

Ірина Чернова

ORCID ID: 0000-0002-2086-2586

Тетяна Кравченко

ORCID ID: 0000-0001-6529-6779

Експресіонізм крізь призму тоталітарної свідомості

Стаття присвячена проблемі ідеологічного впливу на мистецтво, упереджене ставлення представників тоталітарних систем до окремих стильових течій. Акцентується увага на особливостях взаємин панівної ідеології та мистецтва тоталітарних режимів СРСР і Німеччини, зокрема на ключових аспектах дискусії Геббельса і Розенберга щодо модерного мистецтва

Ключові слова: перцепція, експресіонізм, тоталітаризм, тоталітарна свідомість, пропаганда.

Сфера перцепції мистецтва є предметом уваги культурологів, соціологів, психологів, мистецтвознавців, як правило, зосереджена у полі індивідуально-особистісного сприйняття окремих художніх творів. Натомість колективне сприйняття окремого мистецького явища залишається не до кінця вивченим, тому потребує пильнішого дослідження.

У періоди політичних збурень, ускладнення соціального життя і загострення боротьби ідеологій, посилення впливу результатів художньої діяльності на людину особливої ваги набуває соціально-ідеологічний контекст мистецтва, адже воно завжди стоїть «на службі» епохи, задовольняючи її запити, відображуючи і виражаючи все соціально значиме, раціонально-нормативне і емоційно-особисте. Це потребує осмислення мистецтва не лише за естетично-художніми критеріями, а й соціально-історичними, урахування ключових умов і обставин, різних аспектів суспільного життя та всього діапазону життєдіяльності людини як учасника історичного процесу.

Мистецтво як складний суспільний феномен, «універсальна форма відображення людського буття» [7, с. 1] має сенс лише тоді, коли набуває суспільного осмислення та сприйняття. Тоді воно здатне виконувати покладені на нього функції: змінювати реципієнта, формувати спосіб мислення, образну уяву, спонукати до творчої діяльності тощо. За таких умов відбувається постійний синхронний процес творення нових мистецьких зразків, виникнення нових підходів до осмислення дійсності, а також нових форм сприйняття та прочитання творів мистецтва. Форми та специфіка осмислення

мистецьких явищ були предметом розгляду в працях С. Аверинцева, Г. Г. Гадамера, Л. Левчук, С. Кримського, В. Панченка, Є. Сверстюка, В. Скуратівського, В. Татаркевича, К. Ясперса та ін. [1; 3; 5; 9; 11; 12]. Дослідники переконані, що процес художнього сприйняття можливий лише за умови наявності у реципієнта певного знання «мови» мистецтва, схильності до творчої співпраці, сформованих естетичних смаків, досвіду, здібностей та психологічної зосередженості на об'єкті сприйняття. «У сприйманні завжди знаходять свій різноплановий вияв інтереси, пристрасті і уподобання, установки конкретного індивіда, його особистий життєвий досвід і буттєві проекти» [2, с. 607].

На розуміння мистецтва впливають три чинники: епоха з культурно-історичними особливостями, митець та реципієнт. Як зазначає Л. Сморгж, у мистецтві в тій чи іншій мірі «вкладається» вся дійсність з її економічним і духовним життям, ідеологією і побутом, історичними процесами і традиціями, логікою і алогізмами, громадським і особистим життям. Тобто, мистецтво має бути адекватним епосі, отже, відповідати всьому багатоликому світу суспільного життя, людських взаємин, думок, бажань, пристрастей: мистецтво повинне відображувати дійсність у всіх її кольорах і проявах [10, с. 607].

У вивченні шляхів розвитку європейського мистецтва дослідники намагаються розшифрувати культурний код експресіонізму, зрозуміти причину продуктивності його рефлексії. На думку науковців, філософська основа експресіонізму та сама, що й у модернізму загалом. Це так звана «філософія життя» – суб'єктивна течія у філософії, що виникла у Німеччині (Ф. Ніцше, В. Дільтей) і Франції (А. Бергсон), у центрі якої розуміння життя як абсолютного безмежного первня світу, різноманітного у своїх проявах. На початку ХХ ст. з його війнами та революціями, людство поступово втрачає довіру до раціонального, до можливості на раціоналістичних засадах впровадити позитивні зміни в політичне, соціально-економічне та культурне життя суспільства. Сам світ і людське буття в ньому здаються деформованими, хаотичними, абсурдними. Тому нова філософія, а за нею і мистецтво є ірраціональним в своїй основі. Для початку ХХ ст. (1900–1920 рр.) характерна гостра боротьба всіх форм антиреалістичного мистецтва за право на існування. Саме в цей період склались основні модерністські течії, які пізніше виступали лише в різних модифікованих варіантах.

Період початку ХХ століття ознаменований поширенням модернізму. Більшість дослідників пов'язує виникнення модернізму саме з

експресіонізмом (від франц. – вираження, виразність). У Німеччині 1905 року виникає група «Міст» (Дрезден), що об'єднала чотирьох студентів-архітекторів – Е. Л. Кірхнера, Ф. Бейля, Е. Хеккеля та К. Шмідта-Ротлуффа. Послідовниками ідей експресіонізму стали: Ернст Людвіг Кірхнер (1880–1938рр.), Василь Кандінський (1866–1944 рр.), Франк Марк (1880–1916рр.), Оскар Кокошка (1886–1980 рр.) та ін.

Експресіонізм як наукова проблема досліджена в багатьох працях. Науковцями сформульовано низку визначень, визначальні риси, історичні етапи цієї стильової течії, проаналізовано експресіоністську поетику митців. Для повнішої картини експресіоністської парадигми доречним стало б вивчення експресіонізму з позицій різних наукових шкіл, ідеологій, зокрема тих, що перебувати в опозиції.

Мистецтво як потужний засіб впливу на людей не може не нести в собі певних політичних, моральних, релігійних тощо ідей, не виражати інтереси тих чи інших соціальних сил, їхніх ідеалів, бажань, прагнень, думок і почуттів. Модернізм початку ХХ ст. в усьому його розмаїтті як своєрідний протест проти традиційного художнього сприйняття дійсності, став об'єктом боротьби тоталітарної ідеології.

З приходом до влади тоталітарних режимів починає формуватись тоталітарна культура та свідомість, які базувались на основі міфів про уявного ворога, про цілковиту залежність від держави, про уявний абсолютно справедливий світ тощо. Засоби формування людини з новим типом свідомості, незважаючи на свій алогізм – відірваність тоталітарної свідомості від реальності, віра в чудесні властивості світу, пристосування реальності під ідеологічні уявлення, зміна і природи, і людини всупереч її волі, – виявилися доволі дієвими. Вибіркові репресії, підбір і розстановка кадрів, виховання народу в потрібному владі напрямку призводять до того, що нова політична система створює своєрідний психологічний тип людини, який стає домінуючим у суспільстві. Диктатура формує тоталітарну особистість. Як пише І. Голомшток у праці «Тоталітарна культура», всередині самого авангарду, як радянського, так і італійського, була висунута ідея служіння мистецтва революції і державі; в СРСР був покладений початок партійно – державної монополії на усі засоби художнього життя шляхом націоналізації музеїв, ЗМІ, системи освіти. У Росії після 1921 р. (в Італії дещо пізніше) закладається третій блок: партія і держава роблять ставку на ті художні напрями, які у майбутньому під іменем соціалістичного реалізму чи мистецтва націонал –

соціалізму набувають офіційного статусу в державах тоталітарного типу [4, с. 38].

Спроби переосмислити трагічні події європейської історії першої половини ХХ століття в контексті загальноцивілізаційного розвитку людства (праці М. Бердяєва, К. Поппера, Б. Кроче, А. Дж. Тойнбі, С. Франка) заклали підґрунтя класичної теорії тоталітаризму. Саме поняття «тоталітарний» почали вживати критики Муссоліні на початку 20-х років ХХ ст., коли в Італії формувалася фашистська система. Але Муссоліні сам підхопив це поняття й проголосив своєю метою створення тоталітарної держави.

Класичними моделями тоталітарних держав вважають гітлерівську Німеччину і СРСР. Їх об'єднують спільні ознаки: продукування офіційної ідеології, що охоплює усі життєво важливі сфери суспільного буття, насамперед культуру; наявність монопольної, ієрархічно організованої панівної партії на чолі з вождем; система тотального контролю та розгалужений централізований апарат примусу. Формування тоталітарної свідомості мало спиратись на комплекс принципів, зокрема на нетерпимість до будь-якого інакомислення, прагнення політично або навіть фізично знищити незгодних, проголошення інших ідей та їх плюралізм помилковими або свідомо сфальсифікованими.

Як зауважує О. Ю. Пленков [8, с. 67], як нацизм, так і більшовизм надавали важливого значення вихованню «нової людини», і в цьому процесі величезне значення мали нова етика та естетика, які сприймалися як цілісний комплекс. Проте на думку дослідника, удавана подібність мистецтва та культури в умовах диктатури Третього Рейху та СРСР насправді не має спільної природи, адже вплив тоталітарних тенденцій в обох країнах був різним: у нацистській Німеччині уніфікація культури відбувалась у рамках існуючої традиції, натомість у СРСР було поставлене завдання повністю змінити культуру відповідно до доктрини ленінізму. Неприйняття Сталіним нового мистецтва мало вагому причину, адже мистецтво, як вважав диктатор, повинне було впливати на всіх радянських людей, які не були готові до прийняття нової естетики. Це було мистецтво, розраховане на художню еліту. Широкими масами модерне мистецтво не сприймалось, а радянське мистецтво повинно було бути доступним для всіх.

І в Німеччині, і в СРСР сфера мистецтва стала основним джерелом впливу панівної еліти на маси, уся сфера естетичного фактично злилася воєдино з політичною ідеологією. Тоталітарна культура,

спрямована на масового споживача, стала ідеальним знаряддям ідеологізації суспільства, вдалим засобом насадження ілюзій нового режиму та утопічного відображення реальної дійсності.

Експресіонізм, що став свого роду межею, після якої мистецтво Німеччини та й усієї Європи кардинально змінило систему художньо-естетичних координат, ставши на шлях не реконструкції відображення, а конструювання нової реальності, замінивши принцип зображення принципом перетворення, а класичну вербалізацію – модерністською метафоризацією, став на заваді формуванню тоталітарної свідомості.

Найбільш послідовними в протистоянні експресіонізму виявилися тоталітарні режими Німеччини та СРСР в особі їх вождів і правлячої верхівки. Війна, яка створила Гітлера, і революція, яка створила Сталіна [6, с. 7], ніяк не узгоджувались з експресіоністським осмисленням болю, страждань та смерті. За часів Гітлера твори багатьох експресіоністів у Німеччині або продавалися за кордон, або знищувалися. Значні цензурні обмеження мали подібні твори і в СРСР за часів сталінського терору.

Експресіонізм як форма протесту проти війни, приреченості людини та смерті напередодні апокаліпсису жодним чином не згоджувався з тоталітаризмом, який проголошував себе початком нової історичної ери. Запропонований альтернативний авангардним течіям початку ХХ століття новий художній стиль мав витіснити трагічне світовідчуття, заглиблення в суть, вивчення станів душі, осмислення трансцендентних проблем буття, культу смерті, болю і страждань і зайнятись маскуванням, прикрашанням дійсності.

Виключна роль у формування масової свідомості, передусім через культуру, у Німеччині належить Адольфу Гітлеру, Альфреду Ернсту Розенбергу та Паулю Йозефу Геббельсу. Нацистська еліта підходила до культури зі свідомим та доволі складним розумінням її виражальних можливостей.

У Третньому Рейху в контексті культу всього національного під заборону потрапляло все «ненаціональне», зокрема художники «анти-воєнного напрямку» Георг Грош, Макс Бекман, Отто Дікс та ін. Для боротьби з чужими течіями нацистами ще у 1929 році було створено «Союз боротьби за німецьку культуру» на чолі з Розенбергом. Помічник Розенберга професор Пауль Шульце-Нацумбург їздив по країні з лекціями про світоглядне протистояння у мистецтві. «Здорова людина завжди тягнеться до здорового мистецтва, а хворий дух тягнеться

до ідіотизму, психічних клінік і та патологічних хвороб» – заявляв він. Мистецтво модерну порівнювалось ним з клінічними випадками ідіотії. Твори експресіоністів ілюструвалися фотографіями дебілів. У 1934 році експресіонізм було оголошено «художнім більшовизмом».

Розенберг був помітною фігурою у політичному та суспільному житті країни, найбільш впливовим членом та ідеологом Націонал-соціалістичної робітничої партії, що дозволило йому стати уповноваженим фюрера з контролю за загальним духовним та світоглядним вихованням. Обіймаючи керівні посади в Центральному дослідному інституті з питань націонал-соціалістичної ідеології та виховання, рейх-міністра східних окупованих територій, він став автором таких ключових понять нацистської ідеології, як «расова теорія», «остаточне вирішення єврейського питання» та боротьби проти «виродження мистецтва».

Геббельс як один з найближчих соратників та послідовників Адольфа Гітлера зробив суттєвий внесок у популяризацію націонал-соціалізму. Будучи з 1933 по 1945 рік міністром пропаганди та президентом Імперської палати культури, Геббельс зосередив у своїх руках всі необхідні важелі управління пресою, радіо, кінематографом та іншими сферами німецької культури. На думку науковців, найбільш вагому роль у загальному керівництві культурою Третього Рейху відіграла Геббельсівська Імперська палата культури, основним завданням якої стало створення нових естетичних орієнтирів за допомогою кіно, музики, літератури, преси, театру, радіо, зображальних мистецтв. «Ми не маємо наміру звужувати свободу та можливості художнього розвитку, навпаки, ми прагнемо до їх розширення. Нікому не дано право командувати у цій сфері. Ми хочемо стати захисниками і опікунами німецького мистецтва у всіх його проявах. Ми далекі від думки, що світогляд здатний підмінити мистецтво» – стверджував Геббельс. Завдяки таланту поєднувати демагогічну риторіку, майстерні постановки масових заходів та ефективному використанню сучасної техніки йому за короткий проміжок часу вдається сформулювати у німецького населення відданість ідеям націонал-соціалізму, прищепити ненависть до церковнослужителів та євреїв.

Показовими стали «берлінські дебати про експресіонізм» 1933–1934 рр, на яких Геббельс оголосив зразком для наслідування усіх художників Еміля Нольде. Він переконував, що картини Нольде виражають містичні якості німецької душі, натомість офіційне мистецтво доволі примітивне. Соратники Геббельса стверджували, що

експресіонізм може знайти своє місце в новій Німеччині, адже він відображає внутрішній рух душі німецького народу і німецької культури. Аргументом на захист експресіоністів було те, що вони писали насамперед пейзажі. Проте у своїй позиції щодо експресіоністів геббельсівці не були послідовними, коли під час огляду приміщення нового міністерства пропаганди Гітлер розкритикував акварель Нольде, Геббельс відразу розпорядився його зняти.

Веймарський період у мистецтві Німеччини вважається найбільш продуктивним. Саме Веймарська республіка була найменш ворожою до новацій у мистецтві, тому легітимізація модерну відбулась саме там. а музеї залюбки скуповували твори модерного живопису та скульптури. Завдяки працям істориків та теоретиків мистецтва Карла Ейнштейна, Ворінгера та Макса Дворжака вдалося вписати абстракціонізм та експресіонізм в контекст традиції європейського мистецтва. Значною мірою цьому сприяло те, що закон про цензуру стосовно модерного мистецтва у Веймарській республіці не був надто суворим й був найменш репресивним у всій Європі. Проте після того, як експеримент і гра витіснили академічне мистецтво починається зворотній процес витіснення експресіонізму течіями «нового уречевлення» та «нового реалізму». З 1934 року починається другий період культурної політики нацистів. Боротьба з естетичних питань набуває прихованих форм (наприклад, закриття виставки сучасного мистецтва під приводом ремонту в Берлінській національній галереї у 1935 році). Оскільки боротьба проти сучасного мистецтва набула завуальованого характеру, багато митців (Ернст Барлах, Еміль Нольде, Макс Пешхштейн) помилково плекали надію, що вони знову зможуть виставлятися, але засновник відомої групи «Міст» експресіоніст Ернст Людвіг Кірхнер зауважив: «Хибна думка, що дні авангарду підходять кінця, після того, як нацисти у 1935 році здійснили низку нападів на нього, більше не оживала» [8, с. 71]. Хоча після 1937 року галерея Мьоллера продовжувала працювати як продавець «виродженого мистецтва».

Практично вся нацистська верхівка у ставлення до мистецтва висловлювалась з огляду на позицію Гітлера. Наслідуючи його практично всі намагались мати приватні колекції творів мистецтва. Колекція Гітлера у 1945 році нараховувала 6755 творів мистецтва, Герінга – 1375 картин і 250 скульптур. Дискусія щодо естетичної платформи змістилась у приватну площину. Помітні фігури опікувалися митцями на свій лад, Розенберг опікувався та пропагував твори Петерсона, а

Геббельс продовжував захоплюватися німецьким експресіонізмом. У кабінеті Геббельса висів його експресіоністський портрет пензля Кьоніга.

На партійному з'їзді 1934 року у суперечку Розенберга–Геббельса втрутився Гітлер, який засудив радикальний модерн, а також архаїчний народницький напрям, що чіплявся за старі зразки і прийоми. Гітлер прагнув орієнтуватися на класичні античні зразки та Ренесанс, а сучасний йому модерн він називав занепадом смаку. Нові течії та напрямки в мистецтві нацисти розцінили як відрив художньої творчості від простого народу. Гітлер у своїй оцінці модерну знехтував тим, що мистецтво внутрішньо повинно відповідати стану суспільства, адже саме експресіонізм став тим духовним надломом, який був повністю суголошим настроєм у суспільстві напередодні війни. Кожен із модерних напрямів зі специфічними художніми засобами намагався виокремити та виразити дещо суттєве і важливе для людини того часу. Але суперечності самого експресіонізму, іноді надміру агресивні його форми, що відразу впадали в око, викликали несприйняття консервативної публіки і радикальних політичних систем – нацизму (Німеччина) та комунізму (СРСР). Для Гітлера завжди був вагомим позитивний ефект диктатури, основним завданням він вважав створення та збереження народної спільності та національної єдності, тому змушений був орієнтуватись на смаки натовпу.

Незважаючи на потужний арсенал засобів, задіяних тоталітарними режимами для формування масової свідомості та тоталітарного контролю за мистецтвом, ні нацистам, ні комуністам не вдалося витіснити мистецькі явища, що йшли всупереч офіційній ідеології.

Література

1. Аверинцев С. Софія–Логос. Словник. 2-ге видання. Київ: Дух і Літера, 2004. 640 с.
2. Андрос Є. Сприймання // Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. 744с.
3. Гадамер Г.-Г. Класична і філософська герменевтика // Г.-Г. Гадамер. Герменевтика II. Істина і метод. Т. 2. Київ: Юніверс, 2000. 478 с.
4. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. Москва: Галарт, 1994.
5. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
6. Оверли Р. Сталин и Гитлер; пер. с нем. М. Ан. Москва: АСТ, 2015. 720 с.
7. Петрів О. В. Сприймання мистецтва як співтворчість // Етнос. Культура. Нація: IX Міжнародна науково-практична інтернет-конференція [Електронний

- ресурс]. URL: <http://ddpu.drohobych.net/pro-univ/nauka-v-universiteti/materiali-konferencij-ta-seminariv/>
8. Пленков О. Ю. Третий Рейх. Арийская культура. СПб: Изд. дом «Нева», 2005. 480 с.
 9. Скуратівський В. Мистецтво // Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. 744 с. С. 380–381.
 10. Сморгж Л. О. Естетика. Навчальний посібник. Київ: Кондор, 2009.
 11. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання; пер. з пол. В. Корнієнка. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.
 12. Ясперс К. Психологія світоглядів; з ним пер. О. Кислюк, Р. Осадчук. Київ: Юніверс, 2009. 464 с.

References

1. Averyntsev S. *Sofiia–Lohos* [Sofia–Logos]. Kiev, 2004, 640 p. (in Ukrainian).
2. Andros Ye. *Sprymannia* [Perception]. Kiev, 2002, 744 p. (in Ukrainian).
3. Gadamer H.-G. *Klasychna i filososfska Hermenevtyka* [Classical and philosophical Hermeneutics]. In: *Hermenevtyka II. Istyna i metod*. Kiev, 2000, 478 p. (in Ukrainian).
4. Golomshtok I. N. *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow, 1994 (in Russian).
5. Krymskyi S. B. *Pid syhnaturoiu Sofii* [Under the signature of Sofia]. Kiev, 2008, 367 p. (in Ukrainian).
6. Overli R. *Stalin i Gitler* [Stalin and Hitler]. Moscow, 2015, 720 p. (in Russian).
7. Petriv O. V. *Spryiniattia mystetstva yak spivtvorchist* [Perception of art as co-creation]. *Etnos. Kultura. Natsiia*. Available at: <http://ddpu.drohobych.net/pro-univ/nauka-v-universiteti/materiali-konferencij-ta-seminariv/> (in Ukrainian).
8. Plenkov O. Ju. *Tretij Rejh. Arijskaja kul'tura* [Third Reich. Aryan Culture]. St. Petersburg, 2005, 480 p. (in Russian).
9. Skurativskyi V. *Mystetstvo* [Art]. Kiev, 2002, 744 p., pp. 380–381 (in Ukrainian).
10. Smorz L. O. *Estetyka* [Aesthetics]. Kiev, 2009 (in Ukrainian).
11. Tatarkevych V. *Istoriia shesty poniat: Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estet. Perezhyvannia* [The history of six concepts: Art. That's fine. Form. Creation. Restoration. Esthete. Experience]. Kiev, 2001, 368 p. (in Ukrainian).
12. Yaspers K. *Psykhohiia svitohliadiv* [Psychology of worldviews]. Kiev, 2009, 464 p. (in Ukrainian).

Irina Chernova, Tetyana Kravchenko. Expressionism Through the Prism of Totalitarian Consciousness. In the article on the example of the two totalitarian systems, The Soviet Union and Germany the problem of the influence of ideology on art in particular the anticipated attitude of representatives of totalitarian systems to certain types of art and its stylistic flows is discussed. Particular attention is paid to the attitude of the ideologists of fascism to modern art. Common signs of both states have become official ideology, party monopoly, system of control and coercion.

With the aim of strict control over the tastes of “the new man”, certain departments and structures (Union of struggle for the German culture. The Central research

institute on the problems of national-socialist ideology and education, The Imperial chamber of culture, etc.) were created.

Significant role in the formation of public opinion in totalitarian countries was laid upon just the art in view of the wide possibilities of expressive and imitative arts. Expressionism as a peculiar form of protest against traditional artistic perception became the object of intent attention of the ideologists of totalitarianism. The struggle with the new aesthetics was first revealed by nature and then acquired the hidden forms.

On the example of the discussion of Goebbels and Rosenberg concerning expressionism, it is possible to trace the process of constructing of new consciousness on the basis of the myths of totalitarian regimes which has made the citizens of Hitler's Germany absolute supporters of the Fuhrer.

Despite the all-round pressure from the side of ideological regimes on the art artistic phenomena that didn't conform to the official ideology they continued to develop.

Key words: Perception, expressionism, totalitarianism totalitarian consciousness propaganda.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2017 р.

УДК 821.161.2'06–1.09:7.036.5/.7

Катерина Чуй (Шахова)
ORCID ID: 0000-0002-6892-4192

Поетика експресіонізму в збірці Павла Коробчука «Хвоя»

Досліджено поетику експресіонізму в ліричній збірці П. Коробчука «Хвоя». Осмислено трагічну тему війни на сході України, якій письменник протиставляє віталізм любові та мудрості. Виявлено наскрізні образи смерті, крові, пульсу, серцебиття, мотиви болю, страждання, пам'яті. Акцентовано домінуючі у віршах художні засоби (метафора, алегорія, гіпербола, порівняння, епітет), інтермедіальну складову, а також використання прийомів сну, марення, видіння, кіномонтажу.

Ключові слова: експресіонізм, образ, мотив, метафора, ліричний герой.

Павло Коробчук відомий сучасному читачу поетичними книгами «Натщенебо» (2005), «Кайфологія» (2010), «Динозавр» (2011), «Мерехтіло» (2013), «Камейолом» (2013), «Цифр» (2014), «Рôžitkológia» (2015), прозовим романом «Море для шульги» (2012) і збіркою «Священна книга гоповідань» (2014). У 2017 році у «Видавництві Старого Лева» побачила світ нова книга лірики митця – «Хвоя». Вона складається з чотирьох розділів, у яких звучать теми війни («Хвойна»), любові («Небохідно») та мудрості («Кличуть»). Четвертий – «Павлеонтологія» – це вибрані поезії з попередніх видань, які синтезують зміст усіх розділів.