у творчість Маланюка це підтвердив. Проте творчий метод насамперед визначається світоглядними засадами. Якраз експресіонізм демонструє відповідність змістових й формальних чинників навіть на рівні кольору.

У галузі змісту експресіонізм зосереджений на глобальних проблемах, які стосуються цілого людства й кожної людини зокрема: соціальні катаклізми, війна, урбанізація, міжстатеві стосунки та біологічні потреби і залежність від них, фатальна визначеність людського життя та ін. [6, с. 13].

Червоний – найбільш емоційно насичений, агресивний колір. Символізує кров, гнів, вогонь, пристрасть, рани, війну, кровопролиття, небезпеку, революцію, силу, анархію, мужність і смерть [7, с. 98]. Важко не відзначити типологічної схожості перерахованих ознак методу й часто вживаного в експресіоністських текстах кольору.

В остаточному визначенні творчого методу вирішальне значення має розуміння процесу творчості, його самоусвідомлення самим митцем. Різні процеси творчості зумовлені світоглядною настановою митця, типом його світосприйняття.

Розвиваючи власну концепцію модернізму, М. Моклиця в новому дослідженні визначає ключове поняття для певного процесу творчості: натхнення (романтичний тип), задум (реалістичний), самовираз (модерністський), а в межах самого модернізму описує чотири типи творчого процесу: інтуїтивний, емоційний, сенсорний, розумовий. Неодмінні чинники процесу творчості – емоція, розум, воля – за певних умов активності визначають тип творчості. Емоційний (або ж експресивний) процес творчості знаменується емоцією як домінуювальною функцією психіки. «Емоція, а особливо потужна, рівня при-

страсті чи страждання, прагне виходу за межі суб'єкта і забарвлює експресивною (відповідною переживанню) барвою все те, в що спроможеться втілитись» [5, с. 10].

Червоний тісно пов'язаний із фізіологією. Робить найвідчутніший вплив на сітківку – ми бачимо його найраніше за інших. Він підвищує кров'яний тиск, прискорює серцевий ритм, посилює агресивність, збуджує. Колір однозначно й одномоментно асоціюється із кров'ю.

Асоціації з кольорами психологічно глибоко вмотивовані. З одного боку, кожен колір має давнє незалежне від вподобань конкретної людини символічне значення, з іншого – психологія сприйняття кольорів надто індивідуальна, й у цьому разі функціональна психологія відносить перевагу людиною того чи того кольору до психології особистості.

Дослідник психології кольору М. Люшер визначив смисл червоного кольору як *сила волі*. Він утілює інтерес до життя, активність, агресивність, незалежність, змагальність. Психологічні прояви кольору – життєлюбність, збудження, прагнення домінувати, сексуальність. Червоний – це всі форми життєвої сили: починаючи від статевої активності й до революційного перетворення суспільства. Червоний символізує пролиту в боротьбі кров; вогонь, який запалює людський дух; сангвінічний темперамент, чоловіче начало. На рівні тілесних відчуттів цей колір проявляється в апетиті, його емоційне вираження – бажання, органи – м'язи, симпатична нервова система й органи відтворення. Час червоного кольору – теперішнє [3].

Часто в поетичних візіях маємо контраст *білий–червоний* на позначення негативної й, відповідно, позитивної емоційної стихії. Зазвичай білий колір має позитивне маркування як символ чистоти, святості, жалоби. Інший бік білого кольору (метафізичний) геніально описав Герман Меллвіл: «*попри ці асоціації з усім хорошим, добродішним і благородним, саме поняття білого кольору таїть у собі щось невловиме. Проте більш жахливе, ніж зловісний червоний колір крові*»¹ (с. 205).

Окрім негативних асоціацій із носіями кольору – білим полярним ведмедем, тропічною акулою, услід за природними білі створіння постали в людській культурі – альбатрос Колріджа, Білий кит того ж

¹ Меллвіл Г. *Мобі Дік, або Білий Кит*; пер. з англ. Д. О. Радієнко. Харків: Фоліо, 2011. У тексті вказуємо сторінку цього видання.

Мелвілла, Білий Кінь Прерій в індіанській міфології. Навіть коли він не пов'язаний із природно страхітливими мерцями, привидами, то однаково таїть у собі щось незбагнено більш таємниче, містичне. *«Можливо, у своєму безмежжі він віщує нам безживну пустку все-світнього простору і завдає нам підступного удару думкою про небуття, яка зароджується в нас, коли ми дивимось у білі глибини Молочного Шляху? Чи вся загадка в тому, що білий колір, власне, не колір, а лише видима відсутність кольору, і тому такими нікими і водночас промовистими для нас є широкі засніжені простори – всебарвна безбарвність невіри, яка не до снаги людині?»* (підкреслення наше. – Т. Л., с. 211).

Незвідане манить, небуття тривожить, порожнеча лякає. У проекції на процес творчості такі відчуття виливаються в образи, загально означені *муки творчості*. Мотив напруженої праці письменника містить й колористичні конотації. Мікрообраз *білий папір* став своєрідним знаком творчого пошуку, неподоланої суперечності між накопиченими почуттями й ще не знайденими словами. Тривожний емоційний стан, коли переповнена думками й почуттями душа не може знайти потрібного слова, Геннадій Мороз передає як взаємопроникнення *чорного й білого*: *«Я дивлюсь на папір. Клятий білий папір. Що до чорного розначу білий»*. У наслідку напруженого протистояння виникає червона колірна гама – творчі потуги таки дають результат.

Зауважимо: коли навіть слово *кров* не вказується в тексті, то кривавий образ формують відповідні лексичні маркери – слова, які знаменують процес кровотоку. Наприклад, у І. Римарука слова *потекли, лилися, «хлюпнули у небо, Пречистій зачервонили рукав»*. Бачимо відтворення оберненого до ідеалістично-романтичного уявлення про божественні джерела натхнення зворотній процес творчості – не з неба, а з землі у небо¹.

Численні одкровення митців про кривавий процес творчості вирізняються смисловою суб'єктивністю й широкою палітрою образних знахідок. Наведу кілька висловів із семантичним осердям *писати кров'ю серця*. *«Скільки-небудь вартісна книга завжди виникає прямо з життя, і писати її треба власною кров'ю»* (Річард Олдингтон). *«Я пишу не чорнилом, як інші, я пишу кров'ю свого серця і соком моїх*

¹ Просякнута кров'ю земля в міфології передає інформацію від одного світу до іншого.

нервів» (Людвіг Берні). «З усього написаного я люблю тільки те, що пишеться своєю кров'ю» (Фрідріх Ніцше). «Безліч червоних дияволів вихлюпнулося на сторінку з мого серця. Вони були такими крихітними, що я міг би розчавити їх пером. Ще багато борсалися в чорнильниці. Дивно було писати цим червоним місивом, пофарбованим кров'ю мого серця» (Стівен Крейн)¹.

Передчуття творчих мук й одночасне прагнення духовного катарсису виражаються в образах крові й полум'я, як-от у вірші Івана Драча «Біла балада»:

*Чую вже – тне мене аркуш паперу.
Ріже, гостріший від леза,
Чую – думку мою неоперену
Прошкварює суть білобереза.*

*Крові запраг зболений аркуш.
Вени розітну лезом паперу,
В полум'ї ввійду – у горду арку
Білого болю, як білого терну*

(збірка «Теліжинці»).

Об'єднуючим фактором образів крові й вогню є не тільки червоний колір (не згаданий в поезії), а й мотив творчого неспокою, емоційного напруження. Усталений вислів *творче горіння* набуває абсолютно несподіваних конотацій у світлі поезики вогню Гастона Башляра. Архетип вогню як творчого горіння втілюється в різних образах: Фенікс знаменує вічне відтворення; творчий процес безпосередньо пов'язаний із комплексом *Прометей*, вираженого прагненням людини перевершити власного творця; вагання Емпедокла на краю палаючого вулкана суголосні ваганням перед створенням художнього твору.

Важке покликання поета, наділеного талантом, – не просто творити, а палати вогнем; жертвуючи собою, віддаючи всі сили, доносити до людей істину. Є. Маланюк зазначав у «Біографії»:

*Все чути. Всім палать. Єдиним болем бути,
Тим криком, що горить в кривавім стиску уст,*

¹ Шуклецов А. *Муки творчества* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.proza.ru/2012/07/08/1374>

*І знать, що випало – загаснути забутим,
І спомином кінця – кісток народних хруст.*
(збірка «Стилет і стилос»).

Поєднання кривавих і вогненних образів повсюдно присутнє в зображенні Маланюком процесу творчості. Аби з'явився «вогонь в одежі слова» (Іван Франко), потрібно напоїти їх «крів'ю свого серця» (Леся Українка).

Протистояння образів крові, полум'я й паперу зумовлює глибинний контраст білого й червоного. Так само, як взаємозв'язок чорної, білої, червоної гама дає ключ до проникнення в смисл експресіоністських медитацій Галини Яструбецької:

*Палахкотять слова.
У крипту серця
через розжарене вугілля мозку
червоно в'язь
із потайних глибин
крізь літ пролом
пливе, пливе й пливе
і
едельвейсом
дивним, нетутешнім
не біло –
пурпурово розцвітає.
Палахкотять слова,
аж
очі обпікає*

(«Віддзеркалля», збірка «MEMORIOGLIFIKA»).

Тут характерно для експресіоністів поєднуються образи вогню і крові, які є культурними архетипами. Саме в експресіонізмі образи вогню і крові стали домінантами стилю й основою численних засобів посилення експресії. Кривава палітра експресіоністів добре відома шанувальникам образотворчого мистецтва, воєнної прози, але найглибші витoki кривавої естетики потрібно шукати в процесі творчості. Найбільше емоційне збурення – буквально криваве, оскільки супроводжується підвищенням артеріального тиску. Тому немає нічого дивного, що в описах процесу творчості так багато крові.

Література

1. Выготский Л. Психология искусства. Москва: Педагогика, 1987. 344 с.

2. Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю. Москва: Гнозис, 2007. 285 с.
3. Люшар М. Цвет вашего характера. 1997, 236 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://log-in.ru/books/csvet-vashego-kharaktera-lyusher-maks-psikhodiagnostika/>
4. Мізін К. І. Специфіка вербалізації концептів англ. BLOOD, нім. BLUT, укр. КРОВ і рос. КРОВЬ: зіставно-лінгвокультурологічний аспект (на матеріалі усталених порівнянь) // Лінгвістика. 2013, № 1 (28). С. 37–41.
5. Моклиця М. Модернізм в українській літературі ХХ століття. Київ: Кондор, 2017. 392 с.
6. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Частина 1. Українська література. Луцьк: Вежа, 1999. 154 с.
7. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. Москва: Локид-пресс; Рипол класик, 2005. [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/book/telitsin_v/simvoli_znaki_emblemi_entsiklopediya.html
8. Чижевський Д. Українське літературне бароко. Київ: Обереги, 2003. 576 с.

References

1. Vyhotskyi L. *Psykhohohyia yskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, 1987. 344 p. (in Russian).
2. Hudkov D. B., Kovshova M. L. *Telesnyi kod russkoi kultury: materyaly k slovariu* [The bodily code of Russian culture: materials for the dictionary]. Moscow, 2007. 285 p. (in Russian).
3. Liushar M. *Tsvet vasheho kharaktera* [The color of your character]. 1997, 236 p. Available at: <http://log-in.ru/books/csvet-vashego-kharaktera-lyusher-maks-psikhodiagnostika/> (in Russian).
4. Mizin K. I. Spetsyfyka verbalizatsii kontseptiv anhl. BLOOD, nim. BLUT, ukr. KROV i ros. KROV: zistavno-linhvokulturolohichnyi aspekt (na materialii ustalenykh porivnian) [Peculiar features of concept verbalization – Eng. BLOOD, Germ. BLUT, Ukr. КРОВ and Rus. КРОВЬ: contrastive-linguoculturological aspect (based on set similes)]. In: *Linhvistyka*, 2013, issue 1 (28). pp. 37–41 (in Ukrainian).
5. Moklytsia M. *Modernizm v ukrainskii literaturi XX stolittia* [Modernism in the Ukrainian literature of the twentieth century]. Kiev, 2017. 392 p. (in Ukrainian).
6. Moklytsia M. *Modernizm u tvorchosti pysmennykiv XX stolittia* [Modernism in the writers of the twentieth century]. Lutsk, 1999. 154 p. (in Ukrainian).
7. *Symvoli, znaky, emblemy: Entsiklopedyia* [Symbols, signs, emblems: Encyclopedia]. Moscow, 2005. Available at: https://royallib.com/book/telitsin_v/simvoli_znaki_emblemi_entsiklopediya.html (in Russian).
8. Chyzhevskyi D. *Ukrainske literaturne baroko* [The Ukrainian Literature Baroque]. Kiev, 2005. 576 p. (in Ukrainian).

Tereza Levchuk. “For Blood Is the Page Pining Worn Out With Anguish...”: **The Throes of Art Revisited.** The research concentrates on the analysis of the lexeme of “blood” in terms of artistic modeling of the poet’s creative process. In the framework of cultural studies the aforementioned somatism acquired ritualistic and sacral overtones and was embodied in symbols and archetypes. Such cultural

implications of the concept of “blood” as life energy, intense feelings and emotions correlate with the ideology of expressionism.

In the focus of the research is the semantics of the red colour which unifies the arbitrary signs of blood and fire. The symbolic value of the red colour is interlocked with the semantic keynotes of expressionism as a creative method.

The research explores the artistic function of the white, black and red colours in an expressionistic technique. The inference is drawn from the analysis that the images of fire and blood became dominant in the style of expressionism and served as the basis numerous means to enhance expressivity. The blood-colour scheme of expressionism is well-known to the fans of fire arts and to the lovers of war prose. The deepest roots of the blood-colour aesthetics, however, reside in a creative process.

Key words: expressivity, emotions, the concept of blood, creative process, red colour.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2017 р.

УДК 821.161.2–32.09 «18/19» Черемшина : 7.036.7+1

Тетяна Лях

ORCID ID: 0000-0002-7913-3468

Експресіонізм у новелістиці Марка Черемшини: метафізика людини і світу

У статті розглядається метафізичний горизонт буття людини у зв'язку з поетикою експресіонізму у збірці Марка Черемшини «Карби». Досліджено екзистенційні стани, хронотоп, художні деталі в їхньому відношенні до поетики експресіонізму в новелах автора та метафізичної природи людського буття в індивідуальному сприйнятті письменника.

Ключові слова: експресіонізм, метафізичне, екзистенційні стани, новела, символ, образ.

Мистецько-естетичні пошуки кінця XIX – початку XX століть, активне входження української літератури доби модернізму в контекст європейської позначилися на творчості Марка Черемшини. Почерк автора органічно поєднав у собі прикмети різних стилів, серед яких експресіонізм займає помітне місце. Уже перша новелістична збірка письменника, яка вийшла в 1901 р. в Чернівцях під назвою «Карби. Новели з гуцульського життя», відображає буття людини у світі засобами експресіонізму, для якого «важливим було те, щоб мистецтво відображало свідомість людини, її внутрішні переживання та емоції і щоб воно теж було експресією ритму та руху життя» [16, с. 22].